

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS COMPARADOS DE  
LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

OLUWA SEYI SALLES BENTO

*Orixá e Literatura brasileira:*

a esteticização da deusa afro-brasileira Oxum em narrativas de Conceição

Evaristo

**Versão Corrigida**

SÃO PAULO

2021

OLUWA SEYI SALLES BENTO

*Orixá e Literatura brasileira:*

a esteticização da deusa afro-brasileira Oxum em narrativas de Conceição Evaristo

**Versão Corrigida**

Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientador: Prof. Dr. Emerson da Cruz Inácio

São Paulo

2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

S168o Salles-Bento, Oluwa Seyi  
Orixá e Literatura brasileira: a esteticização da deusa afro-brasileira Oxum em narrativas de Conceição Evaristo / Oluwa Seyi Salles-Bento; orientador Emerson da Cruz Inácio - São Paulo, 2021.  
205 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de concentração: Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa.

1. Personagens. 2. Oxum. 3. Conceição Evaristo. 4. Literatura Brasileira. 5. Itãn. I. Inácio, Emerson da Cruz, orient. II. Título.

## ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

### Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

**Nome do (a) aluno (a): Oluwa Seyi Salles Bento**

**Data da defesa: 03/03/2021**

**Nome do Prof. (a) orientador (a): Emerson da Cruz Inácio**

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 21 / 07 / 2021



(Assinatura do (a) orientador (a))

SALLES-BENTO, O. S. *Orixá e Literatura brasileira: a esteticização da deusa afro-brasileira Oxum em narrativas de Conceição Evaristo*. 2021. 205f. Dissertação (Mestrado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

Aprovada em: 03/03/2021

Banca Examinadora

Presidente: Prof. Dr. Emerson Inácio

Instituição: USP

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

1ª Arguente: Maria Nazareth Soares da Fonseca

Instituição: UFMG/ PUC MINAS

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

2ª Arguente: Fernanda Rodrigues de Miranda

Instituição: UNIFESSPA

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

3º Arguente: Vagner Gonçalves da Silva

Instituição: USP

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

1º Suplente: Tania Celestino de Macêdo

Instituição: USP

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

2º Suplente: Roberto Carlos da Silva Borges

Instituição: CEFET-RJ

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

3º Suplente: Sílvio Ruiz Paradiso

Instituição: UFRB

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Dedico este trabalho à minha mãe, Rosemeire, por suas apostas infundáveis em meu potencial; ao meu pai, Paulo, *in memoriam*, pela insistência em apontar-me o caminho da intelectualidade; ao meu companheiro de vida e melhor amigo, Hussani, pela paciência e segurança oferecidas que sem as quais esta pesquisa não seria possível; e a todos e todas que, de alguma forma, instigaram ou nutriram minha pesquisa e meu olhar crítico ao mundo.

## AGRADECIMENTOS

À Oxum, nascente de todas as minhas águas, e a todos os orixás e guias que jamais me faltaram, por me fazerem ter certeza de que não é necessário elidir minha espiritualidade e meus posicionamentos políticos para existir em um espaço acadêmico;

Às minhas mais velhas — espelhos e faróis —, as quais antecederam meus passos e desabsurdaram a imagem de uma mulher preta munida de caneta, na academia ou na poesia;

Ao Professor Doutor Emerson Inácio, meu orientador, que soube dosar amizade e condução intelectual com sabedoria;

Aos arguidores convidados à banca de qualificação desta pesquisa, Professora Doutora Fernanda Miranda e Professor Doutor Roberto Borges, os quais apontaram, generosamente, caminhos ainda inexplorados;

Aos professores de disciplinas que cursei durante a pós-graduação, Professor Doutor Vagner Gonçalves da Silva, do Departamento de Antropologia, e Professor Doutor Fábio César Alves, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, os quais alimentaram esta pesquisa;

À banca de defesa desta dissertação, que leu este trabalho com sensibilidade e fez apontamentos que nutriram e seguirão nutrindo minha construção enquanto pesquisadora;

Às amigas que agora fazem parte da lista de autores consultados e às referências que ganharam rosto e tornaram-se amigos também;

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela concessão de bolsa de pesquisa;

E a todas e todos que mergulharem no rio destas páginas.

*Olóomi máà, Olóomi máà iyo  
Olóomi máà iyo enyin ayaba oddò. Ó yéyé ó  
Aláadé Osùn, Osùn mi yéyé ó*

(Cantiga de Candomblé nagô)

*Oxum que cura com água fresca  
Sem gota de sangue  
Dona do oculto, a que sabe e cala  
No puro frescor de sua morada*

*Oh, minha mãe, rainha dos rios  
Água que faz crescer as crianças  
Dona da brisa de lagos  
Corpo divino sem osso nem sangue*

(“Louvação a Oxum” - João Mendes/ Ordep Serra)

*Meu corpo  
Território de linhas imaginárias  
e quilombos,  
refém da espera  
fronteiras desenhadas  
douradas  
com a ponta dos teus dedos  
sou d'água  
vivo n'água  
e a cada sol-estrela-sol-estrela  
crio labirintos  
para que me encontres  
ainda mais bela*

(“Cartaougrafia de Oxum” - Valéria Lourenço *In: Cadernos  
Negros 37*)

*Growin', growin' like a Baobab tree  
Of life on fertile ground, ancestors put me on game  
Ankh charm on gold chains, with my Oshun energy*

(“Black parade” - Beyoncé Knowles *et al In: Black is King*)



## RESUMO

SALLES-BENTO, O. S. *Orixá e Literatura brasileira: a esteticização da deusa afro-brasileira Oxum em narrativas de Conceição Evaristo*. 2021. 205f. Dissertação (Mestrado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

Considerando a importância das contribuições sociais, religiosas e artísticas do capital cultural de matriz africana e afro-brasileira à cultura e à identidade nacionais, examinamos a presença de personagens associadas à Oxum em narrativas produzidas pela escritora Conceição Evaristo. Assim, o propósito desta dissertação é averiguar se e como a produção de Conceição modifica a forma de construir personagens associáveis ao orixá Oxum na produção de escritores de nosso Modernismo (Mário de Andrade e Jorge Amado), visando minimizar a reprodução de (pre)conceitos que sustentam a condição social e religiosa já subalternizada da mulher negra, das religiosidades e das divindades afro-brasileiras. Para tanto, analisaremos personagens negro-femininas constantes das obras *Olhos d'água* (2016 [2014]) e *Histórias de leves enganos e parecenças* (2017, [2016]), de Conceição, *Macunaíma* (2019 [1928]), de Andrade, e *Dona Flor e seus dois maridos* (2008 [1966]) e *Tocaia Grande* (2008 [1984]), de Amado, buscando compreender quais imaginários referentes à Oxum são mobilizados em nome do projeto literário de cada escritor. Além disso, realizaremos um trabalho comparativo entre as experiências dessas personagens e os *itàn* — textos mitológicos — que versam sobre Oxum, a fim de que não percamos de vista que lidamos antes com interpretações e elaborações estéticas de uma fonte constituída que com uma criação arbitrária e puramente ficcional. Partindo do resultado desta pesquisa, é depreensível, a partir do acionamento do conceito de empréstimo metonímico, construído desenvolvido para esta pesquisa, que a produção literária evaristiana reivindica a recuperação de uma faceta materna, amorosa e não hipersexualizada da mulher negra brasileira, lançando mão da utilização de um símbolo potente e construtivo: a deusa afro-brasileira Oxum e suas metonímias. Dessa forma, a construção de personagens de Conceição Evaristo, na contramão do que fora realizado por Mário de Andrade e Jorge Amado, não se veicula a estereótipos difundidos nas obras canônicas, marcadas por exotismo, hipersexualização e distanciamento da maternidade de corpos negro-femininos associados à Oxum. Ao contrário, a produção evaristiana, pautada pela associação dos conceitos de *escrivência* e de *ubuntu*, devolve aos sujeitos negros sua humanidade, subjetividade e potência geradora de vida, das quais foram despojados pela escravatura e pelo racismo científico e religioso.

Palavras-chave: Personagens. Oxum. Conceição Evaristo. Literatura brasileira. *Itàn*.

## ABSTRACT

SALLES-BENTO, O. S. **Orixá and Brazilian Literature**: the aestheticization of the Afro-Brazilian goddess Oxum in the narratives by Conceição Evaristo. 2021. 205f. Dissertação (Mestrado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

Considering the importance of the social, religious and artistic contributions from African and Afro-Brazilian matrix to national culture and identity, we will examine the presence of characters associated to Oxum, one of the most worshiped Orixás in Brazilian lands, in the narratives produced by the writer Conceição Evaristo. Thus, the purpose of this dissertation is to find out if and how the Conceição's production modifies the form of constructing characters associated with the Orixá Oxum in the production of writers from Brazilian Modernism (having the Mário de Andrade's and Jorge Amado's characters as paradigm), aiming to minimize the reproduction of (pre)concepts that support the already subordinated social and religious condition of the black women and of the Afro-Brazilian religiosities and deities. In order to do so, we will analyze black-female characters in the works *Olhos d'água* (2016 [2014]) and *Histórias de leves enganos e parecenças* (2017 [2016]), by Conceição, *Macunaíma* (2019 [1928]) by Andrade, and *Dona Flor e seus dois maridos* and *Tocaia Grande* (2008 [1984]), by Amado, seeking to understand which imagery related to Oxum is mobilized on behalf of each writer's project. In addition, we will carry out a comparative work between the experience of these narratives and the *itàn* — mythological texts about the Orixás — which deal with Oxum, so that we do not lose sight of the fact that we have deal with aesthetic interpretations and elaborations from a constituted source rather than with an arbitrary and purely fictional creation. Based on the result of this research, it is understandable, from the activation of the metonymic loan concept, developed for this research, Evaristian literary production claims the recovery of a maternal, loving and non-hypersexualized facet of black Brazilian women, making use of a powerful and constructive symbol: the Afro-Brazilian goddess Oxum and her metonymies. Thus, the construction of characters by Conceição Conceição, contrary to what had been done by Mário de Andrade and Jorge Amado, does not convey the stereotypes widespread in the canonical works, marked by exoticism, hypersexualization and distancing from maternity of black female bodies associated with Oxum. On the contrary, the Evaristian production, ruled by the concept of *escrevivência* and *ubuntu*, gives back to the black subjects their humanity, subjectivity and life-generating power, from which they were stripped by slavery and by scientific and religious racism.

Keywords: Characters. Oxum. Conceição Evaristo. Brazilian Literature. *Itàn*.

**LISTA DE ILUSTRAÇÕES**

Figura 1 — *Mãe-preta*, Magaly Amaral da Silva, s/d

Figura 2 — *Mãe-preta*, Lucílio de Albuquerque, 1912

Figura 3 — capa de *Casa-grande & Senzala* em quadrinhos, Ivan Wasth Rodrigues, 1981

Figura 4 — símbolos gráficos do *adinkra Sankofa*

Figura 5 — Prato de louça no formato de coração e com figuras de Oxum, no qual podem ser servidas comidas votivas da deusa durante festejos.

## **ADVERTÊNCIA**

Ao longo deste trabalho, nos referiremos, no corpo da dissertação, às escritoras, professoras e pesquisadoras citadas também por seu prenome. Tal escolha é importante para visibilizar a presença, importância e recorrência de vozes femininas na construção desta pesquisa.

## SUMÁRIO

RESUMO.....	9
ABSTRACT .....	10
LISTA DE ILUSTRAÇÕES .....	11
1. DISSERTAÇÃO-OFERENDA.....	14
2. OXUM NO TERRITÓRIO DA PROSA MODERNISTA.....	23
<b>2.1. Mário de Andrade: o primeiro modernista que (talvez) apercebeu-se dos orixás.</b>	<b>27</b>
2.1.1. Tia Ciata: de zeladora do segredo à cultuadora do demônio.....	34
<b>2.2. Jorge Amado: as contradições entre a estereotipia racial herdeira da escravidão negra e os arquétipos de Orixá</b> .....	<b>41</b>
2.2.1. Dona Flor: Esterilidade como um contra-axé de Oxum .....	47
2.2.2. Epifânia de Oxum: o corpo negro-feminino e a maternidade da ausência.....	70
2.3.3. As Oxuns de Amado e o Genocídio do povo negro como efeito estético.....	112
3. OXUM REFLETIDA EM OLHOS DE AZEVICHE.....	116
<b>3.1. Oxuns-parte</b> .....	<b>122</b>
3.1.1. “Águas de Mamãe Oxum” .....	122
3.1.2. “Fios de ouro”: a riqueza do orí é Ela quem concede.....	136
3.1.3. Dóris: porciúncula de Oxum.....	161
<b>3.2. Oxum sob o signo de ubuntu</b> .....	<b>173</b>
<b>3.3. Oxum-todo</b> .....	<b>178</b>
3.3.1. Senhora, Dona e Mãe das luminescências.....	178
4. MULHERES-OXUM .....	188
REFERÊNCIAS .....	192
Referências literárias .....	192
Referências mitológicas.....	192
Referências gerais.....	193

## 1. DISSERTAÇÃO-OFERENDA

No Brasil, mais de 588 mil pessoas são declaradamente adeptas às religiões de matriz africana<sup>1</sup>, segundo o Censo Demográfico do IBGE de 2010<sup>2</sup>; porém, devido à formação religiosa no Brasil, por definição sincrética, a qual permite diálogos entre suas matrizes de crença (a saber: alguns cosmo-sentidos advindos do continente africano, os ritos de alguns povos nativos do Brasil e o catolicismo português<sup>3</sup>), e à comumente nomeada intolerância religiosa, muitas pessoas evitam assumir qualquer posicionamento acerca de sua pertença religiosa ou autodeclaram-se seguidoras do Catolicismo ou do Espiritismo – que, de maneiras ora mais ora menos eficazes, conseguem abarcar certas práticas afro-religiosas. Ainda que a experiência da fé afro-brasileira muitas vezes extrapole noções institucionalizadas de religião, alçando-se à categoria de filosofia de vida e sendo deslocada do território semântico puramente confessional, a autodeclaração do pertencimento religioso tem importância informativa, política e representacional.

No que tange a essa população, a intolerância religiosa e o racismo<sup>4</sup>, que, neste recorte, são agentes interseccionais<sup>5</sup>, assumem múltiplas facetas que estão para além do apagamento social e que, de maneira análoga, impactam negativamente o cotidiano e a autoestima deste

---

<sup>1</sup> Desse total, 167 mil declara-se candomblecista, 407 mil declara-se umbandista e 14 mil declara-se praticante de outra religião afro-brasileira que o Censo não precisa.

<sup>2</sup> Estes dados serão atualizados pelo Censo 2021, e a partir dele poderemos observar o que mudou, numericamente, quanto à autodeclaração religiosa no Brasil.

<sup>3</sup> Este constructo de matrizes é apresentado por Vagner Gonçalves da Silva, antropólogo e pesquisador das religiões afro-brasileiras, em *Candomblé e Umbanda: Caminhos da Devoção Brasileira* (1994 [2005]).

<sup>4</sup> Esta associação se dá em razão da criação das religiões afro-brasileiras. A religião pertence à cultura afro-brasileira ao passo que foi concebida por africanos escravizados no Brasil e seus descendentes. Sendo assim, ainda que esse grupo de religiões abrigue praticantes não-negros ou descendentes de outros povos que não os africanos, este credo é uma herança indiscutivelmente negra. Por conseguinte, é possível afirmar que os problemas enfrentados por adeptos desta fé, para além do que é convencionalmente nomeado de “intolerância”, também são ocasionados por práticas racistas, que ofendem e menosprezam desde a atividade religiosa em si a traços comportamentais dos professantes. Como reflete o professor e sacerdote Sidnei Barreto (2020, p. 47), “o racismo religioso condena a origem, a existência, a relação entre uma crença e uma origem preta. O racismo não incide somente sobre pretos e pretas praticantes dessas religiões, mas sobre as origens da religião, sobre as práticas, sobre as crenças e sobre os rituais. Trata-se da alteridade condenada à não existência. Uma vez fora dos padrões hegemônicos, um conjunto de práticas culturais, valores civilizatórios e crenças não pode existir; ou pode, desde que a ideia de oposição semântica a uma cultura eleita como padrão, regular e normal seja reiteradamente fortalecida”.

<sup>5</sup> Perspectiva baseada na teoria interseccional, proposta por Lélia Gonzalez, filósofa e professora da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, e sistematizada por Kimberlé Crenshaw, advogada e professora da Universidade de Columbia, cuja proposição é de que determinados grupos sociais sofrem duas ou mais opressões de maneira simultânea. Mulheres negras, por exemplo, são alvo de sexismo/ machismo e racismo; no caso de adeptos ou simpatizantes negros das religiões de matriz africana, como sugerimos aqui, o racismo e a intolerância religiosa são opressões que se somam.

grupo. Desta maneira, adotaremos ao longo da pesquisa o conceito Racismo religioso<sup>6</sup>, o qual exprime essa violência com maior precisão. Além disso, a dimensão do racismo como categoria de análise é válida também porque a comunidade afro-religiosa é, ainda segundo a pesquisa censitária já referida, majoritariamente negra.<sup>7</sup>

A quantidade de adeptos que, em números absolutos, pode não parecer expressiva, sobretudo quando comparada à de adeptos de outras religiões, é, ainda assim, relevante e precisa ser levada em consideração. Do contrário, aumenta-se o iminente perigo de acentuamento da invisibilização dessa parte da população e de sua cultura a qual, assim como qualquer outra, deve ser difundida e celebrada. Além disso, não se pode ignorar que este número relativamente baixo é um dado oficial (reflexo de declarações e não necessariamente de práticas) e refere-se apenas à religião principal da população, desconsiderando contatos religiosos múltiplos ou esporádicos. Sendo assim, é possível questionar a factualidade dos dados recolhidos, posto que sua validade envolve questões que podem escapar à simples autodeclaração.

Acontece que a condição de minoria quantitativa parece mascarar ou ainda justificar a condição de minoria representativa que tal grupo também sustenta. Muniz Sodré, sociólogo e docente na Universidade Federal do Rio de Janeiro, desambigua os conceitos de minoria e aponta aspectos das minorias representativas, sendo estas “aqueles setores sociais ou frações de classe comprometidas com as diversas modalidades de lutas assumidas pela questão sociais” aos quais são negados o direito “de terem voz ativa ou intervirem nas instâncias decisórias do Poder”<sup>8</sup>. Os aspectos elencados por Sodré que podem definir os grupos minoritários, dentre eles os afro-religiosos, são a vulnerabilidade jurídico-social, a identidade *in statu nascendi*<sup>9</sup>, a luta contra-hegemônica e as estratégias discursivas<sup>10</sup>.

No campo jurídico, é perceptível uma mobilização em prol desta comunidade, a fim de protegê-la minimamente de ataques que visem escarnecer de seus membros ou interromper as

---

<sup>6</sup> A eleição do conceito “Racismo religioso” para designar as visões e práticas discriminatórias direcionadas às religiões de matriz africana, em detrimento do usual “Intolerância Religiosa”, se dá em decorrência da inexatidão deste último. Designar condutas motivadas por aversão à cultura negra como *intolerância* ou *preconceito* é simplista, inconsistente e contraproducente, na medida em que nos leva a crer que apenas tolerar a existência ou vir a conhecer a religiosidade negra com certa profundidade eliminaria a animosidade com que esta é tratada.

<sup>7</sup> Tabela disponível para leitura nos Anexos.

<sup>8</sup> SODRÉ *In* PAIVA & BARBALHO, 2005, p. 12.

<sup>9</sup> Cabe transcrever a perspectiva do autor quanto a esse ponto, posto que ele explica como essa noção pode contemplar mesmo grupos antigos: “Do ponto de vista de sua identificação social, a minoria apresenta-se sempre *in statu nascendi*, isto é, na condição de uma entidade em formação que se alimenta da força e do ânimo dos estados nascentes. Mesmo quando já existe há muito tempo, a minoria vive desse eterno recomeço.” (SODRÉ *In* PAIVA & BARBALHO, 2005, p. 13, grifos do autor).

<sup>10</sup> SODRÉ *In* PAIVA & BARBALHO, 2005, p. 13.

atividades religiosas, criminalizando tais atos com pena de reclusão ou pagamento de multas. Porém, no que concerne ao convívio social, ainda existe uma espécie de disputa interreligiosa, que é caracterizada por tratamento desrespeitoso e demonização das religiões afro-brasileiras por parte de religiões cristãs.

Esses ataques não são novidade. É comum observarmos que as religiões de matriz africana foram e ainda são, no convívio cotidiano, amplamente associadas à ideia de Mal. Por muito tempo foi possível acompanhar programas religiosos exibidos em redes abertas de televisão que explicitamente faziam apologia ao racismo religioso, atribuindo todo tipo de acontecimento indesejado, como o desemprego ou a drogadição, à relação com religiões negras e referindo-se a sacerdotes como pais e mães de encosto<sup>11</sup>. Frente a isso, medidas legais foram tomadas por lideranças afro-religiosas, solicitando retratação pública pelas graves ofensas. O processo judicial, que tramitou por quinze anos, foi finalmente julgado em favor das religiões afro-brasileiras, garantindo reparação às violências sofridas. Segundo informações do Ministério Público Federal, “as emissoras deveriam arcar com os custos e com a exibição de quatro programas de televisão, a título de direito de resposta coletivo às religiões de matriz africana. Os programas deveriam ser exibidos em horário correspondente aos programas em que foram veiculadas as ofensas.”<sup>12</sup>.

De forma análoga, a sacralização, ou seja, o sacrifício animal, aspecto fundamental da maioria das religiões afro-brasileiras, também se tornou assunto jurídico. Assim, como afirma o professor e pesquisador Deivison Moacir Cezar de Campos, “os argumentos parecem novos (veganismo e defesa dos animais), se repetem (ilegalidade), ou permanecem (barbárie e diabolização), mas em verdade se originam na mesma matriz — o racismo estrutural.”<sup>13</sup> Alegava-se, então, que este ritual não passava de maus-tratos aos animais, inclusive, com alegações inverídicas envolvendo sacrifício de animais domésticos, como cachorros. Felizmente, o resultado desta ação judicial foi no sentido de manter legítimo o exercício religioso afro-brasileiro, visto que a sacralização é um dado cultural inestimável.

Além dessas questões marcadamente concretas, segundo nosso olhar, é possível inserir, nessa chave de interpretação, — a de retirada, manutenção ou devolução de direitos básicos de um grupo minoritário — a literatura e os mecanismos simbólicos dos quais ela se vale para

---

<sup>11</sup> Para religiões que partem da possibilidade da permanência, como energia, do espírito de alguém já falecido, como as espíritas e as afro-brasileiras, por exemplo, o *encosto* é uma entidade espiritual que causa infortúnios àqueles de quem mantém proximidade.

<sup>12</sup> MINISTÉRIO PÚBLICO FEDERAL, 2019, s/p.

<sup>13</sup> CAMPOS, 2019, s/p.



presentificar, sob diversas maneiras de abordagem, o universo simbólico de algumas vertentes religiosas afro-brasileiras, como o Candomblé nagô, nisto incluídas suas divindades. Assim, acreditamos que é possível considerar a literatura como uma das estratégias discursivas, segundo a lógica proposta por Sodré, que podem ser apropriadas por grupos minoritários no processo de luta contra-hegemônica. A elaboração literária mantém uma relação dialógica com a vida social, posto que abarca narrativas que podem ser uma demonstração da perspectiva do autor, de seus pares e da sociedade em geral sobre determinados assuntos, além de potencialmente ser construída a partir de aspectos históricos, sociais e biográficos. Partindo então dessa potência da literatura, não podemos perder de vista que ela pode reproduzir o aprisionamento dos grupos historicamente prejudicados em estereótipos e lugares sociais recorrentes e subalternos, turvando, assim, a visão que essa comunidade tem sobre si mesma — o que o filósofo Charles Taylor nomeia de "reconhecimento errôneo"<sup>14</sup>; ou, ao contrário, pode criar um espaço simbólico que valoriza a diversidade cultural e étnica, promovendo a inclusão e a convivência sadia e desierarquizada das diferenças.

Eduardo de Assis Duarte, em seu *Literatura e afrodescendência no Brasil*, categoriza a obra de Conceição Evaristo no volume reservado à consolidação da literatura produzida por sujeitos negros e, partindo desta proposição, acreditamos ser bastante relevante realizar um estudo que discuta como esta vertente literária, já em um processo teorizado de amadurecimento e sendo palco de disputas<sup>15</sup>, lida com a sensível questão da religiosidade negra. Ademais, concordando com a reflexão da pesquisadora Fernanda Miranda, “ainda hoje as textualidades negras estão longe de serem assumidas em suas potencialidades estéticas, epistemológicas e discursivas pela crítica literária brasileira”<sup>16</sup>, sendo assim é valioso trazer ao centro de nosso

---

<sup>14</sup> TAYLOR, 2000, p. 241.

<sup>15</sup> A literatura produzida por sujeitos negros recebe, enquanto conceito, diversas nomenclaturas que podem ser lidas como sinônimos. A título de exemplo, temos *Literatura afrodescendente*, *afroidentificada*, *negra*, *de dicção negra* etc. No entanto, as terminologias *Literatura Afro-brasileira* e *Negro-brasileira*, fundadas, respectivamente, por Eduardo de Assis Duarte e Cuti (Luiz Silva), são consideradas mutuamente excludentes em algumas medidas. Duarte (2005), partindo das considerações de Proença, reflete se o termo *negro*, qualificando literatura, pode incorrer em preconceito e cristalização, elegendo a expressão *afro-brasileira* por entendê-la mais ampla e condizente com a situação dos sujeitos negros que constroem; Cuti (2010), na contramão dessa ideia, considera o termo afro-brasileira impreciso e pouco produtivo por não enfatizar o aspecto inegociavelmente racial da questão, optando, portanto, pela terminologia negro-brasileira. Nesse diapasão, Cuti problematiza o caráter exógeno à comunidade negra que possui o conceito de Duarte, forjado pelo olhar de acadêmico e branco, não de sujeito negro que experiencia sua negritude e produz literatura através dela. Por fim, o escritor e pesquisador também aponta uma brecha teórica, a qual permite que um escritor branco possa reivindicar-se produtor de Literatura afro-brasileira pelo simples fato de eleger a cultura negra como seu objeto.

<sup>16</sup> MIRANDA, 2019, p. 12.

raciocínio a produção artística de Conceição, reconhecendo, para além do aspecto sociológico, a dimensão de pensamento e elaboração estética da experiência constante em sua obra.

Cedemos tal centralidade à produção de Conceição porque a abordagem etnográfica, por definição e pela prática, muitas vezes deixa explícitas as marcas de alteridade através da fixação de alguns sujeitos à categoria de *Outro*<sup>17</sup> e à noção de essencialmente exóticos e diferentes dos demais, posturas essas apropriadas pelo senso comum. Tal processo de promover o conhecimento daquilo que não é branco, masculino e ocidental é um método já bastante utilizado na literatura, porém a contestação de sua hegemonia anuncia um caminho diferente, na medida em que a literatura produzida por sujeitos negros, aqui representada pela obra evaristiana, opera significativas mudanças, ao enfatizar a voz e o protagonismo de quem, anteriormente, era conhecido apenas como objeto.

Nessa ótica, nos parece importante transgredir a fronteira entre os gêneros literários, a qual tem sido recorrentemente respeitada em trabalhos de análise e crítica literária. Assim, se o gênero literário conformasse de fato uma barreira nas nossas reflexões, não seria possível aproximar personagens semelhantes de romances e contos ou contrastar os tratamentos marcadamente diferentes que a essas personagens, tão distantes no tempo, são dispensados — a medula espinhal desta dissertação. Desta forma, partimos de uma adaptação das ideias de *proveniência e emergência* propostas pelo filósofo e professor Michel Foucault e empregadas por Emerson Inácio, professor e pesquisador da Universidade de São Paulo, em sua tese de doutoramento, as quais preconizam que “as categorias formais da História, como o próximo e o longínquo, a causalidade e a temporalidade, seriam desprovidas de sentido a partir do momento em que se percebessem apenas as noções de *continuidade* e *descontinuidade*”<sup>18</sup>. Dizendo de outro modo, a partir dessas noções, nos seria possível comparar e “ordenar aquilo que se considera dessemelhante”<sup>19</sup>, ou seja, não integra o mesmo gênero, e, além disso, não considerar o intervalo cronológico um impeditivo da aproximação das obras.

Isso posto, assumimos que o discurso sobre a fé nos orixás e sobre a mulher negra adepta dessa crença tem possibilidade de emergência na produção de Mário de Andrade, mais adiante, na de Jorge Amado, e depois na de Conceição Evaristo. Há, com efeito, a emergência de discursos análogos em obras de outros escritores, porém, “a dispersão dos acontecimentos e sua

---

<sup>17</sup> BEAUVOIR, 1970, p. 11.

<sup>18</sup> INÁCIO, 2006, p. 30, grifos do autor.

<sup>19</sup> INÁCIO, 2006, p. 30.

descontinuidade”<sup>20</sup>, já previstas pela lógica da proveniência, nos leva a eleger algum material que seja produtivo quando em contraste e não prescindida da “visão das várias vertentes heterogêneas daquilo que se pensava único e original”: elegemos obras com personagens relacionadas ao orixá Oxum.

Assim, se a emergência se dá no “momento de confronto entre discursos diversos e de constituição de um que prepondere como domínio num determinado jogo de forças”<sup>21</sup>, o que encontramos na produção de Andrade e Amado é o resultado que suas escolhas, experiências e posições raciais, de classe, de gênero, associadas ao tempo em que viveram tornaram possível — “sem sacrificar o cunho individual, filtro de tudo”<sup>22</sup>. Traços do racismo religioso e o aprisionamento de corpos negros em estereótipos raciais, à revelia das perspectivas revolucionárias das quais ambos os escritores partiam, compõem esse resultado. Da mesma forma, o que encontramos na produção de Conceição é o resultado que sua experiência racial, de classe, gênero, associada ao tempo em que viveu e vive tornou possível. A valorização do arcabouço cultural negro e da mulher negra compõem esse resultado. Lidamos com sujeitos que, como os demais, foram forjados pela História e pelas relações de poder que testemunharam e protagonizaram: suas produções literárias carregam os efeitos disso e, para tanto, têm em sua argamassa “os jogos de dominação e os sistemas de submissão”<sup>23</sup> inerentes à nossa sociedade.

Em relação às obras literárias eleitas, inferimos que a construção de personagens, por Conceição Evaristo, que têm por base os arquétipos ou qualidades de Oxum<sup>24</sup>, não se dá de maneira depreciativa ou vinculada a estereótipos raciais, o que não se verifica nas representações realizadas por Mário de Andrade e Jorge Amado que elegemos aqui como *corpus*, ainda que estes escritores tenham sido apoiadores públicos das religiões afro-brasileiras e cultura popular<sup>25</sup>. Acreditamos que essa diferença de abordagem se deve à prática, ainda que

---

<sup>20</sup> INÁCIO, 2006, p. 30.

<sup>21</sup> INÁCIO, 2006, p. 34.

<sup>22</sup> MIRANDA, 2019, p. 192.

<sup>23</sup> MIRANDA, 2019, p. 30.

<sup>24</sup> Na medida em que os arquétipos são “tipos arcaicos — ou melhor — primordiais, isto é, de imagens universais que existiram desde os tempos mais remotos” (JUNG, 2000, p. 16) presentes no inconsciente coletivo humano, desejamos aproximar a ideia de arquétipo da de qualidade de orixá, já “que todos os orixás se manifestam por meio de diversas formas [...], expressando, cada uma, mitologicamente, um momento de sua experiência [...]” (LOPES, 2011, p. 1209). Por vezes, é bastante possível identificar a *forma de manifestação* do orixá nas narrativas, partindo da comparação com os mitos; outras vezes, no entanto, parece haver uma espécie de “existência coletiva” (LEITE, 2008, p. 39) do orixá, na qual se mesclam qualidades e características diferentes. Independente da situação, compreendemos essas *formas de manifestação* como um olhar afro referenciado sobre o conceito de arquétipo.

<sup>25</sup> Jorge Amado detinha alguns cargos honoríficos em comunidades de terreiro (PRANDI, 2009, p. 47), como ogã do terreiro de Joãozinho da Goméia e obá (ministro) de Xangô do histórico Ilê Axé Opô Afonjá (STRONGMAN,

inconsciente, da ética *ubuntu* e ao processo de escrevivência, que, em linhas gerais, pode ser compreendida como a apresentação, na produção literária de Conceição, das percepções que a escritora possui de si enquanto mulher negra, da comunidade étnico-racial à qual pertence e daquilo que experienciam em vários aspectos da vida. Corroborando essa ideia, a pesquisadora e professora da Universidade da Cidade de Nova York, Vanessa Valdés, reflete que

a publicação de literatura foi [...] um mecanismo crítico através do qual as alianças políticas foram fortificadas, uma vez que mais mulheres através das vias raciais e de classe ofereciam perspectivas diferentes sobre a vida na suposta democracia racial.

A literatura é mais explicitamente política nas mãos das mulheres que participam de grupos de escrita que cresceram a partir do movimento nacionalista negro local dos anos 1970, sendo o Quilombhoje<sup>26</sup> o mais famoso.<sup>27 28</sup>

Desta forma, são aspectos destas perspectivas diferentes, sob um olhar comparatista, que buscamos iluminar neste trabalho. Ainda que nos debruçemos por longo tempo sobre as produções de Andrade e Amado a fim de analisar satisfatoriamente todas as emergências discursivas de nosso objeto — a mulher de Oxum —, as obras literárias centrais são de autoria da escritora Conceição Evaristo: é no *corpus* das narrativas de Conceição que encontramos uma abordagem marcadamente humanizadora da experiência feminina, negra e afro-religiosa, que, por vezes, se ausenta das obras dos outros dois escritores. Dentre as obras evaristianas, encontram-se os contos “Olhos d’água” — integrante de coletânea homônima, de 2014 —, “A moça de vestido amarelo”, “Fios de Ouro” e “Nossa Senhora das Luminescências” — presentes na coletânea *Histórias de leves enganos e parecenças*, de 2016. Quanto às obras de Mário de Andrade e Jorge Amado, trazemos considerações acerca de algumas de suas personagens: Tia

---

2011, p. 40); Mário de Andrade, além da apontada pertença étnico-racial negra, era, à frente do Departamento de Cultura de São Paulo, pesquisador e promotor da cultura popular e do folclore brasileiro.

<sup>26</sup> Segundo o portal mantido pelo grupo (QUILOMBHOJE, [S/d]), “O Quilombhoje Literatura, grupo paulistano de escritores, foi fundado em 1980, por Cuti, Oswaldo de Camargo, Paulo Colina, Abelardo Rodrigues e outros, com objetivo de discutir e aprofundar a experiência afro-brasileira na Literatura. O grupo tem como proposta incentivar o hábito da leitura e promover a difusão de conhecimentos e informações, bem como desenvolver e incentivar estudos, pesquisas e diagnósticos sobre literatura e cultura negra. Atualmente o Quilombhoje, além de se responsabilizar pela antologia anual CADERNOS NEGROS, vem tendo uma atuação mais voltada para área editorial e de promoção cultural.” Hoje, o grupo e a editora são coordenados pelos escritores Esmeralda Ribeiro e Márcio Barbosa.

<sup>27</sup> VALDÉS, 2014, p. 121, tradução nossa.

<sup>28</sup> Do original: “The publication of literature was [...] a critical mechanism through which political alliances were fortified, as more women across racial and class lines offered differing perspectives on life in the supposed racial democracy. Literature is most explicitly political in the hands of the women who take part in writing groups that grew out of the local black nationalist movement of the 1970s, the most famous one being Quilombhoje.”

Ciata, figura histórica esteticizada como sacerdotisa de um terreiro no romance *Macunaíma*, de 1928; Florípedes, que empresta seu apelido ao romance *Dona Flor e seus dois maridos*, de 1966; e Epifânia, uma personagem secundária, mas muitíssimo significativa do romance *Tocaia Grande*, de 1984.

Nesse sentido, o que guia este trabalho, do início ao fim, é a fundamental convicção sobre a urgência de se realizar estudos acerca de sujeitos e culturas que foram postos à margem e que ainda têm pouco de seu potencial de estudo acadêmico aproveitado, além de pôr em xeque perspectivas consideradas de ruptura, mas que apenas reatualizam construções estereotipadas acerca de raça, gênero e pertença religiosa, em uma perspectiva interseccional. Ainda que, em comparação a outras crenças, as religiões afro-brasileiras possuam um número reduzido de adeptos<sup>29</sup> (que, de forma discreta, porém contínua, vem aumentando, segundo o último Censo demográfico realizado<sup>30</sup>), não é possível e nem válido nos valermos da já referida condição minoritária quantitativa e representativa desse grupo para ignorar sua relevância cultural, histórica e política. Trata-se, antes de tudo, de uma cultura rica e que configura uma herança imaterial brasileira - sociedade a qual, vale lembrar, é constituída de 56% de pessoas negras (pretas e pardas)<sup>31</sup>. Ignorar a importância social (e, por extensão, literária) deste grupo seria auxiliar na manutenção dessa condição de exclusões diversas que ainda é muito naturalizada e experienciada dentro e fora dos livros<sup>32</sup>.

O trabalho que aqui se inicia – que é, também, uma prenda simbólica à dona dos ventres, uma miúda honraria ao seu abundante poder - será subdividido em duas grandes partes: na primeira, intitulada “Oxum no território da prosa modernista”, analisamos a presentificação de

---

<sup>29</sup> No Censo Demográfico de 2000, o número de pessoas que se declarava como praticante de Candomblé, por exemplo, é 127.582 e, no Censo posterior, de 2010, a quantidade disparou para 167.363 - mais de 30% de aumento. Esse crescimento, que pode ser tributário de um aumento de pessoas convertidas às práticas do Candomblé, também pode ser um indicativo de intensificação no processo de autodeclaração, ou, ainda, resultado de uma combinação desses dois fatores.

<sup>30</sup> Tabela para comparação disponível nos anexos.

<sup>31</sup> O aumento da quantidade de pessoas que se autodeclararam negras vem, desde 2012, aumentando, segundo a Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua Anual do IBGE. Tabela para comparação disponível nos anexos.

<sup>32</sup> Essa reflexão é tributária da pesquisa de fôlego realizada por Regina Dalcastagnè, pesquisadora e professora da Universidade de Brasília. A partir do levantamento de mais de 250 romances publicados entre 1990 e 2004, foi possível constatar que os autores e as personagens de tais obras são em sua maioria homens brancos. Além disso, a personagem negra é largamente associada à pobreza, ao emprego doméstico, à criminalidade. Como pontua, Dalcastagnè, “mais de um quinto dos negros representados nos romances em foco são bandidos ou contraventores” (2011, p. 54).

Oxum<sup>33</sup> em obras de Mário de Andrade e Jorge Amado e relacionamos a construção dessas personagens com as noções de raça e etnia correntes no século XX e com algumas fundamentações mitológicas. Na segunda parte, intitulada “Oxum refletida em olhos de azeviche”, iluminamos a presentificação de Oxum em narrativas de Conceição Evaristo e relacionamos a construção dessas personagens com a perspectiva e a agência negro-feminina no espaço da literatura e também com fundamentações mitológicas.

Cabe pontuar aqui que os mitos que são utilizados na urdidura desta dissertação não são brasileiros em sua totalidade e podem ter versões e adaptações diferentes das aqui utilizadas, mas a presença de todas essas narrativas é metodologicamente significativa no processo de demonstrar as correspondências entre literatura e mito, sejam elas tributárias de um manuseio proposital do material mitológico, de um conhecimento indireto de seu conteúdo ou ainda fruto de uma memória ancestral que abarcaria tais narrativas. Não temos condições de afirmar se os mitos são necessariamente uma fonte de referência de formas, relações ou símbolos para os escritores e a escritora cujas obras estudamos, mas as semelhanças são notáveis – e, à vista disso, notabilizadas. Nesse sentido, a(s) mitologia(s) das quais nos valem não configuram um parâmetro representacional, mas uma manifestação possível, às vezes aquiescente, às vezes dissonante, do sentido que as obras literárias analisadas adiante intentam produzir.

Ambos os capítulos de desenvolvimento têm a função de evidenciar que, apesar das perspectivas marcadamente diferentes entre as autorias, todas as narrativas do nosso *corpus* mobilizam conhecimentos mítico-religiosos, sociológicos e culturais de acordo com a visão de mundo do escritor ou da escritora. Assim, o principal objetivo deste trabalho é discutir de que modo Andrade, Amado e Conceição se apropriam do imaginário sobre Oxum, seus símbolos e mitos para construir personagens, legitimar a lógica interna e a verossimilhança de suas narrativas, além de veicular suas percepções e crenças acerca da mulher e da espiritualidade negra.

---

<sup>33</sup> Assumimos como presentificação de Oxum a presença do orixá *em si* e também de suas herdeiras ficcionais, ou seja, personagens que são consideradas filhas de Oxum ou, a partir das grandes semelhanças com a deusa, podem ser assim compreendidas. Consideramos, além disso, que essas *filhas ficcionais* tornam Oxum presente nas obras porque os humanos filhos de santo — e por extensão, as personagens — reatualizam as experiências dos orixás dos quais descendem. Tal noção será desenvolvida em capítulos posteriores.

## 2. OXUM NO TERRITÓRIO DA PROSA MODERNISTA

Compreender de que maneira a experiência de sujeitos negros é esteticizada por nomes altamente conceituados de nossas Belas-letras tem sido central em reflexões e produções de alguns pesquisadores de diversas áreas das humanidades, como os próprios Estudos Literários, mas também a Antropologia, a Sociologia e os Estudos Culturais. Assim, no percurso de elaboração desta pesquisa, encontramos investigações competentes, munidas de perspectivas inovadoras, bastante comprometidas em analisar as representações da negritude e de seus índices no cânone literário brasileiro, posto que perceberam a urgência em realizar (ou minimamente dar início a) um inventário descolonizado e verdadeiramente antirracista do tratamento que foi dispensado aos sujeitos negros de nossa tradição literária. Como exemplo desses olhares, temos os trabalhos de Amauri Rodrigues da Silva (2007), Eduardo de Assis Duarte (2009/ 2013), Domicio Proença (2004), Mariza Corrêa (1996), Roger Bastide (1972) e Teófilo Queiroz Júnior (1982), os quais pensam, a seu modo, a estereotipia que paira sobre a representação literária de corpos negros.

Ainda que esses pesquisadores elencados não se dediquem, pontualmente, à análise da presentificação de orixás e seus descendentes ficcionais (já que, para além da produção de Jorge Amado, não se trata, até o século XX, de uma construção estética recorrente), todos acabam por fornecer noções que são operacionáveis no recorte que aqui realizamos. Isso ocorre porque muito do que é depreensível no tocante à representação *puramente* racial também o é se interseccionalizado com índices religiosos. Assim, um estereótipo utilizado para caracterizar uma mulher negra sem marcas específicas de confissão religiosa também pode ser usado para caracterizar uma mulher negra afro-religiosa, mesmo quando esta é uma divindade. A sacralidade da qual esta mulher dispõe — ou deveria dispor — não a salvaguarda de designações que a hipersexualizem, animalizem ou esterilizem.

Logo de saída, Amauri R. Silva é taxativo ao afirmar que, em nossa Literatura Nacional, sistematicamente reserva-se “ao personagem negro um espaço identificado pela invisibilidade, pela inação e pela passividade”<sup>34</sup>. Em concordância, Duarte faz uma listagem breve, mas contundente quanto ao olhar recorrentemente dispensado ao grupo negro na literatura canônica, diagnosticando que “a presença do negro mostra-se rarefeita e opaca, com poucos personagens,

---

<sup>34</sup> SILVA, 2007, p. 100.

versos, cenas ou histórias fixadas no repertório literário nacional e presentes na memória dos leitores”<sup>35</sup>. Partindo de uma listagem maior de obras, Proença é eficiente em demonstrar que “a presença do negro na Literatura brasileira não escapa ao tratamento marginalizador que, desde as instâncias fundadoras, marca a etnia no processo de construção da nossa sociedade”<sup>36</sup> e, “em síntese, [...] predomina o estereótipo”<sup>37</sup>. Bastide, em levantamento de fôlego de obras de nossa Literatura, aponta que são estereótipos veiculados pelos personagens que têm maior “probabilidade de refletir o pensamento coletivo”<sup>38</sup>, ainda que o escritor, irremediavelmente munido da sua própria percepção da realidade, os construa partindo “de pensamentos ou sentimentos que, de fato, são seus e não do ambiente”<sup>39</sup>. Em lógica e profusão análogas, Corrêa, Duarte e Queiroz Junior, refletindo especificamente sobre o lugar que o cânone reservou às mulheres negras de pele clara, as ditas *mulatas*, chamam nossa atenção para o erotismo, a degeneração por associação, a sexualidade exacerbada e a esterilidade como dados frequentemente vinculados ao corpo mestiço de forma ontológica.

Partindo do pressuposto de que os Orixás emanariam sua energia vital e estariam presentes, em maior ou menor grau, em seus domínios naturais, em elementos da cultura material que a eles remeta e também nos seres vivos a quem estendam sua proteção<sup>40</sup>, é possível assumirmos então que representações artísticas desses humanos protegidos também podem ser receptáculos ficcionais do poder dos orixás. Dessa forma, se um filho de santo carrega em si uma pequena partícula de seu orixá regente, ele acaba por ser uma presentificação de sua divindade e reatualiza sua “jornada mítico-ancestral”<sup>41</sup>.

Levando isso em conta, — e pensando as produções literárias de Mário de Andrade e Jorge Amado as quais nos apresentam personagens femininas que podem ser lidas como “cópias esmaecidas dos orixás dos quais descendem”<sup>42</sup> — Ciata, Florípedes e Epifânia são compreendidas nesta dissertação como *Oxuns de papel*<sup>43</sup>. A primeira dessas personagens não é dita filha de Oxum ao longo de sua reduzida aparição na narrativa: o que nos informa tal fato é a experiência de vida de Hilária Batista de Almeida, mais conhecida por tia Ciata, a sacerdotisa,

---

<sup>35</sup> DUARTE, 2013, p. 146.

<sup>36</sup> PROENÇA FILHO, 2004, p. 161.

<sup>37</sup> PROENÇA FILHO, 2004, p. 174.

<sup>38</sup> BASTIDE, 1972, p. 114.

<sup>39</sup> BASTIDE, 1972, p. 114.

<sup>40</sup> Cf. ELBEIN DOS SANTOS, 2012 [1975]; PRANDI, 2001a; VERGER, 1997.

<sup>41</sup> NOGUEIRA, 2017; NOGUEIRA, 2020a; NOGUEIRA & DIAS, 2020.

<sup>42</sup> PRANDI, 2001a, p. 24.

<sup>43</sup> Uma referência ao título da obra “Mulheres de papel” (1996), de Luís Filipe Ribeiro, pesquisador e professor da Universidade Federal Fluminense.



cozinheira e figura histórica esteticizada em *Macunaíma*; a segunda delas, é dita filha de Oxum ao longo da obra, mas também é baseada em uma personagem da vida real, cuja história ficou marcada na memória de Amado, porém não sabemos se era ou não uma filha do orixá Oxum<sup>44</sup>; a última personagem, por ser uma mulher completamente fictícia, ou seja, não ter uma inspiração humana declarada por seu criador, é filiada à Oxum no decorrer da obra literária da qual participa.

Andrade e Amado, dois estudiosos e entusiastas da cultura popular brasileira (e, portanto, da negra), constroem personagens que são de fato representantes da classe trabalhadora, da comunidade negra e muitas vezes de povos tradicionais, no entanto, o olhar dispensado a esses sujeitos recorrentemente os estereotipiza. A esse respeito Silva reflete que

o estereótipo credencia-se a ser percebido como uma estratégia discursiva que, no caso específico da Literatura brasileira, visa estigmatizar elementos oriundos da memória cultural africana, apagando deliberadamente da História, a história dos vencidos, pelo modo construído e não essencialista que traz à luz as identidades culturais dos afro-descendentes. Desta forma, inclina-se a engendrar uma “forma de conhecimento e identificação que vacila entre o que está sempre ‘no lugar’, já conhecido, e algo que deve ser ansiosamente repetido” para, dessa maneira, construir também ao nível das ideologias o conceito de alteridade que lhe interessa sobre o sujeito que, no caso em questão, se trata do personagem negro.<sup>45</sup>

Além disso, na medida em que esses personagens formatam uma representação simbólica mais ou menos fixa com correspondência na realidade, tal representação acaba por delimitar o ente representado e não o contrário. Em outras palavras, se temos, por padrão, uma representação de Oxum exotificada, hipersexualizada e estéril, não importa mais se Oxum não é nada disso: “a representação hegemônica adquire a consistência de uma doxa”<sup>46</sup>; pela repetição, fixa-se, mesmo que erroneamente, a ideia de que ela o seja. As reflexões de Antonio Candido nos auxiliam nessa compreensão por apontarem que

a personagem é um ser fictício, — expressão que soa como paradoxo. De fato, como pode uma ficção ser? Como pode existir o que não existe? No entanto,

---

<sup>44</sup> Segundo a pesquisadora e professora da Universidade Federal de São Paulo, Ilana Goldstein (2002, p. 129), “Dona Flor [...] surgiu de um caso relatado pelo poeta Álvaro Moreyra, em 1933, sobre o problema da irmã de um amigo seu: viúva de um jornalista boêmio, casou-se com um comerciante português. Sendo, porém, de religião espírita, via o ex-marido querendo deitar-se com ela toda noite. Deste antigo caso surgiu, em 1966, o núcleo da trama de *Dona Flor e seus Dois Maridos*”.

<sup>45</sup> SILVA, 2007, p. 96; BHABHA, 1998, p.107 *apud* SILVA, 2007.

<sup>46</sup> HANCIAU, 2002, p. 8.

a criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance [e, em nossa concepção, no conto também] depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial. Podemos dizer, portanto, que o romance [e o conto] se baseia, antes de mais nada, num *certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício*, manifestada através da personagem, que é a concretização deste.<sup>47</sup>

Defendemos então que esse *certo tipo de relação* ao qual Candido faz menção possibilita que haja uma transmissão de características inerentes, ou seja, um *Empréstimo Metonímico* entre as personagens e a deusa. Dessa forma, Oxum vai perdendo, por intermédio do imaginário social sustentado por tais representações literárias e alimentado pelo racismo religioso, seu status de sagrada, afetuosa e princípio da fertilidade e sendo ressignificada segundo estereótipos racistas.

Nesse sentido, acreditamos que o caráter das personagens seja duplo: elas, simultaneamente, representam a mulher negra em sua coletividade, enquanto grupo racial e de gênero, e presentificam o orixá Oxum em sua singularidade, enquanto ente específico. Dessa maneira, tal correspondente no mundo real das personagens em questão é invocado, como aponta o pesquisador Rogério Cavalcante Moura, através de “suas características físicas, suas características psicológicas, seus objetos [...] e tudo que lhe diz respeito, com a finalidade de presentificá-lo, torná-lo presente de alguma maneira pela mediação vicária dos signos”<sup>48</sup>. Considerando, então, essas duas camadas estéticas — a representação e a presentificação —, torna-se mais compreensível o processo de metonimização que sugerimos: há a Oxum-humana ou Oxum-parte, que são as personagens ficcionais e afluentes, e há também a Oxum-deusa ou Oxum-todo, que é o olho d’água real, mítico e divino de onde minam todas as ditas *cópias esmaecidas*.

Antes, porém, de iluminar as narrativas e personagens que nos auxiliam a compreender tal processo de transferência de significados simbólicos e sociais da dona do ouro e dos ventres, é importante examinarmos um pouco dos criadores e do contexto de criação dessas *Oxuns de papel*: os escritores canônicos<sup>49</sup> do Modernismo brasileiro e seu tempo.

---

<sup>47</sup> CANDIDO, 1972, p. 53, grifos nossos.

<sup>48</sup> MOURA, 2007, p. 75.

<sup>49</sup> Em relação à Jorge Amado, o termo canônico refere-se, sobretudo, à capacidade de sua produção construir imaginários, fazendo o ficcional impactar modos de ser no real e no mundo empírico.

## 2.1. Mário de Andrade: o primeiro modernista que (talvez) apercebeu-se dos orixás

Além de poeta, crítico literário e musicólogo, Mário de Andrade contribuiu significativamente para os estudos sobre Folclore e sobre a cultura popular brasileira. Tais reflexões e pesquisas, muitas das quais foram possibilitadas por seu trabalho junto do Departamento de Cultura e Recreação da Prefeitura Municipal de São Paulo, figuram em suas produções literárias. Prova disso é a construção do romance *Macunaíma*, na qual,

aos traços indígenas retirados de Koch-Grünberg, Couto de Magalhães, Barbosa Rodrigues, Capistrano de Abreu e outros, vemos se acrescentarem ao núcleo central narrativas e cerimônias de origem *africana*, evocações de canções de roda *ibéricas*, tradições *portuguesas*, contos já tipicamente *brasileiros* etc. A esse material, já em si híbrido, juntam-se as peças mais heteróclitas: anedotas tradicionais da história do Brasil; incidentes pitorescos presenciados pelo autor; episódios de sua biografia pessoal; transcrições textuais dos etnógrafos, dos cronistas coloniais; frases célebres de personalidades históricas ou eminentes; fatos da língua, como modismos, locuções, fórmulas sintáticas; processos mnemônicos populares, como associações de idéias e de imagens; ou processos retóricos, como as enumerações exaustivas — que segundo o próprio autor tinham a finalidade apenas poética de realizar "sonoridades curiosas" ou "mesmo cômicas"<sup>50</sup>

Assim, nesta obra que data de 1928, ainda na primeira década do então jovem movimento modernista, já encontramos em nossa produção literária, a presença de ritualísticas religiosas afro-ameríndias<sup>51</sup>, do orixá mensageiro em si e de filhos das divindades Oxum, Ogum e Exu: a sacerdotisa Tia Ciata, o músico Pixinguinha e o próprio protagonista da narrativa, *Macunaíma*, respectivamente. No entanto, como será possível constatar, tais esteticizações do sagrado negro e dos povos nativos do Brasil são envoltas em concepções que agridem as crenças e seus adeptos.

O sétimo capítulo da obra, intitulado “Macumba”, nos apresenta Ciata de Oxum, agrega à obra o célebre compositor e ogã Pixinguinha, aponta o parentesco mítico entre *Macunaíma* e Exu, associado recorrentemente ao longo do breve capítulo à ideia de demônio judaico-cristão,

---

50 SOUZA, 2003, p. 15-16.

<sup>51</sup> Utilizamos essa terminologia, *afro-ameríndias*, porque as divindades apresentadas na narrativa não são apenas orixás, mas também divindades de povos nativos do Brasil. Assim, tal termo abarca essas duas ordens culturais e cosmológicas.

e traz, ainda, o descritivo do que aconteceria durante um culto religioso afro-ameríndio no “terreiro de macumba mais famoso do Rio de Janeiro, o da Tia Ciata”<sup>52</sup>. Desta forma, a narrativa é fruto de relatos de frequentadores da casa-terreiro<sup>53</sup> dessa filha de Oxum, mas também da inventividade (ou *fantasia pura*) de Andrade. A esse respeito, o próprio autor, em prefácio à obra, aponta que

evidentemente não tenho a pretensão de que meu livro sirva pra estudos científicos de folclore. Fantasiei quando queria e sobretudo quando carecia pra que a invenção permanecesse arte e não documentação seca de estudo. *Basta ver a macumba carioca desgeografada com cuidado, com elementos dos candomblés baianos e das pajelanças paraenses. Com elementos dos estudos já publicados, elementos colhidos por mim dum ogã carioca “bexiguento e fadista de profissão” e dum conhecedor das pajelanças, construí o capítulo a que inda ajuntei elementos de fantasia pura.* Os meus livros podem ser resultado dos meus estudos porém ninguém não estude nos meus trabalhos de ficção, leva fubeca.<sup>54</sup>

Assim, seguindo a orientação do próprio autor, não pretendemos conhecer a religiosidade afro-ameríndia através de sua elaboração estética, mas sim analisar de forma central aspectos da mentalidade do povo brasileiro nas páginas da Literatura nacional — sobretudo essa, que se pretende nacional. *Fubeca* talvez levemos ao notar que mesmo a *fantasia pura*, se algum dia esteve, então não está livre da reprodução do racismo religioso.

O ritual religioso presente na narrativa apenas serve para garantir a “vingança que Macunaíma decide pôr em prática contra Venceslau Pietro Pietra, após este o fazer de refém em sua casa e tentar matá-lo. A contrariedade produz como saldo a ida ao terreiro da Tia [Ciata] onde Exu seria homenageado no dia posterior.”<sup>55</sup> Em suma, o que ocorre neste terreiro ficcional pode ser considerado “uma simbiose e classificação de cultos. O Candomblé e outros cultos parecem se confundir, um caminho certamente encontrado por Mário para ‘desgeograficar’ o Brasil, como o próprio afirmara”<sup>56</sup>. No entanto, o argumento dessa “desgeograficação” da religião ou das religiões representadas não escusa a representação com tendência grotesca do

---

<sup>52</sup> SANTOS, 2013, p. 230.

<sup>53</sup> Como reflete a jornalista e pesquisadora Claudia Alexandre (2019, p. 108), “os terreiros eram simultaneamente locais de residência, hospedagem, encontros sociais, políticos e religiosos. Dentro das casas e também nos quintais de terra batida exerciam-se múltiplas atividades como batuques, candomblés, samba, culinária, blocos carnavalescos, entre outros ofícios de subsistência.”

<sup>54</sup> ANDRADE, 2019 [1928], p. 189, grifos nossos.

<sup>55</sup> SANTOS, 2013, p. 229.

<sup>56</sup> SANTOS, 2013, p. 229

que ocorre. “A macumba [que] se rezava lá no Mangue no zungu<sup>57</sup> da tia Ciata”<sup>58</sup> é apresentada como uma *biboca*, infestada de mosquitos e malcheirosa, dentro da qual os frequentadores consomem bebida alcoólica desordenadamente e, à medida do calor, se desnudam. Nesse diapasão, a chegada do orixá Exu ao terreiro, já depois da saudação inicial aos orixás, da sacralização de um bode, animal apreciado pelo senhor das encruzilhadas, e do banquete ritual, é descrita da seguinte maneira:

nem bem reza recomeçou se viu pular no meio da saleta uma fêmea obrigando todos a silêncio com o gemido meio choro e puxar canto novo. Foi um tremor em todos e as velas jogaram a sombra de cunhã que-nem monstro retorcido pro canto do teto, era Exu! Ogã pelejava batendo tabaque pra perceber os ritmos doidos do canto novo, canto livre, de notas afobadas cheio de saltos difíceis, êxtase maluco baixinho tremendo de fúria. E a polaca muito pintada na cara, com as alças da combinação arrebetadas estremecia no centro da saleta, já com as gorduras quasi inteiramente nuas. Os peitos dela balangavam batendo nos ombros na cara e depois na barriga, juque! com estrondo. E a ruiva cantando cantando. Afinal a espuminha rolou dos beiços desmanchados, ela deu um grito que diminuiu o tamanho da noite mais, caiu o santo e ficou dura. [...] A polaca vermelha tremendo rija pingando espuminha da boca em que todos molhavam o mata-piolho pra se benzerem de atravessado, *gemia uns roncões regougados meio choro meio gozo* e não era polaca mais, era Exu, *o jurupari* mais macanudo daquela religião.<sup>59</sup>

Já neste trecho, que aborda o início do transe ritual, fica nítido como a narrativa recupera tal experiência de forma nociva. A construção da ideia do transe como algo desconfortável e repulsivo, que causa “gemido meio choro”, projeta seu sujeito como “monstro retorcido” e associa a divindade que comparece a mais um demônio de outra cultura e cosmologia<sup>60</sup> não pode estar comprometida com uma reputação positiva da religiosidade afro-ameríndia. Além disso, o enfoque redundante e escarnecedor no corpo da personagem, expresso em uma imagem pouco provável e quase surrealista de seios atingindo os ombros e o rosto do sujeito do transe, auxiliam na ridicularização da religião, sobretudo para quem somente conhece tais rituais através da esteticização literária. Ainda que a narrativa ou o artista, inclusive como afirmado por Andrade no prefácio à obra, não tenham qualquer obrigação em fazer um retrato fiel ou

---

<sup>57</sup> Segundo Lopes (2011, p. 1498, grifos do autor), o termo *zungu* refere-se a “cortiço, calojo, habitação de negros pobres. O nome designou também cada um dos estabelecimentos comerciais do Rio de Janeiro colonial com oferta de música, refeições e pousada, mantidos em geral por negros minas libertos. Do quicongo *nzungu*, ‘panela’, ‘caldeirão’”.

<sup>58</sup> ANDRADE, 2019 [1928], p. 67.

<sup>59</sup> ANDRADE, 2019 [1928], p. 71.

<sup>60</sup> Segundo Cascudo ([S/d], p. 495), Jurupari significa “o demônio, o espírito mau, segundo todos os dicionários e missionários [...]”.

mesmo favorável à crença e a seus adeptos, é inegável que essa marcada *impossibilidade* de imprimir uma perspectiva não desabonadora de tais matérias significa a tenacidade do racismo em nossa Literatura e em nossa sociedade.

A figura exuística, de Macunaíma e do orixá mensageiro em si, merece especial atenção. São raras, no interior da narrativa, as referências a Exu que não associem a divindade à ideia de demônio. Mesmo nas obras de Jorge Amado, que analisaremos ainda, nas quais recorrentemente se lança mão desse sincretismo cruel, a quantidade de passagens em que Exu é demonizado ao longo do capítulo “Macumba” é imensa, dando a tal leitura sobre o orixá esteticizado um status de padrão e reforçando, através do *empréstimo metonímico*, a demonização que o orixá em si já sofre socialmente. A narrativa de Andrade afirma que

a tia Ciata parava gritando com gesto imenso:

– Sai Exu! *porque Exu era o diabo-coxo, um capiroto malévolo, mas bom porém pra fazer malvadezas*, era um tormento na sala uivando:

– Uuum!... uuum!... Exu! Nosso padre Exu!... *E o nome do diabo reboava com estrondo diminuindo o tamanho da noite fora*. O çaire continuava [...].

Quando sinão quando tia Ciata parava gritando com gesto imenso:

– Sai Exu! *porque Exu era o pé-de-pato, um jananaíra malévolo*. E de novo era o tormento na sala uivando:

– Uuum!... Exu! Nosso padre Exu!...

*E o nome do diabo reboava com estrondo encurtando o tamanho da noite.*<sup>61</sup>

A flagrante demonização sofrida por Exu no tecido da narrativa de Andrade tem sua raiz histórica na mentalidade da catequização. Como reflete o sociólogo Roger Bastide,

padres e frades, desde o início da colonização, tiveram de lutar contra a poligamia masculina, contra a sedução das índias nuas ou das Vênus negras, contra a volúpia dos senhores brancos e o erotismo das mulatinhas. Para amedrontá-los, recorreram em seus sermões à ameaça de castigos infernais e [...] ligaram o amor carnal ao diabo, desejoso de perder o maior número de almas possível por meio do pecado da carne. O membro viril de Exú, tanto quanto seus chifres, nos parece pois responsável por sua identificação brasileira com o diabo.<sup>62</sup>

Durante o culto religioso, Macunaíma é consagrado filho de Exu, ou seja, reconhece-se então que ele já carrega essa relação de parentesco com o orixá dos caminhos. Isso posto, na medida em que os filhos de orixá reatualizam as características e experiências das divindades

<sup>61</sup> ANDRADE, 2019 [1928], p. 69, grifos nossos.

<sup>62</sup> BASTIDE, 1961, p. 210-211.

das quais descendem, Macunaíma herda de Exu parte das particularidades que lhe garantiram o status de demoníaco. Como já referido, é a sede por vingança e a certeza de que Exu seria capaz de viabilizá-la que levam Macunaíma ao terreiro de Tia Ciata. Assim,

Macunaíma fremia de esperança querendo o *cariapemba* pra pedir uma tunda em Venceslau Pietro Pietra. Não se sabe o que deu nele de sopetão, entrou gingando no meio da sala derrubou Exu e caiu por cima brincando com vitória. E a consagração do Filho de Exu novo era celebrada por licenças de todos e todos se urarizaram em honra do filho novo do *icá*. [...]

Depois que todos beijaram adoraram e se benzeram muito, foi a hora dos pedidos e promessas [...]. Afinal veio a vez de Macunaíma o filho novo do *fute*. E Macunaíma falou:

– Venho pedir pra meu pai por causa que estou muito contrariado.

– Como se chama? perguntou Exu.

– Macunaíma, o herói.

– Uhum... o maioral resmungou, nome principiado por Ma tem má-sina... Mas recebeu com carinho o herói e prometeu tudo o que ele pedisse porque Macunaíma era filho. E o herói pediu que Exu fizesse sofrer Venceslau Pietro Pietra que era o gigante Piaimã comedor de gente.

Então foi horroroso o que se passou. Exu pegou três pauzinhos de erva-cidreira benta por padre apóstata, jogou pro alto, fez encruzilhada, mandando o eu de Venceslau Pietro Pietra vir dentro dele Exu pra apanhar. Esperou um momento, o eu do gigante veio, entrou dentro da fêmea, e Exu mandou o filho dar a sova no eu que estava encarnado no corpo polaco.

O herói pegou uma tranca e chegou-a em Exu com vontade. Deu que mais deu. [...] Afinal a vingança do herói não pôde inventar mais nada e parou. A fêmea só respirava levinho largada no chão de terra. Teve um silêncio fatigado. E era horroroso.”<sup>63</sup>

Os termos grifados no excerto acima — *icá* e *fute* —, assim como *jurupari*, estão associados a Exu e têm significado relacionado ao diabólico, ainda que as referências não sejam judaico-cristãs. Segundo Proença, em seu *Roteiro de Macunaíma*, “Icá é o diabo no lendário dos índios Caxinauás”<sup>64</sup> e o termo *fute*, de acordo com as definições apresentadas nos dicionários Aulete e Priberam, significa *diabo* ou *demônio* também. Cariapemba, divindade bantu que também é aproximada semântica e miticamente de Exu, é alvo do mesmo processo de demonização. No entanto, apesar dessa constante referência à pretensa ontologia demoníaca de Exu, o orixá recebe o filho ficcional com carinho e lhe cede a vingança desejada através do corpo que ele mesmo habita então.

De fato, é desagradável a imagem de um corpo feminino, mesmo que ocupado pelo espírito de um homem, o gigante Piaimã, sendo alvo de impiedosa violência física. Tal cena de

<sup>63</sup> ANDRADE, 2019 [1928], p. 72-74, grifos nossos.

<sup>64</sup> PROENÇA, 1974, p. 166.

agressão que tange a tortura (com *banho salgado e fervendo; caminhada sobre vidro através de mato de urtiga e agarra-compadre; coice, mordida e ferroadas de diferentes animais*), propiciada por Exu e efetivada por um filho desse orixá, inscreve-os em uma lógica de bestialidade e endossa a ideia de que as religiosidades afro-ameríndias são um artifício de promoção do mal para as inimizades de seus adeptos. Esse desserviço, forjado no âmbito da elaboração estética, produz um sentido material em nossa sociedade na medida em que os leitores podem considerar que situações abjetas que tais sejam correntes em comunidades de terreiro. Não se pode ignorar que o medo associado à ignorância e ao racismo segue sendo, mesmo já no século XXI, o propulsor de episódios de depredação de terreiros e violência a praticantes de religiões afro-brasileiras.

Acerca do parentesco entre Macunaíma e Exu, pesquisadores como Gecilmar Borges, Betina da Cunha (2011), Luciana Santos (2013) e outros se dedicam em evidenciar e analisar as similaridades entre o orixá e o protagonista de Andrade, partindo de relatos míticos. As reflexões de Borges e Betina apontam que

o reconhecimento de Macunaíma como o “filho” do orixá sugere que o herói possui, senão todas, mas grande parte das características que compõem o arquétipo mítico de Exu e confirma a hipótese de que essas características ajudam a compor a personalidade do herói marioandradiano. Prandi, ao analisar os candomblés em diversas regiões do Brasil, faz uma apresentação das características dos “filhos de Exu” na forma como são percebidos pelas comunidades religiosas. Nas definições encontradas, a ambivalência e o caráter múltiplo são características constantemente apontadas nos filhos de santo que têm Exu como o orixá principal [...]. Macunaíma é viril ou altamente sexuado, manhoso, adora dinheiro, é intrigueiro, egoísta, astuto e inteligente, está sempre em movimento e é extremamente vingativo. Essas são características frequentemente verificadas nos “filhos de Exu”.<sup>65</sup>

A parcela da descrição do ritual que Andrade não atribui à sua criatividade, é transmitida ao escritor pelo já referido Pixinguinha, o grande músico brasileiro, referido como “bexiguento” pelas marcas no rosto causadas pela varíola, popularmente conhecida como “bexiga”<sup>66</sup>. A pesquisadora e professora do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/ USP), Virgínia Bessa, reflete, em sua dissertação de mestrado, que

Pixinguinha era tocador de atabaque nos terreiros da Pequena África [região em que se situava a casa de Tia Ciata], e embora o próprio músico tenha

<sup>65</sup> BORGES & CUNHA, 2011, p. 85-87.

