



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (MESTRADO E DOUTORADO)

JANYNE SARAIVA TAGUA

***MARÉIA: O AXÉ DOS ORIXÁS E A VOZ ANCESTRAL
QUE RESSONA NA LITERATURA BRASILEIRA***

MARINGÁ
2025

JANYNE SARAIVA TAGUA

MARÉIA: O AXÉ DOS ORIXÁS E A VOZ ANCESTRAL
QUE RESSONA NA LITERATURA BRASILEIRA

Defesa de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Mestrado e Doutorado), da Universidade Estadual de Maringá, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Orientadora: Profa. Dra. Marcele Aires Franceschini

MARINGÁ

2025

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO

(Biblioteca Central - UEM, Maringá - PR, Brasil)

T128a

Tagua, Janyne Saraiva

Maréia : O axé dos orixás e a voz ancestral que ressona na literatura brasileira / Janyne Saraiva Tagua. -- Maringá, PR, 2026.
118 f. : il. color., figs., mapas

Orientadora: Profa. Dra. Marcele Aires Franceschini.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2026.

1. Alves, Miriam Aparecida, 1952- . 2. Orixás. 3. Maréia - Romance - Análise. 4. Ancestralidade. 5. Escrivência. I. Franceschini, Marcele Aires, orient. II. Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDD 23.ed. 401.4

Ademir Henrique dos Santos - CRB-9/1065

JANYNE SARAIVA TAGUA

***“MARÉIA: O AXÉ DOS ORIXÁS E A VOZ ANCESTRAL QUE
RESSONA NA LITERATURA BRASILEIRA.”***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras (Mestrado), da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração: **Estudos Literários**.

Aprovada em Maringá, **05 de dezembro de 2025**.

BANCA EXAMINADORA

Documento assinado digitalmente
 MARCELE AIRES FRANCESCHINI
Data: 14/12/2025 22:38:53-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

Prof.^a Dr.^a Marcelle Aires Franceschini
(Presidente - Orientadora - UEM/PLE)

Documento assinado digitalmente
 LUCIA OSANA ZOLIN
Data: 15/12/2025 15:31:49-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

Prof.^a Dr.^a Lúcia Osana Zolin
Membro Titular (UEM/PLE)

Documento assinado digitalmente
 AMANDA CRISPIM FERREIRA
Data: 16/12/2025 12:30:56-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

Prof.^a Dr.^a Amanda Crispim Ferreira
Membro Titular Externo (UTFPR - Curitiba)

AGRADECIMENTOS

A realização deste mestrado representa não apenas o cumprimento de uma etapa acadêmica, mas também a concretização de um sonho pessoal profundamente enraizado no desejo de dar visibilidade aos saberes oriundos da ancestralidade. Trata-se de uma oportunidade ímpar de contribuir com a valorização, preservação e disseminação de conhecimentos que atravessam gerações e compõem a essência de quem sou.

Agradeço ao que carrego comigo em minha crença, aos meus exus, às minhas duas mães espirituais Oxum/Nave ou Iemanjá/Abê, aos meus caboclos, aos meus encantos. Ao Pai Hermano por ter me iniciado no meu caminhar de santo; ao Silvinho e a seu caboclo Seu Pena Dourada a quem tenho um amor e uma admiração indescritíveis e que sempre me ensinou com amor. À minha mãe de santo, Mãe Gloria de Abê, que me acolheu e me aceitou como filha, repassando-me com muito amor o caminho do Vodum.

Manifesto minha sincera gratidão à minha mãe carnal: Mara Lúcia, que agora é uma ancestral, mas, que sempre confiou e me incentivou, foi um exemplo de resiliência e fonte de sabedoria, cuja trajetória inspira e sustenta a minha. À minha filha única: Pyetra Lunna, cuja existência ilumina meus caminhos e fortalece meus propósitos e me faz tentar ser exemplo. À minha irmã Stephanye, minha irmã gêmea, que viveu tudo comigo desde o princípio, obrigada por acreditar no meu potencial, por ser parceria e sempre me incentivar. Ao meu marido: Vladimir, pelo incentivo incondicional, paciência e presença firme ao longo de todo este percurso.

Dirijo também um agradecimento especial à minha professora orientadora Dra. Marcele Aires, que gentilmente me proporcionou a oportunidade de desenvolver esta pesquisa, acreditando em seu valor e relevância e me fazendo entender o quanto a sabedoria oral é importante. Sua orientação criteriosa e sensível foi fundamental para que este trabalho alcançasse sua forma final.

A todas as pessoas que, de maneira direta ou indireta, contribuíram para a construção deste trabalho, registro meu profundo reconhecimento e apreço.

“Nada acontece por acaso. Hey Ah!!”

Sr. Pena Dourada

TAGUA, Janyne Saraiva. **MARÉIA: O AXÉ DOS ORIXÁS E A VOZ ANCESTRAL QUE RESSONA NA LITERATURA BRASILEIRA**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2025.

RESUMO

O romance *Maréia*, de Miriam Alves, dialoga com a herança ancestral africana, aproximando as características dos orixás das trajetórias das personagens, mas também promovendo distanciamentos criativos pela via literária. Prandi (2001) afirma que os orixás se configuram como modelos de conduta, fato se reflete nos gestos de resistência e superação da protagonista. Já Verger (1999) associa os orixás às forças da natureza, perspectiva que ressoa em sua musicalidade e em sua espiritualidade. A noção de ‘escrevivência’, de Conceição Evaristo (2005), permite compreender como memória e experiência coletiva se transformam em matéria literária; enquanto a ‘dororidade’, de Vilma Piedade (2017), ilumina o modo como a dor herdada se converte em potência criadora. Nesse sentido, *Maréia* não apenas reinscreve saberes afro-brasileiros, mas também constrói novas estéticas literárias, resistindo ao apagamento e ampliando o horizonte de afirmação identitária, sagrando-se como um romance “macumbeiro”. Essa dissertação se divide em uma apresentação; uma introdução, em que circulam as propostas epistemológicas, sociológicas e literárias ligadas à autora; e três capítulos. O primeiro aborda as resistências que circundam a biografia de Miriam Alves, desde o início de seu apreço pela leitura, na infância, à juventude de luta, que se prolonga na vida adulta. A intenção é demonstrar o engajamento da romancista, que entende a literatura como ato político. Nesse centro, ficção e realidade se entrecruzam, uma vez que a protagonista é uma mulher negra, intelectual, conquistando espaços. A ficção serve como território de resistência, sobretudo por meio das lutas das minorias majorizadas empunhadas pela autora. Como intelectual, Miriam Alves trilha pela ancestralidade, tópico esse relacionado ao segundo capítulo. A protagonista é dona de uma (afro)brasilidade ancestral, que se mantém viva nas ações, nos sabores, nos saberes, na linguagem oral e nos costumes. Propõe-se que Miriam Alves escreve um romance com nuances de um mundo utópico possível: o do fortalecimento identitário, ou afro identitário. Já no terceiro capítulo são abordados os orixás e sua relação arquetípica e ritualística, ao longo do romance, com a presença de mitos tais Iemanjá (e suas distintas qualidades), além da presença de entidades como Oxum, Iansã, Xangô, Nanã, Oxumaré, Obaluaiê, entre outras. O objetivo é somar às pesquisas relacionadas à *Maréia* e à produção literária de Miriam Alves, sobrepondo questões afrodiaspóricas, estéticas e sociopolíticas na obra da autora.

Palavras-chave: Miriam Alves; *Maréia*; Ancestralidade; Orixás.

TAGUA, Janyne Saraiva. **MARÉIA: THE VITAL FORCE OF THE ORISHAS AND THE ANCESTRAL VOICE THAT RESONATES IN BRAZILIAN LITERATURE.**

Dissertation (Master) – State University of Maringá, Maringá, 2025.

ABSTRACT

Miriam Alves' novel *Maréia* dialogues with African ancestral heritage, bringing the characteristics of the orishas closer to the characters' trajectories, but also promoting creative distances through literature. Prandi (2001) states that the orishas are models of conduct, a fact reflected in the protagonist's gestures of resistance and overcoming. Verger (1999), on the other hand, associates the orishas with the forces of nature, a perspective that resonates in their musicality and spirituality. Conceição Evarist's (2005) notion of "escrivência" (writing-living) allows us to understand how collective memory and experience are transformed into literary material, while Vilma Piedade's (2017) "dororidade" (pain-sorority) illuminates how inherited pain is converted into creative power. In this sense, *Maréia* does not only rewrite Afro-Brazilian knowledge, but also constructs new literary aesthetics, resisting erasure and broadening the horizon of identity affirmation, establishing itself as a "macumbeira" (orishas oriented) novel. This dissertation is divided into a presentation; an introduction, in which the epistemological, sociological, and literary proposals linked to the author circulate; and three chapters. The first addresses the resistance surrounding Miriam Alves' biography, from the beginning of her appreciation for reading in childhood to her youth of struggle, which continues into adulthood. The intention is to demonstrate the novelist's engagement, who understands literature as a political act. At this center, fiction and reality intersect, since the protagonist is a black, intellectual woman, conquering spaces. Fiction serves as a territory of resistance, especially through the struggles of marginalized minorities grasped by the author. As an intellectual, Miriam Alves traces her ancestry, a topic related to the second chapter. The protagonist possesses an ancestral (Afro)Brazilian identity, which remains alive in her actions, tastes, knowledge, oral language, and customs. Miriam Alves writes a novel with nuances of a possible utopian world: that of identity strengthening, or Afro identity. The third chapter addresses the orishas and their archetypal and ritualistic relationship throughout the novel, with the presence of myths such as Yemaya (and her distinct qualities), as well as entities such as Oshun, Oya, Shango, Nana Buluku, Oshunmare, Babalu Aye, among others. The aim is to contribute to the research related to *Maréia* and the literary production of Miriam Alves, overlapping Afro-diasporic, aesthetic, and sociopolitical issues in the author's work.

Key words: Miriam Alves; *Maréia*; Ancestry; Orishas.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	p. 12
INTRODUÇÃO	p. 26
CAPÍTULO 1: AS SETE RESISTÊNCIAS DE MIRIAM ALVES	p. 35
CAPÍTULO 2: <i>MARÉIA</i> E SUAS MÚLTIPLAS HERANÇAS	p. 53
CAPÍTULO 3: ORIXÁS EM CENA: <i>MARÉIA</i> , RITUALIDADE E ARQUÉTIPOS AFRICANOS	p. 70
3.1 Primeiras considerações	p. 70
3.2 <i>Maréia</i> , um romance “macumbeiro”	p. 72
3.3 Odoyá, Iemanjá!	p. 75
3.4 Salvem todos os orixás!	p. 88
CONSIDERAÇÕES FINAIS	p. 103
REFERÊNCIAS	p. 107

LISTA DE IMAGENS

- Fig. 1.** Feitura de santo: eu (amarelo, de Oxum), minha irmã (branco, de Oxalufã) e um colega (azul, de Logun Edé) p. 14
- Fig. 2.** Minha saudosa mãe vestindo minha Erê, “Conchinha de Ouro”, em uma festa no Terreiro da Mãe Glória de Iemanjá p. 17
- Fig. 3.** Minha mãe, Mara Lúcia, com a neta Pyetra em seu colo p. 17
- Fig. 4 e Fig. 5.** A menina Ana Clara no colo da minha mãe, Mara Lúcia; e ao lado (dir.), sendo amamentada não pela mãe, mas por um “encantado” p. 18
- Fig. 6 e Fig. 7.** Pyetra Lunna e Ana Clara nas giras do Tambor de Mina de Mãe Glória de Iemanjá, em Maringá p. 19
- Fig. 8.** Minha segunda feitura de santo, em 2013..... p. 20
- Fig. 9.** Mapa da escravização trajeto África-Brasil p. 23
- Fig. 10.** Autores dos *Cadernos Negros*, em 1990. Da esquerda para direita: Abílio Ferreira, Esmeralda Ribeiro, Oubi, Miriam Alves (centro), Cuti, Sônia Conceição e Márcio Barbosa p. 42
- Fig. 11.** Capa de *Black Notebooks: Contemporary Afro-Brazilian Literary Movement* p. 45
- Fig. 12.** Capa de *Maréia*, de Miriam Alves, publicada pela Malê, em 2019 p. 84
- Fig. 13.** Dança a Acossú no Terreiro de Mãe Glória de Iemanjá (Maringá) p. 94

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1. Contribuições de Miriam Alves junto aos *Cadernos Negros* p. 40

QUADRO 2. Qualidades de Iemanjá no Candomblé Nagô p. 79

APRESENTAÇÃO

Antes de iniciar essa pesquisa, por estarmos na linha Literatura e Construção de Identidades, considero importante uma apresentação inicial, antes mesmo da Introdução. Afinal, se defendo uma dissertação que traz a presença dos orixás e dos rituais afro-brasileiros no romance *Maréia*, de Miriam Alves, é importante demonstrar minha conexão com a temática. Eu me chamo Janyne Saraiva Tagua, tenho quarenta e um anos, sou branca, sigo uma religião de matriz africana que talvez agora, após o Carnaval de 2025, fique muito conhecida, pois a Grande Rio trouxe como samba-enredo o Tambor de Mina. Do ponto de vista sociocientífico, observo desde já que defenderei meu lugar de fala, segundo o conceito de Djamila Ribeiro (2017), pois apesar de ser uma mulher branca, cis, minha biografia e minha trajetória de vida, ao lado das iniquidades/encantados/orixás, demonstra que minha proximidade às religiões afrocentradas é ancestral, na medida em que minha mãe biológica e minha mãe de santo me criaram, batizaram em terreiro; assim como eu também já fiz com minha filha.

Justifico ainda o uso da primeira pessoa, sobretudo na Apresentação, como método, posto que a vivência e a experiência são também vetores de pesquisa no universo decolonial, epistemologia a ser seguida nessa dissertação. Ao transitar a escrita entre a primeira pessoa do singular e do plural trago, além dos saberes ancestrais a mim repassados de forma escrita e oral, uma bagagem autoetnográfica:

Produzir a escrita autoetnográfica é um caminho sem volta. Uma volta feita de si, por si, para si, mas em consonância a outros mundos e realidades que nos são tocadas através das palavras. Temos o poder da autogerência ao captar vozes interiores ocultas, condicionadas a mostrar o que se tem de melhor ou pior daquele que relata. No contexto dominante e hegemônico, compreender lugares de fala é algo desestabilizador (Bandeira; Costa, 2002, p. 124).

Dito isto, sigo com minha apresentação: o nome da minha mãe é Mara Lúcia, ela é descendente de portugueses, espanhóis e alsacianos, enquanto meu pai é espanhol, nascido na Andaluzia, na Espanha. Sou o resultado, como diz Bhabha (2001), das confluências desse “entrelugar”. Minha família sempre foi formada por mim; por minha única irmã por parte de mãe, que se chama Stephanye e que é mais nova; pela Tia Aurea; por minha mãe e por meu pai. A única semelhança física que tenho com minha irmã são o formato dos olhos, os meus verdes e os dela castanhos, mas é engraçado que cresci com minha mãe dizendo: “Ela é um pedacinho de você, Jan”, então, mesmo sendo diferente, sinto que ela é realmente um pedaço de mim.