<sup>66</sup> INSTITUTO MOREIRA SALLES, 2017, s/p.



revelado muito pouco acerca de suas incursões pelo candomblé, sua atuação nesse ramo foi imortalizada por Mário de Andrade. O flautista foi uma das principais fontes utilizadas pelo escritor para a composição do capítulo “Macumba” de seu livro *Macunaíma*. Num encontro realizado em São Paulo, em 1926, o escritor passou longo tempo colhendo informações sobre os batuques no terreiro de candomblé. As anotações relativas a esse encontro, sete páginas manuscritas a lápis, foram publicadas nas obras completas do escritor<sup>67</sup>.

No entanto, a partir da narrativa, fica perceptível que Pixinguinha, além de ser um dos informantes de Andrade nessa pesquisa de cunho etnográfico que resultou na obra literária, é também *transformado* em personagem, de nome Olelê Rui Barbosa, sendo a matéria principal da representação produzida sua filiação mítico-religiosa e a função que desempenha no terreiro, ou seja, o fato de ser portador de uma fagulha do poder de Ogum e também ser o responsável por vibrar o couro do atabaque chamando os orixás. A biografia do compositor, disponibilizada pelo Instituto Moreira Salles (IMS), informa que

Mário recolhia material para um livro que estava escrevendo e que seria publicado em 1928, com o título de *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Pixinguinha colabora prestando informações a Mário de Andrade sobre o ambiente da casa de Tia Ciata – terreiro em que se reuniam festeiros e religiosos para festas com candomblé e música variada: tinha samba, tinha choro, maxixe e o que fizesse parte do repertório de seus frequentadores mais assíduos, como Pixinguinha, João da Bahiana, Donga, Sinhô e Bucy Moreira (sobrinho de Tia Ciata), entre outros músicos. As informações munciam Mário na produção do capítulo 7 do livro, intitulado “Macumba” e com personagens como Olelê Rui Barbosa, “um negrão filho de Ogum, bexiguento e fadista de profissão” inspirado em Pixinguinha.<sup>68</sup>

Dentre as três personagens filhos de orixá que a narrativa menciona, Olelê Rui Barbosa é sem dúvida a que recebe um tratamento menos influenciado pelo estereótipo do feiticeiro ou do demoníaco. Veremos a seguir, como visto anteriormente em relação a *Macunaíma* e seu pai mítico, Exu, que a narrativa se ocupa de Ciata de forma diferente.

---

<sup>67</sup> BESSA, 2005, p. 61-62.

<sup>68</sup> INSTITUTO MOREIRA SALLES, 2017, s/p.

### 2.1.1. Tia Ciata: de zeladora do segredo à cultuadora do demônio

É patente que, se o culto preservado por um sujeito é associado à malignidade, tal sujeito passa a ser considerado como um agente desta. Assim, na medida em que o pai ou a mãe de santo, hierarquicamente, ocupa o posto mais eminente dentro de uma comunidade de terreiro, sua figura é a personificação da doutrina do templo que dirige: “o orixá da cabeça do dono da casa é também o dono da casa de seu filho”<sup>69</sup>. Portanto, a personagem Tia Ciata, “a mais famosa de todos as baianas, a mais influente, [...] lembrada em todos os relatos do surgimento do samba carioca e dos ranchos”<sup>70</sup>, suporta uma concepção que a reduz à cultuadora de demônios, já que em sua macumba ficcional, estabelecida a partir da casa-terreiro documental dessa histórica filha de Oxum, como bem aponta Eduardo de Assis Duarte, se “encena a representação do culto aos orixás como feitiçaria, numa operação redutora típica da lógica do estereótipo”<sup>71</sup>.

Sendo então fruto dessa *lógica do estereótipo*, ou seja, da repetição até a cristalização, a esteticização de Ciata realizada por Andrade parte de leituras equivocadas (como a já referida associação de Exu ao demônio e, por consequência, a compreensão de que seus fiéis são membros de um culto satânico), mas também de dados amparados pela mitologia, os quais acabam ensombrados pelos referidos aspectos lesivos. Isso ocorre porque, como reflete a escritora Chimamanda Ngozi Adichie, “o problema com estereótipos não é que sejam mentira, mas que são incompletos. *Eles fazem com que uma história se torne a única história*”<sup>72</sup>.

Desta forma, de engano em engano, de parcialidade em parcialidade, Tia Ciata redonda em uma “feiticeira como não tinha outra, mãe-de-santo famanada e cantadeira ao violão”<sup>73</sup>, ainda que o pesquisador e cineasta Roberto Moura tenha preferido afirmar que

na vida no santo e no trabalho, *Ciata era festeira, não deixava de comemorar as festas dos orixás em sua casa da praça Onze*, quando depois da cerimônia religiosa, freqüentemente antecedida pela missa cristã assistida na igreja, se armava o pagode. *Nas danças dos orixás aprendera a mostrar o ritmo no corpo*, e, como relembra sua contemporânea, d. Carmem, “*levava meia hora fazendo miudinho na roda*”. *Partideira, cantava com autoridade, respondendo os refrões nas festas que se desdobravam por dias*, alguns

---

<sup>69</sup> LEITE, 2008, p. 63.

<sup>70</sup> MOURA, 1995, p. 96.

<sup>71</sup> DUARTE, 2013, p. 147.

<sup>72</sup> ADICHIE, 2019, p. 13, grifos nossos.

<sup>73</sup> ANDRADE, 2019 [1928], p. 68-69.

participantes saindo para o trabalho e voltando, *Ciata cuidando para que as panelas fossem sempre requentadas, para que o samba nunca morresse*.<sup>74</sup>

A personalidade documental de Ciata, marcadamente festiva e fomentadora da vida social da comunidade, e sua inclinação ao canto, à dança e à culinária, relacionáveis a seu parentesco mítico com Oxum, *Ìyálode*<sup>75</sup>, mãe das artes<sup>76</sup> e cozinheira dos orixás, não figuram ou figuram bastante pontualmente na narrativa de Andrade. É a faceta do manejo do feitiço, a qual de fato é uma idiosincrasia verificável em Oxum, que se sobrepõe às outras possíveis. Ainda que essa escolha seja coerente, posto que o enfoque realizado na narrativa é sobre o papel da religiosidade afro-ameríndia na superação de obstáculos, o lugar histórico e simbólico de *Mãe do Samba*, por exemplo, notabilizado por Claudia Alexandre<sup>77</sup>, é apequenado em detrimento de uma construção absorvida por estereótipos raciais flagrantes. Todavia, o samba é referido apenas uma vez, já bem próximo ao final do capítulo “Macumba”.

A narrativa evolui apontando que “Tia Ciata era uma negra velha *com um século no sofrimento, javevó e galguincha* com a cabeleira branca esparramada feito luz em torno da *cabeça pequetita*. Ninguém mais não enxergava olhos nela, *era só ossos duma compridez já sonolenta pendependendo pro chão de terra*”<sup>78</sup>. No entanto, é produtivo pontuar que a Ciata de Oxum histórica faleceu aos setenta anos, em 1924, antes mesmo da escritura de *Macunaíma*, e, apesar de ter levado a vida típica de uma mulher negra de pele escura nascida em meio ao regime escravista, o enfático sofrimento de sua vida fica por conta da liberdade criativa de Andrade. Outras referências à idade muito avançada da sacerdotisa — seus olhos já não serem visíveis, seu corpo ser feito apenas de ossos e seu perecimento parecer muito iminente, já que ela se encontrava *sonolenta pendependendo pro chão de terra* — soam exageradas, sobretudo quando consideramos a disposição física apresentada por Ciata mais adiante na narrativa. Nessa mesma linha, os adjetivos, grifados no excerto, utilizados para identificar a velhíssima sacerdotisa são aviltantes, significando, respectivamente, “aspecto desagradável, mal-trajado, mal-encarado”<sup>79</sup> e “galgo, esfomeado, sedento”<sup>80</sup>.

---

<sup>74</sup> MOURA, 1995, p. 100, grifos nossos.

<sup>75</sup> Segundo Nei Lopes (2011, p. 696), é a “primeira-dama de uma vila ou cidade, senhora de alta hierarquia”.

<sup>76</sup> Segundo a explicação de Nancy de Souza e Silva (2020), mais conhecida como ebome ou vovó Cici de Oxalá, contadora de histórias e iniciada no Candomblé do Opó Afonjá.

<sup>77</sup> ALEXANDRE, 2019, p. 104.

<sup>78</sup> ANDRADE, 2019 [1928], p. 68 grifos nossos.

<sup>79</sup> Significado fornecido pelo Dicionário Aulete de Língua Portuguesa.

<sup>80</sup> Significado fornecido pelo Dicionário Aulete de Língua Portuguesa.

A seguir, a referência a uma característica física de Ciata, *a cabeça pequetita*, pode ser associada às medições cranianas realizadas pelo médico Samuel George Morton, autor de teorias que por muito tempo estruturam a prática do racismo científico ao sugerirem que o formato e o tamanho do crânio de indivíduos negros eram capazes de estabelecê-los como portadores de capacidade intelectual inferior a dos brancos. Assim,

a fama de Morton como cientista apoiava-se na sua coleção de crânios e na importância destes para a hierarquização das raças. Uma vez que a cavidade craniana fornece uma medida fidedigna do cérebro que nela se alojava, Morton estabeleceu a hierarquia entre as raças a partir do tamanho médio de seus cérebros.<sup>81</sup>

Ainda nessa toada, já depois do início da cerimônia pela sacerdotisa, que consiste na saudação aos orixás, na sacralização de animal específico, na alimentação comunitária ritual e na presentificação da divindade através do transe religioso, descritas e analisadas anteriormente, a narrativa nos apresenta a dança ritual que a mãe de santo e o orixá Exu executam. A cena, descrita como *temível*, coroa a interpretação degradante que foi realizada sobre tais expressões religiosas nessa obra paradigmática de nossa Literatura.

Passou um tempo de silêncio sagrado. Então tia Ciata se levantou da tripeça que uma mazombinha substituiu no sufragante por um banco novo nunca sentado, agora pertencendo pra outra. A mãe-de-terreiro veio vindo veio vindo. Ogã vinha com ela. Todos os outros estavam de pé se achatando nas paredes. Só tia Ciata veio vindo veio vindo e chegou junto do corpo duro da polaca no centro da saleta ali. *A feiticeira tirou a roupa ficou nua, só com os colares os braceletes os brincos de contas de prata pingando nos ossos. Foi tirando da cuia que Ogã pegava, o sangue coalhado do bode comido e esfregando a pasta na cabeça da balalaô. Mas quando derramou o efém verdense em riba, a dura se estorceu gemida e o cheiro iodado embebedou o ambiente.* Então a mãe-de-santo entoou a reza sagrada de Exu, melopéia monótona.

Quando acabou, a fêmea abriu os olhos, principiou se movendo bem diferente de já-hoje e não era mais fêmea era o cavalo do santo, era Exu. Era Exu, o romãozinho que viera ali com todos pra macumbar.

*O par de nuas executava um jongo improvisado e festeiro que ritmavam os estralos dos ossos da tia, os juques dos peitos da gorda e o ogã com batidos chatos. Todos estavam nus também e se esperava a escolha do Filho de Exu pelo grande Cão presente. Jongo temível.*<sup>82</sup>

---

<sup>81</sup> GOULD, 2014 [1991], p. 53.

<sup>82</sup> ANDRADE, 2019 [1928], p. 72, grifos nossos.

Segundo o excerto acima, a mesma senhora que, poucas páginas antes, é descrita com alguém que já não tem olhos visíveis e carrega um corpo conformado apenas por ossos, então desnuda-se e baila, na companhia da personagem *polaca*<sup>83</sup>, em estado de transe e também nua, o que parece ser a dança ritual do orixá Exu (ainda que nomeada e representada como jongo) filtrada e interpretada pela elaboração estética de Andrade. Tal leitura se apoia na execução da cantiga de orixá, a “reza sagrada [...], melopéia monótona”: encabeçada pelo sacerdote e cadenciada pelo som do atabaque, o canto pode ilustrar e explicar a dança de reatualização mítica praticada pelos orixás nos terreiros afro-religiosos. No entanto, a dita nudez não é mítica ou ritualisticamente defendida ou sequer apontada como efetiva em nenhum dos materiais que dispomos em nossa bibliografia sobre religiosidade. Na soma, tal representação parece mais um contraponto satírico ao fato de Ciata não tolerar “desmoralizações no zungu dela”<sup>84</sup>.

Outra adaptação literária (ou impropriedade) presente neste trecho é o uso dos termos *babalaô* e *efém*. A primeira palavra, segundo Nei Lopes, significa “*sacerdote* de Ifá, *aquele* que tem conhecimento e autoridade para praticar a adivinhação pelo jogo de Ifá. O título tem origem no iorubá *babaláwo* [...], literalmente ‘pai do segredo’”<sup>85</sup>, ou seja, é uma função exclusivamente masculina, logo não deveria ser conferido a uma mulher. A segunda palavra parece uma corruptela do termo *efun*, traduzido por Napoleão como “giz branco de origem mineral”<sup>86</sup>. Lopes, complementando tal tradução, afirma que também se nomeia assim a “cerimônia ritual em que se completa o encantamento da inicianda pela pintura de sua cabeça raspada e de seu corpo com desenhos feitos com esse material. Do iorubá *efun*, ‘giz’, provavelmente com interferência de *èfún*, ‘feitiço’, ‘encantamento’, ‘fascínio’”<sup>87</sup>.

Além dos aspectos que amalgamam crenças diversas, tanto a dança combinada (jongo e dança ritual de orixá) quanto os usos inexatos de terminologia relacionada ao culto dos orixás parecem tributários da “desgeograficação” operada por Mário de Andrade, a qual Dadie Kacou

---

<sup>83</sup> A título de elucidação, a mulher que experimenta o transe religioso seria a representação de trabalhadoras sexuais judias que eram referidas como “polacas”. Como discorre Luís Krausz (1996), pesquisador e professor da Universidade de São Paulo, “as primeiras 67 prostitutas judias de nacionalidade polonesa desembarcaram no Rio em 1867. Logo foram apelidadas de polacas. A estas seguiram-se centenas, que, no decorrer das cinco ou seis décadas subsequentes, estabeleceram-se no Rio, em Santos e em São Paulo. [...] A maior parte destas mulheres foi forçada a se prostituir pela Zwi Migdal, uma organização criminosa baseada em Varsóvia, que operou até a década de 30. Seus agentes viajavam pelas empobrecidas aldeias judaicas da Europa Oriental, afirmando serem comerciantes bem estabelecidos na América do Sul, em busca de casamento”. À época em que Macunaíma foi escrito, a prostituição dessas mulheres já se encontrava decadente. Por isso, talvez, a representação dessa personagem seja recorrentemente absurda e brutalizada.

<sup>84</sup> ANDRADE, 2019 [1928], p. 70.

<sup>85</sup> LOPES, 2011, p. 168, grifos nossos.

<sup>86</sup> NAPOLEÃO, 2001, p. 78.

<sup>87</sup> LOPES, 2011, p. 521, grifos do autor.

Christian, professor e pesquisador, considera “o grande projeto ideológico do autor aplicado na obra”<sup>88</sup>. No entanto, como já pontuamos anteriormente, se essa proposta foi bastante original no quesito de inventividade literária, não foi revolucionária quanto ao olhar dispensado à experiência religiosa afro-ameríndia e às suas divindades ao não as poupar do vilipêndio que sofriam e seguem sofrendo. A seguir, em um trecho já próximo ao fim do capítulo, a mesma lógica organiza a narrativa:

Tia Ciata veio maneira e principiou *rezando a reza maior do diabo. Era a reza sacrílega entre todas, que se errando uma palavra dá morte, a reza do Padre Nosso Exu*, e era assim:

– Padre Exu achado nosso que vós *estais no trezeno inferno da esquerda de baixo, nós te quereremo muito, nós tudo!*

– Quereremos! quereremos!

– ...O pai nosso Exu de cada dia nos dai hoje, seja feita vossa vontade assim também no terreiro da sanzala que pertence pro nosso padre Exu, por todo o sempre que assim seja, amém!...

– Glória pra pátria jeje de Exu!

– Glória pro fio de Exu!

Macunaíma agradeceu. A tia acabou:

– Chico-t-era um príncipe jeje que virou nosso padre Exu dos século seculóro pra sempre que assim seja, amém.

– Pra sempre que assim seja, amém!

*Exu ia sarando sarando, tudo foi desaparecendo por encanto quando a caninha circulou e o corpo da polaca virou são outra vez. Se escutou uma bulha tamanha e tomou o espaço um cheiro de breu queimado enquanto a fêmea deitava pela boca um anel de azeviche. Então voltou do desmaio vermelha gorda só que mui fatigada e agora estava só a polaca ali, Exu tinha ido embora.*<sup>89</sup>

No excerto acima, vemos como as orações católicas, *Pai Nosso* e *Glória*, são subvertidas em honra de um Exu lido e adorado como demônio por seus correligionários. Assim, a demonização sofrida pela crença e pela divindade que ocorre no interior da narrativa é operada pelo próprio grupo religioso e tal agência — construída ou interpretada desta forma por Mário de Andrade — ampara e naturaliza a violência da qual é vítima. Neste sentido, porém, é importante não perder de vista como a associação entre Exu e as ideias de demônio ocorre, de forma endógena nas religiosidades afro-brasileiras, por vezes funcionando como uma apropriação ativa de termos aviltantes, a fim de desconstruí-los em favor da lógica da própria divindade. Assim, algumas expressões que demonizam Exu passam por um processo de

<sup>88</sup> CHRISTIAN, 2007, p. 81.

<sup>89</sup> ANDRADE, 2019 [1928], p. 75, grifos nossos.

dessemantização e ressemantização, ou seja, perdem seus significados originais e ganham novos, de acordo com sua utilização no seio do culto. No entanto, tal processo tem outra gravidade quando operado fora das comunidades que sofrem o vilipêndio e, quando evocadas em certos contextos, acabam por apenas reproduzir a violência.

É interessante pontuar que a demonização, neste trecho, toma essa forma mais explícita, enunciada pelo narrador e pelas personagens, mas também se configura mais simbólica, como na passagem que nos informa o fim do transe “enquanto a fêmea deitava pela boca um anel de azeviche”<sup>90</sup>. Tal afirmação, que pode soar inusitada, mas não necessariamente perniciososa para quem não conhece a referência utilizada por Andrade, tem raiz, segundo Proença, em um caso de possessão demoníaca reportado por um frei:

no tempo dos holandeses uma mulher foi possessa pelo diabo; Freio Pantaleão fez retirar-se o demônio. Este, porém, voltou a possuí-la e, perguntado por que assim fizera, respondeu que assim era porque fizeram pouco caso daquela alma de Deus e não lhe pediram sinal para colocar no altar de N. Senhora. Ordenou-lhe o frade que se fosse e desse o sinal. O demônio saiu fora daquele corpo e a moça lançou pela boca um anel de azeviche.<sup>91</sup>

Desta forma, a demonização de Exu toma outra dimensão posto que então se associa o orixá a um relato histórico, documentado e *pouco duvidável* na medida em que se baseia na cristandade (religião seguida pela grande maioria da sociedade brasileira em 1928 e também em 2021) e não às crenças dos povos originários do Brasil ou da comunidade afro-brasileira, muitas vezes interpretadas como meras superstições. Além disso, como vimos anteriormente, duas características míticas de Oxum — a manipulação mágica da realidade e o dom de curar — são apequenadas e diluídas pela recorrente demonização do culto religioso, da sacerdotisa e do orixá Exu. Este orixá (na verdade, o corpo em que ele se encontra) é curado de toda a lesão causada durante a vingança violenta de Macunaíma por meio da magia acionada pelo poder da palavra encantatória de tia Ciata. Como sacerdotisa, filha mítica e possuidora de uma fagulha do poder de Oxum, Ciata herda inclinações específicas da senhora das águas doces, que neste caso, são o domínio da magia e a arte de curar. Então, se a Ciata ficcional cura o corpo da *polaca* ao rezar o *Padre Nosso Exu*, e a Oxum da Ciata histórica cura uma doença de Wenceslau

---

<sup>90</sup> ANDRADE, 2019 [1928], p. 75.

<sup>91</sup> JABOATÃO, 1761, p. 485 *apud* PROENÇA, 1974, p. 166.

Brás<sup>92</sup>, então presidente da república, a Oxum mítica cura a febre das crianças<sup>93</sup> e, depois de cegar, restitui a visão daqueles que a fazem mal<sup>94</sup>.

Em suma, é a reflexão de Eduardo de Assis Duarte que se resume de forma bastante satisfatória a compreensão que, ao fim da análise, temos sobre a forma que Andrade representa a sacerdotisa Ciata de Oxum e sua casa-templo em nossa Literatura. Percebemos que,

na cena da macumba de Tia Ciata, *novamente predomina a estereotipia da feiticeira voltada para o mal*, aliada ao *exagero satírico* com que Mário trata a cerimônia. Assim, o primeiro grande romance modernista inaugura o que se pode caracterizar como negrismo – apropriação eurocêntrica do tema do negro, folclórica e descompromissada, a ponto de nela caber o veredito debochado de Oswald de Andrade: ‘macumba para turistas’.<sup>95</sup>

Cabe, no entanto, ponderar que, no caso de Jorge Amado, a expressão “macumba para turistas” não reflete exatamente seu procedimento literário, ainda que tenha sido, de fato, a obra desse autor a responsável por apresentar parte da experiência afroreligiosa para leitores do mundo todo. No entanto, Abdias do Nascimento, dramaturgo, professor e político, também aponta, ao longo de *O genocídio do negro brasileiro*, a flagrante folclorização da cultura na obra do escritor baiano. Nascimento defende que

[...] chegamos ao ponto máximo da técnica de inferiorizar a cultura afro-brasileira: a sua folclorização. Técnica insidiosa, e tão entranhada nos métodos e no raciocínio de certos estudiosos que até aquele “analista” bem intencionado revela, consciente ou inconscientemente, sua adesão a tal elenco de crenças negativas. Internacionalmente conhecido, Jorge Amado é o escritor que tem a seu crédito a promoção e a suposta

---

<sup>92</sup> A obra de referência de Roberto Moura (1995, p. 97), trazendo o testemunho de Bucy Moreira, sobrinho de Ciata, relata que “Então o Wenceslau Brás tinha um encosto aí na sua relação, que tinha um equizema [sic] aqui na perna que os médicos na junta médica diziam não poder fechar. “Se fechar morre!” O Bispo disse pro Wenceslau Brás: “eu tenho uma pessoa que lhe cura disso”. Era o tal Bispo, esses velhos investigadores, um senhor de bem. Ele disse: [...] “Ciata você pode deixar, ele é um bom homem, é um senhor de bem, o presidente e tal...” [...] Ela disse: “quem precisa de caridade que venha cá”. Ele disse: “mas ele é o presidente da República”. “Então eu também não posso ir lá, não tenho nada com isso não, não dependo dele”. Às vezes ela era explosiva: “não conheço ele, eu vejo falar em Wenceslau Brás, mas não conheço não”. “Ah, mas você tem que fazer alguma coisa, eu dei minha palavra que você ia”. [...] Aí minha prima, uma tal de Ziza, cambonou, ela recebeu orixá, primeiro pra saber se podia curá-lo, o orixá disse: “isso não é problema, cura facilmente, não vai acontecer nada, pode deixar”. Então foi que ele ordenou. Então ela estabeleceu: “são dessas ervas que eu faço medicamento pra ele se curar, dentro de três dias tá fechado, ele não precisa botar mais nada”. Então mandou lavar com água e sabão e botar aquela coisa em pó, torrar aquilo e botar, ficou curado. Então perguntou o que queria. Ela terminou mesmo indo porque o Bispo era pessoa didata né, tava sempre lá em casa e fez, forçou a barra, e ela foi lá fazer o serviço. Ela mesmo lavou o pé dele com água e sabão, “não mexa, não põe nada, amanhã lava outra vez e põe esse. Três dias se não fechar põe mais três dias”. E dentro de três dias estava curado. Quando ele tirou a faixa tava limpo”.

<sup>93</sup> ELBEIN DOS SANTOS, 2012, [1975] p. 91.

<sup>94</sup> PRANDI, 2001a, p. 326.

<sup>95</sup> DUARTE, 2013, p. 147.



valorização da cultura africana na Bahia. Vários personagens dos seus livros são negros, alguns no papel de protagonistas.<sup>96</sup>

E depois de citar alguns trechos compostos por Amado que sexualizam, exotizam ou animalizam a religiosidade afro-brasileira e seus professantes, Nascimento conclui que, “se estamos realmente considerando os rituais descritos [...] como expressões do sagrado afro-brasileiro e dos seus ritos religiosos, mesmo levando em conta a liberdade concedida à recriação artística, a descrição de Amado não passa de um sacrilégio”<sup>97</sup>.

O que vemos a seguir é parte do que “a liberdade concedida à recriação artística”<sup>98</sup> de Amado tornou possível.

## **2.2. Jorge Amado: as contradições entre a estereotipia racial herdeira da escravidão negra e os arquétipos de Orixá**

Espraiando-se ainda mais pelos domínios da Literatura, as discussões que tocam as experiências religiosas afro-brasileiras seguem ganhando forma, então através do fazer literário do baiano Jorge Amado. O escritor que, apesar de ostentar o honroso cargo de ogã de Oxóssi e obá de Xangô, era dotado de um ferrenho ateísmo, foi o responsável por solidificar na Literatura brasileira a presença dos deuses afro-brasileiros, sendo que, como refletimos anteriormente, “em grande medida, as ideias mais generalizadas a respeito do Candomblé da Bahia devem às novelas de Jorge Amado sua ampla difusão por todo o mundo”<sup>99</sup>. Com efeito, essas inscrições experimentaram uma execução muito pautada por ideologias racistas, inscrições essas que nos parecem consequência da herança indelével da escravidão de corpos negros no Brasil. Uma marca da representação contraproducente produzida por Amado é a descrição que sexualiza o transe ritual. Doris Turner, pesquisadora e professora da Kent State University, em trabalho refletido por Abdias do Nascimento e Ordep Serra, aponta que Amado “desqualifica a religião afro-brasileira enquanto religião e a reduz a mera manifestação erótica”<sup>100</sup> e, além disso,

---

<sup>96</sup> NASCIMENTO, 1978, p. 117.

<sup>97</sup> NASCIMENTO, 1978, p. 117.

<sup>98</sup> *Ibid.*

<sup>99</sup> SERRA, 1995, p. 101.

<sup>100</sup> TURNER *apud* SERRA, 1985, p. 129.

“através do uso da imagem ‘feroz como dança da floresta virgem’, [...] a dança religiosa afro-brasileira, sugere uma excitação animalesca”<sup>101</sup>. Nesse mesmo sentido, Domício Proença Filho, também analisando a obra amadiana, afirma que, “na esteira da tradição do romance realista do século passado no país, a maioria de suas histórias inserem-se no espaço da literatura-espelho e, no caso, refletem muito do comportamento brasileiro em relação às mulheres que privilegia”<sup>102</sup>.

Há, além das personagens que são centrais, algumas mulheres negras iniciadas na religião dos orixás que têm menor espaço no interior das narrativas, como é o caso de Andressa de Oxum e Dionísia de Oxóssi, em *Dona Flor e Seus Dois Maridos*<sup>103</sup>; Rosa de Oxalá, em *Tenda dos Milagres*; Ressu de Iansã, em *Tocaia Grande* e outras tantas mulheres sem nome ou rosto, descritas no coletivo de sua condição feminina, negra e devota dos orixás. As outras, elencadas a seguir, possuem grande relevância nas obras de Amado e têm em sua infraestrutura de sujeito ficcional, fruto da criatividade literária, marcas de estereótipos raciais.

A primeira dessas mulheres é Gabriela, personagem que dá nome ao romance de 1958, cuja menção remete “ao perfume de cravo e canela, que evoca as longínquas especiarias, e à sua boca cor de pitanga, um apelo poderoso ao apetite erótico, associado à ideia de sensualidade e poder”<sup>104</sup>. Na narrativa, Gabriela pode ser descrita, segundo Conceição Evaristo, como uma “mulher-natureza, incapaz de entender e atender determinadas normas sociais”<sup>105</sup>. Contemplando justamente essas normas, Maria Nazareth Soares Fonseca, pesquisadora e professora da Universidade Federal de Minas Gerais, reflete que

o excesso de atributos físicos que tornam Gabriela desejável e diferente faz dela transgressora do modelo proposto pela sociedade brasileira para representar as mulheres virtuosas e recatadas que se opõem à “mulher fácil”, apreciada como amante, mas nem sempre assumida como esposa. Paradoxalmente, Gabriela, ao transgredir o modelo de mulher recatada, também o reafirma, pois continua a ratificar a diferença existente entre “esposa” e “amante”.<sup>106</sup>

De funcionária à esposa do sírio Nacib, o proprietário do bar Vesúvio, Gabriela tenta caber no molde de senhora, mas a espontaneidade e a liberdade das quais goza escapam ao padrão feminino imposto, feito água corrente rompendo um dique. Não à toa essa personagem

---

<sup>101</sup> TURNER apud NASCIMENTO, 1978

<sup>102</sup> PROENÇA FILHO, 2004, p. 166.

<sup>103</sup> A partir daqui esta obra será referida também como *DFSDM*, abreviatura do título.

<sup>104</sup> HANCIAU, 2002, p. 7.

<sup>105</sup> EVARISTO, 2005, p. 53

<sup>106</sup> FONSECA *In* AFOLABI; BARBOSA; ROBEIRO, 2007, p. 149.

é uma presentificação literária do orixá Iemanjá, pois, além de comparada a uma sereia, Gabriela entra em transe ritual e torna-se Iemanjá por alguns momentos.

Chamava Gabriela de Yemanjá, dela nasciam águas, o rio Cachoeira e o mar de Ilhéus, as fontes nas pedras. Nos raios da lua, a casa velejando no ar, subia pelo morro, partia na festa. As canções eram o vento, as danças eram os remos [...]. Cavalos de Yemanjá, Gabriela partia por prados e montes, por vales e mares, oceanos profundos.<sup>107</sup>

Outra filha de Iemanjá do universo literário de Amado é Rosa Palmeirão, personagem do romance *Mar Morto*, publicado pela primeira vez em 1936. Rosa que, segundo a obra, “não seria nada se [...] não tivesse o corpo bem feito”<sup>108</sup>, é uma mulher negra de pele clara cujos traços psicológicos se assemelham a marés imprevisíveis, já que ora é amável e sedutora, ora é irada e absolutamente agressiva. Com caracterização que remete muito facilmente à das pombagiras da Umbanda, Palmeirão é declaradamente uma iniciada de Iemanjá<sup>109</sup>, que reproduz com Guma, a personagem central do romance, um mito polêmico da tradição iorubá.

Nesse sentido, a pesquisadora e professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Cláudia Rosário, pontua que “o próprio mito pode ser abordado tanto no sentido sagrado como no profano. Ou seja: mesmo sendo a linguagem por excelência da religião, pode ser encontrado no fundo das ideologias, da arte, da organização da psique humana tomada como um todo, enfim, e através de todas as suas expressões”<sup>110</sup>. E é ancorada nessa sazão que a narrativa atualiza o episódio de incesto cometido entre Iemanjá e Orungã, mãe e filho. A narrativa nos informa que Rosa Palmeirão

não é mulher de chorar, mas queria ter um filho e se esquecia que era muito tarde para isso. Fazia de Guma seu amante e seu filho. [...] Rosa Palmeirão tem alguma coisa de mãe no seu amor. Não é mais nova e o acarinha como a um filho, muitas vezes se esquece dos beijos doidos de desejo e o beija suavemente com lábios maternos. [...] Rosa Palmeirão quer ter um filho. Ela se cansou de dar em soldados, de comer cadeia, de navalha na saia, do punhal no peito. Ela quer um filho a quem acarinhar, para quem cante cantigas de ninar. Uma vez Guma dormiu nos braços dela e Rosa cantava: dorme, dorme, bebezinho, que a cuca vem aí...

Se esquecia que ele era sua amante e fazia dele filho, acalentava no colo. Talvez fosse até isso que houvesse desencadeado a cólera de Iemanjá. Só D.

<sup>107</sup> AMADO, 2004 [1958], p. 346-347.

<sup>108</sup> AMADO, 2004 [1958], 2008 [1936], p. 58.

<sup>109</sup> AMADO, 2004 [1958], p. 88.

<sup>110</sup> ROSÁRIO, 2008, p. 2.

Janaína pode ser mãe e mulher. E ela o e de todos os homens do cais, é a protetora de todas as mulheres.<sup>111</sup>

Rosa, que apesar de carregar essa potência materna que Iemanjá possui, é construída como uma personagem cujo filho fora morto pelo pai, em tenra idade e, quando conhece Guma e enche-se do sonho de ser mãe novamente, já está velha para procriar. Mais adiante, porém, Palmeirão decide-se por abandonar sua vida de liberdade para criar, como neto, o filho de Guma, seu grande amor.

Além de Rosa Palmeirão, que corporifica a deusa afro-brasileira Iemanjá, *Mar Morto* traz também outras personagens secundárias que são iniciadas de Iemanjá, descritas como mulheres que “dançam loucamente, e rebolam, se destroncam inteiramente [...] como se tivessem endoidecido de repente”<sup>112</sup>. E, ainda com maior relevo, como já visto em citação anterior, a própria deusa Iemanjá é esteticizada, configurando uma presença que de fato se vislumbra, como crença, ameaça, proteção e desejo, ao longo de toda a narrativa. As esposas dos marinheiros que cotidianamente esperam seu amor voltar do mar, dos ofícios que este possibilita, experienciam uma relação paradoxal com *a deusa dos cinco nomes*<sup>113</sup>: a ela são devotas e gratas, mas veem na divindade uma verdadeira rival no campo amoroso, pois sabem que ela, em um momento de capricho, pode revoltar suas águas e reivindicar a vida de seus filhos-esposos, dos quais é nada menos que eterna regente. Essa caracterização da divindade que é bastante tributária do mito que citamos anteriormente, traz em seu bojo um olhar que a aprisiona em uma construção de vilania, inconveniência e volúpia excessiva, a qual diminui a faceta maternal, benevolente e por vezes autoanulativa de Iemanjá.

---

<sup>111</sup> AMADO, *op. cit.*, p.72-73.

<sup>112</sup> AMADO, 2004 [1958], p. 72-73.

<sup>113</sup> Epíteto dado à divindade nesta obra. “Iemanjá, que é dona do cais, dos saveiros, da vida deles todos, tem cinco nomes, cinco nomes doces que todo o mundo sabe. Ela se chama Iemanjá, sempre foi chamada assim e esse é seu verdadeiro nome, de dona das águas, de senhora dos oceanos. No entanto os canoieiros amam chamá-la D. Janaína, e os pretos, que são seus filhos mais diretos, que dançam para ela e mais que todos a temem, a chamam de Inaê, com devoção, ou fazem suas súplicas à Princesa de Aiocá, minha deusa de terras misteriosas que se escondem na linha azul que as separa de outros termos. Porém, as mulheres do cais, que são simples e valentes, Rosa Palmeirão, as mulheres da vida, as mulheres casadas, as moças que esperam noivos, a tratam de D. Maria, que Maria é um nome bonito, é mesmo o mais bonito de todos, o mais venerado, e assim o dão a Iemanjá como um presente, como se lhe levassem uma caixa de sabonetes à sua pedra no Dique. Ela é sereia, é a mãe-d’água, a dona do mar, Iemanjá, D. Janaína, D. Maria, Inaê, Princesa de Aiocá. Ela domina esses mares, ela adora a Lua, que vem ver as noites sem nuvens, ela ama as músicas dos negros. Todo o ano se faz a festa de Iemanjá, no Dique e em Monte Serrat. Então a chamam por todos seus cinco nomes, dão-lhe todos os seus títulos, levam-lhe presentes, cantam para ela.” (AMADO, 2004 [1958], p. 245-47)

Na obra *Tereza Batista cansada da guerra*, que data de 1972, mantém-se a mesma lógica de representação de mulheres negras, porém a *ayaba*<sup>114</sup> em questão é Oiá. No romance, Tereza é declarada como uma filha deste orixá e, como tal, o presentifica, assim como ocorre com várias das personagens que este trabalho analisa. Assim como se dá com tantas outras mulheres negras em nossa literatura nacional, Tereza é retratada objeto de desejo masculino e associada à prostituição que, segundo bell hooks, é um estereótipo largamente relacionado às mulheres negras que data do período escravista<sup>115</sup>. Obrigada a abortar uma gestação que foi fruto de sucessivos abusos sexuais, esta mulher de Oiá é mais uma personagem impedida de gerar vida. Nesse diapasão, cabe pontuar que, segundo Angela Davis, partindo da mesma noção de bell, “enquanto as punições mais violentas impostas aos homens consistiam em açoitamentos e mutilações, as mulheres eram açoitadas, mutiladas e também estupradas”<sup>116</sup>.

Outra personagem que é exemplo dessa presentificação dos orixás femininos no tecido literário de Jorge Amado é Florípedes, a protagonista do romance *Dona Flor e seus dois maridos*, de 1966, e uma das personagens que analisaremos mais detidamente a seguir. Flor, que na obra é declarada como uma filha de Oxum, ou seja, como um sujeito que traz em si uma centelha do poder da deusa, vivencia uma experiência sobrenatural de bigamia, pois se relaciona de maneira afetivo-sexual com o marido falecido, Vadinho, e seu atual cônjuge, Teodoro, interpretações de Exu e Oxalá, respectivamente. Essa construção que, aplicada a um contexto brasileiro, pode ser relacionada à depravação, em algumas comunidades africanas, asiáticas, nativas do território brasileiro e mesmo quilombolas, contemporâneas ou históricas, é apenas um aspecto social corriqueiro. No entanto, essa transposição pouco responsável de um dado cultural, associada à esteticização de uma divindade negra, opera na manutenção de um olhar que estigmatiza tanto a personagem, uma mulher negra, quanto a própria deusa, a qual é presentificada através da relação de filiação mítica.

Além disso, outros aspectos que serão analisados a fim de demonstrar uma nítida interpretação pouco sensível do arcabouço mítico-religioso afro-brasileiro proporcionada por um alinhamento ideológico racista é a forma como a procriação é veiculada na obra. A criação de um filho alheio é associada ao desespero de não ver o casamento fracassar e a gestação é rebaixada a um processo que somente *avaría* e torna feio o corpo feminino, motivos que,

---

<sup>114</sup> Segundo Napoleão (2011, p. 55), tal termo significa “Rainha. Esposa ou mulher do rei. Termo designativo para divindades femininas”.

<sup>115</sup> HOOKS, 2014 [1981], p. 25.

<sup>116</sup> DAVIS, 2016, p. 26.

elencados pela personagem associada a Exu, fazem a personagem associada à Oxum não desejar a maternidade.

A última dessas personagens, que também analisamos neste trabalho, é Epifânia, uma personagem feminina que corporifica Oxum na obra *Tocaia Grande*, de 1984. Diferentemente de todas as elencadas até agora, Epifânia de Oxum é a uma das reduzidas filhas de orixá que são negras retintas e recebem algum destaque no enredo. Epifânia, que também é declaradamente receptáculo do poder de Oxum, é recorrentemente alvo de medo e aversão por parte de outras personagens em decorrência de sua relação com a magia. Hipersexualizada, prostituída, constantemente em busca de afeto e sexo e mãe de filho morto ainda na primeira infância: nesta obra que foge à regra da interdição da maternidade à mulher negra de pele clara, é especialmente a *negra indisfarçável*<sup>117</sup>, sob os auspícios de Oxum, que perde seu filho. Porém, ela acaba tomando, por curto tempo, o papel de mãe adotiva (ou mãe-preta) do filho de Castor, seu antigo amante, e de Diva, uma jovem moça branca que sucumbe à epidemia de febre. É interessante notar que, assim como Rosa Palmeirão, Epifânia secundariza sua vida em nome da criação do filho de outrem: ambas as personagens enxergam no rebento de seu antigo amor um substituto para o próprio filho morto; ambas são construídas em uma lógica de maternidade da ausência.

É justamente a questão da maternidade, ou melhor, de sua negação para mulheres negras, a qual é transversal e bastante recorrente nas obras amadianas, que merece particular atenção, sobretudo esta que atinge as personagens que presentificam os Orixás femininos. Não podemos perder de vista que estas divindades afro-brasileiras são intimamente ligadas à fertilidade e à maternidade: Iemanjá é a mãe mítica dos orixás e dos peixes, inclusive trazendo em seu nome a palavra *mãe* em iorubá — *ye* —, em uma acepção carinhosa<sup>118</sup>; Oíá até passa a ser referida por outro nome, Iansã — que é uma contração da expressão *Ìyá mesan*, ou seja, "mãe de nove" —, quando concebe nove crianças de uma só vez; e Oxum é nada menos que a responsável pela possibilidade de gerar vida e a dona da água doce — que, sem a qual, nada nasce ou sobrevive. Ainda assim, na obra amadiana, as perspectivas racistas e redutoras, que consideram a miscigenação como um meio de degeneração da humanidade, tanto que seu

---

<sup>117</sup> Conceito empregado por Kabengele Munanga, pesquisador e professor da Universidade de São Paulo, em sua obra de referência *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil* (2019 [2004]).

<sup>118</sup> Segundo a explicação de Nancy de Souza e Silva (2020), mais conhecida como ebome ou Vovó Cici de Oxalá, contadora de histórias e iniciada no Candomblé do Opó Afonjá.

resultado gera ou deveria gerar sujeitos incapazes de se reproduzir, se sobrepõem aos prolegômenos mítico-religiosos, os quais vinculam, por regra, as *ayaba* à potência de maternar.

### 2.2.1. *Dona Flor: Esterilidade como um contra-axé<sup>119</sup> de Oxum*

A obra *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, publicada em 1966, foi um grande sucesso de recepção, nacional e internacionalmente. Adaptada para o cinema e para a televisão, é um dos romances mais conhecidos de Amado. Tendo como enredo central a trama amorosa entre Florípedes (Dona Flor), Waldomiro (Vadinho) e Teodoro, receptáculos de uma pequena parte do poder de Oxum, Exu e Oxalá, respectivamente, esta narrativa foi compreendida por Roberto Damatta como um *romance relacional*, ou seja, um romance “cuja matéria-prima seria o conjunto (ou os conjuntos) de relações pessoais”<sup>120</sup>. Dessa maneira, são justamente os vínculos entre Flor e seus cônjuges que recebem especial relevo do início ao fim da obra, posto que “os seus sujeitos [do romance] não seriam individuais, nem biografias de heróis, mas relações”<sup>121</sup>. No caso, as relações ficcionalizadas entre esses três fundamentais orixás.

Na introdução (ou advertência) da obra, Amado “avisa a todos que *nenhum vivente* aqui, nesta obra de ficção, se encontra retratado [...]; mas, se por azar alguma semelhança existir entre *peessoas vivas* e personagens do romance, terá sido casual e inocente, por vezes divertida coincidência”<sup>122</sup>. No entanto, o escritor não faz qualquer referência aos *não-viventes*, às *peessoas não-vivas*, ou seja, aos seres espirituais, como orixás e eguns, endossando a ideia de que as divindades afro-brasileiras de fato irradiam sua energia vital através dos personagens. Pesquisadores como Adilson Barbosa, Gildeci Leite e Roberto Strongman também compreenderam que as personagens centrais dessa narrativa de Amado são representações — ou, como preferimos neste trabalho, presentificações — dos orixás, cujas personalidades funcionam como arquétipos e também índices de compreensão das relações de afeto e poder na obra. Como exemplo disso, sendo Flor uma pequena porção de Oxum, Vadinho de Exu e

---

<sup>119</sup> Na medida em que axé significa, em linhas gerais, a energia, a potência de realização e existência plena que emana dos orixás, das pessoas, dos objetos e da natureza, o contra-axé é aquilo que desarranja, apequena ou inviabiliza a circulação e ampliação dessa energia.

<sup>120</sup> DAMATTA, p. 78, 1997 [1985].

<sup>121</sup> DAMATTA, p. 78, 1997 [1985].

<sup>122</sup> AMADO, 2008 [1966], p. 11, grifos nossos.

Teodoro de Oxalá, atualizações ficcionais desses orixás, somos informados sobre a relação que as personagens mantêm pelo correr da obra amadiana, mas também por relatos míticos sobre Oxum, Exu e Oxalá: segundo a compreensão que temos, as informações mitológicas, em paralelo a outros fatores, amparam e justificam as informações literárias.

Assim como nas outras narrativas que analisamos neste trabalho, o que assinala a relação metonímica, na qual as personagens construídas são partes e os Orixás que se busca presentificar são o todo, são as referências arquetípicas, as características psicológicas, físicas e emocionais, as relações interpessoais e as noções mitológicas das religiões afro-brasileiras que são perceptíveis na infraestrutura das personagens. No caso de *DFSDM*, as relações entre os personagens e os Orixás são menos explícitas que em *Tocaia Grande*, obra em que Epifânia é afirmada Oxum e Castor é afirmado Xangô: Flor e Oxum são aproximadas de forma mais sutil e interpretativa, pela referência à relação mãe-filha entre a personagem e a deusa e pelas características psicológicas, emocionais e sociais que compartilham, já que, como aponta o pesquisador e professor da Universidade da Califórnia, Roberto Strongman, a presença de marcas do orixá na personalidade do filho conforma “uma condição generalizada que permeia todos os aspectos da vida cotidiana”<sup>123</sup>.

De largada, refletindo juntamente com Adilson Barbosa, pesquisador e professor do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul, mesmo os elementos mais básicos da elaboração de Flor já são indicativos desse parentesco da personagem com o orixá das águas doces, posto que “como ser de palavra, [Flor] foi construída a partir de elementos simbólicos de conteúdo arquetípico, a começar pelo nome próprio”<sup>124</sup>. Recorrendo às reflexões de Affonso Romano de Sant’Anna, as quais apontam a predominância de referências botânicas nos nomes das mulheres da família nuclear da protagonista — Florípedes, Rozilda e Rosália —, Barbosa conclui que “essa tríade floral feminina, na qual Flor é a única a portar um nome genérico, poderia [...] indicar que ela funciona como um paradigma de toda uma espécie feminina engendrada por Amado[...]. Portanto, está-se diante de um arquétipo feminino.”<sup>125</sup> Ainda com vistas em relacionar o nome de Flor à noção de arquétipo, Barbosa relembra o papel das flores, especialmente a rosa de cor amarela, na reverência feita à Oxum, sendo “consagrada, sobretudo, às divindades femininas ligadas ao amor”<sup>126</sup>. Além disso,

---

<sup>123</sup> STRONGMAN, 2011, p. 41.

<sup>124</sup> BARBOSA, 2018, p. 176.

<sup>125</sup> BARBOSA, 2018, p. 177.

<sup>126</sup> BARBOSA, 2018, p. 178.



o autor pontua que a flor também é associada à sexualidade e à pureza que, não por acaso, são aspectos entre os quais Flor se debate, ora negando, ora perseguindo, e acabam por conformar índices do que ela experimenta ao longo da narrativa.

Antes de passarmos, de fato, à apresentação de aspectos que aproximam Florípedes e Oxum, é importante colhermos da obra de Jorge Amado dados que nos permitam afirmar o pertencimento étnico-racial de Flor. Tal processo é elementar neste trabalho porque as representações em meio cinematográfico, televisivo e mesmo de caráter ilustrativo, nas capas que já enfeitaram o romance em suas edições, trataram de embranquecer a personagem Flor. cremos que parte do motivo para isso seja o fato de a narrativa referir poucas vezes e de forma marcadamente metafórica a cor de pele e os traços fenotípicos representativos para uma pretensa classificação racial da personagem. Comprovar o pertencimento étnico-racial de Flor nos importa justamente porque, caso não seja de fato uma mulher negra de pele clara, a dita *mulata*, o tratamento dispensado a Flor não pode ser lido como tributário da estereotipia sofrida por esse grupo de mulheres.

Consideramos que a breve informação sobre aspectos raciais e o conseqüente embranquecimento de Flor estão relacionados ao fato de a personagem não ser plenamente *racializável*. Explicamos: Flor faz parte de uma classe média baiana, é oriunda de uma família estável, nuclear, tem um emprego respeitado, casa-se com homens brancos, mas não chega a ascender socialmente através dos matrimônios. Se partimos desses aspectos e buscamos lembrar as experiências de outras mulheres negras de pele clara construídas por Amado, percebemos que Flor não se adequa ao padrão. Rosa Palmeirão, prostituída e ex-presidiária, sem qualquer referência familiar, não teve na união afetiva da juventude a ascensão econômica ou mesmo a felicidade; Tereza Batista, também prostituída e ex-presidiária, é vendida pela própria tia para um coronel e constantemente é vista entre amores difíceis, traições e violências; e se Gabriela tem a mesma profissão de Flor, é, na contramão, paupérrima, sem família, que tem no casamento com Nacib uma possibilidade de integrar a classe média de Ilhéus. No entanto, Flor é uma mulher negra, ainda que boa parte de sua experiência não seja recorrente nas obras amadianas. Como reflete a pesquisadora e docente da Fundação Universidade Federal do Rio Grande, Núbia Hanciau, “abafada pelo discurso que tem o poder de representá-la, a presença da mulata é escamoteada em benefício de uma lógica que tem origem no estereótipo. Na realidade, é o ‘outro’, o homem branco, que a vê (ou a oculta?) e a descreve ‘mulata’”<sup>127</sup>.

---

<sup>127</sup> HANCIAU, 2002, p. 9.

Assim, é pelo viés da sensualidade latente, da sexualidade irrefreada e do impedimento à maternidade e, obviamente, pela cor de pele, que Flor pode ser considerada uma “mulata” de Amado, ainda que as representações e ilustrações insistam em torná-la branca, tendo em vista todos os outros motivos acima expostos.

É interessante notar que, em nenhum momento, o narrador do romance ou mesmo outros personagens se referem à Flor como “mulata”. Tal termo fica restrito às mulheres que têm a pele mais pigmentada ou são mais associáveis à sensualidade, como prostitutas, dançarinas e cantoras em boates. Como já dito, as poucas vezes em que se fala sobre a cor de pele da protagonista, as expressões utilizadas são marcadamente metafóricas ou eufemizantes. A expressões utilizadas são *a cor bronzeada de cabo-verde; tez suave de cabo-verde num cobre antigo e definitivo; a cor mate de Flor; pele acobreada, cor de chá; morena rechonchuda; rosa de tão vermelha quase negra; bela morena; cobreado corpo de gengibre e mel; cor de mate, feita de ouro e cobre; morena linda; pedaço de morena, dessas de apetite; e, por fim, doce cor de pele, morena sem termo de comparação, um tom de rosa-chá, de mate e de finura, resultante de ter-se misturado sangue indígena ao negro e ao branco para criar esse primor de mestiçagem*. Além de todas essas expressões, faz-se uma referência à cor de pele de Flor em contraste à de Vadinho, branco e louro. O narrador afirma que “seu marido bonito, penugem doirada a cobrir-lhe braços e pernas, mata de pêlos loiros no peito, a cicatriz da navalhada no ombro esquerdo. *Estendida junto a ele, dona Flor parecia uma negra, negra e pelada*<sup>128</sup>”. Considerando as expressões e trechos, todos colhidos do romance amadiano, fica evidente que Flor, de fato, precisa ser considerada, à revelia das representações e ilustrações, como uma das personagens negras construídas por Amado. Logo, compreendê-la como um produto estético que experimenta do ônus da estereotipia racial flagrante na obra de Amado é improrrogável.

Finalmente avançando nas relações entre Oxum e Florípedes, encontra-se a veia culinária, que, para além de gosto, era a ocupação profissional da personagem. Os atos de cozinhar e instruir outras mulheres, e apenas mulheres, no preparo de alimentos e, através dele, *cativar* seus maridos<sup>129</sup> podem ser comparados às práticas da Oxum cozinheira e dona do

---

<sup>128</sup> AMADO, 2008 [1966], p. 121, grifos nossos.

<sup>129</sup> Notabiliza-se tal utilidade do curso de culinária para mulheres no trecho: “Noêmia [uma aluna de Flor] viera aprender arte culinária, estava às vésperas de casar-se e o noivo exigia esposa com teoria prática de temperos. Era um esnobe esse noivo, um janota metido a entendedor de cinema e literatura, todo cheio de si e de pretensa erudição, citando autores e arrotando críticas, um jovem gênio brilhando ao sol da glória em porta de livraria. Porque lhe parecia bem, quisera Noêmia senhora da arte do vatapá e do caruru, “quero vê-la proletarizada, essa burguesa...”. Ela achou a ideia divertida e inscreveu-se na Escola Sabor e Arte (AMADO, 2008 [1966], p.150).”

segredo da magia, que se utiliza de rituais para conseguir o que deseja. Barbosa, a respeito deste último aspecto, reflete que “no romance, culinária e sexualidade estão correlacionadas. [...] A conquista de seus dois maridos ocorre através de seus dotes gastronômicos. A culinária reforça tanto a imagem de mulher sedutora, astuta e manipuladora, quanto a imagem de homem seduzido, viril e manipulável”<sup>130</sup>. É fato, porém, que essa associação de Flor à manipulação mágica da existência é notadamente metafórica. Como veremos no próximo subcapítulo, é Epifânia a filha de Oxum quem experimenta o estereótipo de feiticeira negra que pretende o mal alheio. Abaixo, transcrevemos um trecho de *DFSDM* que introduz a inclinação de Flor pela prática de cozinhar para, em seguida, elencar um *itàn* de Oxum no qual a mesma atividade é associada à divindade.

Se era a costura o forte de Rosália [irmã de Flor], *era a cozinha o fraco da menina mais moça* [Flor]: nascera com a ciência do ponto exato, com o dom dos temperos. Desde pequena fazia bolos e quitutes, sempre rondando o fogão, aprendendo os mistérios da arte suprema com a tia Lita, uma exigente. Tio Porto não possuía outro vício, além da pintura dominical, senão os bons pratos. Era um freqüentador [sic] de carurus e sarapatéis, perdido por uma feijoada ou um cozido de muita verdura. Das bandejas de pastéis e empadas, das encomendas de almoços, partiria Flor para receitas e aulas e, por fim, para a Escola de Culinária<sup>131</sup>.

A partir do excerto acima, somos informados sobre o gosto e talento para culinária que Flor possui, designados como o fraco da moça, expressão que pode significar paixão, mas também vicissitude. Os momentos mais iniciais da obra de fato não apresentam, com efeito, aspectos que podem ser lidos como contraproducentes na personalidade da moça: temos, na realidade, características que tocam a mitologia pela via do arquétipo (do grego, “modelo original”) e não a enfrentam por meio do estereótipo (também do grego, “modelo fixo”).

Ainda que historicamente a mulher negra seja associada, na vida social e na literatura, ao trabalho doméstico e ao ambiente da cozinha, a presença de Flor nesse espaço é mais filtrada pela predileção que pela compulsoriedade do trabalho. Concordando com Gildeci Leite, pesquisador e professor da Universidade do Estado da Bahia, a obra de Amado valoriza a cozinha e seus significados, na contramão do que pode ocorrer socialmente, e tal dado fica nítido na medida em que “a quituteira de DF [romance Dona Flor e seus dois maridos] frequentava os salões das festas para as quais cozinava, além de ser tratada como igual pelas

---

<sup>130</sup> BARBOSA, 2018, p. 183.

<sup>131</sup> AMADO, 2008 [1966], p. 65-66, grifos nossos.

madames em busca de seus ensinamentos e pratos apetitosos”<sup>132</sup>. Desta forma, é perceptível que “dona Flor, os candomblés tradicionais e a cultura iorubá, através de Oxum, dona dos temperos em terreiros baianos, apropriam-se deste lugar com espaço de mando e território de realização pessoal”<sup>133</sup>. Não se nega, no entanto, que a labuta de Flor é, decisivamente, a fonte estável de renda do casal, posto que Vadinho despense todo o dinheiro que consegue — e também parte do dinheiro que retira de sua esposa, por vezes com astúcia e por vezes com violência — em jogos de azar e em sua boemia sem cura. A esse respeito, Gildeci Leite, reflete que tal condição de coluna financeira da família experimentada por Flor desde a juventude quando, ao lado da irmã, já trabalha e fornece o sustento de casa, tem raiz justamente no fato de a personagem herdar autonomia e autoridade de Oxum que, por sua vez, herda tais aspectos das *Ìyá Mi Òsòròngà*, as Grande Mães Ancestrais<sup>134</sup>. Além disso, Leite relaciona estas características de Flor ao papel importante que as mulheres negras adeptas às religiões dos orixás tiveram no período escravista e no pós-abolição, já que também foram responsáveis pelo sustento de suas famílias e comunidades.

Assim como Flor, Oxum é descrita na mitologia como alguém que domina a arte da cozinha e alimenta seu amado Xangô que muito se agradava com o que a deusa lhe preparava. Foi por meio dessa atividade e pela astúcia característica de Oxum, que ela se envolve em uma grande desavença com Obá, outra esposa de Xangô<sup>135</sup>:

Xangô tinha três mulheres, Oiá (Iansã), Oxum e Obá. Oxum cozinhava muito bem para Xangô e ele muito a amava. Certo dia ela pregou uma peça em Obá, que sempre procurava surpreender os segredos culinários que asseguravam a [sic] Oxum o amor de Xangô. Oxum pôs um grande cogumelo achatado, em forma de orelha, na sopa destinada a Xangô e ele extasiou-se com a excelência da refeição. Obá vai encontrar-se com Oxum e a surpreende com um lenço enrolado em torno da cabeça, que esconde suas orelhas. Pergunta-lhe o que fez para preparar um prato tão delicioso. Oxum responde que ela cortou as orelhas e as colocou na sopa. Obá, desejosa de obter as boas graças de Xangô, quando chega a sua vez de cozinhar, corta uma orelha e a coloca na sopa. Xangô encontra uma orelha em seu prato e grita: “Mas o que é isto? Não posso comer semelhante coisa!” Fica enfurecido. Nesse meio tempo, Oxum, desfazendo o lenço atada em torno da cabeça, mostra a [sic] Obá suas duas orelhas intactas. Obá, furiosa, avança para bater nela. Oxum transforma-se num rio e Obá noutro. <sup>136</sup>

---

<sup>132</sup> LEITE, 2008, p. 134.

<sup>133</sup> LEITE, 2008, p. 128-129.

<sup>134</sup> LEITE, 2008, p. 56-64.

<sup>135</sup> Mito corrente em terreiros nagô no Brasil, que aceita algumas variantes; esta é narrada por Pierre Verger.

<sup>136</sup> LIMA, 2012, p. 90-91.

Segundo Luís Filipe de Lima, em um texto introdutório a outro mito que também aponta a relação do orixá com a culinária, Oxum “figura como humilde cozinheira — mas poderosa divindade”<sup>137</sup>. Essa afirmação trava diálogo tanto com a obra de Jorge Amado quanto com o *itàn* apresentado acima. Em ambas as narrativas é notável a movimentação da ordem imposta — expressa na autossuficiência feminina e no êxito perante a rival afetiva —, indicando que o papel atribuído à mulher pode ser lido como humilde em alguns contextos, porém uma grande reviravolta social pode ser causada quando a mulher recusa tal papel ou modifica-o de acordo com suas vontades e imposições.

Algo que também salta aos olhos recorrentemente no tecido da narrativa é a adjetivação utilizada para caracterizar a protagonista da obra. Surgindo através das colocações do narrador ou mesmo na voz de outros personagens, muitas das características psicológicas e físicas de Flor são associáveis ao orixá Oxum. Ela é descrita como um ser *de certo encanto sensual e caseiro, de natureza tranquila e dócil; moça bonita — delicado rosto, seios fartos e altaneiras ancas, elegante e graciosa, era a bondade em pessoa*. Ciúme, gentileza, beleza, teimosia, dengue e orgulho conformam a argamassa que sustenta Flor, mas é a ideia da mansidão que mais vezes vincula-se à personagem: honrada e *mansa*; *mansa* e suave; *mansa* e cortês; *mansa* e afável; *mansa* e terna; graça *mansa* e formosura; aparência *mansa*; sorri *mansa*; nunca tão *mansa* e tão dengosa; *mansa* como um bichinho; choro *manso*; afetuosa *mansidão*; sua mansidão, sua alegria sossegada e sua compostura; calma de semblante e retirada, parecendo a própria *mansidão*. Cabe pontuar que, “parecer a própria mansidão”, é uma característica que Dionísia de Oxóssi, amiga e comadre de Flor, utiliza para descrever Oxum quando informa a personagem principal da narrativa sobre seu parentesco mítico-religioso com o orixá Oxum e a participa dos atributos de Oxum, até então desconhecidos por Flor:

Dionísia lhe dissera um dia:

— Minha comadre, seu anjo da guarda é Oxum, eu mandei um eluô<sup>138</sup> olhar nos búzios.

— E como é Oxum, comadre Dionísia?

— Pois eu lhe digo que é o orixá dos rios; é uma senhora de semblante muito calmo e vive em sua casa retirada, *parecendo a própria mansidão*. Mas vai se reparar, é uma faceira, cheia de melindre e dengue; por fora água parada, por dentro um pé-de-vento. Basta lhe dizer, minha comadre, que *essa enganadeira*

<sup>137</sup> LIMA, 2012, p. 89.

<sup>138</sup> Segundo Nei Lopes (2011, p. 527), uma corruptela da palavra iorubá *olúwo*, cujo significado é “título equivalente a Bábáláwo, no culto de Ifá” (BENISTE, 2014, p. 58).

*foi casada com Oxóssi e com Xangô e, sendo das águas, vive consumida em fogo.*<sup>139</sup>

O trecho citado acima elenca uma questão de central importância neste trabalho, que é o mecanismo utilizado para efetivar a presentificação de Oxum. Tal mecanismo se dá através da construção de similitudes entre a divindade e a personagem, ou seja, uma espécie de transferência de características de um ente a outro. Em uma camada mais superficial, encontramos o processo de adjetivação, se não idêntica, no mínimo equivalente nas narrativas literária e mítica; em uma camada mais profunda, encontramos a reprodução das relações entre deuses (sendo as amorosas notadamente mais significativas) na experiência dos personagens. É por meio dessas apropriações que a ficção garante a reconhecimento de uma obra em outra.

No entanto, é importante compreender que essa relação de esteticização de algo preexistente e específico, no caso, o orixá Oxum e sua jornada mítica, engendra, por regra, ruídos de tradução. Na medida em que, mutuamente, produzem e modificam suas características, a personagem e a divindade compartilham atributos básicos em comum, como a beleza e a sensualidade. Da mesma forma, há dados arquetípicos que Oxum, a deusa, empresta à Flor — a inclinação pela culinária e a mansidão —, bem como há dados estereotípicos que Flor, *a mulata*, também acaba por emprestar à Oxum — a infidelidade e a esterilidade.

Levando isso em consideração e partindo do último excerto da narrativa, o qual defende que Oxum também vive relacionamentos simultâneos, podemos refletir então sobre uma outra semelhança — ou suposta semelhança — entre Flor e Oxum, que é a gerência da vida amorosa. Tal aproximação entre as experiências da mulher fictícia e da mítica é possível porque ambas experimentam uma espécie de liberdade afetivo-sexual, porém não se trata da mesma liberdade.

A poligamia projetada pela narrativa — “não escolha”, como prefere Da Matta ou infidelidade, como preferimos — é facultada por uma configuração de mundo herdada pelo cosmoafro-brasileiro, ou seja, uma determinada interpretação, pautada pela sensibilidade e também pela razão, que concebe a morte como uma mudança de estado e não como o fim e, mais, que admite a interação entre pessoas encarnadas e desencarnadas, vivas e mortas. Desse modo, é essa interação que fundamenta as experiências vividas pelas personagens desse romance e auxilia na construção da verossimilhança pretendida. Trocando em miúdos, a pretensa infidelidade conjugal de Flor só pode ser lida como dada na medida em que se admite e naturaliza a vida após a morte de Vadinho.

---

<sup>139</sup> AMADO, 2008 [1966], p. 232, grifos nossos.

Porém, é importante explicarmos a preferência pela utilização do conceito de *infidelidade* em detrimento do de *poligamia*, na maior parte do tempo, para referir as relações paralelas entre Flor, Vadinho e Teodoro na narrativa. Já que bigamia “consiste no ato de contrair matrimônio sem se desvincular do primeiro casamento, tendo conhecimento da situação”<sup>140</sup>, Dona Flor, viúva de Vadinho, quando se casa com Teodoro, o faz como pregam as leis dos homens e da Igreja cristã, ambas em voga no Brasil. Além disso, no geral, a bigamia se dá, se não em concordância, pelo menos sob o conhecimento de todos os envolvidos na relação, posto que não se trata de uma configuração afetiva secreta: assim como um casamento monogâmico, o casamento poligâmico, em sociedades que o concebem, pressupõe endosso social, familiar e religioso. Então, na medida em que Teodoro, o marido da oficialidade, não tem, no mínimo, ciência do outro relacionamento que Flor mantém, e acredita experienciar uma monogamia, comportando-se de acordo com esse contrato social, afetivo e religioso, não temos em pauta uma situação de poligamia, mas de desrespeito ao pacto de fidelidade conjugal que o matrimônio instaura.

No entanto, não podemos ignorar que, ainda que Teodoro não estivesse ciente da simultaneidade matrimonial que Flor vivia, ela é um fato. É o próprio Vadinho, paradoxalmente morto e vivo, que coloca a situação pitoresca em análise: “E eu o que é que sou, meu bem [Dona Flor]? Sou teu marido, já se esqueceu? E sou o primeiro, tenho prioridade...”<sup>141</sup>. Nesse sentido, fica explícita a relação poliândrica, se encararmos os dados informados pela obra, os quais reafirmam que ambos os relacionamentos mantidos por Flor são legitimados pelo casamento<sup>142</sup>. Sabe-se que, no Brasil, tanto a poliandria quanto a poliginia não são configurações matrimoniais social e legalmente aceitas, porém em comunidades africanas, asiáticas, nativas do Brasil e mesmo quilombolas isso é diferente. Clóvis Moura, em sua obra sobre a vida no Quilombo dos Palmares, afirma que

Palmares reproduzia dentro de suas fronteiras a desproporção dos sexos existente na população escrava. Isso porque os senhores de escravos preferiam comprar homens jovens a mulheres. [...] Calcula-se que, para cada mulher, havia três ou mais homens (variando de área), fato que irá se refletir na composição por sexos da população palmarina. Por isso, se os palmarinos mantivessem, em suas fronteiras, o casamento monogâmico que os senhores impunham em suas fazendas, haveria um desequilíbrio na vida familiar tão

---

<sup>140</sup> FERRO & PERLIN, 2017, p. 1.

<sup>141</sup> AMADO, 2008 [1966], p. 361.

<sup>142</sup> Desde o título, a obra nos informa que Florípedes possui *dois maridos*, reforçando o aspecto oficial das relações esteticizadas, pelo menos, quando contraídas.

agudo que a desarticulação social seria inevitável. Para resolver esse impasse de importância fundamental, os palmarinos resolveram instituir [...] a família poliândrica. Era a que funcionava majoritariamente no conjunto da comunidade que não tinha níveis de poder decisório nos assuntos mais importantes. A poligamia em todos os povos onde ela existiu sempre foi privilégio, isto é, mesmo sendo um direito para todos, somente aqueles que tinham condições materiais para usá-lo o exerciam. Em Palmares, no entanto, isso surgiu em consequência das circunstâncias que o [sic] seus habitantes não podiam controlar: a desproporção gritante entre os sexos. Daí a poliandria ter se estabelecido na República.<sup>143</sup>

Assim, partindo das noções de Moura, compreendemos alguns motivos válidos para adoção da poliandria no Brasil que, mesmo cronologicamente afastada, são elucidativos. A poliandria moderna proposta por Amado, distante cultural e geograficamente de grupos que praticam a poligamia contemporaneamente e distante cronológica, racial e socialmente de grupos que praticaram poligamia no Brasil, é efetiva em associar a mulher negra à tradição que exagera sua sensualidade e sexualidade, insistindo "em representá-las como altamente dotadas de sexo, a perfeita encarnação de um erotismo primitivo e desenfreado".<sup>144</sup> Na ótica proposta por *DFSDM*, a poliandria é vivida justamente porque esse corpo feminino não é capaz de ajustar-se às normas sociais e, por desejar imensamente seu falecido marido, convoca-o, ainda que sem intenção, de volta ao mundo material e vive com ele e seu atual marido um triângulo amoroso meio espiritual meio físico.

Além disso, se Oxum, na obra amadiana está associada à poliandria/ infidelidade, não há relação afetivo-sexual simultânea da deusa com outros orixás<sup>145</sup> descrita na mitologia. O que pode, no entanto, ter colaborado muito para a atribuição da infidelidade à Oxum, é seu diálogo com todos os orixás, em diferentes tipos de parentesco. As reflexões sobre essas relações, abordadas por Luís Felipe Lima, apontam que

de todos os orixás cultuados no Brasil, Oxum é quem mais aparece associada miticamente às demais divindades, seja na condição de esposa, filha, aliada, senhora ou guardiã (...). Pois Oxum tem enredo com todos os orixás do panteão. Diz um antigo que a santa, "com seu jeito meigo e sedutor, se aproxima dos orixás e acaba fazendo pacto com eles, conhecendo seus segredos, seus axés."<sup>146</sup>

---

<sup>143</sup> MOURA, 1993, p. 55-56.