Nasci em uma família paulistana de classe média que se mudou para Maringá, quando eu tinha cinco anos, em busca de oportunidades de melhoria de vida. Meu pai sempre foi umbandista desde que me conheço por gente e minha mãe era católica – porém, quando morávamos em São Paulo capital, ela frequentava vez ou outra um terreiro de candomblé angola, do Pai Fernando. Como eu era pequena, tenho algumas lembranças: da escada onde precisávamos descer para chegar ao terreiro, de ver a peneira de búzios, de olhar o barracão e achá-lo enorme e de brincar com um garoto pouco mais velho que eu, filho de uma filha de santo, o Nê. Confesso que até eu entender e ter conhecimento dentro do santo das diferenças entre Candomblé, Umbanda, Tambor de Mina, eu tinha medo, pois tanto eu quanto minha irmã não entendíamos direito o que significava tudo aquilo.

Na minha adolescência, fui expulsa de casa pelo meu pai e na época isso me afastou da minha mãe, da minha irmã e da Tia Aurea, que era madrinha da minha mãe, da minha irmã e minha também. Após algum tempo depois que eu havia saído de casa, meus pais se separaram e resolvi deixar meu orgulho de lado e entender o lado de minha mãe: meu pai era muito autoritário e ela sempre o obedeceu e na época achou que eu sair de casa, seria o melhor a fazer.

Voltei para casa, e então eu tinha a casa das quatro mulheres, assim como a personagem Maréia. Na época eu e minha irmã descobrimos que minha mãe jogava cartas há muitos anos, (havia aprendido quando era adolescente) e quando ela e meu pai se separaram, ela nos contou sobre esse dom que guardava em segredo. Sozinha, perdida com o fim do casamento, minha mãe começou a procurar outro terreiro para frequentar aqui em Maringá e acabamos conhecendo a mãe Clô, responsável por uma casa de Umbanda bem conhecida, a Tenda Espírita Caboclo Sete Flechas, e a partir daí, minha jornada dentro do santo começou.

Com o passar do tempo, minha irmã começou a apresentar sintomas que nos levavam a crer que ela precisava de ajuda específica, mais precisamente: espiritual. Foi então que conhecemos, no terreiro da Mãe Clô, o Pai Hermano. Pai Hermano logo ficou amigo de minha mãe, que gostava de conversar e acabou descobrindo que ele era(é) pai de santo de Candomblé de Angola e de Ketu (ele “foi feito” na tradição Angola e depois passou para um terreiro Ketu)¹. No mesmo instante, trocaram telefones e minha mãe agendou um jogo de búzios, algo muito comum dentro da prática do candomblé; um oráculo de adivinhações. No dia marcado fomos ao local onde ele atendia e os búzios nos disseram que minha irmã precisaria fazer o santo e que assim que ela “levantasse da esteira”², ou seja, passasse pelos rituais para se tornar uma

¹ Sobre as distinções entre os candomblés, segundo as etnias, o assunto será abordado no terceiro capítulo.

² “Dormir na esteira representa o retorno ao princípio da vida, o reencontro com a ancestralidade. Dormimos na esteira para ter contato com o elemento que nos deu a vida: a terra! Chamadas de *decisa* pelos bantos (Candomblé

filha de santo, eu acabaria apresentando os mesmos sintomas. Por essa razão, na época, minha mãe decidiu que faríamos o santo juntas e isso nos tornou irmãs gêmeas perante o santo: eu de Oxum com Iemanjá e ela de Oxalufã com Iansã – confirmando os orixás que Pai Fernando vira anos antes.

Fiz o santo pela primeira vez com 22 anos e minha irmã com 19 anos, no ano de 2006, em um mês de fevereiro. Minha mãe foi o esteio de Pai Hermano de Oyá na nossa feitura, assim como recebemos ajuda de amigos que se disponibilizaram a trabalhar como irmãos de santo para nós: o Marco, o Leandro e o Silvinho. Nessa minha primeira feitura, como Pai Hermano não dispunha de um terreiro próprio, a celebração já começou ancestral, sendo realizada na casa da minha mãe, onde montamos um quarto de santo. Abaixo, fotografia em que eu (amarelo, cor de Oxum), minha irmã (branco, de Oxalufã) e meu amigo (azul, cor de Logun Edé), em nossa primeira feitura de santo:



Fig. 1 – Feitura de santo: eu (amarelo, de Oxum), minha irmã (branco, de Oxalufã) e um colega (azul, de Logun Edé). / (Fonte: acervo próprio)

de Angola), de *enim* pelos iorubás (Candomblé de Ketu) e de *zocrépelo* povo fon (Candomblé de Djedje), as esteiras são feitas de palha, um dos emblemas de Obaluaiê [orixá que representa a medicina, a cura, a evolução, a transformação e a transmutação]. Para as obrigações usamos a esteira conhecida como *nagô*, bem fina, confeccionada com palha trançada. [...] Objeto sagrado, muito importante para o povo do Candomblé, faz parte de quase todos os rituais como: mesa de oferendas e comidas ritualísticas dos iniciados (ou não); mesa de *ebós* [oferendas] e comidas de Orixás prontos; amparo durante os *Pawós* [batida de palmas e ritmo] dos iniciados; suporte para ervas durante a *Sassanha* [ritual de se cantar folhas sagradas para extrair a energia vital delas]; cama e mesa no ritual do *Bori*, etc.” (Ogam Sandro Ayrá, 2018). De todas os exemplos dados, minha irmã “levantou da esteira” após o *Bori*, ritual em que se cultua e se louva o *Ôrí*, a divindade que reside em cada ser.

Estávamos sentados para que as pessoas pudessem cumprimentar nossos orixás – dentro da nossa feitura de santo, era o momento ideal para que os que participam do ritual aberto, a festa de saída, conversassem com os orixás e fizessem pedidos. Aqui, valem explicações importantes: Oxum é a orixá que reina sobre as águas doces, dona do ouro, das pedras preciosas. Associada à fertilidade, é considerada a dona da beleza e da vaidade: não por acaso seu símbolo é um espelho. Lembrando-se que na Nigéria há uma província (sudoeste do país) e um rio que levam seu nome: *Oṣun*, em iorubá. Inclusive, o Templo de Oxum-Oxobô, situado perto do rio, é um ponto de peregrinação, sobretudo em agosto, quando ocorre um festival em sua homenagem (Tate, 2005). Lembrando que no Candomblé, é importante que os orixás tenham “enredo” um com outro, ou seja, tenham relação direta um com outro, pois, o contato afeta a amplitude de seus poderes. Oxum tem enredo com todos os orixás do Panteão. A foto é simbólica não só pelo momento de feitura, mas porque me liga, de modo ainda mais uterino, à minha irmã: na mitologia, Oxum é filha de Iemanjá e Oxalá, sendo Oxalufã a representação de Oxalá em sua velhice, sua ancestralidade. Iemanjá é a mãe dos primórdios, responsável por todas as águas e pelo nascimento do ser humano. De modo geral, Iemanjá e Oxum são mães que se complementam: na hora do parto, Oxum, a responsável pela fecundação e pela gestação, passa o domínio a Iemanjá, a senhora dos nascimentos, a dona de todas as cabeças. Ainda, Oxum tem ligação com Logunedé, orixá protetor dos rios e da navegação, considerado o patrono das artes: literatura, escultura, música e pintura – com exceção da dança, domínio de Ewá. Quando seu enredo é associado a Oxóssi, orixá das matas, torna-se mãe de Logunedé.

Além disso, é preciso dizer que, por termos sido feitas juntas, na nação Ketu/Angola, somos consideradas gêmeas – e isso será sobretudo importante adiante, no último capítulo, ao analisarmos a presença das gêmeas no romance. Especialmente para minha irmã, a feitura foi um divisor de águas: na época, ela namorava um rapaz que não quis continuar porque ela teria de raspar a cabeça (fazemos isso na feitura do santo) e pelo próprio preconceito religioso, pois a família dele era católica. No Ketu/Angola, todos os *yawós*³ precisam raspar a cabeça em sinônimo de humildade, e usamos o *kelê*⁴ por três meses como símbolo de aliança com nosso orixá – o *kelê* normalmente contém as cores do seu santo. Durante o preceito (90 dias de resguardo, em que abdicamos de alguns hábitos: não comer certos tipos de alimentos, dormimos no chão, comemos com a mão, rezamos antes de comer e temos a obrigação de rezar, afim de

³ Termo usado para designar os filhos de santo que já passaram pela iniciação no candomblé e no batuque, mas que ainda não completaram sete anos após a iniciação.

⁴ Colar curto e sagrado usado por iniciados no candomblé. É um símbolo de união entre o iniciado e o seu orixá. Pode ser feito de miçangas, conchas, pedras, búzios, etc.

não “quebrar o preceito”), recebi a notícia de que poderia fazer o curso de Letras Português/Espanhol em uma faculdade particular, com um desconto, na época, que deixaria o valor acessível. Passei a ir à faculdade, inicialmente, com roupas brancas: calça, camiseta, um pano cobrindo o *kelê* e um pano na cabeça, pois, devido ao resguardo, não poderia ficar com a cabeça descoberta e nem poderia permitir que as pessoas tocassem em mim para que não alterassem minha energia nem a do santo.

Os professores na época me receberam bem e quase todos achavam que eu estava doente devido à roupa branca e a bandana na cabeça, entendiam que eu estava com câncer, por isso resolvi mudar e ir vestida como deveria, de fato, por eu estar de obrigação: calçolão, saia, bata, pano de cabeça e todos os meus fios de santo. O impacto foi nítido: cada vez que eu entrava no ônibus e descia no terminal, uns me olhavam maravilhados, outros saíam da frente e quando eu já havia me afastado gritavam: “Sai, capeta!”. Era bem difícil aceitar as humilhações, pois pelo preceito eu não podia responder: simplesmente abaixava a cabeça e seguia para mostrar humildade. A turma da faculdade, em grande parte, recepcionou-me bem, mas também vivi situações de preconceito ao fim do primeiro ano: um colega evangélico, o único homem, em um “Amigo oculto”, mesmo sabendo que minha religião era o Candomblé, presenteou-me com um cd de músicas evangélicas, dizendo que eu precisava “encontrar a paz”. No momento dessa situação, percebi que ele era tão infeliz por não se encontrar e nem ao menos saber no que acreditar que deixei pra lá. A professora e o restante da turma ficaram estarecidos com tamanha audácia e preconceito. O mais legal é que os professores, sempre que podiam, perguntavam algo sobre minha religião e meus colegas ficavam encantados em ver o pouco que na época eu podia explicar. Desde então, passei a me interessar em vários aspectos relacionados à cultura africana e afro-brasileira. É ainda preciso dizer que, então, não encontrávamos nada na internet e muito menos nos livros: tudo que sabia era porque tinha aprendido na vivência, na oralidade.

Após a queda do *kelê*, um amigo estava passando por um preceito religioso de menos tempo e precisava fazer compras no supermercado. Solidárias, eu e minha irmã, fomos de roupa branca, vestidas de baianas, literalmente. O espetáculo se instaurou, mas, dentre as pessoas que vieram conversar conosco, aproximou-se minha atual mãe de santo, Mãe Glória de Iemanjá. Trocamos telefone e ela acabou ficando amiga de minha mãe. Assim que começamos a frequentar o terreiro dela, que estava em construção aqui em Maringá.

Adiante, outra imagem que me tem grande significado: minha querida mãe vestindo minha Erê: “Conchinha de Ouro”, um espírito de criança que incorporo – foi assim que aprendi que o Erê é parte do Orixá. Tais entidades se manifestam como personalidades infantis, representando pureza, inocência e alegria. O Erê vem para trazer notícias boas e ainda posso

testemunhar que essa entidade me contou que eu ficaria grávida muito antes disso acontecer. Dessarte, sua presença nos terreiros é manifestada com muita festa. A fotografia foi realizada no terreiro da Mãe Glória e, como se pode notar pelo reboco, ele ainda estava em construção. Minha expressão feliz se dá pela chegada de “Conchinha de Ouro”, que passou a integrar a festa:



Fig. 2 – Minha saudosa mãe vestindo minha erê: “Conchinha de Ouro” em uma festa no Terreiro da Mãe Glória de Iemanjá / (Fonte: acervo próprio)

Nas idas ao terreiro, conheci o pai de minha filha, por sua vez filho de santo da minha mãe de santo. Minha Pyetra Lunna nasceu dentro do terreiro, dentro do Tambor de Mina. Em meu percurso autoetnográfico, trago uma imagem ancestral que guardo com carinho: Pyetra ainda bebê, no colo da minha mãe, na mesma festa de Erê em que ela me vestiu (fig. 2). Como se pode ver na mesa, tais festas trazem fartura de frutas, doces e bolos – alimentos que os espíritos infantis amam. É uma das últimas imagens que tenho dela vestida com roupas de santo:



Fig. 3 – Minha mãe, Mara Lúcia, com a neta Pyetra em seu colo (Fonte: acervo próprio)

Contrariando as imagens do Candomblé reproduzidas em uma sociedade racista e religiosamente intolerante como a nossa, é importante pontuar que uma das coisas que logo aprendemos é que o Tambor de Mina é família, de modo que todos se ajudam, mutuamente. Sempre me senti muito acolhida nessa casa, sobretudo porque minha mãe, Mara Lúcia, era de Xangô Ayrá com Iemanjá e minha mãe de santo, Glória, de Iemanjá com Ogum e seu terceiro santo Badê (Xangô), de modo que ambas se davam muito bem. Ambas tinham no “enredo”: Xangô (orixá da justiça, dono dos trovões e do fogo) e Iemanjá (super mãe, zelosa, cuidadora da prole), orixás complementares e poderosos, que se unem em luta pela proteção, pelo amor e pela determinação. Além disso, a casa de Mãe Glória é de Iemanjá.

Essa dissertação é importante, sobretudo, porque registra não apenas uma parte isolada de minha vida, mas serve de documento histórico à formação do terreiro de Mãe Glória de Iemanjá. Para além da autoetnografia descompromissada com o objeto de estudo (a religiosidade africana em *Maréia*), como pesquisadora da linha decolonial busco emancipação teórica e metodológica a fim de navegar em novas epistemologias, distintas das sacralizadas pelo viés colonial como o pensamento cristão e os saberes eurocêtricos. Nesse sentido, não se trata de escrever sobre mim mesma, mas de ser crítica às experiências pessoais e coletivas ao longo de meu processo de pós-graduanda, além de me posicionar como elemento depositário da ancestral cultura de matriz africana em meu território, Maringá/PR. Assim que trago outras imagens que demonstram a força ancestral das mulheres do Tambor de Mina, aliadas nos caminhos da maternidade e da proteção com os/as filhos/as:



Fig. 4 e Fig. 5: A menina Ana Clara no colo da minha mãe, Mara Lúcia; e ao lado (dir.), sendo amamentada não pela mãe (Notche Katia de Sogbo), mas por um “encantado” (Fonte: acervo próprio)

A figura 4, especialmente, traz sentido afetivo: quem está amamentando a bebê Ana Clara não é a mãe, mas um “encantado”, Sr. Joaquim de Légua, da família de Légua, entidade do Tambor de Mina. No ato, não era a “pessoa física” quem amamentava, mas a figura espiritual, protegendo-a e abrindo seus caminhos. E a bonita história não acaba aí: Pyetra Lunna e Ana Clara (fig. 4) cresceram no Tambor de Mina e são amigas até hoje. Inclusive, Pyetra Lunna, quando pequena, passava pelas obrigações e queria ir de branco e da cabeça tampada à escola. Com 3 ou 4 anos, não deixava as professoras tirarem o pano de cabeça dela, de jeito nenhum. Fazia questão de mostrar o orgulho pela religião. Abaixo, Pyetra e Ana Clara nas festividades:



Fig. 6 e Fig. 7: Pyetra Lunna e Ana Clara nas giras do Tambor de Mina de Mãe Glória de Iemanjá, em Maringá.
(Fonte: acervo próprio)

Minha mãe faleceu antes da minha filha completar dois anos e logo depois me separei do pai dela, contudo permaneci na casa de santo. Como trabalho com uma dissertação que traz como uma das temáticas mais fortes a ancestralidade, acredito ser importante demonstrar a minha história, a minha própria ancestralidade antes de falar, “friamente”, da ancestralidade presente em *Maréia*. E como Vó Déia (avó da protagonista) e Tânia (mãe da protagonista), acredito que essa seja a relação que mais me conecta ao Tambor de Mina e ao Candomblé de Ketu: a relação do amor, do cuidado, da comunhão. Minha mãe foi uma das maiores incentivadoras para que eu estudasse. Ela dizia: “Confio no seu taco, Jan. Seu olhinho brilha quando você fala disso!” e junto comigo, durante a faculdade, foi se apaixonando cada vez mais pelo que estávamos vivendo na prática: as lendas, os mitos que explicam tantas coisas humanas.

Tive acesso com minha mãe a diversas línguas e culturas, nossa casa sempre foi frequentada por pessoas de várias nacionalidades, culturas e religiões – tal qual a casa de Maréia.

Dando sequência à minha história, fiz minha segunda feitura de santo na Casa de Abê de Mãe Glória, quando Pyetra tinha 4 anos, em fevereiro de 2013:



Fig. 8: Minha segunda feitura de santo, em 2013.

Relembrando que minha primeira feitura de santo foi realizada no viés do Candomblé Ketu/Angola do Pai Hermano; já minha segunda no Tambor de Mina da Mãe Glória. Embora esteja vestindo dourado, cor de Oxum, há peculiaridades na feitura: eu precisei passar por sete ebós, em sete lugares diferentes, para fazer a feitura no terreiro de Mãe Glória uma vez que eu era da outra casa. Há também diferenças nos processos do Bori (do iorubá: *bó*, oferenda + *ôrí*: cabeça), ritual sagrado de oferendas ao orixá de sua “cabeça”, representação particular de cada um; bem como em todos os processos de aprendizagem. O Paô, por exemplo, cerimonial de bater palmas em louvação aos orixás, ocorre de uma forma na nação Ketu (com palmas para cima, porque o patrono é Oxóssi) e de outra na Mina (batemos o Paô no chão porque o patrono é Dã, representado por uma serpente rastejante). O que ocorre é que, em ambas as casas, não

há um livro de regras, leis ou métodos de ritual como encontramos, de certo modo unificado, no cristianismo. Ao contrário de soar como “confusão”, vejo como uma grande riqueza cultural, pois, tanto no Candomblé quanto no Tambor de Mina os ensinamentos, cantos, palavras, ritos e tradições são repassados por meio da oralidade. O estudioso queniano Ngũgĩ wa Thiong’O, em *Decolonising the mind: The politics of Language in African Literature* (1981), explica que seu povo “emprestou fortemente formas da narrativa oral, particularmente as fábulas, os provérbios, as canções e a tradição completa da poética do elogio individual e coletivo” (p. 77, trad. nossa)⁵. De fato, a oralidade está presente em todos os espaços africanos, de norte a sul, leste a oeste. A tradição oral, pois, envolve a transmissão dessas fábulas, mitos, provérbios e contos como verdadeiro instrumento de preservação da memória e da identidade dos povos pretos. Além disso, repassar os conhecimentos ancestrais por meio oral é uma poderosa forma de se rebelar contra o silenciamento imposto, por séculos, pela colonização e pela escravização.

Daí ser importante explicarmos que, nessa pesquisa, não acessamos lugares como o “sincretismo” religioso, uma vez que não é nossa intenção comparar orixás com santos. Essa foi uma imposição da Igreja Católica aos povos africanos escravizados. O “sincretismo” não é tão lindo e poético como tantas vezes vemos em discursos que louvam “a mistura das raças”: foi uma imposição. A oralidade é uma arma, pois, para se fugir dessa imposição. Iansã não é Santa Bárbara, é Iansã; Ogum não é São Jorge, é Ogum. É ainda importante dizer que, durante todo o período colonial (e mesmo no Brasil República), as práticas da tradição oral caíram na ilegalidade, de modo que a identidade dos africanos e seus descendentes necessitou ser reafirmada na clandestinidade.

Observamos esses fatores uma vez que utilizaremos duas bases distintas com relação ao conhecimento dos orixás presentes nessa dissertação: empregaremos tanto os teóricos conhecidos como Bastide, Prandi, Verger, entre outros, quanto o conhecimento oral, vivo em terreiros como os meus aqui citados. Utilizar o domínio oral, presente nas casas de Candomblé Ketu/Angola e no Tambor de Mina, é, inclusive, uma forma decolonial de não validar os saberes apenas de professores(as) doutores(as) e pesquisadores(as), dando voz também às práticas ancestrais, ainda que os responsáveis por repassá-los adiante sejam pessoas de pouca escolaridade e/ou livros publicados. A área decolonial da Antropologia já realiza tal procedimento metodológico e acreditamos que uma pesquisa de Letras, sobretudo na área de Identidade e que envolve oralidade, necessita recorrer a tais fontes e saberes. Esse é um dos pontos que acreditamos ser de maior originalidade nessa dissertação.

⁵ Trecho original: “[...] borrowed heavily from forms of oral narrative, particularly the fable, proverbs, songs and the whole tradition of poetic self-praise or praise of others”.

Outra distinção que necessita ser bem explicada aqui é em relação a diferenciações entre o Candomblé Ketu/Angola e o Tambor de Mina. O Candomblé Ketu foi introduzido no Brasil pelos iorubás (africanos da costa ocidental – Nigéria, Benim e Togo) e sua forma de condução, litúrgica é diferente, eles cultuam os orixás. Já no candomblé Angola, trazido pelos povos bantus (maior etnia africana), os inquices (igualmente, forças da natureza e ancestrais divinizados) são reverenciados. Existem casas que trazem a fusão entre orixá e inquice, e cada uma dessas entidades é cultuada de uma forma. Não há um padrão, demonstrando como a riqueza oral, ao mesmo tempo em que salvaguarda, transforma os conceitos de acordo com o eixo espaço-tempo, tal qual ocorre com o eixo da língua e da fala (Marcuschi, 2001; Nonato, 2018).

O Tambor de Mina, por sua vez, veio com os africanos das regiões do Benin e do Daomé (costa ocidental) e se instalaram no Maranhão. Para falar em Tambor, precisamos explicar que a Casa de Nagô, situada e tombada em São Luís, foi fundada por uma tríade étnica africana: uma mulher negra abeokuta (região nigeriana), uma mulher negra iorubá e uma mulher negra cabinda (banto). A a partir daí nasce o que conhecemos hoje como uma casa jejê/nagô, cujo culto abrange: voduns, orixás, caboclos diversos, entre outros elementos adicionados à ritualística e que dependem da árvore (família de santo) que cada casa faz parte. A maior parte das casas vem da árvore do Terreiro do Egito.

Outro terreiro bastante conhecido e que foi um dos primeiros em São Luís é a Casa das Minas, fundada por uma negra daomeana (Nã Agotimé)⁶: seu culto é inteiramente Jejê, fala-se fon e só mulheres dançam. Seus rituais não são abertos. Cavacanti (2019, p. 389) observa que assim como “a Casa de Nagô, também antiga na cidade, a Casa das Minas ostenta em seu nome a marca da proveniência do grupo que a criou: eram negros Minas ou Minas-Jejê”, explicando que “Mina ou Minas é termo que se refere aos escravizados vindos da região da antiga Costa do Ouro (atual Gana e mais amplamente toda a região do Golfo de Benim na África Ocidental)”.

Historicamente, os encantados começaram a aparecer Brasil afora, todos unidos pela ancestralidade africana, fossem nagôs, jejês, fons, ashantis, bantos, entre outros povos:

Ao chegarem aqui, os diversos povos bantus entenderam suas ligações linguísticas ao perceberem que partem de um mesmo tronco linguístico e, portanto, cultural [...]. Seus conflitos e diferenças tiveram de ser esquecidos ou utilizados para se fortalecerem na condição de escravizados. Hoje, o que não podia ser diferente devido aos números em que foram trazidas, essas

⁶ Ainda que haja discussões a respeito da fundação da Casa das Minas por Nã Agotimé, adotamos aqui seu nome amparadas pelas pesquisas de Pierre Verger (“Uma rainha africana mãe de santo em São Luís”, 1990) e da Professora do Programa de Pós-Graduação em Sociologia & Antropologia da UFRJ, Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti (“A Casa das Minas de São Luís do Maranhão e a saga de Nã Agontimé”, 2019).

distintas formas de ser africano fundam a essência do negro e do brasileiro em si, apesar de haver um foco na contribuição iorubá. Todavia, partindo das contribuições de Diop (2014) - ainda que o autor não tratasse especificamente do Candomblé em seus estudos -, podemos trabalhar com a ideia de que os povos africanos presentes no Brasil e constituidores do Candomblé possuem, no final de tudo, uma base cultural que toca, de uma maneira ou outra, seus aspectos ancestrais, organizacionais, econômicos, entre outros (Gaia; Vitória, 2021, p. 46).

Diante da multiplicidade de etnias africanas que aportaram no Brasil e que configuram as religiões diaspóricas, utilizo aqui a síntese do escritor e historiador maringense Laurentino Gomes (2019) a respeito dos grandes ciclos escravagistas no país: 1) Ciclo da Guiné (séc. XVI): o tráfico tinha origem nos portos do noroeste da África, como no Senegal, na Gâmbia e na Guiné-Bissau; 2) Ciclo de Angola (séc. XVII até o fim do tráfico): foram trazidos cativos sobretudo do sudoeste da África. É de onde vem a maior parte dos descendentes negros que aportaram no país, da cultura banto; 3) Ciclo da Costa da Mina (século XVIII): traficou iorubás, jejes, minas, hauçás, tapas e bornus, da etnia iorubá, fixando-se sobretudo na Bahia e em Pernambuco. Os responsáveis por esse ciclo foram principalmente os baianos; 4) Ciclo de Moçambique (a partir do século XIX): escravizados da cultura banto.

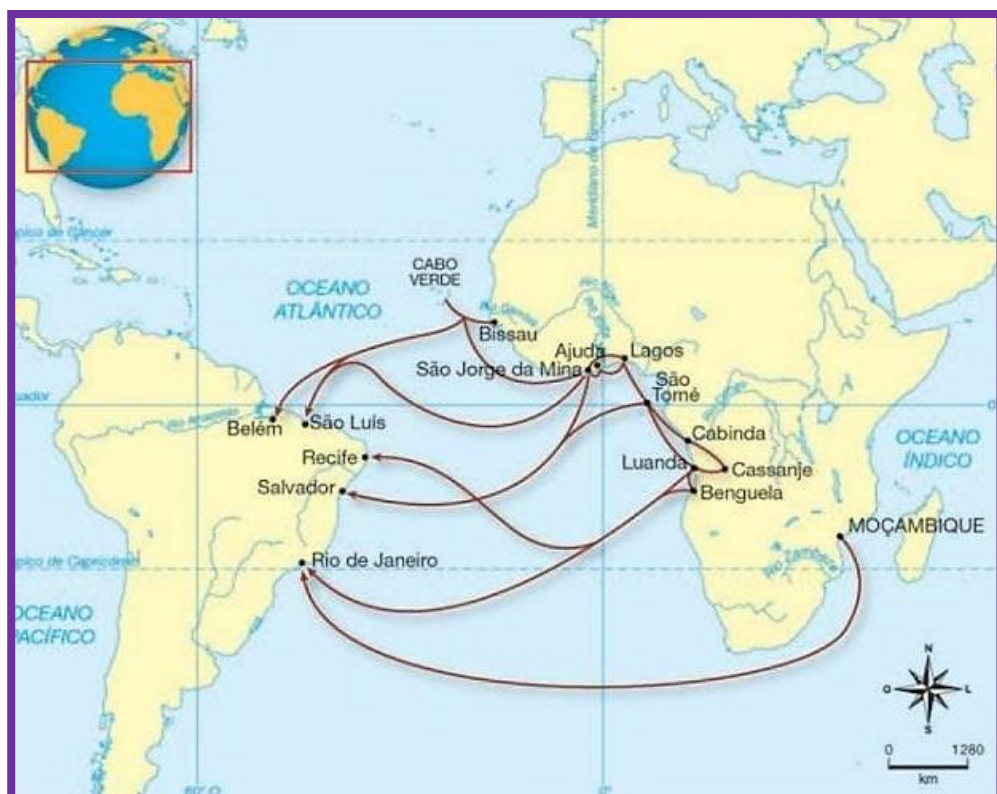


Fig. 9 – Mapa da escravização trajeto África-Brasil

Fonte: SOUZA, Mariana de Mello e. *África e Brasil africano*. São Paulo: Ática, 2007, p. 86.

Não obstante, diante da proliferação de etnias afrodiáspóricas, fica evidente que não seria possível uma unidade tampouco qualidades estáticas na tradição místico-religiosa. No Tambor de Mina ainda que se celebrem os voduns e o orixás, o que predomina são os “encantados”, ou os espíritos, pois se acredita que o ser não morre, mas transita entre planos. Outro aspecto importantíssimo a ser explicado, desde já, é que o Tambor – como vimos por sua fundação – é uma religião de base essencialmente matriarcal. Hoje, aceitam-se pais de santo, mas suas origens remontam apenas à presença das mães de santo. Essa é a narrativa que sempre ouvi dentro da Mina, de modo que compreendi ser mais verdadeiro empregar aqui o conhecimento oral do que “copiar-colar” o que a teoria registra sobre a minha religião. Por isso também fiz questão de empregar o termo “voz ancestral” no título dessa dissertação.

Dando sequência à minha trajetória até aqui, anos após me separar, conheci meu atual marido, Vlad, africano da Guiné-Bissau. Ele veio ao Brasil para estudar Letras na Universidade Estadual de São Paulo (Unesp), mas acabou desistindo do curso pela resistência que encontrou no embate com professores racistas, que não entendiam o papel dos programas de intercâmbio. Através de nosso relacionamento e de minha curiosidade, comecei a conhecer a cultura guineense e a dos países de língua portuguesa em África, temáticas as quais, hoje, fazem com que eu fique cada vez mais apaixonada. Cada vez que adquiro uma informação nova, faço laços com algo da minha vida e descubro que sempre gostei de aprender e de entender a diversidade existente no mundo.