<sup>144</sup> HOOKS, 1995, p. 469.

<sup>145</sup> Oxum, nos mitos, não vive uma relação poliândrica, mas uma poligínica. Ao lado dos orixás Oíá e Obá, Oxum é uma das três esposas do orixá Xangô.

<sup>146</sup> LIMA, 2012, p. 69-70.



É nítido que tal proficuidade de relações é muitas vezes interpretada como algo negativo, posto que é provavelmente desse dado que se retroalimenta a percepção de que Oxum não é fiel em seus relacionamentos afetivos. No Brasil, como em outras ex-colônias de países católicos, há grande propensão ao maniqueísmo, conceito este que dicotomiza, rivaliza e incompatibiliza as ideias de Bem e de Mal. Só o que é considerado casto e pode ser associado a um grupo específico e finito de religiões cabe no campo do Bem; tudo que é relacionado ao prazer sexual e à manipulação da magia é do campo do Mal. No entanto, o sistema religioso de parte das vertentes religiosas afro-brasileiras não se baseia nessas dicotomias, já que esse conjunto

opera em um contexto ético no qual a noção judaico-cristã de pecado não faz sentido. A diferença entre o bem e o mal depende basicamente da relação entre o seguidor e seu deus pessoal, o orixá. Não há um sistema de moralidade referido ao bem-estar da coletividade humana, pautando-se o que é certo ou errado na relação entre cada indivíduo e seu orixá particular.<sup>147</sup>

Cabe, assim posto, enfatizar que nenhum orixá se enquadra em premissas maniqueístas e, neste molde, as personagens, que são *cópias esmaecidas* desses deuses de gostos e comportamentos tão humanos, também não se enquadram. Dessa forma, é notável que, ao longo da narrativa, Flor entra em conflito com a moral imposta pela cosmovisão ocidental a qual pauta-se na experiência religiosa do Cristianismo, crença de sua eleição no início da narrativa. A sexualidade em ebulição, o ímpeto constante de romper as proibições dadas pela viuvez e, mais adiante, a poliandria/ infidelidade são aspectos que relegam Flor ao espaço de condenabilidade social, ou seja, ao polo dito Mal por sociedades que, como a brasileira, concebem o mundo sob uma perspectiva inconciliavelmente dicotômica.

Ainda no que concerne ao campo afetivo-sexual, assim como na literatura quanto na mitologia religiosa, há uma ligação interessante entre Oxum com Exu e Oxalá. A relação entre Flor e Vadinho e Oxum e Exu é, quando representada, marcadamente sexualizada. Tanto antes quanto depois da morte de Vadinho, o sexo permanece uma ponte quase indestrutível entre o morto e a viúva. Flor experimenta a liberdade do prazer com Vadinho, mas é pudica e envergonhada quanto ao corpo quando não está com o primeiro marido, traçando uma espécie de divisão comportamental entre a vida sexual e a social. Vadinho, ao contrário da esposa, vive a totalidade da sexualidade e da sensualidade. Obviamente o gênero pode corroborar este aspecto, posto que a lascividade masculina é muito menos julgada e sim associada à *natureza*

---

<sup>147</sup> PRANDI, 1997, p. 10.

do homem. Vadinho que, no momento de sua morte, está trajado com roupas compreendidas socialmente como femininas e, depois do falecimento, neste ponto representado como *égún* (morto), está sempre nu, guarda semelhanças com o orixá mensageiro, seu protetor. A narrativa de Amado ratifica tal proposta e assinala que Vadinho, cujo nome parece uma corruptela do adjetivo “vadio”<sup>148</sup>, é de fato um filho de Exu, uma porção deste orixá:

dizem ter sido o açobá<sup>149</sup> Didi quem fez o jogo para o finado [Vadinho] e os búzios por três vezes confirmaram: o santo de Vadinho era Exu e nenhum outro. Se Exu é o diabo, como consta por aí? Talvez Lúcifer, o anjo decaído, o rebelde que enfrentou a lei e se vestiu de fogo. Comida de Exu é tudo quanto a boca prova e come, mas bebida é uma só, a cachaça pura. Nas encruzilhadas Exu aguarda sentado sobre a noite para tomar o caminho mais difícil, o mais estreito e complicado, o mau caminho no dizer geral, pois Exu só quer saber de reinação. Exu mais reinador o de Vadinho.<sup>150</sup>

O excerto acima, que traz a dimensão do jogo divinatório como um meio de confirmar a ascendência mítica dos indivíduos, recupera o violento sincretismo do orixá das encruzilhadas com o demônio judaico-cristão, o qual, de forma muito recorrente, Amado naturaliza e, segundo Strongman, perpetua em sua narrativa<sup>151</sup>. Essa breve apresentação de Exu, que resume suas atividades centrais para o funcionamento do mundo à “reinação”, acaba por encobrir outras características míticas importantes do orixá, associando-o, de forma análoga e talvez mais cruel que no caso de Oxum, a um estereótipo que o aprisiona.

Sobre a relação entre Oxum e Exu, Mario Cesar Barcellos, em uma obra que analisa a influência dos orixás sobre a personalidade humana, afirma que entre estes dois orixás o relacionamento se dá facilmente e o amor tende a ser ardente e coerente<sup>152</sup>. Em mitos em que Exu e Oxum são parceiros sexuais ou por meio de pactos de troca, podemos fazer aproximações entre textos religiosos e os literários.

Não só a despia toda, como, achando pouco, tocava e brincava com os detalhes de seu corpo de curvas largas e reentrâncias profundas onde cruzavam-se sombra e luz num jogo de mistérios. Dona Flor tentava cobrir-se, Vadinho arrancava o lençol entre risos, expunha-lhe os seios rijos, a formosa bunda, o ventre quase despido de pelos. Tomava dela como de um brinquedo, um brinquedo ou um fechado botão de rosa que ele fazia desabrochar em cada

<sup>148</sup> BARBOSA, 2018, p. 209-210.

<sup>149</sup> Segundo Nei Lopes (2011, p. 41), “nos terreiros tradicionais da Bahia, sacerdote que prepara as cabaças rituais”.

<sup>150</sup> AMADO, 2008 [1966], p.366.

<sup>151</sup> STRONGMAN, 2011, p. 41.

<sup>152</sup> BARCELLOS, 2010, p.73.

noite de prazer. Dona Flor ia perdendo a timidez, entregando-se aquela festa lasciva, crescendo em violência, tornando-se amante animosa e audaz. Nunca, porém, abandonou por completo a pudicícia e a vergonha; era necessário reconquistá-la cada vez, pois, apenas desperta dessas loucas audácias e dos ais de desmaio, voltava a ser tímida e pudorosa esposa.<sup>153</sup>

No excerto acima, o recorte nos apresenta o aspecto sexualizado da relação afetiva que une Flor e Vadinho, acento marcante para o qual Barbosa e Strongman chamam a atenção. É interessante frisar a já referida postura marcadamente pudica da personagem feminina que é, segundo a narrativa, modificada pela masculina. Pela forma como a narrativa constrói tal aspecto da subjetividade de Flor, somos levados a crer que a sensualidade e a lascívia não são características ontológicas da personagem, mas, na realidade, condutas que, por intermédio do estímulo de Vadinho, se agigantam e acabam por suplantá-la, tornando-a cativa do próprio desejo, como vimos anteriormente.

Outro dado que não se pode ignorar também é o papel de pioneiro e apresentador de um mundo até então desconhecido por Flor que Vadinho encarna, o que faz paralelo com o fato de Exu ser o primeiro orixá a ser alimentado e reverenciado durante os rituais afro-religiosos<sup>154</sup>. No mito<sup>155</sup>, de forma análoga, a relação entre Exu e Oxum é marcada pelos índices da sexualidade e da exibição do corpo:

Obatalá, o senhor do Pano Branco, aprendeu com Orunmilá a arte da adivinhação. Aprendeu o oráculo dos obis e dos búzios. A adivinhação com o opelê, contudo, Orunmilá jamais ensinou para ninguém. Só os babalaôs podem jogar com o opelê, a cadeia de ifá. Mas muitas pessoas queriam aprender com Obatalá a arte de ler o destino nos búzios. Obatalá dizia que seu conhecimento era resultado da confiança que Orunmilá depositara nele e portanto negava-se a passar adiante essa arte. Entre os que queriam tal conhecimento estava Oxum, a bonita esposa de Xangô. Oxum pediu muitas vezes a Obatalá ensinar-lhe o conhecimento do Ifá. Mesmo estando muito atraído pela bela Oxum, Obatalá recusou-se a ensiná-la.

Um dia, Obatalá saiu da cidade e foi banhar-se num rio próximo. Deixou sua roupa sobre a moita e foi para a água. Enquanto Obatalá se banhava, Exu, sempre atento às chances de desarrumar as coisas, aproximou-se da margem do rio. Ele viu as roupas brancas sobre o arbusto e as reconheceu como sendo de Obatalá. Pondo as mãos em concha sobre a boca, gritou zombeteiro: O senhor do pano branco ainda é senhor quando está sem roupa? Exu pegou as roupas de Obatalá e foi-se embora. Foi dançando alegre e feliz com sua brincadeira. Quando Obatalá saiu da água, viu-se sem as suas imaculadas vestes brancas. Como faria para voltar a cidade assim? Se aquela situação era

---

<sup>153</sup> AMADO, 2008 [1966], p. 27.

<sup>154</sup> PRANDI, 2001a, p. 45-46.

<sup>155</sup> Mito compilado, originalmente, por Harold Courlander.

humilhante para qualquer um, que dirá Obatalá? Obatalá andando nu? Obatalá ficou angustiada, sem saber o que fazer. Oxum que vinha andando pela trilha em direção ao rio, viu Obatalá naquele estado e logo perguntou-lhe o que havia acontecido. Ele contou tudo. Oxum lhe disse então que iria até Exu para trazer as roupas de volta. Obatalá avisou que ninguém conseguia lidar com Exu, mas Oxum insistiu que era capaz de dobrar o espertalhão. Em troca, porém, ela exigiu os conhecimentos da adivinhação. Ele negou e ela insistiu. Oxum mostrou que ele não tinha saída. Como Obatalá ia andar nu por aí? Que vergonha! Que falta de decoro! Um rei nu? Obatalá concordou. Fizeram o trato. Oxum então foi a procura de Exu e finalmente o encontrou numa encruzilhada, comendo seus ebós. Quando ele a viu, ficou endoidecido por sua beleza e porque Exu é como é, tentou imediatamente ter Oxum. Oxum rejeitou Exu e exigiu as roupas que ele roubara. Exu só pensava em deitar-se com Oxum e não queria discutir nenhuma outra coisa. Até que finalmente eles fizeram um acordo. Oxum deitou-se com Exu e em troca recebeu as roupas furtadas. Voltou para a margem do rio, onde a esperava Obatalá. Obatalá recebeu as roupas e as vestiu. Então voltou para a cidade e, honrando sua palavra, ensinou Oxum a jogar búzios e obis. Desde então Oxum tem também o segredo do oráculo.<sup>156</sup>

O mito acima evoca a presença do sexo para o contexto da religiosidade, sendo ilustrativo da característica arguta e obstinada de Oxum. Abundam narrativas míticas que buscam dar conta de explicar como a deusa da beleza e da fertilidade tornou-se também a única aiabá conhecedora do segredo da adivinhação. Segundo Leite, neste relato mítico,

Oxum representa a síntese de forças contrárias de Exu, elemento fogo, orixá brincalhão, Senhor dos Caminhos, com Oxalá, elemento água, orixá velho, pouco afeito a brincadeiras. Dois mundos diferentes de dois orixás antagônicos, como antagônicos são Vadinho e Teodoro. [...] Oxum conseguiu satisfazer as forças contrárias de Exu e Oxalá, respectivamente, desnudando-se para um e vestindo outro, através do sexo e da devolução das roupas. Ao final, recebeu o saber como prêmio, elemento essencial para o exercício do poder.<sup>157</sup>

Em todas as narrativas míticas que tivemos contato e que têm tal tema como central, Oxum assenhorea-se de seus poderes a fim de dominar o conhecimento sobre a adivinhação. No mito acima, os poderes em questão são a sensualidade e a barganha: o corpo de Oxum é sua arma, não seu cativo. Vemos, porém, que a narrativa de Amado perverte tal dado, posto que está ancorada pela ideia de que a sexualidade da mulher negra se constrói pelo desregramento inerente de seu grupo.

---

<sup>156</sup> PRANDI, 2001a, p. 337-339.

<sup>157</sup> LEITE, 2008, p. 53.

Assim como o que foi dito sobre as visões culturais sobre a poligamia, as quais podem distorcer a noção religiosa original, o entendimento sobre o sexo para as divindades afro-brasileiras não é imediato ao profano. A sexualidade faz parte do sagrado e, como tal, há orixás que se valem da sensualidade, são associados à energia sexual e propiciam a fertilidade, a fecundação e o parto. Porém, é leviano afirmar que a relação sexual possui o mesmo caráter sagrado em religiões cristãs ou mesmo em outros âmbitos de nossa sociedade. O sexo, no ocidente, é, no geral, um campo interdito na maioria dos casos, então, quando as práticas e divindades de uma religião são marginalizadas e vinculadas aos pecados de outra religião majoritária, é expectável que estas sejam encurraladas por avaliações nocivas. Ainda que Vadinho use como argumento a criação do sexo por Deus, o que lhe confere um aspecto *santo*, essa justificativa é fornecida com vistas em convencer Flor a não sentir vergonha de estar completamente nua no início do casamento, ou seja, Vadinho tem motivos controversos para afirmar tal coisa. Sob uma luz mais ortodoxa da religião, o sexo é aceitável apenas quando com fins de procriação e não associado ao prazer carnal e à nudez, assim, a atividade sexual, para Flor, é algo ainda mais associável ao pecado, já que ela é uma mulher estéril.

Ainda em diálogo com as relações afetivo-sexuais e os contatos empreendidos por Oxum com os orixás, porém, neste recorte, com Oxalá, é interessante dar relevo às semelhanças de relação entre os personagens e entre os orixás que e busca representar. O farmacêutico Teodoro Madureira (termo este que remete à maturidade da personagem<sup>158</sup>), que a própria narrativa de Amado assinala como filho do orixá Oxalá, uma porção deste orixá, tem uma postura em demasiado tímida, organizada e metódica. Segundo Strongman, “seu nome ‘amante de Deus’ é o símbolo da sua piedade e a brancura dos seus trajes farmacêuticos refletem<sup>159160</sup>. Nesta esteira, como pontua Barbosa, amparado por uma concepção ainda sincrética das divindades, Teodoro também pode ser compreendido como uma “figura de Jesus Cristo, como paradigma do homem perfeito”<sup>161</sup>, leitura que a narrativa de Amado endossa. Assim, os símbolos e características de Oxalá, como a brancura, a proibição de tempero e a figura paternal, acabam por construir Teodoro, na obra do escritor baiano, como uma espécie de inibidor da

---

<sup>158</sup> BARBOSA, 2018, p. 264.

<sup>159</sup> STRONGMAN, 2011, p. 40.

<sup>160</sup> O texto de Barbosa (2018, p. 264), diferentemente, informa a tradução “presente de Deus”, refletindo que “o nome da personagem é coerente com o papel simbólico desempenhado por ela na vida da protagonista, dona Flor: ser um presente divino. Assim como Cristo foi enviado pelo Deus-Pai para redimir a humanidade, fazendo-a superar o sofrimento e reconstruir suas vidas segundo os propósitos divinos, Teodoro aparece na vida da viúva exatamente no momento em que ela precisa superar a perda do primeiro marido e reconstruir sua vida amorosa”.

<sup>161</sup> BARBOSA, 2018, p. 174.

sexualidade de Flor. O segundo marido da personagem, movido por paradigmas sociais, tolhe nela, mesmo impensadamente, os desejos sexuais que eram acompanhados e incentivados pelo falecido marido, Vadinho, uma personagem que simplesmente perverte ou ignora a maior parte das normas sociais. Teodoro, munido da mentalidade maniqueísta sobre a qual refletimos anteriormente, associa o espaço do casamento à pudicícia, deduz que Flor não experimenta o desejo sexual, sendo mesmo ofendida por seu comparecimento, e parece não notar que a então esposa espera mais da vida sexual do casal. Barbosa reflete que

a personagem Teodoro Madureira constrói-se na narrativa como um *sênex* [*velho sábio*, em latim] rígido, como uma figura que oferece pouca oportunidade ao aparecimento de novidades. Essa grande dificuldade em lidar com o surgimento do novo pode ser encarada como a faceta negativa de sua maturidade senil. [...] Muitas vezes, por sua autoconfiança, descuido ou por não perceber as diferenças e nuances que se apresentam, tomando como já conhecido o que, na verdade, é totalmente novo, conduz a determinada arrogância.<sup>162</sup>

Dessa maneira, a forma que a relação de Flor e Teodoro adquire pode ser tributária de dois aspectos: o primeiro é a incompatibilidade entre o caráter jovial e bastante livre de algumas qualidades de Oxum e o caráter paternal e imaculado de Oxalá e o segundo é o fato de alguns enredos mitológicos trazerem Oxalá e Oxum como pai e filha. Sendo assim, os comportamentos das personagens na narrativa de Jorge Amado podem ser iluminados pela compreensão que a mitologia possibilita sobre a relação entre Oxum e Oxalá. A narrativa de Amado aponta que

modificaram-se os costumes, a vida adquirindo não só movimentação como estabilidade, vida plácida e amena. Vida feliz, na opinião geral da vizinhança e no sorrir de Dona Flor, concorde.

Às quartas-feiras e aos sábados, às dez da noite, minuto mais, minuto menos, doutor Teodoro tomava da esposa em honesto ardor e em prazer constante, sendo certo o bis aos sábados e facultativo às quartas-feiras.

Dona Flor, *na desordem de certos hábitos anteriores*, a princípio estranhou a discrição a envolver e a comandar a porfia de amor no leito de ferro sobre o novo (e espetacular) colchão de molas. Mas logo seu pudor congênito e o recato próprio à sua natureza acomodaram suas necessidades de fêmea, seus anseios de mulher, à maneira conveniente e pontual, podendo-se quase dizer respeitosa e distinta, de cobri-la o doutor, sob o abrigo dos lençóis, mas com desejo firme e estroenga em riste<sup>163</sup>.

---

<sup>162</sup> BARBOSA, 2018, p. 264-265, grifos do autor.

<sup>163</sup> AMADO, 2008 [1966], p. 301-302, grifos nossos.

O excerto nos apresenta uma vida de casal balizada por regras até então desconhecidas por Flor. Acerca desse trecho, Barbosa afirma que

o uso de expressões como honesto ardor”, “prazer constante” [...] pelo narrador denunciam o tom irônico que visa debochar do próprio ato narrado, conferindo adjetivos nada usuais para essa finalidade. Essa ironia só é possível [...] quando se utiliza uma narração em tom solene para descrever o ato sexual, que também ganha conotação cerimonial. [...] Nesse sentido, o tom solene da descrição metódica do ato sexual dessas personagens, inclusive com data e hora marcadas invariavelmente por Teodoro, constrói a imagens de duas séries distintas agindo simultaneamente: a busca da satisfação carnal e o cumprimento de uma obrigação. O ridículo controle temporal dos dias e horários certos para o ato sexual reafirma a sisudez de caráter de Teodoro com homem metódico, cumpridor de seus deveres, que não abandona os escrúpulos nem mesmo nos momentos mais íntimos.<sup>164</sup>

Como no primeiro casamento, em que o pudor de Flor fora demovido em nome da completa felicidade, então, sua lascívia é reprimida com vistas na manutenção do matrimônio ideal. Teodoro, partindo de suas concepções acerca do que uma mulher *decente* e casada poderia querer ou tolerar em relação ao desejo do marido, acaba por objetificar Flor da mesma forma que o fizera Vadinho: impõe à esposa a sua visão sobre a sexualidade feminina e por fim plasma o desejo da mulher de acordo com o seu próprio. No mito a seguir<sup>165</sup>, o que vemos é a relação entre pai e filha de Oxalá e Oxum e como ele tem o papel de discipliná-la, assim como Teodoro põe fim à “desordem de certos hábitos anteriores”<sup>166</sup>.

Vivia Oxum no palácio em Ijimu. Passava os dias no seu quarto olhando seus espelhos. Eram conchas polidas onde apreciava sua imagem bela. Um dia saiu Oxum do quarto e deixou a porta aberta. Sua irmã Oiá entrou no aposento, extasiou-se com aquele mundo de espelhos, viu-se neles. As conchas fizeram espantosa revelação a Oiá. Ela era linda! A mais bela! A mais bonita de todas as mulheres! Oiá descobriu sua beleza nos espelhos de Oxum. Oiá se encantou, mas também se assustou: era ela mais bonita que Oxum, a Bela. Tão feliz ficou que contou do seu achado a todo mundo.

E Oxum Apará remoeu amarga inveja, já não era a mais bonita das mulheres. Vingou-se. Um dia foi à casa de Egungun e lhe roubou o espelho, o espelho que só mostra a morte, a imagem horrível de tudo o que é feio. Pôs o espelho do Espectro no quarto de Oiá e esperou. Oiá entrou no quarto, deu-se conta do objeto. Oxum trancou Oiá pelo lado de fora. Oiá olhou no espelho e se desesperou. Tentou fugir, impossível. Estava presa com sua terrível imagem. Correu pelo quarto em desespero. Atirou-se no chão. Bateu a cabeça nas

---

<sup>164</sup> BARBOSA, 2018, p. 273.

<sup>165</sup> Mito colhido por Reginaldo Prandi.

<sup>166</sup> BARBOSA, 2018, p. 273.

paredes. Não logrou escapar nem do quarto nem da visão tenebrosa da feiura. Oiá enlouqueceu, Oiá deixou este mundo. Obatalá [Oxalá], que a tudo assistia, repreendeu Apará e transformou Oiá em orixá. Decidiu que a imagem de Oiá nunca seria esquecida por Oxum. Obatalá condenou Apará a se vestir para sempre com as cores usadas por Oiá, levando nas joias e nas armas de guerreira o mesmo metal empregado pela irmã<sup>167</sup>.

Nos trechos acima, podemos notar uma postura restritiva e corretiva da personagem e do orixá que, através de sua posição de mais velho e sábio, marcadamente paternal, remedia os comportamentos inadmissíveis ora de Flor, ora de Oxum. Como aponta Barbosa, “esse tipo de controle é característico da representação arquetípica de Oxalá, como orixá da ordem e da autoridade inabalável”<sup>168</sup>. Desta forma, os casamentos, na trajetória de Flor, têm importantes significados: o primeiro deles tem o papel de salvar a personagem da convivência com sua mãe, dona Rosilda, uma mulher amarga e interesseira, e de apresentá-la a grandes prazeres, mas também a grandes dissabores ocasionados por Vadinho; o segundo casamento tem, novamente, o papel de salvá-la, mas então de uma vida solitária ou mesmo distanciada da moralidade, a qual é tão cara para Flor, e de apresentá-la à monotonia sexual, mas também à almejada tranquilidade afetiva, proporcionadas por Teodoro. Em ambos os casos, a narrativa traz “o casamento como ato de reparação”<sup>169</sup>.

No entanto, é de fundamental importância notarmos que, apesar da normatização que Teodoro busca implantar, Flor não pode adequar-se. A narrativa nos mostra que a sexualidade de Flor, estimulada por Vadinho, molda-se, por certo tempo, ao gosto de Teodoro, mas é a influência do primeiro marido sobre Flor que subsiste ao padrão instaurado pelo farmacêutico e mesmo às características que Flor possuía antes de conhecer o primeiro esposo, ou seja, “seu pudor congênito e o recato próprio à sua natureza”. Novamente, a mentalidade que hipersexualiza a mulher negra é flagrante, então sugerindo que mesmo quando ela não é *naturalmente* dotada de um desejo exacerbado, este pode ser artificialmente incorporado à sua subjetividade, sem possibilidade de remoção.

Ainda refletindo sobre a presença da religiosidade negra em *DFSDM*, sabemos que, se em vida, Vadinho é um filho de Exu, durante a morte, enquanto espírito, converte-se em um egum de Exu, ou seja, um filho morto do orixá. Apesar do trato com tais entidades não ser absolutamente associado ao culto de orixás, possui com ele algumas ligações. Para algumas

---

<sup>167</sup> PRANDI, 2001a, p. 323-325. Mito colhido por Reginaldo Prandi.

<sup>168</sup> BARBOSA, 2018, p. 273.

<sup>169</sup> LEITE, 2008, p. 52.



divindades, o contato com eguns é proibido e essa mistura de forças desafetuosas pode culminar em problemas. Porém, alguns orixás, com Iansã, Nanã e Obaluaiê, por exemplo, mantém uma relação próxima com os mortos, ora de chefatura, ora de proteção. Dentre os orixás que, no geral, não possuem *éwó*<sup>170</sup> com os eguns, está Oxum. Tal relação é pontuada por Lima.

Oxum estende ainda suas relações míticas ao domínio dos eguns, os espíritos de ancestrais cultuados nas casas nagôs, especialmente em terreiros que funcionam com este único fim, chamados “lessé egun” (literalmente “aos pés de egun”) em distinção dos candomblés “lessé orixá”. Os sacerdotes mais destacados, depois de falecidos, são reverenciados na condição de eguns, protegendo sua família e comunidade religiosa à qual estão vinculados. Muitos, em vida, eram de Oxum.<sup>171</sup>

Mesmo considerando tal relação positiva de Oxum com os espíritos, a narrativa nos mostra que conservação da presença de Vadinho no mundo material era equivocada e causava uma perturbação à ordem natural das coisas. Dionísia de Oxóssi, comadre de Flor e quem lhe informa um pouco sobre sua relação com Oxum, solicita a um sacerdote, o babalaô Didi, que execute um trabalho mágico para expulsar Vadinho de volta ao mundo espiritual quando Flor, ainda resistente às investidas sexuais do marido morto, pede por auxílio. Motivada por essa manipulação de magia, desponta uma espécie de *guerra dos santos*<sup>172</sup> entre Exu — o orixá que permitiu a volta de Vadinho e tem por objetivo mantê-lo aqui — e os outros orixás de todas as nações e os caboclos<sup>173</sup> — que, juntos, buscavam devolver Vadinho ao mundo espiritual. Graças a essa guerra, Vadinho passa a ensaiar uma nova quase morte: torna-se fraco, pálido e já não pode mais aparecer para Flor quando deseje, sendo, então, “amarrado para sempre à sua morte”<sup>174</sup>. Só o desejo de Flor em ter Vadinho por perto, o que primeiramente trouxera o espírito de volta ao mundo material, teria mais poder que todos os orixás juntos e seria capaz de manter Vadinho longe da própria morte, como a própria personagem afirma:

Foi-se-lhe acentuando aquela palidez, Vadinho cada vez menos concreto, quase gasoso, transparente, e, em certo momento, dona Flor pôde ver através de seu corpo  
— Ai, meu amor, você está se esvaindo em nada...

<sup>170</sup> Segundo Napoleão (2011, p. 83), tal termo significa “Interdito. Tabu. O que proibido ao iniciado e ao orixá”.

<sup>171</sup> NAPOLEÃO, 2011, p. 81.

<sup>172</sup> AMADO, 2008 [1966], p. 385.

<sup>173</sup> Segundo Nei Lopes (2011, p. 307), caboclo seria, “Na umbanda, designação de cada uma das entidades ameríndias da linha de Oxóssi. No candomblé de caboclo, cada uma das entidades principais, reverenciadas como ancestrais dos primeiros habitantes da terra brasileira”.

<sup>174</sup> AMADO, 2008 [1966], p. 440.

Pela primeira vez, dona Flor sentia Vadinho sem forças para agir, confuso e perdido. Onde sua flama, sua arrogância, sua picardia?

— Não sei, meu bem... Estão me levando embora... Por mais que eu não queira ir. Será que tu não me desejas mais? Só tu podes me mandar embora. Enquanto me quiseres, me desejares, enquanto puseres em mim teu pensamento, estarei vivo e aqui. [...]

Ah! Tu me mandaste embora, de volta me mandaste, não tenho outro jeito senão partir. Minha força é teu desejo, meu corpo é teu anseio, minha vida é teu querer, se não me queres eu não sou. Adeus, Flor, já vou embora, estão me amarrando com um mocã<sup>175</sup> e se acabou.

Foi sumindo em sua vista, se dissolvendo em nada.<sup>176</sup>

Quando Exu sozinho em defesa de seu filho Vadinho já vacilava frente aos orixás e caboclos, Flor surge no espaço da batalha para defender seu amor. Novamente debatendo-se entre a moral cristã e a necessidade de viver com Vadinho um amor que nem a morte foi capaz de pôr termo, Flor finalmente, nos últimos momentos da narrativa, opta pelo marido e “seu ai de amor cobriu o grito de morte de Iansã”<sup>177</sup> que, segundo os relatos mitológicos, é uma das responsáveis por levar os mortos para o mundo espiritual. Assim, é uma escolha de Oxum, na figura de Flor, que dá o tom do fim da narrativa.

Ao lado dessa escolha, que confirma a organização poliândrica do relacionamento afetivo de Flor, Vadinho e Teodoro, há outra escolha da protagonista da narrativa — ou melhor, não escolha — que mobiliza centralmente nossa reflexão sobre Flor: a decisão por não tentar reverter cirurgicamente sua esterilidade. A maior parte das reflexões de Flor sobre ter ou não um filho são condicionadas por Vadinho. A personagem, que teme o procedimento, considera-o ainda assim uma opção porque sabe do desejo do marido por filhos e se apavora pela ideia de que ele conceba uma criança com outra mulher. É, aliás, a iminência de um filho desconhecido de Vadinho que faz com que Flor, em companhia de Norma, vizinha e amiga da personagem, vá à periferia da cidade tirar a limpo a dúvida. Com o plano de levar consigo a criança caso fosse de fato rebento de seu marido, Flor conhece a futura amiga e comadre Dionísia, mulher negra, saída recentemente da prostituição, filha mítica do orixá Oxóssi e mãe de um recém-nascido que Flor acreditava ter o sangue de Vadinho, ainda que a criança tivesse a pele mais negra que a da mãe. A situação, que na verdade é fruto de um mal-entendido, já que o

---

<sup>175</sup> Segundo Nei Lopes (2011, p. 938), trata-se de um “fio trançado de palha da costa, em geral amarrado no alto do braço ou como pulseira e usado como proteção contra espíritos maléficos e negativos. Também, contraegum”.

<sup>176</sup> AMADO, 2008 [1966], p. 454-455.

<sup>177</sup> AMADO, 2008 [1966], p. 458.

companheiro de Dionísia, pai do menino, também tinha Vadinho por apelido, é resolvida pelo comadrio:

Dona Flor murmurou:

— Juro que Vadinho é meu marido, todo mundo sabe...

— Vadinho nunca me disse nada... — Dió recebia a camisola das mãos de dona Norma, deitava a criança na cama para vesti-la. — Por que ele não me disse? Por que me enganar assim? — ficou pensativa, agora a raiva havia desaparecido e ela dirigia-se a dona Flor com toda a cortesia, quase com respeito. — Todo mundo sabe do casamento, foi o que a senhora me disse... Possa ser... Mas como ninguém nunca me falou? E eu que conheço a gente dele, toda, até a mãe...

— A mãe de Vadinho? A mãe dele é morta...

— Conheço a mãe, sim, e a avó... Conheço o irmão, Roque, um que é carpina de profissão...

— Então não é o meu Vadinho... — riu dona Flor e ria e ria apalermada de contentamento. — Oh!, que maluquice, que coisa mais tola e mais linda... Norminha, é outro Vadinho! Tou com vontade de chorar... [...]

De repente parou, olhando para dona Flor (dona Norma tomara do menino e o ninava em seus braços):

— Não me diga que a senhora é a mulher do xará...

— Que xará?

— Meu Vadinho e ele só se tratam assim, de xará, pois são Vadinho os dois. Só que o meu é Vadinho de Valdemar e o dele nem sei de que é... Um que é perdido pelo... — não completou a frase.

Quem a completou foi dona Flor:

— ...pelo jogo... Pois é esse mesmo, Vadinho de Waldomiro, o meu Vadinho...

— E foram lhe dizer que eu tinha tido filho dele... Que gente mais ruim... [...]

— Como é mesmo seu nome? Flor? *Pois vai ser minha comadre, vai batizar meu menino... Veio buscar um filho, filho não posso dar que só tenho um, mas posso lhe dar um afilhado...[...]* Tomando do menino, Dionísia o entregou a dona Flor.<sup>178</sup>

Assim, a possibilidade de gerar ou mesmo de acolher um filho que o esposo pudesse ter tido com outra mulher funciona como mais uma das muitas coisas que Flor cede a Vadinho ou tolera dele em nome de seu amor: a relação sexual antes do casamento, a exibição do corpo, a vida noturna, de jogo e infidelidade do marido, o dinheiro de seu trabalho usado para sustentar seus vícios e, por último, a violência doméstica. Dessa forma, ao invés de buscar ter um filho, biológico ou não, por sua vontade e inclinação — que acabam sendo nítidas nas relações de Flor com Marilda, jovem ajudante de Flor nos trabalhos culinários, com seu afilhado, filho da amiga Dionísia, e mesmo com o marido, descrito como a criança, o “menino grande”<sup>179</sup> de

<sup>178</sup> AMADO, 2008 [1966], p. 147-148, grifos nossos.

<sup>179</sup> AMADO, 2008 [1966], p. 123; AMADO, 2008 [1966], p. 134.

quem Flor, devotadamente, encarrega-se<sup>180</sup> —, a esposa de Vadinho solicita que ele decida sozinho a questão de tanta importância. Por fim, o diálogo que a narrativa apresenta acaba por apelar para a comicidade, mas na realidade deixa entrever como o assunto é tratado de forma banal, sendo suplantado pela ideia de que o corpo de Flor existe apenas para o prazer sexual de seu cônjuge.

Dona Flor jamais pegara menino, mas sabia ser culpa sua e não do marido. A dra. Lourdes Burgos, sua médica, lhe explicara, e o dr. Jair havia confirmado e proposto ligeira operação capaz de torná-la fecunda, quem sabe? Medrosa, dona Flor furtou-se à cirurgia: ao demais, dr. Jair não lhe dera certeza absoluta de sucesso. *Assim, nas trampolinagens do marido o que mais a preocupava era o receio dele arranjar um filho por aí, na rua, ao deus-dará.*

Dona Flor não conseguira esclarecer jamais se Vadinho o desejava ou não, a esse filho. O receio do hospital e do bisturi teria impedido uma conversa mais franca, teria contido dona Flor em perguntas mais ou menos formais? Ela própria não sabia. Que por várias vezes o interrogara, era certo:

— Tu não sente falta de um filho?

Talvez porque Vadinho a soubesse estéril e temerosa da operação, talvez por isso escondesse sua vontade de uma criança em travessuras na casa, menina de loiras melenas onduladas como as dele, menino de negros cabelos e de pele cobreada como os dela. Uma vez, ouvindo-o enaltecer o encanto de um corneta gordo e rosado, um bitelo, prêmio de robustez infantil a exhibir-se no cromo de uma folhinha de ano, dispôs-se ela a enfrentar o assunto perturbador: — Se você tem mesmo vontade de ter um filho, eu arrisco a operação. Doutor Jair disse que é possível que dê certo. Só não pode é garantir...

Ele escutava como distante, meio perdido num sonho, e não respondia logo, levando-a a altear a voz quase com raiva, para arrancá-lo daquele devaneio:

— *Se não der certo, paciência... Pelo menos ninguém pode dizer que tu queria um filho e eu não fiz tudo para ter... Ponho o medo de lado, é só você dizer — as últimas palavras saíam molhadas em lágrimas, mastigadas em soluços.*

Eis que ele nunca suportara vê-la chorar: acariciava-lhe a face de mágoa, sorria para alegrá-la:

— *Tola, tolon... Que mania é essa de querer bulir na bichochota? Deixa tua quiriquinha em paz, meu bem, não vou deixar que você mexa na peladinha pra de repente ela ficar toda frouxa ou torta por dentro...Deixa pra lá essa história de filho...*

E, como se quisesse apagar a conversa, envolvia-a nos braços, arrastando-a para o quarto, para a vadiação sem finalmente lhe dizer se ansiava ou não por esse filho que ela não podia lhe dar, esse filho tão fácil de fazer noutra qualquer. Com a intempestiva posse, destruía o tempo de perguntas e respostas, embaciava a presença da inexistente criança erguida entre eles, até desvanecê-la por completo.<sup>181</sup>

<sup>180</sup> BARBOSA, 2018, p. 182.

<sup>181</sup> BARBOSA, 2018, p. 132-133, grifos nossos.

Assim, à revelia das muitas semelhanças que unem Flor e Oxum, que assinalam seu parentesco, um aspecto surge como mais que diferença: surge como contradição. Sendo Oxum-todo a matrona da fertilidade, Oxum-parte é, na contramão, esteticizada como impossibilitada de gerar vida. Para Gildeci Leite, a infertilidade de Flor, ainda que seja um contrassenso às características de Oxum, é mesmo a materialização de um castigo da deusa, mãe mítica de Flor, a Vadinho. Defendendo essa hipótese, o professor parte de um relato mítico que traz uma contenda entre Oxum e os orixás masculinos. Impossibilitada de exercer seu poder sobre a Terra recém-criada, um espaço que não aceitava a autoridade das aiabás, a dona dos ventres condenou os homens a não ter herdeiros. Assim, o professor reflete que “se os homens excluíram Oxum das decisões sobre o destino do mundo, ela os excluiu das decisões sobre a continuidade do universo, através da infertilidade da mulher”<sup>182</sup>. De fato, tendo como referência este mito<sup>183</sup>, integrante da coletânea organizada pelo professor Reginaldo Prandi, é possível assumir que toda a fertilidade, inclusive a de Oxum, extingue-se.

No entanto, o mesmo relato mítico pode possuir muitas versões, com mais ou menos detalhes, um ou outro participante atuando ou ainda conclusões diferentes. Em uma outra versão deste mito, mais longa, que consta da obra *Igbadu: a cabaça da existência*, do sacerdote Adilson Martins, Oxum é também desconsiderada pelos aborós, fica irritada e torna as mulheres, animais e plantas estéreis. No entanto, o que a versão do mito utilizada por Leite não dá conta é que, mesmo tornando tudo infértil, Oxum não perde sua potência de gerar e engravida mesmo quando tudo é estéril. Além disso, se no mito colhido por Prandi basta que os orixás masculinos peçam desculpas a Oxum e a convidem para participar das decisões sobre a Terra para que ela se apazigue e refertilize a Terra, no mito narrado por Martins, Oxum não é tão facilmente acalmada: ela testa o poder dos aborós e lhes afirma que, se puderem fazer com que o filho que ela espera nasça do sexo masculino, o mundo será salvo; do contrário, se a criança for do sexo feminino, o mundo perecerá.

Tal postura inabalável e furiosa de Oxum, evidenciada por este mito, por vezes é encoberta pela faceta materna e sensual, por sua suavidade, epíteto recorrente da maioria de suas qualidades, assim, as “pessoas se iludem com os aspectos de vaidade, da faceirice, do erotismo de Oxum e não se apercebem com ela é poderosa”<sup>184</sup>, ignorando seu grande e fundamental poder sobre a vida. Porém, mesmo sendo caracterizada com uma divindade

---

<sup>182</sup> LEITE, 2008, p.35-36.

<sup>183</sup> Mito originalmente colhido por Pierre Verger.

<sup>184</sup> TAVARES, 2000, p. 51.

magoada e vingativa, segundo a versão de Martins do mito, Oxum desconhece a infertilidade. Os homens são de fato castigados quando não reconhecem ou reverenciam seu poder sobre a vida, mas Oxum não sacrifica seu maior axé, em si mesma, nesse processo. Além disso, na narrativa de Amado, Flor-Oxum não exclui o “homem das decisões sobre a continuidade”, ou seja, da decisão sobre tentar ou não reverter a esterilidade: ela, ao contrário, dá a ele todo o poder de decisão. E ele assim decide pela esterilidade, tendo como argumento algo risível. O corpo de Flor, segundo a ótica de Vadinho, é unicamente para o prazer sexual e não para a geração de vida, sendo assustadora a ideia de deformar ou tornar desagradável esse objeto de desejo.

Ao contrário do que sugere Leite, na medida em que Flor é uma parte de Oxum, sua esterilidade não pode ser justificada miticamente. O que pode justificar, porém, essa condição é um padrão perceptível na esteticização operada por Amado que, ao construir uma personagem que presentifica a dona da fertilidade, levou menos em consideração os atributos míticos de Oxum que o estereótipo social e literário que aprisionou a mulher negra à impossibilidade de maternar. Assim, constrói-se e alimenta-se um absurdo, já que é pouco natural associar Oxum à infertilidade, o contrário de seu axé. Em suma, compreendemos que tal presentificação suprime do orixá sua força principal, na medida em que Oxum é a própria fertilidade: Oxum estéril é Oxum incompleta.

### 2.2.2. *Epifânia de Oxum: o corpo negro-feminino e a maternidade da ausência*

A obra *Tocaia grande: a face obscura* foi um dos últimos romances publicados por Jorge Amado, já em 1984. Esta narrativa, que, assim como *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, foi adaptada para o meio televisivo, traz como enredo a fundação e os primeiros anos, de uma cidade do interior baiano, que “antes de ser Irisópolis, foi Tocaia Grande”<sup>185</sup>. Sílvia Olívia Smith Lima de Azevedo, pesquisadora da obra em questão, é precisa ao resumir, em sua dissertação de mestrado, o mote central dessa narrativa:

o romance focaliza a face obscura desse lugar, aquela que foi soterrada pela formação da sociedade sul baiana, a civilização do cacau: os fatos que foram

---

<sup>185</sup> AMADO, 2008 [1984], p. 12.

obscurecidos pela história oficial, mas que sobreviveram na memória do povo. O nome Tocaia Grande remete à grande tocaia que deu origem ao lugar, onde se enfrentaram os jagunços dos coronéis Elias Daltro e Boaventura Andrade; este último conseguindo obter êxito no conflito pela posse de terras, tão recorrente no sul da Bahia. A partir de então, o lugar passa a atrair a curiosidade dos viajantes interessados em conhecer o local onde se passou tão afamada tocaia. Muitos deles decidem freqüentar a região como ponto de pernoite. Com o passar do tempo, aflui para Tocaia Grande um contingente de indivíduos marginalizados pelo sistema econômico que sustentou o domínio dos coronéis e o florescimento da civilização cacauera. Tropeiros, prostitutas, pequenos comerciantes, notadamente os mascates de origem estrangeira (turcos, sírios, libaneses, dentre outros), representados pela personagem Fadul Abdala, lavradores expulsos de suas terras, escravos fugitivos, retirantes nordestinos, assassinos, jagunços que povoam essa comunidade proscrita e representam tudo o que a civilização cacauera desprezou no plano econômico, histórico, cultural e religioso.<sup>186</sup>

No entanto, a expressão religiosa a qual Sílvia aparentemente refere-se quando aponta um perceptível desprezo da civilização cacauera está, segundo a pesquisadora, manifesta no enredo e na forma deste romance:

em *Tocaia Grande*, os itans [sic] confundem-se com a narrativa e se constituem referencial para a caracterização das personagens que se desdobram nas próprias divindades do panteão iorubano. Vários aspectos dos itans [sic] são retomados por Jorge Amado e inseridos no contexto histórico que focaliza o surgimento de uma cidade nos moldes vigentes à época do apogeu da civilização cacauera. Com essas personagens, Jorge Amado coloca os orixás da tradição nagô para atuarem no cenário das terras do cacau. Os arquétipos da grande mãe, do grande pai, do herói desbravador, do comunicador são preenchidos com as imagens arquetípicas das divindades Oxum, Iemanjá, Iansã, Ogum, Xangô, Oxóssi e Exu. Da convivência diuturna entres estes seres, encantados e humanos, vai se delineando, juntamente com o povoado que está nascendo, um modelo de culto, com seus mitos, rituais (sacrifícios, relações com a natureza) e sacerdócio (indivíduos consagrados às divindades). A narrativa ganha assim ares de um grande Itan, no qual os entes sobrenaturais contribuem decisivamente com os humanos na difícil tarefa de construir um novo lugar de cultura.<sup>187</sup>

Assim, um dos personagens a quem Sílvia se refere acima, de central importância para a narrativa, é Castor Abduim, cujo apelido é *Tiçã Aceso*. Ele é um homem negro, declaradamente filho de orixás aborós — Xangô, Oxóssi e Oxalá — e vive as experiências e consequências de uma vida comandada pelos desejos. Abduim, depois dos tórridos casos com a esposa e com a amante de seu patrão, em fuga, encontra em Tocaia Grande sua nova morada.

---

<sup>186</sup> AZEVEDO, 2009, p. 78.

<sup>187</sup> AZEVEDO, 2009, p. 84.

Vive solitário, de maneira simples, e relaciona-se com uma profusão de mulheres, dentre elas, Epifânia, mas, quando finalmente encontra o amor, acaba viúvo e com um filho bastante jovem para cuidar com pouca ajuda. Morre vitimado de fuzilamento pelas costas e ascende aos céus na companhia de seu cão Alma Penada.

Em sua tese de doutoramento, o professor Dejair Dionísio buscou defender que, ainda que a jovem cidade Tocaia Grande experimente uma configuração civilizacional análoga à dos quilombos<sup>188</sup>, a presença do homem negro neste romance muito se constitui pela hipersexualização e desumanização de seu corpo, efeitos de sentido que também nos ficam nítidos se tivermos no centro da reflexão a mulher negra e sua experiência. A esse respeito, o pesquisador Marcelo Bispo reflete que, nesta obra, “os personagens [negros] são sempre tipificados, numa linguagem característica, que permite ao leitor posicioná-los na estrutura social e na estrutura de poder.[...] Quando femininos, têm na prostituição o meio de sobrevivência.”<sup>189</sup> Em adição, uma das mulheres negras presentes na obra, o sujeito que aqui analisamos, além da hipersexualização e desumanização, também sofre a impossibilidade de ser mãe, como veremos a seguir.

Epifânia é uma mulher negra de pele retinta, filha de Oxum e um dos “personagens que ‘incorporam [...] arquétipo dos orixás’ na sua mecânica de relação nas obras”<sup>190</sup>. Diferentemente de outras mulheres negras representadas nas obras de Amado, Epifânia de Oxum é uma das reduzidas filhas de orixá, abertamente assim declaradas, que são mulheres de pele retinta e recebem algum destaque ao longo da narrativa. Epifânia, como veremos mais detidamente adiante, é recorrentemente alvo de medo e aversão por parte de outras personagens em decorrência de sua associação à magia. Ainda que insubmissa e determinada, no geral, quando o assunto é Abduim, Epifânia torna-se melindrosa, ainda mais libidinosa e por vezes mendicante por afeto e sexo, além de acatar o papel de concubina.

É interessante notar que o próprio nome da personagem já a inscreve em uma lógica religiosa que, de origem grega, significa aparição, manifestação ou revelação, a qual muitas vezes é de ordem sobrenatural ou divina. Nesse sentido, tal prenome é uma pista para compreender alguns sentidos e papéis que Epifânia assume na economia da obra, em todos os seus *surgimentos* pouco elucidados e envoltos em questões extraordinárias. Assim, Epifânia é introduzida à narrativa de forma a deixar explícito seu parentesco com a deusa Oxum,

---

<sup>188</sup> DIONÍSIO, 2014, p. 78-83.

<sup>189</sup> BISPO, 2011, 53-54.

<sup>190</sup> DIONÍSIO, 2014, p. 84.



conhecendo então a personagem Abduim, já no primeiro capítulo da quarta seção do romance — composto, no total, por sete seções e uma infinidade de capítulos e subcapítulos —, intitulada “o lugarejo”. Sua apresentação deixa explícito seu *parentesco* com a deusa Oxum:

no Bidê das Damas, ampla bacia formada pela correnteza, Epifânia se banhava envolta em água e brisa, *descansando da noite atarefada*; sobre uma pedra o robe amarelo que acabara de lavar e o peso de sabão-massa. Na cidade da Bahia onde nascera, em casa de iá Quequé nas Sete Portas raspava a carapinha, fizera a cabeça a mando de Oxum, a vaidosa. Oxum, mulher de Oxóssi e de Xangô, mãe das águas mansas: Epifânia *estremeceu, sentiu um frio nas profundas, arreganhou-se inteira*.<sup>191</sup>

Já nesse primeiro comparecimento à narrativa, que inegavelmente ilumina os domínios e poderes de Oxum — correnteza, água, vaidade, a cor amarela, “mãe das águas mansas” —, três informações, ainda lacunares, sobre Epifânia deixam-se entrever: a profissão noturna e *atarefada*, de prostituição, que a mulher mantém; a sua condição de iniciada do orixá Oxum e sua personalidade bastante sexualizada, que a faz *estremecer, sentir frio nas profundas* (o que aparenta ser uma metáfora para o desejo sexual) e *arreganhar-se* frente ao objeto de sua excitação. Sobre a primeira e a última característica de Epifânia, é de fundamental importância que voltemos nossa atenção às reflexões da professora e ativista social bell hooks. Ela defende que a promiscuidade e mesmo o meretrício são estereótipos largamente relacionados às mulheres negras, dado que, durante o período escravista, elas eram recorrentemente vendidas como divertimento sexual<sup>192</sup>. Nesse sentido, torna-se importante compreender mais profundamente os aspectos raciais dos discursos e movimentos de liberdade sexual e afetiva das mulheres, posto que, para as negras, determinadas condutas soam como reprodução e reincidência de uma experiência histórica e ainda em voga, na literatura e na vida.

Também é interessante notar que um epíteto de Oxum, que assinala suas relações mítico-afetivas com os orixás Oxóssi e Xangô, também é utilizado. Somado às informações de que a personagem experimenta um tipo de liberdade sexual e que, mais adiante, é mais de uma vez confundida com Oxum *em si*, temos a sugestão de que a deusa é companheira ou amante (dubiedade que o termo *mulher* permite) de ambos os orixás, concomitantemente. Não é falso que os relatos mitológicos apresentem Oxum como alguém que vive muitos amores. No entanto, essa ideia de que viva relacionamentos simultâneos, como buscamos compreender

---

<sup>191</sup> AMADO, 2008 [1984], p. 161, grifos nossos.

<sup>192</sup> HOOKS, 2014.

anteriormente durante a análise de aspectos do romance *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, é contestada pelo pesquisador Luís Filipe de Lima. Como já argumentamos, o autor da obra de referência acerca dos estudos sobre o orixá da fertilidade, *Oxum - a mãe das águas doces*, afirma que essa associação da deusa com um possível desregramento amoroso se deve, como também acreditamos, aos seus relacionamentos afetivo-sexuais com vários orixás, porém Oxum “sempre foi fiel, vivendo com apenas um de cada vez”<sup>193</sup>. Além disso, o pesquisador defende que Oxum é uma deidade que possui bons e múltiplos vínculos com a grande maioria dos deuses do panteão iorubá, sendo “quem mais aparece associada miticamente às demais divindades, seja na condição de esposa, filha, senhora, aliada ou guardiã”<sup>194</sup>, o que pode corroborar a manutenção desse aspecto demasiadamente sedutor da divindade.

A seguir, na narrativa, depois de caçar um porco-do-mato que serviria de oferenda aos deuses de sua estima, Castor Abduim, que é consubstanciado em Xangô e Oxóssi, mergulha no rio em que Epifânia/Oxum se banha.

O corpo ensangüentado do porco-do-mato sobre o dorso nu, o alforje repleto pendurado ao ombro, um pano amarrado na cintura, *Oxóssi surgiu da mata e andou em direção ao rio*. No lume do sol Epifânia reconheceu o encantado pelo porte altivo e pela caça predileta, senhor das florestas e dos animais bravios. Na véspera *enxergara de longe Xangô na forja inventando o fogo. Xangô ou Oxóssi, o negro Tição Abduim* atravessou a planura armado de faca do mato e de escopeta. [...]

O caçador arriou a carga no chão, mais adiante, onde o rio se alargava: da ferida mortal na garganta do caititu o sangue escorreu avermelhando o barro. Desatou o pano da cintura e o depositou ao lado do alforje, da faca e da escopeta. [...] Elevando os braços, mergulhou no rio para limpar-se do sangue que lhe cobria as costas. Epifânia alteara o busto para ver melhor.

Ao voltar à tona, enfim Tição a vislumbrou sentada em meio à encachoeirada correnteza: *a figura de uma iabá, na certa Oxum em pessoa, dona dos rios, em visita a distante província de seu reino*. Antes que a *visão* se desvanecesse no revérbero da luz, *ele a reverenciou tocando a testa com a ponta dos dedos e repetindo a saudação: ora ieiê ô*. Mas como o *sortilégio* persistisse, firmou a vista, acenou com o braço e para entabular conversa pediu emprestado o pedaço de sabão.<sup>195</sup>

No excerto acima, temos o primeiro encontro do futuro par em cena. Assistimos justamente ao preâmbulo da concretização literária daquilo que os enredos míticos designam: Oxum é mulher de Oxóssi e de Xangô e sendo Castor tanto um quanto o outro, é como se o

<sup>193</sup> LIMA, 2012 [2007], p. 31-2.

<sup>194</sup> LIMA, 2012 [2007], p. 69.

<sup>195</sup> AMADO, 2008 [1984], p. 161, grifos nossos.

desejo de Epifânia se materializasse também em dobro. Nesse momento de encontro, salta aos olhos que a confusão dos sujeitos com seus orixás regentes não é *engano*, mas *parecença*<sup>196</sup>. É, em síntese, reconhecimento e sintonia. Em seu trabalho, Azevedo interpreta que, durante esse encontro, Castor e Epifânia experimentam um transe ritual e por isso são referidos *como* deuses, porém essa leitura, segundo nossa percepção, está equivocada. Somos informados em outro momento da narrativa que Epifânia é iniciada como equede, logo não entra em transe, portanto, o que vislumbramos em relação ao caráter da personagem são inscrições, realizadas por *Empréstimo Metonímico*, pelo orixá Oxum. Nesse sentido, o transe não é mandatório para que sejam percebidas as semelhanças entre a deusa e sua descendente: sendo Epifânia detentora de uma pequena porção do poder de Oxum, a correspondência está dada.

Mais uma vez são elencados alguns títulos de Oxum — *dona dos rios* e monarca de um reino longínquo — que, corporificada por Epifânia, é saudada à maneira tradicional do Candomblé nagô: gestos e termos ditos em língua iorubá, ambos ritualizados. No entanto, a obra descreve o vislumbramento de Oxum, que na verdade não era um ser etéreo, como um persistente *sortilégio*, termo esse que, em sua acepção popular, é sinônimo de palavras depreciativas ou restritivas, como *bruxaria*, *feiticaria*, *encantamento*, *sedução* ou mesmo *conspiração*<sup>197</sup> e pode se referir ao resultado maléfico de um feitiço<sup>198</sup>: a usual *macumba*<sup>199</sup>. Ainda que seja notável, o trabalho de grupos que foram e são alvo de opressão, como mulheres, negros, comunidade LGBTQ+ e mesmo os praticantes de religiões negras, em desconstruir, ressignificar e tomar para si expressões historicamente depreciativas é bastante recente e nada unânime no seio dos grupos em questão.

Além disso, essa ação de corromper e apropriar termos aviltantes, dessemantizando e ressemantizando-os em seguida, não foi uma pauta abordada pela produção literária de Amado ou por suas colocações em entrevistas, por exemplo, sobretudo porque os sujeitos negro-femininos em sua obra, nos moldes de seus antecessores, figuravam como tema e não como vozes contra-hegemônicas desse grupo. Acerca desse movimento de apropriação de termos depreciativos pelos próprios grupos ofendidos, a pesquisadora em estudos feministas, Débora Boenavides, em artigo sobre a ressignificação de denominações opressoras, defende que

---

<sup>196</sup> Efeito de sentido similar ao projetado por Conceição Evaristo em sua coletânea de contos *Histórias de Leves Enganos e Parecenças*.

<sup>197</sup> Significado fornecido pelo Dicionário Aulete de Língua Portuguesa.

<sup>198</sup> Significado fornecido pelo Dicionário Priberam de Língua Portuguesa.

<sup>199</sup> Segundo Cascudo ([S/d], p. 531), “macumba, na acepção popular do vocábulo, é mais ligada ao emprego do ebó, feitiço, coisa-feita, muamba, mais reunião de bruxaria que ato religioso como o Candomblé”.

existe [...] como forma de resistência dos oprimidos, a inclinação à apropriação dos termos opressores para tentar revalorizá-los. Assim, um dos instrumentos de luta dos dominados consiste na revalorização dos termos utilizados pelos dominadores [...].

Na atualidade, vemos tal fenômeno sendo empregado no Brasil nas mais diversas áreas por campanhas publicitárias, movimentos sociais, bandas de música e, até mesmo, marcas de produtos. É o caso da campanha “Somos todos Macacos” (lançada em 2014 na internet por uma agência publicitária), do movimento “Marcha das Vadias” (iniciado em 2011, tendo como precedente a SlutWalk canadense), da banda gaúcha “Putinhas Abortadeiras” (grupo feminista que causou polêmica na internet em 2014), entre outros. [...] As organizadoras de diversos coletivos estaduais deste movimento social [Marcha das Vadias] justificavam tal apropriação como sendo consciente, com a finalidade de ressignificar tal palavra. Baseavam a tentativa de ressignificação na luta pela liberdade sexual, enunciando que “se ser livre é ser vadia, então, somos todas vadias”.<sup>200</sup>

Nesse sentido, Débora coloca sob suspeita a apropriação de termos depreciativos quando associados a grupos historicamente violados em sua autonomia e dignidade:

porém, segundo alguns grupos feministas não adeptos à Marcha (ou que dela participavam apenas para poderem incorporar suas demandas neste espaço de visibilidade), tal ressignificação realizada pelo movimento não se solidarizava com todas as mulheres, principalmente com aquelas que não são livres para escolher serem ou não tratadas como vadias, não possuindo autonomia sobre seus corpos e a sua sexualidade, como é o caso das mulheres prostituídas, das mulheres que sofrem violência sexual, das mulheres negras e indígenas e das mulheres não pertencentes à elite.<sup>201</sup>

É nesse diapasão que questionamos a adoção e naturalização de termos e representações que agridem e diminuem a experiência negra e afroreligiosa, sobretudo de forma acrítica e por sujeitos forâneos dos grupos em questão, sendo que ainda estamos bastante convictos de que a linguagem — neste caso, unida a todo um universo representativo específico —, se não denuncia, no mínimo deixa entrever os ideais mantidos por aqueles que a veiculam. O que nos é possível depreender a esse respeito, ainda nos primeiros momentos em que Epifânia comparece à narrativa, é que esta personagem é profundamente movida por seus desejos e instintos, um estereótipo racial que a produção de Amado herda da perspectiva defendida por escritores naturalistas, como Aluísio de Azevedo, Adolfo Caminha e Herculano de Souza, e não supera, mesmo já em meados dos anos 80, próximo ao fim do século XX.

---

<sup>200</sup> BOENAVIDES, 2019, p.1-2.

<sup>201</sup> BOENAVIDES, 2019., p.2.

Após os primeiros contatos de Castor e Epifânia, transcritos acima, que se dão em uma gramática de relacionamento com o sagrado, o tom da narrativa se torna mais sexualizado.

Ela pôs-se de pé exibindo os *mamilos roxos e pontudos, os maduros seios, esguia de cintura porém farta de cadeiras. De tão retinta a pele negra era azulada*. A preta Epifânia na força da idade, *perigo solto nas trilhas do cacau*, andeja de sítio em sítio, arranchando onde houvesse animação.

*Veio trazer a encomenda em mão* equilibrando-se sobre as pedras lisas e escorregadias. O corpo de azeviche alumia: *lampejos de azul na lisa cor de breu*. Tendo feito a entrega, *acocorou-se* e assim permaneceu vendo-o ensaboar-se: *a água nascia do ventre de Epifânia*. Epifânia de Oxum, mulher de Oxóssi e de Xangô.

Ao devolver o que sobrara do peso de sabão, *o negro segurou-lhe o pulso* e a mediu no fundo dos olhos.

— Tição, já ouvi falar... — *ciciou Epifânia deixando-se levar sem resistência, submissa*.

Mergulharam juntos, enlaçados. Depois, ele a conduziu rio acima, *mantendo-a presa* contra o peito, nadando lentamente na celebração do encontro. *Epifânia já não sentia a canseira da noite afreguesada*.<sup>202</sup>

O que salta aos olhos, ainda no início do excerto, é a descrição puramente erótica do corpo negro-feminino. A ele, nesse momento de apresentação, lhe basta as formas dos seios, da cintura e do quadril: não há cabeça, olhos ou mesmo boca. Além disso, a paleta de cores que o narrador lança mão para colorir Epifânia — *mamilos roxos, pele azulada, lampejos de azul, cor de breu* — trabalha no sentido de torná-la divina, mas também exótica, inusitada em seu fenótipo de mulher negra de pele retinta em um país numericamente tão negro. A menção sutil à *noite afreguesada*, deixando posto o trabalho sexual, conforma também alguma relação com o orixá Oxum que, equivocadamente, é “associada à imagem da cortesã, único lugar de exercício da sexualidade feminina livremente exercida, mas que não esgota a compreensão religiosa do tema e mesmo o dessacraliza, ao dessacralizar a mulher-cortesã”<sup>203</sup>.

Nessa mesma toada de paradoxos, apropriações e ecos, resquícios de uma narrativa mitológica surgem atualizados no corpo do romance. O mito em questão, intitulado “Oxum mata o caçador e transforma-se num peixe”, foi compilado por Reginaldo Prandi<sup>204</sup>, em sua obra de referência acerca da mitologia dos orixás, e apresenta uma faceta menos conhecida e festejada do orixá Oxum, a qualidade Ijimu: uma Oxum idosa, praticante de magia e que,

<sup>202</sup> AMADO, 2008 [1984], p. 162, grifos nossos.

<sup>203</sup> ROSÁRIO, 2008, p. 7.

<sup>204</sup> Mito colhido por Reginaldo Prandi.

segundo o mito, perde a vida esperando o amor. Trazemos abaixo a parte do mito que trava diálogo com o encontro primeiro de Epifânia e Castor.

*Oxum caminhava junto às margens, sobre as pedras cobertas pelas águas rasas da beira da lagoa. E as pedras brutas alisavam os seus pés e seus pés nas pedras ficavam mais formosos, tão macios. Oxum ia à lagoa sempre esperando um amor, que viria um dia, espreitando, apreciar sua beleza. Oxum caminhava nua nas pedras. Caminhava nua, esperando pelo homem que viria um dia espiar sua exuberância. Oxum ia à lagoa brunir os seus indés e na lagoa lavava seu punhal, seu idá. Ia banhar seu corpo arredondado, lavar os seus cabelos, lixar seus pés nas rochas ásperas da ossá. Oxum ia desnuda, pensando num amor a conquistar*

*Tanto foi Oxum à ossá que as pedras se gastaram com seu caminhar. Viraram seixos rolados pelo tempo, modelados e alisados sob os pés do orixá. Aí um dia aproximou-se da lagoa um belo caçador e Oxum logo por ele se enamorou. Dentro da lagoa Oxum dançou suas danças, dançou para o jovem caçador danças de amor, de sedução. E o caçador deixou-se atrair por tanto encanto. O caçador perdidamente enamorou-se de Oxum. Não via o rosto dela, encoberto pela cascata de contas que escondia sua face do olhar dos curiosos, mas podia antecipar sua formosura. E chamou Oxum à terra, ao prazer do amor. Quando Oxum saía da água para entregar-se ao caçador, as contas que lhe cobriam o rosto voaram com o vento e a face de Oxum se descobriu para ele. Terrível surpresa! Oxum, a que gastara com os pés as pedras de tanto caminhar para o zelo da beleza, transformando pedras brutas em lisíssimos otás, a que não sentira passar o tempo que foi necessário para pedras brutas transformarem-se em seixos rolados, Oxum, sim, Oxum estava velha. Muito velha. Muito feia. Olhos desbotados e sem viço na face gasta e enrugada pelo tempo. Era uma mulher muito velha e muito feia. A mais feia e velha de todas as mulheres; o caçador nem podia acreditar. Não era a mulher bela que o extasiara. Não era a mais doce das belezas que quisera arrebatá-la. Assustado e ofendido pelo espetáculo, ferido pela decepção, temeroso da feia visão, gritou o caçador: "É a mulher-pássaro, a velha feiticeira! É a terrível mulher-pássaro, Já Mi Oxorongá!". O caçador havia confundido Oxum envelhecida com uma das temidas feiticeiras, as Já Mi Oxorongá [...].<sup>205</sup>*

A semelhança entre os encontros de Abduim e Epifânia e do caçador e Oxum é bastante nítida. Ainda que o narrador não apresente Epifânia como uma mulher de rosto feio ou envelhecido — apesar de referi-la como “a preta Epifânia na força da idade”<sup>206</sup> — é apenas o corpo nu da mulher que desencadeia a atração do caçador que espiava sua exuberância: ambas as faces seguem incógnitas, ou pelas “contas que lhe cobriam o rosto”, ou pelas escolhas do narrador. Além do corpo e o desejo que este evoca, as pedras lisas ou alisadas por sobre as quais o orixá caminha também estão presentes na narrativa de Amado. Outros dois dados

<sup>205</sup> PRANDI, 2001a, p. 327- 328, grifos nossos.

<sup>206</sup> AMADO, 2008 [1984], p. 162.

interessantes que costumam tanto o enredo do mito quanto o do romance é a construção de Oxum e Epifânia como detentoras do poder sobre a magia, aspecto que será melhor contemplado mais adiante, e a confusão entre a deusa e outras mulheres: em Tocaia grande, como já dito anteriormente, Oxum é identificada com Epifânia; no mito afro-brasileiro, Oxum é associada a uma das Ìyá Mi Ajé, as anciãs mães ancestrais. No mito, porém, tal confusão é lida como ofensiva, já que muitos temem o grande e raras vezes apaziguável poder das Ìyá Mi.

Esse interessante emprego do tecido mitológico iorubá é seguido por um dado cultural de povos nativos do Brasil e de grupos africanos: o parto em posição de cócoras. Raimunda Pezos, pesquisadora da área da saúde com foco em populações indígenas, elenca em seu trabalho um levantamento acerca das posições mais comuns em que as mulheres nativas do território brasileiro partejam. Dentre as treze etnias que constam no documento, como Tupinambá, Guarani, Xavante e Bororo, em dez delas relata-se que os partos ocorrem enquanto a mulher encontra-se acocorada<sup>207</sup>. Sendo assim, em uma posição análoga à experimentada pela mulher de povos originários do Brasil, Epifânia, metaforicamente, concebe; mas o que lhe nasce não é uma criança: é a água do rio que, como domínio de Oxum, é também domínio de Epifânia.

Essa bela imagem construída por Amado, no entanto, por ser uma comparação a um parto e não um parto de fato, é na verdade *uma coisa outra*. A narrativa nos aponta que Epifânia não se acocora para dar à luz, mas, antes, para apreciar o banho de Abduim, o objeto de seu desejo. Tal representação de um sujeito não-branco, em posição de cócoras, admirando ou esperando qualquer coisa já fora inaugurada décadas antes em nossa Literatura nacional por Monteiro Lobato, o criador de personagens como Jeca Tatu, Saci e Tia Nastácia. É justamente assim, “a vegetar de cócoras, incapaz de evolução, impenetrável ao progresso”<sup>208</sup> ou ainda acocado “para comer, negociar uma barganha, ingerir um café, tostar um cabo de foice, fazê-lo noutra posição será desastre infalível”<sup>209</sup>, que Lobato descreve a figura do *caipira*, esse sujeito mestiço interpretado como portador da impotência e da preguiça do Brasil no início do século XX. Quase um século depois, é nessa mesma posição, historicamente associada à indolência, que Amado acomoda Epifânia, sua Oxum atualizada.

Epifânia, mesmo já tendo ouvido falar de Abduim, nem sequer se nomeia, tamanha a volúpia que lhes toma. Tal estetização da afetividade e sexualidade de sujeitos negros corrobora a construção social que embrutece, absurda ou reprova, ainda contemporaneamente, casais

---

<sup>207</sup> FREITAS & OLIVEIRA *apud* PEZOS, 2010, p. 27

<sup>208</sup> LOBATO, 2007 [1918], p. 162.

<sup>209</sup> LOBATO, 2007 [1918], p. 163.

hetero ou homossexuais interracialis. O brevíssimo diálogo que antecede a manifestação do desejo e o mergulho que o arremata é desimportante e parece, ao cabo, ser formalidade dispensável à conexão carnal que, ali mesmo no espaço do rio, se concretizaria, ignorando até mesmo o estado de fadiga de Epifânia, causado por atividade similar: o usufruto de seu corpo.

E já esse primeiro contato com Abduim é bastante revelador quanto à mudança que ocorre na personalidade da mulher descrita como livre, indômita e que, “perigo solto nas trilhas de cacau, andeja de sítio em sítio, arranchando onde houvesse animação”<sup>210</sup>. Epifânia, a qual, ao pedido de empréstimo de seu item de higiene, “veio trazer a encomenda em mão”<sup>211</sup>, solícita e servil a um então completo desconhecido, se entrega, “deixando-se levar sem resistência, submissa”<sup>212</sup>.