Dentro dessa diversidade, algo que me foi instruído é que, entre uma imensidão de fatores, os dialetos e idiomas são distintos de uma nação para outra: o idioma fon, utilizado no Tambor de Mina, assim como o iorubá, empregado no Ketu/Angola, são falados ainda hoje na África, de maneira que estamos sempre aprendendo termos e palavras novas, fugindo apenas das línguas eurocêntricas e colonizadoras. Tudo que se aprende na vivência do vodum/orixá é repassado por senioridade⁷, ou seja, oralmente dos mais velhos para os mais novos. Inclusive existe um ditado africano que diz: “Quando um velho morre, uma biblioteca desaparece”. Vlad sempre me diz isso, exatamente pelo conhecimento que deixa de ser replicado.

Quanto à minha chegada no Programa de Pós-Graduação em Letras (PLE), ela se deu da seguinte forma: conheci minha amiga Gabi no meu emprego anterior. Ela havia acabado de defender a dissertação de Mestrado em História e estudo das religiões. Entre uma conversa e outra, acabei contando que um dos meus sonhos era fazer Mestrado. Confessei-lhe que eu estava defasada, que não conhecia nenhum dos professores da universidade, que não sabia quais eram

⁷ Cf. Oyěwùmí (2021).

as regras e nem se meu conhecimento seria suficiente. Ela me incentivou e na hora se prontificou a me ajudar: explicou-me sobre as disciplinas, repassou-me os editais e o site do PLE, vi quais eram os professores e até me orientou quando fui me inscrever. Entrei como aluna ouvinte e, naturalmente, acabei escolhendo a disciplina que mais me chamou a atenção: “África-Brasil: Interconexões Históricas, Culturais, Etnográficas e Literárias” (PLE/UEM), ministrada por minha orientadora, Profa. Dra. Marcele Aires Franceschini. Na disciplina, conheci mais da África, debatemos distintos livros, pesquisamos temas que até então me eram desconhecidos. Resultado: eu amei! Na sequência, fiz a disciplina da Profa. Dra. Alba Krishna Topan Feldman, denominada: “Literatura de Autoria Feminina, Interseccionalidades e Construção de Identidades”, que me deixou ainda mais instigada a produzir uma pesquisa de autoria feminina e que adotasse a temática dos orixás. Li *Maréia*, fiquei encantada, fiz o projeto e aqui estou.

Sinto que não realizo esse trabalho apenas em meu nome, porém represento duas importantes nações africanas e seus conhecimentos ancestrais. Aí está a magia: decolonizando o pensamento, criamos novas identidades às nossas experiências de mulheres, brasileiras, centrando nossas crenças, valores e saberes em práticas antes perseguidas e até hoje demonizadas. Assim que realizar essa pesquisa também não deixa de ser um ato de resistência, pois adoto como meu, no âmbito da religiosidade, o pensamento da intelectual brasileira Beatriz Nascimento: “[...] começ[o] a reescrever essa história a partir do Eu. Sou até as origens do *Eu sou*. *Eu sou* na África. *Eu sou* no Brasil” (1976/2022, p. 147 – itálicos nossos).

INTRODUÇÃO

A Literatura é a Arte que se vale da palavra escrita. Na linguagem literária existe uma preocupação latente com a elaboração especial das palavras em um determinado texto, construção resultante de um processo de escolha e arranjo das palavras. O autor jamais busca palavras ao acaso, pois seu trabalho é, de alguma forma, mexer com imaginário da pessoa a que ele se direciona: o(a) leitor(a):

A obra de arte – e, de modo particular, a obra literária – não se nos impõe apenas como um objeto de fruição ou de conhecimento; oferece-se ela ao espírito como objeto de interrogação, de pesquisa, de perplexidade. A obra – e particularmente a obra literária – desde o momento em que atrai um olhar, invoca, de modo irresistível, a consciência crítica: está a acompanhar como a sombra segue cada um de nossos passos (Picon, 1969, p. 13).

O escritor, com sua sensibilidade, capta o mundo como se tivesse antenas. É através de uma experiência pessoal, subjetiva que ele quer transmitir, comunicar, ajudar o leitor a se conhecer e a conhecer melhor o outro, bem como crescer enquanto ser humano. Utiliza das palavras sejam “feias” ou “bonitas”, simples ou complexas, metafóricas ou objetivas, arranjando-as, de maneira original, transformando-as em arte. Segundo Resende (1983), a matéria prima dessa arte é a própria vida, transmitida pelas palavras, pois temos a marca do humano:

A arte literária, de marcas essencialmente humanas, sustém um compromisso dos mais profundos, visto que, além do entretenimento que deva e possa proporcionar quanto mais sério o seu suporte ideológico, mais ela se constitui em fonte de reflexão e acréscimo ao intelecto e à sensibilidade, conduzindo à participação e ao engajamento. Sua função [...] deve encerrar duas outras finalidades simultâneas: estética e humana, visando a acordar no homem o senso do belo, e integrá-lo no todo do universo (Resende, Vânia Maria, 1983, p. 48).

Analisar o romance *Maréia* (2019) traz a possibilidade de explorar inúmeras vertentes, sabendo-se que ele é centrado no resgate de vozes ancestrais por muito tempo silenciadas, mas vivas nas várias linhagens das famílias negras que compõem a história. Pode-se considerar que a obra possui uma linguagem em muitos momentos marcada pelo poético, habilidade esta da escritora, professora e ativista negra Miriam Alves (1952). Consciente, o texto ainda mostra a espiritualidade africana demonizada ao longo do processo colonizador e como se seu a sobrevivência dos rituais e saberes negros mantidos vivos na alma e na mente dos personagens.

O sociólogo e professor Reginaldo Prandi, em *Mitologia dos Orixás* (2001, p. 24), frisa que “os Orixás, alegram-se e sofrem, vencem e perdem conquistam e são conquistados, amam e odeiam. Os humanos são cópias esmaecidas dos orixás dos quais descendem”, ou seja, apresentam características humanas tanto físicas quanto psicológicas. De modo que o *Orum* (mundo dos orixás) repete características do *Aiê* (o mundo terreno), sobretudo pela humanização de orixás como Exu, o grande mensageiro entre os mundos, intermediador dos seres: “[...] as histórias que revelam e comentam as guerras, brigas, paixões, amores, espertezas, conquistas e derrotas dos orixás assumem um papel de suma importância na cosmovisão iorubana” (Hofbauner, 2001, p. 253).

Historicamente, Brasil e África tem um destino entrelaçado, pois o primeiro foi reduto de escravizados negros trazidos do segundo, carregando como única bagagem as tradições, que por sua vez resultaram na influência africana e que se solidificaram culturalmente em amplos aspectos. Nas culturas iorubana e banto, os elementos da natureza são imprescindíveis símbolos nas narrativas ancestrais: as águas dos rios e dos mares, a areia, as estradas, a mata, o sol, o vento, todos se fazem presentes a todo momento.

Ao correr de *Maréia*, Miriam Alves aborda o passado e o presente de forma contundente. A história se passa nos ecos da colonialidade da sociedade patriarcal e machista brasileira, representada pela família Menezes de Albuquerque. De um lado, Alves (2019) nos faz lembrar as humilhações, o ser rebaixado; mas também o seu contrário: a autora resiste ao abraçar a liberdade e a emancipação dos povos negros, sobretudo com a presença da família Santos. Ao passo que os Menezes de Albuquerque eram poderosos e influentes; os Santos revelam “uma memória de resistência narrada com vistas ao futuro, a possibilidade de que o objeto símbolo mítico usurpado retornasse à família para reconstruir o ciclo da história” (Souza apud Alves, 2019, p. 8).

A personagem Maréia, que dá nome ao romance, está em busca de suas raízes e de sua ancestralidade, pautada em sua identidade afrodescendente, a qual nutre e da qual se orgulha. Relativamente a essa questão, a pesquisadora e professora Gizelda Melo do Nascimento (1998, p. 85) vai dizer: “Mulheres tecendo-se na contra-história, seus corpos saindo da impostura da petrificação, ganhando movimento; vozes descongelando as seculares muralhas; abrindo vias alternativas para veicular sua palavra”, de modo que não apenas a protagonista, mas todas as personagens negras presentes nessa ficção “abre[m]-se para a criação, recuperando sua identidade e inteireza”.

De fato, um dos aspectos mais relevantes do romance de Alves (2019) diz respeito às mulheres e ao lugar de resistência que ocupam no seio da sociedade patriarcal. Tal perspectiva é reforçada pela autora em entrevista à revista *Gláuks* (2020):

O meu fazer literário tem um viés na literatura negra brasileira, que se propõe a trazer para o cenário literário, seja na ficção, seja na poesia, o protagonismo do cidadão brasileiro negro [...], e que os fazeres literários brasileiros majoritariamente não nos fazem protagonistas. Nessas obras predominantemente escrita por autores brancos, estamos, nós os negros, sempre num lugar de escravos, descendentes de escravos e/ou subalternizados em alguma função, sem personalidade e interioridade dramática. O meu fazer literário busca exatamente dar interioridade e cognitividade às personagens negras da história, que têm toda uma complexidade de personalidades e de ação, que rompe o binômio: bonzinho-malzinho, bandido-mocinho. Levo em conta que a literatura é a criação do imaginário de um povo, de uma nação, é um lugar de sonho, de questionamentos e muito mais. No meu romance *Maréia*, 2019, trabalho essa questão da psique, da interioridade, da personagem negra, e da psique complexa da personagem branca. Trabalho com a ideia de que nós, brancos e negros, somos herdeiros do sistema escravocrata, cada qual com seu legado, e que a sociedade branca não passou impune às agruras, carrega uma culpa mal disfarçada em autodefesa para manter-se no poder, já os cidadãos negros se refazem, se recompõem o tempo todo para vencer, existir e ser (Alves apud Siqueira; Santos, 2020, p. 103).

Posto isto, ainda que Alves (2019) trabalhe com mitos e personagens fictícios, a autora também se vale da memória de distintos povos africanos que no solo brasileiro se estabeleceram e construíram sua história. Dentro do escopo do “ser e existir” do qual fala a autora, tanto o romance *Maréia* quanto sua protagonista nos levam a evidências que caracterizam e se assemelham ao mito de Iemanjá, deixando evidente a influência africana na obra. Para tanto, como apoio teórico trazemos *Mitologia dos Orixás* (2001), de Reginaldo Prandi; *Lendas africanas dos Orixás* (1977), de Pierre Verger; *Iemanjá e Oxum* (1974), de Lydia Cabrera; *As religiões africanas no Brasil: contribuição a uma sociologia das interpenetrações de civilizações* (1971), de Bastide; *Mitologia dos orixás* (2001), de Hofbauer, entre outros(as) autores(as). Adiciono a essa pesquisa também, o conhecimento ancestral adquirido nos terreiros frequentados por mim em Maringá.

A partir do roteiro teórico-metodológico, apresento o seguinte problema de pesquisa: “Quais são as aproximações e distanciamentos entre as características dos orixás, descritos pelos distintos teóricos e teóricas que aqui utilizamos, e dos personagens e situações apresentadas no livro *Maréia*, de Miriam Alves?”. Com esse questionamento em mente, pretendo: 1) identificar os personagens do livro com foco em suas características apresentadas: Maréia, Dona Déia com seus devaneios (que ocupam boa parte da narrativa), Tânia, Cassiana

e as gêmeas Odara e Anaya, bem como a família Albuquerque; 2) encontrar consonâncias e dissonâncias entre os/as personagens e os orixás; 3) discutir como os temas literatura oral, resgate de identidade nacional, religiosidade, preconceito e espiritualidade se encaixam na obra analisada e o impacto dessas características na literatura e consequentemente na sociedade, sem que seja esquecida a natureza matriarcal e as demais relações femininas na obra.

Analisar o romance de Miriam Alves traz a possibilidade de explorar inúmeras vertentes, sabendo-se que ele é centrado no resgate de vozes ancestrais por muito tempo silenciadas, mas vivas nas várias gerações das famílias negras que compõem a história brasileira. Sabemos que estudar *Maréia* não é uma novidade no Programa de Pós-Graduação em Letras (PLE): em 28 de junho de 2023 o mestrando Pedro Henrique Braz defendeu a dissertação: “A reescrita do corpo negro feminino em *Maréia*, de Miriam Alves”, orientado pela Profa. Dra. Alba Krishna Topan Feldman. Contudo, sua abordagem se centrou, em estudar a construção do corpo feminino como elemento social, apresentar a reescrita da personagem negra feminina como estratégia de resistência e colocar Miriam Alves como importante autora no campo literário brasileiro.

Por certo, também iremos abordar, direta ou indiretamente, todas essas problemáticas, entretanto, nosso viés principal de pesquisa é estudar a relação dos orixás com o enredo da obra, colocado o conhecimento do Candomblé Ketu/Angola e do Tambor de Mina como motes principais de análise, além de tecermos e elencarmos elementos que pontuam dois polos opostos: o viés de “herança colonial”, forjada segundo critérios eurocêtricos, e seu contraposto decolonial: a existência de uma “herança ancestral”, afrocentrada, como no segundo capítulo. Daí a importância de um romance de fôlego, como *Maréia*: ele permite distintas abordagens e caminhos de pesquisa, o que demonstra a potência de uma obra literária e seus estudos no âmbito acadêmico, ambiente até pouco tempo tomado por obras da branquitude, em sua maioria, escritas por homens brancos.

A memória ancestral de matriz africana é vital ao desenvolvimento do romance aqui estudado, pois, ao trazer os rastros históricos a partir da literatura, a escritora tem a oportunidade de recriar narrativas, dando-lhe roupagem decolonial, destruindo estigmas e estereótipos, em especial os relacionados à cultura afro-brasileira e ao seu universo místico/religioso. Basta um simples “Google” e lemos que o Brasil registrou, em 2024, 3.853 violações motivadas por intolerância religiosa, um aumento de mais de 80% em relação a 2023, segundo dados do Disque 100, canal de denúncias do Ministério dos Direitos Humanos e da Cidadania (MDHC). Infelizmente, a religião que registrou o maior número de violações foi a Umbanda, seguida do Candomblé (Almeida, 2025).

Por vias coloniais e decoloniais, Brasil e África tem uma memória comungada, daí resulta a influência africana em amplos aspectos do pensamento brasileiro. Desse modo, podemos caracterizar *Maréia* como um exemplo de literatura cujo caminho é traçado pela memória afrocentrada, independente de critérios hegemônicos de nação, religiosidade e manifestação sociocultural. Em tempo: não é nossa intenção debater em torno de mitos pertencentes a uma ideia forjada de “nacionalidade”, tendo em vista que, desde suas concepções escravagistas/colonialistas/fascistas, ela se preocupa em trazer à cena elementos como a superioridade das “raças”, caindo em um naturalismo característico. “Afro-brasilidade” aqui se aplica no sentido de ancestralidade, ocupação de territórios, defesa da cultura, proteção da tradição aliada ao mito original e suas respectivas adaptações e realinhamentos em solo brasileiro. Ainda, herança compromissada a difundir as contribuições do povo negro na constituição identitária nacional para além do destino escravizante. *Maréia*, como romance, abraça o universo africano como possibilidade de reidentificação dos brasileiros, cujas bases integram os domínios da diáspora. *Maréia* é a protagonista que conquista, dona de seu destino.

No romance, a origem ancestral abarca também as “rediasporizações” de gerações e coletividades, uma vez que os “os africanos da diáspora procediam de um amplo leque de culturas, línguas e religiosidades diferenciadas que podiam, assim como seus descendentes, olhar para trás e ver um ponto geográfico originário comum”, um verdadeiro “*paraíso perdido*” (Santos, 2008, p. 184). Seria, pois, *Maréia* um romance em busca de um *paraíso perdido* ancestral, atualizado na resistência cultural de suas personagens? Não restam dúvidas que Miriam Alves percorre os caminhos literários para trazer questões de ancestralidade e de religiosidade afro-brasileira ao seu discurso, provando que a escrita nunca é pura fruição. E é por meio de sua experiência pessoal, ou, como propõe Conceição Evaristo, de sua *escrevivência*, que a autora constrói uma escrita atravessada por memórias, resistências e vivências corporais, sociais e subjetivas da mulher negra.

Escrevivência como conceito que articula vivência e escrita, dando voz à subjetividade negra não como ficção distanciada, mas como expressão legítima de uma trajetória marcada por desigualdades, ancestralidade e força criadora. Como afirma Evaristo: “A *escrevivência* é uma escrita que nasce do cotidiano, das experiências vividas, principalmente pela mulher negra, e não apenas da imaginação” (2011, p. 64). Tal perspectiva se revela com clareza no depoimento de Miriam Alves, que explicita que “é o corpo físico”, bem como “a forma de inserção social” do(a) escritor(a) o meio incidente em “sua forma de escrever” (Alves apud Fernandez, 2022, p. 56). Ao longo de seu percurso político e literário, a autora jamais deixou de evidenciar como

sua própria condição de corpo negro, feminino e periférico transforma-se em linguagem, estética e resistência.

Munida do conceito evaristiano de *escrevivência*, escolhi trabalhar com a trajetória da autora no primeiro capítulo, **AS SETE RESISTÊNCIAS DE MIRIAM ALVES**, uma vez que sua própria história se funde, em diversos momentos, ao destino de Maréia. Não queremos dizer com isso que esse seja um romance autobiográfico: nada disso. O que acontece é que ficção e realidade se entrecruzam, uma vez que a personagem do livro é uma mulher negra, intelectual, lutando por seu lugar ao sol. Nesse entrecruzamento, a ficção serve como território de resistência, em que a subjetividade negra é reafirmada, valorizada e se insere em espaços de poder simbólico, como o literário.

Compreender o caminho de Miriam Alves é entender que ela trilhou seu destino a partir das seguintes resistências: 1) resistência contra a opressiva realidade, que afasta os sujeitos negros dos saberes, da literatura e do conhecimento, verdadeiro instrumento de opressão colonial; 2) a segunda resistência veio com a dificuldade inicial de publicação e com sua aproximação ao Movimento Negro Unificado (MNU) e ao grupo Quilombohoje, responsável por publicar os icônicos *Cadernos Negros*; 3) a terceira resistência se dá no campo acadêmico: Miriam Alves ultrapassou essa barreira, sendo referência inclusive no exterior, provando que sua palavra cruza fronteiras para além das permitidas pelo mundo colonial hegemônico; 4) a quarta resistência se desdobra em relação à luta pela inserção do escritor(a) negro(a) no mercado editorial brasileiro; 5) a quinta resistência está marcada em seu engajamento junto à causa lésbica no Brasil e à homoafetividade, temática presente em sua literatura; 6) a sexta resistência da autora instaura-se em sua fase mais madura, a dos romances, visto que Alves se sagra como poeta, cronista, crítica literária e prosadora de seu tempo, posicionando sua literatura para além da primazia brancocêntrica e patriarcal em relação a esse gênero de escrita; 7) a sétima resistência manifesta-se no campo do discurso, sobretudo quando empresta sua voz – não apenas em *Maréia*, mas em várias obras – às expressões da religiosidade afro-brasileira, trazendo os orixás à literatura.

Quanto ao segundo capítulo, **MARÉIA E SUAS MÚLTIPLAS HERANÇAS**, utilizamos o espaço para dar um panorama geral da obra ao leitor, colocando aqui o método de escrita de Alves, com a presença constante de um narrador heterodiegético onisciente, que apresenta as duas famílias agentes no enredo: os Nunes dos Santos, família negra, que cuida e celebra os valores ancestrais da família, sendo a música um dos pontos de união entre eles e porta ao ancestral; e os Menezes de Albuquerque, os ricos decadentes que não querem perder o status e sofrem devido à dívida residente no passado escravocrata. Nesse capítulo abordamos,

inicialmente, a questão dos nomes dos personagens e seus significados para então realizarmos uma abordagem referente às distintas ‘heranças’ presentes no romance: identificamos tanto a cultural, caracterizada pela celebração das distintas etnias que aqui se fixaram e salvaguardaram seus hábitos, tradições, artes e crenças, como por exemplo o pífano do avô de Maréia e sua influência direta na formação musical da neta, assim como os cabelos encaracolados da protagonista, cuja estética não se revela por uma estética europeizada, mas fiel às suas origens africanas. Asseguramos dizer que a protagonista é dona de uma (afro)brasilidade ancestral, que se mantém viva nas ações, nos sabores, nos saberes, na linguagem oral e nos costumes de seu povo, ao passo que Alfredo, o personagem da família abastada, é receptáculo de um espólio escravocrata (“que domina”) e colonial (“que comanda”). Tais heranças distintas demonstram como Maréia é responsável pelo constructo de sua vida e de seu caminho, ao passo que Alfredo permanece solitário, doente, absorvido pelos crimes centenários cometidos por sua família, cujo pensamento colonial se coloca superior a quaisquer outras etnias.

Analizamos ainda as heranças colonialistas, que envolvem aspectos racistas, a exemplo dos professores da faculdade de música de Maréia, que duvidavam de sua capacidade em razão de sua cor. A esse ponto, discutimos como a branquitude impõe seus valores na sociedade brasileira e como afeta as demais culturas não hegemônicas.

Esse capítulo foi importante para que, antes da análise propriamente dos mitos e dos orixás, os leitores entendessem a lógica afrocentrada criada por Alves no romance. Munida de um amplo sentido de ancestralidade, o romance passa por utopias possíveis na construção dos saberes afrodiaspóricos e de uma sociedade mais justa e vertente aos mecanismos decoloniais.

O terceiro e último capítulo, **ORIXÁS EM CENA: MARÉIA, RITUALIDADE E ARQUÉTIPOS AFRICANOS**, é o de maior fôlego, uma vez que nossa pesquisa se concentra nessa temática. Antes de iniciarmos a análise, no item **3.1, Primeiras considerações**, ressaltamos, novamente, que o Candomblé apresenta diversas vertentes religiosas, manifestando-se por meio de distintas etnias ou nações – diferenciadas pelo dialeto utilizado nos rituais, pelo toque dos atabaques, pela liturgia e pela procedência geográfica. Para tanto, utilizamos a divisão utilizada por Roger Bastide em *As religiões africanas no Brasil* (1971). Igualmente explicamos que o respaldo teórico do capítulo se apoia em duas bases: as teóricas acadêmicas e a oralidade dos grupos religiosos, sobretudo, porque me apoiei tanto em Prandi e Verger quanto nos relatos orais de meus terreiros de origem, tanto o ketu/angola quanto o Tambor de Mina.

Na sequência do capítulo, o item **3.2 Maréia, um romance “macumbeiro”**, é breve, porém apresenta a natureza decolonial e ligada aos orixás do romance, sobretudo porque parto

do princípio de aprendizado nas festas, nos cerimoniais e nos demais ritos das casas afrocentradas que frequento e as quais documento os relatos orais. Já o item **3.3, Odojá, Iemanjá!**, como diz o próprio título, reserva-se a estudar o mito de Iemanjá. Dedicamos um item inteiro à divindade por motivos distintos, a saber: 1) é explícita a evocação a Iemanjá nos nomes, nas ações, na habitação e nas conexões das personagens com o mito; 2) o romance versa, basicamente, sobre esse mito, aparecendo os outros orixás como complementares à ação de Iemanjá. De fato, o mar está presente a todo momento, tornando-se o espaço principal da narrativa. Aqui, além de conectar as personagens com as características de Iemanjá, abordamos o tempo numinoso dos orixás: “Um tempo sem tempo, onde não há espaço, nem para o esquecimento, nem para a angústia da espera, mas para a construção da existência” (Alves, 2019, p. 23).

Contudo, nossa maior contribuição, nesse subcapítulo, acredito ser correlacionada às qualidades de Iemanjá, ou aos arquétipos do mito e sua relação direta com cada personagem. Dentre de um quadro que transita entre sete a dezesseis qualidades ou “sobrenomes”, escolhemos: 1) Yemoja Asagbà ou Sogbà, 2) Yemoja Konlá ou Akurá, 3) Yemoja Iyá Odo, 4) Yemoja Òsàlúfón, 5) Yemoja Iya Awoyò, 6) Yemoja Malèlè ou Maylewo, 7) Yemoja Iyá Ógunté, 8) Yemoja Sessu ou Iyasessu. 9) Yemoja Anibodê ou Atara-Magba. Ainda, buscamos entender os banhos de Maréia como rituais de limpeza, assim como entendemos que seus sonhos/visões são, além de premonitórios, ancestrais, uma vez que aproximam a protagonista de seu mito das águas.

Após essa análise, terminamos o capítulo reunindo distintos orixás e sua confluência com o romance: 1) o mito dos gêmeos *Takatifu e Atsu*, que aparecem na narrativa e dialogam com os Ibejis; 2) a presença de Xangô para vingar o roubo do objeto-símbolo dos ancestrais de Maréia e a maldade dos antepassados da família Menezes de Albuquerque; 3) a presença de Obaluaiê, junto a Xangô, na busca pela reparação da dívida histórica da família escravocrata; 4) Iansã, a rainha dos ventos, das mudanças e dos ritos ancestrais e funerários, presentificando-se no sonho de Maréia; 5) Iroko, orixá que representa o tempo, a sabedoria e a ancestralidade; 6) a presença dupla do orixá Oxumarê; 7) Nanã como representação da anciã mais velha dos orixás e a importância dela na obra; 8) Exu, o mensageiro e como é apresentado; 9) Anaya e Odara e o mito de Oxum, a deusa da riqueza, do amor, da fertilidade.

Em uma época como a nossa, marcada pela ascensão de discursos autoritários, preconceituosos e excludentes, refletir sobre a memória coletiva e as narrativas que formam a identidade de um povo por séculos subalternizado se mostra como um gesto de resistência. Frente a esse cenário, a literatura desempenha um papel fundamental: permite a reconstrução

de sentidos, a revalorização de tradições ancestrais e o reposicionamento de sujeitos historicamente marginalizados.

Os escritos de Miriam Alves não apenas denunciam estruturas de opressão, mas também oferece uma via de reconstrução simbólica da identidade negra feminina. Em sua narrativa, ficção e realidade se entrelaçam, revelando aspectos pessoais e coletivos da experiência de mulheres negras no Brasil. Por isso, compreender a produção da escritora implica compreender suas múltiplas formas de resistência: contra o apagamento cultural, contra o silenciamento acadêmico, contra a exclusão editorial, contra o preconceito de gênero, raça e orientação sexual. Essas camadas de enfrentamento perpassam não apenas sua biografia, mas também se entrelaçam à construção de sua obra literária, que desafia cânones estabelecidos e propõe novos modos de leitura e interpretação do mundo. O romance *Maréia*, nesse sentido, torna-se também um documento poético-político sobre o lugar da mulher negra na sociedade e na literatura brasileira.

CAPÍTULO 1

AS SETE RESISTÊNCIAS DE MIRIAM ALVES

*Sim, considero importante me dizer
escritora negra brasileira.
E não é rótulo. É uma atitude política.*

(Miriam Alves, 2017)

A escritora Miriam Aparecida Alves nasceu em 6 de novembro de 1952, na cidade de São Paulo. O mês de seu nascimento – novembro – é regido, na cosmologia iorubá, por Oxum, orixá associada às águas doces, à fertilidade, à beleza e à sensibilidade. A conexão simbólica entre Oxum e Miriam Alves não é casual: a menina das águas, desde muito jovem, manifestou sua criatividade e sensibilidade por meio da escrita. Em entrevista concedida ao professor Charles H. Rowell, fundador da revista norte-americana *Callaloo*, importante publicação da comunidade negra, Miriam relata: “Escrevo desde os 11 anos de idade, a princípio de uma forma compulsiva. O pessoal de casa não entendia nada do que eu estava fazendo nem porque eu estava fazendo. Eu também não entendia nada, só entendia que aquilo me dava prazer” (Alves, 1995, p. 970).

A partir de sua trajetória, é possível identificar sete eixos de resistência, que se organizam como marcos fundamentais na construção de sua identidade literária e política. Essas resistências não são aleatórias, mas representam enfrentamentos concretos diante de opressões históricas: sociais, raciais, de gênero, sexuais e epistemológicas. Enumerar essas sete resistências é, portanto, reconhecer o percurso de uma mulher negra que, ao longo da vida, transformou desafios em força criadora e contestadora, inscrevendo-se na história da literatura brasileira com voz própria.

A paixão pela literatura, desde cedo, constitui a primeira resistência da autora: na condição de criança negra, escreve ‘compulsivamente’ em um país estruturalmente excludente. E ainda que já houvesse em 1870 um projeto de lei que “incluía” crianças negras e livres à educação brasileira, não é preciso muito esforço para entender que elas foram excluídas dos processos de escolarização: segundo o projeto, os senhores de escravos eram obrigados a criar as crianças nascidas de mães escravas, dispondo-lhes de instrução elementar. Todavia, os libertos permaneciam em poder dos “proprietários” de suas mães. E embora o referido projeto de lei conservasse o direito de propriedade dos senhores de escravos, ela foi recebida com

hostilidade pela branquitude, visto que a educação concedida aos escravos poderia representar uma revolução na condição dos sujeitos emancipados do cativeiro (Fonseca, 2000, p. 39).