Um rápido diálogo entre Epifânia e Castor se desenha, então durante o nado voluptuoso no rio, mas é novamente frustrado. É ela quem, neste momento, parece querer conversar, saber mais do homem e do lugar que acabara de conhecer, mas ele prefere adiar quaisquer contextualizações.

Quando avistaram na margem o corpo do caititu, perguntou para que ele novamente ouvisse e reparasse no rouco langor da voz noturna:

— Foi vosmicê que caçou, *meu pai*?

Com um gesto de cabeça ele assentiu e sorrindo demonstrou contentamento: caça maior levantada em boa hora, muito a propósito. Dádiva de Oxóssi ou de Xangô, oferenda quem sabe de Oxalá. Num desvão da oficina situara o peji, assentara os santos: o arco-e-flecha, o martelo de duas cabeças, o paxorô. Esclareceu a razão do regozijo:

— Amanhã é domingo.

— E o que é que tem? Nessa caixa-pregos que diferença faz dia de domingo pra dia de semana?

Recém-chegada, Epifânia não estava a par de hábitos e costumes. Não eram muitos mas cada um deles custara esforço, exigira habilidade, sobretudo paciência: Castor Abduim da Assunção quando assumia uma empreitada não costumava desistir ou voltar atrás.

— Depois lhe conto.<sup>213</sup>

O excerto acima, em suas minúcias, além de convocar a cultura material do culto aos orixás ao tecido da narrativa, recupera a ideia de que os personagens corporificam os orixás já referidos. Como bem reflete Dionísio, a “transferência, identificação e projeção das lendas,

---

<sup>210</sup> AMADO, 2008 [1984], p. 162.

<sup>211</sup> AMADO, 2008 [1984], p. 162.

<sup>212</sup> AMADO, 2008 [1984], p. 162.

<sup>213</sup> AMADO, 2008 [1984], p. 162, grifos nossos.



mitos e comportamentos dos Orixás, permitirá que a personagem ganhe vida dentro do enredo, chegando a constituir-se nele próprio”<sup>214</sup>. No entanto, é o olhar e a compreensão de Castor em relação à Epifânia e vice-versa que reforçam a presentificação dos deuses. É o “filho de Xangô, com uma banda de Oxóssi e outra de Oxalá”<sup>215</sup> quem vislumbra “uma iabá, na certa Oxum em pessoa”<sup>216</sup> e a cumprimenta como sendo o orixá das águas doces, assim como foi Epifânia quem “reconheceu o encantado”<sup>217</sup> e, durante o banho de rio, dirige-se a Castor como seu *pai*. Além disso, a ideia de *manifestação divina* sugerida pelo significado do nome de Epifânia, a qual compreende a materialização de uma divindade no plano sensível, como no excerto acima, é usualmente utilizada no romance na medida em que refere Epifânia como uma aparição de Oxum.

Tais sobreposições de personalidade são competentes em cerzir um efeito de sentido que de fato nos induz a mesclar os personagens e suas divindades protetoras correspondentes. Esse movimento, que poderia ser profícuo se corroborasse uma espécie de olhar respeitoso aos sujeitos negros então deificados, na verdade, acaba por ser mesmo contraproducente, já que consolida uma perspectiva demasiadamente sexualizada dos sujeitos negros, tanto humanos quanto deuses, em especial, os do gênero feminino.

A seguir, arrematando esse primeiro encontro de Abduim e Epifânia, temos um desfecho que, sem espanto, retoma, com grande ênfase, o tom sexual:

estendeu no leito de pedras *o corpo rendido da mãe das águas mansas*, fitou-lhe o rosto e tocou-lhe *o ventre marcado por estrias longas*: não as viu nem as sentiu. Via apenas a boca arfante entreaberta, os olhos lassos semicerrando-se; sentiu apenas a lanugem do pentelho, pixaim de doce tato. *A correnteza cobria e descobria os encantados*; o rio levou embora o cotoco de sabão.<sup>218</sup>

O que finaliza o subcapítulo é a construção de Oxum acima apresentada: uma deusa personificada, de *corpo rendido*, mas finalmente dotada de olhos e boca, que antes desapareciam frente à urgência de descrever seus contornos feminis. Em paralelo, a potência mítica de maternar que Oxum carrega encontra seu traço esmaecido mas irrefutável no abdômen de Epifânia. As ditas estrias que lhe enfeitam, ao olhar e ao toque, são muito mais que meros

---

<sup>214</sup> DIONÍSIO, 2014, p. 94.

<sup>215</sup> AMADO, 2008 [1984], p. 375.

<sup>216</sup> AMADO, 2008 [1984], p. 161.

<sup>217</sup> AMADO, 2008 [1984], p. 161.

<sup>218</sup> AMADO, 2008 [1984], 162, grifos nossos.

detalhes, são um documento epidérmico e histórico do gestar. Em mesmo grau, não é detalhe que Abduim não as tenha visto ou sentido. O poder da maternidade, em Epifânia, é constantemente escondido e soterrado por outras tantas cortinas e desimportâncias. Mãe de filho morto, agredida, errante, prostituída, vilanizada, objetificada e substituída. Só os capítulos finais do romance devolvem à Oxum-Epifânia a possibilidade de cuidar de uma criança como sendo sua mãe, no entanto evocando, para isso, outro cruel estereótipo: o da mãe-preta.

Depois desse encontro, Epifânia só reaparece na narrativa no capítulo seguinte da mesma seção, intitulado “A pedido de Epifânia, o negro Castor Abduim organiza a festa de São João”. No entanto, apesar dessa ausência de referência, fica nítido que a relação entre *os encantados* persistiu no tempo, visto que Epifânia é reintroduzida à narrativa saindo, seminua, da residência de Abduim. Neste capítulo em questão, o cachorro Alma Penada, uma criatura marcada por “aspectos de aproximação com as descrições mitológicas comportamentais [...] identificáveis em Exu”<sup>219</sup>, como pontua Dionísio, aparece subitamente na oficina do filho de Xangô com muita fome, a mesma fome que o próprio orixá mensageiro sente em alguns relatos míticos. Somente Epifânia, a própria Oxum, mãe dos segredos, é capaz de compreender o significado do surgimento do cão.

Com os latidos, Epifânia veio curiosa lá de dentro [casa de Abduim] ver o que estava acontecendo. *Um trapo de chita florada ao redor da cintura, os peitos à mostra, parecia imune ao frio da madrugada.* Espantou-se ao ver o cão, sujo e pedinchento. Perguntou, compadecida:

— De onde saiu essa alma penada? — De lugar nenhum. Apareceu. Como chegara, de onde viera, Castor não soube responder: de repente manifestara-se ali a quentar fogo. De repente? Epifânia não costumava se espantar: tinha decifração para as coisas mais difíceis de explicar. *Nada lhe parecia confuso, ambíguo ou obscuro; para ela tudo era claro, de fácil entender. Tudo menos o negro Castor Abduim.*

— Reinação do Compadre. — Referia-se a Exu, o traquinas, o pregador de peças. — Assunte no que lhe digo, junte as pontas e desate o nó. Tu não dá comida pra ele toda segunda-feira? Pra quem é o primeiro gole da pinga que tu bebe? Não é pra ele? E arresponda: quem já viu na terra caçador caçar sem cão? Exu não falta a quem goza de sua estimação.<sup>220</sup>

A nudez e a seminudez são signos que, até então, são bastante associados à Epifânia, essa Oxum *imune ao frio da madrugada*. Veremos ao longo de toda a narrativa que, constantemente, a personalidade da personagem se constrói a partir de contradições entre

<sup>219</sup> DIONÍSIO, 2014, p. 110.

<sup>220</sup> AMADO, 2008 [1984], p. 176-177, grifos nossos.

sensualidade e sabedoria, corpo e racionalidade, bondade e *feitiçaria*. Há, com frequência, contrapartes acerca de Epifânia que são amenizadas ou escusadas por outras características. Como no excerto acima, mesmo parcamente vestida, não é seu corpo e sim sua compreensão acerca do que é extraordinário que ganha ênfase. No entanto, se é esta a faceta que a obra cede luz, qual o motivo de desenhar Epifânia seminua apesar da noite gélida? O que, para além da sustentação do olhar de incompreensão à mulher negra, seus seios à mostra reforçam? Os corpos negros em nudez já foram exibidos, analisados e dissecados pela máquina escravista, pelo racismo científico e até mesmo por zoológicos humanos. A escolha sobre a vestimenta de Epifânia, que pode ser mesmo um sinal de intimidade entre o casal, tende, no entanto, a mais uma demonstração da sensualidade e *resistência ao frio* atribuídas à moça desde sua apresentação, lavando roupa no rio, até esse seu outro comparecimento à narrativa, transcrito acima.

O dito conflito entre a constante exibição de seu corpo e sua percepção alargada sobre o mundo, as quais coexistem na construção da personagem Epifânia, não é enunciado, mas está dado ao longo da obra. No entanto, uma outra contradição apresentada por Epifânia é ponderada, pela primeira vez, pela personagem Castor Abduim, cujas percepções são narradas em discurso indireto livre, o qual pode ser definido como o processo de narração em que “o narrador assume a voz das personagens”<sup>221</sup>. Desejamos dar ênfase também à noção que considera a prática de magia como avessa ao que é positivo, tanto na voz de Castor quanto na voz do próprio narrador.

Cheia de dó, Epifânia empurrou o caco de barro com a comida para debaixo do focinho do coitado: só então ele engoliu o bolo de carne e de feijão de uma bocada — não fossem se arreperder. Depois, estendeu a língua, *lambeu a mão da negra que se acorara ao lado de Tição*.

— Tadinho dele, morto de fome.

— Judiarão do bichinho, tá com os quartos arriados. Foi corrido no cacete.

— Com tanta lama não dá para atentar na cor, pra saber se é branco ou pardo, mas arrepare: tem uma mancha preta no peito, outra na testa. Vai ver, é até bonito.

— Bonito?

Castor riu, incrédulo: *coração de ouro igual ao de Epifânia estava por nascer: soberba e embusteira, certamente, mas bondosa e prestativa como nenhuma outra*. Estalou os dedos, chamando aquela alma penada — assim ela dissera condoída — que ali se refugiara:

— Vem cá, alma penada.

---

<sup>221</sup> GENNETTE, 1979, p. 172.

Num esforço, o cão conseguiu manter-se de pé, aos tropeços se aproximou. Latiu forte, a cauda ao alto, alvissareira: esquentara-se ao fogo, recebera água, comida e afeto. Por Alma Penada atendeu a partir daquele instante. Afora Epifânia, *autoridade em encantados e bruxarias, macumbeira*, pessoa alguma soube jamais de onde o cachorro viera e como chegara até aquelas bandas.<sup>222</sup>

O trecho acima é eficaz em demonstrar qual o olhar dispensando à Epifânia, essa partícula estetizada da deusa Oxum. A arrogância e o costume de mentir fazem sombra à compaixão e à prestimosidade associadas à moça. Epifânia, novamente em posição de cócoras, a qual defendemos como um estereótipo literário referente às populações não-brancas legado por Monteiro Lobato, acumula uma profusão de *poréns* em si: é boa, porém mentirosa; é imodesta, porém solícita; é insolente, porém cativante; é dominante, porém, por Castor, está enfraquecida. Tudo simultâneo. Com efeito, é necessário afirmar que não colocamos em xeque esse aparente equilíbrio entre o *bom* e *ruim* que dá forma à personagem e, aliás, trabalha em estabelecer a verossimilhança pretendida pela narrativa. O que questionamos é a forma que esse balanceamento toma e para que fim. Nos inquieta a instantânea supressão mútua desses dois polos, a necessidade quase urgente de afirmar que nenhum deles pode sobressair-se, no geral. Soa-nos que, anular as características positivas de Epifânia, apresentando, então, as ditas negativas e assim encerrando-a em um espaço de neutralidade, buscando a indiferença até por parte do leitor, se trata de um artifício estético para assinalá-la como não central, não protagonista, não eleita do amor e do desejo de Castor. Isso fica explícito mais adiante na narrativa quando surge Diva, a mulher que, oposto de Epifânia em todos os aspectos, se torna o objeto do afeto de Abduim e lhe dá um filho.

Além disso, ainda nesse excerto, o narrador se utiliza de expressões e perspectivas que reduzem e violentam a experiência do grupo que professa a fé nos orixás. No geral, *bruxaria* e *macumba* são termos que soam como exógenos, como palavras utilizadas por quem não compreende a experiência religiosa dos sujeitos adeptos de religiões de matriz africana e os vê como o Outro, não desde dentro. Cabe reforçar que o trabalho de apropriar termos depreciativos, realizado pelos grupos que sofrem as opressões, é no sentido de positivar tais termos e não de reproduzir o sentido contraproducente que já possuem, como ocorre na obra. Esse narrador, assim como Epifânia, edifica-se deveras paradoxo: não tem constantemente o discurso de um adepto ou mesmo de um defensor do grupo e da legitimidade da crença, apesar

---

<sup>222</sup> AMADO, 2008 [1984], p. 177-178, grifos nossos.

de se afirmar como um de dentro<sup>223</sup>. Ele ora celebra o culto e os deuses afro-brasileiros, ora reproduz aquilo que os diminui e oprime.

É interessante notar que Amado utiliza o papel do feitiço, do *mau-olhado*, em uma acepção de fato negativa, para denotar a paixão de Epifânia por Castor. É nítido que, em decorrência de seus sentimentos, ela enfraquece: o indício de perda de autonomia, de controle dos sentimentos, da sobrepujança do juízo pelo corpo e pela emoção.

Epifânia andou até a porta da oficina expondo-se à chuva miúda, ininterrupta: não dava para ver o céu.

Lastimou-se:

— *Tou com um peso no peito, uma gastura. Até parece que me botaram olhado. É bem capaz.*

Tiçã se levantou, queria tirar a limpo uma cisma que o espicaçava havia dias:

— *Ocê anda mesmo jururu. [...]*

Sabichona, aproximou o corpo: *conhecia seus poderes e as fraquezas do malungo. [...]* O corpo do negro junto ao seu, *o tesão crescendo, a quem os poderes e as fraquezas?* Fechou os olhos: *de que adiantava ser esperta, trapaceira? Enrabichada, consumida, terminava sempre por arriar as armas no auge da porfia.*

— *Tem vez que penso que tu não passa de um menino grande, sem juízo nem querer. Tu faz por parecer. Mas tu é o capeta.*<sup>224</sup>

Mais adiante, o diálogo do par continua no mesmo tom:

tendo esvaziado o peito, *sentiu-se estouvada e triste*; voltou a encostar-se inteira, mesmo chuviscada aquecia mais que a forja, seu calor queimava — *naquela altura já não interessava saber quem se renderia antes:*

— *Não pensava pousar aqui por tanto tempo, tu me amarrou os pé. Mas tu nunca pediu pra mim ficar.*

— *E carecia?*

— *Pra tudo tu tem resposta, tu é o capeta em pessoa.*

[...] Tiçã correu a mão na bunda altiva de Epifânia. *A negra Epifânia, mandona, ladina, os homens comendo em sua mão, arrastando-se a seus pés, tratados no relho e na espora: derreada nos braços de Tiçã, sem ação, sem mando, quem diria?*

[...] Epifânia arrulhou, *ganiu subjugada*, fendeu-se num vagido:

— *Tou com um quebranto no corpo: tu me enrolou, botou olhado em mim. Tu é Exu Elegbá, tu é o cão.*

— *Meu nome é Castor Abduim, as meninas me chamam de Tiçã, um bom rapaz ou ocê não acha?*

O vira-lata os acompanhou com o olhar quando tu e ocê, o malungo e a malunga, rindo um para o outro, voltaram para o quarto atrás da oficina: ao

<sup>223</sup> “Mas Oxum, *como sabemos nós da seita*, equedes ou ogãs, é elegância e sedução, capricho e orgulho, leviano coração.” (AMADO, 2008 [1984], p. 276, grifos nossos)

<sup>224</sup> AMADO, 2008 [1984], p. 178-179, grifos nossos.

ouvir a rede gemer, Alma Penada escondeu o focinho entre as patas dianteiras e adormeceu.<sup>225</sup>

Ambos os excertos acima demonstram como Epifânia perde parte de sua autossuficiência, força e saúde, sendo essa fraqueza comparável ao resultado de magia com fim maléfico realizada por alguém, no caso, o próprio Castor, que muitíssimas vezes é referido como demoníaco ao longo da obra. Parte dessas referências, como no trecho acima, também é relacionada ao orixá Exu, pontuando “a condição de diabo que a visão maniqueísta do catolicismo a respeito do bem e do mal a ele impingiu, uma vez que foi exatamente a cristianização dos orixás que transformou [...] Exu no diabo”<sup>226</sup>. Dessa forma, percebemos que não é apenas o narrador que reproduz ideais lesivos à crença e às divindades afro-brasileiras: Epifânia, uma voz desde dentro, iniciada na religião, alvo de racismo religioso ao longo do enredo, ela mesma é construída como um sujeito que demoniza o grande orixá da Comunicação. Nenhuma personagem ou discurso, portanto, mostra-se inteiramente comprometido em desenhar pessoas ou religiosidades afro-brasileiras sob uma perspectiva livre de estereótipos. Notam-se, sim, alguns esforços no sentido de humanizar os sujeitos e desestranhar suas crenças, mas sempre surge algum aspecto de hipersexualização, demonização, exotização e outros que tais.

Acerca dos excertos acima, também é interessante pontuar como carregam semelhança com outra narrativa mítica compilada por Prandi<sup>227</sup>. Nesse mito, intitulado “Oxum fica pobre por amor a Xangô”, também se percebe como a deusa acaba renunciando do que lhe é caro em nome do amor:

Oxum era conhecida como *amante ardorosa. Tinha um corpo belo, de formas finas. Sua cintura deixava-se abraçar por um único braço. Por muitas noites Oxum teve em seu leito amantes, aos quais propiciava momentos de raro prazer. Oxum teve muitos amores, de quem ganhou presentes preciosíssimos. Oxum era rica. Tinha joias, ouro, prata, vestidos maravilhosos, batas que causavam inveja, e mais, pentes de marfim, espelhos de madrepérola e tanto berloques e panos da costa.*

*Um dia chegou à aldeia um jovem tocador de tambor. Era Xangô, um belo homem, que desde logo atraiu o desejo de Oxum. Inescrupulosamente, ofereceu-se a ele, mas foi prontamente rejeitada. Usando de todos os artifícios, Oxum foi se aproximando de Xangô, até que ele a tomou numa calorosa relação sexual. Mesmo assim Xangô não deixou de humilhar e*

---

<sup>225</sup> AMADO, 2008 [1984], p. 179-180, grifos nossos.

<sup>226</sup> PRANDI, 2001b, p. 62.

<sup>227</sup> Mito originalmente colhido por Rómulo Lachatañeré.

*desdenhar a linda jovem. Tempos depois, a fama e a fortuna de Xangô lhe fugiram das mãos e ele se viu empobrecido e esquecido, ainda que continuasse a ser um excelente alabê. [...] Oxum seguiu sendo sua amante e o consolou, sacrificando por ele tudo que tinha. De tudo de seu dispôs Oxum, para o conforto de Xangô. [...] Restou-lhe nada mais que um vestido branco. De tudo de seu desfez-se Oxum pelo amor de Xangô. Ficou pobre por amor a Xangô. Restou a Oxum apenas um vestido branco [...].*<sup>228</sup>

A partir do trecho do mito que acima transcrevemos, o que fica perceptível é que de início, a relação de Oxum e Xangô, assim como a de Epifânia e Castor, é puramente sexual. Ainda que Oxum/Epifânia tenha se apaixonado por Xangô/Castor, a recíproca não é verdadeira. No mito, a riqueza de Oxum é material e é dela que a deusa se desfaz em nome do que sente; na narrativa, a única riqueza possível de Epifânia é sua liberdade, o governo de seu corpo e sua alma, a possibilidade de ir e vir e é disso que, por algum tempo, renuncia para estar junto de Castor. As narrativas — mítica e ficcional — elencam a beleza e a liberdade sexual dessas mulheres, sem ignorar a profusão de relacionamentos afetivos e sexuais que vivem, pontuando como tudo isso é posto em xeque em razão do amor, no entanto, o mito não aponta o meretrício como o ânimo dessas relações.

Nessa esteira, ainda que Epifânia e Abduim não guardem fidelidade um ao outro, até porque o ofício da mulher impede tal acordo, ela sente ciúmes e se demonstra agressiva quando alguém se interessa por Castor. Epifânia “não confessava, procurava inclusive não dar a entender, mas se comia por dentro, devorada de ciúmes, quando desconfiava de que ele se deitara ou estava em vias de se deitar com outra”<sup>229</sup>. Nesses momentos, ela mesma reforça o estereótipo de mulher negra, feiticeira e perigosa, a fim de defender o status de *dona* de Castor, o qual julga deter. Cabe destacar que tal característica encontra explicação, por vezes, na relação e semelhança de Epifânia com Oxum e Iansã, como vemos a seguir:

tendo a cabeça feita por Oxum, ou seja, personificando o dengue e a vaidade, *prenda de caprichos*, em certas horas mais parecia filha de Iansã empunhando bandeiras de guerra para impor-se soberana. Os caprichos, Tição os tolerava sorridente, achando graça, satisfazia-lhe as vontades. Mandar nele, porém, ninguém mandava. No mesmo dia do encontro no rio, ao ocupar a rede na oficina para prosseguir na vadição, Epifânia preveniu, *disposta a ocupar o trono e a ditar a lei*:

— Não vá querer montar em meu cangote só por me ver enrabichada. Nós não tem papel passado e não há bem que sempre dure. Tou hoje aqui com tu na rede, amanhã tou com o pé na estrada buscando minha melhoria.

<sup>228</sup> PRANDI, 2001a, p. 335- 336, grifos nossos.

<sup>229</sup> AMADO, 2008 [1984], p. 183-184.

— Não gosto de mandar... — respondeu Castor pondo-se nela: — ...nem de ser mandado.<sup>230</sup>

E enfatizando a cor de pele de Epifânia, julgando descabido seu autoritarismo apenas por se tratar de uma mulher negra, pobre e prostituída, o narrador continua:

*sendo negra cor de breu, uma pé-rapado sem ter onde cair morta, desacatava como se fosse gringa, branca, cor-de-rosa e rica; puta de ofício, dava-se ares de senhora dona bem casada. Zangava-se facilmente, arrebanhava a saia, arrogante partia por aí afora:*

— Se tu quiser mulher, arranje outra, comigo não vai ser mais. Passada a raiva, arrependida, retornava para fazer as pazes e *tirar o atraso*. Aconteceu em mais de uma ocasião encontrá-lo acompanhado: ocê mandou eu arranjar outra... Ficava fula, fora de si, *ameaçava com paus e pedras, com ebós fatais*. Certas raparigas suspiravam por Tição, negro bonito, mas arrepiavam carreira *para não se expor a macumbas e mandingas*. Contudo, havia quem enfrentasse o risco: a ousada Dalila, por exemplo. Corpo fechado, nela nada pegava, nem veneno de cobra, nem bexiga, *nem coisa-feita por cabrona despeitada*. Declarava-se filha de Obaluaiê, o Velho.<sup>231</sup>

Nos trechos acima transcritos, o que fica nítido é que o grande problema na prepotência apresentada por Epifânia não é a conduta em si, mas quem pode ou não performá-la. Epifânia não goza do perfil da arrogância, da monogamia ou ainda da exigência por esta. Como mulher que é comerciante e mercadoria de si própria, tem consciência de que não pode demonstrar apego e de fato enuncia a inexistência do *papel passado*, mas “volta e meia aparecia na oficina e se demorava quieta, vendo Castor trabalhar o ferro e o latão, assegurando-se de que nenhuma sujeita estava de olho nele, oferecendo o rabo a quem tinha compromisso e dona”<sup>232</sup>. Fica explícito que, ao cabo, a moça ilude e contradiz a si mesma: se fere na armadilha que, sem sequer compreender, ajuda a preparar.

No último dos excertos, é de fundamental importância dar relevo a um aspecto importante do processo narrativo que, se passa insuspeito, pode nos levar a acreditar em uma espécie de imparcialidade do narrador, quando, na realidade, ele se adere a alguns pontos de vista e dilui discursos de personagens nos seus próprios. Esse artifício, o qual é a amplificação do discurso indireto livre que, por definição, já é a mesclagem dessas vozes no interior da narrativa, é conhecido como *discurso estilizado*. Segundo o crítico literário Gérard Genette, esse mecanismo “é a forma extrema de mimese de discurso, em que o autor ‘imita’ a sua

<sup>230</sup> AMADO, 2008 [1984], 181, grifos nossos.

<sup>231</sup> AMADO, 2008 [1984], p. 181-182, grifos nossos.

<sup>232</sup> AMADO, 2008 [1984], p. 183.



personagem não somente no tecido dos seus dizeres, como também nessa literalidade hiperbólica que é a do pastiche”<sup>233</sup>. Sendo assim, para além da forma da linguagem adotada, “o léxico e o imaginário das personagens são, via de regra, assimilados pelo narrador”<sup>234</sup>, sem quaisquer indicativos tradicionais de fala ou que minimamente o material narrado seja o discurso de personagens. Nesse cenário, por vezes é difícil compreender onde começa e termina a percepção do narrador e a de suas criaturas e isso corrobora a nossa hipótese de que essa voz que narra é tudo menos neutra.

A seguir, a referida postura possessiva e de *arrogância senhorial* que Epifânia possui é novamente relacionada à branquidade e ainda ao comportamento esperado de uma aiabá, orixá feminino.

Valia a pena ver Epifânia atravessar impávida o descampado fazendo frente ao sol: Castor enxergava lampejos de azul na pele negra de azeviche como outrora percebera variações de ouro na cútis branca de neve da senhora baronesa. *Eis com quem Epifânia parecia: com Madama. Eram as duas iguaizinhas: mabaças, irmãs gêmeas.*

Na mesa de jantar na casa-grande a fidalga exibia no decote do vestido de Paris uma flor rara, colhida no jardim. Apenas o barão saía a fumar na varanda ali ao lado o charuto que tanto a incomodava, a descarada chamava o laçao com o dedo e lhe dizia:

— C’est à toi, mon amour. — Alargava o decote revelando os seios: — Viens chercher... — a voz desfalecente.

Epifânia chegava com uma flor do mato espetada no rasgão da bata de baiana, *curvava-se para que ele a retirasse e visse os mamilos tesos:*

— Achei bonita, trouxe pra tu. — A voz no último estertor.

*Iguais no descaramento, na vaidade, no dengue, no capricho, duas iabás iguais no despotismo. Uma e outra com a mesma única tenção: mandar nele, quebrar-lhe a castanha, pôr-lhe sela e freio, meter-lhe a espora.*<sup>235</sup>

Nesse trecho, o narrador aproxima Epifânia e “a baronesa Marie-Claude Duclos Saraiva de Albuquerque, ou simplesmente Madama”<sup>236</sup>, amante de Castor antes de sua fuga para Tocaia Grande. Ambas as mulheres, ainda que completamente diferentes, são comparadas pelo viés da sensualidade farta, do impudor, da personalidade dominadora e, por isto, da similitude com orixás femininos, as aiabás. Essa comparação, que nem podemos defender como construída sobre paradoxos visando qualquer equilíbrio, é tendenciosamente forjada sobre percepções contraproducentes acerca das deusas afro-brasileiras. *Descaramento e despotismo* são

<sup>233</sup> GENNETTE, 1979, p. 182.

<sup>234</sup> SANTOS, 2009, p. 94.

<sup>235</sup> AMADO, 2008 [1984], p. 182, grifos nossos.

<sup>236</sup> AMADO, 2008 [1984], p. 51.

expressões que não possuem leitura positiva possível; *vaidade* e *capricho* são polissêmicas, mas o sentido aqui utilizado não permite interpretação dúbia, e apenas *dengue* pode ser compreendida a partir de um juízo de valor positivo.

Ainda sob uma gramática de contradição, a narrativa expõe características que são ou podem ser lidas como positivas de Epifânia e logo em seguida recupera outras que são ou podem ser lidas como negativas: os fatos de ser querida pelas pessoas do povoado ou de ser desejada por Castor são confrontados com o temor que desperta pela relação com a magia. Há inclusive um tom sarcástico sobre a boa aceitação de Epifânia, o qual pode sugerir que esta é mais um fruto da manipulação mágica da realidade que a moça domina.

Atravessar o verão foi fácil e agradável. Menina alegre, travessa, risonha, mulher sazoadada, *fogosa*, limpa; *companhia prazerosa na cama*, no forró, na roda de coco, no almoço dos domingos, numa simples cavaqueira. Onde aparecia era bem-vista, saudada com alvoroço. Com ela a lavagem de roupa na correnteza do rio virava uma folia; sabia casos, tinha ditos engraçados. *Admirada e temida, Epifânia se impôs, comeu e arrotou.*

*Temida por causa da feitiçaria, dos bozós.* Jogava os búzios, descobria o que fazer para *amarrar um homem no rabo da saia de qualquer fulana ou vice-versa*, para *acabar com o chamego mais fixe*, para *unir e separar casais*: despachos infalíveis. Assim constava e se dizia. Não era pabulagem nem balela e a prova estava ali à mão: o acontecido com Cotinha, Zé Luiz e Merência [a primeira, outra mulher prostituída que morava no povoado; os últimos, um casal que também morava na região]. Dera o que falar, motivo de espanto e gozação. *Que outra coisa além do ebó poderia justificar o desatino de Zé Luiz?*

Ao chegar a Tocaia Grande, antes de possuir palhoça própria — *aliás posta de pé num piscar de olhos, em menos de meio dia de trabalho por diversos voluntários, todos eles contentes de agradar à recém-chegada*, a quem Fadul [o proprietário de um pequeno comércio no povoado] fornecera a crédito esteira, sabão, agulha, carretel de linha e outras miudezas —, Epifânia encontrara pouso no barraco de Cotinha de quem se fez amiga. Tempos passados, a pedido da baixinha [Cotinha], *preparou um bozó com folhas escolhidas e o coração de um nambu* obtido na caça de Tição e o colocou no caminho da olaria. Tiro e queda; o troncho Zé Luiz começou a arrastar a asa a Cotinha, meteu-se com ela de cama e mesa, *passou a gastar o que tinha e o que não tinha*, a esbanjar tijolos e telhas.<sup>237</sup>

As bases paradoxais que sustentam Epifânia resistem e se comprovam ao longo da narrativa. Ela é agradável, divertida e deleita Castor, mas amedronta simplesmente por sua adoção religiosa, o que é potencializado pelo fato de ela utilizar seus conhecimentos para fins nem sempre benfazejos. É nítido que tal apropriação da magia afro-brasileira pela narrativa,

---

<sup>237</sup> AMADO, 2008 [1984], p.182-183, grifos nossos.

reduzindo crenças riquíssimas ao mero poder de conectar e afastar de casais e associando-as ao insucesso, ao desvirtuamento e ao prejuízo das pessoas, como o senso comum ainda veicula e naturaliza, é um processo que estigmatiza as religiões negras e seus adeptos e também estimula o racismo religioso. Parece-nos, no mínimo, inconsistente que tal representação de uma mulher negra afro-religiosa seja realizada, sem qualquer problematização ou questionamento, por um dos defensores históricos da liberdade de culto no Brasil<sup>238</sup>. Essa representação acaba por nos confirmar que, ainda que Amado, no território político, defendesse o direito de exercer qualquer religião, isso não lhe eximia da estereotipia, da exotificação ou mesmo da associação desse grupo religioso à ideia de Mal. Trata-se de combinação inesperável, de fato, mas não impossível. Tal postura parece beber do princípio de liberdade de expressão, o qual permitiu a formulação do famoso adágio “Eu desaprovo o que dizeis, mas defenderei até a morte vosso direito de dizê-lo”, de autoria de Evelyn Beatrice Hall, que resume a defesa de liberdades civis proposta pelo filósofo Voltaire.

O humor e o pouco pudor associados à Epifânia, relatados acima, não poupam nem mesmo as divindades negras, objetos da crença da moça. A partir do discurso estilizado, o qual definimos anteriormente, o narrador veicula não só a fala, como o imaginário de Epifânia. No trecho que abaixo transcrevemos, também fica nítido o trabalho de cada vez mais entrelaçar as imagens da moça e Oxum, sua mãe mítica. A presença do *abèbé*<sup>239</sup> — também grafado *abebê* — e o apego que Epifânia demonstra pelo objeto nos auxiliam em grifar as tantas similitudes da personagem com a deusa.

Derretida em riso na porta da oficina, Epifânia sustentava nas duas mãos a pedra grande e pesada:

— Encontrei no rio, achei bonita, trouxe pra tu.

*Mulher madura e calejada, corpo e coração curtidors, tinha artes de menina, influída de graça e fantasia.* Um seixo, um fruto, uma flor, um assustado calango verde: um presente a cada dia, *além dela própria a qualquer hora, dádiva principal.* Negro, redondo e liso, o calhau rolou no chão; a risada marota cresceu nos lábios carnudos da rapariga:

— *Não arremeda um colhão?*

Parecer, parecia: *um colhãoção enorme e preto, o de Oxalá, outro não podia ser. Tição riu com a desavergonhada; a arrogância a fazia agressiva e insolente; tirante, porém, esses ipsilones, era querida e cativante.*

<sup>238</sup> No período de 1946 a 1948, Amado foi deputado federal e foi o autor da lei que garante a liberdade religiosa no país (AMADO, 2012 [1992], p. 54)

<sup>239</sup> Segundo o sacerdote Mauro T’Ósún (2014, p. 182), o abebê é um “paramento do órisá Ósún, ora considerado como leque, ora como espelho. Mas há maior lógica no mítico pensamento de que retrataria o útero desta iyagbá, visto que, no passado, era usado com um fitilho que tinha uma ponta presa ao seu cabo e a outra ponta, à cintura de uma boneca: o abebê representava o útero, o filho, o cordão umbilical, e aboneca, o feto.

— *O colhão de Oxalá!* Vou botar no peji.

Os orixás viviam no peji, *deuses poderosos e paupérrimos*. Para que ela o entregasse a Oxum em oferenda, *Castor trabalhou no fogo e no martelo um abebê de latão com um pequeno espelho cravejado ao centro*; o flandres alumiava *como se fosse ouro*, resplandecia: uma opulência. *Colocado no peji para uso e desfrute da mãe das águas mansas, de lá Epifânia o retirava para com ele se abanar e nele se mirar. Qual das duas a mais vaidosa? Oxum ou sua filha?*

Epifânia possuía um colar amarelo de contas africanas, seu maior tesouro, e um jogo de conchas mágicas com o qual podia adivinhar. Algumas raparigas tinham-lhe medo, guardavam distância; assustadas, diziam-na feiticeira.<sup>240</sup>

Tal humor, ácido e sem crivo, cabe pontuar, é largamente associado às personalidades de Exu, feminina ou masculina, que simbolizam uma boca coletiva, encontráveis na Umbanda. Para tanto, comem muito e primeiro e também falam pelas demais divindades. Em terreiros de Umbanda, por exemplo, exus e pombagiras comumente têm como marcas o humor, a gargalhada e o vocabulário que não se pauta em pudor. Dejair Dionísio, em sua tese acerca do romance *Tocaia Grande*, já referida neste trabalho, levanta um questionamento nesse sentido sobre Epifânia: seria a personagem a uma representação de um Exu feminino?<sup>241</sup> A sensualidade, a jocosidade e a liberdade sexual podem corroborar essa perspectiva, mas toda a narrativa se empenha em desenhar, através da afiliação e das semelhanças mítico-religiosas, a presentificação de Oxum e não de uma pombagira.

No trecho “um colhãoção enorme e preto, o de Oxalá, outro não podia ser”<sup>242</sup>, o narrador mais uma vez recorre ao discurso estilizado. Essa adesão do enunciado e do imaginário, íntima e profunda, acaba por denotar que o narrador conhece completamente a interioridade das personagens, advinha seus sentimentos e lhes antecipa as palavras. O que lhes seria possível esconder, tão explícita a exposição ante seu narrador e seus leitores? Dessa maneira, qualquer comentário preconceituoso, de ordem racial, sexual ou religiosa é lida como uma revelação realizada pela própria personagem, e não uma convicção do narrador (ou, ainda, do escritor).

Além disso, como a obra acaba por tornar recorrente, associa-se a relação de Epifânia com o domínio da magia à sua correspondência com Oxum. Tal associação não é imotivada, sendo miticamente explicada, já que Oxum é de fato um dos orixás que preside o jogo de búzios, chamada de *Mãe dos segredos*, como já dito anteriormente, quando refletimos sobre a esteticização da personagem história Tia Ciata. Porém, deve-se questionar a leitura de tais

<sup>240</sup> AMADO, 2009 [1984], p. 180-181, grifos nossos.

<sup>241</sup> DIONÍSIO, 2004, p. 109.

<sup>242</sup> AMADO, 2008 [1984], p. 181.

atributos sob o signo do malefício e do medo, noções que ajudam a fixar religiões negras em posição de vilania.

Outras duas passagens da obra que parecem beber de narrativas míticas, obviamente se adequando à tônica que *Tocaia Grande* adota, são relacionadas a discussões violentas, as quais se assemelham a desentendimentos vividos pelas divindades negras. Ambas as desavenças são protagonizadas por Epifânia, mas uma é puramente pessoal, movida pelo ciúme, e a outra é coletiva, causada pela imposição violenta de alguns personagens masculinos. Na primeira situação, tratada como divertida e irrelevante pelo narrador, Epifânia e Dalila concretizam, durante uma festa, a malquerença mútua anunciada anteriormente na narrativa e envolvem-se em uma grande briga, regada por insultos racistas, agressão física e seminudez das moças. Tal querela recebe palpites dos personagens masculinos, meros observadores, sobre quem perderia ou ganharia o combate físico e atrai a interferência de outras duas mulheres do povoado, Cotinha e Zuleica, que saem em defesa de uma ou outra envolvida. Apenas Castor, “o verdadeiro motivo do bafafá”, o homem por quem “suspiravam, se xingavam e se batiam: comiam em sua mão”<sup>243</sup> tem a autoridade de finalizar aquela situação e bem o faz, ordenando, “sem levantar a voz”, o fim da contenda. A briga se desfaz, a música retorna e todos dançam. Por motivo similar, no mito “Obá corta a orelha induzida por Oxum”<sup>244</sup>, Oxum e Obá, rivais, se desentendem e chegam às vias de fato, mesmo sem torcida ou intromissão. Em nome da preferência de Xangô, Oxum trama e causa a humilhação de Obá: inicia-se assim uma “briga que não tinha fim”<sup>245</sup>. Xangô, motivo de tal desentendimento, era o único que poderia apaziguar o rampante das aiabás, no entanto, diferentemente da narrativa amadiana, não pôde manter a calma. Segundo a narrativa mítica,

Xangô já não suportava tanta discórdia em casa e esse incidente só fez aumentar a sua raiva. Ameaçou de morte as briguentas esposas, perseguiu-as. Ambas tentaram fugir da cólera do esposo. Xangô procurou alcançá-las, lançou o raio contra elas, mas elas corriam, embrenhando-se nos matos, ficando cada vez mais distantes, mais inalcançáveis. Conta-se delas que acabaram por ser transformadas em rios. E de fato, onde se juntam o rio Oxum e o rio Obá, a correnteza é uma feroz tormenta de águas que disputam o mesmo leite.<sup>246</sup>

---

<sup>243</sup> AMADO, 2008 [1984]., p. 194.

<sup>244</sup> Mito compilado por Reginaldo Prandi e registrado, em diferentes versões por vários pesquisadores da mitologia dos orixás em África e nas Américas, como Pierre Verger, Roger Bastide, Jean Ziegler, Natalia Aróstegui, Rita Segato, Willian Bascom, Migene González-Wippler, Adilson Martins, Edson Carneiro e Judith Gleason.

<sup>245</sup> PRANDI, 2001a, p. 315.

<sup>246</sup> PRANDI, 2001a, p. 315-316.

A retomada da harmonia, possível na ficção, mas não no mito, pouco tempo depois é interrompida por outra desavença, mas essa generalizada e muito mais séria, que se dá entre as mulheres prostituídas e alguns homens que buscam impor-se violentamente. Em razão das festas de junho, todas as mulheres decretam o “fechamento do balaio”, ou seja, decidem não ter fregueses naquelas ocasiões. “Estavam na intenção de divertir-se, dançar, folgar, beber e rir, namorar, se fosse o caso”, não “de afanar-se, de suar em peito estranho, de representar gemendo sem sentir vontade, gozando de mentira”<sup>247</sup>. Porém, um trio de vaqueiros que não era morador do povoado, Misael, Aprígio e Totonho, não se importou com a deliberação das moças e tentou contratar os serviços de Bernarda, Dalila e Margarida à revelia da vontade delas. Mesmo depois da querela recente, as mulheres se uniriam e defenderam umas às outras.

De nada adiantaram as explicações de Dalila, boa de bico, nem o repelão de Margarida — logo quando Balbino, cafuzo moderno e influído, começava a lhe arrastar a asa —, tampouco a negativa rotunda de Bernarda: o balaio tá fechado, avô. Nós abre, rosnou o velho.

Os tangerinos estavam bastante altos e o tempo era curto. Arreda, disse Bernarda quando o velho Totonho tentou arrastá-la para fora. Com o trompaço e o licor de jenipapo, o atrevido vacilou nas pernas. Misael, que segurava Dalila pelo pulso, perdeu a paciência, esbravejou:

— Se ocês não quer ir por bem, vão por mal, sinhas putas!

A música silenciara para que Pedro Cigano pudesse aliviar a sede com uma lapada de cachaça, a advertência ressoou no barracão; raparigas aproximaram-se, curiosas; Misael, gostosão, rico e valente, pensou que vinham oferecidas disputar o lugar das enjoadas:

— Nós já escolheu essas, não precisa de ocês. — Voltou-se para as preferidas, empurrou Dalila: — Vambora!

*Epifânia deu um passo à frente, o suor escorrendo sobre a pele negra; enfrentou os vaqueiros, a voz rouquenha, lambuzada de licor:*

— *Nem elas nem nós, nenhuma com vergonha nas fuças vai trepar hoje com vancês. Não sabe que nós tá de balaio fechado? Vão meter nas vacas, se quiser.* — Para não perder o hábito e porque também ela abusara do jenipapo de Cotinha, cuspiu no chão e passou o pé em cima.

Homem que se preza não leva para casa desfeita de macho quanto mais de mulher-dama. Misael anunciou antes de agir:

— Essas três vão tomar no cu, queira ou não queira, e tu vai apanhar na cara, jega de merda!

*A bofetada retiniu nos quatro cantos do salão — salão: assim dissera o turco, lugar onde se dança, lugar de pagode e não de briga. A negra perdeu o equilíbrio; a segunda bolacha ainda mais forte a derrubou no chão, um filete de sangue escorreu no beijo grosso.*

— Filho-da-puta! — uivou Dalila, loba desatada.<sup>248</sup>

<sup>247</sup> AMADO, 2008 [1984], p. 196.

<sup>248</sup> AMADO, 2008 [1984], p. 196-197, grifos nossos.

Assim, o desacerto segue:

quando os vaqueiros se deram conta, estavam acometidos, cercados por fúrias infernais. *Partindo em defesa de Epifânia, Dalila se atirara contra Misael tentando garguelá-lo. Não haviam, rivais e ciumentas, se atracado a tapas e cusparadas no início do bate-coxas? Fuzuê de putas, já se disse, não deixa rastro, é querela de comadres.*

*Juntaram-se todas elas sem exceção para enfrentar os tangerinos, recusar o ditame imposto: se não tivessem o direito de fechar o balaio quando bem lhes aprouvesse, se não fossem donas do próprio xibiu, que lhes restaria na vida miserável? [...]*

Misael buscava libertar-se do *cerco cada vez mais agressivo*; arranhado e cuspidado, distribuía bofetadas, acertou um soco na cara de Dalila, a custo mantinha-se de pé. Acuado, via a hora de ter de levar para Conquista, nas ancas do cavalo Pirapora, a afronta da bunduda e de lambugem as injúrias das demais. *Quem arruma briga com puta não regula bem, é fraco da cabeça.*<sup>249</sup>

Em ambos os excertos acima, fica nítido que, apesar das cisões e divergências internas, o grupo feminino de Tocaia Grande consegue unir-se contra os problemas comuns. A autonomia sobre os próprios corpos e as próprias decisões é exemplar durante a desavença agressiva e absurda que ocorre. O tom da obra modifica-se: o narrador, que considerou a briga feminina divertida, define essa manifestação de covardia e machismo como desgraça e maldição, gerada, de fato, por iníqua imposição dos vaqueiros. Tal desequilíbrio entre as forças femininas e masculinas também ocorreu em tempos míticos, como nos relata Adilson Martins, também conhecido como Adilson de Oxalá e Awófakan Ogbeara, em sua obra sobre mitologia dos orixás, *Igbadu, a cabaça da existência: mitos nagôs revelados*. Segundo Martins, Oxum rouba o segredo dos búzios de Orumilá, o orixá da sabedoria e da adivinhação e seu então marido, o qual se torna então desconfiado das mulheres, certo de que todas poderiam utilizar-se de qualquer artimanha para conseguir o que desejam. Assim, então, une-se a Exu e aos outros aborós para causar a desunião das aiabás, incentivando-lhes a vaidade exacerbada, e impedir que, unidas, pudessem ser mais poderosas que eles, orixás masculinos. Com o plano em prática, as divindades femininas viam umas às outras como rivais, menos Obá que, nessa narrativa, era avessa à sujeição ao masculino e também não se deixava dominar pela vaidade. Obá não foi enganada pelos orixás masculinos e criou um movimento de resistência feminina:

---

<sup>249</sup> AMADO, 2008 [1984], p. 197-198, grifos nossos.

Obá, embora não fosse diretamente atingida pelos acontecimentos, na medida em que não se submetera jamais a qualquer homem, pressentia o perigo que ameaçava a posição da mulher dentro da sociedade e, por este motivo, resolveu criar um grupo denominado *Egbe Guéléde*, que, a exemplo das sociedades de Babalaôs, onde somente os homens eram aceites, *congregar somente mulheres* que, para participarem das reuniões, deveriam cobrir os rostos com máscaras para não serem reconhecidas e, conseqüentemente, punidas pela opressão imposta pelos homens. Para terem a certeza de que nenhum homem iria infiltrar-se em suas reuniões, protegido por máscaras, era exigido de todas as participantes que despissem o busto, sendo então identificadas como mulheres pela exibição dos próprios seios.

A existência da nova sociedade feminista espalhou-se como fogo em mato seco. *Inúmeras mulheres aderiram ao movimento, e todas as Orixás femininas vieram na intenção de fortalecê-lo com seus poderes individuais*. Dessa forma ficou estabelecido um culto paralelo ao dos Orixás, onde, através do culto a *lyami Oxorongá*, representação coletiva de todas as Iabás, as mulheres devidamente unidas e organizadas encenaram o que seria *a sua primeira reação à terrível opressão masculina*.<sup>250</sup>

Ainda que o excerto do mito não traga qualquer referência a algum atrito físico, como há no romance de Amado, salta aos olhos, em ambas as narrativas, a guerra declarada em menor ou maior grau entre os polos feminino e masculino e, mais ainda, o retorno à unidade do grupo de mulheres quando estas, enquanto coletivo, percebem-se ultrajadas. É a vingança dos homens/aborós sofrida por Epifânia/Oxum que causa a revolta de todas as mulheres/aiabás, iniciada por Dalila/Obá. É notório, no entanto, que a organização das mulheres de *Tocaia Grande* é muito mais orgânica e da ordem das necessidades mais urgentes, sendo *seus poderes individuais*, sua força física — morder, chutar ou segurar algum homem violento.

Dias depois do grande desarranjo na festa junina, que resultou na morte de Cotinha, uma boa amiga sua, Epifânia resolveu partir de Tocaia Grande. Ela, que “reinou quase absoluta na Baixa dos Sapos e na oficina de Castor Abduim”<sup>251</sup>, tratou de dar prova ao que costumava dizer a Castor, quase em tom de ameaça: “não há bem que sempre dure”<sup>252</sup>.

Castor [...] viu Epifânia à espera, pronta para partir: haviam passado a noite juntos e ela nada anunciara. A trouxe na cabeça, pequeno amarrado com trapos e chinelas, seus pertences.

— Vou embora, Tição. — Ia aproveitar a tropa de Elísio para não viajar sozinha. — Posso levar o abebê que tu fez pra mim? — Nos olhos e na voz a decisão, uma ponta de tristeza e o rude orgulho.

Tição entregou-lhe o espelho de latão que figurava Oxum no peji dos orixás. Não pediu que ela ficasse, apenas disse:

<sup>250</sup> OGBEBARA, 2006 [1998], p. 106, grifos nossos.

<sup>251</sup> AMADO, 2008 [1984], p. 181.

<sup>252</sup> AMADO, 2008 [1984], p. 181.



— Vou me lembrar de ocê a vida toda.

Epifânia estendeu a ponta dos dedos: descalça, a trouxa em cima da carapinha, o abebê na mão, seguiu a tropa no destino de Taquaras. Alma Penada a acompanhou durante um bom pedaço, mas, ao entender que a negra ia de vez, arrepiou caminho e voltou a se deitar no calor da forja.<sup>253</sup>

Epifânia, então, parte como chegou: sem aviso, destino incerto. Sem família para lhe ceder paradeiro e lugar no mundo, possui apenas caminho pela frente e pouquíssimos bens, neles incluído um abebê, o símbolo de Oxum e de seu poder sobre a fertilidade, posto que mimetiza um útero. A solidão da personagem negra, a impressão de que esta não nasceu, mas *brotou* no mundo, sem família, genealogia ou história de vida delineada e a completa naturalização dessas condições também são um traço estereotípico, resquício das consequências da escravidão, que acomete os personagens negros em produções literárias brasileiras.

Basta Epifânia sair da narrativa que a personagem Diva, o futuro grande amor de Castor, é apresentada. No capítulo seguinte, já nas páginas imediatamente posteriores à partida de Epifânia, Diva é referida sem quaisquer detalhes, durante a viagem de sua família para a Bahia, e mais adiante, no capítulo subsequente, é incorporada definitivamente ao enredo. Moça de quatorze anos de idade, branca, tímida, retirante de Sergipe para Tocaia Grande junto da numerosa família, construída no inverso de Epifânia, logo despertou o interesse de Abduim. O primeiro contato entre o casal também se dá de todo diferente: se com Epifânia, mulher adulta, o encontro foi ditado pelo desejo, com Diva, ainda menina, apenas há uma troca inocente de sorrisos. A cena desse primeiro encontro é contada duas vezes: a primeira é menos detalhada e mais rápida, aparentemente preocupada em incorporar as novas personagens à lógica da narrativa; a segunda é mais descritiva, buscando deixar perceptíveis os sentimentos e ações dos personagens.

Diva voltou a rir mas já não era um riso estabanado de menina, era um sorrir acanhado de moça, quase furtivo.

Castor quis adivinhar-lhe a idade, ficou em dúvida. Franzina, as pernas uns gambitos, as tranças duras de poeira, a incontida gargalhada, menina ainda. Mas, sob o vestido, os seios afirmavam-se atrevidos, e, no rosto, os olhos eram cismarentos, fugidios, o sorriso dissimulado, a expressão pensativa: de repente afigurava-se bem mais velha, moça feita. Tanto podia ter apenas treze anos como dezesseis ou dezessete.<sup>254</sup>

---

<sup>253</sup> AMADO, 2008 [1984], p. 202-203.

<sup>254</sup> AMADO, 2008 [1984], p. 250.

No entanto, chega mesmo a ser uma surpresa desconfortável assistir a narrativa uni-los como um casal, dadas a tão recente saída da infância de Diva, descrita como *donzela*, e a notória maturidade afetiva e sexual de Castor. A narrativa afirma que o rapaz chega a lamentar-se, mais de uma vez, pela idade da menina depois de vê-la sem toda a poeira que a cobria no primeiro encontro e, mais adiante, quando seu corpo perde por completo os aspectos infantis.

Pela ironia que o destino amadiano traça, Diva pernoita na antiga palhoça da filha de Oxum, que estava abandonada desde a partida da moça, e dorme na rede emprestada por Castor, na qual ele “recebia as raparigas, se aninhava com os xodós, a rede de Zuleica e de Epifânia, para citar apenas duas”<sup>255</sup>. E ainda na primeira noite de sono nessa rede, que exala o odor de Castor e como que inebria Diva e guia seus sonhos, o corpo da moça, magicamente, amadurece: Diva, que, até então era “raqútica, magricela, não botava formas, como se tivesse parado de desenvolver-se: tardava demais a desabrochar”, e “chegara à idade dos catorze anos sem ter ainda embarcado no pacote da lua, sem ter deitado sangue, sinal de estar pronta para marido e filho”<sup>256</sup>, acorda e experimenta seu primeiro fluxo menstrual, o qual é “vertido por obra e graça do bodum [mau cheiro] que se entranhara nela e fizera mulher”<sup>257</sup>. O tecido de dormir, logo, é um ponto de partida para o despertar do desejo sexual de Diva e para sua relação com Castor.

É nítido como, a partir da chegada de Diva, Epifânia termina de perder sua referência como *xodó* de Castor, sendo, por vezes, lembrada por ele apenas como a “braba, brigona e mandingueira”<sup>258</sup>, não alguém que lhe despertou bons sentimentos. Antes da festa junina do povoado, em conversa com a finada Cotinha, a moça de Oxum confessou que Castor se cansara dela e que, se algum dia gostara dela, jamais declarou. Ao contrário, a relação que se constrói entre Castor e Diva, ainda que tenha seus percalços e um desenlace triste, de morte prematura da moça, é, de fato, balizada por uma gramática de amor e não apenas por desejo. Tal diferença não é escamoteável.

O que simbolicamente fica exposto não é a *escolha deliberada* de Castor de não amar Epifânia (mulher preta, madura, trabalhadora sexual e afroreligiosa) e amar Diva (mulher branca, adolescente, virgem e que não domina ou sequer conhece os signos da fé negra) ou ainda a pretensa arbitrariedade do afeto, ignorando assim todas as implicações e construções sociais do gosto ou da atração física e amorosa: é o tratamento com banalidade do status de

---

<sup>255</sup> AMADO, 2008 [1984], p. 252.

<sup>256</sup> AMADO, 2008 [1984], p. 251.

<sup>257</sup> AMADO, 2008 [1984], p. 254.

<sup>258</sup> AMADO, 2008 [1984], p. 254.

*amável* — ou seja, de ser um alvo possível de afeto — que alguns sujeitos, semelhantes à Epifânia, constantemente não detêm na ficção e na vida. Essa classificação, explorada e naturalizada em nossa Literatura nacional, é, em partes, confundida, se não amparada, pela associação do corpo negro, sobretudo o feminino, à lascividade excessiva, sugerindo que estes estão à disposição do desejo dos demais. Sendo assim, constrói-se uma cisão no grupo feminino que produz a ideia de que as mulheres negras (logo, hipersexuais; logo, desfrutáveis) não estão para o amor romântico e as mulheres brancas (logo, recatadas; logo, *casáveis*), ao contrário, são merecedoras dele.

Nesse sentido, o que nos fornece esteio é a pesquisa realizada pela cientista social Claudete Souza que se dedicou a refletir sobre a solidão da mulher negra. Souza pontua, partindo da análise de outros intelectuais, que

gênero e etnia, além da faixa etária, quando somados, são obstáculos praticamente intransponíveis às pretendentes negras ao papel de esposa. Análises estatísticas, segundo Silva (1987, 1991) e Berquó (1988), demonstram que os casamentos no Brasil se orientam por um padrão homogâmico levando-se em conta uma série de variáveis, entre elas a categoria “raça”. Assim, a mulher negra, de acordo com os dados censitários, vem sendo sistematicamente preterida como candidata nupcial. [...] A ausência de parceiro/preendente para a mulher negra teria como causa a frequência das relações inter-raciais, observando-se nessa formação homem negro/mulher branca/clara. De acordo com os estudos de Thales de Azevedo, a miscigenação é um fenômeno crescente no Brasil e parte do próprio negro, contrariamente ao comportamento da negra, cujas relações são endogâmicas, isto é, ocorrem dentro do próprio grupo.<sup>259</sup>

Toda essa agregação de fatores é disfarçada ou mesmo isentada pela condição de mulher prostituída de Epifânia, pelo ímpeto da filha de Oxum em possuir Castor, um homem que abomina sentir-se preso, pela partida sem aviso da moça e, por fim, pela paixão arrebatadora do filho de Xangô por Diva. No entanto, fazendo uma leitura menos complexificada da experiência afetiva e sexual de Castor, trata-se *apenas* de um homem que se relaciona sexualmente com quem a sociedade tolera tal envolvimento e se apaixona por quem a sociedade aprova tal sentimento.

Além disso, a narrativa não se furta em afirmar que os envolvimento de Castor com Epifânia e Diva — o primeiro, demarcadamente sexual e passageiro, e o segundo estável e

---

<sup>259</sup> SOUZA, 2008, p. 69-70.

amoroso — têm fundamento mítico, já que Oxum serviria apenas para posição de *amante* e Iemanjá, *mãe e esposa*:

vindo do rio, afluente de seu reino, ali Oxum se proclamara e fora soberana, ocupara a rede de dormir e de sonhar. *Mas Oxum, como sabemos nós da seita, equedes ou ogãs, é elegância e sedução, capricho e orgulho, leviano coração. Não se dá de companheira e sim de amante: o tempo das amantes é tumultuado e curto.* Epifânia partira levando o abebê dourado. Alma Penada a acompanhara durante um trecho do caminho. Agora o cão cercava Diva quando ela se mostrava e se escondia atrás das árvores. Fazia-lhe festas, abanando o rabo, e ela lhe dava restos de comida enrolados em folhas de mandioca.

Iemanjá de Sergipe, dona das praias de coqueiros e da alvura das salinas, a doce Inaê. *Mãe e esposa, feita para a prenhez e o parto, Iemanjá significa fecundação e permanência.* Foi ela quem pariu os encantados quando se entregou a Aganju no começo dos começos, no princípio do mundo.<sup>260</sup>

Sílvia Azevedo, em seu trabalho, não ilumina a diferença de pertença racial entre Epifânia e Diva e parece não a considerar como crucial nas *escolhas* afetivas de Castor, porém, partindo do excerto acima, concorda com a proposição da obra e defende que é justamente o caráter marcadamente materna de Diva/ Iemanjá (em comparação à Epifânia/ Oxum), associado à branquitude, que lhe garante a posição de genetriz da cidade. Além disso, a construção de um povo mestiço, ideal, só é possível pelo encontro interracial, portanto a escolha por Diva é primordial a esse projeto literário e social.

Castor se envolve com duas mulheres que representam as diversas faces da grande mãe africana: Epifânia, regida pela força cósmica de Oxum; e Diva, a Iemanjá sergipana com quem se casa. Em Epifânia, Oxum se faz amante sedutora, inconstante como as águas dos rios, que não se deixam prender nem dominar. Ela é quem ajuda Castor a instituir, em Tocaia Grande o culto aos orixás, além de dominar a sabedoria do Jogo de Búzios, como é próprio das filhas de Oxum. [...]

Diva representa a mulher em sua tríplice dimensão: mãe, esposa e amante, traços que marcam o perfil de Iemanjá. Destacando-se em sua personalidade a maternidade, torna-se esposa de Castor, dando à luz a um dos primeiros tocaianos. Castor Abduim conhecia bem a diferença entre estas duas mulheres [...]

Filha de Iemanjá, embora tudo desconhecesse sobre a religião, vinda dos longes de Sergipe junto com a família católica, Diva irá fazer parte do grupo de mulheres que gestarão os primeiros indivíduos nativos do povoado. Ela e Castor representam, portanto, a mistura étnico-cultural que engendrará o povo mestiço daquelas paragens, gente que em última instância, representa a

---

<sup>260</sup> AMADO, 2008 [1984], p. 276, grifos nossos.

diversidade cultural de um povo, contrapondo-se à pretensa unidade da chamada civilização grapiúna.

Cabe lembrar que a Iemanjá cultuada no Brasil é plural, em função das estratégias de resistência cultural negra, pelas quais os afro-descendentes [sic] procuravam disfarçar o culto à divindade africana, associando-a às divindades femininas católicas. No caso, Nossa Senhora da Conceição. [...]

Desse modo, é bastante revelador que Diva expresse a face de Iemanjá, aquela escolhida para gerar os filhos e engendrar um povo novo nas encruzilhadas da região do cacau.<sup>261</sup>

De forma similar e partindo desse mesmo fragmento da narrativa, ao pontuar o motivo para a natureza diferente das relações entre Castor, Epifânia e Diva, a pesquisadora Xing Fan, em dissertação que se debruça sobre diversos aspectos do romance *Tocaia Grande*, naturaliza, sem qualquer problematização ou relativização, as afirmações elencadas pela narrativa e baseia sua análise nesses dados. Assim, Xing assume que

as duas mulheres que lhe importam mais [a Castor] – a negra Epifânia e a morena [sic] Diva, sendo esta sua esposa e aquela amante – são referidas como encarnação de certa Oxum e Iemanjá, pois Oxum “não se dá de companheira e sim de amante” [...], enquanto Iemanjá, sendo “mãe e esposa, feita para a prenhez e o parto”, “significa fecundação e permanência”.<sup>262</sup>

Tendo essas duas perspectivas sob análise, percebemos como a questão de raça interseccionalizada à religiosidade pode não receber a devida atenção da pesquisa acadêmica, mesmo quando esta deveria ter por foco assimilar um pouco dessa equação. É lamentável encontrar análises que ora simplificam ora ignoram ora naturalizam a apresentação de uma Oxum negra como *unicamente* amante em contraposição a uma Iemanjá branca como *unicamente* mãe e esposa. Se temos pesquisas em crítica literária que simplesmente não detectam a natureza racista dessa construção, não deveria causar espanto que leitores leigos tanto em Literatura quanto em religião negra compreendam tais situações dessa mesma maneira.

Diva, que é identificada por Castor como filha de Iemanjá e ganha dele um abebé prateado, depois de alguma hesitação, passa a ser a companheira de Abduim. Opta por viver com o negro e rejeita seu outro pretendente, Bastião da Rosa, “pedreiro afreguesado, cidadão de boa aparência, branco de olhos azuis, peça rara nas paragens, de alta cotação junto às

---

<sup>261</sup> AZEVEDO, 2009, p. 85-86.

<sup>262</sup> FAN, 2014, p. 62.

mulheres, xodó disputado entre as raparigas”<sup>263</sup>. O casal vive em paz e Diva engravida, assim como muitas outras mulheres de Tocaia Grande. A sexta e penúltima seção do romance, cujo título é “Arraial”, em seu capítulo de abertura, é iniciada com a informação de que o local vive quase um surto de gravidezes. Muitas são as grávidas, “anunciando aumento do número de tocaianos natos”<sup>264</sup>. Jacinta Coroca, moradora já idosa de Tocaia, pela demanda, torna-se parteira e auxilia no nascimento de nove crianças — o mesmo número de filhos que Iansã gera — dentre elas, o menino Cristóvão, filho de Diva e Castor, cujo nome é em homenagem ao tio Abduim, que o criou. A partir desse crescimento populacional, fica bastante nítido que o povoado, que fora apenas um pouso de pernoite para trabalhadores do cacau, um lugar marcado por estadias curtas e relacionamentos esporádicos, passa a delinear-se como espaço de fixação, de enraizamento das personagens.

No entanto, a cidade em ascensão começa a experienciar as consequências de um crescimento desordenado, em local em que a natureza impera e o saneamento é bastante aquém ao necessário: uma grande enchente e uma epidemia de febre então desconhecida, uma imediata à outra, desabrigam e causam o pesar e a morte de muitos moradores de Tocaia grande. Depois de chuvas abundantes e constantes, o rio da cidade transborda e leva embora casas, animais, pessoas e o sucesso prometido pelas roças de cacau. Nem bem tudo volta ao prumo e uma pestilência, “aquela que não tinha nome e matava até macaco”<sup>265</sup>, assola a cidade e causa a morte de nove pessoas — o mesmo número de filhos que Iansã perde —, dentre elas, a menina Diva, o amor de Castor.

Pela perda, Abduim sofre muitíssimo. Volta a experimentar a solidão, mas então muito mais profunda. Mantém seu menino por perto, não relega sua criação à família de Diva, “mas a presença do filho não diminuía a ausência de Diva, não consolava: ao contrário, tornava a lembrança mais aguda”<sup>266</sup>. Tovo, como apelidaram carinhosamente o rebento de Abduim, “menino sem mãe, criado à toa”<sup>267</sup>, “não aprendera sequer a rir, mais parecia um bicho-do-mato do que uma criança”<sup>268</sup>, já que seu pai, pela tristeza e por não saber tratar de crianças também

---

<sup>263</sup> AMADO, 2008 [1984], p. 256.

<sup>264</sup> AMADO, 2008 [1984], p. 298.

<sup>265</sup> AMADO, 2008 [1984], p. 356

<sup>266</sup> AMADO, 2008 [1984], p. 378.

<sup>267</sup> AMADO, 2008 [1984], p. 384.

<sup>268</sup> AMADO, 2008 [1984], p. 377.

se transformava em um “bicho, uma visagem, um lobisomem, [...] desaprendera o riso, vivia por viver”<sup>269</sup>. É nesse momento que Epifânia retorna à Tocaia Grande.

Sem qualquer pretensão de ser amante de Castor novamente, Epifânia volta para cuidar do filho órfão do homem que amou. Volta, munida de um comportamento diferente que o de quando vivia no povoado; volta por pressentir que seria necessária como mãe, não para ser amante.

Tiçã, fixando a vista, enxergou a silhueta de um vivente, esbatida contra as luzes e as sombras do pôr-do-sol. No pensamento do ferrador de burros perpassou uma idéia fugaz e absurda: ia por fim tirar a limpo o mistério que cercava a aparição de Alma Penada em Tocaia Grande. Decorridos tantos anos, alguém vinha por ele, disposto, quem sabe, a reavê-lo.

Vago perfil de mulher, envolto em luz e em poeira, o vulto se abaixou, largou no chão a trouxa de viagem para melhor receber e retribuir os afagos do cão. Naquele preciso momento, sem enxergar-lhe as feições nem o contorno da figura, o negro soube de quem se tratava: só podia ser ela e mais ninguém. Desde que partira, jamais dera notícia. Tiçã manteve-se parado, à espera, sem manifestar reação qualquer que fosse: morto por dentro, vivo apenas na aparência. Ao menos assim corria no arraial: a verdadeira alma penada na oficina era o ferreiro e não o cão.

*Passo maneiro, corpo sacudido, o bamboleio dos quadris, Epifânia se aproximou, o rosto sério. Comedida nos modos, sem espalhafatos, não arreganhava os dentes, não se desfazia em dengue. Nem parecia aquela lambanceira e atrevida, luxenta, que virava a cabeça dos homens e perturbava a paz.* Parou diante de Tiçã, o atado sob o braço, o cachorro saltitando em redor:

— *Vim tomar conta do menino. Andei sumida, tava amigada. Trasantonte encontrei Cosme, ele me contou. Fiquei sentida.*

*A voz serena e firme:*

— *Cadê ele, o meu menino? Não vou embora nem que tu mande.*

*Sem esperar resposta, andou para a porta da oficina, seguida por Alma Penada, entrou casa adentro. Lavado em sangue, o sol afogava-se no rio.*<sup>270</sup>

A personalidade de Epifânia parece completamente outra. Então, a personagem deixa ver uma faceta que a obra não pôde, até então, dar conta. Sílvia também pontua essa mudança na construção da personagem Epifânia, alegando que "sua face maternal se expressa após a morte de Diva, quando assume a criação de Tovo, filho de Diva com Castor"<sup>271</sup>. Esse receptáculo de Oxum, mãe de menino morto, mas ainda mãe, renova, em sua determinação e abnegação inéditas, uma presença antiga da Literatura brasileira: a da mãe-preta. Mulheres que

<sup>269</sup> AMADO, 2008 [1984], p. 377-378.

<sup>270</sup> AMADO, 2008 [1984], p. 364-365, grifos nossos.

<sup>271</sup> AZEVEDO, 2009, p. 85.

a nossa tradição literária muito vislumbrou, mas pouco enxergou. Seguem, séculos depois, olhadas de soslaio, vistas aos pedaços. Epifânia, antes marcadamente sexualizada, não teve sua potência de objeto/ sujeito amoroso sequer anunciada; neste momento, exhibe a face de mãe despojada da face de mulher, exige o filho alheio, órfão, e simboliza nele a prole que perdeu. Constrói-se mãe, portanto, na lacuna aberta por essas duas ausências. Lacunar é, também, nosso conhecimento sobre Epifânia.

Filho de Xangô, com uma banda de Oxóssi e outra de Oxalá, o negro Castor Abduim ficara parado, sem ação, perto da *porta da oficina por onde se enfiara a negra Epifânia à procura do menino*. [...] Que fazer? — perguntava-se Castor. — *Como enfrentá-la e dizer não?* [...]