Um século depois, em 1963, data em que Miriam tinha 11 anos e inaugura sua experiência literária, o censo do IBGE indicava que apenas 8,37% da população negra era alfabetizada, contra 31,27% da parda e 59,70% da branca (Beltrão, 2003, p. 7). Ainda assim, a menina fazia parte dessa minoria letrada – e mais do que isso, já era incentivada à literatura. É importante registrar que a família de Miriam também pertencia a essa pequena parcela alfabetizada da população, proporcionando-lhe o hábito da leitura:

Minha relação com a literatura é visceral e imprescindível. Primeiro, desde a infância me reconheço como leitora. Fui criada numa família negra de leitores. Minha mãe, tendo estudado até o segundo ano primário, adorava ler os clássicos da literatura brasileira aos quais tinha acesso nas casas dos patrões. Ela trabalhava como empregada doméstica desde criança. Seu livro predileto era *O cortiço*, de Aluísio de Azevedo. Ela costumava contar as histórias desses romances para os filhos. Meu pai estudou até o segundo ano de técnico de contabilidade, e seus autores prediletos eram os clássicos da literatura portuguesa. E em casa tínhamos um grande baú, no qual guardávamos esses tesouros e, em tempos chuvosos, quando não podíamos brincar no quintal, ficávamos limpando, lendo e ouvindo minha mãe e meu pai contar histórias. Acredito que essa prática familiar me despertou para a leitura e para a escrita também (Alves apud Frederico; Mollo; Dutra, 2017, p. 289).

Essa primeira resistência não reside apenas na menina leitora como perpassa o âmbito familiar, afinal, como a própria autora comenta, fora criada em um lar de leitores negros. Tal registro de Alves certamente contrapõe o estigma racista de que as famílias negras e proletárias, no Brasil, são “não-leitoras”, manifestando-se a resistência “como disrupção, uma ruptura em um sistema literário que só reconhe[ce] a voz branca como uma única autorizada, a proprietária, natural e autêntica da escrita e da arte” (Cortazzo, 2018, p. 1). Complementando-se, Frantz Fanon, em *Os condenados da terra*, expressa: “E só o combate pode realmente exorcizar essas mentiras sobre o homem que inferiorizam e literalmente mutilam os mais conscientes dentre nós” (1968, p. 254). Miriam Alves, tal a escritora negra Maria Firmina dos Reis, autora do primeiro romance publicado por uma mulher no Brasil, *Úrsula* (1859), resiste ao “exorcizar” o destino apregoado pela mentalidade colonial: colocar o sujeito afro-brasileiro na condição de subalternidade. Seu “combate” é literário.

Ainda, essa primeira resistência de Miriam Alves se prolonga na juventude, por meio de um gesto simbólico de independência intelectual: aos 18 anos, a escritora utilizou seu primeiro salário para comprar uma máquina de escrever. Esse ato revela o compromisso com sua vocação literária e a consciência de que a escrita seria uma forma de existência e afirmação.

A própria autora coloca: “Sou uma mulher negra escritora não por escolha, mas porque não deu para parar” (Alves, 1995, p. 970). Como o semi-heterônimo de Fernando Pessoa, Bernardo Soares, que escreve para “diminuir a febre do sentir” (1982, p. 12), a escritora encontra na literatura uma forma de lidar com o mundo, de registrar ideias e costumes e de compreender-se a si mesma: “Antes eu escrevia e jogava num canto, como um desafogo. Depois eu comecei a retomar aquilo que escrevia. Era um prazer lúdico, uma coisa minha própria. Quando eu comecei a organizar e reescrever eu tinha 4 ou 5 caderninhos” (Alves, 1995, p. 970).

De fato, o processo é muito importante a uma autora: Miriam Alves tinha seus caderninhos, Carolina Maria de Jesus tinha seus caderninhos, Beatriz Nascimento tinha seus caderninhos, Clarice Lispector também os tinha. Os originais são a marca do caminho percorrido pela escritora e demonstram sua dedicação e sua atenção para com o ato literário:

Por meio de ouvidos atentos e um caderno na mão, tanto a criadora quanto a “criatura” encontram meios para escrever em suas narrativas, e as histórias que veem, vivem e escutam tornam-se suas matérias-primas. Assim, conhecem o passado, compreendem o presente e modificam o futuro, escrevendo as histórias contadas pelos seus, a fim de que não se perca aquilo que a mente pode esquecer, a voz pode não transmitir e a História pode não registrar (Ferreira, 2013, p. 47).

O ato de organizar “caderninhos” demonstra a resistência de se manter no processo literário: da escrita à criação, toda autora segue um caminho. Os caderninhos, verdadeiramente, não são o início, mas a base, a fundação do caminho: “Mas escrever o que se tornará depois um livro exige às vezes mais força do que aparentemente se tem”, escreve Clarice Lispector no original de *Objecto gritante*, obra que mais tarde daria vida à *Água viva* (Lispector apud Aires Franceschini, 2009, p. 36). Pois munida de força, com sua máquina de escrever em ação, a então jovem autora negra se mantém no exercício da escrita, registrando o que a história hegemônica, colonial, não abre espaço a ser refletido. Desde os primórdios, ela já demonstra consciência da escrita como “dispositivo de poder”, superando o que a branquitude considera como “legítimo” ou “legitimado” (Carneiro, 2005, p. 56 e p. 97, respectivamente), posto que a literatura negra, “numa manifestação coletiva, surge da necessidade de escritores negros e escritoras negras serem autores e sujeitos da história. História nos dois sentidos, no sentido do ficcional, poético, literário, e no sentido de fazer história mesmo” (Alves apud Frederico; Mollo; Dutra, 2017, p. 290). Para ainda além de registro “histórico” ou de “fazer história”, ao longo de sua formação como escritora, Miriam Alves entende que a literatura negra é emancipatória, posto que “não é um rótulo e não aprisiona: liberta. Liberta não só eu que escrevo, mas também os leitores negros e brancos” (Alves apud Frederico; Mollo; Dutra, 2017, p. 290).

Na sequência da biografia da autora de *Maréia*, sua segunda resistência ultrapassa os exercícios de escrita nos caderninhos, tecendo caminhos para a efetiva publicação de seus textos: “Resolvi organizar meu primeiro livro. Tive aquela ilusão de poeta, só porque eu escrevia alguém iria publicar. Procurei amigos e outros poetas e as respostas não foram positivas” (Alves, 1995, p. 970). Tal negativa inicial não pode ser ingenuamente lida como um problema de acesso individual, mas como sintoma do racismo estrutural do mercado editorial brasileiro, que historicamente marginaliza autoras e autores negros, especialmente mulheres negras, dificultando suas possibilidades de circulação, publicação e reconhecimento. Conforme aponta a pensadora negra Cida Bento (2022), a literatura negra, ao romper com o “pacto narcísico da branquitude”, desestabiliza o cânone ao introduzir outras vozes e outras experiências. Logo, não se trata apenas de escrever, mas de enfrentar um sistema que silencia ou subalterniza essas produções.

Em seu percurso, a autora não esmoreceu e encontrou apoio ao se respaldar no movimento da intelectualidade negra da década de 1980, tanto na estruturação do Movimento Negro Unificado (MNU) quanto na formação do grupo Quilombohoje, responsável por publicar os icônicos *Cadernos Negros*: “Eu nunca tinha visto uma atividade cultural de escritores daquele porte em que a maioria era de negros” (Alves, 1995, p. 970). Ela complementa a questão, posicionando os *Cadernos* na condição de legítimo “marco para questionar” a literatura brasileira “como um lugar da hegemonia branca do saber e de ideias que privilegia a produção do escritor branco, de classe média alta, heteronormativo e com grande influência do pensamento eurocêntrico, se autorreferenciando como universal” (Alves apud Frederico; Molloy; Dutra, 2017, p. 290).

O ingresso de Miriam nesse coletivo representou mais do que a oportunidade de publicação, foi um gesto de “aquilombamento”, termo que Beatriz Nascimento compreende como a criação de territórios de proteção, produção e identidade diante da exclusão sistêmica (Nascimento, 2018, p. 157). Por meio desse espaço coletivo, a autora experimenta uma resistência que não é solitária, mas partilhada e afirmativa. Nesse sentido:

podemos compreender a coletânea *Cadernos Negros* como um dos espaços privilegiados onde se pode ver esse sentimento positivo de etnicidade [...] manifestado em narrativas que evidenciam os lugares ocupados por afrodescendentes na nossa sociedade, que expressam reflexões sobre o corpo negro e buscam em uma memória ancestral traços importantes de uma identidade que se reconhece como afro-brasileira. Talvez uma das expressões afro-brasileiras que mais aglomera em si aspectos positivos seja a que leva em consideração as religiosidades de matrizes africanas, uma vez que há, nesse resgate, não somente respeito a uma memória ancestral, mas também uma

fonte ainda muito viva da qual emanam importantes traços da nossa identidade nacional (Fernandes, 2020, p. 32).

Essa visão é compartilhada por Miriam, que anuncia sua voz literária já na edição n. 5 do periódico: “Comecei chorando, agora grito palavras e lágrimas, os soluços e as agulhas da opressão que ferem fundo minha pele negra” (Alves apud *Cadernos Negros*, 1982, p. 44). Inicialmente formado por Cuti, Oswaldo de Camargo, Paulo Colina e Abelardo Rodrigues, o grupo cresceu ao longo dos anos, somando nomes como Esmeralda Ribeiro, Márcio Barbosa, Oubi Inaê Kibuko e a própria Miriam Alves. O coletivo se consolidou como espaço de publicação, reflexão e produção crítica de uma literatura negra com forte dimensão político-poética. Assim, a segunda resistência da autora reside no fato de não apenas continuar escrevendo, mas em firmar sua escrita como prática coletiva de insurgência, uma escrita *aquilombada*: “[...] Foi lá que conheci a maioria da liderança do movimento negro: Neuza Maria, Dulce Ferreira, Ivair Augusto, Hamilton Cardoso, que me falou de *Cadernos Negros* quando o Cuti ainda estava os fazendo, em 1978” (Alves apud Fernandez, 2022, pp. 50-51).

Naquela época, Miriam já estava formada em Serviço Social pelo Centro Universitário das Faculdades Metropolitanas Unidas (FMU). Sobre seu trabalho na área de assistência social, a autora revela em entrevista à revista *Cândido* como sua formação influenciou em sua escrita:

Só influenciou. Aliás, influencia até hoje. O meu livro de contos *Juntar Pedacos* (Malê, 2021) são histórias que eu ouvi ao longo da vida. São 30 anos de serviço social trabalhando na saúde, praticamente só com mulheres. Trabalhei nas duas pontas, pediatria e geriatria – quem leva as crianças e cuida de idosos nos hospitais geralmente são as mulheres. Têm muitas histórias dessa época dentro de mim. Muitos gritos, muitas dores, algumas mortes, dilaceramentos. Uma vez eu disse para meu pai que optei por uma profissão que trabalha com o cu do mundo. Eu podia ser agente de turismo, né? Era muito jovem, 20 e poucos anos, e tinha uma ilusão com o mundo – por isso fiz serviço social. Tem muitas histórias que não consigo escrever porque são muito impactantes. [...] A palavra fere, mas também cura. Mesmo que você tenha que dar um corte para suturar depois, ela cura. Na escrita, eu quero dar esse corte sabendo que tenho linha, uma agulha de costura e também um analgésico (Alves apud Rizzi, 2022).

Não obstante, foi na década de 1980 que iniciou suas atividades docentes na mesma universidade (Oliveira, 2007, p. 208). Tanto como docente quanto como escritora, o percurso da escritora juntamente aos *Cadernos Negros* indica uma longa e fértil caminhada: publicou ativamente ao longo das décadas de 1980, 1990, 2000 e 2010, como identificamos:

QUADRO 1 – Contribuições de Miriam Alves junto aos *Cadernos Negros*

ANO	DESCRIÇÃO
1982	<i>Cadernos Negros</i> 5. Organização Cuti. São Paulo: Edição dos Autores, 1982.
1984	<i>Cadernos Negros</i> 7. Organização Quilombhoje. São Paulo: Edição dos Autores.
1990	<i>Cadernos Negros</i> 13. Organização Quilombhoje. São Paulo: Edição dos Autores.
1994	<i>Cadernos Negros</i> 17. Organização Quilombhoje. São Paulo: Quilombhoje/Editora Anita.
1996	<i>Cadernos Negros</i> 19. Organização Quilombhoje. São Paulo: Quilombhoje/Editora Anita.
1997	<i>Cadernos Negros</i> 20. Organização Quilombhoje. São Paulo: Quilombhoje/Editora Anita/Editora Convivência.
1998	<i>Cadernos Negros</i> 21. Organização Esmeralda Ribeiro, Márcio Barbosa, Sônia Fátima da Conceição. São Paulo: Quilombhoje/Editora Anita. <i>Cadernos Negros: os melhores poemas.</i> Organização Quilombhoje. São Paulo: Quilombhoje / Fundo Nacional da Cultura, Ministério da Cultura. <i>Cadernos Negros: os melhores contos.</i> Organização Quilombhoje. São Paulo: Quilombhoje / Fundo Nacional da Cultura, Ministério da Cultura.
1999	<i>Cadernos Negros</i> 22. Organização Quilombhoje. São Paulo: Quilombhoje.
2000	<i>Cadernos Negros</i> 23. Organização Esmeralda Ribeiro, Márcio Barbosa. São Paulo: Quilombhoje.
2001	<i>Cadernos Negros</i> 24. Organização Esmeralda Ribeiro, Márcio Barbosa. São Paulo: Quilombhoje.
2002	<i>Cadernos Negros</i> 25. Organização Esmeralda Ribeiro, Márcio Barbosa. São Paulo: Quilombhoje.
2003	<i>Cadernos Negros</i> 26. Organização Esmeralda Ribeiro, Márcio Barbosa. São Paulo: Quilombhoje.
2006	<i>Cadernos Negros</i> 29. Organização Esmeralda Ribeiro, Márcio Barbosa. São Paulo: Quilombhoje.
2007	<i>Cadernos Negros</i> 30. Organização Esmeralda Ribeiro, Márcio Barbosa. São Paulo: Quilombhoje
2010	<i>Cadernos Negros</i> 33. Organização Esmeralda Ribeiro, Márcio Barbosa. São Paulo: Quilombhoje.

2011	<i>Cadernos Negros 34</i> . Organização Esmeralda Ribeiro, Márcio Barbosa. São Paulo: Quilombhoje.
2017	<i>Cadernos Negros 40</i> . Organização Esmeralda Ribeiro, Márcio Barbosa. São Paulo: Quilombhoje.

Fonte: Quilombhoje, 2025⁸

No quadro, podemos notar como a autora contribuiu, efetivamente, às publicações dos *Cadernos Negros*: década de 1980: edição n. 5, de 1982; edição n. 7, de 1984; década de 1990: edição n. 13, de 1990; edição n. 17, de 1994; edição n. 19, de 1996; edição n. 20, de 1997; edição n. 21, de 1998; edição n. 22, de 1999; década de 2000: edição n. 23, de 2000; edição n. 24, de 2001; edição n. 25, de 2002; edição n. 26, de 2003; edição n. 29, de 2006; edição n. 30, de 2007; década de 2010: edição n. 33, de 2010; edição n. 34, de 2011 (34); e edição n. 40, de 2017. Identificando-se a produção, Miriam Alves lançou duas publicações na década de 1980; seis na década de 1990; seis na década de 2000; e três na década de 2010, totalizando 17 publicações, número que indica a constante e vital participação junto a esse importante periódico cultural da intelectualidade negra brasileira.