Tiçã parou à porta da oficina ao escutar *um riso de criança, logo renovado*, vindo lá de dentro. Ficou parado, atento ao riso de seu filho.

*Tovo não sabe rir*, [...] parece um bicho-do-mato e ele, Tiçã, uma visagem. Era verdade. Acudia ao choro do menino somente para dar-lhe de comer ou limpá-lo do cocô. Levava-o à mata de manhã, ao rio no fim da tarde. Do mais, o cão se ocupava. Ele, Tiçã, virara um lobisomem.

Na esteira brincavam os três: Tovo, Alma Penada e Epifânia. Tiçã acocorou-se junto a eles.<sup>272</sup>

A narrativa não tarda em nos demonstrar a eficácia da presença de Epifânia para o bem-estar de Tovo. Ainda que, por muitas vezes, a mulher tenha sido tolhida de sua completude e complexidade humana, é ela quem devolve à pequena criança uma capacidade intimamente ligada à humanidade: o riso. Oxum, a propiciadora de crianças, carrega o título de *Irunmalé Olomowewê* (divindade protetora das crianças) e é uma de suas missões trazer à terra as crianças do plano etéreo e também zelar por suas vidas, desde a concepção até o fim de sua primeira infância. A necessidade que sente em zelar por Tovo, então, é o que traz essa Oxum de volta para perto do homem que ela jurou manter longe.

— *Ocê veio pra ficar? De verdade?*

— *Tu não escutou eu falar? Não vou embora mesmo que tu mande. Não disse com voz de desafio, disse para que ele soubesse e concordasse. Levantou os olhos para Castor Abduim que um dia fora seu xodó. Jurara a si mesma, soberba e insubmissa, jamais voltar a vê-lo. Mas apenas soubera-o purgando pena, infeliz, um cão danado, e os pés já não lhe obedeceram: ali estava. Mas ainda conservava o brio antigo:*

— *Não vim ocupar tua rede, tu pode ter tudo que é mulher, não me importa. Se eu tiver de dormir aqui por precisão do menino, durmo com ele na esteira. Não vim na intenção de me amigar com tu e ser madrastra dele, juro por Deus. Só quero que tu deixe eu brincar com ele, me ocupar. Tudo que é menino*

---

<sup>272</sup> AMADO, 2008 [1984], p. 375-378.



*precisa de ter mãe e tudo que é mulher precisa de um filho, inda que seja uma bruxa de pano ou um homem-feito. Tu sabe que eu já tive um filho? Nunca contei, pra quê? Tinha a idade dele, quando morreu. Também um dia eu quis morrer, Tição.*

— Ocê fez bem de vim. Foi ela que trouxe ocê.

— Ela? Possa ser. Soube por Cosme, no caminho. Eu tava indo pra Itabuna, segui avante. Não tinha andado nem meia légua e dei de mim no rumo de Tocaia Grande.

*O menino engatinhava buscando o regaço de Epifânia.*

— *Tovo gosta de ocê.* — O negro falou como se estivesse dando as boas-vindas.<sup>273</sup>

Então, Epifânia revela o triste destino de seu filho: a morte prematura. Revela o quanto essa perda lhe enfraquecera o desejo de permanecer viva. Quando retoricamente pergunta, quase desdenhosa, sobre o motivo de não ter contado antes da existência desse filho, deixa entrever mais de como ela lia a relação passada com Castor. Não havia espaço para demonstrar sentimentos? Não é possível afirmar, mas sabemos que Epifânia não tocara em tal assunto anteriormente. Mas, superado o silêncio sobre a dor de perder seu filho, fica nítido que, além da demanda por uma figura materna que a criança demonstra, Epifânia também reclama um preenchimento para o vazio doloroso que seu menino deixou.

Como presentificação de Oxum, corporificação atualizada da deusa, Epifânia é uma protetora de crianças, sobretudo das suas, e ao perder o fruto de seu ventre, simbolicamente falhou em sua missão mítica de lhe garantir a vida. Talvez por isso tenha escolhido não contrair família e recorrido ao meretrício, sem paradeiro, “arranchando onde houvesse animação”<sup>274</sup>. Dentre as crianças que Oxum tem a missão de proteger, estão também as crianças *àbíkú*<sup>275</sup>, ou seja, as que são “nascidas para morrer” e, por isso, caso nasçam, vivem por curtos períodos, assim como o filho de Epifânia. Segundo Pierre Verger, os abicú fazem parte de uma sociedade no orum, o mundo espiritual, e são todos muito ligados. Assim, quando são obrigados a nascer, definem o prazo de suas vidas terrenas e comprometem-se a retornar brevemente para os seus. Existem, obviamente, alguns princípios rituais de retardar a morte dos abicú, porém não há garantias<sup>276</sup>.

É Oxum, com seu controle sobre a fertilidade e a gestação, que pode auxiliar na longevidade de um abicú. Sendo desta forma, o que aparentemente induz o retorno de Epifânia

<sup>273</sup> AMADO, 2008 [1984], p. 378.

<sup>274</sup> AMADO, 2008 [1984], p. 162.

<sup>275</sup> Segundo a explicação de Nancy de Souza e Silva (2020), mais conhecida como ebome ou vovó Cici de Oxalá, contadora de histórias e iniciada no Candomblé do Opó Afonjá.

<sup>276</sup> VERGER, 1983, p. 138-160.

de Oxum à sua natureza mítica é o risco de deixar desprotegida outra criança, essa que poderia também ser sua, caso o relacionamento com Castor enveredasse por outros caminhos, quem sabe de reciprocidade. Então, o menino Tovo, para Epifânia, acaba por tornar-se uma nova oportunidade de maternar, a recuperação simbólica de seu falecido rebento, sob a renúncia, porém, de sua promessa de jamais retornar e de sua dignidade de mulher ferida pelo desamor.

A narrativa não nos informa se Abduim revela à Epifânia o motivo para tanta certeza sobre o motivo de seu retorno à Tocaia Grande, mas, de fato, é Diva, ou melhor, seu egum, quem o provoca. Assim que Epifânia vai buscar o filho de Castor e este pensa em não permitir que ela cuidasse do menino, um evento sobrenatural acontece ao filho de Xangô, Oxóssi e Oxalá.

Eis que um vento, abrupto e abrasador, soprou do oriente, agitou as águas do rio, cruzou a mata e no centro do descampado, entre o barracão e o armazém do turco, se estendeu, denso mantel de poeira, e cortou o mundo em duas partes, a de cima e a de baixo: numa a luz do dia, o calor da vida; na outra as sombras da noite, o frio da morte. E em seguida esse mantel de claridade e trevas separadas já não era remoinho de poeira e sim uma aparição gigantesca e apavorante. A parte de baixo imersa na noite, vestida de farrapos sujos de vômito e soltura, as pernas e os braços presos em correntes imundas de ferrugem, a parte de cima refulgindo em lume, ateadada em chamas.

A figura completa, com a cabeleira de ouro puro, o manto de estrelas e a coroa de conchas azuis, só veio a se mostrar mais adiante, quando o horizonte se vestiu de púrpura e o egum, enfim liberto, nele mergulhou e partiu para sempre e nunca mais. Não era coisa desse mundo.

O negro Tição Abduim viu-o surgir do vazio, espaventoso, crescer no ar, rodopiar no vento, levantar-se numa espiral que tocava o céu. Encolheu-se no medo, curvou-se no respeito, fechou os olhos para evitar a cegueira e pronunciou a saudação dos mortos: epa babá! Mastigando frases em nagô, o egum lhe ordenou abrir os olhos e se aproximar para ouvir o que ele tinha a lhe dizer. Fazendo das fraquezas força, o negro andou em sua direção.

*Epifânia de Oxum, equede apta a acolher os encantados pois já cumprira catorze anos de feita, poderia tê-lo visto com seus olhos de enxergar e de aperceber mas não estava ali, sumira casa adentro em busca de Tovo sem que Tição, tomado de surpresa, a impedisse. [...] [Os outros presentes] apenas viram, com os olhos de ver sem enxergar nem perceber, a poeirama levantada pelo inesperado pé-de-vento, espantaram-se com a altura e a força do redemoinho.*<sup>277</sup>

Assim, a narrativa segue, nos informando que

Tição adiantou-se ao encontro do babá, arrastando os pés: perdera o controle dos próprios movimentos e, à proporção que se aproximava, sentia crescer um

---

<sup>277</sup> AMADO, 2008 [1984], p. 375, grifos nossos.

peso no cangote, uma lombeira, um cansaço como se fosse morrer ali mesmo, naquela hora. Era o egum de Diva que se manifestava, motivo imperioso o fizera embarcar no vento de fogo do deserto: vinha do Além para buscá-lo. Já era tempo.

A cabeça nas brumas da vertigem, as pernas lhe faltavam. Com dificuldade conseguiu alcançar um pedregulho e nele se sentar, obedecendo ao mando do babá. Encontrou-se nos portões da noite, ainda fechados, diante do egum de Iemanjá, mas só o via da cintura para baixo. Trapos nojentos o cobriam, exalavam o fedor da febre, exibiam sua repugnante porcaria e os pés estavam amarrados com correntes iguais às que ele em menino vira na senzala do engenho: tinham servido para prender os pés dos escravos e lhes impedir a fuga para a liberdade.

Tiçã não conseguia distinguir-lhe o rosto projetado nas alturas mas reconheceu o marulho da voz de Diva sussurrando-lhe ao ouvido as palavras familiares de dengue e de ternura: meu branco, sou tua preta e aqui estou. Voz sofrida, entrecortada de soluços, lavada em pranto, transbordava mágoa e queixa, amargura. Qual a razão de tão profundo sofrimento? Queres saber? Vou te dizer, escuta! Iniciou a acusação. Perguntou por que Tiçã não a libertava, não lhe dava a moeda do axexê para pagar o barco da morte, por que a prendia num mundo que já não era o dela e a mantinha amarrada em cadeias de tristeza e de revolta? Eu, que morri na maré da peste, sou obrigada a viver, tu, que estás vivo, pareces morto, tudo pelo avesso e pelo vice-versa, tudo ao contrário e desconforme. Ai, meu branco, tua preta está cumprindo pena, tu me condenaste, não tenho paz. Para que me queres pesando em teu costado? Liberta minha morte e guarda em teu coração minha lembrança viva. Por que manténs meus trapos junto dos teus no caixão de querosene e sobre eles o abebê que um dia cinzelaste para mim com um prego caibral e tua astúcia? Livra-me das cadeias: toma de meus trapos e leva-os para Lia e Dinorá, ainda possuem serventia. *Coloca o abebê no peji dos orixás porque agora sou uma encantada, um egum de Iemanjá. Chama Epifânia de Oxum e Ressu de Iansã [personagem amiga de Castor e afrorreligosa] e dança com elas o meu axexê: até hoje não o dançaste.* Liberta minha morte que prendeste em teu peito e volta a viver como vivias antes de me conhecer. Quero escutar teu riso claro e alegre. Não quero teu choro nem teu desespero. Volta a ser Tiçã, de novo um homem.<sup>278</sup>

Concluindo o relato da experiência espiritual vivida por Castor Abduim, a narrativa nos afirma que

os soluços cessaram, as queixas, a acusação e o que foi mágoa voltou a ser cálida ternura: meu branco, ai, meu branco, escuta o que te vou dizer. *Disse e por três vezes repetiu para que o dito e o repetido se lhe encaixasse na cachola dura e obstinada: fora ela, Diva, sua falecida, sua preta, a mãe de Tovo, quem guiara os passos de Epifânia, levando-a de retorno à oficina para que ela tomasse o menino a seus cuidados. [...]. Fora ela, Diva, quem enviara Epifânia para ocupar-se de Tovo e também dele, Castor Abduim da Assunção, dantes Tiçã Aceso, depois acha de pau sem serventia.* Quando morri não te

---

<sup>278</sup> AMADO, 2008 [1984], p. 376, grifos nossos.

capei, meu branco. Também tu viraste um bicho, uma visagem, um lobisomem. Por que choras se eu quero ouvir teu riso?

Somente então ele viu o rosto luminoso, enxergou a figura completa do egum: liberto das correntes, dos molambos, vestido de luz. Diva, as tranças de menina, Iemanjá, a longa cabeleira, eram as duas e eram uma única, não são coisas de explicar e sim de entender. Diva sobrevoou o rio e o descampado. Com os lábios tocou a face do negro, soprou-lhe a vida pela boca, ressuscitou-lhe a estroenga, e em paz com a morte desapareceu no nada.

Os que viram o negro Tição Abduim sentado numa pedra, os olhos revérbero de luz a se desfazer em poeira, contam que ele se levantou ainda ausente e executou passos rituais de dança, feitiçarias de macumba. Informado por terceiros, Fadul Abdala veio às pressas do armazém:

— Tá sentindo alguma coisa, Tição?

Surpreso, viu o negro sorrir:

— Não foi nada não. Tava dormindo e acordei.

Acordara sorrindo, boas-novas.<sup>279</sup>

Os longos excertos acima, que detalham a aparição de Diva para Castor, nos interessam porque apontam alguns efeitos de sentido que a obra constrói. O primeiro deles é o reforço da ideia, defendida capítulos antes, de que Epifânia detém uma sabedoria muito desenvolvida e consegue acolher e compreender — ver “com seus olhos de enxergar e de aperceber”<sup>280</sup> —, a partir de sua instrução religiosa, aquilo que é sobrenatural. No entanto, durante a manifestação do espírito de Diva, essa potência de entendimento não é concretizada, diferentemente da outra situação, em que a filha de Oxum afirma que o cão Alma Penada é um presente de Exu. A faceta de Epifânia, no momento, é de mãe em urgência, devotada à criança, e não de acompanhante de orixás ou eguns.

Outros dois dados importantes veiculados nos excertos acima, esses ditos de fato pelo espírito de Diva, se referem aos motivos pelos quais Epifânia fora conduzida de volta ao lar de Castor: a cerimônia de axexê que precisa ser realizada, a fim de libertar a alma da jovem falecida, e também os cuidados que Epifânia pode dispensar ao órfão e ao viúvo, servindo de mãe e amante. Sobre a necessidade da presença de Epifânia para a realização do indispensável ritual fúnebre do axexê, definido por Juana Elbein como “a passagem da existência individual do *àiyé* à existência genérica no *òrun*”<sup>281</sup>, fica nítido que se dá pelo já referido entendimento e autoridade que a personagem possui. Ressu, filha de Iansã — um dos orixás que recolhe os mortos — e iabassê<sup>282</sup>, que comparece à narrativa ocasionalmente, também poderia auxiliar,

<sup>279</sup> AMADO, 2008 [1984], p. 377, grifos nossos.

<sup>280</sup> AMADO, 2008 [1984], p. 375.

<sup>281</sup> ELBEIN DOS SANTOS, 2012 [1975], p.270, grifos da autora.

<sup>282</sup> Mulher iniciada responsável pelo preparo dos alimentos que são oferecidos aos Orixás e às pessoas que comparecem às festas nas comunidades de terreiro.

como bem o fez tempos antes, quando Castor adoeceu de amor por Diva, que não demonstrava interesse por ele, assim como Epifânia previu que aconteceria. Sobre os papéis os quais Diva deseja que Epifânia performe, de mãe e amante, um é declinado pela filha de Oxum: quer cuidar de Tovo, mas pretende evitar qualquer envolvimento afetivo com o pai do menino. Ainda que sem relações de poder, entre senhorio e escravizado, dando forma ao afeto, como ocorria durante o período escravista, Epifânia é conduzida ao lugar de mãe-preta, cuidadora de filho que poderia ser seu, mas que fora parido por mulher branca, mulher essa que seu objeto de amor de outrora soube dirigir afeto.

Tal função de cuidado e abnegação pelo outro, historicamente delegada à mulher negra em diversas esferas do convívio social, é utilizada aqui como operador semântico na narrativa, porém inserida em um cosmo sentido afro-brasileiro, mobilizando o sagrado: mesmo desencarnada, a mulher branca exerce seu poder de resolução e “para que Epifânia viesse cuidar dele [Castor] e do menino [Tovo], *modificara o roteiro da rapariga, guiara-lhe os passos*”<sup>283</sup>. Parece-nos, portanto, que o dado mítico que Oxum carrega e herda à sua filha, de ser protetora das crianças, acaba por funcionar como uma escusa à condição de constante cuidadora que a mulher negra incorpora socialmente. Posto dessa forma, torna-se difícil aquilatarmos a autonomia de Epifânia em voltar à Tocaia Grande e ocupar-se de Tovo.

Desde seu retorno à Tocaia Grande, Epifânia dedica-se plenamente aos cuidados com a criança e, mantém, com muito rigor, a nova identidade séria que performa. Antes, movida à alegria das festas, então, rejeita fazer parte do reisado do povoado, comparece pouquíssimo à narrativa desde que assume as funções maternas e, nessas raras vezes, está em posição de cuidado<sup>284</sup>. A personagem então, passa a ser construída na contramão da mitologia, pois, como nos aponta Verger, “Oxum lava suas jóias antes de lavar suas crianças”<sup>285</sup>, ou seja, cuida prioritariamente de si mesma, muito consciente da inegociabilidade do amor-próprio. De fato, Epifânia, em dados momentos, é descrita como um sujeito que busca dar preferência a si e seus desejos, mas isso é perdido de vista, não por acaso, quando Castor ou Tovo tornam-se o centro de seu afeto e de sua preocupação.

---

<sup>283</sup> AMADO, 2008 [1984], p. 399, grifos nossos.

<sup>284</sup> Desde seu retorno, no último capítulo da penúltima seção do livro, mais precisamente na página 364, Epifânia é citada 19 vezes na narrativa, entre digressões, diálogos e referências por outros personagens e pelo narrador. Desses comparecimentos, mais da metade (12) são relacionadas ao cuidado do filho de Castor. Ela se retira definitivamente do enredo na página 446, sem nenhum delineamento de futuro ou paradeiro, quando a criança vai morar com os padrinhos e seus cuidados não são mais necessários.

<sup>285</sup> VERGER, 1997, s/p.

Em Tocaia Grande, durante uma passagem da Santa Missão, realizam-se cerimônias coletivas de batismo e matrimônio. Epifânia, para tal ocasião, “bordara um pano para a cerimônia e nele envolvera o irrequieto Tovo, declarando-se madrinha de apresentação, conforme o costume”<sup>286</sup>, porém são outros amigos de Castor, coronel Robustiano de Araújo e sua esposa, dona Isabel, que apadrinham oficialmente o menino, como já estava decidido entre os personagens<sup>287</sup>. Assim, na ausência ou impossibilidade de Castor, é o rico — e negro — coronel que receberia Tovo como seu filho, o que de fato acontece quando é ameaçada a aparente paz e segurança do povoado, dificilmente reconquistada depois da destruição causada pela enchente e pela pestilência. E graças aos tempos difíceis e sangrentos que se anunciam, o destino de Tovo é reescrito por sua mãe Diva, egum de Iemanjá.

Na madrugada do dia da deflagração da guerra violenta pelas terras de Tocaia Grande, Castor, Epifânia e Ressu finalmente realizam a cerimônia de axexê de Diva e nesse momento o espírito da moça, o qual funde-se à imagem do orixá dos mares, vaticina o que julga melhor para seu filho:

difícil [...] foi convencer a negra Epifânia a partir para a Fazenda Santa Mariana, nas cabeceiras do rio das Cobras, levando Tovo, afilhado de dona Isabel e do coronel Robustiano de Araújo.

Filho de Xangô, o deus da guerra, Tição Abduim tinha um lado de Oxóssi, o caçador, e outro de Oxalá, o pai maior. *Epifânia era de Oxum, dona do rio e da faceirice; sendo rainha não aceitava ordens de mortal, qualquer que fosse.* Na madrugada, antes do sol raiar sobre os habitantes e os jagunços, o ferrador de burros convocou Ressu para ajudá-los a apresentar o ebó de sangue: sacrificaram quatro galos e destinaram um deles a Iemanjá, dona da cabeça da finada Diva.

Primeiro Iansã montou em seu cavalo, Ressu dançou dança de guerra, partiu para o combate, voltou à frente dos mortos e abriu caminho para o egum no axexê.

O negro estremeceu, cobriu os olhos com as mãos; perseguido, correu de um lado para outro, a boca vermelha de sangue do galo oferecido a Iemanjá. O vento soprou inesperado, a nuvem desceu dos céus e se transformou numa entidade: não era o bom Deus dos maronitas, *era a rainha das águas, a senhora do oceano, dona Janaína. Sendo de Oxalá pelo lado direito, o filho de Xangô e de Oxóssi, recebeu Iemanjá, sua mulher. Ela tomou nos braços o menino e o levantou nas mãos. Mostrou-o a todos e, antes de entregá-lo a Oxum, cantou a alegria e a vida.*

*Ordens do egum, Epifânia outro jeito não teve senão obedecer. Mulher de briga e de convicção, dura na queda, em seus olhos jamais se vira o traço de uma lágrima, nem elevar-se de seus lábios o planger de uma queixa. Somente*

<sup>286</sup> AMADO, 2008 [1984], p. 425.

<sup>287</sup> Castor, grato pelo empréstimo de dinheiro oferecido para construir sua oficina, promete ao coronel o apadrinhamento de seu primeiro filho e assim o cumpre (AMADO, 2008 [1984], p. 315 e 425).

*nas horas de xodó e de folia gemia e suspirava: gemidos de júbilo, suspiros de deleite. Epifânia tentou resistir, não pôde, o egum apontava o caminho da vida com o dedo descarnado. Como já o fizera antes, entregou-lhe o menino, impôs a decisão.*

*A negra Epifânia partiu chorando, quem a visse não acreditaria. Alma Penada a acompanhou por um bom pedaço de caminho. Depois voltou para junto do amigo que empunhava as armas. Tição, na despedida, apertara o filho contra o peito:*

— Diga ao coronel que faça dele um homem.<sup>288</sup>

Assim, em estado de sofrimento, causado pela impotência frente a decisão de um ente espiritual, Epifânia deixa a narrativa em definitivo. Xing Fan, em sua dissertação de mestrado, afirma que a entidade ordena que Epifânia parta levando o menino e siga sendo sua mãe de criação<sup>289</sup>, no entanto, a narrativa não indica tal possibilidade. Epifânia é designada apenas como a guia de Tovo até os cuidados de seus padrinhos. Assim, o afeto sincero construído, o vínculo mãe-filho recuperado e o papel de madrinha de apresentação performado durante o batismo cristão, muito mais simbólicos que oficiais, são preteridos pelo compromisso firmado entre amigos, Castor e Robustiano, e, posteriormente, pela relação de compadrio legitimado pela Igreja. Esse trecho é eficiente em demonstrar que mesmo os sentimentos íntegros ruem frente às Instituições e aos *acordos feitos entre homens*.

Epifânia, que desde seu retorno anulou-se constantemente pelo cuidado a Cristóvão, não é eleita como tutora do menino, mas sim obrigada a, pessoalmente, entregá-lo ao coronel e sua esposa que raras vezes o visitaram. A narrativa nos faz crer que a madrinha branca, esposa de um homem poderoso, rica desde o berço, mãe de filhas que vingaram e viveram, seria mais apta a cuidar de Tovo que a negra, solteira, pobre, prostituída e mãe de filho morto ou de filho alheio; que o casal abastado, cada vez mais abastado pelo sucesso nas colheitas de cacau, teria mais meios para cumprir a única postulação de Castor em relação a seu menino: “faça dele um homem”<sup>290</sup>. Sem voz para opinar ou se insurgir frente às decisões tomadas nas instâncias superiores do masculino e do espiritual, Epifânia resigna-se a suas únicas — e últimas — ações: chorar e partir.

O desenlace da participação de Epifânia na narrativa deixa entrever e reafirma, para além da desvantagem social e afetiva recorrentemente associada a ela, a solidão que é imposta à personagem. Este é um padrão em sua construção. Desde o aparecimento no povoado, sem

---

<sup>288</sup> AMADO, 2008 [1984], p. 446, grifos nossos.

<sup>289</sup> FAN, 2014, p. 63.

<sup>290</sup> AMADO, 2008 [1984], p. 446.

informações sobre seu passado e o relacionamento marcado de muita lascívia e pouco afeto, passando pela morte violenta da única personagem realmente próxima de si, por sua retirada súbita e por seu retorno quase a contragosto, incitado por forças sobrenaturais, até sua partida definitiva, embalada em profundo pesar, fica explícito que as experiências vividas por Epifânia buscam produzir uma mulher solitária. E de todas as perdas e lacunas, a maternidade tolhida duas vezes é o maior de seus prejuízos; o filho perdido duas vezes é o que ratifica a solidão: a privação do amor filial é dor que nem o poder de Oxum ameniza.

### 2.3.3. *As Oxuns de Amado e o Genocídio do povo negro como efeito estético*

O que não se pode negar é que Amado dominava os códigos e significados da fé nos orixás. Sabia esteticizá-los, incorporá-los às narrativas. No entanto, a representação pela representação, a representatividade de grupos minoritários *per se*, de pouco vale. A esteticização acrítica deles, sem elaboração ou problematização do *status quo* dos quais gozam socialmente é, no limite, apenas reprodução e naturalização de tais mazelas. Assim como Andrade e Conceição, Amado mobiliza dados míticos e arquetípicos a favor de seu projeto de literário e alinhados a sua visão de mundo. Tanto o escritor baiano quanto a escritora mineira esteticizam Oxum e suas parcelas humanas como protetoras de crianças, porém o modo como isso é feito é absolutamente diferente entre os escritores. E essa diferença é basilar, posto que são associadas à reprodução ou à desconstrução do racismo em suas variadas formas.

Obviamente, não questionamos a liberdade criativa de Amado e nem consideramos que ele tivesse qualquer obrigação moral de representar Oxum e suas porções esteticizadas como geradoras de vida e mães amorosas, no entanto, é bastante reconhecível um padrão representativo, que tem grande semelhança com as narrativas míticas e parece se valer da verossimilhança entre personagens e orixás que é possível produzir, porém, justamente no aspecto da maternidade e suas adjacências, essa associação torna-se impraticável. Poderíamos, com efeito, ter em mãos uma grande coincidência, mas, analisando outras personagens femininas negras (sobretudo as de pele clara) construídas por Amado, percebemos um padrão nesse sentido que simplesmente não é alterado, mesmo quando a personagem em questão é uma representação de um orixá que tem na fertilidade e na maternidade suas principais forças.



Em *Tocaia Grande*, a relação entre Oxum e a sociedade dos abicú<sup>291</sup> reproduz, em um nível simbólico, a morte da infância e da juventude negra no Brasil. Então silenciosa, sem ênfase, ocorrendo quase como um processo de seleção natural, a criança gerada pelo ventre negro perece.

O papel da linguagem e da forma que o discurso toma nas narrativas também é preponderante e denuncia como funcionam os mecanismos da legitimação do estereótipo. Amauri Rodrigues da Silva, em sua tese de doutoramento, pontua que

o discurso direto, artifício técnico tão postulado como forma de expressão autônoma, por vezes é conferido ao personagem negro, nitidamente com a função de plasmá-lo de forma pejorativa, e o que é muito mais grave, situação que se configura pelas palavras emitidas pelo próprio personagem negro, condição que demonstra outra vertente ideológica, na medida em que, nessas situações, é o próprio personagem negro quem constrói seu estereótipo.<sup>292</sup>

Além disso, sobre o discurso indireto e indireto livre, Silva acrescenta que

tornam-se, portanto, formas estratégicas e ideológicas de silenciar o personagem negro, sobretudo porque a voz, os anseios e as ações desses personagens, no que diz respeito, ao primeiro caso, não são transpostos literalmente para a estrutura desse discurso porque nela esses elementos não são encontrados nos conteúdos, mas sim, nas formas da enunciação, que no caso em destaque, são formas indiretas. E à medida que são formas indiretas, são também formas passíveis de questionamentos porque evidenciam a imposição de um discurso que visa atender a conveniências ideológicas em detrimentos da consideração de pressupostos literários. Nesses desdobramentos, algumas situações chegam mesmo a revelar uma representação a contrapelo por traduzirem um discurso de outrem que convém ser visto “como a enunciação de uma *outra* pessoa, completamente independente na origem, dotada de uma construção completa, e situada fora do contexto narrativo,” além do fato desta outra pessoa integrar outro contexto social e nessa conjuntura ser continuidade dessa feição.<sup>293</sup>

Ainda buscando compreender a função do discurso indireto livre, Silva segue:

já no que se refere ao discurso indireto livre, a situação é semelhante quanto a questões de aspectos estratégico e ideológico concernentes a seu emprego. Seu grau de percuciência, no entanto, sofre um aumento considerado, tendo em vista que uma topografia literária que reserva esse discurso ao personagem negro da forma premeditada, intencional e recorrente que normalmente

---

<sup>291</sup> Cf. p. 105.

<sup>292</sup> SILVA, 2007, p. 105.

<sup>293</sup> SILVA, 2007, p. 104; BAKHTIN, 1997, p. 144 *apud* SILVA, 2007, p. 104, grifos do autor.

estamos acostumados a deparar, faz com que a condição de personagem cerceado em suas básicas possibilidades de agir e expressar atinjam níveis bastante elevados, demonstrando a existência de uma manobra significativa no sentido de levar esse tipo de objeto estético a contribuir com a manutenção do sistema político, cultural e socioeconômico que norteia a sociedade como um todo. O discurso indireto livre é o expediente mais sutil e mais versátil que o autor tem a sua disposição para impingir infiltrações de réplicas e de comentários que acabam por desfigurar a essência de conteúdos pretensamente manifestados pelo personagem e, *ipso facto*, caracteriza-se como a apreensão do discurso de outrem por excelência porque, em tese, ele não se interessa em impactar em profundidade o intelecto do leitor, mas, quer com prioridade causar impacto sobre sua imaginação que, conforme todo um processo de construção e representação, busca seu estímulo pela via das conveniências ideológicas.<sup>294</sup>

De forma complementar, além dessas questões atinentes ao discurso, Amado também parte de noções míticas e religiosas (ou da violação destas), associadas a aspectos sociais, para escusar ou ainda naturalizar a condição não materna dessas mulheres negras que corporificam Oxum, como pudemos compreender nos subcapítulos anteriores. No caso de Dona Flor, a impossibilidade de exercer a maternidade é a infertilidade, que pode ser lida como o avesso da lógica de Oxum ou ainda uma espécie de castigo ou sinal de descontentamento da deusa; no caso de Epifânia, essa impossibilidade está atrelada à geração de uma criança abicú. No entanto, ambas as personagens não são despojadas do amor e cuidado que Oxum cultivava pelos pequenos: Flor tem um afilhado e trata maternalmente a jovem Marilda; Epifânia abdica de sua autonomia para cuidar de Cristóvão e fica desolada por ser obrigada a deixá-lo.

Frente a isso, o que fica nítido é que mesmo que Oxum *seja* a materialização da fertilidade e da maternidade, quando estetizada é associada ao contrário dessas ideias. Isso se dá porque a força que estereotipiza a mulher negra, vinculando-a em regra à impossibilidade de gerar vida, impõe-se mesmo ao poder primordial de Oxum. Por empréstimo metonímico, não é a mulher negra que recupera, através do axé da dona dos ventres, a potência reprodutora, mas é Oxum quem perde, por meio da cristalização do estereótipo racial, seu principal domínio. Isso ocorre de tal forma porque “o mito alimenta e é alimentado pela mobilidade das culturas e entre as culturas”<sup>295</sup>.

---

<sup>294</sup> SILVA, 2007, p. 104.

<sup>295</sup> ROSÁRIO, 2008, p. 7.

Além disso, graças a esse símbolo criado e reiterado no âmbito da Literatura, é perceptível o curso e o devir do genocídio do grupo negro<sup>296</sup>, esteticizado segundo uma lógica de necropolítica possibilitada, em parte, pela seleção natural. O processo desse genocídio, porém, é insuspeito e silencioso porque encontra na própria natureza, no acaso ou no acidente seus cúmplices: as mulheres negras são *biologicamente* inférteis ou *velhas demais* para gerar; as crianças que nascem dessas mulheres *simplesmente morrem* por doença ou por ordem ou ação do pai. O destino — ou a mão do escritor? — prefere assim. Então, na medida em que tantas mulheres negras filhas de orixás femininos construídas por Amado<sup>297</sup> não geram ou perdem seus filhos ainda pequenos, aponta-se para um futuro majoritariamente branco e mestiço, já que essas crianças, saudáveis e desejadas, deverão ser concebidas por mulheres brancas, férteis e jovens, em seus bem-sucedidos relacionamentos com homens brancos e negros. Perduram (e vencem), no cerne de nossa Literatura nacional, o higienismo e a eugenia.

---

<sup>296</sup> Essa constatação é um desenvolvimento do conceito de genocídio discutido por Abdias do Nascimento (1978). Aplicado ao processo de elaboração e interpretação de mundo possibilitada pela literatura, o genocídio toma a forma de vários mecanismos de morte e apagamento do grupo negro no interior da narrativa como a infertilidade da mulher negra, mortalidade da criança negra, a não formação de casais negros, o elogio à mestiçagem, etc.

<sup>297</sup> Refiro-me, especialmente, à Rosa Palmeirão, Teresa Batista, Florípedes e Epifânia.

### 3. OXUM REFLETIDA EM OLHOS DE AZEVICHE

Na produção literária de escritores e escritoras negras contemporâneas também encontramos a religiosidade negra e suas divindades desempenhando, de forma produtiva, função de conteúdo e de forma. No entanto, na contramão do que pudemos encontrar na elaboração estética de Mário de Andrade e Jorge Amado, a presença da mulher negra que experimenta a religiosidade negra ou corporifica orixás nas produções afro-brasileiras as quais apreciamos não se pauta por estereótipos que já nos ocupamos de compreender, como a feiticeira que manipula magia com fins maléficos, a mulher cuja sexualidade a precede ou desvaira ou a mãe sem filhos, infértil, exercendo sua maternagem nos vazios que a branquitude permite. A valorização dessas mulheres passa por sua reconstrução literária como seres ontologicamente sagrados e, como tal, dignos de reverência: não há contaminação das divindades e de seus símbolos pela ação redutora da estereotipia racial e religiosa.

Abundam obras de escritores e escritoras negras que trazem essa presença para nossa Literatura e conformam um coro de defesa, naturalização e estima da experiência afro-religiosa que, como refletimos na introdução desta dissertação, ainda sofre violências materiais e simbólicas em muitos espaços de nossa sociedade. Prova interessante e recorrente desse movimento se encontra na série *Cadernos Negros*, “o principal veículo, no Brasil, de produção literária referenciada na cultura e herança de matriz africana”<sup>298</sup>. A tese de doutoramento de Carlindo Antônio, pesquisador e professor da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-brasileira, que faz um levantamento abrangente das produções poéticas e narrativas presentes nos *Cadernos* desde sua criação até 2003, fornece a visualização da recorrência do tratamento da religiosidade e seus agentes na produção negra. Cuti, Esmeralda Ribeiro, Lia Vieira, Márcio Barbosa e Miriam Alves, dentre os muitos e importantes escritores que dão corpo às edições de *Cadernos Negros*, são alguns que marcadamente evocam a cultura dos orixás em sua escrita, sempre em uma perspectiva valorativa, deferente e interessada em demarcar o papel central das crenças afro-brasileiras na produção de sentidos do grupo negro.

Nas obras individuais, tais posturas também são observáveis. Escritoras como Ana Maria Gonçalves, Cidinha da Silva, Cristiane Sobral, Elisa Lucinda, Elizandra Sousa, Kiusam de Oliveira, Livia Natália, Miriam Alves e Zainne Lima incluem a experiência religiosa como um vetor importante de sua produção. Em alguns casos, é a presença dos orixás e de suas

---

<sup>298</sup> ANTÔNIO, 2005, p. 13.

“cópias esmaecidas”<sup>299</sup> como personagens que provém à narrativa ou à produção poética esse *status* de relacionável à religiosidade, aspecto esse que muito nos interessa. Oxum, orixá cuja representação nós perseguimos ao longo desta dissertação, também está presente no romance histórico *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves. Kehinde, esse receptáculo do axé de Oxum, experimenta uma maternidade permeada pela afetividade e “distancia-se tanto da figura da ‘mulata’ quanto da ‘mãe-preta’ que marcaram a presença da mulher negra no cânone da literatura brasileira”<sup>300</sup>, como reflete Fabiana Carneiro da Silva, pesquisadora e professora da Universidade Federal da Paraíba.

É interessante, no entanto, manter em mente que essa presentificação no terreno da Literatura nem sempre é processada de forma óbvia, ou seja, partindo de nomes de orixás ou referências e características divinas cognoscíveis pela maioria dos leitores. A escritora e pesquisadora Eliana Alves Cruz, participando de uma mesa virtual proposta pela FLUP (Festa Literária das Periferias), reflete, convocando a perspectiva da antropóloga estadunidense Sheila Walker, que “a arte incomoda muito aos poderosos porque ela pode conter códigos que apenas determinadas pessoas conseguem acessar”<sup>301</sup>. Para a Eliana, os sujeitos capazes de compreender esses códigos na produção de artistas negros são justamente os teóricos também negros. Nessa esteira, a autora completa que

os mitos, as referências que a gente [escritores negros] usa, os arquétipos que a gente usa se replicam pela humanidade afora, mas falam muito para nós. Por exemplo, em *Água de Barrela* [um dos livros da autora], eu uso muito a figura de Xangô [...], e quem está por fora das coisas que cercam esse saber não vai entrar na profundidade daquele livro. Então, você tem que, na verdade, ancorar esse livro em teóricos que de alguma forma se aprofundam naquilo. Você não pode olhar o *Água de Barrela* tendo lido a *Megera Domada*. Embora tenham coisas que perpassam todas as culturas, não vai dar certo”.<sup>302</sup>

Ilustrando justamente essa ideia, nas próximas páginas deste trabalho, partiremos da presentificação de Oxum produzida por Conceição Evaristo, a qual se dá em uma gramática de sensibilidade e humanização dos personagens negro-femininos em questão. A projeção de uma

---

<sup>299</sup> PRANDI, 2001a, p. 24.

<sup>300</sup> SILVA, 2017, p. 153.

<sup>301</sup> WALKER *apud* CRUZ, 2020, transcrição nossa.

<sup>302</sup> CRUZ, 2020, transcrição minha.

voz própria, o exercício da maternagem dos próprios filhos, a divinização do corpo e do conhecimento negro e a referência à pobreza não relacionada, necessariamente, à indignidade, à brutalização ou à ausência de afeto são alguns dos índices utilizados nos contos de Conceição, a fim de expandir o setor da Literatura verdadeiramente comprometido com a elaboração de outras narrativas sobre sujeitos negros.

Nesse sentido, buscamos mirar a experiência negra através do conceito literário de *Escrevivência* — o qual une a escrita e experiência biográfica e histórica da comunidade negra — e do conceito filosófico e religioso zulu e xhosa *ubuntu* — que, em linhas gerais, pressupõe que a construção identitária, afetiva, epistemológica e de cosmo-sentido de um sujeito impescinde de sua experiência coletiva e relacional no interior da comunidade da qual advém. Dessa forma, à medida que fala sobre sua comunidade racial (e também sobre si), Conceição reescreve a presença desses sujeitos na história e na ficção, tendo Oxum e sua potência de vida, abundância e afeto como alicerce. Além disso, nesse processo literário, na medida em que Conceição concebe uma personagem negra dotada de humanidade, subjetividade e autoconsciência, declara, de forma implícita, que essas características se estendem à toda a comunidade negra e a ela própria, já que reconhecer as potencialidades de um dos seus envolve, dialeticamente, o autorreconhecimento. Em resumo, se “a *escrevivência* articula em seu bojo uma dialética estratégica entre escrita e experiência”<sup>303</sup>, a lógica *ubuntu* articula e coloca em relação a experiência individual e coletiva: trata-se de “uma narrativa para si (mulher negra) constituída na encruzilhada entre o pessoal-biográfico-autoral e o político-comunitário-social”<sup>304</sup>.

Dentre as narrativas curtas evaristianas, as que deixam entrever a citada fundamentação nos relatos mítico-religiosos afro-brasileiros, mais precisamente naqueles que tratam do orixá Oxum, são os contos “Olhos d’água” — narrativa integrante de livro homônimo, publicado em 2014 pela editora carioca Pallas — “Fios de Ouro”, “Nossa Senhora das Luminescências” e “A moça de vestido amarelo” — narrativas que fazem parte da obra *Histórias de leves enganos e parecenças*<sup>305</sup>, publicada em 2016 pela editora Malê, também carioca. O panteão de religiões de matriz africana, como brevemente pontuamos anteriormente, torna-se um lugar-comum da literatura produzida por sujeitos negros à medida que, pela simples referência ao nome de algum Orixá ou a elementos da cultura material que a ele remetem, evoca um universo simbólico, de

---

<sup>303</sup> MIRANDA, 2019, p. 190.

<sup>304</sup> MIRANDA, 2019, p. 192.

<sup>305</sup> A partir daqui este conto será referido também como *HLEP*, abreviatura do título

resistência à supressão e à invisibilização e de orgulho pelas matrizes africanas. Todos esses aspectos são caros à vertente afro-religiosa e são, também, uma das mais importantes bandeiras da Literatura Afro ou Negro-brasileira, em constante celebração e reflexão por parte de autores, leitores e críticos.

Ainda que Andrade e Amado já tenham incluído a religiosidade afro-brasileira e afro-ameríndia em suas obras, não utilizaram o conhecimento sobre a mitologia para forjar um olhar que desconstruísse estereótipos lesivos ao povo negro e às religiosidades afro-brasileiras. Na contramão, na produção de *Conceição*, a associação desses dois elementos marcados pela luta por legitimação social e equanimidade de direitos — Literatura e religião afro-brasileiras — gera um efeito de complementaridade, além de sugerir um contato íntimo e verossímil com a cultura negra porque, como afirma Vanessa Valdés, fazendo coro as reflexões de Eliana Alves Cruz e Sheila Walker, “aqueles que desconhecem as religiões tradicionais iorubá e suas formas sincretizadas [...] nas Américas, têm sido incapazes de decifrar esses códigos religiosos que aparecem na literatura”<sup>306 307</sup>. Para compreendê-los, como acertadamente reflete Gildeci Leite, “faz-se necessária uma convivência com esses conceitos, uma *práxis afro-brasileira*”<sup>308</sup>. Assim, a possibilidade de perceber similitudes e interlocuções entre o enredo de produções literárias e os relatos míticos afro-brasileiros nos parece resultante de dois movimentos: a ação proposital da escritora Conceição Evaristo de buscar inspiração na experiência negra no processo de dar corpo à sua narrativa e também o aspecto ancestral e histórico, de memória negra coletiva, que os relatos míticos adquiriram. Na esteira da perspectiva da própria escritora, a qual sugere que, pela escassez de dados historiográficos detalhados acerca da genealogia dos sujeitos negros da diáspora africana, ativamente destruídos pelos agentes da escravatura, é necessário adotar ancestrais míticos ou construí-los ficcionalmente<sup>309</sup>, Vanessa afirma, retomando o ensaio “Rootedness: The Ancestor as Foundation”, da escritora também norte-americana Toni Morrison, que “um indicador de negritude para pessoas descendentes de africanos [...] é o legado de balancear o natural e o sobrenatural”<sup>310 311</sup>.

---

<sup>306</sup> Do original: “Those unaware of Yoruba traditional religions and their syncretized forms [...] in the Americas have been unable to decipher these religious codes as they appear in literature.”

<sup>307</sup> VALDÉS, 2014, p. 11, tradução nossa.

<sup>308</sup> LEITE, 2008, p. 23, grifos nossos

<sup>309</sup> EVARISTO, 2017.

<sup>310</sup> Do original: “an indicator of Blackness for peoples of African descent [...] is this legacy of balancing the natural and the supernatural.”

<sup>311</sup> VALDÉS, 2014, p. 6, tradução nossa.

Os relatos mitológicos que, dentro do ambiente das casas de culto aos Orixás, tem um papel educacional e explicativo do conjunto de crenças, quando utilizados, ainda que na superficialidade, e veiculados a objetos culturais que extrapolam o universo muitas vezes envolto em segredo das religiões afro-brasileiras, divulgam e naturalizam noções pouco conhecidas acerca da religião, seus deuses e seus professantes. Essas referidas noções ajudam a dismantelar perspectivas ofensivas ou redutoras de uma crença rica e garantem, em algum nível, que sejam contestadas e deixem de ser tomadas como sua única imagem possível.

O mitologista com inclinação psicanalítica, Joseph Campbell, autor da obra *O poder do mito*, afirma que "mitos são pistas para as potencialidades espirituais da vida humana"<sup>312</sup>, o que significa, na perspectiva que defendemos, que a apropriação do tecido mitológico afro-brasileiro pode se dar com o propósito de recuperar a humanidade da comunidade negra, pautando a riqueza de sua devoção e sacralizando alguns aspectos da própria experiência negra, já que seus sujeitos são receptáculos e extensões do divino. Essa mitologia, no entanto, diferentemente das de outras culturas, as quais se referem a deuses que não *vivenciam* a humanidade através do corpo de seus devotos, é simbólica, alegórica, possui fim estético, mas também é literal e, segundo Juana Elbein, pode ser revivida e dramatizada pela experiência do transe<sup>313</sup>.

A mitologia dos Orixás, que pode ser ou não o ponto de partida ou a inspiração direta às narrativas que analisaremos a seguir, funciona sobretudo, como uma presença, por vezes, discreta, mas manifesta: não se trata de uma mera releitura desses mitos, mas de sobreposições de significado coesas e com notável fundamento mítico-religioso, ainda que este não seja premeditado.

Nas narrativas analisadas a seguir, é possível perceber que nem sempre se nomeia Oxum, mas sempre há referências, vestígios, possibilidades. Por vezes com mais nitidez, por vezes sob disfarces e partindo de metáforas ou ainda de metonímias, abundam menções a atributos físicos, características subjetivas e relações interpessoais, cores, elementos da natureza e objetos que suscitam à deusa sem, necessariamente, citar seu nome. Isso ocorre porque, segundo a perspectiva afro-religiosa, os orixás “classificam e agem no cosmo, na sociedade e no próprio indivíduo no nível do real e do desconhecido”<sup>314</sup>, ou seja, possuem o domínio de espaços, do visível e do invisível, do palpável, e dos seres vivos, desta forma, sua energia vital,

---

<sup>312</sup> CAMPBELL, 1990, p. 17.

<sup>313</sup> ELBEIN DOS SANTOS, 2012 [1975], p. 96.

<sup>314</sup> ELBEIN DOS SANTOS, 2012 [1975], p. 107.



seu poder de realização e existência, seu axé, também emana deles. Assim, a tecnologia é Ogum, o arco-íris é Oxumaré, uma pedra é Xangô e uma filha de Oxum é Oxum.

A mitologia dos Orixás que, assim como a cultura iorubá no geral, não parte de princípios maniqueístas, ou seja, não assume Bem e Mal como polos contrários, que se negam mutuamente, mas sugere sua coexistência e a alternância, possui narrativas que trazem Oxum de maneiras completamente diferentes. A deusa pode ser uma mulher cruel com seus adversários e vingativa com aqueles que lhe fizeram mal, e pode ser também alguém capaz de esquecer o sofrimento que lhe causaram e oferecer auxílio àqueles que necessitam. No entanto, no processo de construção de personagens associáveis à Oxum, cabe aos escritores escolherem quais traços arquetípicos devem ser fortalecidos em detrimento de outros, conscientes de que esta primazia tem motivadores sociais, como preferências políticas e naturalização ou negação ao sexismo, à discriminação racial e ao racismo religioso, e terá, depois da publicação da obra, uma recepção pelo público determinada justamente por seu posicionamento, o qual, em muitos casos, fica nítido em sua produção.

A escritora mineira, aclamada dentro e fora de sua comunidade étnica, é constantemente colocada no centro da produção negra das últimas décadas e a centralidade que recebe aqui é um reflexo desse aspecto. Iniciando sua inscrição como escritora apenas no início da década de 90, Conceição é “uma escritora que a cada livro lançado amplia sua presença na cena literária brasileira contemporânea, e consolida projeção internacional”<sup>315</sup> e isso é muito evidente na recorrente eleição de seus textos em artigos, teses e dissertações, além das antologias críticas que fornecem olhares dos mais diversos à sua escritura. Uma delas, *Escrevivência: a escrita de nós*<sup>316</sup>, traz algumas das reflexões mais recentes em torno do fértil conceito construído pela autora, realizadas por docentes e pesquisadoras muito comprometidos com a irreversível democratização racial da literatura em todas as suas dimensões: produção, subjetividade, público leitor e crítica especializada.

Fazendo jus a todo interesse que desperta, Conceição coaduna em sua obra o olhar negro, feminino, materno e devoto. Dessa amálgama, assistimos nascer narrativas que, ora criticam, sem perda de efeito estético, a discriminação racial e evidenciam a dura realidade causada pela pobreza, a fome ou o abandono, e ora cedem luz à poesia quase imperceptível do cotidiano de sujeitos — nem sempre explicitadamente, mas sempre — negros. Na soma, o que

---

<sup>315</sup> DUARTE; CÔRTEZ, PEREIRA, 2018, p. 9.

<sup>316</sup> DUARTE; NUNES, 2020.

parecem ser os aspectos trabalhados por Conceição Evaristo em sua produção literária os quais mais colocam em xeque representações tão naturalizadas e, em mesmo grau, negativizadas dos sujeitos negros na Literatura brasileira canônica são a plena possibilidade de serem movidos por sentimentos nobres e a recorrente referência à família e a uma historicidade genealógica que não parte, como regra, da escravidão de corpos negros, apesar de não a ignorar.

Sendo assim, lidamos, nestas obras, com diversos elementos frágeis: pertença religiosa não-hegemônica, identidade racial e de gênero com desvantagens históricas e opressões sistêmicas que sujeitos que ameam todos esses aspectos identitários vivenciam, social e simbolicamente. Kimberlé Crenshaw organiza, como dito anteriormente, o conceito de *interseccionalidade*, a fim de nomear e compreender como se dão as opressões de diferentes naturezas que se combinam e criam novas e ainda perversas formas de violência contra grupos politicamente minoritários, reflexões essas que já estavam presentes na produção de Lélia Gonzalez. Enriquecendo ainda mais as noções de Kimberlé e Lélia que conclamamos neste trabalho, Vanessa Valdés defende que “a prática espiritual portanto se associaria a outras categorias tal qual raça, classe, gênero e sexualidade formando uma lente que através da qual se percebe o desenvolvimento do tema na literatura”<sup>317 318</sup>. E é justamente esse olhar, de mulher negra que experimenta sua espiritualidade de modo também não-cristão, que Conceição Evaristo imprime nas narrativas analisadas a seguir: seu trabalho, assim como o de tantas outras escritoras negras já citadas, é o exercício artístico, a evidência material — líquida, doce e dourada —, das referidas proposições teóricas.

### 3.1. Oxuns-parte

#### 3.1.1. “Águas de Mamãe Oxum”

---

<sup>317</sup> VALDÉS, 2014, p. 6, tradução nossa.

<sup>318</sup> Do original “Spiritual practice would therefore join other categories such as race, class, gender, and sexuality as the lens through which one understands the development of the subject in literature.”

No conto "Olhos d'água", recupera-se a face materna de Oxum, a qual é bastante recorrente na literatura mitológica e cuja apropriação, na obra evaristiana, condiz com o esforço em devolver à mulher negra sua potência progenitora, outrora despojada socialmente pela escravatura e simbolicamente pelas representações literárias em obras canônicas que, em geral, interditavam, de diversas maneiras, seu direito à maternidade. Conceição, no processo de construção dessas personagens associáveis à Oxum — uma mãe e sua filha mais velha — permite que estas sejam iluminadas por diversos arquétipos já descritos de Oxum, arquétipos esses que possuem características que podem ser assimiladas como *positivas* ou *boas* em uma sociedade tão maniqueísta como a brasileira.

Desta mãe sem nome que nos é apresentada, sabemos ou deduzimos pouco de objetivo: mulher que cria suas sete filhas na ausência do pai das crianças ou outra companhia afetiva e enfrenta, com criatividade e dileção, as dificuldades impostas por uma severa pobreza. Tudo que apreendemos desta mulher nos chega pelos olhos de sua primogênita, que retorna para a casa da mãe porque se esquece da cor de seus olhos: ao fim da narrativa, a filha descobre que tem olhos iguais aos de sua progenitora. Essa volta à terra e ao corpo natal sinaliza uma “identidade que resiste [...] ao esquecimento”<sup>319</sup>: o esquecimento (insuspeito ou proposital) que nossa sociedade impõe, de formas várias, aos corpos femininos. Assim, é o feminino e suas potências que governam todas as instâncias desse conto: a voz que narra, o corpo que é visto e as subjetividades que são construídas.

De início, a referência nula a qualquer personagem masculina pode gerar qualquer estranheza aos leitores que conhecem minimamente as asseverações comumente feitas acerca de Oxum e sua reputação amorosa, tão exaustivamente discutida anteriormente neste trabalho. Como já dito, não é falso que os relatos mitológicos apresentem Oxum como alguém que vive amores com diversos outros orixás, mas é sempre importante pontuar sua fidelidade descrita no arcabouço mítico.

A filha de Oxum que, na narrativa amadiana *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, é uma personagem estéril que opta por permanecer-lo já que seu marido não deseja que seu corpo sofra mudanças negativas, nesta narrativa evaristiana não aparenta se recusar à maternidade e suas consequências. Há um *itàn* que discorre sobre essa qualidade de Oxum, que busca e valoriza a maternidade:

---

<sup>319</sup> PEREIRA, 2018, p. 255.

Orumilá, orixá da sabedoria e da adivinhação, foi o primeiro esposo de Oxum. [...] Infelizmente, Oxum não ficou grávida durante o casamento. De acordo com as tradições africanas, tal fato é uma desgraça, pois filhos são a prioridade de todo casal. Já aflita com a situação, ela resolveu dar a seu marido o direito de ter filhos e, relutantemente, deixou Orumilá.

Nove meses depois, Oxum conheceu seu segundo esposo: Xangô Aieledjê. Os dois descobriram instantaneamente que suas personalidades se completavam, e foram muito felizes como marido e mulher. Entretanto, sua adoração um pelo outro não remediou a incapacidade de Oxum em conceber filhos de seu novo marido. Muito desapontados, eles realizaram vários rituais, sem conseguir nenhum proveito. Mas Oxum não desistiu. Ela conversou com Xangô e ambos concordaram que ela deveria voltar para o seu primeiro marido, o adivinho Orumilá, pedindo que ele consultasse Ifá para apurar o que estava acontecendo.

Quando Oxum chegou à casa de Orumilá, ele ficou feliz em vê-La e foi imediatamente consultar Ifá. Orumilá assegurou a Oxum que esta história de não ter filhos iria logo terminar. Sua solução estava no palácio de Orun, o mundo espiritual: era para lá que Oxum deveria viajar a fim de buscar sua cura. Sua esterilidade se transformaria em fertilidade, e Olodumare, deus supremo, abriria as portas para as crianças virem ao mundo. O adivinho aconselhou Oxum a reunir os itens que haviam saído no jogo, para que se oferecesse um sacrifício especial em sua intenção. Assim foi feito.

Quando se deu por conta, Oxum estava no Orun escutando a voz de Olodumare, que perguntou a ela qual a razão de estar ali. Oxum ficou atônita, e Olodumare pediu que se acalmasse. Depois de oferecer a Oxum um lugar para se sentar, Ele começou a contar histórias de seres que vinham ao Orun para fazer pedidos semelhantes, lembrando que as crianças do Orun fugiam deles sem razão aparente.

Então Olodumare abriu a porta de onde as crianças estavam. Era a visão mais linda que se poderia ter. Oxum olhou maravilhada para uma multidão de meninos e meninas, que corriam para cima e para baixo, em grande algazarra. Quando as crianças viram Oxum, correram em sua direção. Ela então ofereceu-lhes doces, e assim mais e mais crianças aglomeravam-se ao seu redor. Todos foram seguindo Oxum, que se encaminhava para a divisa entre o Orun (mundo espiritual) e o Aiyê (mundo material). Porém, logo que chegaram a este ponto, as crianças pararam abruptamente. Oxum deu às crianças as últimas gostosuras do pote no topo de sua cabeça e voltou para o mundo material.

Na sua chegada, entretanto, Oxum notou que as crianças não a haviam acompanhado e começou a chorar. Ela se debulhou em lágrimas e contou a Orumilá o que acontecera.

Orumilá aconselhou Oxum a não mais chorar, dando-lhe parabéns. Ele lhe contou que ela estava grávida e deveria parir logo. Não foi de outro modo. Quando Oxum ficou grávida de três meses, outras mulheres estéreis também engravidaram. E, quando a gravidez atingiu o nono mês, nada podia segurar os recém-nascidos que vinham ao mundo. Oxum usou ainda seus segredos para baixar a febre de seus filhos. Orumilá recomendou que as mulheres fizessem oferendas em favor de suas crianças e também de Oxum para demonstrar sua gratidão.

Toda vez que estas oferendas são entregues, deve-se entoar uma cantiga cujo significado é: “Saudações à Grande Mãe; aquela que usa jóias de bronze para acalmar a criança”.

Oxum passou a ser venerada na terra iorubá. Ela curou a febre de todas as crianças, que não tiveram nenhuma dificuldade desde então. Foi assim que Oxum ganhou o título de *Irunmalé Olomowewê*, divindade protetora das crianças.<sup>320</sup>

O longo *itàn* acima é interessante e produtivo para esta análise na medida em que deixa explícito o papel ativo e incansável de Oxum na busca pela maternidade. Ainda que a deusa tenha recorrido ao auxílio de Orumilá e Olodumare — o que pode simbolizar que a concepção imprescinde da presença masculina para acontecer —, é Oxum quem atrai e encanta, sozinha, o farto grupo de crianças e depois acalma e cura todo o rebento que nasce por seu intermédio. De forma análoga, é a mãe evaristiana quem trata, distrai a fome e encarna a protetora de suas sete meninas.

Esse expressivo número de descendentes dialoga intimamente com um dos poderes da deusa Oxum: a multiplicação. Em seu curso *Oxum: Orixá do Amor e do Progresso*, dedicado a difundir conhecimentos sobre essa divindade, o pesquisador, sacerdote e fundador do Centro Cultural Oduduwa Síkírù Sàlámi, também conhecido como Professor ou *Bàbá* King, denomina Oxum como *deusa das multiplicações e orixá da abundância*<sup>321</sup> e afirma que ela é responsável pela proliferação de muitos elementos os quais a raça humana aprecia e demanda:

Oxum é a deusa de várias virtudes, entre elas de uma das questões mais importantes da humanidade: a fertilidade. Não é só a fertilidade no sentido físico. É a fertilidade no sentido de multiplicações: a multiplicação da raça humana, a multiplicação da prosperidade, a multiplicação do bem-estar do ser humano, a multiplicação da alegria e a multiplicação daquilo que mais fascina as emoções do homem: o amor.<sup>322</sup>

Nesse sentido, portanto, é simbólica e mitologicamente sustentada a quantidade considerável da prole presente nesta narrativa, a qual aponta, precisamente, para um corpo deveras fértil e, portanto, assinalado por Oxum.

Além disso, o relato mítico-religioso apresentado por Lima e as asseverações de Sàlámi, associados, materializam um rompimento significativo com a tradição da presença da mulher negra na Literatura brasileira. Naturalizou-se, por séculos, que a mulher negra, no geral, não gera prole, vê seus filhos morrerem ou é impossibilitada de encarregar-se de sua criação, apesar de cuidar dos herdeiros da Casa Grande, noção essa que discutiremos mais à frente. Muitas

---

<sup>320</sup> LAKESIN *apud* LIMA, 2012, p. 104-8, grifos nossos.

<sup>321</sup> SÀLÁMI, 2019, p. 44.

<sup>322</sup> SÀLÁMI, 2019, p.5.

obras canônicas brasileiras presentificam mulheres negras sem família, anulando sua felicidade pelo bem de terceiros, impossibilitadas, pelo trabalho ou pela natureza, de gerar vida<sup>323</sup>. Ainda que encontremos exceções como, por exemplo, os romances *A casa da água*, de Antonio Olinto, e *Viva o povo brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro, trata-se de uma presença rarefeita. Nesse sentido, “Olhos d’água” ajuda a reconstruir uma imagem de maternidade negro-feminina, repovoando o imaginário coletivo brasileiro acerca das mulheres negras de fertilidade e vida, posto que Oxum “garante a continuidade da espécie humana”<sup>324</sup> a partir de seus domínios naturais e biológicos.

A Mãe evaristiana traz em si mais uma característica miticamente associada à Oxum: ela é cozinheira. Porém, *cozinheira de fome*. Sua família enfrentava a pobreza e, nos momentos de maior avidez por alimento, a mãe amorosa buscava recriar suas meninas para que se esquecessem da fome.

Lembro-me de que muitas vezes, quando a mãe cozinhava, da panela subia cheiro algum. Era como se cozinhasse, ali, apenas o nosso desesperado desejo de alimento. As labaredas, sob a água solitária que fervia solitária na panela cheia de fome, pareciam debochar do vazio do nosso estômago, ignorando nossas bocas infantis em que as línguas brincavam a salivar sonho de comida. E era justamente nesses dias de parco ou nenhum alimento que ela mais brincava com as filhas. Eu sabia, desde aquela época, que a mãe inventava esses e outros jogos, para distrair a nossa fome. E a nossa fome distraía.<sup>325</sup>

Assim como Dona Flor, mas em uma gramática de sobrevivência, a Mãe desta narrativa também cozinha. Evocando a mesma máxima pontuada pelo pesquisador Luís Filipe de Lima, a cópia esmaecida de Oxum evaristiana, ao molde de sua mãe mítica, apresenta-se como uma “humilde cozinheira — mas poderosa divindade”<sup>326</sup>. Tal afirmação, agora atrelada a este conto, constrói novos significados: então, salta aos olhos a referência à humildade, posto que, diferentemente de Flor, essa mãe não nomeada enfrenta privações financeiras e precisa driblar a fome dos filhos. Ademais, essa correlação também é elucidativa na medida em que ilumina, novamente, as potências, por vezes, implícitas por uma aparente modéstia ou fragilidade da deidade, as quais podem enganar e dar margem a um tratamento subestimador e até mesmo pouco respeitoso.

---

<sup>323</sup> Exemplos dessa condição da mulher negra em nossa literatura são Bertoleza, de *O cortiço*; *Tia Nastácia*, de *Sítio do pica-pau amarelo*, e a própria Epifânia, de *Tocaia Grande*, apresentada acima.

<sup>324</sup> THEODORO In LIMA, 2012, p. 12.

<sup>325</sup> EVARISTO, 2016 [2014], p. 16-7.

<sup>326</sup> LIMA, 2012 [2007], p. 89.

Assim, o mito<sup>327</sup> que transcrevemos a seguir reforça esse mesmo diálogo entre divindade e personagem:

no princípio do mundo, conta-se Oxum era a cozinheira dos orixás. Por conta disso, não era respeitada. Inconformada, Oxum começou a perturbar todos com seus feitiços e pós mágicos — até que os demais orixás passaram a tratá-la com respeito e consideração. Assim, é o único orixá que, sendo menor (de acordo com a tradição cubana), pode suprir a todos, mesmo a Obatalá (Oxalá).<sup>328</sup>

Mesmo que com fins diferentes no mito e na narrativa transcritos acima, a culinária é uma atividade bastante associada à deusa Oxum, sendo que, normalmente, nos terreiros, são as iniciadas deste orixá feminino, já experientes, que recebem o cargo de *Ìyábàsè*, ou seja, a mulher responsável por preparar os alimentos rituais dos orixás<sup>329</sup>. No entanto, o que vemos, é uma apropriação, como muitas outras, das experiências míticas da deusa pelo fazer literário evaristiano, o qual aproxima, irmana e confunde a riquíssima deusa e a personagem de poucas posses, transformando-as em uma só. Além disso, tal aproximação é ainda mais produtiva, pois, como afirma Helena Theodoro, na Apresentação de *Oxum: a mãe da água doce*, obra paradigmática de Luís Filipe de Lima já tantas vezes referida ao longo deste trabalho, a cultura de certas vertentes afro-religiosas tem “importância fundamental na valorização da mulher que cuida da cozinha e dos filhos [...], entendendo-se o cozinhar como um ato sagrado”<sup>330</sup>. Com efeito, “a cozinha é o espaço onde se transforma morte em vida”<sup>331</sup>, local no qual se lida com a nutrição do corpo, fundamental à manutenção da existência humana, logo um espaço essencialmente auspiciado pelo orixá que permite a vida. Assim, sendo cozinheira ora dos deuses ora da prole faminta, é a mágica inerente de Oxum que lhe dá meios de mudar as situações que vive.

Ainda que seja mãe atenciosa e mulher desprovida de muitos bens materiais, é perceptível que essa personagem carrega a postura autovalorativa característica de Oxum que, segundo o fotógrafo e etnólogo Pierre Fatumbi Verger, “lava suas joias antes mesmo de lavar suas crianças”<sup>332</sup>. E não é que suas joias tenham mais importância, mas sim ela própria: suas

---

<sup>327</sup> Mito narrado pelo babalaô brasileiro Zero, iniciado em Cuba, e compilado por Luís Filipe de Lima. Segundo Lima, esta versão do mito é análoga à narrada por Cacau, ogã do candomblé nagô de Alagoas.

<sup>328</sup> TELLES *apud* LIMA, 2012 [2007], p. 90.

<sup>329</sup> LIMA, 2012 [2007], p. 58; JUNIOR & LIMA *In* SOARES & RIBEIRO, 2018, p. 309; LEITE, 2008, p. 131.

<sup>330</sup> THEODORO *In* LIMA, 2012 [2007], p. 13.

<sup>331</sup> THEODORO *In* LIMA, 2012 [2007] p. 13-14.

<sup>332</sup> VERGER, 1997, s/p.

joias são uma metonímia dela mesma. Exemplo disso é que a Mãe evaristiana, plenamente consciente de sua importância, durante as brincadeiras de faz-de-conta com suas filhas, performa o papel de rainha e recebe reverências e oferendas.

Nessas ocasiões a brincadeira preferida era que a mãe era a Senhora, a Rainha. Ela se assentava em seu trono, um pequeno banquinho de madeira. Felizes colhíamos flores cultivadas em um pequeno pedaço de terra que circundava o nosso barraco. Aquelas flores eram depois solenemente distribuídas por seus cabelos, braço e colo. E diante dela fazíamos reverências à Senhora. Postávamo-nos deitadas no chão e batíamos cabeça para a Rainha. Nós princesas, em volta dela, cantávamos, dançamos, sorriamos.<sup>333</sup>

É importante frisar como a autovalorização, quando associada ao feminino, pode ganhar contornos negativizados, como se seu papel social imposto pelo patriarcado — de submissão e de autoanulação pelo bem estar dos outros — fosse inevitavelmente abalado quando a mulher cria consciência acerca de suas potencialidades. A continuação do mito narrado por Pierre Verger citado acima é “mas [Oxum] tem, entretanto, a reputação de ser uma boa mãe”<sup>334</sup>, ou seja, pelo uso da conjunção adversativa, sugere-se que a conduta autovalorativa da deusa destoa do ideal de maternidade. Essa noção de quebra da ligação direta entre autoestima e a experiência de ser mãe, porém, não é perceptível na narrativa de Conceição. Ao contrário disso, a interação desses dois fatores ajuda a dar corpo à relação afetuosa entre e a mãe e suas filhas.

No trecho do conto transcrito acima, é possível notar como se inserem elementos afro-religiosos no cotidiano dessa família de mulheres. O banquinho de madeira que a mãe se senta é conhecido como *àpóti*<sup>335</sup>, assento utilizado por sacerdotes para realizar algumas atividades religiosas. Os adeptos da religião, geralmente, se sentam no chão, enquanto a *iyálòrìsà* — “a mãe que cuida dos orixás”<sup>336</sup> — permanece no apoti com seu *àjà* — “sineta de metal como cabo e duas ou mais campânulas usada principalmente para apressar o transe de orixá [...], espécie de chocalho usado em cerimônias rituais”<sup>337</sup> — e entoas as cantigas sagradas. Além disso, o ato de *bater cabeça*, ou seja, realizar o *idòbálè* — “ato de prostrar-se em submissão”<sup>338</sup> — é a maneira usual de os filhos de santo pedirem benção e reverenciarem os Orixás, seu sacerdote, seus mais velhos, os atabaques. Ou seja, é um dos atos que mais demonstram respeito

<sup>333</sup> EVARISTO, 2016 [2014], p. 17.

<sup>334</sup> VERGER, 1997, s/p.

<sup>335</sup> NAPOLEÃO, 2011, p. 48.

<sup>336</sup> NAPOLEÃO, 2011, p. 125.

<sup>337</sup> LOPES, 2011 [2004], p. 48.

<sup>338</sup> LOPES, 2011 [2004], p. 707.



e devoção dentro do culto. As flores, também neste universo, são as oferendas mais costumeiras às *ayaba* — “termo designativo para divindades femininas”<sup>339</sup>. Efetivamente, de forma mais específica, as flores da cor amarela são presentes recorrentes ao orixá que deixa muitas de suas simbologias marcadas nesta narrativa de Conceição:

Oxum gosta de flores amarelas, que muitas vezes lhe são oferecidas em número de cinco (...). É dela a rosa amarela, embora também receba rosas-chá em algumas casas, de acordo com sua qualidade, e rosas brancas, porque “o branco de Oxalá também é de todos os orixás”. Para alguns, a flor preferida de Oxum é o girassol, que enfeita o quarto onde fica seu assentamento e, ainda, a casa de seus filhos. A santa também tem apreço pela palma-de-santa-rita amarela e pela angélica, flor branca de acentuado perfume.<sup>340</sup>

Além das flores, a dança, o canto e o sorriso em volta dessa mãe remetem, de pronto, a uma festa de Candomblé: o *siré*<sup>341</sup>. As religiões afro-brasileiras não partem de um culto silencioso e triste, mas sim musical e alegre por receber deuses que dançam em terra. Justamente este momento da narrativa, recupera e reproduz esse universo do terreiro que, apesar de não estar descolado da sociedade, possui um esquema particular de poder. Sobre essa noção, Juana Elbein afirma que “os membros do *ègbé* [comunidade] [...] constituem uma comunidade 'flutuante', que concentra e expressa sua própria estrutura nos 'terreiros'. Na diáspora, o espaço geográfico da África genitora e seus conteúdos culturais foram transferidos e restituídos no 'terreiro’”<sup>342</sup>.

Considerando a passagem do conto anteriormente transcrita e da recuperação de elementos e rituais afro-religiosos que nela ocorre, é bastante importante não desprezar a categórica afirmação do historiador e pesquisador José Beniste: “o mito justifica o rito”<sup>343</sup>. Em outras palavras, a esteticização desses aspectos inerentes ao exercício religioso é amparada pela recorrente entrevisão das experiências míticas de Oxum. Essa asseveração de Beniste é bastante tributária do pensamento integralizador do sociólogo Roger Bastide, que defende um olhar simultâneo à mitologia e à liturgia do Candomblé, “pois os cânticos, as danças, os gestos, as

---

<sup>339</sup> NAPOLEÃO, 2011, p. 55.

<sup>340</sup> LIMA, 2012 [2007], p. 47.

<sup>341</sup> Segundo Napoleão, “No Candomblé brasileiro, o *siré* equivale à festa do orixá. Dançar. Brincar. Festejar. Jogar. Divertimento” (2011, p. 199.)

<sup>342</sup> ELBEIN DOS SANTOS, 2012 [1975], p. 33, grifos da autora.

<sup>343</sup> BENISTE, 2010, p. 31.

cerimônias e os mitos estão inextricavelmente ligados, formando uma única realidade mística”<sup>344</sup>.

Outro dado presente na narrativa que respalda a ideia da personagem da mãe enquanto uma presentificação de Oxum é o emprego dos termos *senhora* e *rainha*, amplamente utilizados em religiões de matriz africana como qualificadores dos orixás femininos. Além disso, a utilização de letra inicial maiúscula nesses substantivos comuns pode ser associada justamente à ocorrência similar nos títulos de santas e santos católicos. No entanto, Evanildo Bechara, no manual *Moderna Gramática Portuguesa*, elucida que, se determinados substantivos comuns “forem escritos com maiúscula, deve-se de fato à pura convenção ortográfica, e não porque são nomes próprios”<sup>345</sup>. Afirmativa essa bastante acertada, já que é inegável que poucas convenções, na obra de Conceição Evaristo, são maiores que a restituição e enaltecimento do poder negro-feminino.

A filha, outra que não tem seu nome referido, também retoma a enorme importância desse poder e da tendência matrifocal de sua família ao referir-se às suas ancestrais, suas *iyaba* — mães, rainhas<sup>346</sup> —, as quais louvava.

Mas eu nunca esquecera minha mãe. Reconhecia a importância dela em minha vida, não só dela, mas de minhas tias e de todas as mulheres de minha família. E também, já naquela época, eu entoava cantos de louvores a todas as nossas ancestrais, que desde a África vinham arando a terra com suas próprias mãos, palavras e sangue. Não, eu não esqueço essas Senhoras, nossas Yabás, donas de tanta sabedoria.<sup>347</sup>

Esse relevo cedido ao feminino enquanto coletivo trava diálogo com a *Ègbé Gélédè*, já referido anteriormente, — cuja tradução próxima é “sociedade que cobre a cabeça com adornos” — um grupo de resistência exclusivamente feminino formado pelas *aiabás* (na narrativa de Conceição, grafado como *yabás*<sup>348</sup>) quando os *aborò*<sup>349 350</sup> tentaram impor seu

<sup>344</sup> BASTIDE *apud* BENISTE, 2010, p. 31.

<sup>345</sup> BECHARA, 2009 [1999], p. 114.

<sup>346</sup> NAPOLEÃO, 2011, p. 125.

<sup>347</sup> EVARISTO, 2016 [2014], p. 18.

<sup>348</sup> Pode referir-se a dois termos em iorubá: *iyaba*, cuja tradução, é “mãe. Rainha. Contração frequente no Brasil que pode decorrer tanto de ‘*iyá àgbà*’ (mãe ancestral), quanto de ‘*àyà oba*’ (rainha)” (NAPOLEÃO, 2011, p. 125, grifos do autor) ou *ayaba*, cuja tradução é “Rainha. Esposa ou mulher do rei. Termo designativo para divindades femininas” (NAPOLEÃO, 2011, p. 55).

<sup>349</sup> Segundo Nei Lopes (2011, p. 31, grifos do autor), “designação genérica de qualquer orixá masculino, em contraposição a *aiabá*. O termo provém do iorubá *aborò*, que indica cada um dos seguidores do culto ao orixá Orò, os quais formam uma confraria chamada Osùgbó, rigorosamente proibida às mulheres.”

<sup>350</sup> Este termo também é grafado *oboró*.

mando sobre elas. Esse grupo cultuava o poder ancestral feminino, personalizado pelas *Ìyá Mi Aje*.<sup>351</sup>

Além disso, também é possível relacionar a predominância e o enaltecimento das figuras femininas com as próprias Iá Mi Ajé, também conhecidas como *Ìyá Mi Òsòròngà* ou *Eleye*, as mães ancestrais, com quem alguns orixás femininos, como Nanã, Iemanjá e certas qualidades de Oxum, sobretudo Ijimu, são por vezes relacionadas. Essas *qualidades*, ou seja, os “vários tipos ou personificações de um mesmo orixá” que possuem “suas peculiaridades, sem, contudo, deixar de ser os orixás em si”<sup>352</sup>, e variam de acordo com a região em África<sup>353</sup> em que, inicialmente, recebem culto, são as mais anciãs, sábias e ligadas à magia. São consideradas *Ìyálode*, ou seja, chefes das mulheres da cidade<sup>354</sup>, um cargo que outras qualidades de Oxum também carregam em decorrência de, por muitas vezes, desafiarem o poder masculino vigente e usarem de sua persuasão, sua sensualidade e seu domínio sobre a magia para impor deferência a seus direitos.

A pesquisadora Andrea Casseli aponta que, miticamente, as Iá Mi Ajé são divindades essencialmente femininas, que carregam “a natureza instintiva [...], que é a ancestralidade feminina da humanidade e, mais adiante, será[m] descrita[s] como a figuração da mulher feiticeira”<sup>355</sup>, sendo esta última uma característica conhecida de Oxum e responsável, se não pelo respeito, pelo temor que a deusa desperta entre os *aborò* e os seres humanos. As mães ancestrais, assim como Oxum em alguns mitos, possuem o poder de tomar a forma de pássaros, além de possuir pássaros de estimação, sendo os termos *òsòròngà*, o nome de um pássaro endêmico de regiões do continente africano, e *eleye*, o nome da posição hierárquica da líder dessas mulheres, que literalmente significa “a possuidora do pássaro”<sup>356</sup>. Esse pássaro noturno, que no Brasil é bastante associado à coruja rasga-mortalha, possui penugem preta, apresenta olhos muito abertos e representa o poder procriador da mãe<sup>357</sup>. Ainda segundo Andrea, os pássaros das Mães ancestrais ficam guardados dentro de cabaças e ambos — tanto o pássaros quanto as cabaças — são símbolos da fertilidade feminina. Vários relatos mítico-religiosos associam o poder de Oxum à presença, às penas ou ainda ao canto de diversos pássaros; outros

---

<sup>351</sup> Há, neste trabalho, referência à criação dessa sociedade pelo orixá Obá. Cf. *itàn* já citado na p. 95.

<sup>352</sup> LIMA, 2012 [2007], p. 123.

<sup>353</sup> Há, contudo, qualidades que surgem ou se modificam drasticamente em outros espaços onde as religiões de matriz africana se estabeleceram, como Brasil e Cuba.

<sup>354</sup> NAPOLEÃO, 2011, p. 125.

<sup>355</sup> CASSELI, 2016, p. 49.

<sup>356</sup> NAPOLEÃO, 2011, p. 80.

<sup>357</sup> CASSELI, 2016, p. 51.

ainda sugerem que Oxum recorre ao auxílio das Iá Mi Ajé para defender seu reino ou aprender magia. No entanto, um *itàn* em específico explicita uma relação de associação entre Oxum e as Iá Mi Ajé, sendo ela a grande líder das divindades femininas:

certo dia Oxum, a deusa da beleza, mostrou-se aborrecida pelo desprezo com que era tratada pelos orixás do sexo masculino. Lançando mão de seus poderes de feitiçaria, atribuição do sexo feminino inerente à metade inferior do *Igbadú*, determinou que, até que fosse reconhecido este poder, uma praga se abateria sobre a Terra: as mulheres tornar-se-iam estéreis, os animais não mais dariam crias e as plantas não se reproduziriam. Desta forma, o mundo estava condenado à extinção. Afinal, não tinha ela recebido o título e as atribuições de *Ìyàmi Akoko*, a mãe ancestral suprema, a grande protetora da gestação? Não era ela, também, a *Ògágun ati Ògájùlo ninu awon Ìyàmi Òsòròngà* chefe suprema e comandante de todas as senhoras dos pássaros? Por que motivo, então, não era convidada, jamais, a participar dos rituais?<sup>358</sup>

*Igbadú*, a cabaça que serviu de molde à Terra durante a criação da vida, é composta por duas metades: orixá Oxalá, a parte de cima, masculina, responsável pela existência humana; orixá Odùduwà, a parte de baixo, feminina, responsável pela natureza. Oduduá é também dona do feitiço que, por extensão, é associado à essência da fêmea e também às Iá Mi Ajé.

Além da perceptível relação entre Oxum e as Iá Mi Ajé, também é muito conhecido o contato mítico-religioso entre a dona do ouro e Iansã, a senhora das tempestades. Essa proximidade, nem sempre amigável, que motiva até a existência de qualidades desses orixás femininos — Oxum Opará e Iansã Onira — é experienciada também neste conto de Conceição. Na ocasião de chuvas torrenciais, a Mãe-Oxum reza, desesperada, à Santa Bárbara, a santa católica com quem sincretiza-se Iansã, rogando-lhe por proteção e piedade. Segundo o sacerdote e professor Sidnei Nogueira, que nos forneceu uma breve entrevista sobre os Orixás e seus mitos, há uma grande proximidade entre essas duas deusas, sendo que, em África, Oiá também é associada à água e ao movimento dos rios, no caso, do Níger.

Ela [Oiá Onira] é o oposto de Oxum Opará. Oxum Opará é a Oxum do raio, Oxum ligada à tempestade. Nós dizemos que esta Oxum mora no encontro do raio com a água. E nós dizemos que Oiá Onira é justamente, também, um Oiá mais do rio. Do rio agitado, do rio em movimento. Daquela tempestade que levanta água. [...] A formação de ambas se dá pela proximidade, de se ter uma Oxum com características de Iansã, e uma Oiá com características de Oxum. Ambas estão ligadas nesse sentido.<sup>359</sup>

<sup>358</sup> OGBEBARA, 1998, p. 63, grifos do autor.

<sup>359</sup> NOGUEIRA, 2019, transcrição de áudio.

Ao largo de todo o conto, a narradora se refere aos olhos sempre molhados de sua mãe, indagando-se, ao fim de cada relato sobre sua infância e a relação que tem com sua genitora, acerca da cor de seus olhos, a qual esquecera ou, na realidade, jamais vira, devido às constantes lágrimas que a encobriam. Essa interrogação, que inaugura o conto, torna-se uma ideia fixa para a narradora e impele sua volta à cidade em que nascera e fora criada para, finalmente, olhar os olhos de sua mãe. A descoberta da cor dos olhos maternos passa a configurar-se como *ebo*, uma oferenda aos Orixás, para que sua vida pudesse seguir seu curso.

E foi então que, tomada pelo desespero por não me lembrar de que cor seriam os olhos de minha mãe, naquele momento resolvi deixar tudo e, no outro dia, voltar à cidade que nasci. Eu precisava buscar o rosto de minha mãe, fixar o meu olhar no dela, para nunca mais esquecer a cor de seus olhos. Assim fiz. Voltei, aflita, mas satisfeita. Vivía a sensação de estar cumprindo um ritual, em que a oferenda aos Orixás deveria ser a descoberta da cor dos olhos de minha mãe.<sup>360</sup>

Durante uma brincadeira com sua filha, sua descendente, a narradora afirma que, depois de reparar os olhos de sua mãe, busca também descobrir a cor dos olhos da menina, uma prática que sugere duas possibilidades: a insinuação de que a cor dos olhos da criança também seja ocultada por constantes lágrimas ou então que a dificuldade de aquilatar a verdadeira coloração dos olhos da menina seja causada pelos olhos marejantes da própria narradora. Esta dúvida, no entanto, é sanada quando ela é informada, por sua filha, que seus olhos passaram a ser (ou, talvez, já fossem há tempos) tão úmidos quanto os de sua mãe: a continuidade de uma linha genealógica negro-feminina propiciada por Oxum. O conto encontra seu final em um tom de transmissão de legado, revelando que a narradora é uma espécie de herdeira de axé, tão Oxum quanto sua mãe, ao concluir a missão de reencontrar as águas de sua progenitora e misturá-las às suas próprias.

Hoje, quando já alcancei a cor dos olhos de minha mãe, tento descobrir a cor dos olhos de minha filha. Faço a brincadeira em que os olhos de uma são o espelho dos olhos da outra. E um dia desses me surpreendi com um gesto de minha menina. Quando nós duas estávamos nesse doce jogo, ela tocou suavemente o meu rosto, me contemplando intensamente. E, enquanto jogava o olhar dela no meu, perguntou baixinho, mas tão baixinho como se fosse uma pergunta para ela mesma, ou como estivesse buscando e encontrando a

---

<sup>360</sup> EVARISTO, 2016 [2014], p. 18.

revelação de um mistério ou de um grande segredo. Eu escutei, quando, sussurrando minha filha falou: Mãe, qual é a cor tão úmida de seus olhos?<sup>361</sup>

Esse desfecho, afetuoso e com um quê de insondável, não perde de vista a noção ancestral e de continuidade construída e reverenciada ao longo do conto. Como reflete Heloísa Toller Gomes, pesquisadora e professora da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, os contos que fazem parte dessa coletânea, estão “sempre fincados no fugidio presente, abarcam o presente e interrogam o futuro”<sup>362</sup>, algo que fica muito dado nesta narrativa. É a própria linha genealógica marcadamente feminina das personagens que conforma uma lente pela qual visualizamos o avanço do tempo. A narradora, que compara os olhos de sua filha e seus próprios a espelhos que mutuamente se refletem, recupera um aspecto importante da caracterização da deusa Oxum: seu abebé. O leque utilizado pela maioria das qualidades de Oxum muitas vezes possui um espelho no qual Oxum admira sua beleza, além de verificar tudo que ocorre atrás de si e, mais do que isso, simboliza sua própria ancestralidade, que lhe precede. O abebé representa a cabaça-ventre, à qual Oxum é ligada miticamente, por ser símbolo do útero e do poder feminino de gestação<sup>363</sup>, além de representar também, por extensão, o poder das Iá Mi Ajé. Sendo assim, quando a narradora afirma que pode ver-se refletida nos olhos de sua filha e vice-versa, é da ancestralidade negro-feminino e de seu poder infalível de gerar vida, possibilitado por Oxum e pelas mães feiticeiras, que nos fala.

Ao contrário do que sugere Florestan Fernandes em seu *A integração do negro na sociedade de classes*, partindo da alegada *incompletude* da família negra, dada a recorrente ausência ou pouca expressão da figura paterna/ masculina<sup>364</sup> no núcleo familiar<sup>365</sup>, somos introduzidos a uma família que não apresenta "falhas de socialização" ou relacionamento *patológico*. As asseverações de Fernandes, direcionadas às experiências matrifocais negras do início do século XX, mas que respingam, até hoje, sobre as perspectivas naturalizadas acerca do que é e de como se configura uma família, se tornam equivocadas quando aplicadas ao contexto desta obra, na medida em que as experiências de ordem prática e, no geral, ocasional

---

<sup>361</sup> EVARISTO, 2016 [2014], p. 18.

<sup>362</sup> GOMES, 2018, p. 236.

<sup>363</sup> LIMA, 2012 [2007], p. 30.

<sup>364</sup> Essa ausência ou pouca relevância da figura paterna nos lares negros nos anos que seguiram a Abolição se deve ao completo afastamento do homem negro, ex-escravizado, dos espaços de poder e da lógica do trabalho remunerado. A mulher negra, no entanto, teve, em comparação ao homem, mais acesso ao emprego, o que lhe garantiu certo poder aquisitivo e de decisão em seu lar. Esse poder da mulher negra no ambiente familiar, em relação à casa e aos filhos, associado ainda à criação solitária da prole, é o precursor da experiência matrifocal em famílias negras brasileiras.

<sup>365</sup> FERNANDES, 2008 [1964], p. 240.

que são a matrifocalidade e matrilinearidade à brasileira<sup>366</sup>, são convertidas em uma experiência, se não social, magicamente organizada e legitimada.

Essa legitimação de ordem mágica, que transforma a matrifocalidade em matrilinearidade, ou seja, em um padrão social genealógico voltado para o feminino, é expressa pela marca de Oxum — as águas que vertem dos olhos continuamente — que é legada da mãe à primogênita, como herança. Trata-se, no entanto, de uma matrilinearidade possibilitada pela natureza ou, melhor, pelas escolhas de enredo evaristianas, e não por construções culturais, o que gerou um padrão genealógico que seria *obrigatoriamente* feminino: em sociedades matrilineares, a hereditariedade é ditada pelas mulheres, ainda que haja homens na família; em "Olhos d'água", nem mesmo há crianças do gênero masculino, as quais poderiam validar, questionar ou ainda modificar este padrão de linhagem.

Neste conto fica bastante nítida uma abordagem sacralizante da mulher negra, perspectiva inexequível em muitas das obras canônicas da Literatura brasileira, nelas incluídas as que possuem referência à cosmogonia dos Orixás, posto que estavam ocupadas demais despojando, simbolicamente, a humanidade de sujeitos negros. Mãe de muitas — sete, um número recorrente nos mitos iorubá e considerado mágico — inundada por águas férteis, inspiradora de grande respeito e afeto: essa imagem criada por Conceição é quase descritiva da própria natureza, que cede a vida, e em troca merece e demanda achegamento gentil.

As personagens do conto, uma grande quantidade de mulheres negras e anônimas, que são cognoscíveis e diferenciáveis — ou, ao contrário, assemelháveis — por suas experiências e não por nomes, tornam-se quase máscaras, arquétipos. Muitas mulheres negras, que conformam um grupo social tão heterogêneo e, ao mesmo tempo, com tantas semelhanças entre si, das quais boa parte foi e é resumida por um histórico de discriminação racista e sexista, são contempladas e representadas nesta narrativa, por estas personagens, pois possuem experiências similares, são filhas, netas, primas, amigas desses relatos. Assim, podemos dizer que, no processo de representação que a narrativa instaura, “[...] essa mulher de muitas faces é emblemática de milhões de brasileiras na sociedade de exclusões que é a nossa”<sup>367</sup>. E essa possibilidade de reconhecimento, de espelhamento, encontra seu símbolo justamente na inominação das personagens que, como lacuna, tem espaço para acomodar o nome de qualquer mulher negra. *Abèbé* também é *ubuntu*.

---

<sup>366</sup> A matrifocalidade também é algo recorrente na sociedade iorubá, como explicita o filósofo e professor Renato Nogueira em *Mulheres e deusas: como as divindades e os deuses femininos formaram a mulher atual*.

<sup>367</sup> GOMES, 2018, p. 236.

### 3.1.2. “Fios de ouro”: a riqueza do orí é Ela quem concede

O conto “Fios de ouro” é uma narrativa curta, mas muito potente, que apresenta um enredo muito pautado pela noção genealógica e pelo poder do feminino, assim como “Olhos d'água”. No entanto, entre elas há uma perceptível diferença: na narrativa publicada em 2016, é justamente o dado de vir ao mundo *nessa família específica* tendo o gênero feminino que possibilita a experiência extraordinária apresentada no conto, condição interseccional que parece não reger “Olhos d'água”. Deste modo, em “Fios de ouro”, corpos negro-femininos escolhidos pela natureza — a negra mão evaristiana — são assinalados com a potência de modificar a ordem social imposta; os corpos esses que, fora da obra, também são assinalados, mas, ao contrário, as ditas marcas compelem à submissão a essa mesma ordem: na obra, os cabelos de ouro possibilitam a liberdade, na sociedade, o fenótipo negroide obrigou à escravidão. Como afirma a pesquisadora e professora da Universidade Estadual de Londrina, Gizêlda Melo Nascimento, em seu artigo “O negro como objeto e sujeito de uma escritura”,

a tinta da pele como a marcar um condenado, o sinal de sua segregação. Ser negro significa, então, não existir como individualidade e sim um corpo encoberto por tinta (como se não existisse também tinta branca). O branco é branco, enquanto o negro é tingido. O jogo de cores determina discursos, distribui os espaços e seus ocupantes.<sup>368</sup>

O enredo nos apresenta Halima — na verdade, *as Halimas*: este nome feminino é simbólico no seio desta família negra e sua repetição prediz uma condição em mesmo grau genealógica e mágica. O nome, que possui origem *swahili*, significa “suave” e funciona como epíteto e herança imaterial, de forma matrilinear e exclusiva às mulheres nascidas com distância cronológica que a narrativa não determina, mas aponta possibilidades. Ana Maria Machado, que se debruçou sobre o papel do nome na Literatura brasileira, afirma que

se o Nome é uma marca de individualização, de identificação do indivíduo que é nomeado, ele marca também sua pertinência a uma classe predeterminada (família, classe social, clã, meio cultural, nacionalidade, etc.), sua inclusão num grupo. O nome próprio é a marca linguística pela qual o grupo toma posse do indivíduo, e esse fenômeno é geralmente assinalado por

---

<sup>368</sup> NASCIMENTO *In* SILVA; FERNANDES, 2006, p. 56.



ritos, cerimônias de aquisição ou mudança de Nome. A denominação é também a dominação do indivíduo nomeado pelo grupo.<sup>369</sup>

Citando Lévi-Strauss, Ana Maria ainda afirma que "os nomes próprios são propriedades do clã"<sup>370</sup>, um fenômeno que parece aplicar-se à narrativa evaristiana, dada a ênfase cedida à recorrência do nome *Halima*. Assim, "através do exercício de nomear sujeitos no interior da obra, o personagem negro é construído como sujeito de si e no mundo, e imprime, em sua descendência, a cosmovisão à qual está filiado"<sup>371</sup>.

Nesta narrativa, a história de vida da Halima que nasceu antes, em África, é narrada pela Halima que nasceu depois, no Brasil, sendo esta última a pentaneta da primeira. A Halima mais velha foi a única sobrevivente de seu clã, ainda criança, à viagem forçada de África para o Brasil. Os ditos "pedaços de relatos" que constroem "uma memória esgarçada"<sup>372</sup> acerca de um conjunto amplo de experiências ao longo da vida desta mulher negra são conservados e passados adiante, no interior da narrativa, pela oralidade, um mecanismo importante e insubstituível frente ao processo de aniquilamento físico, epistemológico e historiográfico adotado pelo sistema escravagista. No entanto, sem ignorar aqui a relevância da oralidade, a validade dessa modalidade de transmissão de conhecimento em uma sociedade que tanto valoriza a escrita e a oficialidade da História nem sempre é considerada, dado que seu lugar social é adjacente ao das lendas, ou seja, das narrativas que, historicamente, são contadas para ensinar pelo temor e são tidas como puramente ficcionais e inacreditáveis, na acepção mais corrente da expressão. A história de vida da primeira Halima, nesse sentido, não perde o lastro tradicional da oralidade, mas ganha sua versão sistematizada, escrita, sendo então *recontável*, no ambiente da narrativa, como uma experiência de vida específica, e no nível do fazer literário, como a presentificação, sob véus, de mitos de uma divindade.

Na chegada de Halima a solo brasileiro, nos é apresentado um importante dado cultural de sua comunidade de origem e de como este se manifesta na aparência da personagem: o notável papel do embelezamento dos cabelos. O uso das tranças — penteados comumente associados à negritude — possui, na obra e na história de tal ornamentação capilar, para além do explícito fim estético, o propósito de indicar dados socioculturais das mulheres de determinados grupos étnicos, como a condição econômica, estado civil, faixa etária e outras

---

<sup>369</sup> MACHADO, 2013, p. 28.

<sup>370</sup> LÉVI-STRAUSS *apud* MACHADO, 2013, p. 28.

<sup>371</sup> SALLES-BENTO, 2020, p. 531.

<sup>372</sup> EVARISTO, 2017 [2016], p. 49.

variáveis sociais. As tranças enraizadas que, durante o período da escravidão, foram utilizadas como mapas de fuga para os quilombos devido a sua possibilidade de formar desenhos, também são conhecidas como tranças nagô, nome de uma das nações do Candomblé<sup>373</sup> e também um termo genérico de todo o povo iorubá e sua cultura no Brasil. O termo *nagô* advém das palavras *Ànàgó*, que é um subgrupo da etnia *yorùbá*, de Daomé, o atual Benin, e *Ànàgónu* — cujo significado é "pessoa ou povo *ànàgó*"<sup>374</sup>. A antropóloga Juana Elbein dos Santos, em sua obra *Os nagô e a morte: pàde, àsèsè e o culto de Égun na Bahia*, explica que a denominação deste grupo específico se espalhou, de maneira indissociável, para todo o povo falante de iorubá.

O nome *Ànàgónu* ou *Nàgô* que, originalmente, se referia unicamente a um ramo dos *Yorùbá* de *Ifè* e que foi aplicado em seguida de maneira extensiva pelos *Fon* e pela administração francesa a todos os povos *Yorùbá* é, de fato, o herdado por todos os *Yorùbá* da Bahia, qualquer que seja sua origem geográfica.<sup>375</sup>

Halima, “com sua vasta cabeleira enfeitada por pequenas conchinhas”<sup>376</sup>, parece transbordar a beleza típica de Oxum, já que a descrição da composição de seus cabelos guarda semelhanças com a de mulheres consagradas à deusa afro-brasileira: “trançado com contas e enfeitado com as penas vermelhas do odideré”<sup>377,378</sup>. À Oxum é atribuída a regência da vaidade e da beleza, além de, segundo um mito<sup>379</sup> que transcrevemos em seguida, ser a criadora da cosmetologia e do cuidado dos cabelos. Em alguns mitos e canções de religiões afro-brasileiras, como o Candomblé e a Umbanda, narra-se Oxum entretida, penteando seus cabelos e admirando sua beleza em seu abebé — leque espelhado usado por algumas *ayaba*, como Oxum e Iemanjá — ou nas águas de rios e cachoeiras, seus domínios na natureza.

Contam que Oxum tinha o cabelo muito comprido. Certa feita, resolveu dá-lo à Iemanjá, em troca de panos de cores muito bonitas. Com o cabelo que ainda

---

<sup>373</sup> *Nações* são segmentos diferentes internos no culto. Cada nação leva um nome de região ou país africano, ao qual filia-se simbolicamente. Exemplos de nações são a nagô (conhecida também como quetu-nagô), a jeje e a angola.

<sup>374</sup> ELBEIN DOS SANTOS, 2012 [1975], p. 29, grifos da autora.

<sup>375</sup> ELBEIN DOS SANTOS, 2012 [1975], p. 31, grifos da autora.

<sup>376</sup> EVARISTO, 2017 [2016], p. 49.

<sup>377</sup> *Odideré* é o “nome dado ao papagaio africano cuja cauda possuía penas vermelhas. O mesmo que *ikódide*.” (NAPOLEÃO, 2011, p. 158, grifos nossos).

<sup>378</sup> LAKESIN *apud* LIMA, 2012 [2007], p. 60.

<sup>379</sup> Mito narrado por José Roberto Brandão Telles, mais conhecido como Zero, babalaô brasileiro iniciado em Cuba.

lhe restou. Oxum criou lindos penteados, nascendo assim a ciências dos cosméticos e do toucador.<sup>380</sup>

No entanto, o aspecto polissêmico do termo *vaidade*, juntamente com a interpretação de alguns enredos míticos, pode ter corroborado a naturalização da imagem de Oxum enquanto superficial ou unicamente vinculada a atributos físicos. A vaidade do orixá — significando autovalorização, asseio, beleza estética realçada propositalmente — quando confundida com a soberba, ou seja, uma conduta julgada como pecaminosa aos olhos do cristianismo, a religião hegemônica no Brasil, e atrelada às diferenças, em termos imagéticos, entre as representações das divindades femininas afro-brasileiras<sup>381</sup> e as cristãs — sempre pudicas e de sexualidade renunciada, com corpos completamente cobertos, negados, e em sua maioria brancas — relega à deusa um lugar, inevitavelmente, negativo. Isso ocorre porque, em uma sociedade pautada por valores maniqueístas, tal qual a ocidental, aspectos que não são similares tornam-se, via de regra, opostos. Logo, Oxum é bastante associada, socialmente e até por alguns adeptos das religiões afro-brasileiras, à sexualidade desregrada, à futilidade e à prevalência do corpo e da aparência sobre a racionalidade e o caráter.

Como já tratado anteriormente, a ausência do maniqueísmo como categoria crítica na cultura iorubá, na religião e na mitologia dos Orixás, permite a existência de relatos que trazem Oxum ora como uma mulher extremamente fixada em sua aparência física, narcisista, que sofre com a perda da beleza; ora como alguém que se vale da característica refletora da água, seu domínio elementar, ou de seu leque espelhado para observar o mundo, ao invés de unicamente admirar sua beleza. No mito que já transcrevemos e tratamos anteriormente<sup>382</sup>, é justamente essa a faceta de Oxum que encontramos.

Oxum Ijimu, que é uma qualidade idosa do orixá, é bastante associada às Iá Mi Ajé e, pelo domínio que possui sobre a magia, causa certo temor. É perceptível que o excesso de cuidados com a aparência, a fim de estar atraente para a conquista de um parceiro, cegou a deusa, trazendo-lhe sofrimento. No entanto, a mitologia permite a coexistência de diversas narrativas, as quais ostentam muitos outros olhares às idiosincrasias de Oxum. Um desses mitos sobre a deusa, por exemplo, recorre a uma faceta oposta da divindade: a que parte de sua

---

<sup>380</sup> TELLES *apud* LIMA, 2012 [2007], p. 102.

<sup>381</sup> Não nos referimos às representações que são fruto do sincretismo religioso que, apesar do seu fundamental papel histórico para a sobrevivência do culto aos Orixás em contextos de extrema repressão às crenças não-cristãs, é considerado, em sua forma contemporânea, como um mecanismo de embranquecimento das religiões afro-brasileiras, a fim de torná-las mais palatáveis à branquitude e à classe média.

<sup>382</sup> Cf. *itân* já citado na pág. 77.

aparente fragilidade ou desvantagem, ou seja, a opção pelo espelho em detrimento da espada<sup>383</sup>, para defender-se.

Xangô tinha diversas esposas. As prediletas eram Oxum e Iansã. As duas viviam em certa celeuma um estranhamento constante que fazia que evitassem ficar juntas sem a presença de outras ou outros. Certa feita, Iansã se enfezou com Oxum e decidiu usar sua espada. A bela Oxum estava no lago banhando-se e só tinha seu espelho em mão. Por meio dele, Oxum enxergou a aproximação de Iansã e, lembrando as bênçãos e recomendações dadas por Obatalá, usou a luz do sol para cegar a guerreira e fugir.<sup>384</sup>

Neste mito, podemos perceber a esperteza e o pensamento rápido de Oxum frente à dificuldade. Vanda Machado, ebome<sup>385</sup>, pesquisadora e professora da Universidade Federal da Bahia, ponderando sobre a relação da deusa com seu abebé, aponta que “Oxum [...] usa o espelho, não para ver refletida a sua própria beleza, mas para ver o entorno e o devir sem perder a perspectiva do tempo presente, porque tudo é presente”. Concordando com Machado, o filósofo e professor da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Renato Nogueira, reflete sobre a conduta de Oxum em seu livro *Mulheres e deusas: como as divindades e os mitos femininos formaram a mulher atual*. Partindo justamente do mito acima, Nogueira denuncia a naturalização de Oxum enquanto uma mulher obcecada pela própria imagem e afirma que

Oxum [...] usou o espelho para refletir sobre o que estava 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 ferramenta de 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.<sup>386</sup>

Nessa esteira, Nogueira finaliza reiterando que

Oxum mostra que é possível tomar o reflexo como uma potência defensiva. Nesse sentido, engana-se quem faz a leitura superficial de que o espelho da deusa serve para que ela cultive e aprofunde sua própria vaidade. O espelho é

---

<sup>383</sup> Algumas qualidades guerreiras de Oxum trazem, quando manifestadas em seus filhos, o leque espelhado e algum outro armamento, como a espada ou o arco-e-flecha. Outras, porém, como no caso do mito em questão, possuem apenas o abebé

<sup>384</sup> NOGUERA, 2018, p. 71.

<sup>385</sup> Segundo Lopes (2011, p. 518) “filha de santo que tem sete anos ou mais de iniciação. Do iorubá *ègbón mi*, ‘meu mais velho’.”

<sup>386</sup> NOGUERA, 2018, p. 71.

um signo que revela mais a respeito da reflexão sistemática diante da vida que um esforço para tornar-se bonita. Oxum apodera-se para agir a favor de sua proteção contra outras mulheres e os homens que a atacam. [...] Diante de um cenário hostil, um mundo de conflitos declarados e implícitos, seu espelho é uma arma de defesa. A sua inteligência mantém sua consciência e atenção alertas.<sup>387</sup>

Essas duas percepções sobre Oxum, suas características e seu artefato — sendo este último mais que uma representação do poder da deusa, mas sua presentificação, seu domínio — são contribuições riquíssimas à exposição do distanciamento de valores maniqueístas, sobre o qual já nos referimos, por parte da cultura de orixá. Essa noção de coexistência, na qual equilibram-se forças antagônicas, não é perdida de vista nas narrativas mítico-religiosas, porém, esse princípio é enfraquecido quando esteticizado. Isso ocorre como consequência da interação de dois movimentos: o primeiro é o fato de a presentificação literária de Oxum ter sido, inicialmente, construída em bases racistas (as mesmas da maioria das personagens negras que abundam na Literatura brasileira romântica, realista e modernista), ou seja, fruto de uma nítida adoção de características consideradas da mulher negra (sobretudo a de pele clara) consideradas negativas, que respinga no orixá; e o segundo é a tomada do poder enunciativo por parte de sujeitos negros comprometidos com a contranarrativa, isto é, a busca por dar luz aos atributos da mulher negra e, por extensão, da deusa também negra, tidos com positivos. Sendo assim, o embate de perspectivas díspares com poder de adesão desigual<sup>388</sup>, comum em sociedades que vivem desigualdades das mais diversas, garantiu e segue garantindo que divindades e práticas das culturas dominadas fossem vinculadas ao Mal e aos tabus das culturas dominantes<sup>389</sup>.

Exemplo disso é o sincretismo de Oxum com algumas santas católicas. Como reflete Cláudia Rosário, “apesar desta associação com a representação máxima do feminino sagrado no cristianismo ocidental, Oxum por outro lado guarda o aspecto mais degradado e dessacralizado do feminino neste contexto [do cristianismo]: a expressão da sexualidade, expressão do desejo como inclinação”<sup>390</sup>. Porém, ainda que Oxum encerre em si ambas as

---

<sup>387</sup> NOGUERA, 2018, p. 71.

<sup>388</sup> Segundo Rosário, os mitos que trazem Oxum “nos apontam para um conceito de feminino sagrado bem diferente daquele que veio a dominar no ocidente, onde o sexo foi transformado em pecado, e, associado ao feminino, tornou pecaminosas as mulheres quase que por princípio, a elas contrapondo um modelo de mulher sagrada na figura de Maria de Nazaré, está principalmente associada, a certa altura do cristianismo, à concepção imaculada, entendida como assexuada” (2008, p. 10).

<sup>389</sup> FIORI; INÁCIO; SALLES-BENTO, 2018, p. 96.

<sup>390</sup> ROSÁRIO, 2008, p. 7-8.

noções — incompatíveis segundo a lógica ocidental —, recorrentemente a perspectiva que a dessacraliza sobrepõe-se à que não o faz.

Sobre esse poder de construir e imobilizar narrativas, tornando-as verdades quase inquestionáveis, a escritora Chimamanda Ngozi Adichie afirma que

é assim que se cria uma única história: mostre um povo como uma coisa, uma coisa só, sem parar, e é isso que esse povo se torna. É impossível falar sobre a história única sem falar sobre poder. Existe uma palavra em igbo na qual sempre penso quando considero as estruturas de poder no mundo: *nkali*. É um substantivo que, em tradução livre, quer dizer "ser maior do que outro". Assim como o mundo econômico e político, as histórias também são definidas pelo princípio do *nkali*: como elas são contadas, quem as conta, quando são contadas e quantas são contadas depende muito do poder. O poder é a habilidade não apenas de contar a história de outra pessoa, mas de fazer que ela seja sua história definitiva. O poeta palestino Mourid Barghouti escreveu que, se você quiser espoliar um povo, a maneira mais simples é contar a história dele e começar com "em segundo lugar". Comece a história com as flechas dos indígenas americanos, e não com a chegada dos britânicos, e a história será completamente diferente. Comece a história com o fracasso do Estado africano, e não com a criação colonial do Estado africano, e a história será completamente diferente<sup>391</sup>.

Na conferência global do *Technology Entertainment Design* — TED —, Chimamanda consegue sintetizar a importância das narrativas na criação e na manutenção de lugares sociais. Conceição Evaristo, nesta mesma esteira, parte da contranarrativa acerca das mulheres negras, meninas, idosas, escravizadas e deusas, a fim de seguir desconstruindo e reconstruindo personagens e sujeitos cada vez mais livres da normatização racista.

Ainda no tocante à integridade humana e aos movimentos de tolhimento e reconquista de tal condição, não podemos ignorar que, no processo de inferiorização inerente à escravidão e à aculturação, os signos socioculturais de beleza dos povos oprimidos, os quais denotam humanização, perdem sua demanda social. Sendo assim, a então posição social de Halima exige sua marca característica: o corte total dos cabelos. A narrativa não dá sinais de que a eliminação do cabelo tenha ocorrido por julgarem-no bonito, no entanto nos informa que esta se dá em nome da adaptação à aparência de escravizado, à qual, no geral, não favorece a existência de símbolos de feminilidade e autocuidado, ou seja, dos vestígios de Oxum. De acordo com o conto, na passagem “Halima tendo sempre o cabelo cortado, a mando dos que se faziam donos

---

<sup>391</sup> ADICHIE, 2019, p. 11-12.

dela e de outros corpos escravizados”<sup>392</sup> fica viva a impressão de que as relações de poder encontram reforço e manutenção no processo de, repetidas vezes, ao longo da vida de Halima, eliminar seus cabelos, até que “esqueceram-se dela, que pouco aguentava trabalhar”<sup>393</sup> devido à idade já avançada.

Nos parece difícil não associar a raspagem dos cabelos de Halima com a iniciação de um filho de Orixá em algumas vertentes religiosas afro-brasileiras, como o Candomblé nagô. Guardadas suas devidas proporções e afirmando a plena consciência das diferenças nas causas, nos propósitos e nas consequências de cada situação, ambos os processos de corte capilar são bastante simbólicos, posto que dão início a um renascimento: a raspagem ritual sugere um novo nascimento enquanto devoto, sendo que, segundo relatos de mulheres iniciadas na religião, presentes no documentário *Yalodê: mulheres (re)existindo*, dirigido pela filósofa Karolina Desirée e pelo produtor audiovisual Rafael Yosef, integrantes do coletivo *Yawos em luta*, essa noção se espraia por quase todos os aspectos da vida do adepto; paralelamente, a raspagem imposta pela escravidão impõe também uma nova vida, mas para o trabalho, de novas obrigações e responsabilidades, novas estratégias de sobrevivência, experiência essa que modifica e dificulta absolutamente tudo na vida da pessoa escravizada. Essa comparação nos parece pertinente porque Oxum é miticamente responsável pela criação da religião e, por extensão, pelo processo de raspagem capilar ritual. Dois belos mitos, os quais transcrevemos abaixo, relatam justamente os momentos em que o corte de cabelo é realizado por Oxum<sup>394</sup>.

Um dia, Oxum estava sozinha, muito sozinha... Resolveu então fazer a sua gente. Pegou uma galinha, catulou, *raspou* e pintou. Colocou na sua cabeça, no seu ori, o oxu. Fez, assim, o povo-de-santo; o primeiro iaô é a galinha d'angola — um bicho que é feito.<sup>395</sup>

Esse mito, que traz a galinha, animal relacionado à deusa Oxum pelo cuidado dispensado aos filhotes, mantém o surgimento da religião em um nível mais simbólico ao acondicionar os seres humanos — referenciados pela expressão "povo-de-santo" — a segundo plano. Segundo Lima,

---

<sup>392</sup> EVARISTO, 2017 [2016], p. 50.

<sup>393</sup> EVARISTO, 2017 [2016], p. 50.

<sup>394</sup> Mito narrado pela sacerdotisa Nitinha de Oxum.

<sup>395</sup> VOGEL; MELLO; PESSOA DE BARROS, p. 113, 1993, grifos nossos.

O oxu, mencionado na história, é um pequeno cone de massa ficado em cima da cabeça raspada do filho-de-santo no momento da iniciação, semelhante à crista da galinha-d'angola. O adôxu (aquele que recebeu o oxu) é sinônimo de iniciado nas casas nagôs.<sup>396</sup>

O relato revela a importância mítica, simbólica, de Oxum para a religião que, então, só é criada porque a deusa desejou pela companhia dos seus. Essa potência criadora e mantenedora da existência, inerente à deusa Oxum, o principal e, por vezes, ignorado valor da água doce, também é explorada em um mito<sup>397</sup> bastante similar ao anterior, porém mais detalhado.

No começo, não havia separação entre o Orum, o Céu dos orixás, e o Aiê, a Terra dos humanos. Homens e divindades iam e vinham, coabitando e dividindo vidas e aventuras. Conta-se que quando o Orum fazia limite com o Aiê, um ser humano tocou o Orum com as mãos sujas. O céu imaculado do Orixá fora conspurcado. O branco imaculado de Obatalá se perdera. Oxalá foi reclamar a Olorum. Olorum, Senhor do Céu, Deus Supremo, irado com a sujeira, o desperdício e a displicência dos mortais, soprou enfurecido seu sopro divino e separou para sempre o Céu da Terra. Assim, o Orum separou-se do mundo dos homens e nenhum homem poderia ir ao Orum e retornar de lá com vida. E os orixás também não poderiam vir à Terra com seus corpos. Agora havia o mundo dos homens e o dos orixás, separados. Isoladas dos humanos habitantes do Aiê, as divindades entristeceram. Os orixás tinham saudade de suas peripécias entre os humanos e andavam tristes e amuados. Foram queixar-se com Olodumare, que acabou consentindo que os orixás pudessem vez por outra retornar à Terra. Para isso, entretanto, teriam que tomar o corpo material de seus devotos. Foi a condição imposta por Olodumare.

Oxum, que antes gostava de vir à Terra brincar com as mulheres, dividindo com elas sua formosura e vaidade, ensinando-lhes feitiços de adorável sedução e irresistível encanto, recebeu de Olorum um novo encargo: preparar os mortais para receberem em seus corpos os orixás. Oxum fez oferendas a Exu para propiciar sua delicada missão. De seu sucesso dependia a alegria dos seus irmãos e amigos orixás. Veio ao Aiê e juntou as mulheres à sua volta, banhou seus corpos com ervas preciosas, cortou seus cabelos, raspou suas cabeças, pintou seus corpos. Pintou suas cabeças com pintinhas brancas, como as penas da galinha-d'angola. Vestiu-as com belíssimos panos e fartos laços, enfeitou-as com jóias e coroas. O *ori*, a, cabeça, ela adornou ainda com a pena do ecodidé, pluma vermelha, rara e misteriosa do papagaio-da-costa. Nas mãos as fez levar *abebés*, espadas, cetros e nos pulsos, dúzias de dourados *indés*. O colo cobriu com voltas e voltas de coloridas contas e múltiplas fieiras de búzios, cerâmicas e corais. Na cabeça pôs um cone feito de manteiga de *ori*, finas ervas e obi mascado, com todo condimento de que gostam os Orixás. Esse *oxo* atrairia o orixá ao ori da iniciada e o orixá não tinha como se enganar em seu retorno ao Aiê. Finalmente as pequenas esposas estavam feitas,

---

<sup>396</sup> LIMA, 2012 [2007], p. 120.

<sup>397</sup> Mito colhido por Reginaldo Prandi. Segundo o pesquisador, esta é uma narrativa corrente em terreiros de Recife, Rio de Janeiro e São Paulo.



estavam prontas, e estavam *odara*. As *iaôs* eram a noivas mais bonitas que a vaidade de Oxum conseguia imaginar. Estavam prontas para os deuses. Os orixás agora tinham seus cavalos, podiam retornar com segurança ao Aiê, podiam cavalgar o corpo das devotas. Os humanos faziam oferendas aos orixás, convidando-os à Terra, aos corpos das *iaôs*. Então os orixás vinham e tomavam seus cavalos. E, enquanto os homens tocavam seus tambores, vibrando os batás e agogôs, soando os xequerês e adjás, enquanto os homens cantavam e davam vivas e aplaudiam, convidando todos os humanos iniciados para a roda do *xirê*, os orixás dançavam e dançavam e dançavam. Os orixás podiam de novo conviver com os mortais. Os orixás estavam felizes. Na roda das feitas, no corpo das *iaôs*, eles dançavam e dançavam e dançavam. Estava inventado o candomblé.<sup>398</sup>

No geral, os Orixás são interpretados de algumas maneiras diferentes: muitos como, por exemplo, Pierre Fatumbi Verger (2002), afirmam que alguns orixás são indivíduos que de fato passaram, há muito tempo, pela forma humana, mas, graças a suas condutas, foram divinizados e hoje são responsáveis pela natureza e pelos seres humanos; outros como, por exemplo, Juana Elbein (2012 [1975]), com uma teoria diferente, defendem que, após a criação da Terra por Olodumare, o Deus supremo do panteão iorubá<sup>399</sup>, alguns Orixás foram criados; outros, frutos de relações dessas primeiras divindades, nasceram em seguida<sup>400</sup>, e lhes foi cedida a posse de forças da natureza, incumbida a proteção à humanidade e presenteada a possibilidade de serem cultuados e virem ao mundo material por intermédio de seus escolhidos<sup>401</sup>, como o mito acima narra. Ao longo desta dissertação, optamos pela segunda hipótese, pois a julgamos mais coerente às próprias narrativas mítico-religiosas, enquanto a primeira parece sugerir uma influência cristã, como se os Orixás tivessem um comportamento irreparável, em um contexto maniqueísta, a exemplo dos santos católicos ou, pior, como se a cosmogonia destas divindades africanas só fosse possível na medida em que tivesse a fé cristã como molde.

O mito acima, no entanto, evoca uma perspectiva acerca deste grupo de religiões afro-brasileiras cuja discussão é basilar para esta pesquisa e que, assim como as perspectivas acerca da teogonia dos Orixás, introduzidas acima, não configura unanimidade: a ideia de que os

---

<sup>398</sup> PRANDI, 2001a, p. 526-528.

<sup>399</sup> Napoleão, 2011, p. 162.

<sup>400</sup> ELBEIN DOS SANTOS, 2012 [2007], p. 83.

<sup>401</sup> No mito que narra a invenção do Candomblé transcrito acima, aponta-se que as *iyàwó* — termo iorubá que significa "esposa" — eram todas mulheres. Durante muito tempo, convencionou-se que somente mulheres poderiam dançar com os Orixás, enquanto os homens teriam outros cargos dentro das casas de culto, como, por exemplo, de *ogan* — aqueles que tocam os atabaques, chamando as divindades. Hoje, muitas casas de culto aboliram esse padrão e permite que homens participem como rodante — termo que designa as pessoas que podem experienciar o transe ritual — ainda que a função de *ogã* seja estritamente masculina e muitas posições também sejam estritamente femininas.

orixás, durante o xirê, "chegam", como um fator externo, ao corpo dos iniciados. Na Umbanda, que é uma religião brasileira que se vale do aconselhamento e da limpeza espiritual, espíritos sábios e evoluídos, que já passaram pela experiência humana e morreram, incorporam, ou seja, tomam o controle dos movimentos e da enunciação dos adeptos da religião durante sessões destinadas para tal fim; no Candomblé, no entanto, o uso do termo incorporação parece pouco possível porque, segundo Sidnei Barreto Nogueira, sacerdote, professor e pesquisador da língua iorubá aplicada a contextos religiosos, orixás não são espíritos, portanto não incorporam.

A mediunidade do Candomblé não é como da religião espírita, kardecista ou umbandista. O processo é de mimetismo e exorporação. *Òrìsà* já habita o iniciado e por meio dos ritos iniciáticos, a natureza-divindade-ancestral [...] que já o habita exorpora e se funde ao corpo que cede a sua própria natureza sagrada. [...] Não há morte para que o corpo seja ocupado por algo que já o ocupa. Trata-se de ceder ao sagrado, de curar-se, de ficar leve e flutuar ao som dos atabaques e dos Cantos africanos. Neste processo, a dança tem papel nuclear, mas não se dança para o outro ou para fora. É uma dança de dois que são um. Dança-se para dentro e para honrar a África Ancestral. A beleza estética deve ser apenas resultado.<sup>402</sup>

Essa noção defendida pelo sacerdote Sidnei Nogueira e também apontada pela antropóloga Juana Elbein oferece arrimo à perspectiva defendida nesta pesquisa, a qual sugere que, dentre os domínios dos orixás no mundo material e imaterial, figura a própria subjetividade humana. Há, portanto, uma centelha do poder dos orixás, do seu axé, dentro dos seres humanos que são *seus filhos* e, no momento do transe, essa energia se expande, toma o controle de seus corpos físicos e coexiste com sua consciência, sem elidi-la por completo. Os processos iniciáticos, em que o axé do orixá contido na subjetividade dos *iyàwó* é desenvolvido, alimentado, "transformam o ser humano num verdadeiro altar vivo, no qual pode ser invocada a presença do orixá"<sup>403</sup>. Sendo assim, é possível afirmar a viabilidade de construção de personagens que possuem essa fagulha do poder de Oxum e que essa experiência literária é verificável nas obras evaristianas que analisamos aqui.

Outro aspecto notório na experiência de vida de Halima que indica sua confinidade à deusa Oxum é a atividade exercida pela personagem durante os anos de servidão imposta. Antes de chegar à velhice, Halima era mãe-preta, condição para a qual, afirma a narrativa, fora "eleita". Esta posição, que nada tinha de privilegiada no contexto da escravatura e nem era sinal

---

<sup>402</sup> NOGUEIRA, 2017, s/p.

<sup>403</sup> ELBEIN DOS SANTOS, 2012 [1975], p. 46.

de resignação ou contentamento com o sistema, era cruel e uma das responsáveis pelo desgaste dos poucos laços familiares que a escravidão não suplantara por completo. Mulheres negras, depois de gestarem e darem a luz à sua prole, eram obrigadas a cuidar e aleitar os filhos de seus algozes. Fabiana Carneiro da Silva, que se dedicou, em sua tese, em refletir sobre as experiências históricas das mães-pretas durante os séculos de escravidão negra no Brasil, relata, citando Almir El-kareh, pesquisador e professor da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, que "esta prática de separar os escravos recém-nascidos, ou de alguns meses de idade, de suas mães era corrente"<sup>404</sup>, dado que é verificável através de jornais, que datam da segunda metade do século XIX, nos quais anunciava-se venda ou locação de mulheres escravizadas para função de ama-de-leite e doação de bebês negros.

---

<sup>404</sup> EL-KAREH, *apud* SILVA, 2017, p. 141.



Figura 1 — *Mãe-preta*, Magaly Amaral da Costa, s/d.

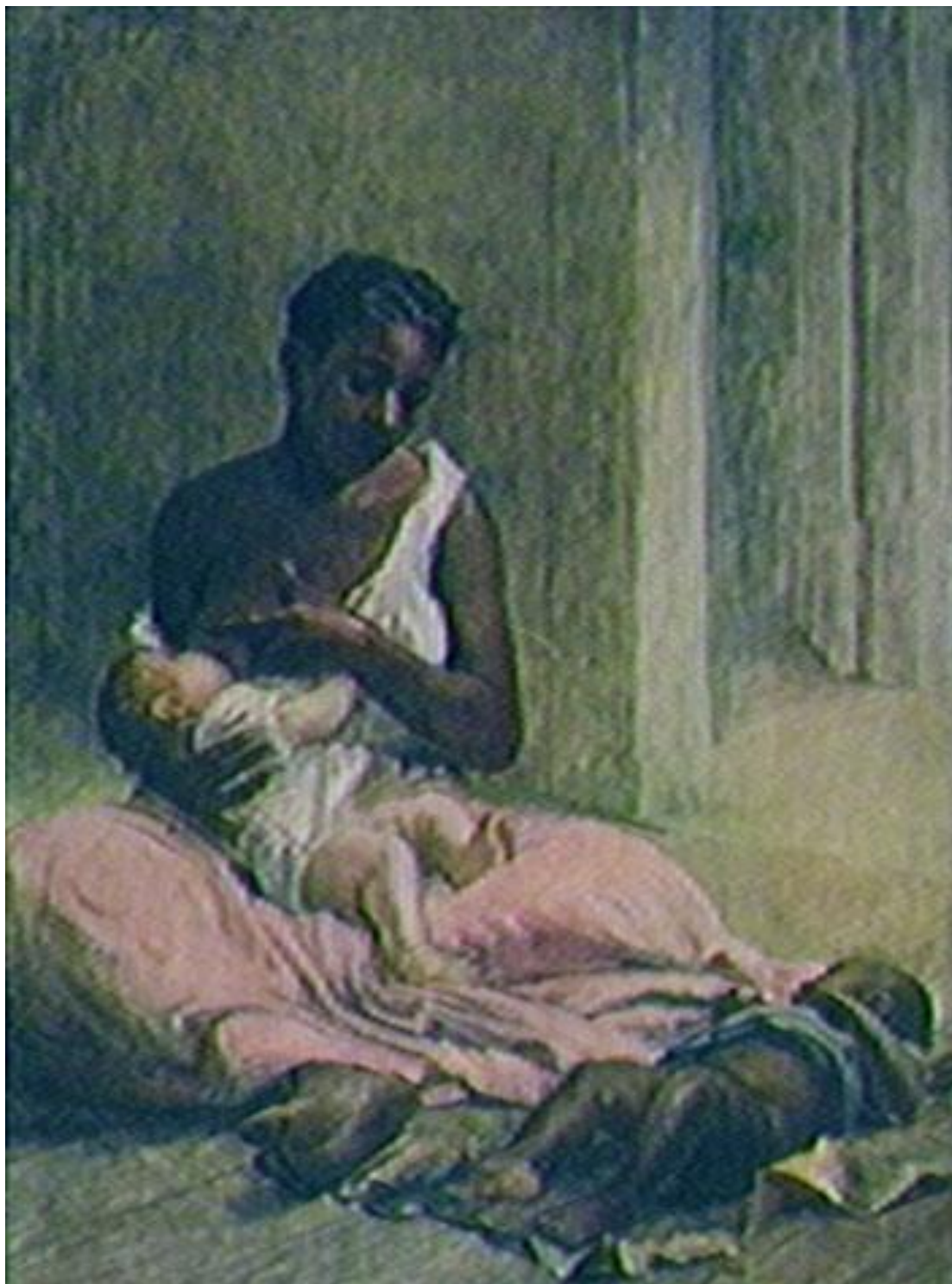


Figura 2 — Mãe-preta, Lucílio de Albuquerque, 1912

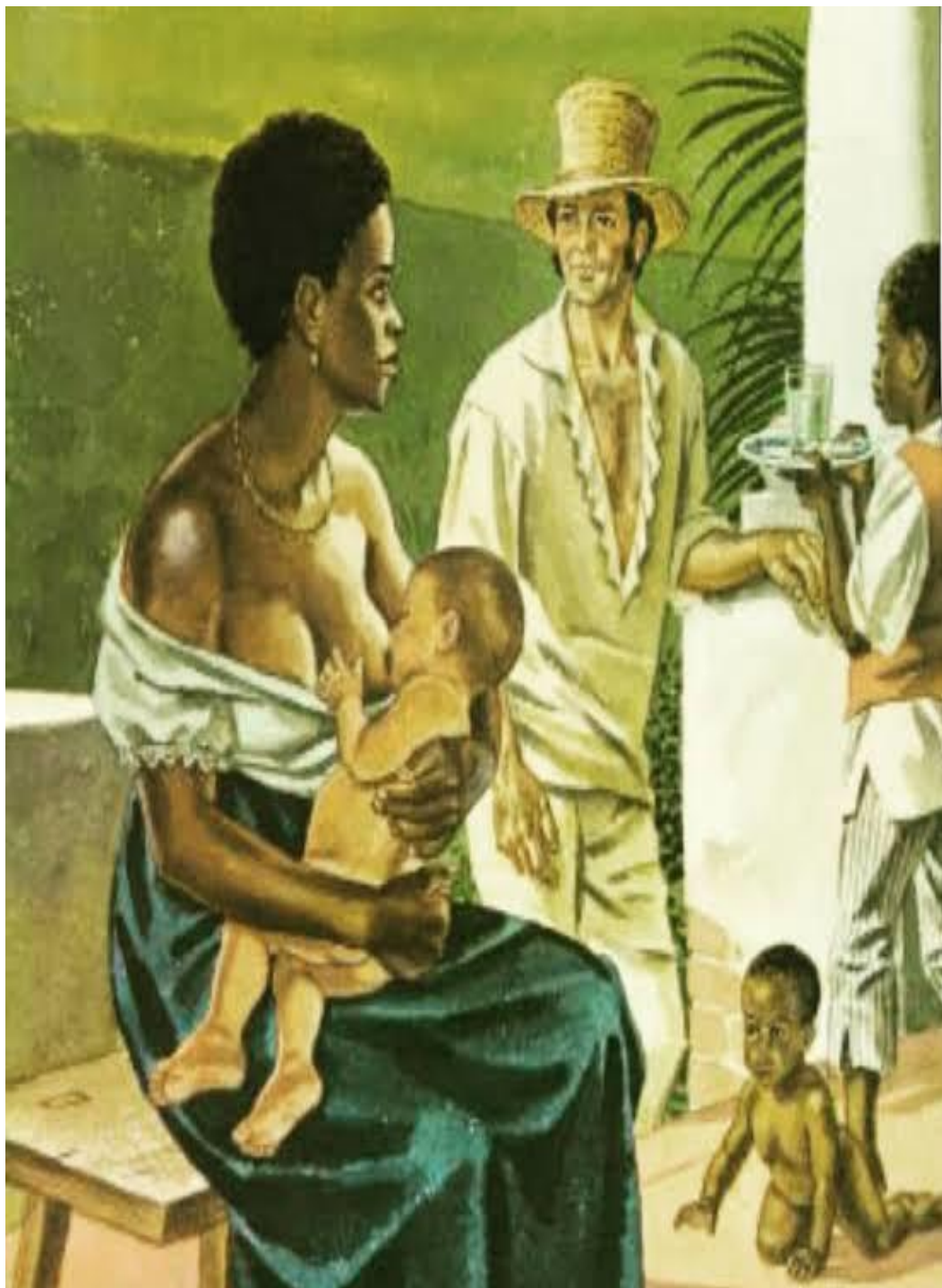


Figura 3 — Capa de *Casa-grande & Senzala* em quadrinhos, Ivan Wasth Rodrigues, 1981

No entanto, seja como ama-de-leite escolhida para tal posto, seja como mãe biológica, em ambas as situações a construção de Halima enquanto geradora e protetora da vida é incontestável, o que nos possibilita perceber mais uma ligação entre a personagem e o orixá

Oxum. Na mitologia, Oxum é, via de regra, associada à maternidade: é responsável pela fertilidade, pela menstruação, pelo útero, pela gravidez, pelo líquido amniótico e pelas crianças pequenas, independentemente do orixá a quem pertençam, sendo considerada, segundo Lima, “a deusa da barriga”<sup>405</sup>. Além disso, a relação entre Oxum e as crianças é bastante positiva, havendo mitos, inclusive, em que o orixá também vive a fase infantil da vida. Há mitos<sup>406</sup> em específico que apresentam Oxum como uma mulher que cria filhos de Oiá, dentre eles os Ibejis<sup>407</sup>, mesmo havendo desavenças entre as deusas, o que aponta que a maternidade e a necessidade das crianças lhe são sempre prioridades.

Oiá andava pelo mundo disfarçada de novilha. Um dia Oxóssi a viu sem a pele e se apaixonou. Casou-se com Oiá e escondeu a pele da novilha, para ela não fugir dele. Oiá teve dezesseis filhos com Oxóssi. Oxum, que era a primeira esposa de Oxóssi e que não tinha filhos, foi quem criou todos os filhos de Oiá. O primeiro a nascer chamou-se Togum. Depois nasceram os gêmeos, os Ibejis, e depois deles, Idoú. Nasceu depois a menina Alabá, seguida do menino Odobé. E depois, os demais filhos de Oiá e Oxóssi. Os meninos pareciam-me com o pai, as meninas, com a mãe. Oiá tinha os filhos que Oxum criava e assim viviam na casa de Oxóssi. Um dia, as duas mães se desentenderam. Oxum mostrou a Oiá onde estava sua pele. Oiá recuperou a pele de novilha, reassumiu sua forma animal e fugiu.<sup>408</sup>

Até mesmo o nome de Halima, cujo significado — "suave" — deixa-se transparecer em sua personalidade, demonstra relações com o mito acima e remete à Oxum e a uma de suas idiossincrasias: segundo mito narrado por Juana Elbein dos Santos, "ela [Oxum] foi a primeira *Ìyá-mi*, encarregada de ser a *Olùtójú awon omo* (aquela que vela por todas as crianças) e *Álàwòyè omo* (aquela que cura as crianças)."<sup>409</sup>. Além disso, o orixá responsável pela maternidade e pelo sucesso da gestação não pode indispor-se ou nutrir sentimentos negativos por ninguém, nem mesmo por seus inimigos, a ponto de puni-los através da infertilidade<sup>410</sup> ou de não fornecer proteção às crianças daqueles que a oprimem, como ocorre com Halima. Ana Maria Machado, acerca da relação entre o nome da personagem e suas experiências na narrativa, pontua que

---

<sup>405</sup> LIMA, 2012 [2007], p. 30.

<sup>406</sup> Mito anteriormente compilado por Monique Augras.

<sup>407</sup> LIMA, 2012 [2007], p. 77.

<sup>408</sup> PRANDI, 2001a, p. 368.

<sup>409</sup> ELBEIN DOS SANTOS, 2012, [1975], p. 91, grifos da autora.

<sup>410</sup> ELBEIN DOS SANTOS, 2012, [1975], p. 91.

quando um autor confere um Nome a um personagem, já tem uma ideia do papel que lhe destina. É claro que o Nome pode vir a agir sobre o personagem e mesmo modificá-lo, mas, quando isso ocorre, tal fato só vem confirmar que a coerência interna do texto, exige que o Nome signifique. É lícito supor que, em grande parte dos casos, o Nome do personagem é anterior à página escrita. Assim sendo, ele terá forçosamente que desempenhar um papel na produção dessa página, na gênese do texto.<sup>411</sup>

Desta forma, o nome da personagem, o qual lhe designa uma condição mágica com função social, antecipa seus traços psicológicos. Isso é plenamente perceptível na passagem em que a narradora nos relata que “Halima, a suave, apesar de tantas dores acumuladas, desde criança nos porões dos tumbeiros, mais se suavizou”<sup>412</sup>, dado que pode sugerir cansaço, considerando a chegada da personagem à velhice, mas também denota, segundo a própria narrativa, uma aguardada e providencial sabedoria.

Quando os algozes de Halima simplesmente deixam de se importar com ela e não mais exigem a eliminação de suas madeixas, algo sobrenatural se lhe ocorre: da noite para o dia, todos os cabelos que foram cortados ressurgem, como se nunca tivessem sido amputados.

Um dia Halima acordou e viu seus cabelos surgirem imensos, tão imensos que ela pisava sobre eles. Foi como se todos os fios perdidos (cortados à força) ao longo da vida de Halima, procurassem a dona deles, a cabeça à qual eles pertenciam e viessem novamente para o lugar original, o lugar de nascença.<sup>413</sup>

De fato, a referência aos cabelos de Halima já aponta alguma relação com narrativas mítico-religiosas atribuídas a Oxum, porém, o que acontece em seguida aos fios capilares da personagem é o apogeu de qualquer traço de similaridade. Os cabelos de Halima, depois de sete dias de seu ressurgimento, começam a apresentar uma mudança de coloração: repentinamente tornam-se cor de ouro. No entanto, a cabeleira que desperta a curiosidade em todos da cidade tem muito mais que mera cor de ouro: é ouro de verdade. Halima, no entanto, está ciente de tudo.

Havia um segredo que só Halima sabia. Seus cabelos não pareciam ser de ouro, eram de ouro. Ainda pequena, antes do embarque, seu destino havia sido vaticinado. De tempos em tempos, um pessoa do clã de Halima nascia com cabelos de ouro, que só apareciam depois de longo tempo de maturação da pessoa, quando o tempo começasse a lhe oferecer a dádiva do sábio

---

<sup>411</sup> MACHADO, 2013, p. 30.

<sup>412</sup> EVARISTO, 2017 [2016], p. 50.

<sup>413</sup> EVARISTO, 2017 [2016], p. 50.



envelhecimento. Por isso, ela não se desesperava toda vez que os agressores lhe cortavam os cabelos. O ouro nasceria um dia, no tempo exato, no corpo amadurecido dela.<sup>414</sup>

Há dois mitos que remontam à maneira como Oxum se tornou a divindade responsável pelo ouro. O primeiro deles, apresenta a divisão dos elementos naturais do planeta pelos orixás, presidida por Olodumare, a força criadora. Neste texto<sup>415</sup>, que tem como personagem principal o orixá *Onilé*, a dona da terra, Oxum é apontada também como a responsável pelos rios. Transcrevemos abaixo o mito referido.

Onilé era a filha mais recatada e discreta de Olodumare. Vivia trancada em casa do pai e quase ninguém a via. Quase nem se sabia de sua existência. Quando os orixás seus irmãos se reuniam no palácio do grande pai para as grandes audiências em que Olodumare comunicava suas decisões, Onilé fazia um buraco no chão e se escondia, pois sabia que as reuniões sempre terminavam em festa, com muita música e dança ao ritmo dos atabaques. Onilé não se sentia bem no meio dos outros.

Um dia o grande deus mandou os seus arautos avisarem: haveria uma grande reunião no palácio e os orixás deviam comparecer ricamente vestidos, pois ele iria distribuir entre os filhos as riquezas do mundo e depois haveria muita comida, música e dança. [...]Iemanjá chegou vestida com a espuma do mar, os braços ornados de pulseiras de algas marinhas, a cabeça cingida por um diadema de corais e pérolas, o pescoço emoldurado por uma cascata de madrepérola. Oxóssi escolheu uma túnica de ramos macios, enfeitada de peles e plumas dos mais exóticos animais. Ossaim vestiu-se com um manto de folhas perfumadas. Ogum preferiu uma couraça de aço brilhante, enfeitada com tenras folhas de palmeira. *Oxum escolheu cobrir-se de ouro, trazendo nos cabelos as águas verdes dos rios.* As roupas de Oxumarê mostravam todas as cores, trazendo nas mãos os pingos frescos da chuva. Iansã escolheu para vestir-se um sibilante vento e adornou os cabelos com raios que colheu da tempestade. Xangô não fez por menos e cobriu-se com o trovão. Oxalá trazia o corpo envolto em fibras alvíssimas de algodão e a testa ostentando uma nobre pena vermelha de papagaio. E assim por diante. Não houve quem não usasse toda a criatividade para apresentar-se ao grande pai com a roupa mais bonita. Nunca se vira antes tanta ostentação, tanta beleza, tanto luxo. Cada orixá que chegava ao palácio de Olodumare provocava um clamor de admiração, que se ouvia por todas as terras existentes. Os orixás encantaram o mundo com suas vestes. Menos Onilé. Onilé não se preocupou em vestir-se bem. Onilé não se interessou por nada. Onilé não se mostrou para ninguém. Onilé recolheu-se a uma funda cova que cavou no chão.