No trajeto de sua história literária, Miriam Alves faz questão de demonstrar como esteve envolvida com distintos coletivos negros, porém, sobretudo, coloca o grupo dos *Cadernos Negros* como um divisor de águas em sua veia ativista e poética:

Na época estudantil, conheci o pessoal do Movimento Negro. Antes não tinha Facebook, a gente se reunia no Viaduto do Chá, em São Paulo, era uma espécie de ponto de encontro. Para lá afluíam negros e negras de vários bairros e de vários segmentos culturais, por 34 exemplo, os que saíam das faculdades e os que estavam indo para os bailes. Ali ficava apinhado, e todos e todas se agrupavam espontaneamente por interesse comum, numa espécie de território [...]. Foi lá que conheci a maioria da liderança do movimento negro: Neuza Maria, Dulce Ferreira, Ivair Augusto, Hamilton Cardoso, que me falou de *Cadernos Negros* quando o Cuti ainda estava os fazendo, em 1978 (Alves apud Fernandez, 2022, pp. 50-51).

⁸ Pesquisa realizada a partir do site da Editora Quilombhoje, disponível em: <https://www.quilombhoje.com.br/site/?s=cadernos+negros>, acesso em 23 nov. 2024.



Fig. 10. Autores dos *Cadernos Negros*, em 1990. Da esquerda para direita: Abílio Ferreira, Esmeralda Ribeiro, Oubi, Miriam Alves (centro), Cuti, Sônia Conceição e Márcio Barbosa⁹

Então, já inscreve sua presença no campo literário e político, afirmando a literatura negra como lugar legítimo de produção de conhecimento e de transformação social. Tomada pela participação coletiva, além da participação nos *Cadernos Negros*, ao longo da década de 1990 foi importante voz do movimento negro ao atuar como palestrante em 1995 e 1996 na Áustria e na Alemanha; e participar de eventos internacionais: “Conferência Internacional das Pesquisadoras e Escritoras do Caribe” (*International Conference of Caribbean Women Writers and Scholars*), em 1996 (Newson; Ferguson; Pyne-Timothy, 1996) e do “Simpósio de Comunicadores Latino-Americanos” (*Latin-American Speaker Symposium*), em 1997.

É no ambiente acadêmico, tradicionalmente dominado por vozes da branquitude, que se manifesta a terceira forma de resistência de Miriam Alves. Ao abordar a presença do(a) intelectual negro(a) no pensamento crítico brasileiro, Lélia González (2020, p. 95) aponta: “os negros já nascem com menos chances de chegarem ao segundo grau e praticamente nenhuma de atingirem a universidade”. Miriam não só rompe essa barreira como transita entre diversas instituições universitárias e literárias internacionais. Sua trajetória fortalece o elo com vozes negras anteriores e contemporâneas, criando um elo de “*sister outsider*”, utilizando-se o conceito de Audre Lorde (1984), em que *outsider* pode ser entendido como “de fora do sistema” ou “contrária ao sistema” (Franceschini, 2023, p. 48). Sua resistência reside em estimular a criação em um universo que insiste em colocar as pessoas negras à margem. A circulação internacional demonstra como sua escrita ultrapassa fronteiras e estabelece pontes entre

⁹ Disponível em: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=1751309088338186&set=a.170481829754261>, acesso em 12 jan. 2025.

intelectuais negras do sul global. Ao escrever, ensinar e publicar, a autora reforça o conceito de *aquilombamento* como estratégia de resistência: “escrever não é apenas um gesto individual, mas uma prática coletiva de memória, escuta e pertencimento” (Alves, 2010, p. 28).

Na década seguinte, em 2010, atuou como escritora visitante Universidade do Novo México e na Escola de Português de Middlebury College, em Vermont; além de participar de debates sobre a literatura afro-brasileira nas Universidades do Texas, na Universidade do Tennessee e na Universidade de Illinois (Domeneck, 2014). Miriam Alves inclusive utilizou sua publicação *Brasil AfroAutorrevelado* (2010) nos cursos supracitados. Trata-se de uma obra híbrida, que reúne ensaios, poemas, contos e reflexões críticas que expõem, para além da trajetória da autora, as condições estruturais da literatura afro-brasileira. Dividido em seis partes, o livro propõe revelar um “BrasilAfro”; um outro Brasil, insurgente, que se autorrevela por meio das experiências e narrativas da população negra, historicamente silenciada:

O meu fazer literário tem um viés na literatura negra brasileira, que se propõe a trazer para o cenário literário, seja na ficção, seja na poesia, o protagonismo do cidadão brasileiro negro, que são 53 % da população, e que os fazeres literários brasileiros majoritariamente não nos fazem protagonistas. [...] O meu fazer literário busca exatamente dar interioridade e cognitividade às personagens negras da história (Alves, 2020, p. 103).

Nas palavras da autora: “*BrasilAfro* é a pulsação da resistência, da beleza e da dor. É um Brasil que se pensa por si mesmo, sem pedir licença ao olhar branco” (Alves, 2010, p. 12). Consciente de seu discurso e seu posicionamento político-intelectual, Miriam Alves também não deixa de expor os entraves estruturais enfrentados por escritoras e escritores negros: “[...] é um exercício de resistência e de persistência, porque existem várias barreiras a serem quebradas. Normalmente, aquele primeiro descrédito de que você escreve mesmo, de que negro escreve, passa a ser para publicar” (Alves, 2020, p. 198). Assim que sua quarta resistência se desdobra em relação à luta pela inserção do escritor(a) negro(a) no mercado editorial.

Como já disposto na epígrafe desse capítulo, a escrita de Miriam Alves não pode ser reduzida em literatura como lazer, passatempo, sobressaindo-se como ato político de afirmação e de transformação contra as estruturas hegemônicas que historicamente silenciam os sujeitos negros. Ainda em *BrasilAfro Autorrevelado*, Miriam Alves se propõe a narrar as barreiras do mercado editorial, reafirmando que ser escritora negra no Brasil é enfrentar o racismo com persistência e estratégia. Em entrevistas, comenta que muitos editores recusavam seus textos alegando que eles tinham “muita pele” e que os personagens não pareciam universais: “Para ser

escritora negra no Brasil, é preciso ter ginga de capoeira e um senso de humor cáustico. Já ouvi que meus textos não eram ‘literatura’ por retratar a minha gente” (Alves apud Loures, 2016).

Seguindo-se, cronologicamente, os anos de suas publicações, percebemos seu engajamento no processo. Seu primeiro livro, *Momentos de busca* (1983), é a compilação das reflexões poéticas elaboradas nos “caderninhos” desde a adolescência. Dois anos depois nasceu *Estrelas no dedo* (1985), com mais incursões poéticas. Contudo, é em antologias, das mais variadas, que encontramos a maior parte de sua produção literária. No Brasil, participou (e foi temática) das seguintes coletâneas: *Axé: Antologia da poesia negra contemporânea* (org. Paulo Colina, 1982); *Axé Ogum* (org. Quilombohoje, 1985); *A razão da chama: Antologia de poetas negros brasileiros* (org. Oswaldo de Camargo, 1986); *O negro escrito: Apontamentos sobre a presença do negro na literatura brasileira* (org. Oswaldo de Camargo, 1987); *Poesia negra brasileira: Antologia* (org. Zilá Bernd, 1992); *Pau de sebo: Coletânea de poesia negra* (org. Júlia Duboc, 1998); *Literatura e afrodescendência no Brasil: Antologia crítica* (org. Eduardo de Assis Duarte, 2011); entre outras.

No exterior, sua participação em antologias também é notável, a exemplo de *Schwarze poesie: Poesia Negra* (produzida ao mercado alemão em 1988); *Moving beyond boundaries: International dimension of Black women’s writing* (disponibilizada ao mercado inglês em 1994); *Finally Us: Contemporary Black Brazilian Woman Writers* (produzida ao mercado estadunidense em 1995); *Neue lateinamerikanische Poesie / Nueva poesía de América Latina* (produzida ao mercado alemão em 1996); *Women Writing: Afro-Brazilian Women’s Short Fiction* (produzida ao mercado inglês em 2005); *Black Notebooks: Contemporary Afro-Brazilian Literary Movement* (versão traduzida dos *Cadernos Negros* para o mercado estadunidense em 2008), entre outras. Especialmente nessa última publicação, podemos ver como o grupo de escritores negros brasileiros estava antenado e dialogando com intelectuais estrangeiros, tendo em vista que o livro foi editado por Márcio Barbosa (até hoje, um dos principais editores dos *Cadernos Negros*), pela escritora negra Esmeralda Ribeiro (que, ao lado de Miriam Alves, foi voz ativa em edições dos *Cadernos Negros*) e por Niyi Afolabi, então professor de Literaturas e Culturas Africanas da África e da Diáspora Africana junto ao Departamento de Estudos Afro-Americanos da Universidade de Massachusetts-Amherst/EUA:

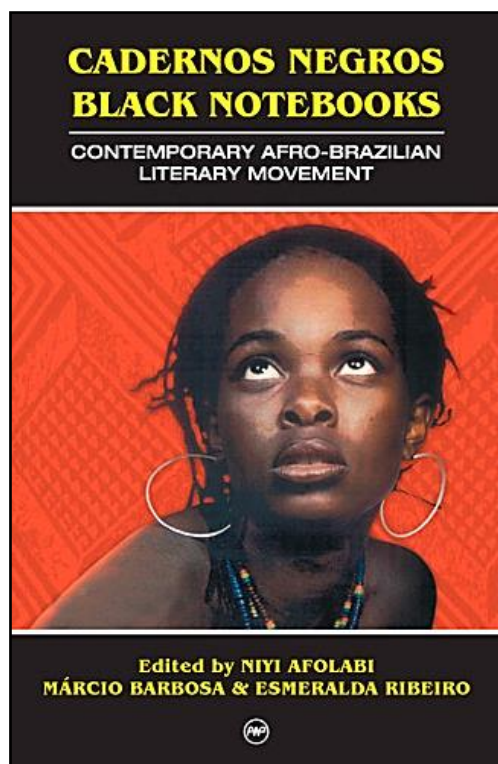


Fig. 11 – Capa de *Black Notebooks: Contemporary Afro-Brazilian Literary Movement*¹⁰

Essa ampla participação em coletâneas, entretanto, revela uma resistência necessária frente às inúmeras dificuldades enfrentadas para a publicação de obras individuais, sobretudo romances, por mulheres negras. Ela relata que o mercado editorial brasileiro, atravessado por um racismo estrutural, raramente reconhece o valor da literatura negra de forma espontânea, exigindo muitas vezes que o escritor negro financie sua própria obra: “Publicar romance negro no Brasil é uma batalha dupla — contra o racismo e contra a falta de investimento. Não basta escrever; é preciso ter dinheiro para que o livro saia do papel” (Alves, 2010, p. 178).

Além do racismo, o machismo editorial agrava ainda mais essa exclusão, impondo um duplo apagamento à escritora negra:

Ao assumir esta identidade literária, as afro-brasileiras ultrapassam o cordão de isolamento, colocam o bloco na Avenida Brasil da literatura. Rompe-se, neste ato, com a parcialidade que é falar de literatura feminina (ou escrita por mulheres) sem levar em conta a amplitude das vivências relatadas pelas afrodescendentes. Não se trata de mera divisão temática somente, mas de um chamado à revisão de conceitos, não só literários, mas de transformações da sociedade brasileira no cerne da mentalidade patriarcal subjacente, nascida claramente na instituição de um sistema escravocrata (Alves, 2011, pp. 187-88).

¹⁰ Disponível em: <https://africaworldpressbooks.com/cadernos-negros-black-notebooks-contemporary-afro-brazilian-literary-movement-edited-by-niyi-afolabi-marcio-barbosa-esmeralda-ribeiro/>, acesso em 13 nov. 2024.

No que toca ao engajamento de Miriam Alves com os movimentos feminista e LGBTQIA+, aí reside sua quinta resistência, marcada sobretudo por sua ação literária/política junto à causa lésbica no país. Textos publicados em coletânea como “Lésbica virtual: configurações de uma cibercultura” (2001), “Negra e lésbica: a leitura do corpo” (2002) são emblemáticos, pois a pensadora se coloca em lugar de vanguarda ao discutir não apenas a questão lésbica e suas relações virtuais – algo bastante original à época. Miriam se apropria do conceito de subjetividade capitalística de Guattari para tratar do controle social, inclusive o estabelecimento dos padrões estéticos: “tanto mulheres quanto homens seguem invariavelmente o padrão ‘belo’ – loiro altos, morenos viris; altas e magras, frágeis, olhos lânguidos” (Alves, 2002, p. 192). A partir de tal constatação, Alves percebe, sobretudo em pesquisa em *chats*, que internautas se constroem em personagens a partir de padrões de subjetividade forjados pela grande mídia e pela indústria cultural. Contudo, o assunto da homoafetividade entre mulheres se reflete com mais pulsão em *Mulher Mat(r)iz* (2011), especificamente nos contos “Abajur” e “Olhos verdes de Esmeralda”. O primeiro é o que abre o livro, cuja voz do narrador onisciente busca repassar os pensamentos e as impressões da personagem. Foi o primeiro conto lésbico escrito por Miriam Alves, como a autora expressa em entrevista, pois ainda poucos “se atreviam a falar da sexualidade humana, ou melhor, a sexualidade entre negros” – invisibilizadas e assexuadas pela sociedade patriarcal, “era como se a mulher negra tivesse necessariamente que ser hetero” (Alves apud Garcia; Santos, 2002, pp. 156-161, respectivamente).

Essa invisibilidade da sexualidade negra lésbica e a dificuldade de expressão artística reforçam a necessidade do conceito de interseccionalidade para compreender as múltiplas formas de opressão sofridas pela mulher negra lésbica. A jurista e filósofa Kimberlé Crenshaw (1989) conceitua a interseccionalidade como a sobreposição de identidades sociais (raça, gênero, sexualidade), que por sua vez se traduz em experiências específicas de discriminação e marginalização. Tal abordagem é essencial para compreender que o racismo, o machismo e a lesbofobia não atuam isoladamente, mas em uma trama complexa que molda o cotidiano de mulheres como Miriam Alves.

Djamila Ribeiro (2017, p. 82) reforça a importância desse entendimento para a luta política: “A luta da mulher negra deve considerar a intersecção entre raça, gênero e sexualidade para entender suas especificidades na sociedade racista e patriarcal”. Miriam Alves, no conto “Abajur”, expõe um tema polêmico com as cenas eróticas narradas a partir da relação do trisal: Jorge, Clotilde e Nadir, evidenciando o pioneirismo da escritora ao inserir corpos e afetos negros lésbicos no cenário literário. Miriam rompe barreiras éticas e morais ao apresentar Clotilde como namorada da professora universitária Nadir, enquanto Jorge também participa

dessa dinâmica afetiva e sexual. O título do conto, revelado no desfecho, remete à relação discreta e abafada pela “luz do abajur” (Alves, 2011, p. 31), metáfora para as invisibilizações sofridas.