Quando todos os orixás haviam chegado. Olodumare mandou que fossem acomodados confortavelmente, sentados em esteiras dispostas ao redor do trono. Ele disse então à assembléia que todos eram bem-vindos. Que todos os filhos haviam cumprido seu desejo e que estavam tão bonitos que ele não saberia escolher entre eles qual seria o mais vistoso e belo. Tinha todas as

---

<sup>414</sup> EVARISTO, 2017 [2016], p. 51.

<sup>415</sup> Mito narrado pelo sacerdote Agenor Miranda Rocha e colhido por Reginaldo Prandi.

riquezas do mundo para dar a eles, mas nem sabia como começar a distribuição. Olorum refletiu por um bom tempo e disse que seus próprios filhos tinham feito suas escolhas. Ao escolherem o que achavam o melhor da natureza, para com aquela riqueza se apresentar perante o pai, eles mesmos já tinham feito a divisão do mundo. Então Iemanjá ficava com o mar, *Oxum com o ouro e os rios*. A Oxóssi deu as matas e todos os seus bichos, reservando as folhas para Ossaim. Deu a Iansã o raio e a Xangô o trovão. Fez Oxalá dono de tudo que é branco e puro, de tudo que é o princípio, deu-lhe a criação do homem. Destinou a Oxumarê o arco-íris e a chuva. A Ogum deu o ferro e tudo o que se faz com ele, inclusive a guerra. E assim por diante. Confirmou Exu no cargo de mensageiro dos deuses, pois nenhum outro era capaz de se movimentar como ele. Mas como Exu se cobrira todo com búzios para a reunião e como búzio era dinheiro, Olodumare também dava a ele o patronato dos mercados e o governo das trocas.

Olodumare deu a cada orixá um pedaço do mundo, uma parte da natureza, um governo particular. Dividiu de acordo com o gosto de cada um. E disse que a partir de então cada um seria o dono e governador daquela parte da natureza. Assim, sempre que um humano tivesse alguma necessidade relacionada com uma daquelas partes da natureza, deveria pagar uma prenda ao orixá que a possuísse. Pagaria em oferendas de comida, bebida ou outra coisa que fosse da predileção do orixá. Os orixás, que tudo ouviram em silêncio, começaram a comemorar, cantando e dançando de júbilo. Era grande o alarido na corte, e a festa começava. Mas Olorum-Olodumare levantou-se e pediu silêncio, pois a divisão do mundo ainda não estava concluída. Disse que faltava ainda a mais importante das atribuições. Que era preciso dar a um dos filhos o governo da Terra, o mundo no qual os humanos viviam e onde produziam as comidas, bebidas e tudo o mais que deveriam ofertar aos orixás. Disse que dava a Terra a quem se vestia da própria Terra. Quem seria?, perguntavam-se todos. “Onilé”, respondeu Olódùmarè. “Onilé?”, todos se espantaram. Como, se ela nem sequer viera à grande reunião? Nenhum dos presentes a vira até então. Nenhum sequer notara sua ausência. “Pois Onilé está entre nós”, disse Olodumare, e mandou que todos olhassem no fundo da cova, onde se abrigava, vestida de terra, a discreta e recatada filha. Ali estava Onilé, em sua roupa de terra. Onilé, a que também foi chamada de Ilé, o país, o planeta. Olodumare disse que cada um que habitava a Terra pagasse tributo a Onilé, pois ela era a mãe de todos, o abrigo, a casa. A humanidade não sobreviveria sem Onilé. Afinal, onde ficava cada uma das riquezas que Olodumare partilhara com filhos orixás? “Tudo está na Terra”, disse Olodumare. “O mar e os rios, o ferro e o ouro, os animais e as plantas, tudo”, continuou. “Até mesmo o ar e o vento, a chuva e o arco-íris, tudo existe porque a Terra existe, assim como as coisas criadas para controlar os homens e os outros seres vivos que habitam o planeta, como a vida, a saúde, a doença e mesmo a morte”. Pois então, que cada um pagasse tributo a Onilé, foi a sentença final de Olodumare.

[...]E então Olodumare retirou-se do mundo para sempre e deixou o governo de tudo por conta de seus filhos orixás.<sup>416</sup>

Através desse mito, somos participados de uma forma pacífica e conciliatória da divisão dos bens terrestres, sendo os próprios orixás que acabam decidindo, através de seus gostos e

---

<sup>416</sup> PRANDI, 2001a, p. 410-415.

inclinações, sobre os domínios que desejavam proteger. Porém, há um outro mito<sup>417</sup>, narrado pela própria escritora Conceição Evaristo durante o V Colóquio de mulheres em Letras da UFMG, que traz outra perspectiva sobre como Oxum se tornou a dona de todo o ouro. Vejamos:

Oxum era uma mulher muito pobre, muito pobre. Ela trabalhava na feira [...]. Em frente à praça em que ela trabalhava tinha o palácio do rei. E Oxum ficava muito intrigada, porque ela trabalhava, trabalhava noite e dia e a única coisa que ela vinha acumulando era pobreza. Enquanto ela olhava para o palácio em frente, o rei, que não fazia nada, estava cada vez mais rico. [...] E Oxum, sempre na pobreza. Ela foi ficando irritada, pensando: “Ora, por que eu, que trabalho tanto, não tenho nada, e aquele rei, que não faz nada, simplesmente acumula riqueza? Tem alguma coisa estranha por aí”. [...] Aí Oxum foi procurar Ifá, o dono do segredo, o que revela o segredo; ele faz o jogo, decifra o jogo da vida das pessoas. E aí ela contou pra Ifá: ‘Olha, eu estou muito aborrecida porque eu trabalho, trabalho, trabalho e não tenho nada. E o rei, que não faz nada, está lá, coberto de riqueza’. Ifá falou para ela: “Olha, faz o seguinte: prepara um cesto com presentes e leva para o rei”. [...] Então ela preparou um cesto de presentes para dar para o rei. Quando ela chegou em frente ao palácio do rei com aquele cesto, ela olhou pro cesto... Olhou pro palácio... E começou a ficar irritada. E começou a falar: “Olha só! Eu que trabalho tanto não tenho nada, aquele rei que não faz nada está coberto de riqueza?!” [...] e Oxum foi gritando, foi gritando. O rei escuta, chama seus vassalos e diz: “Vá lá, olha o que aquela louca está gritando aqui em frente ao palácio”. O vassalo vai, escuta e Oxum: “Olha só! Eu que trabalho tanto não tenho nada, aquele rei que não faz nada coberto de riqueza?!”. Os vassalos voltam e dizem: “Olha, aquela louca está lá bradando que ela trabalha tanto, não tem nada, e Vossa Majestade está coberto de riqueza”. O rei falou: ‘Faz assim: pega um pouco do meu ouro, leva pra ela para calar a boca daquela mulher’. Os vassalos [...] pegaram o ouro e deram para Oxum. [...] Oxum foi bradando, foi bradando e o rei, cada vez mais sem graça, tornou a falar com os vassalos: “Vai lá, pega mais ouro, leva lá para aquela louca, leva para aquela mulher e vê se ela para com essa gritaria!”. E Oxum gritando: “Olha só! Eu que trabalho tanto não tenho nada, aquele rei que não faz nada está coberto de riqueza?!”. Outras mulheres começaram a escutar a fala de Oxum [...]. E o rei sem saber o que fazer. O rei mandava: “Vai lá, leva ouro, dá para aquela mulher, vê se ela para com essa gritaria!”. E Oxum gritando e as outras mulheres fazendo coro e o rei mandando levar o ouro pra Oxum. E assim Oxum se tornou a dona do ouro. [...] Não só a dona do ouro, mas uma espécie de porta-voz das outras mulheres. E é assim que eu gostaria de construir a minha literatura, que ela pudesse ser porta-voz das vozes das mulheres negras.<sup>418</sup>

---

<sup>417</sup> Há uma versão deste mito na obra compilada por Reginaldo Prandi. Nesta, o rei referido é Oxalá. As fontes e compiladores anteriores citados por Prandi são Agenor Miranda Rocha, Deoscóredes Maximiliano dos Santos, Willfried Feuser, Mariano Carneiro da Cunha e Júlio Braga.

<sup>418</sup> EVARISTO, 2013, adaptação nossa da transcrição realizada pela pesquisadora Bárbara Machado.

Não por acaso é este mito que Jurema Werneck narra, na introdução do livro *Olhos d'água*, a fim de apontar como este metaforiza a produção de Conceição. Fato é que, seja em um relato mítico assentado na harmonia, seja em um mito pautado pela disputa, Oxum granjeou a posição de responsável pelo ouro, assim como Halima, que vê esse rico metal nascendo-lhe do próprio corpo.

Não causaria espanto caso a narradora do conto nos revelasse que o clã de Halima, em África, é, na verdade, a cidade de *Osogbo*, capital do estado de *Osun*, na Nigéria, onde se cultua, há séculos, este orixá, tamanha a relação entre a personagem e a divindade. Dentre os domínios de Oxum, encontra-se o ouro. As cores rituais do orixá, suas joias, os fios de conta que seus filhos carregam no pescoço, seus paramentos: a maioria daquilo que se diz pertencer a Oxum, ou seja, conter a centelha de seu axé, possui a cor do ouro ou é confeccionado a partir dele. É interessante não perder de vista que, para a iniciação de um adepto da maioria das vertentes religiosas afro-brasileiras, é necessário que este passe por um período de recolhimento, um simulacro da gestação para seu renascimento. A duração deste período é variável entre as casas de culto, porém a quantidade mínima de dias que este processo demanda é justamente sete. O mesmo tempo que a marca de Oxum leva para finalmente aflorar em Halima.

Como bem reflete Carla Akotirene, a deusa

*faz parte da resistência dos escravizados trazidos pelas águas, das conexões religiosas e da espiritualidade cumpridoras da missão de fazermos-nos viver belas, autônomas, fortes suficientemente para carregar o ouro não somente por causa do brilho, mas pelo peso do valor de todas nós intelectuais engajadas no feminismo negro, bem longe de estereótipos da dondoca, frágil, superficial.*<sup>419</sup>

Na esteira da resistência à escravatura e do ouro citados por Carla, a já idosa personagem, consciente do valor de seus cabelos, usa-os para comprar cartas de alforria para si e para outros escravizados que conhecia. Depois, leva todos consigo e constrói, perto de uma nascente cujo simbólico nome era Rio do Ouro, seu novo lar, a Fazenda Ouro dos Pretos. Essa postura de líder feminina, de ialodê, a qual apresentamos anteriormente quando discorreremos acerca das relações de Oxum com as Iá Mi Ajé, é uma característica desenvolvida da Halima mais velha nos momentos finais da narrativa e, por diversas vezes, é atribuída ao orixá Oxum. O ato de possibilitar a liberdade de seu grupo com uma parte de si, uma fração de seu próprio

---

<sup>419</sup> AKOTIRENE, 2019, s/p.

corpo — seu cabelo transmutado em ouro — estabelece uma noção de comunidade, interdependência e afeto mais uma vez tangenciável graças à lógica *ubuntu*. Parece-nos inverossímil, pensando o fazer literário evaristiano, o qual é tão pautado pela manutenção da família negra, que Halima conquistasse sua liberdade e fosse embora sozinha, talvez de volta à África, desconsiderando o poder econômico, possibilitado pelo poder ancestral, de libertar seus iguais. Halima é livre na medida em que sua comunidade também o é; Halima só começa uma nova jornada quando tem a companhia daqueles que dividiram com ela a experiência da servidão imposta.

A antropóloga Lélia González, que se debruçou sobre a representação histórica das Mães Pretas, chamou atenção para a equivocada estereotipia que aprisionou essas mulheres, social e literariamente, ao conformismo e à abdicação, afirmando que, na realidade, elas praticavam um tipo diferente de resistência, menos direto:

vale notar que tanto a “Mãe Preta” quanto o “Pai João” têm sido explorados pela ideologia oficial como exemplos de integração e harmonia raciais, supostamente existentes no Brasil. Representariam o negro acomodado, que passivamente aceitou a escravidão e a ela correspondeu segundo a maneira cristã, oferecer a outra face ao inimigo. Entretanto, não aceitamos tais estereótipos como reflexos “fíéis” de uma realidade vivida com tanta dor e humilhação. Não podemos deixar de levar em consideração que existem variações quanto às formas de resistência. E uma delas, é a resistência passiva.<sup>420</sup>

Na esteira do que defende Lélia, Conceição Evaristo, em entrevista cedida ao programa de TV *Estação Plural*, da Emissora TV Brasil, afirma que

quando estou escrevendo e quando outras mulheres negras estão escrevendo, me vem à memória a função que as mulheres africanas — dentro das casas-grandes, escravizadas — tinham de contar histórias para adormecer os da casa-grande. A prole era adormecida com as Mães Pretas contando histórias, histórias para adormecer. Nossos textos tentam borrar essa imagem. Nós não escrevemos para adormecer os da casa-grande, pelo contrário, é para acordá-los dos seus sonos injustos.<sup>421</sup>

Assim fica nítido que as narrativas “de Conceição Evaristo, além de rememorarem atos simbólicos de resistência, elas fazem dialogar as memórias de nossos ancestrais com as

---

<sup>420</sup> GONZÁLEZ, 2018, p. 39-40.

<sup>421</sup> EVARISTO, 2017, transcrição de vídeo.

subjetividades negras da contemporaneidade”<sup>422</sup>. Nesse sentido, a declaração da escritora também trava diálogo com a própria subjetivação da personagem Halima: caso tivesse aceitado a condição de escravizada, ela não teria adquirido sua libertação; se fosse "traidora da raça", não teria viabilizado a libertação de seus semelhantes. A *resistência passiva* de Halima consiste em jamais se desesperar em cada corte de cabelo, em esperar a maturação e, por consequência, o poder econômico contido no ouro, que lhe concederia a liberdade tolhida por tantos anos. Sua suavidade, característica predita por seu nome e possibilitada pela insuspeição em sua ancestralidade, garante à personagem a decisiva função de guiar seu povo à uma nova vida, de volta à condição humana.

Essa jornada de autonomia e união resulta em uma das fazendas mais produtivas do estado, a qual sustenta por muito tempo a descendência de Halima, inclusive sua pentaneta, que herda seu nome e seus cabelos de ouro: herda, portanto, a marca de Oxum. O *odù* pelo qual Oxum se comunica no *erindilogun*, o jogo de búzios, é o quinto, o *òsé*; Oxum usa cinco pulseiras em cada braço; no assentamento de Oxum, deve haver cinco unidades de colheres de pau, búzios, moedas e pulseiras douradas; para conceber a filha Oxum, Iemanjá levou oferendas ao rio por cinco dias; e cinco são as gerações que apartam a Halima mais velha da mais nova: o número simbólico deste orixá feminino não fica ausente da trama deste conto. Ainda que não esteja explícito no conto, é possível que, especificamente, de cinco em cinco gerações, Oxum deixe-se entrever através dos valiosos cabelos das mulheres desta família. Abaixo, reproduzimos a relato da narradora acerca de seu legado mágico.

E eu, Halima, herdeira dela, em um tempo bastante distante, já sinto a profecia, segundo as outras mais velhas, cantada em meu nascimento se realizando. Desde ontem, meus, cabelos que já estavam totalmente brancos, fios esparsos na frente começam a brilhar em ouro e, bem ali, na altura da moleira, onde se localiza o sopro da vida, um, chumaço de fios áureos desponta no alto de minha cabeça.<sup>423</sup>

De modo similar ao que ocorre no conto "Olhos d'água", mas, nesta narrativa, em um nível muito mais acentuado, a narradora praticamente não narra a si própria: pouquíssimos são os momentos em que a narradora-personagem fala de sua experiência. Dentre os possíveis motivos para o esvaecimento da figura da narradora, consideramos que o mais razoável é o comprometimento de levar ao cabo o dever de propagar a história de vida de Halima, sua

<sup>422</sup> ALEXANDRE, 2018, p. 43.

<sup>423</sup> EVARISTO, 2017 [2016], p. 51.

pentavó. Porém, em um desses raros momentos em que Halima, a narradora, fala de si, a personagem focaliza um aspecto importante de sua herança: parte dos cabelos de ouro que aparecem em sua cabeça, nascem justamente no centro da cabeça, nomeado, na obra, de "onde se localiza o sopro de vida"<sup>424</sup>, ponto no qual coloca-se o oxú nos rituais de iniciação no Candomblé, segundo Juana Elbein<sup>425</sup>.

Além de todo o apresentado até então, é de profunda importância registrar o papel de revisitação histórica e atualização mítica que esta narrativa de Conceição propõe. À parte as similitudes entre (as) Halima(s) e Oxum, também são verificáveis proximidades entre a personagem principal do conto “Fios de ouro” e Chico rei, personagem largamente conhecido através da tradição oral de Minas Gerais, estado no qual nasceu e cresceu Conceição Evaristo. Dividindo opiniões sobre sua existência histórica, a lenda sobre o africano escravizado Chico Rei — “cujo nome de batismo cristão ora é relatado como ‘Francisco da Natividade’, ‘Francisco Lisboa da Anunciação’ ou ainda ‘Francisco Lázaro’<sup>426</sup> — veicula, em suas muitas versões, uma experiência bastante ímpar de insubmissão negra. Rei no Congo, fora sequestrado junto com sua família e seus súditos mais próximos e metamorfoseado em peça no mercado escravista do século XVI. Sobrando-lhe apenas um filho, Chico trabalhava na mina de extração aurífera que pertencia ao seu escravizador e escondia, sempre que possível, pequenas quantidades do ouro que obtinha em seus cabelos. Com a quantia acumulada por tal atividade de insubordinação, a majestade exilada pudera granjear a liberdade: a sua, a de seu descendente e de seus companheiros escravizados. Além desse feito, conta-se que Chico Rei adquirira também a jazida de ouro de sua labuta e, a partir dela, alcançara notável riqueza.

A partir de tal mito, defendido como possível e parcialmente verídico por alguns especialistas sobre a experiência afro-brasileira durante o período escravista<sup>427</sup>, ficam perceptíveis as intersecções narrativas que costuram as experiências de Halima às de Chico. O sequestro em África de um sujeito de linhagem específica, o ouro dos (nos) cabelos e a atividade abolicionista comunitária protagonizada por pessoas negras, presentes na lenda, são aspectos formais do conto de Conceição que, somados a movimentos característicos de sua produção, como a escolha do gênero feminino para a personagem central e a valorização da genealogia

---

<sup>424</sup> EVARISTO, 2017 [2016], p. 51.

<sup>425</sup> ELBEIN DOS SANTOS, 2012 [1975], p. 47.

<sup>426</sup> SILVA, 2007, p. 45.

<sup>427</sup> DELL’AIRA, 2009; SILVA, 1995; SOUZA, 2006 *apud* GASPAR, 2014.

feminina e da maternidade, perfazem uma narrativa ancorada na autodeterminação do sujeito negro.

Conceição Evaristo, na construção deste conto, evoca uma memória ancestral e compartilhada do povo afro-brasileiro — ou mesmo do povo afro-mineiro que crê na factualidade da lenda de Chico Rei —, já que, como afirma o sociólogo Muniz Sodré, "os mitos [...] sempre foram vias de acesso ao inconsciente de um povo"<sup>428</sup>. Obtém-se, então, como resultado, narrativas que amalgamam o maravilhoso, quase impensável, e o mais simples das coisas. Esse trabalho é valioso na medida em que se encaixa em uma lacuna dolorosa para muitos membros da comunidade negra: a impossibilidade de recontar sua história genealógica. Nossa história enquanto povo sequestrado é propositadamente pouco conhecida, pouco cognoscível, no geral. A (re)construção de mitos de criação, de chegada, de construção de significado para a vida nos fornece a base mínima para compreender o presente e encarar o devir.

As narrativas mítico-religiosas são o conjunto de mitos fundacionais da comunidade negra. Ainda que para muitos estas tenham perdido o aspecto verossímil ou até mesmo não conste da lista de crenças possíveis, há que, no mínimo, buscar compreender seu valor simbólico, e não ignorar seu papel cultural, quando o religioso já se perdeu.

As religiões afro-brasileiras, sob a forma de mitologia dos Orixás é, assim como a literatura de dicção negra, uma das muitas manifestações possíveis da Cultura Negra. Ainda que o mito possua prolegômenos específicos que, como defende Ruthven, são similares aos da História natural, sendo a mitologia, então, "a filha da filosofia natural, embelezada pela poesia, e destinada somente a descrever a natureza e suas parte"<sup>429</sup>, ele não deve ser considerado literatura menor. As relações que, por vezes, não parecem tão nítidas, saltam aos olhos em narrativas como esta de autoria de Conceição Evaristo, posto que a mera possibilidade de encontrar em uma ou outra personagem traços de mitos afro-brasileiros, os quais se fixam em nossa memória coletiva, já soa como um avanço concreto da propagação tanto da Literatura quanto das religiões afro-brasileiras. Assumimos, sem pesar, que a intencionalidade em representar Oxum, neste conto e em outras narrativas da mesma obra, é de improvável aquilatação sem a explanação da autora, posto que o efeito estético da coexistência e da

---

<sup>428</sup> SODRÉ, *In* SANTOS, 1976, s/p.

<sup>429</sup> HOLBACH *apud* RUTHVEN, 1976, p. 25.



sobreposição de sentidos é fundamental à Literatura. Ao cabo de alguma reflexão, talvez descubramos — ou aceitemos — que se trata de uma história de leve engano ou parelhaça.

### 3.1.3. *Dóris: porciúncula de Oxum*

No conto "A moça de vestido amarelo", o qual também integra o livro de narrativas *História de leves enganos e parelhaças*, a religiosidade, ou melhor, um cosmo-sentido espiritual afro-brasileiro, enquanto tema e forma, segue sendo um lugar-comum possível da produção evaristiana na medida em que se pode vislumbrar a experiência espiritual configurando um referencial complexo de reprodução e construção de poder simbólico e de marginalização ou reafirmação social e racial. O conto que então analisamos traz em seu bojo discussões complexas, mas a aparência simples acaba servindo para mantê-las sob véus. A maior parte de nosso trabalho com essa narrativa consiste em varar sua primeira camada e nos insinuar por algo mais profundo. Nesse mergulho, para além da já aguardada base espiritual que tange a mitologia, encontramos aspectos de colorimetria<sup>430</sup>, relações de poder e um complexo encadeamento estético. No conto "Olhos d'água", o qual pudemos contemplar anteriormente, durante o processo de descrição dos olhos constantemente molhados da Mãe, a narradora afirma que se tratam "rios calmos, mas profundos e enganosos para quem contempla a vida apenas pela superfície"<sup>431</sup>. Consideramos que, em tal trecho, publicado tantos anos antes de "A moça de vestido amarelo", a técnica de ocultação que tece esta narrativa já fora descrita pela metáfora. Na produção de Conceição, muita coisa é rio.

Este conto, na esteira dos outros analisados nesta dissertação, é mais uma narrativa breve, mas que mobiliza muita sensibilidade. Nele, de largada, encontramos dados fragmentários de algumas experiências de vida da criança Dóris da Conceição Aparecida. Ainda munidos do olhar mais inicial, esses dados fornecidos nos apontam que a pretensa adesão completa à fé cristã, insinuada até pelo nome dado à personagem, não é realizável. Novamente tributários das noções de Ana Maria (2013) acerca do nome e seus usos na Literatura brasileira, é fundamental não perder de vista o papel *dominador* e índice de pertença a determinado grupo

---

<sup>430</sup> Estudo sobre as cores.

<sup>431</sup> EVARISTO, 2016 [2014], p. 19.

que o nome próprio desempenha, já que “o nome de uma pessoa [...] é um elemento primário em sua biografia”<sup>432</sup>. Nesse sentido, à medida em que somos apresentados às experiências espirituais da personagem infantil que escapam ao dogmatismo cristão, fica evidente que o nome dado à menina expressa, sobretudo, a pertença religiosa parental, ou seja, daqueles que forneceram o nome, e não uma espécie de metonímia ou qualificativo da nomeada, o que pôde ser depreendido em outras narrativas evaristianas. Todas as personagens secundárias desta narrativa são referidas de maneira não específica, como *alguns de sua família, padre, Senhora lá do altar*. Apenas a menina e sua avó recebem nome próprio na obra. Isso ocorre porque o ato de dar nome às duas personagens reforça, para além da centralidade que estas possuem, o aspecto de sobrevivência, manutenção e ancestralidade que a relação delas materializa. Assim como ocorre em “Fios de ouro”, mas de forma pouco menos demarcada, a existência (ou a repetição) do nome dá ênfase à conexão das personagens e à herança que a mais velha relega à mais nova.

A redundância de nomes da menina — que são todos compreendidos, no geral, como prenomes e não nomes de família (sobrenome) — rivaliza com o completo anonimato ou nomeação simples de outras personagens, nisso incluída a própria deusa Oxum, mencionada, no geral, como *moça*. Além disso, a adoção pela múltipla nomeação da personagem principal da narrativa sugere, à soma de outros movimentos de supressão e rejeição de manifestações afro-religiosas, uma tentativa de solapar a presença de Oxum (ou, ainda, de qualquer outra influência não cristã) através da demarcação excessiva da presença das santas católicas homônimas.

Fato semelhante ocorre em outra narrativa de Conceição, perceptível desde o título. Parte integrante da obra *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2016 [2011]), mais uma produção literária voltada à forma do conto, “Maria do Rosário Imaculada dos Santos” tem como personagem principal uma mulher que carrega, com certo descontentamento, uma profusão de nomes ligados à fé cristã. A personagem abre a narrativa com seu relato pouco ortodoxo acerca da origem de sua nomeação:

*de Imaculada nada tenho* — começou assim a conversa de Maria do Rosário comigo — mas não me sinto a primeira e nem a última das pecadoras, mesmo porque *eu não acredito em pecados* — continuou. Esse nome de santa mulher foi invenção do *catolicismo exagerado* de minha família. Mãe, tias, madrinha e também a minha avó, todas elas, não se contentaram só com o “Maria”. E

---

<sup>432</sup> GIDDENS, 2002, p. 57.

me fizeram *carregar o peso* dessa feminina santidade em meu nome, finalizada por “Santos” generalizados e não identificáveis. Segundo uma de minhas primas, que recentemente reencontrei, a Terezinha de Jesus dos Santos, filha da minha tia, Rita de Cássia, o meu nome original seria “Maria do Rosário Imaculada das Graças Conceição dos Santos”. O padre, menos fiel à fé mariana, foi quem *achou exagerado o sentido fervoroso de meu nome* e não permitiu. Tenho fé em minha protetora, a “Maria”, mulher de fibra, que suportou ser a mãe do Salvador. A ela dou o meu voto, *o de crença, não o de castidade...* E a outros santos e santas também...<sup>433</sup>

Os pesquisadores Osmar Oliva e Andréa Pereira, em seu artigo “Identidade e alteridade no conto Maria do Rosário Imaculada dos Santos, de Conceição Evaristo”, buscam traçar relações entre a experiência de Maria e o fato histórico do sequestro de africanos para o mercado da escravidão. Acerca do episódio transcrito acima, Oliva & Andréa apontam que

ao batizar a filha, é possível que os pais de Maria Imaculada estivessem ainda, inconsciente e metaforicamente, se dobrando ao chicote de um senhor. [...] Ao tentar identificá-la a partir de uma denominação com forte carga católica, provavelmente seus pais reproduziram um comportamento que foi imposto aos seus antepassados. E a protagonista, por sua vez, ao desdenhar o nome, despreza a tentativa de se impingir a ela os valores e uma visão de mundo artificiais, derivadas, próprias do dominador.<sup>434</sup>

Nesse sentido, é cabível afirmar que as opressões religiosa e racial se amalgamam na narrativa, sendo a primeira nada mais que uma máscara, uma versão da segunda. O catolicismo enquanto uma das principais bases de sustentação do poder colonizador garantiu por séculos a resignação à situação escrava através da narrativa que veiculava. E, ainda que a colonização e a escravidão não sejam mais políticas legitimadas jurídica e socialmente, vários de seus mecanismos seguem atuantes em nossos dias.

A personagem Maria do Rosário, que em nenhum momento declara-se adepta de outra denominação religiosa ou espiritual que não a de sua família, nos deixa, espontaneamente, notar o aspecto tautológico e fronteiro ao exagero de seu nome; a personagem Dóris, que, por outro lado, já experimenta uma contradição entre sua espiritualidade e a de sua família (à qual fora automaticamente inserida), também, e de maneira ainda mais paradigmática e menos voluntária que Maria, evidencia a mesma influência que seu nome, em sua redundância, busca imprimir sobre ela. Retomando o que Lévi-Strauss e Ana Maria defendem, "os nomes próprios são

---

<sup>433</sup> EVARISTO, 2016 [2011], p. 43, grifos nossos.

<sup>434</sup> OLIVA & PEREIRA, 2017, p. 490-491.

propriedades do clã"<sup>435</sup>, um fenômeno que parece aplicar-se a essas e tantas outras narrativas evaristianas, dada a repetição, nestes casos, de nomes associados ou associáveis à fé cristã praticada pelas famílias representadas. Ainda que a homenagem a anjos e santos seja recorrente e naturalizada ao redor do mundo, já que “o uso de hierônimos, ou seja, nomes próprios ligados à religião, [...] pode ser adotado com fins de proteção e agrado ao divino”<sup>436</sup>. em ambos os contos, pode denotar uma tentativa de filiação mais ou menos forçosa das nomeadas à cristandade. No entanto, em “A moça de vestido amarelo”, as forças contrárias, que almejam a exteriorização de um vínculo espiritual, o qual transcende imposições humanas, não podem ser — e não são, de fato — ignoradas.

Dóris, desde tenra idade, cerca de um ano, demonstra encanto pela cor amarela e uma relação com entes visíveis somente para ela. A narrativa nos informa que "abrindo os braços, espichando um dos dedos como se mostrasse alguém ou alguma coisa, [Doris] balbuciou algo assim: ama-e-lo, ama-e-lo"<sup>437</sup>. Nessas frases, duas das primeiras do conto, a informação lacunar a respeito do que a criancinha vê, aponta e adjetiva pode soar insuspeita, mas é uma chave para interpretação da narrativa: é a cor amarela associada a uma presença perceptível e compreensível apenas por alguns personagens que delinham o aspecto espiritual experienciado no conto.

O "amarelo" acompanha o crescimento da menina Dóris: como enunciado recorrente em seu vocabulário, como cor diletta em suas produções artísticas. Já com sete anos, às vésperas de receber a primeira Eucaristia, Dóris sonha com uma moça de vestido amarelo, a mesma que vê com frequência. Para sua família, com a exceção de sua avó, tratava-se, inicialmente de uma amiga imaginária; depois do sonho, torna-se a visita de alguma manifestação mariana, à revelia das injustificabilidades. Alguns de sua família preferiam, segundo a narrativa, que a menina sonhasse com algo mais relacionável à fé cristã, como anjos, a hóstia ou o cálice consagrado, mas, frente à situação *assombrosa*, como o próprio conto descreve, os familiares obrigam-se a crer na presença onírica da mãe de Cristo, ainda que ela não vestisse amarelo em nenhuma de suas aparições.

A relação onírica entre um orixá e seu filho humano é amplamente discutida na dissertação de Luiz Felipe de Queiroga Aguiar Leite, intitulada *Um estudo sobre os sonhos no Candomblé*. No referido trabalho, o autor busca compreender o significado do fenômeno

---

<sup>435</sup> LÉVI-STRAUSS *apud* MACHADO, 2013 [1976], p. 28.

<sup>436</sup> SALLES BENTO, 2020, p. 517.

<sup>437</sup> EVARISTO, 2017 [2016], p. 23.

onírico condicionado à religiosidade negra e pontua que é comum a recorrência de sonhos com os Orixás quando se avizinha alguma obrigação religiosa, ou seja, um rito de passagem. No entanto é curioso notar que, ainda que a menina seja sensível à presença de Oxum, mas não oficialmente adepta de religiões afro-brasileiras, o rito de passagem em questão é católico: a Primeira Eucaristia. Nesse sentido, uma das entrevistadas durante a pesquisa de Luiz Felipe Leite, ebome Zenaide, reflete que o hábito de sonhar com os Orixás de fato impescinde, dentre outras coisas, da religião do sujeito, dada a congenidade de seu *dom*.

Ainda que o *iyàwó* seja "considerado em estado mais puro e receptivo às influências oníricas"<sup>438</sup>, em subcapítulo dedicado ao sonho enquanto mensagem do Orixá, afirma-se que

existem certas pessoas que são de uma certa forma requeridas por terem um "contato quase direto com o orixá", sendo eles rodantes [pessoas que podem excorporar os Orixás] ou não. Eles se destacam na função de mensageiros. Aqueles que podem trazer o recado dos orixás para ele próprio, para outro, ou para o grupo, através dos sonhos.<sup>439</sup>

Esse dito "contato direto", que abrange os sonhos, mas também outras apreensões sensíveis dos Orixás, como a visão e a audição, é o que Dóris mantém com Oxum. No entanto, os sonhos muitas vezes se constroem sobre simbologias, impossibilitando uma leitura literal do que se apresenta. Ainda segundo Leite,

o orixá pode se apresentar como ele mesmo é, o que é raro, apresentar-se em uma forma animal, como visto muito comum na religião; ou apresentar-se em uma forma reconhecível para o sonhador. Não há como verificar, mas esta última parece ser a que mais ocorre, pois possibilita ao orixá ser reconhecido, mas não ser conhecido em sua forma original e verdadeira, que só aos poucos vai se revelando, quando acontecem [sic] de se revelar.<sup>440</sup>

Sendo assim, além do não desejo ou desconhecimento da família de Dóris quanto à presença de Oxum nos sonhos e visões da menina, a possível precariedade descritiva de um simples sonho com uma mulher vestida de amarelo, narrado por uma criança, favorece a banalização da matéria sonhada.

Nada obstante, Luís Filipe de Lima, em sua obra dedicada ao orixá Oxum, aponta como a cor amarela é bastante característica da deusa em ritos religiosos, afirmando que

---

<sup>438</sup> LEITE, 2008, p. 64.

<sup>439</sup> LEITE, 2008, p. 64.

<sup>440</sup> LEITE, 2008, p. 69.

são muitas as faces da santa, e muitos os elementos que a representam. A começar por sua cor predileta, o amarelo-ouro presente em suas roupas e adornos, nos seus fios-de-conta (os colares rituais, também chamados na banda de *guias* ou, nas casas nagôs, de *ilekês*), nas louças de seus assentamentos, nas flores que lhe são ofertadas, em suas insígnias e adereços de metal.<sup>441</sup>

Aprofundando as asseverações de Lima, em sua obra *Os Nàgô e a morte: pàde, àsèsè e o culto de égun na Bahia*, Juana Elbein reflete sobre as cores associadas a Oxum e aponta que

a cor de *Òsun* é o *pupa* ou *pon*, que, em *Nàgô*, significa tanto vermelho como amarelo. *Pón ròrò* é o amarelo-dourado, a cor que caracteriza *Òsun*. O amarelo é, pois, uma qualidade do vermelho, um vermelho-claro e benéfico, significando também "está maduro". Uma outra maneira de dizer vermelho em *Nàgô* é *pupa eyin*, literalmente gema de ovo. Nada poderia ser mais expressivo, Realmente ovo é não só um dos símbolos de *Òsun*, com o qual se prepara uma de suas comidas preferidas, como também o símbolo por excelência das *Ìyá àgbà*, ancestras femininas.

Todos os metais amarelos pertencem a *Òsun*, o ouro e principalmente o bronze — *ide* — metal com que são manufaturados seus braceletes e o *abèbè*, leque ritual [...]. O *àse* vermelho genérico é representado pelo sangue humano e animal, pelo *epo* e o *osùn*, sangue vegetal, e pelos metais vermelhos e amarelos. É igualmente representado, particularmente, pelo mel, sangue das flores, doçura e quinta-essência do bom, o *àse rere* só comparável ao leite materno.<sup>442</sup>

A associação de Oxum à cor amarela é comum em religiões afro-brasileiras. No entanto, também é possível que a divindade, em suas múltiplas qualidades, exija roupas, ferramentas e fios de contas de outras cores como rosa, branco e azul quando tenha proximidade com alguns orixás que demandam estas cores.

Algumas qualidades de Oxum, a exemplo de Ieiê Okê, podem usar o azul claro (cor de Oxóssi no rito nagô-kêtu), em meio ao amarelo. Oxum também "pega" branco — cor de Oxalá, usada por todos os orixás — e cor-de-rosa, está especialmente em qualidades associadas a Iansã. Suas roupas, no nagô-kêtu, são muitas vezes estampadas, podendo aí entrar diversas outras cores. Oxum não tem *euó* (quizila, interdição ritual) de cor [...]. Na Umbanda, de figurinos mais monocromáticos, quase não há estampas nas roupas dos orixás, e predomina o amarelo nas vestes de Oxum, ao lado do branco de Oxalá que é comum a todos os filhos-de-santo. Oxum, na Umbanda, às vezes usa azul claro, mas não por causa de Oxóssi, como no Candomblé kêtu; a cor parece

<sup>441</sup> LIMA, 2012 [2007], p. 43-44, grifos do autor.

<sup>442</sup> ELBEIN DOS SANTOS, 2012 [1975], p. 94-95, grifos da autora.

ser inspirada nos mantos de algumas Nossas Senhoras que com ela são sincretizadas.

O obi (noz-de-cola, *Cola acuminata* Sch. & Endl., *Sterculiaceae*) oferecido a Oxum, segundo alguns antigos, é o de cor vermelha, com quatro gomos. Hoje em dia, contudo, muitos preferem dar a Oxum obis de cor clara.

Os fios-de-conta consagrados a Oxum são de miçangas amarelo-ouro, transparentes, ou de contas de cristal da mesma cor. Os fios de Oxum Ianá, ligada a Oxalá podem ter firmas (contas maiores usadas como fecho do colar) brancas, os de Ieiê Okê, esposa de Oxóssi, turquesas. Oxum Apará usa contas de um amarelo mais escuro, num tom de caramelo — segundo uma ialorixá, a cor ideal das contas de todas as Oxuns "no tempo dos antigos". Oxum, dizem uns, pode às vezes pegar miçangas amarelas leitosas quando relacionada a Orumilá. Um mais velho conta que já viu Ieiê Pondá usar essas contas leitosas alternadas com azul-escuras, por conta de sua relação com Ogum. As contas podem ser entremeadas de coral (que servem praticamente para todos os orixás, simbolizando a "riqueza do mar") ou de certo tipo de ágata alaranjada, erroneamente chamada de âmbar na maioria de lojas de produtos religiosos. As jóias de âmbar verdadeiro, que é resultado da fossilização de resinas, também são associadas a Oxum no Candomblé. Na umbanda, Oxum (chamada às vezes de Mamãe Oxum da Cachoeira) pode usar ainda contas de cristal num tom de azul bem claro, ou então o mesmo azul turquesa que no Candomblé kêtú é dedicado a Oxóssi — mesmo assim, o que predomina também aí é o uso das contas transparentes em amarelo.<sup>443</sup>

Deste modo, considerando o resultado das pesquisas de Juana e Lima, ainda que seja possível ver Oxum em outras cores, é o amarelo a cor predominante e que não deixaria dúvidas. O citado *azul claro das Nossas Senhoras*, utilizado na Umbanda, segundo Lima, graças à dialogia religiosa, é justamente a cor que, caso fosse escolhida como a do vestido de Oxum nos sonhos e vislumbres de Dóris, não causaria o efeito de falha na tradução entre Oxum e algumas aparições marianas.

No trecho a seguir, no qual há a referida imprecisão, o narrador do conto, onisciente, afirma, fazendo coro aos familiares de Dóris, mas de forma levemente sarcástica, que

*resolveram crer* que nada seria mais católico do que a menina sonhar com a Mãe de Jesus. A moça de vestido amarelo *poderia* ser a Nossa Senhora dos Católicos, que viera em vigília cuidar do sono e dos sonhos da menina, pois no dia seguinte ela iria receber a comunhão pela primeira vez. *O sonho indicava o fervor da menina diante da fé católica*. A moça que enfeitava o sonho da menina *só podia ser* a Santa em suas diversas aparições de ajuda e milagres: Senhora Aparecida, Senhora da Conceição, Senhora do Rosário dos Pretos, Senhora Desatadora dos Nós, Nossa Senhora dos Remédios, a Virgem de Fátima... Mas, entretanto, *um detalhe não se ajustava bem*. Por que a mudança da cor do manto da santa? Azul e branco eram as cores preferidas da

---

<sup>443</sup>LIMA, 2012 [2007], p. 44-47, grifos do autor.

Santa católica... *Pelo que se sabe a Senhora Católica nunca havia aparecido de amarelo.*<sup>444</sup>

Fica, então, evidente o *engano ou parecença* que, para bem ou para mal, a dialogia religiosa, em conjunção à inferiorização sistemática das religiosidades afro-brasileiras, possibilitou. A tradução interreligiosa<sup>445</sup> produzida pelos africanos trazidos à força ao Brasil, que deve ser compreendida como um mecanismo de sobrevivência de saberes negro-africanos em um contexto de colonização e que garante a manutenção de princípios fundamentais à crença, pode ser interpretada também como uma reorientação embranquecida e aculturada da experiência religiosa afro-brasileira. De forma associada, a vilanização da qual foram vítimas as religiosidades afro-brasileiras permite que a família na narrativa, sendo a voz do senso comum, desdenhe ou nem sequer cogite a hipótese da intervenção de um orixá nos sonhos de Dóris. Sendo assim, a estratégia de mascaramento é apropriada no conto de forma proposital e provocativa, como uma ferramenta de apagamento do aspecto africano na relação essencialmente dialógica e relacional que está implícita. Busca-se, portanto, colher na cultura religiosa cristã possíveis semelhanças, aproximações ou ainda subterfúgios que permitam garantir que a divindade que protege Doris é alguma manifestação de Maria e não de Oxum. Porém, é a figura de Oxum que a narrativa constrói.

Algo interessante que salta aos olhos é a repetição das palavras *Santa*, *Senhora* e *católico*. Os dois primeiros — *Santa* e *Senhora* — podem ter sido utilizados por serem de interpretação ambígua. É corrente no Candomblé e na Umbanda, por exemplo, referir-se aos orixás femininos nestes termos. Aliás, há um momento na obra em que Dóris é referida pela avó como *Sãozinha*, uma possível corruptela do termo *santinha* e que lhe é atribuída em decorrência dos hierônimos que carrega ou pela já percebida presença da deusa Oxum em sua vida. Já a recorrência do adjetivo *católico* funciona como um recurso de determinação da religiosidade, mas que pode, com tranquilidade, ser substituído por outra expressão equivalente. Em *Moderna Gramática Portuguesa*, de Evanildo Bechara, a classe gramatical de adjetivo possui certas subcategorias que buscam dar conta dos tipos de qualificadores que dispõe a língua portuguesa. Dentre eles, temos o delimitador especificador de distinção<sup>446</sup>, que seria o que compreende o termo *católico*. Isso quer dizer que a repetição desta palavra pode estar

---

<sup>444</sup> EVARISTO, 2017 [2016], p. 23-24, grifos nossos.

<sup>445</sup> ROMÃO, 2018.

<sup>446</sup> BECHARA, 2009 [1999], p. 142.



vinculada à ideia de que *católica* é apenas *uma* expressão de fé, e não *a única* disponível. Através da repetição fica mais aparente o caráter acessório e parcial dessa experiência, que poderia ser protestante, hindu, budista ou candomblecista.

No entanto, parece fundamental a essa família afirmar a cristandade de Dóris, como se percebessem que o distanciamento desse padrão de comportamento religioso acarretaria tratamento intolerante à menina — como de fato acarreta à avó, por parte do padre apresentado no conto. Em contrapartida, o que a narrativa busca construir é o desvelamento de uma força impassível e autônoma, mas natural e inofensiva, que reclama seu direito de revelar-se e, então, dançar.

A avó da criança, dona Iduína, tem uma percepção alargada do que se passa com a neta: o apego pela cor amarela, a captação do invisível, os sonhos que a cristandade não dá conta são, na realidade, aspectos ancestrais e mágicos. Para esta senhora, são sinais bastante nítidos de que a escolha religiosa, no campo institucional, pode ser coagida, mas, no território das propensões íntimas, é incorruptível.

Só a sua avó sabia muito bem de que moça a Sãozinha estava falando. Espantos tiveram todos, menos a avó. [...] Dóris estava mais bonita naquela manhã e depois de narrar o sonho caiu em um sono mais profundo do que tinha tido a noite inteira. Só quem conseguiu acordá-la foi a avó, Dona Iduína, tocando algumas vezes na cabeça da menina.<sup>447</sup>

Essa anciã, dona Iduína, conhecedora do que Dóris sente, vê e sonha, não se perturba com os ocorridos, e sabe acolhê-los com afeto e precisão. Talvez tenha experienciado o mesmo que a neta? A narrativa não dá certeza sobre isso, mas afirma que a avó toca a cabeça da menina, algo que somente alguém de grande autoridade, conhecimento e força vital (axé) pode fazer. Além disso, o trecho acima possibilita que tracemos paralelos entre o sono profundo da criança suspenso por sua avó e o transe religioso vivido por filhos de Santo, o qual os pais e mães de santo têm meios e permissão para interromper.

Demonstrando descontentamento com o sonho de Dóris, o padre próximo à família da menina parece convencido de que ele se deve, de alguma forma, à influência de dona Iduína, e afirma que "cada qual sonha com o que está guardado no inconsciente. E no inconsciente, nem a força do catecismo, da pregação, nem a do castigo apagam tudo"<sup>448</sup>. Essa perspectiva

---

<sup>447</sup> EVARISTO, 2017 [2016], p. 23-24.

<sup>448</sup> EVARISTO, 2017 [2016], p. 24.

defendida pelo padre revela uma das facetas mais cruéis do contato interreligioso, muitas vezes dissimulada pela Igreja Católica: a do já referido olhar que desqualifica e demoniza manifestações não cristãs de espiritualidade e religiosidade. No entanto, o agente cristão assume a ineficácia dos rituais católicos frente à potência divina negra, que se instala em um nível quase insondável da psique humana.

Tal desejo por apagamento através mesmo da violência, ainda que aparentemente inalcançável, segundo o padre sem nome presente na narrativa, é a manifestação ficcional dessa discriminação, que também ocorre na realidade. Sidnei Nogueira, em sua obra *Intolerância Religiosa*, reflete que:

o preconceito, a discriminação, a intolerância e, no caso das tradições culturais e religiosas de origem africana, o racismo se caracterizam pelas formas perversas de julgamento que estigmatizam um grupo e exaltam outro, valorizam e conferem prestígio e hegemonia a um determinado “eu” em detrimento de “outrem” (...). Estigmatizar é um exercício de poder sobre o outro. Estigmatiza-se para excluir, segregar, *apagar*, silenciar e apartar do grupo considerado normal e de prestígio.<sup>449</sup>

Sendo assim, o padre exerce na narrativa, ainda que bastante brevemente, o poder referido por Nogueira na medida em que, além de aparentar insatisfação com afastamento do dogma cristão experienciado por Dóris e dona Iduína, faz menção ao castigo como forma de doutrinação.

Entretanto, durante a celebração da primeira comunhão da criança, na Igreja, a menina transborda a presença de Oxum. E contrariando a cisão que se constitui entre as diversas religiões no plano dos sujeitos adeptos, a santa católica no altar demonstra contentamento pela manifestação que ali se dá. A narrativa afirma que "na hora da comunhão, o rosto de Doris se iluminou. Uma intensa luz amarela brilhava sobre ela. E a menina se revestiu de tamanha graça que a Senhora lá no altar sorriu. Uma paz nunca sentida inundou a igreja inteira"<sup>450</sup>.

Dóris, nesse momento, experimenta o transe ritual no ambiente da Igreja, assim como Manela, personagem de *O sumiço da santa*, de Jorge Amado, logo depois de sair do convento da Lapa, trajada ainda de noviça<sup>451</sup>. E ainda que a Ave-Maria, oração cristã dedicada à mãe de Cristo, tenha sido “ensaiada por tanto tempo”<sup>452</sup> ou aprendida pela “força do catecismo, da

---

<sup>449</sup> NOGUEIRA, 2020b, p. 19, grifos nossos.

<sup>450</sup> EVARISTO, 2017 [2016], p. 24.

<sup>451</sup> AMADO, 1988, 311-312.

<sup>452</sup> EVARISTO, 2017 [2016], p. 23.

pregação ou do castigo”<sup>453</sup>, é outro cumprimento que Dóris canta. Isso é possível porque a presentificação dos deuses que dançam não prescinde um lugar específico: seu templo é o próprio corpo de seus filhos. A dita inédita paz sentida na igreja pode referir-se ao tardio fim da disputa interreligiosa, da tentativa de imposição da fé cristã sobre a afro-brasileira, que Oxum-Dóris possibilitou com seu bailado. E esse templo que, há tantos anos, já era constantemente tocado, mas nunca adentrado, finalmente torna-se a morada definitiva de Oxum:

ruídos de água desenhavam rios caudalosos e mansos a correr pelo corredor central do templo. E a menina em vez de rezar a Ave-Maria, oração ensaiada por tanto tempo, cantou outro cumprimento. Cantou e dançou como se tocasse suavemente as águas serenas de um rio. Alguns entenderam a nova celebração que ali acontecera. A avó de Dóris sorria feliz. Dóris da Conceição Aparecida cantou para nossa outra mãe, para a nossa outra Senhora.<sup>454</sup>

Esse último trecho do conto, atrelado à informação sobre a paz que, acertadamente, *inunda*, como água, a Igreja, sugere uma adaptação do mito *Oxum dança para Ogum na floresta e o traz de volta à forja*<sup>455</sup>, integrante da coletânea de mitos dos orixás de Reginaldo Prandi. Em linhas gerais, neste mito, Oxum, por meio de sua dança, é a única capaz de acalmar a ira de Ogum, o orixá que preside a guerra, e trazê-lo de volta à sua função social de fornecer ferramentas para a subsistência dos humanos<sup>456</sup>. Guardadas as devidas proporções, é possível ver traços de semelhança entre a narrativa mítica — em que a deusa do amor vence a personificação da belicosidade através de sua dança — e a narrativa ficcional — em que essa mesma deusa institui a paz entre cristãos e afro-religiosos, novamente através da sua dança. Além disso, essa referência à arte da dança e, anteriormente, à pintura, ambas executadas pela menina Dóris, relembram a intensa conexão de Oxum com todos os tipos de arte produzidos pelo ser humano, sendo a deusa a “mãe das artes”, como já afirmamos anteriormente.

É interessante e fundamental salientar, porém, que o referido mito, o qual se avizinha estética e metaforicamente ao conto de Conceição, é carregado de sensualidade e sedução, mas, por estar, segundo nossa percepção, adaptado à experiência infantil, acaba adquirindo outros contornos, mais distantes do literal e mais próximos do simbólico. A partir de tal ajuste, esse

---

<sup>453</sup> EVARISTO, 2017 [2016], p. 24.

<sup>454</sup> EVARISTO, 2017 [2016], p. 25.

<sup>455</sup> Mito originalmente narrado pelo babalaô cubano Efún Moyiwá e compilado por Rita de Cássia Amaral.

<sup>456</sup> PRANDI, 2001a, p. 321-323.

conto ganha outra importância, já que busca tatear, com delicadeza e ternura, a questão das crianças eleitas pelos orixás. Como já afirmado anteriormente, Oxum é o orixá responsável pela maternidade e tem boa relação com as crianças. Em alguns mitos, tem sua fase infantil narrada, porém, no geral, as características de mulher adulta, extremamente vaidosa e sedutora tendem a prevalecer. Sendo assim, é uma interessante ruptura associar Oxum à tenra idade, ainda longe da época fértil da vida feminina, esta mesma propiciada pela deusa.

Além disso, este último trecho da narrativa não dá espaço para possíveis reações preconceituosas e intolerantes à experiência espiritual de Dóris, descrevendo apenas dona Iduína, que “sorria feliz”<sup>457</sup> e outros presentes na Igreja, que “entenderam a nova celebração que ali acontecera”<sup>458</sup>. O padre e os familiares da menina, até então repreensores do que ela via e sonhava, são simplesmente desvanecidos do momento apoteótico do conto: somente quem entende e se alegra com a dança de Dóris-Oxum ganha destaque. E ainda que tudo tenha acontecido em um local de culto cristão, com circunstanciadores seguramente católicos, em sua maioria, o desfecho da narrativa se dá em termos de afeto e acolhimento.

Cabe destacar que, dentre todas as narrativas de Conceição nas quais buscamos mergulhar até agora, “A moça de vestido amarelo” é a única que concebe a personagem principal do conto diretamente como uma filha de Oxum, ou seja, um receptáculo do poder da deusa. Isso fica nítido a partir da elaboração da moça de amarelo, a anônima mulher das visões e do sonho, como um Outro de Dóris. Em nenhum momento o conto nos induz a crer que a deusa é a própria menina e vice-versa. Porém, o descomunal apego da menina à cor diletta do orixá, a recorrente proximidade de Oxum à Dóris e, por fim, o transe espiritual com dança distintiva pertencente à deusa (“cantou e dançou como se tocasse suavemente as águas serenas de um rio”<sup>459</sup>) revelam a justaposição metonímica, na qual Oxum é o todo e Dóris é sua minúscula fração, sua porciúncula. Essa noção é interessante porque ainda contribui para a construção da ideia de que até as menores partículas de Oxum, de suas características, de seus enredos míticos, de seus domínios, são suficientemente eficientes no processo de presentificá-la.

Por fim, é um olhar dialógico, de aproximação, mas que não ignora relações de poder, sobretudo quando adjetiva Oxum como *a outra mãe* e *a outra senhora*, não a única, que finaliza a narrativa. No entanto, essa dialogia toma uma forma inusitada, sensível: no plano das

---

<sup>457</sup> EVARISTO, 2017 [2016], p. 25.

<sup>458</sup> EVARISTO, 2017 [2016], p. 25.

<sup>459</sup> EVARISTO, 2017 [2016], p. 25

divindades, existe coexistência e equidade. Não há mais disfarces, máscaras ou equívocos, nem mesmo *enganos ou parecenças*: Maria é Maria; Oxum é Oxum. E é esta última, a dona do ouro e dos ventres, a fonte abundante de água doce que guarnece o pequeno riacho que é Dóris.

### 3.2. Oxum sob o signo de ubuntu

Tem sido nítido que, talvez sendo o propósito mais latente de sua arte, a produção literária evaristiana busca dar conta, mobilizando aspectos culturais basilares da comunidade negra, de uma questão cara à Literatura Afro ou Negro-brasileira: a reconstrução do imaginário literário e social acerca da mulher negra. A presença histórica desse sujeito é marcada, no geral, por hipersexualização, exotificação e impossibilidade de gerar filhos, características as quais, não por acaso, também são atribuídas à Oxum que, enquanto negra, mesmo divindade, não escapa à estereotipia. Na contramão disso, a produção evaristiana realiza um processo de destipificação da mulher negra, oferecendo, assim, simultaneamente, profundidade à personagem criada e humanidade ao indivíduo que a esta corresponde, sendo que a primeira funciona como representação e presentificação literária do segundo — coletivamente, o grupo de mulheres negras e, localizadamente, o orixá Oxum.

Essa pungente necessidade de possibilitar uma diferente experiência literária à mulher negra é tomada aqui como a prática artística do um conceito religioso e filosófico que os povos zulu e xhosa chamam de *ubuntu*, popularmente traduzido para "eu sou porque nós somos" ou, como prefere o arcebispo sul-africano e ganhador do Nobel da Paz, Desmond Tutu, "a minha humanidade está presa, está inextricavelmente ligada à dos outros"<sup>460</sup>. Então, quando Conceição Evaristo esteticiza suas iguais, a comunidade à qual pertence, considerando muito de sua experiência enquanto mulher negra simpática à fé nos Orixás, e lhes garante uma representação sensível e humanizante, ela reivindica socialmente e garante simbolicamente este tratamento, por extensão, a si própria.

Até aqui, munidos de olhares com fins semelhantes, mas pontuais e não simultâneos, a três das quatro narrativas de Conceição Evaristo que estudamos, pudemos nos dar conta da

---

<sup>460</sup>Do original: “[...]my humanity is caught up, is inextricably bound up, in yours”.

grandiosa memória ancestral que verte, abundante, de seus enredos. Além disso, é possível notar que nestas narrativas há construções similares e persistentes por parte da autora.

Um desses aspectos compartilhados se refere à construção das personagens centrais: são mulheres das mais variadas idades, herdeiras das narrativas que as obras nos apresentam e do traço mais ou menos mágico presente nelas. Ao lado de suas mais velhas, elas nos apresentam experiências que nos ajudam, em alguma medida, a compreender seu próprio presente e devir. O devir, aliás, é importantíssimo e fica implícito nos finais sempre em aberto das narrativas.

Na tradição dos povos *akan*, da região das atuais Gana e Costa do Marfim, há um sistema de escrita antigo formado por conjunto de símbolos ideográficos chamado *adinkra*. Na língua dos *akan*, este termo significa “adeus”: tais inscrições eram muito utilizadas em rituais fúnebres, mas hoje são utilizados largamente em África e em sua diáspora<sup>461</sup>. Os referidos símbolos “se baseiam em figuras de animais, plantas, corpos celestiais, o corpo humano, objetos feitos pelo ser humano ou formas abstratas”<sup>462</sup> e transmitem as ideias de provérbios e aforismos. Um desses *adinkras*, o *Sankofa*, traz em seu bojo o provérbio “nunca é tarde para voltar e apanhar o que ficou para trás”<sup>463</sup>. É sensível a proximidade desta máxima com o processo, expresso nas narrativas evaristianas, de investigar o passado para compreender e explicar o presente, o qual pressupõe algum nível de ciclicidade natural. Acerca dessa noção, Dravet & Oliveira afirmam que “[percebe-se] a circularidade contida no provérbio em ambos os níveis formais [sic] e de conteúdo. Para andar para frente, é necessário olhar para trás e pegar algo. O movimento sugerido não é em linha reta: é circular”<sup>464</sup>.

---

<sup>461</sup> COLETIVO CULTURAL SANKOFA, 2012, s/p.

<sup>462</sup> ITAÚ CULTURAL, 2016, s/p.

<sup>463</sup> NASCIMENTO & GÁ *apud* DRAVET & OLIVEIRA, 2017, p. 14.

<sup>464</sup> DRAVET & OLIVEIRA, 2017., p. 15.

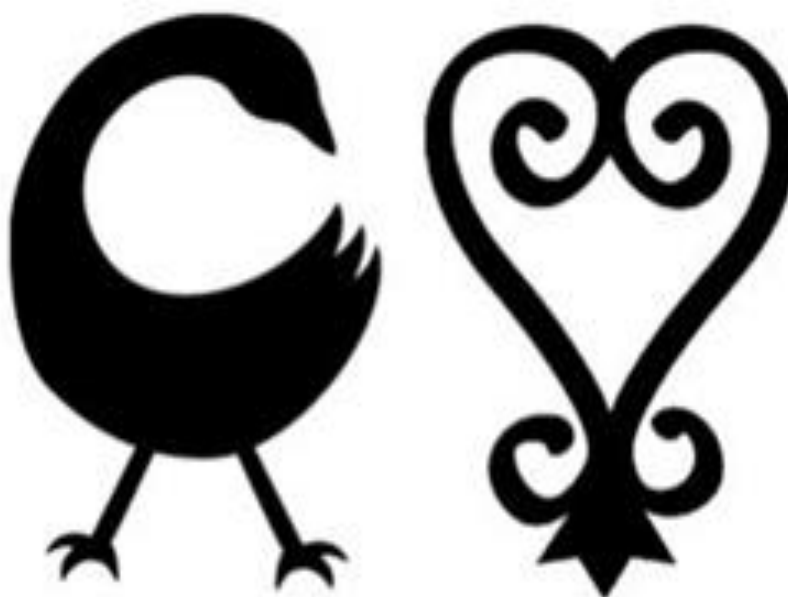


Figura 4 — símbolos gráficos do adinkra Sankofa.

A representação gráfica do *Sankofa* é de um pássaro com a cabeça voltada para trás. Em alguns casos, o pássaro alcança, com o bico, um ovo que se encontra em suas costas; em outros, apenas contempla sua retaguarda. Como já discutimos nos subcapítulos anteriores, os pássaros são muito associados ao poder do feminino, sendo, miticamente, os animais que guardam o poder das Iá Mi Ajé. Além disso, Oxum transfigura-se em vários tipos de aves — como o pavão, o abutre, o urubu e o pombo — e recebe outros em sacrifício — como a galinha comum e d’Angola, a franga, a pata e a codorna. Paralelamente, não se pode ignorar que “o mesmo princípio pode ser gravado de várias formas, pela representação do ser ou do objeto e pela estilização gráfica dessa imagem”<sup>465</sup>, ou seja, além do pássaro, este *adinkra* também é exprimido pela forma de um coração. Não por acaso, o coração também é um dos símbolos da deusa Oxum, sendo que alguns fios de conta de Oxum possuem pingentes com forma de coração, os paramentos da deusa, como coroa ou abebé, podem conter enfeites ou ter este talhe e é comum que as comidas preparadas para as festas dedicadas a este orixá feminino sejam expostas e servidas de modo a desenhar um coração.

---

<sup>465</sup> ITAÚ CULTURAL, 2016, s/p.



Figura 5 — Prato de louça no formato de coração e com figuras de Oxum, no qual podem ser servidas comidas votivas da deusa durante festejos.

O outro aspecto compartilhado entre essas três narrativas também se refere às narradoras-personagens/ personagens centrais. Essa noção é trazida pela médica e comunicóloga Jurema Werneck na introdução da obra *Olhos d'água*. Jurema afirma que

ao subverter a língua de Próspero — o homem branco — Caliban — a mulher negra — abre caminho para a liberdade<sup>466</sup>. Radicaliza o jogo. Expõe as regras do jogo que joga: conta o segredo. Descortina o mistério. [...]. Neste livro encontrei outra vez Caliban, ocupado em muitas subversões. Era Iyalodê, a que fala pelas mulheres que não podem falar, contando, dizendo, amaldiçoando. Era Oxum, às portas da casa de Oxalá, amaldiçoando a pobreza e a injustiça que recaía [sic] sobre as mulheres. E crescendo em força e poder, transformando-se na dona de toda a riqueza...

---

<sup>466</sup> Referência à obra shakespeariana *A tempestade*.



É assim que as mulheres, nós mulheres negras, buscamos formas de ser no mundo. De contar o mundo com forma de apropriarmos-nos dele. De nomeá-lo. De *nommo*, o axé, a palavra que movimenta a existência.

É assim que Conceição Evaristo inventa este mundo que existe. [...] São histórias que insistem em dizer o que tantos não querem dizer. O mundo que é dito existe. Suas regras, explícitas.

O lugar de mero ouvinte é desautorizado. Nesta literatura/ cultura, a palavra que é dita reivindica o corpo presente. O que quer dizer ação.

Conceição, Iyalodê, canta sua cantiga. Conta. Propaga o axé. Aqui, convidamos a cantar com ela. Fazer existir outro mundo.<sup>467</sup>

A função de ialodê nas narrativas, também já discutida anteriormente, é uma ocupação também exercida pelas narradoras e pelas personagens que experienciam as narrativas — e pela própria autora, como aponta Jurema Werneck — pois são elas, nos universos ficcionais, que têm a missão de tornar públicas e protagonizar as histórias do braço feminino de suas famílias. O mito de Oxum recuperado por Jurema é plenamente aplicável às experiências das Oxuns-parte: “amaldiçoa[m] a pobreza e a injustiça que recai sobre as mulheres”<sup>468</sup> de sua família, mas que se presentificam em tantas outras. Se a Filha (a primogênita de “Olhos d’água”) e a Halima mais nova contam as histórias de suas mais velhas, Dóris vive essa história; se as primeiras personagens denunciam, com palavras, “a pobreza e a injustiça que recai sobre as mulheres”, a última as denuncia com a própria experiência, com o próprio corpo. Essa autoridade inerente à ialodê funde-se à própria autoridade de narrar: o poder de construir (contra)narrativas sobre o qual versa Chimamanda Ngozi Adichie. É exatamente o pleno aproveitamento da possibilidade de transmitir, de denunciar, de “propagar axé”<sup>469</sup> que concebe *a mulher mais importante dentre todas*, já que são suas palavras que “faze[m] existir outro mundo”<sup>470</sup>.

Como bem reflete Carla Akotirene,

Osun vive na oralidade e na escrita dispostas a traduzirem [sic] a beleza das mulheres negras, a sabedoria, a inteligência, a habilidade na administração das riquezas e dentro das ciências sociais; uma deidade maior que os equívocos linguísticos e conceituais sobre corpo, maternidade e destino biológico.<sup>471</sup>

<sup>467</sup> WERNECK *In* EVARISTO, 2016 [2014], p. 14.

<sup>468</sup> WERNECK *In* EVARISTO, 2016 [2014], p. 14.

<sup>469</sup> WERNECK *In* EVARISTO, 2016 [2014], p. 14.

<sup>470</sup> WERNECK *In* EVARISTO, 2016 [2014], p. 14.

<sup>471</sup> AKOTIRENE, 2019, s/p.

E a deusa Oxum, nas obras e nas filhas-personagens de Conceição, se manifesta através da divinização do corpo e do *corpus* negro, em suas partes (olhos, cabeça e coração), ações (denúncia, geração de vida e produção artística) e potencialidades (autovalorização, riqueza e liberdade).

### 3.3. Oxum-todo

#### 3.3.1. Senhora, Dona e Mãe das luminescências

A narrativa “Nossa Senhora das Luminescências” é mais uma das que compõe a obra *HLEP* (2017 [2016]). Dentre todas que trazemos a luz neste estudo, esta é a que, no tocante à forma, menos se assemelha às demais. Ainda breve, fértil em correspondências extrínsecas ao enredo e marcado pela presença de uma figura tão feminina quanto sagrada, este conto parece um dos mais amparados por uma construção de personalidade mítica e fragmentária: não se trata de uma história de vida ou de um relato de experiência mais ou menos linear. O que temos nesta narrativa é uma apresentação por meio de retalhos, de brevíssimas passagens, as quais buscam dar conta dos feitos solícitos e miraculosos de um ente divino.

Em uma conversa informal com Conceição acerca do *corpus* literário que esta pesquisa recortava então, a autora demonstrou algum espanto pela ausência do conto “Nossa Senhora das Luminescências”, já que este, segundo ela, “é Oxum puro”. Frente a essa afirmação, seria quase imprudente não buscar a dita presença do orixá na narrativa. O olhar, no entanto, não se tornou enviesado, mas receptivo, mais sedento dos detalhes. A surpresa dessa leitura cada vez menos ingênua é que outros encontros reservaram frescor ao texto e possibilitaram a comunicação com outras interpretações possíveis deste.

É de caráter excepcional entre as narrativas evaristianas sobre as quais nos debruçamos neste trabalho que a personagem principal seja a própria deusa Oxum, em sua condição etérea, inumana, e não uma de suas numerosas partículas encarnadas, como a Mãe e Filha anônimas, de “Olhos d’água”, ou as Halimas, de “Fios de ouro”. Tal singularidade parece intimamente ligada ao papel que Oxum desempenha na narrativa: ela atua unicamente em prol daqueles que

dela precisam. Como, inegociavelmente, mãe, coaduna “brandura e fortaleza” e faz-se presente de pronto por seus filhos, onde quer que estejam.

Segundo a narrativa, essa *Nossa Senhora* cede socorro àqueles que muito necessitam e nem sequer solicitam-na, porque esta é sua natureza: “ela é assim”, com repete o narrador (ou narradora, como de praxe nas obras evaristianas), ao iniciar e finalizar o conto. A operadora de magia, que pode até ser de ordem cristã graças ao título característico (o qual, pelo uso, surge da justaposição do pronome possessivo plural *nossa* e do de tratamento *senhora*), não reivindica ou aponta qualquer doutrina ou segmento religioso, além das sugestões de que os abandonados, sofredores e crianças são diletos seus. Precisamente, é a predileção pelo cuidado às crianças que nos faz enxergar muito da referência à Oxum na elaboração dessa personagem.

Como já dito anteriormente, Oxum ama e propicia as crianças: as conduz à experiência da vida, as protege durante a fase uterina, cede bons auspícios durante parto e as ampara em seus anos mais iniciais, até que os orixás responsáveis por elas *tomem a frente* em sua tutela. No decurso da narrativa, assistimos o auxílio prestado pela deusa em um acidente ainda no início da infância de uma criança e em uma complicação durante o nascimento de outra. No primeiro episódio, é o calor do fogo “de velas que nunca se apagam” que resolve o problema:

dias desses, me contaram que uma criança no afã de comer um peixe, ainda quente de fritura, além de queimar a língua, ficou sufocada com um espinho agarrado na garganta. Nem chorar a criança conseguia, apenas gemia. A senhora das Luminescências surgiu de repente trazendo o alívio. Apanhou o pequenino e, na escuridão do entorno, com sua cuiá plena de luzes, iluminou a boca da criança. Lá dentro, quem estava perto, viu uma enorme espinha de peixe, furando a garganta do menino. A Mãe das Luminescências somente fez isto: três vezes esquentou a mão livre nas velas e friccionou suavemente na garganta do menino. E no final da terceira repetição do gesto, a criança, que se encontrava prostradinha no colo de sua mãe, ergueu o corpo tossindo, e o motivo do engasgo foi expelido repentinamente.<sup>472</sup>

Introduzida de modo a prenunciar uma referência de narrativa oral, que se debate com a narrativa escrita e a História oficial, cartesianas, essa passagem evoca uma figura mágica que surge de imediato, ao adivinhar sua urgência, e realiza a cura, infalível e brevemente, por entender bem das intervenções necessárias. A deusa vem munida de chamas que iluminam e aquecem a garganta ferida, varada pela espinha de peixe, possibilitando que o menino fique logo livre do seu tormento. O manuseio do fogo inextinguível, o movimento de fricção repetido

---

<sup>472</sup> EVARISTO, 2017 [2016], p. 35-36.

por três vezes, a subentendida crença dos observadores e de quem narra o ocorrido e, por fim, a natureza divina da Nossa Senhora das Luminescências empregados com fim curativo dialogam estreitamente com o código ritualístico de religiões como as afro-brasileiras, as espíritas e tantas outras, que creem na possibilidade de alterar situações concretas com auxílio espiritual. Dentre outros requisitos, tal código, na narrativa, se vale da utilização de elementos que a natureza dispõe: da repetição, em uma quantidade determinada e simbólica, de gestos específicos; da credulidade dos presentes acerca do rito; e da perícia do agente do ritual. São esses fatores que viabilizam, segundo a lógica experienciada no seio das referidas filosofias religiosas, a eficácia concreta e simbólica do processo ritualístico realizado, tanto na ficção quanto na vida.

Também é interessante enfatizar a nada ingênua escolha do peixe como fruto do desejo e veículo do sofrimento da criança. Oxum divide com Iemanjá — do iorubá *Yemoja*, cujo significado é “mãe dos filhos peixes”<sup>473</sup> — a responsabilidade sobre os peixes<sup>474</sup>, sendo ela mesma, em alguns mitos, um peixe. Em uma dessas narrativas míticas, “foi sob a forma de um peixe que *Òsun* apareceu na margem do rio ao primeiro rei *Laro*, quem fez um pacto com ela. Daí seu título de “*A-tewo-gbaeja*”, abreviado *Atáója*, aquele que aceita o peixe”<sup>475</sup>. Sendo assim, estes animais, tanto quanto as aves, são representantes e mensageiros da deusa. A esse respeito, Juana Elbein, mais adiante na mesma obra, reflete que o peixe

adquire um significado semelhante ao do pássaro, do mesmo modo que as penas e as escamas, pedaços do corpo materno, representam por igual símbolos de fecundidade e do poder de gestação das *Ìyá-mi*.

Na Bahia, *Òsun* e *Yémánjá* [sic] estão associadas às sereias, morando em determinados lugares do mar. É interessante notar que a sereia, mulher-peixe, é a reformulação de um antigo símbolo grego, animal fabuloso metade mulher, metade pássaro, com busto de mulher, patas de galináceo, com penas frondosas formando cauda e longas asas, vivendo sobre penhascos solitários no meio dos mares.<sup>476</sup>

Nesse sentido, a presença do peixe, sobretudo no papel de alimento, é um indicativo duplo dessa ligação com Oxum: o primeiro é a fusão da deusa com a figura do referido animal aquático e o segundo é a relação, já analisada anteriormente, entre a deusa e o ato de cozinhar e nutrir as pessoas e a natureza.

---

<sup>473</sup> NAPOLEÃO, 2011, p. 215.

<sup>474</sup> ELBEIN DOS SANTOS, 2012 [1975], p. 91-92.

<sup>475</sup> ELBEIN DOS SANTOS, 2012 [1975], p. 92, grifos da autora.

<sup>476</sup> ELBEIN DOS SANTOS, 2012 [1975], p. 122-123, grifos da autora.

Além desta associação com o peixe, outra também é perceptível. Ainda que Oxum não seja relacionada ao fogo, como alguns outros orixás, ela tem enredo mítico em profusão com objetos e elementos que refletem a luz, como o ouro, o espelho e a própria água. Sendo assim, a relação da deusa com um elemento que ilumina não é incoerente, mas limítrofe. Como veremos a seguir, essa associação é mais bem explorada na segunda ocorrência de préstimo da Nossa Senhora das Luminescências a uma criança.

Outra presteza da Dona das Luminescências foi no parto dos trigêmeos de Assunção. O primeiro e o segundo bebê nasceram rapidamente, escorregando ligeiros do útero da mãe. Entretanto o terceiro, talvez amedrontado com os sofrimentos que rondam o mundo, parou no meio do ato do nascimento. A cabecinha despontava e, quando a parteira estendia as mãos para amparar o bebê, o rebento recuava para sua primeira moradia. Mas foi só a Senhora das Luminescências chegar ao quarto e iluminar o interior da parturiente, que o terceiro rebento perdeu a covardia diante do mundo que o esperava. Destemidamente encontrou o caminho da saída e se juntou aos seus.<sup>477</sup>

No trecho acima, o que vemos é a fundamental ajuda da Dona das Luminescências durante um parto com complicações. As muitas velas que a deusa carrega são novamente utilizadas como instrumento único durante o socorro que ela fornece. A simbologia do número 3 reaparece, agora representada pela gestação tripla e pela dificuldade na consumação do parto justamente da terceira criança. Anteriormente neste trabalho, já pontuamos a relação de Oxum com o número 5, o número do *odù òsè* no *erindílogun*<sup>478</sup>, porém também há, como afirma o babalorixá e professor Agenor Miranda Rocha em seu *Caminhos de Odu*, vínculo entre a deusa e o terceiro odù, o *etàògùndá*. Essa associação, que não é amplamente exemplificada pelo professor Agenor e nem referida por outros autores, pode ser explicada, em vista do enredo do conto, por alguns dos significados, em iorubá, deste *odù*: desastre, produto por esforço próprio e paz vitoriosa<sup>479</sup>. O *desastre* está expresso, em potência, pelo iminente insucesso no parto do terceiro bebê; o *produto por esforço próprio* refere-se à relativa autonomização e agência do bebê que “perdeu a covardia diante do mundo”<sup>480</sup> e “destemidamente encontrou o caminho da saída”<sup>481</sup>, ainda que mediante à iluminação cedida pela deusa; e, por fim, a *paz vitoriosa* é o

---

<sup>477</sup> EVARISTO, 2017 [2016], p. 36.

<sup>478</sup> LIMA, 2012 [2007], p. 47.

<sup>479</sup> ROCHA, 2019 [1998], p. 171.

<sup>480</sup> EVARISTO, 2017 [2016], p. 36.

<sup>481</sup> EVARISTO, 2017 [2016], p. 36.

parto exitoso e a vida em profusão, multiplicada por três, que a narrativa deixa pressuposta, em aberto.

A Senhora das Luminescências, em ambos os fragmentos de conto citados anteriormente, vive situações análogas às míticas e faz jus a três de seus títulos. O primeiro desses títulos é o de *Irunmalé Olomowewê* (divindade protetora das crianças), que recebera ao conduzir as crianças à Terra — no *itàn*<sup>482</sup>, quando as busca no mundo etéreo e as convence a nascer<sup>483</sup>; na narrativa, quando ilumina o nascimento do bebê — e também ao curar o sofrimento das crianças — no *itàn*<sup>484</sup>, quando cura a febre de todas as crianças<sup>485</sup>; na narrativa, quando retira a espinha de peixe da garganta do menino. Os outros dois títulos são o de *Olùtójú awon omo* (aquela que vela por todas as crianças) e o de *Álàwòyè omo* (aquela que cura as crianças), conferidos à deusa em *itàn* já referido<sup>486</sup>, transcrito abaixo, na íntegra, traduzido diretamente do iorubá e narrado por Juana Elbein:

no tempo da criação, quando *Òsun* estava vindo das profundezas do *òrun*, *Olódùmaré* confiou-lhe o poder de zelar por cada uma das crianças criadas por *Òrisà* que iriam nascer na Terra. *Òsun* seria a provedora das crianças. Ela deveria fazer com que as crianças permanecessem no ventre de suas mães, assegurando-lhes medicamentos e tratamentos apropriados para evitar abortos e contratempos antes do nascimento; mesmo depois de nascida a criança, até ela não estar dotada de razão e não estar falando alguma língua [sic], o desenvolvimento e a obtenção de sua inteligência estariam sob cuidado de *Òsun*. Ela não deveria encolerizar-se com ninguém a fim de não recusar uma criança a um inimigo e dar gravidez a um amigo. A tarefa atribuída a *Òsun* é como declaramos. Ela foi a primeira *Ìyá-mi*, encarregada de ser a *Olùtójú awon omo* (aquela que vela por todas as crianças) e a *Álàwòyè omo* (aquela que cura as crianças). *Òsun* não deve ser inimiga de ninguém.<sup>487</sup>

No último fragmento da narrativa, Oxum *dá a luz* (ilumina com suas muitas velas) a quem *dá à luz* (experencia o trabalho de parto); de forma análoga, no mito narrado acima aparece o termo *vela* enquanto verbo, não substantivo. Esses aparentes trocadilhos ou movimentos polissêmicos são, na realidade, indicativos de mais um aspecto mítico de Oxum. Há duas narrativas em que a deusa é considerada geradora ou portadora de luz, como se esta fosse um atributo da divindade. No primeiro relato mítico, narrado pelo sacerdote e escritor

---

<sup>482</sup> Relatado pela sacerdotisa estadunidense Ladekoju Lakesin.

<sup>483</sup> LIMA, 2012 [2007], p. 104-108.

<sup>484</sup> O mesmo mito citado anteriormente, relatado pela sacerdotisa Ladekoju Lakesin.

<sup>485</sup> LIMA, 2012 [2007], p. 104-108.

<sup>486</sup> Cf. *itàn* já citado na p. 143.

<sup>487</sup> ELBEIN DOS SANTOS, 2012 [1975], p. 91, grifos da autora.

Antônio dos Santos Penna, cujo nome religioso é *Ádìfá Obá Aláàiyè Fámakindé Otuoko*, aponta-se Oxum como uma luz na escuridão.

Os nagôs igbominas contam, em solo brasileiro, que Olodumare, o criador dos seres humanos, no primeiro dia da criação, determinou que houvesse a Luz no universo. A essa luminosidade deu o nome de Sol. Esse fulgor proporcionaria aos seres humanos o seu desenvolvimento, trabalhando e obtendo o fruto necessário para sobrevivência. Mas, a luz do sol não permanecia o tempo necessário para os seres humanos. Dessa forma, a noite surgia rapidamente, e, com ela, a escuridão longa e maçante, impedindo os seres humanos de se locomoverem. A escuridão era tamanha que não permitia a expansão da luz emanada pela lua. Os seres humanos, em desespero, clamaram aos orixás pela possibilidade de proporcionarem um período maior de luz solar. Após várias súplicas, *Yèyébírú*, apiedando-se dos seres humanos, pediu a Olodumare permissão para poder amenizar o sofrimento dos mesmos. Quando diante de Olodumare, *Yèyébírú* se pronunciou: “Senhor, me permita criar algo que faça com que o Sol permaneça por mais tempo iluminando o Mundo novo (*Àiyé titun*), o Planeta Terra?”. Olodumare de imediato respondeu: “Sim, já provou por várias vezes que é um ser habilidoso. Assim sendo, eu deixarei realizar essa criação”. Tempos depois, Olodumare convocou todos os orixás a sua presença. Quando diante de todos, informou que *Yèyébírú* resolveu formalizar um encantamento por meio do qual faria com que o Sol permanecesse por mais tempo iluminando o “*Aiyé titun*” (O novo mundo). Os orixás, surpresos, perguntaram: “Quais artimanhas *Yèyébírú* irá aprontar desta vez?”. “Saberemos daqui a pouco”, exclamou Olodumare. Tão logo Olodumare terminou sua fala, *Yèyébírú*, com toda a sua pele ungida por mel de abelhas, surgiu dançando diante de todos. Em sua cabeça, emanando fogo, havia uma lamparina feita de uma abóbora moranga (“*elégédé*”). Durante a dança, *Yèyébírú* entregou a Exu as sementes que havia retirado de dentro da moranga, pedindo ao mesmo que por meio de um redemoinho espalhasse as sementes no Novo Mundo (“*Àiyé titun*”). Essa solicitação Exu executou imediatamente. “O que espera conseguir com esse procedimento?”, indagou Olodumare. Sem titubear, *Yèyébírú* respondeu: “Desejo que os seres humanos possam colher as morangas, que delas se alimentem, e façam delas lamparinas. Assim, iluminarão as noites. [...] Este é o motivo pelo qual acendemos lamparinas durante os festivais consagrados a Òsun.<sup>488</sup>

Na narrativa acima, encontramos uma sustentação mítico-religiosa para a associação de Oxum ao ato de iluminar verificado no conto de Conceição. Além disso, a postura de iniciativa e cuidado pelos seres humanos em sua experiência na Terra é notável em ambas as narrativas, já que é recorrente e característico da parte da deusa tal conduta afetuosa e maternal.

De maneira similar, o sacerdote Penna ainda relata outra situação mítica, na qual Oxum é celebrada por presentear a humanidade com a luz, e a conseqüente tradição gerada a partir desse feito divino.

---

<sup>488</sup> PENNA, 2018a, s/p, grifos do autor.

Segundo os nagôs igbominas malês, o ritual das dezesseis lâmpadas de Oxum, é originário da súplica feita pelo poderoso caçador Olutimehin a Oxum Ieiebiru, e que faz parte da história oral da fundação do reino de Oshobô. Segundo nossa tradição oral, Olutimehin, o caçador de elefantes, sedento e cansado, durante longa noite de caça, procurava por água próximo ao rio Oshobô. Absorvido por densa escuridão, que o impedia de encontrar o rio para aliviar sua sede, ele clama por Oxum Ieiebiru, como aquela que ilumina a escuridão com seus dezesseis olhos. Como graça divina, surgem espíritos que iluminam o caminho para o rio. Segundo os antigos sacerdotes de nossa tradição ancestral, os ritos de iluminação são realizados de acordo com essa narrativa, que remete ao mito das Lamparinas de Oxum, a divindade da sociedade Geledê. [...]

A narrativa que nos elucidava o mito sobre as primeiras lamparinas (àtùpà) da divindade Oxum Ieiebiru (*Yèyébíru*) nos foi passada pelos nagôs igbominas malês, na diáspora para solo brasileiro, da mesma maneira que era contada na cidade Oshobô (*Òsogbo*), em Nigéria. No início da fundação de Oshobô, a cidade era envolvida por dezesseis belos lampiões, que sustentavam a queima de um tipo de chama mística, a qual queimava durante o período do anoitecer ao alvorecer. O ambiente era denominado por “Os dezesseis olhos de Oxum” (*Àtùpà Olójú Mèrindílógún Òsun*), o qual se destinava a manter a proteção e a celebridade do lugar durante a noite. A chama acesa continha um encanto que protegia a cidade dos ataques humanos e perturbações sobrenaturais. Nos dias atuais, as lamparinas que representam “Os dezesseis olhos de Oxum” são acesas somente na festividade anual da cidade de Oshobô. Os nagôs igbominas malês, descendentes de escravos que viveram em solo brasileiro, preparavam seus “brilhos de fogo” (*ítànná*) em panelas de ferro, contendo brasas que queimavam folhas secas de ervas aromáticas. Após o término do ritual, as cinzas eram distribuídas entre os componentes do ritual.<sup>489</sup>

O costume religioso, narrado pelo sacerdote Antônio Penna, e os fragmentos do conto, de autoria de Conceição Evaristo, demonstram como os mitos, na perspectiva durkheimiana, são disparadores de fatos sociais<sup>490</sup> — tradições culturais e manifestações artísticas — à medida em que moldam a forma de sentir, agir e pensar da comunidade afro-brasileira, a ponto de se imprimirem na produção literária deste grupo. A memória ancestral, a qual já referimos anteriormente, tem fundamental papel nesta equação, posto que é ela que garante o acionamento desses gatilhos de fatos sociais.

Essa mesma ligação de Oxum com a luz é referida pela sacerdotisa norte-americana Ladekoju Lakesin, citada e traduzida por Luís Filipe de Lima. Em um *oríkì*<sup>491</sup> em homenagem à Oxum, consta, de largada, a seguinte afirmação: “Mãe graciosa, Oxum, graciosa *senhora da*

<sup>489</sup> PENNA, 2018a, s/p.

<sup>490</sup> DURKHEIM, 2002 [1985].

<sup>491</sup> Segundo Napoleão, *oríkì* é um “texto de louvação ou de saudação contendo atributos ou elementos da história de uma divindade, família ou clã” (2011, p. 167).



*luz*<sup>492</sup>. Essa rápida referência é bastante significativa para este trabalho, posto que a assinalada presença de tal epíteto em *itàn* e também em *oríkí* sugere o amplo reconhecimento desse cargo mítico da divindade. Como resultado, temos a consolidação das informações oferecidas pelo texto mitológico como uma possível fonte da memória ancestral mobilizada por Conceição em suas produções literárias.

Outra atribuição mítica de Oxum que ganha destaque nessa narrativa de Conceição é a relação da deusa com os espíritos dos mortos, os chamados *eguns*. Essa relação, apontada por Luís Filipe de Lima, pode ser justificada pelo enredo mítico de Oxum com outros orixás, como Iansã, Nanã e Obaluaiê<sup>493</sup>, os quais podem mesmo morar no cemitério e são encarregados pela morte, pela jornada até o mundo etéreo, o Orum, ou pela condição de desencarnado dos seres humanos que já morreram. No excerto que transcrevemos a seguir, é justamente essa faceta da deusa que fica em evidência.

Mãe das Luminescências também guia o retorno dos viventes para o lugar de onde viemos. Muitos tomam os caminhos da viagem derradeira, seguindo as instruções dela. E, se temerosos estão, a presença dela é tão confortante que a pessoa recorda que essa vida terrena é apenas tempo de preparação para a outra vida.<sup>494</sup>

Tal característica de Oxum, íntima aos espíritos dos mortos, é também, como já explicitado anteriormente, explorada no romance *Dona Flor e seus dois maridos*, de autoria de Jorge Amado, porém nele essa relação pode ser simplificada descrita como o que os umbandistas e kardecistas nomeiam de “obsessão espiritual”. A obsessão nada mais é que a presença e proximidade malfazejas de espíritos que não querem o bem daqueles que rondam. É desta forma porque o espírito não é, como na narrativa evaristiana, encaminhado “para o lugar de onde viemos”, o purgatório, uma nova encarnação, o Orum, ou qualquer outra experiência desencarnada que o valha. O espírito de Vadinho segue, como exaustivamente sublinhamos no capítulo anterior, acompanhando Flor, impelindo-a ao adultério, turvando e sugestionando seus desejos e vivendo com ela, mesmo sem corpo, uma relação afetivo-sexual.

A atividade de guiar os mortos, na narrativa evaristiana, é revestida pela suavidade já conhecida de Oxum. A relação com a matéria por vezes assustadora e repulsiva da morte não

---

<sup>492</sup> LAKESIN *apud* LIMA, 2012 [2007], p. 180, grifos nossos.

<sup>493</sup> LIMA, 2012 [2007], p. 81.

<sup>494</sup> EVARISTO, 2017 [2016], p. 36.

conspurca ou modifica a personalidade maternal e esmerada da deusa, mas, ao contrário, agiganta-a. O conforto proporcionado pela presença da divindade àqueles que já desencarnaram é tamanho que lhes faz rememorar a natureza passageira e sucessiva que a vida pode adquirir em algumas filosofias religiosas. E é justamente a referência naturalizada à vida como contínua e múltipla que demonstra a filiação da personagem Nossa Senhora das Luminescências e do próprio universo da narrativa à uma visão de mundo não-cristã, como o título do conto ou o nome da personagem da narrativa podem ter sugerido.

Apesar da qualificação usual e aparentemente católica concedida no título do conto, na quase totalidade da narrativa, o nome da personagem é desapossado do costumeiro “nossa” e reduz-se ao nosso já conhecido “senhora” de outras narrativas evaristianas aqui visitadas, recorrentemente variando ao “dona” e ao “mãe”, todos com letra inicial maiúscula, por motivos já explorados. Tal subtração do pronome possessivo plural relativo à personagem sugere que a devoção pode não ser compartilhada por todos, ou seja, é possível que essa Senhora não seja, deliberadamente, *nossa*, de todos os crentes em divindades, mas apenas de alguns: os que têm fé nos orixás. Apenas nos momentos mais finais da narrativa, depois do testemunho acerca dos feitos miraculosos e amorosos da deusa, que o título completo é timidamente reivindicado, não sem ligeira explicação do motivo:

como uma imagem desenhada por meio das palavras é sempre falha, por mais que eu fale, não posso deixar de afirmar: *Só quem conhece a Nossa Senhora das Luminescências sabe quem ela é*, e sente o que ela pode fazer por *nós*. Por isso repito. Ela é assim.<sup>495</sup>

Esse último trecho arremata a noção de que a figura divina aqui tratada não é a mariana e sim a *oxunística*. Nesse mesmo sentido, o pronome possessivo pode ter sido empregado como um diferenciador entre aquilo que é específico e íntimo, *nosso*, enquanto grupo sequestrado, escravizado, empobrecido e aquilo que é indeterminado e universal, *alheio*, afinal, “só quem conhece a Nossa Senhora das Luminescências sabe quem ela é e sente o que ela pode fazer por nós”<sup>496</sup>.

Mais uma vez, o projeto estético transversal dessa coletânea de narrativas, que organiza alguns dados como *engano* ou *parecença*, deixa-se notar na forma e no conteúdo das narrativas. Nesse caso, a origem dessa *ambivalência* é, para além da dialogia religiosa — a qual permite

---

<sup>495</sup> EVARISTO, 2017 [2016], p. 36.

<sup>496</sup> EVARISTO, 2017 [2016], p. 36.

uma intersecção semântica entre santos e orixás —, a própria mitologia religiosa afro-brasileira em coalizão com a literatura executada por mãos negras que, fecundas, constroem e reconstroem, ciclicamente, figuras que nos servem como arquétipos atemporais e sobre-humanos. E justamente como um mecanismo para ressaltar a impraticabilidade desse ser divino, lança-se mão de alguns paradoxos e oxímoros. Ela é “uma esperança para o desamparo” e encerra em si “brandura e fortaleza”, simultaneamente; oferece conforto e acolhida a quem vive “o doloroso sentimento de abandono”; surge magicamente sem sequer ser chamada, socorre, pronta e humanamente, àqueles que precisam e, ao mesmo tempo, *é assim*, de forma estável e eterna, quase intransitiva, como nenhum ser humano pode sê-lo. No entanto, os contrastes não criam um ser absurdo: criam uma deusa-mãe possível que, à soma dos diálogos, sobressai-se orixá à revelia do nome de santa.

#### 4. MULHERES-OXUM

Todas as reflexões que apresentamos ao longo deste trabalho nos auxiliaram a tomar pé do quão plural Oxum pode ser; dos múltiplos e ricos sentidos que esta deusa e seus símbolos permitem que se construa, quando alinhavados às produções artísticas e aos projetos literários que pudemos apreciar. Foi essa multiplicidade, expressa através de poderes abundantes das mais diversas ordens, a qual buscamos tornar evidente ao longo deste trabalho.

Não é falso dizer que, mesmo quando tolhida de alguns de seus poderes, a dona das águas, presentificada pelas personagens que dela descendem, ainda governa absoluta vários de seus domínios: nas narrativas de Andrade e Amado, respectivamente, Ciata, personagem de *Macunaíma* (2019 [1928]), é uma sacerdotisa de prestígio, apreciadora das artes, que domina magia poderosa; Flor, personagem de *Dona Flor e seus dois maridos* (2008 [1966]), é financeiramente autônoma, cozinheira reconhecida, dona de beleza e charme notáveis; Epifânia, personagem de *Tocaia grande* (2008 [1984]), é sábia, espontânea, divertida e nutre grande afeto pelas crianças que são colocadas sob sua responsabilidade. Sem perder isso de vista, é interessante refletir que tais similitudes entre Oxum e essas três personagens não ocorrem apenas pelo parentesco mítico-religioso assumido pelos enredos, mas alimentadas por processos de construção de personagem que – nos parece – têm dados mitológicos como norte.

De forma talvez ainda mais latente, as personagens evaristianas, as quais têm realçados alguns aspectos que faltam à marioandradiana e às amadianas – como a não demonização e o direito ao exercício da maternidade, por exemplo –, são, simultaneamente, sujeitos e objetos de processos de reparação: *recebem* um tratamento dignificante enquanto representantes de um grupo de personagens aviltadas ao longo da história da Literatura brasileira e *simbolizam* esse mesmo tratamento enquanto representações de um grupo de indivíduos desvalorizados ao longo da história da sociedade brasileira.

A mãe e a filha, personagens do conto “Olhos d’água”, presente em obra homônima (2016 [2014]), transbordam de referências ao orixá da fertilidade, a ponto de esta ser a única narrativa, dentre as que analisamos, que nominaliza a deusa: todas as outras dão pistas, mas apenas esta afirma que as águas que constantemente vertem dos olhos das personagens centrais pertencem à mamãe Oxum. Além da íntima ligação com o líquido da vida, a fertilidade, a exaltação ao poder do feminino, o cuidado amoroso à prole e a autovalorização são algumas das características que o orixá herda às suas descendentes ficcionais.

As Halimas, personagens do conto “Fios de ouro”, que integra a obra *Histórias de leves enganos e pareanças* (2017 [2016]), pentavó e pentaneta, reafirmam a relação mítica de Oxum com a personalidade suave, com o embelezamento dos cabelos, com o número cinco e, novamente, com a maternidade biológica e afetiva. A partir da mesma lógica, as personagens ainda trazem em seu corpo uma marca dourada, uma assinatura: o ouro de Oxum que lhes enfeita a cabeça e lhes permite proporcionar a liberdade e a autonomia à sua comunidade e a si próprias. Como Oxum, a Halima mais velha rejeita a condição de submissão, se insurge e então torna-se ialodê, liderança feminina.

Dóris, personagem do conto “A moça de vestido amarelo”, que também faz parte da obra *HLEP* (2017 [2016]), herda de Oxum o gosto pela cor amarela e o apreço pela artes. Cabe salientar que o termo *herda*, nesse sentido, é bastante preciso, já que o parentesco entre Dóris e o orixá das águas doces é um dado de fundamental importância para o desenvolvimento da narrativa, na medida em que questiona a naturalização do sincretismo religioso com crenças cristãs. A experiência da menina Dóris, acompanhada de perto pela sabedoria de sua avó Iduína, promove, de forma sensível, uma reflexão sobre as violências simbólicas e materiais que ferem o direito de existência das religiões afro-brasileiras.

Nossa Senhora das Luminescências, personagem de conto homônimo que também integra a obra *HLEP* (2017 [2016]), talvez seja o ápice de uma elaboração literária que tem a experiência mítica do orixá Oxum como um referencial. Dentre todas as personagens femininas que este trabalho teve por objetivo analisar, apenas a Mãe das Luminescências pode ser lida, sem grandes ruídos, como Oxum em si. Ainda que carregue um tradicional nome de santa, a narrativa aponta para a excepcionalidade da divindade, partindo de características que assinalam sua filiação a um cosmo sentido afrorreligioso. Tal conto nos apresenta uma personagem etérea, motivada pelo propósito de auxiliar quem dela necessita e que, pela ritualização de seus procedimentos e gestos, pelos cuidados das crianças, das mães e dos partos e pela iluminação do mundo, reatualiza mitos vividos por Oxum.

Para dar conta da ideia que sugere o parentesco mítico entre Oxum e todas as personagens elencadas acima, criamos o conceito de *empréstimo metonímico*, o qual funciona como a própria metonímia, figura de linguagem que define, por exemplo, a parte com base no todo ou a criatura com base no criador. Sendo assim, as personagens amadianas e a personagem marioandriana que *presentificam* Oxum nas narrativas a partir de traços que estereotipificam a experiência literária negro-feminina, tolfem da deusa alguns de seus principais atributos sagrados, como o poder de gerar vida. Assim, o *empréstimo metonímico* possibilita a

delimitação do todo alicerçada na parte: Oxum, então, passa a ser associável ao uma quase impossibilidade de controlar os desejos sexuais, ao feitiço com vistas no malefício, à submissão excessiva, à infertilidade. Na contramão, as personagens evaristianas que tornam Oxum *presente* nas narrativas, mas a partir de traços que recuperam suas potências divinas, são preenchidas pelo sagrado e tornam-se sagradas também. Assim, a centelha do poder da Oxum-todo que habita essas mulheres, Oxuns-parte, se expande e, também num processo de *empréstimo metonímico*, as torna deusas.

Se Oxum, especialmente sob o olhar estético forjado por Amado, acaba por ser simbólica e ficcionalmente desassociada aos processos espirituais, biológicos e civilizatórios de geração de vida, isso ocorre em decorrência de uma transmissão de características entre divindade e personagem; se Oxum, especialmente sob o olhar estético forjado por Conceição, reafirma e reavê sua governança sobre as águas, os úteros e as luzes, isso ocorre em decorrência dessa mesma transmissão. O que torna esses dois processos marcadamente diferentes, para além da mobilização das identidades autorais, é o fato de que os estereótipos raciais, de gênero e de religião, nos trabalhos de Andrade e Amado, se impõem aos fundamentos da espiritualidade negra, enquanto nos trabalhos de Conceição, esses fundamentos são um caminho possível para desconstruir tais estereótipos que até hoje classificam e reduzem a experiência negra no Brasil. Assim, é a partir dessa relação de empréstimo de atributos entre a divindade e seus receptáculos ficcionais que foi possível compreender a mobilização de Oxum, enquanto personagem, e de seus símbolos em nossa Literatura.

Nesse sentido, a emergência dessas personagens que presentificam Oxum apresenta-se como uma escolha artística capaz de construir sentidos e revelar pontos de vista. Associada às narrativas de Conceição, o comparecimento da deusa aponta para uma insurreição contra a exotificação, a demonização, a infertilidade e a solidão impostas à mulher negra, sendo Oxum e seus símbolos, então, quem recuperam e metonimizam uma série de *fertilidades* possíveis desse grupo: primordialmente a do útero, mas também a da literatura, a da denúncia, a da riqueza, a da autovalorização, a da comunhão, a da liberdade.

A abundância que Oxum é e instaura torna impossível esgotar ou contornar, nesta dissertação, todos os caminhos e códigos que ela guarda: como a própria água, seu domínio, a deusa permanece em latência onde, por vezes, não parece nem mesmo caber. Assim como nas belas-letas brasileiras, Oxum, a dona de todas as artes, também deixa seu rastro dourado na música, no cinema, no teatro, nas artes plásticas e também no Carnaval de Salvador, de São Paulo e do Rio de Janeiro.

Propensa à festa e à exuberância, constantemente é presentificada e homenageada em músicas de carnaval de blocos afro e em enredos de escolas de samba: “Oxum mandou avisar/ Oxóssi mandou me dizer/ Não há vitória quando a luta não é justa”<sup>497</sup>; “Ora iê iê ô pra saudar mãe Oxum, o doce das águas”<sup>498</sup>; “Ora iê iê ô Oxum! Seu dourado tem axé/ Faz o seu quilombo no Abaeté”<sup>499</sup>; “[...] Oxum, vem nos abençoar/ A Bela Vista hoje vai cantar/ Bate cabeça, abre a roda pra saudar/ Mãe Menininha do <sup>500</sup>”; “Renasce do ventre de Iemanjá/ Senhora tão belo seu ilá/ Com seu abebé encantado pela dança/ Fertilidade, esperança, deusa, menina, mulher/ Mãe das mães reflete a luz da vida/ Nesta avenida... axé”<sup>501</sup>; “Ô ora iê iê ô, ora iê ô mamãe Oxum/ Um ventre de luz, o fruto do amor”<sup>502</sup>; “Oh, mamãe ora iê iê ô/ Vem me banhar de axé ora iê ô/ É água de benzer, água pra clarear/ Onde canta um sabiá”<sup>503</sup>.

Assim como as Oxuns dos carnavais e dos terreiros, as Oxuns de papel evaristianas maternam, libertam, dançam e curam. Elas têm ascendência e família, vivem uma infância estruturada e chegam, sabias e dignas, à velhice. Nesse sentido, o que o trabalho de Conceição promove não é a idealização da experiência negra, mas um olhar que balanceia, como o percutir de um ijexá, toques graves e agudos; dor e alegria, gozo e sofrimento: vida demasiadamente humana.

Desta forma, o princípio zulu e xhosa *ubuntu*, que pode ser traduzido como “minha humanidade está inextricavelmente ligada à dos outros”<sup>504</sup>, aliado ao conceito de escrevivência, idealizado por Conceição, conformam a lente pela qual a escritora focaliza o sujeito negro em sua narrativa: é sua humanidade, enquanto mulher negra, que se alicerça também na experiência coletiva dos seus. A partir da perspectiva que ela possui de si mesma, de seu grupo étnico-racial e de suas experiências históricas, religiosas, ancestrais e míticas, tem sido possível testemunhar a manutenção de um espaço riquíssimo e determinante em nossa Literatura: um espaço que elege como norte a acolhida respeitosa às múltiplas experiências negras. Múltipla como é Oxum.

---

<sup>497</sup> GARCIA *et al.*, [S.d.].

<sup>498</sup> NASCIMENTO *et al.*, [S.d.].

<sup>499</sup> LEMOS *et al.*, 2020.

<sup>500</sup> RICARDO *et al.*, 2017.

<sup>501</sup> ALEGRIA *et al.*, 2015.

<sup>502</sup> RICARDO *et al.*, 2019.

<sup>503</sup> ROCHA *et al.*, 2017.

<sup>504</sup> Do original: “[...] my humanity is caught up, is inextricably bound up, in yours”. Tradução da interpretação proposta pelo arcebispo sul-africano Desmond Tutu do conceito de *ubuntu*.

## REFERÊNCIAS

### REFERÊNCIAS LITERÁRIAS

- ANDRADE, M. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. São Paulo: Círculo do livro, [S/d].
- \_\_\_\_\_. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Chapecó: Editora UFFS, 2019 [1928].
- AMADO, J. *Dona Flor e seus dois maridos*. São Paulo: Editora Martins, [S/d].
- \_\_\_\_\_. *Dona Flor e seus dois maridos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008 [1966].
- \_\_\_\_\_. *Mar Morto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012 [1936].
- \_\_\_\_\_. *Gabriela Cravo e Canela*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2004 [1958].
- \_\_\_\_\_. *O sumiço da santa: uma história de feitiçaria*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Tereza Batista cansada da guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008 [1988].
- \_\_\_\_\_. *Tenda dos Milagres*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1978 [1969].
- \_\_\_\_\_. *Tocaia Grande: a face obscura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008 [1984].
- EVARISTO, C. A moça de vestido amarelo. In:\_. *Histórias de leves enganos e pareenças*. Rio de Janeiro: Editora Malê, 2017 [2016].
- \_\_\_\_\_. Fios de ouro. In:\_. *Histórias de leves enganos e pareenças*. Rio de Janeiro: Editora Malê, 2017 [2016].
- \_\_\_\_\_. Maria do Rosário Imaculada dos Santos. In:\_. *Insubmissas Lágrimas de Mulheres*.
- \_\_\_\_\_. Nossa Senhora das Luminescências. In:\_. *Histórias de leves enganos e pareenças*. Rio de Janeiro: Editora Malê, 2017 [2016].
- \_\_\_\_\_. Olhos d'água. In:\_. *Olhos d'água*. Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2016 [2014].
- GONÇALVES, A. M. *Um defeito de cor*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2018 [2006].
- LOBATO, M. *Urupês*. São Paulo: Editora Globo, 2007 [1918].

### REFERÊNCIAS MITOLÓGICAS

- BENISTE, J. *Mitos Yorubás: o outro lado do conhecimento*. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010
- ELBEIN DOS SANTOS, J. *Os Nàgô e a morte: Pàde, Àsèsè e o culto Égun na Bahia*. Tradução: Universidade Federal da Bahia. Petrópolis: Vozes, [1975] 2012.



LIMA, L. F. de. *Oxum: a mãe da água doce*. Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2012 [2007]. Coleção Orixás, nº 6.

MARTINS, A. *Igbadu — a cabaça da existência: mitos nagôs revelados*. Rio de Janeiro, Pallas Editora, 2006.

NOGUEIRA, S. B. *Ebó epistemológico: Odú, Exu, Igbá, Esé, Itan e a (re)potencialização dos saberes ancestrais de terreiro*. São Paulo, 17 mai. 2020. Curso online oferecido a interessados na temática, 2020a.

\_\_\_\_\_. Entrevista cedida à Oluwa Seyi Salles Bento. São Paulo, 27 jul. 2019.

PENNA, A. *As 16 Lamparinas de Òsun: Como Òsun Iluminou a Noite*. Disponível em: <https://templodosenhordoalvorecer.com/2018/09/04/as-16-lamparinas-de-osun-como-osun-iluminou-a-noite/>. Acesso em 4 abr. 2019.

PRANDI, R. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001a.

SÀLÁMI, S. *Oxum: Orixá do Amor e do Progresso*. [S.l.]: Centro Cultural Oduduwa, 2019.

SOUZA, N. *Grupo de Estudos com ebome Cici*. 20. ago. 2020 - 10. dez. 2020. Encontros semanais de contação de mitos do Candomblé nagô, angola, fon e jeje, 2020.

VERGER, Pierre. A sociedade *Egbe Òrun* dos *Àbíkú*, as crianças nascem para morrer várias vezes. *Afro-ásia*, 14., Salvador, 1983, p. 138-160.

\_\_\_\_\_. *Orixás: deuses iorubá na África e no novo mundo*. 6a. ed. Tradução: Maria Aparecida da Nóbrega. Salvador: Corrupio, 2002.

\_\_\_\_\_. *Lendas africanas dos Orixás*. Tradução: Maria Aparecida da Nóbrega. Salvador: Corrupio, 1997.

#### REFERÊNCIAS GERAIS

ADICHIE, C. N. *O perigo de uma história única*. Tradução: Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

\_\_\_\_\_. *The danger of a single story*. Conferência apresentada ao TED — Technology, Entertainment, Design. Oxford, Reino Unido, jul. 2009. Disponível em: [https://www.ted.com/talks/chimamanda\\_adichie\\_the\\_danger\\_of\\_a\\_single\\_story/transcript](https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story/transcript). Acesso em 12 jul. 2019.

AKOTIRENE, C. Osun é fundamento epistemológico: um diálogo com Oyèronké Oyèwúmi. *Revista Carta Capital*, [S.l.], 21. out. 2019. Opinião. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/opiniaos/osun-e-fundamento-epistemologico-um-dialogo-com-oyeronke-oyewumi/>. Acesso em 20. out. 2020.

ALEGRIA, A. et al. O Império nas águas doces de Oxum. In: PIXULÉ et al. *Sambas de enredo 2015 Série A*. [S.l.]: Universal Music, 2015. 1 CD. Faixa 3.

ALEXANDRE, C. R. A valorização da mulher na constituição do samba e da memória de Tia Ciata de Oxum. In: COSTA, P. de Freitas; BAREL, A. B. D.; COSTA, A. C. M.(org.) *Cadernos da Casa-Museu Ema Klabin: mulher e seus saberes*. São Paulo: Fundação Ema Klabin, 2019. Disponível em: <https://emaklabin.org.br/site/download/cadernos-da-casa-museu-ema-klabin-mulher-e-seus-saberes-1a-edicao/?wpdmdl=129396&refresh=5faf0e5c0124f1605307996>.

Acesso em: 10 dez. 2019.

ALEXANDRE, M. A. Vozes diaspóricas e suas reverberações na literatura afro-brasileira. In: DUARTE, C. L; CÔRTEZ, C; PEREIRA, M. do R. A. (org.) *Escrevivências: Identidade, gênero e violência na obra de Conceição Evaristo*. Belo Horizonte: Editora Idea: 2018, p. 31-49.

AMADO, J. *Navegação de cabotagem: apontamentos para um livro de memórias que jamais escreverei*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ANTÔNIO, C. F. *Cadernos Negros: esboço de análise*. 2005. 262f. Tese (Doutorado em Teoria Literária) — Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/269851>. Acesso em: 12 set. 2020.

AULETE, F. J. C. *Dicionário Caldas Aulete digital*. [S.l.]: Lexikon Editora Digital, 2006. Disponível em: <https://www.aulete.com.br/index.php>.

AZEVEDO, S. O. *Cenas da encruzilhada: a representação mítico/religiosa africana em Viva o povo brasileiro e Tocaia Grande: a face obscura*. 2009. 107f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural) — Faculdade de Letras, Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2009. Disponível em: [http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select\\_action=&co\\_obra=170694](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=170694). Acesso em 10 jan. 2020.

BARBOSA, A. *A jornada feminina e o riso dos orixás: os arquétipos junguianos na construção de personagens de Dona Flor e seus dois maridos*. 2018. 369f. Tese (Doutorado em Produção e Recepção do Texto Literário) — Faculdade de Letras, Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo, 2018. Disponível em: <http://tede.upf.br/jspui/handle/tede/1542>. Acesso em: 30 ago. 2020.

BARCELLOS, M. C. *Os orixás e a personalidade humana*. São Paulo: Pallas Editora, 2010.

BASTIDE, R. *O Candomblé da Bahia: o rito nagô*. São Paulo: Companhia Editora Nacional. 1961.

\_\_\_\_\_. *Estudos Afro-brasileiros*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

BEAUVOIR, S. de. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Tradução Sérgio Milliet. 4. ed. São Paulo: Difusão europeia do livro, 1970.

BECHARA, E. *Moderna Gramática Portuguesa*. 37. ed. rev. ampl. atualiz. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2009 [1999].

BENISTE, J. *Dicionário yorubá-português*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014 [2009].

\_\_\_\_\_. *Mitos Yorubás: o outro lado do conhecimento*. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

BESSA, V. de A. “*Um bocadinho de cada coisa*”: trajetória e obra de Pixinguinha - História e música popular no Brasil dos anos 20 e 30. 2005. 262f. Dissertação (Mestrado em História Social) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-21032007-151952/publico/dissertacao.pdf>. Acesso em: 5 out. 2020.

BISPO, M. da S. A (não) presença negra em Tocaia Grande, de Jorge Amado. *Revista do Núcleo de Estudos Afro-Baianos Regionais da UESC - Kãwé*, n. 4, Ilhéus: UESC, 2011, p. 51-54.

BOENAVIDES, D. Ressignificar e resistir: a Marcha das Vadias e a apropriação da denominação opressora. *Revista Estudos Feministas*, v. 27, n. 2, Florianópolis: UFSC, 2019.

BORGES, G. P.; CUNHA, B. R. R. Macunaíma e o mito de Exu. *Revista Evidência*, v. 7., n. 7, Araxá: Uniaraxá, 2011, p. 73-90.

BRASIL. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE. Censo Demográfico 2010. *Características gerais da população, religião e pessoas com deficiência*. Rio de Janeiro: IBGE, 2012. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/estatisticas/sociais/populacao/9662-censo-demografico-2010.html?edicao=9749&t=destaques>. Acesso em: 15 jul. 2019.

CAMPBELL, J. *O poder do mito*. Tradução: Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CAMPOS, D. M. C. de. Ataque ao sacrifício de animais é uma das formas como o racismo se manifesta. *GaúchaZh*, Porto Alegre, 05 abr. 2019. GZH Opinião, Liberdade de culto. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/opiniao/noticia/2019/04/ataque-ao-sacrificio-de-animais-e-uma-das-formas-como-o-racismo-se-manifesta-cju42v2yt013z01mwegg8g7hb.html>. Acesso em: 10 ago. 2019.

CANDIDO, A.; ROSENFELD, A.; PRADO, D. de A.; GOMES, P. E.S. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

CASCUDO, L. da C. *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, [S/d].

CASSELLI, A. História dos pássaros noturnos: representações de Iámi Oxorongá na Literatura contemporânea. In: CONGRESSO NORDESTINO DE CIÊNCIAS DA RELIGIÃO E TEOLOGIA, 3., 2016, Recife. *Anais...* Recife: Universidade Católica de Pernambuco, 2016. Disponível em <http://www.unicap.br/ocs/index.php/cncrt/cncrt/paper/view/237>. Acesso em 14 abr. 2019.

CHRISTIAN, D. K. Um africano lê Macunaíma: um interpretação da rapsódia de Mário de Andrade com base em elementos literários e culturais negro-africanos. 2007. 225 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: [https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-20122007-140038/publico/TESE\\_DADIE\\_KACOU\\_CHRISTIAN.pdf](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-20122007-140038/publico/TESE_DADIE_KACOU_CHRISTIAN.pdf). Acesso em: 10 set. 2020.

COLETIVO CULTURAL SANKOFA. *Sankofa* — símbolo *Adinkra*. Disponível em <https://ccsankofa.wordpress.com/2012/09/01/sankofa-simbolo-adinkra/>. Acesso em: 1 jun. 2019.

CORRÊA, M. Sobre A Invenção da Mulata. *Cadernos Pagu*, v. 6/7, Campinas: UNICAMP, 1996, p. 35-50.

CRENSHAW, K. A Interseccionalidade na Discriminação de Raça e Gênero. In: CRENSHAW, K *et al.* *Cruzamento: raça e gênero*. Brasília: Unifem. 2004.

CRUZ, E. A; CRUZ, R.; GONÇALVES, A. M. *O que uma mulher negra pode aprender com Lélia Gonzalez depois de ler Maria Carolina de Jesus?* In: CICLO DE DEBATES “UMA REVOLUÇÃO CHAMADA CAROLINA”, 2020, [S.l.]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MjDapiHEaQQ&t=5295s>. Acesso em 12. ago. 2020.

CUTI [Luiz Silva]. *Literatura Negro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2010.

DALCASTAGNÈ, R. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, 26., p. 13-71, 2011.

DAMATTA, R. Mulher - Dona Flor e Seus Dois Maridos: um romance relacional. In:\_. *A casa & a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1997 [1985].

DAVIS, A. *Mulheres, raça e classe*. Tradução: Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

DESIRÉE, K.; YOSEF, R. *Yalodê: mulheres (re)existindo*. [documentário] São Paulo: Valorização de Iniciativas Culturais — VAI/ Prefeitura da cidade de São Paulo, 2018. 1 DVD (32"50). Português.

*DICIONÁRIO Priberam da Língua Portuguesa*. [S.l: s.n.], 2008. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/sobre.aspx>.

DIONÍSIO, D. *Entre falos e falácias: pertencimentos e discursos afro-brasileiros nas narrativas de homens em Tocaia Grande - a face obscura, de Jorge Amado*. 2014. 143f. Tese (Doutorado em Crítica Literária) — Faculdade de Letras, Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2014.

DRAVET, F.M.; OLIVEIRA, A. S. Relações entre oralidade e escrita na comunicação: Sankofa, um provérbio africano. *Revista Miscelânea*, v. 21, Assis: UNESP, 2017, p. 11-30.

DUARTE, C. L.; CÔRTEZ, C; PEREIRA, M. do R. A. Voz(es) da Escrivivência. In:\_. (org.) *Escrivivências: Identidade, gênero e violência na obra de Conceição Evaristo*. Belo Horizonte: Editora Idea: 2018, p. 9-12.

DUARTE, C. L.; NUNES, I. R. (org). *Escrivivência: a escrita de nós – Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e arte, 2020.

DUARTE, E. de A. Mulheres marcadas: literatura, gênero, etnicidade. *Revista Scripta*,v. 13, Belo Horizonte: PUCMG, 2009, p. 63-79.

\_\_\_\_\_. Literatura e afrodescendência. In:\_. *Literatura, política, identidades: ensaios*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2005, p. 113-131. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/site/e-livros/Literatura,%20Pol%C3%ADtica,%20Identidades%20-%20Ensaio.pdf>. Acesso em 10 mai. 2020.

\_\_\_\_\_. O negro na literatura brasileira. *Navegações: Revista de Cultura e Literaturas de Língua Portuguesa*, v. 6, Porto Alegre: PUCRS, 2013, p. 146-153.

\_\_\_\_\_. Por um conceito de Literatura Afro-brasileira. In: \_\_.; *Literatura e afro-brasileira: 100 autores do séc XVIII ao XXI*. Rio de Janeiro: Editora Pallas, 2014.

DURKHEIM, E. *As regras do método sociológico*. 9. ed. Tradução Eduardo Lúcio Nogueira. Lisboa: Editorial Presença, 2004 [1895].

ELBEIN DOS SANTOS, J. *Os Nàgô e a morte: Pàde, Àsèsè e o culto Égun na Bahia*. Tradução: Universidade Federal da Bahia. Petrópolis: Vozes, 2012 [1975].

EVARISTO, C. Da representação à auto apresentação da Mulher Negra na Literatura Brasileira. *Revista Palmares: Cultura Afro-brasileira*, 1., ano 1, Brasília: Fundação Palmares, 2005, p. 52-57.

\_\_\_\_\_. *Depoimento da escritora Conceição Evaristo*. In: COLÓQUIO DE MULHERES EM LETRAS, 5., 2013, Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2013. Disponível em: Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=heHftI429U4>. Acesso em 19 set. 2020.

\_\_\_\_\_. Discursos literários e inscrições de afro-brasilidade. São Paulo, 27 maio 2017. *Notas*. Aula de formação de professores no Instituto Itaú Cultural.

\_\_\_\_\_. Entrevista em programa de TV. OLÉRIA, E.; OLIVEIRA, F.; GONÇALVES, M. *Programa Estação Plural* — Emissora TV Brasil/ Empresa Brasil de Comunicação (EBC). [S.l.], dez. 2017.]

FAN, X. *Tocaia Grande: romance-síntese de Jorge Amado*. 2014. 141f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) — Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

FERRO, V.; PERLIN, E. A descriminalização da bigamia na sociedade brasileira. In: SIMPÓSIO DE SUSTENTABILIDADE E CONTEMPORANEIDADE NAS CIÊNCIAS SOCIAIS, 5., 2017, Cascavel. *Anais...* Cascavel: Fundação Assis Gurgacz, 2017.

FERNANDES, F. *A integração do negro na sociedade de classes: (No limiar de uma nova era)*. São Paulo: Editora Globo, 2008 [1964].

FIORI, J.; INÁCIO, E. C.; SALLES-BENTO, T. C. A representação das mulheres de *òrisà*: análise da estereotipia feminina na narrativa de Jorge Amado e de Conceição Evaristo. 2018. *Revista Guavira Letras*, n. 26, Três Lagoas: UFMS, 2018, p. 92-102.

FONSECA, M. N. S. Vozes em discordância na literatura afro-brasileira. In: AFOLABI, N.; BARBOSA, M.; RIBEIRO, E. (Org.) *A mente afro-brasileira*. Trenton; Asmara: Africa World Press, 2007, p. 147-164.

GARCIA, J. *et al.* A força afro brasileira. In: ILÊ AIYÊ; MACACO GORDO. *Macaco sessions*. Salvador: Gufo Records, 2019. 1 CD. Faixa 8.

GASPAR, T. de S. Lenda Admirável: história e historiografia do mito de Chico Rei. In: RANGEL, M. de M.; ABREU, M. S. de; Rodrigo Machado da SILVA, R. M. da (org). *Anais do 8º Seminário Brasileiro de História da Historiografia -Variedades do discurso histórico: possibilidades para além do texto*. Ouro Preto: EDUFOP, 2014.

GELEDÉS Instituto Da Mulher Negra. Organização da sociedade civil. *Significado dos nomes próprios africanos*. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/significados-dos-nomes-proprios-africanos/>. Acesso em: 20 fev. 2019.

GENNETTE, G. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Arcádia, 1979.

GIDDENS, A. *Modernidade e Identidade*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2002.

GOLDSTEIN, I. S. Uma leitura antropológica de Jorge Amado: dinâmicas e representações da identidade nacional. *Diálogos Latinoamericanos*, [S.l.], 5., p. 109-133, 2002. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=16200508>. Acesso em: 25 abr. 2020.

GOMES, H. T. Algumas palavras sobre a tessitura poética de Olhos d'água. In: DUARTE, C. L; CÔRTEZ, C; PEREIRA, M. do R. A. (org.) *Escrevivências: Identidade, gênero e violência na obra de Conceição Evaristo*. Belo Horizonte: Editora Idea: 2018, p. 235-237.

GONZALEZ, L. A mulher negra na sociedade brasileira. In: *Primavera para as rosas negras: Lélia Gonzalez em primeira pessoa*. Diáspora Africana: UCPA — União dos Coletivos Pan-africanistas, 2018, p. 34-53.

GOULD, S. J. *A falsa medida do homem*. Tradução: Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014 [1991].

HANCIAU, N. T. J. A representação da mulata na literatura brasileira: estereótipo e preconceito. *Cadernos Literários (FURG)*, 7., v.7, p. 57-64, 2002. Disponível em: <https://hanciau.net/arquivos/Arepresentacaodamulatanaliteraturabrasileira-2007.pdf>. Acesso em 02 out. 2020.

HENRIQUE, T.; NOGUEIRA, S. B. *Mitologia do àsé: assentamentos de nós*. São Paulo, 13. set. 2020. Curso online oferecido a interessados na temática, 2020.

HOOKS, B. *Não sou eu uma mulher: Mulheres negras e feminismo*. [S.l.]: Plataforma Gueto, 2014 [1981].

INÁCIO, E. da C. *A herança invisível: ecos da "literatura viva" na poesia de Al Berto*. 2006. 186f. Tese (Doutorado em Letras Vernáculas). Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Linha do tempo de Pixinguinha em homenagem aos seus 120 anos*. Disponível em: <https://pixinguinha.com.br/vida/>. Acesso em 3 ago. 2020.

ITAÚ CULTURAL. *Ocupação Abdias do Nascimento*. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/abdias-nascimento/>. Acesso em: 26 mai. 2019.

JUNG, C. G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis: Vozes, 2000.

JUNIOR, A. R.; LIMA, T. A. O que comem os Orixás nos terreiros de Candomblé Ketu de Salvador, Bahia: uma perspectiva etnoarqueológica. In: SOARES, C; RIBEIRO, C. S. G. (Org). *Mesas luso-brasileiras: alimentação saúde e cultura*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2018, v. 1, p 301-331.

KRAUSZ, L. S. Memórias deterioradas. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 1 set. 1996. Coluna Joyce Pascowitch. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/9/01/mais!/19.html>. Acesso em 12 nov. 2020.

LEITE, G. de O. *Da ancestralidade à representação dos orixás*. Salvador: Quarteto Editora, 2008.

LEITE, L. F. de Q. A. *Um estudo sobre os sonhos no Candomblé*. 2008. 107f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) — Faculdade de Ciências Sociais, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/10238>. Acesso em: 15 mai. 2020.

LEMOES, A. *et al.* Viradouro de Alma Lavada. In: SIERRA, J. P. F. *et al.*, *Sambas de enredo 2020*. [S.l.]: Universal Music, 2020. 1 CD. Faixa 2.

LIMA, L. F. de. *Oxum: a mãe da água doce*. Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2012 [2007]. Coleção Orixás, nº 6.

LOPES, N. *Novo Dicionário Banto do Brasil: contendo mais de 250 propostas etimológicas acolhidas pelo Dicionário Houaiss*. Rio de Janeiro: Pallas, 2003

\_\_\_\_\_. *Dicionário da antiguidade africana*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

\_\_\_\_\_. *Dicionário literário afro-brasileiro*. Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2011 [2007].

\_\_\_\_\_. *Enciclopédia brasileira da diáspora africana*. São Paulo: Selo Negro Edições, 2011.

MACHADO, A. M. *Recado do Nome: leitura de Guimarães Rosa à luz do Nome de seus personagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

MACHADO, B. A. “Recordar é preciso”: Conceição Evaristo e a intelectualidade negra no contexto do movimento negro brasileiro contemporâneo (1982-2008). 2014. 130f. Dissertação (Mestrado em História) — Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014. Disponível em: <https://www.historia.uff.br/stricto/td/1824.pdf>. Acesso em 19 set. 2020.

MACHADO, V. *Àqueles que têm na pele a cor da noite: ensinâncias e aprendizagens com o pensamento africano recriado na diáspora*. 2006. 222f. Tese (Doutorado em Educação) — Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006. Disponível em: [http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select\\_action=&co\\_obra=85042](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=85042). Acesso em 4 out. 2020.

\_\_\_\_\_. *Pele da cor da noite*. Salvador: EDUFBA, 2013.

MINISTÉRIO PÚBLICO FEDERAL. *Acordo garante veiculação de programas com direito de resposta das religiões afro-brasileiras na Record News*. Disponível em: <http://www.mpf.mp.br/regiao3/atuacao/solucao-alternativa-de-conflitos/informativo-nusac/informes/acordo-garante-veiculacao-de-programas-com-direito-de-resposta-das-religoes-afro-brasileiras-na-record-news>. Acesso em: 20 jan. 2020.

MIRANDA, F. R. de. *Corpo de Romances de Autoras Negras Brasileiras (1859-2006): Posse da História e Colonialidade Nacional Confrontada*. 2019. 251f. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências

Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-26062019-113147/pt-br.php>. Acesso em 20 abr. 2020.

MOURA, R. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro; Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995.

MOURA, R. C. de. *A semiose da presentificação em Meu amigo Marcel Proust romance: um diálogo intertextual*. 2007. 165f. Tese (Doutorado em Letras e Linguística: Literatura) — Faculdade de Letras, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2007. Disponível em: <https://repositorio.ufal.br/handle/riufal/524>. Acesso em: 10 mai. 2020.

MUNANGA, K. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019 [2004].

NAPOLEÃO, E. *Yorùbá: para entender a linguagem dos orixás*. Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2011.

NASCIMENTO, A. do. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1978.

NASCIMENTO, A. do. Ubuntu como fundamento. *Ujima: revista de estudos culturais e afro-brasileiros*, 20., ano 20, Rio de Janeiro: FAETEC, 2014, p. 1-4.

NASCIMENTO, G. M. O negro como objeto e sujeito de uma escritura. In: SILVA, L. H. O.; FERNANDES, F. A. G. (Org). *Cultura afro-brasileira, expressões religiosas e questões escolares*. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2006, v. 1, p. 56-68.

NASCIMENTO, W. *et al.* O doce das águas. In: OLODUM. Single, 2011.

NOGUEIRA, S. B. *Ebó epistemológico: Odú, Exu, Igbá, Esé, Itan e a (re)potencialização dos saberes ancestrais de terreiro*. São Paulo, 17 mai. 2020. Curso online oferecido a interessados na temática, 2020a

NOGUEIRA, S. B.; DIAS; D. A magia preta da Umbanda e do Candomblé. São Paulo, 23. ago. 2020. Curso online oferecido a interessados na temática, 2020.

\_\_\_\_\_. Entrevista cedida à Oluwa Seyi Salles Bento. São Paulo, 27 jul. 2019.

\_\_\_\_\_. *Intolerância Religiosa*. São Paulo: Editora Pólen, 2020b, Selo Feminismos Plurais.

\_\_\_\_\_. Orixá não é espírito! *Revista Senso*, 30 mai. 2017. Disponível em: <https://revistasenso.com.br/2017/05/30/orixa-nao-e-espírito-orixa-nao-e-espírito-orixa-nao-e-espírito/>. Acesso em: 23 mai. 2019.

NOGUERA, R. Alguns mitos iorubás. In:\_. *Mulheres e deusas: como as divindades e os mitos femininos formaram a mulher atual*. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2018, p. 49-85.

OLIVA, & PEREIRA. Identidade e alteridade no conto Maria do Rosário Imaculada dos Santos, de Conceição Evaristo. *Revell: Revista de estudos literários da UEMS*, 17., v. 3, 2017, Campo Grande, 487-503.

PEREIRA, M. do R. A. Representações femininas em “Duzu-Querença” e “Olhos d’água”. In:



DUARTE, C. L.; CÔRTEZ, C.; PEREIRA, M. do R. A. (org.) *Escrevivências: Identidade, gênero e violência na obra de Conceição Evaristo*. Belo Horizonte: Editora Idea: 2018, p. 247-256.

PEZOS, R. K. R. *A mulher indígena e o parto: condições arquitetônicas na unidade de obstetrícia para atendimento às mães indígenas*. 2010. 72f. Monografia (Especialização em Arquitetura em Sistemas de Saúde) — Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

PRANDI, R. Deuses africanos no Brasil: uma apresentação do Candomblé. In: *Herdeiras do Axé*. São Paulo: Hucitec, 1997, p.1-50.

\_\_\_\_\_. Exu, de mensageiro a diabo: sincretismo católico e demonização do orixá Exu. *Revista USP*, n. 50, 2001b, São Paulo: USP, p. 46-63.

\_\_\_\_\_. Religião e sincretismo em Jorge Amado. In: SCHWARCZ, L. M.; GOLDSTEIN, I. S. (Org). *O universo religioso de Jorge Amado: caderno de leituras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PROENÇA, C. M. *Roteiro de Macunaíma*. São Paulo: Civilização brasileira, 1974.

PROENÇA FILHO, D. A trajetória do negro na literatura brasileira. *Revista Estudos Avançados*, 50., v. 18, São Paulo: USP, 2004, p. 161-193.

QUEIROZ JÚNIOR, T. *Preconceito de cor e a mulata na literatura brasileira*. São Paulo: Editora Ática, 1982.

QUILOMBHOJE. *Histórico Quilombhoje. Quilombhoje: Espírito de quilombo nos dias de hoje*. Disponível em: <https://www.quilombhoje.com.br/quilombhoje/historicoquilombhoje.htm>. Acesso em: 12 jul. 2020.

RICARDO, A. *et al.* No xirê do Anhembi, a Oxum mais bonita surgiu: Menininha, mãe da Bahia, Ialorixá do Brasil. In: SANTOS, G. R. da S. *et al.*, *Sambas de enredo Carnaval São Paulo 2017*. [S.l.]: Tratore, 2017. 2 CD's. Faixa 4.

RICARDO, A. *et al.* Oxalá, Salve a Princesa! A Saga de Uma Guerreira Negra. In: VIANNA, F. *et al.* *Sambas de Enredo Carnaval de de São Paulo 2019*. [S.l.]: Tratore, 2019. 2 CD's. Faixa 3.

ROCHA, A. M. *Caminhos de Odú*. Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2019 [1998].

ROCHA, B. *et al.* Quem nunca sentiu o corpo arrepiar ao ver esse rio passar. In: CONCEIÇÃO, G. da. *et al.* *Sambas de enredo 2017*. [S.l.]: Universal Music, 2017. 1 CD. Faixa 3.

ROMÃO, T. L. C. Sincretismo religioso como estratégia de sobrevivência transnacional e translacional: divindades africanas e santos católicos em tradução” *Trabalhos em Linguística Aplicada*, 1., v. 57, 2018, p. 353-381.

ROSÁRIO, C. C. Oxum e o Feminino Sagrado: Algumas Considerações Sobre Mito, Religião e Cultura. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 4., 2008, Salvador. *Anais...* Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2008. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecult2008/14412.pdf>. Acesso em 14 jun. 2020.

RUTHVEN, K. K. *O mito*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

SÀLÁMI, S. *Oxum*: Orixá do Amor e do Progresso. [S.l.]: Centro Cultural Oduduwa, 2019.

SALLES-BENTO, O. S. “Era como Kehinde que eu me apresentava ao sagrado e ao segredo”: agência e cosmovisão negra em *Um defeito de cor*. In: MIRANDA, F. R. de.; OLIVEIRA, M. A. C. de. (org). *Ana Maria Gonçalves: cartografia crítica*. Brasília: Edições Carolina, 2020, p. 508-532.

SANTOS, L. A. Exu e Macunaíma numa macumba carnavalesca e grotesca. Tal pai tal filho? In: COLÓQUIO DE FILOSOFIA E LITERATURA: DO CÔMICO, 3, 2013, Alagoas. *Anais...* Alagoas: UFS, 2013, p. 228-238.

SANTOS, W. S. “Neste mundo só ele mandava”: narrador e narração no “ciclo do cacau” de Jorge Amado. 2009. 145f. Dissertação (Mestrado em Letras – Teorias e Críticas da Literatura e da Cultura) — Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009. Disponível em:

<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/12031/1/Wladimir%20Saldanha%20dos%20Santos.pdf>. Acesso em: 17 jul. 2020.

SERRA, O. J. T. Jorge Amado, sincretismo e Candomblé: duas travessias. *Revista de Antropologia*, v. 38, 1., São Paulo: USP, 1995, p. 101-168.

SILVA, A. R. *Presença e Silêncio da colônia à metrópole: sina-is do personagem negro na literatura brasileira*. 2007. 234f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literaturas) — Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2007. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/1075>. Acesso em: 15. jul. 2018.

SILVA, F. C. *Maternidade Negra em Um Defeito de Cor: história, corpo e nacionalismo como questões literárias*. 2017. 209f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-28032018-104918/pt-br.php>. Acesso em: 5 abr. 2019.

SILVA, V. G. *Candomblé e Umbanda: Caminhos da Devoção Brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2005.

SODRÉ, M. Por um conceito de minoria. In: PAIVA, R.; BARBALHO, A. (org.). *Comunicação e cultura das minorias*. São Paulo: Paulus, 2005, p. 11-14.

\_\_\_\_\_. Prefácio. In: SANTOS, D. *Contos crioulos da Bahia*. Petrópolis: Vozes, 1976.

SOUZA, C. A. da S. *A solidão da mulher negra: sua subjetividade e seu preterimento pelo homem negro na cidade de São Paulo*. 2008. 174f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) — Faculdade de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/3915>. Acesso em: 12. abr. 2020.

SOUZA, G. de M. e. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

SOUZA, N. *Grupo de Estudos com ebome Cici*. 20. ago. 2020 - 10. dez. 2020. Encontros semanais de contação de mitos do Candomblé nagô, angola, fon e jeje, 2020.

STRONGMAN, R. O Candomblé de Dona Flor e seus dois maridos. *Revista Povo de santo e asè*, 22., Almada, 2011, p. 40-41.

T'ÒSÚN, M. *Irín tité: ferramentas sagradas dos orixás*. Rio de Janeiro: Pallas Editoras, 2014.

TAVARES, I. *Candomblés da Bahia*. Salvador: Editora Palmares, 2000.

TAYLOR, C. A Política do reconhecimento. In:\_. *Argumentos Filosóficos*. Tradução: Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Edições Loyola, 2000, p. 241-274.

THEODORO, H. Apresentação. In: LIMA, L. F. de. *Oxum: a mãe da água doce*. Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2012 [2007]. Coleção Orixás, nº 6, p. 11-14.

VALDÉS, V. K. *Oshun's daughters: the search for womanhood in the Americas*. Albany, NY: State University of New York Press, 2014.

VERGER, Pierre. A sociedade *Egbe Òrun* dos *Àbíkú*, as crianças nascem para morrer várias vezes. *Afro-ásia*, 14., Salvador, 1983, p. 138-160.

\_\_\_\_\_. *Orixás: deuses iorubá na África e no novo mundo*. 6a. ed. Tradução: Maria Aparecida da Nóbrega. Salvador: Corrupio, 2002.

VOGEL, A; MELLO, M. A. da S.; PESSOA DE BARROS, J. F. A galinha d'angola: iniciação e identidade na cultura afro-brasileira. Rio de Janeiro: Pallas Editora, 1993.

WERNECK, J. P. Introdução. In: EVARISTO, C. *Olhos d'água*. Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2016 [2014], p. 13-14.

## Anexos

Tabela 1489 - População residente, por cor ou raça, segundo o sexo e a religião - Resultados Gerais da Amostra			
Variável - População residente (Pessoas)			
Brasil			
Ano - 2010			
Sexo - Total			
Religião	Cor ou raça		
	Total	Preta	Parda
Umbanda e Candomblé	588.797	124.514	181.214
Umbanda	407.331	70.927	112.435
Candomblé	167.363	48.849	65.777
Outras declarações de religiosidades afrobrasileira	14.103	4.739	3.002
Fonte: IBGE - Censo Demográfico			

Tabela 1 – População residente, por cor ou raça, segundo o sexo e a religião

Tabela 6408 - População residente, por sexo e cor ou raça								
Variável - Distribuição percentual da população por sexo segundo cor ou raça (%)								
Brasil								
Sexo - Total								
Cor ou raça	Ano							
	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019
Preta	7,4	7,4	7,3	7,7	8,2	8,6	9,3	9,4
Parda	45,3	45,7	45,8	46,1	46,6	46,8	46,5	46,8
Fonte: IBGE - Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua Anual - 1ª visita								

Tabela 2 – População residente, por sexo e cor ou raça

Tabela 137 - População residente, por religião							
Variável - População residente (Pessoas)							
Brasil							
Ano x Religião							
2000			2010				
Umbanda e Candomblé	Umbanda	Candomblé	Outras declarações de religiosidades afrobrasileira	Umbanda e Candomblé	Umbanda	Candomblé	Outras declarações de religiosidades afrobrasileira
...	397.431	127.582	...	588.797	407.331	167.363	14.103
Fonte: IBGE - Censo Demográfico							
<b>Notas</b>							
Dados da Amostra							
Para 2010:							
1 - O grupo <b>Umbanda e Candomblé</b> inclui a categoria <b>Outras declarações de religiosidades afrobrasileira</b>							

Tabela 3 – População residente, por religião