Já em “Olhos verdes de Esmeralda”, a narrativa aborda a relação entre Julita (Esmeralda) e Marina, duas mulheres negras que, inicialmente unidas pela sororidade frente ao ambiente brancocêntrico da universidade, veem a amizade se transformar em amor. O fato de ambas acumularem funções precárias: garçonne e frentista de posto, apesar da formação acadêmica, é uma denúncia a desigualdade racial e de gênero no mercado de trabalho brasileiro. O desfecho trágico da narrativa, marcado pela abordagem violenta da polícia, expõe a lesbofobia e o racismo institucionalizados. O sargento que brutaliza as personagens utiliza expressões carregadas de ódio racial e homofóbico: “Estas duas sapatas filhas da puta ali na sua frente. Não eram feias, apesar de negras...” (Alves, 2011, p. 65).

Essa violência reflete o que bell hooks (1992, p. 23) descreve como a tríplice opressão que atinge as mulheres negras, vítimas simultâneas do racismo, do sexismo e da homofobia: “Elas são oprimidas simultaneamente pelo racismo, pelo sexismo e pela homofobia, o que torna sua existência uma luta constante pela sobrevivência e dignidade”. Ainda, a saber pelas ofensas “sapatas” e “filhas da puta”, e sobretudo pela locução prepositiva de adversidade (“Não eram feias, apesar de negras”), compartilhamos da visão de Sueli Carneiro (2019, p. 01) de que certas “reminiscência[s] do período colonial permanece[m] viv[as] no imaginário social e adquire[m] novos contornos e funções em uma ordem social supostamente democrática”, que por sua vez “mantém intactas as relações de gênero segundo a cor ou a raça instituídas no período da escravidão”.

A partir dessa perspectiva, o relato do estupro coletivo por policiais no conto não é apenas uma denúncia das violências específicas sofridas por mulheres negras lésbicas, mas também um retrato das instituições que perpetuam essas violências. Segundo O'Donnell (1993, p. 134), no Brasil os direitos dos cidadãos são respeitados, exceto quando esses sujeitos são camponeses, favelados, povos indígenas e mulheres, recebendo tratamento injusto nos tribunais, sofrendo abandono junto ao Estado e padecendo sob o peso da violência policial. No que concerne a esse tipo de violência, revela-se no senso social (e não apenas legal) de que certos atos constituem abuso – ou atravessamentos por posições de poder desiguais entre os envolvidos. No caso do conto, duas mulheres indefesas enfrentam, sem sucesso, a força física e bélica por parte de quem detém o controle – a polícia, devidamente amparada pelo Estado.

O conto deixa nítido que as personagens Esmeralda e Marina são atingidas em várias camadas uma vez que sofrem uma tríplice violência em razão de serem mulheres, negras e

homossexuais. Nesse sentido, a narrativa deixa evidente que a sexualidade “destoante” do patriarcado é classificada como imoral, passível de violência. Akotirene (2020, p. 39) expressa que a égide do “cisheteropatriarcado” impera como “confessionário das misoginias contra as mulheres lésbicas, reestruturando as sistemáticas do colonialismo moderno”.

Ainda, podemos sintetizar o sentido político que fortalece a identidade lésbica de Miriam Alves em um contexto de opressões múltiplas: “Ser lésbica em uma cultura supremacista-machista, capitalista, misógina, racista, homofóbica e imperialista é um ato de resistência” (Clarke, 1988, p. 128). Ao expor as condições de violência a que as lésbicas estão submetidas em sociedades preconceituosas como a brasileira, Miriam Alves ressalta a urgência dessa discussão, manifestada não apenas pela visibilidade da homoafetividade negra na literatura, mas na denúncia da violência contra as personagens, vítimas do sistema.

Como forma de denúncia, para além da lesbofobia, Alves (2019) ainda destaca como as escritoras negras são excluídas do universo patriarcal dos romances, sobretudo em razão do tempo demandado a tal atividade: “Escrever narrativa longa exige tempo, eu passei dois anos fazendo *Maréia*”. Essa sobreposição de opressões e racismo estrutural, machismo e exclusão econômica torna o processo de publicação um ato de resistência política e cultural. Pela própria biografia da autora percebemos que a maioria de seus escritos se concentra em participações de antologias coletivas, verdadeira estratégia de ampliação e circulação da voz negra, driblando o silenciamento imposto pelas estruturas editoriais dominantes: “A escrita negra é uma travessia que desafia as paredes da invisibilidade, um esforço cotidiano para ocupar espaços negados” (Alves, 2010, p. 95).

A respeito dessa sexta resistência de Miriam Alves, a de se posicionar também como romancista, ela é deflagrada já em 2015: após um longo período de publicação de poemas e contos, a autora lançou *Bará na trilha do vento*, pela Editora Ogum’s Toques Negros e quatro anos após, em 2019, *Maréia*, publicada pela Malê. No primeiro romance, narrado em terceira pessoa, a protagonista Bárbara, filha de comerciantes, cresce na periferia, sendo marcada pela presença matriarcal de Patrocina, sua avó e guardiã de costumes ancestrais. Seu apelido é “Bará”, que dá nome ao romance, lembrando-se que “a força que anima o corpo sagrado de todo ser vivo é chamada, na tradição nagô¹¹, de Exu Bará”, dando-se sua relação tanto com os “princípios masculino e feminino da existência e com a transmissão de sentidos tanto femininos como masculino” (p. 18), bem como se estabelecendo como a “força dinâmica que perpassa cada ser vivo e o impele ao gesto” (Dravet, 2015, pp. 17, 18 e 21, respectivamente). Na sinopse

¹¹ Falaremos das especificidades dos candomblés e das etnias nos capítulos seguintes.

online do livro, republicado pela Editora Malê em 2024, lemos: “É o princípio matripotente trançado de geração em geração pelas *iyás*, mulheres que se configuram como líderes e desempenham papéis fundamentais na transmissão de valores, na espiritualidade e na organização social do seu povo”¹².

No romance, as *iyás* são as chefes do terreiro, com papel crucial na preservação das tradições religiosas e culturais afro-brasileiras. São elas, as líderes mulheres, as grandes protagonistas da narrativa: “[...] as escritoras negras buscam inscrever no corpus literário brasileiro imagens de autorrepresentação. Criam, então, uma literatura, em que o corpo-mulher-negra deixa de ser um corpo do ‘outro’ como objeto a ser descrito, para se impor como sujeito-mulher negra que se descreve [...]” (Evaristo, 2005, p. 54).

Como romancista, a resistência de Miriam Alves se desdobra em “reexistência”, pois a autora, como aponta Evaristo (2005), cria personagens a partir de subjetividades experienciadas na condição de mulher negra na sociedade brasileira:

A Literatura Afrobrasileira funciona como catalisador de histórias as quais transforma em registro ficcional e poético para transmiti-las não só como anais de fatos, mas, sobretudo, como a grafia de emoções, perpetuando, no ato da escrita, o resgate do passado, o registro do presente da trajetória de um segmento populacional relegado ao esquecimento ou ao segundo plano na historiografia, inclusive das artes literárias (Alves, 2010, p. 44).

Quanto à *Maréia*, último romance publicado por Miriam Alves, analisaremos, nos capítulos subsequentes, as múltiplas formas de resistência da autora, desde a escolha das protagonistas, à ancestralidade negra e à presença dos arquétipos sagrados dos orixás nos movimentos das personagens e no andar da trama. Se o romance brasileiro privilegiou, ao longo dos séculos, um espaço social reduzido à branquitude, promovendo a visão estereotipada dos(as) negros(as), Alves demonstra que é possível sair desse lugar de passividade. Ao se recusar a reproduzir padrões de exclusão em suas histórias, a autora prospera narrativas que projetam e criam tipos representativos positivos dos(as) negros(as). Ela compreende que o racismo presente em nossa sociedade mantém a população preta “no cárcere simbólico e real”, suportado por “todo um aparato institucional” e que somente uma “mudança de pensamento e ideias” são capazes de “desmontar” tal estado (Alves, 2017, p. 290).

Por fim, a sétima resistência da escritora se espelha nas subjetividades religiosas de origem afro-brasileira, seja na figura dos orixás, seja na presença das mães de santos (iarolixás),

¹² Disponível em: <https://www.editoramale.com.br/product-page/bar%C3%A1-na-trilha-do-vento-miriam-alves>, acesso em 02 fev. 2025.

seja na prática com as folhas e os banhos, seja na gira e na dança, seja no destino mí(s)tico que segue a vida das personagens e as mantém firmes, sobretudo nas adversidades. Além de compartilhar ensinamentos, por meio da mitologia dos orixás, Miriam cria estruturas temáticas e subjetivas decoloniais, fundamentalmente a partir do legado que as populações negras deixaram nas Américas.

Em sua ação literária resistente, portanto insistente e combatente, Miriam Alves demonstra que a matriz africana não pode ser reduzida ao campo da religiosidade, estabelecendo-se como legado de um povo, como espaço de afetos e crenças, como espaço de tradição e compartilhamento. Em seu arcabouço crítico-literário, a escritora guarda viva a memória de uma África diaspórica, cujo sistema oracular divinatório, cujos cultos e ritos de passagem se estabelecem como fundamentais à criação de um paradigma civilizatório, ou de uma “solidariedade mística”, como afirma Bastide (1961, p. 133).

Nesse espectro, inclusive, uma de suas mais recentes produções é o livro de poemas. *Arô Boboi!*, publicado em 2023 pela Círculo de Poemas. Nele, a autora cria um longo poema seguindo a lógica dos *oríkìs* – os cantos, saudações e provérbios da cultura iorubá, tanto utilizados para saudar as divindades quanto a natureza. No livro, cinco orixás femininas são exaltadas: Iemanjá, Oxum, Iansã, Nanã e Obá. Ao adentrar no domínio dessas entidades e trazer a quem lê o axé (força, energia) e a positividade das “mães” sagradas, Alves elege a espiritualidade afro-brasileira como modelo de resistência cultural: “A ‘tradição oral’, sistema oracular divinatório, culto e manifestação de divindades, ritos de iniciação e de passagem [...] são fundamentais para a inscrição de um paradigma civilizatório negro-africano nesse contexto” (Alves, 2012, p. 56).

Antes de encerrarmos esse capítulo para tecermos considerações a respeito da ancestralidade, dos arquétipos e dos mitos compartilhados em *Maréia*, bem como dos elementos da literatura negra de autoria feminina ancestral e decolonial presentes na obra, também denominada literatura afrodescendente ou afrodiaspórica. Aqui, importa-nos dizer que utilizaremos as duas formas de adjetivação dessa literatura. Quando falamos em “literatura negra brasileira” e “literatura afro-brasileira”, trazemos à baila os conceitos de dois críticos literários brasileira. Na sétima edição dos *Cadernos Negros* (1984, p. 6 – grifo nosso), o crítico literário e escritor Cuti expõe: “A *literatura negra* não é só uma questão de pele, é uma questão de mergulhar em determinados sentimentos de nacionalidade, enraizados na própria história do africano no Brasil e sua descendência, trazendo um lado do Brasil que é camuflado”. Já em *Literatura Negro Brasileira*, ele entende que o termo “nasce na e da população negra que se formou fora da África, e de sua experiência no Brasil” (Cuti, 2020, p. 44). Quanto ao

pesquisador e escritor Eduardo de Assis Duarte, ele pondera que “o lugar de onde fala é o dos oprimidos e este é um fator decisivo para incluir sua obra no âmbito da *afro-brasilidade*” e que “literatura é discursividade” (2011, p. 15 – grifo nosso).

A literatura de Miriam Alves cabe nos dois termos, uma vez que é tanto descendente da potência negra brasileira quanto traz em seu discurso uma literatura para além da visão “maniqueísta, do panfleto” (Duarte, 2014, p. 41). Não obstante, nesse movimento de reflexão, vale deixar registrado o *modus operandi* da escritora:

Escrevo por ímpetos, muita coisa: poema, conto, romance. A poesia é o impossível de não rolar, aquele tesão. Como estar num bar e olhar para alguém, piscar, ir ali mesmo no banheiro do bar, pronto, rola, e cada um vai para seu lado. No conto, tem a piscadinha do bar, uma xavecada, dois dias de conversa no WhatsApp, um drinque, até rolar. O romance começa do mesmo jeito: vai dando certo, um convite para jantar, noites de sexo quente, daí começa a dormir de meia, e um belo dia a paixão vai embora. Pronto, acabou o romance.

No momento escrevo romances, diminuí um pouco minha impulsividade porque preciso ficar elaborando, fazendo aquela cara de besta, olhando o mar. Mas, nos momentos de intervalo, continuo escrevendo poemas (Alves apud Rizzi, 2022).

Miriam Alves é bastante didática ao exemplificar seu método de escrita: na poesia, a autora revela escrever com ímpeto, com “tesão”. Já no conto, o “tesão” imediato dá lugar a um prazer mais elaborado, até que o texto enfim se concretize. Quanto ao romance, não segue os mesmos passos da persona lírica: vivencia-se uma longa história, até que, “um belo dia”, chegue-se a seu fim. É, pois, com “cara de besta, olhando o mar” que a escritora nos apresenta sua narrativa de fôlego. Interessante notar o adjetivo engraçado usado por Alves: a “cara de besta” não se revela, na experiência narrativa da autora, como desatenção, tédio ou passividade do sujeito, porém como uma possibilidade de parada. Ao frear o concreto das horas para olhar o epifânico, o poético, tanto a narradora quanto o leitor compartilham a contemplação do objeto. De fato, Alves parece estabelecer

como essência o olhar metafísico. Conhecer literariamente um texto é desvendá-lo, em via simultânea, como fenômeno além da palavra. Conceber literariamente a narrativa moderna é entender que a ortodoxia do cânone que a retém deve ser dialetizada em todos os seus princípios através de paradoxos, pois ao narrador resta a impossibilidade de imitar a Natureza, uma vez que ela não é fonte de verossimilhança (Franceschini, 2009, p. 20).

Em seu romance, a Miriam Alves nos convida a parar no “relance”, aprofundando o significado das coisas – sejam essas coisas a vida em sociedade, as repetições da história

humana, seus costumes, ritos, crenças, sonhos, morais, possibilidades: é preciso “olhar além”, incorporando o encontro do narrador com seu ponto de parada, de modo que prevaleça na narrativa a onisciência do relato: “Pessoas saídas das narrativas dos avós aproximavam-se, uma a uma, segredava-lhe histórias, compondo as peças que faltavam para montar o grande quebra-cabeça de sua ancestralidade” (Alves, 2019, p. 73). Em uma entrevista realizada a Gláuks: Revista de Letras e Artes em 2020, Miriam Alves afirma:

No meu romance *Maréia*, 2019, trabalho essa questão da psique, da interioridade, da personagem negra, e da psique complexa da personagem branca. Trabalho com a ideia de que nós, brancos e negros, somos herdeiros do sistema escravocrata, cada qual com seu legado, e que a sociedade branca não passou impune as agruras, carrega uma culpa mal disfarçada em autodefesa para manter-se no poder, já os cidadãos negros se refazem, se recompõem o tempo todo para vencer, existir e ser. (Alves, 2020, p. 103).

A cada pensamento salvaguardado pela memória das personagens, Miriam Alves e *Maréia* nos convidam a um olhar afiado, afrontoso, didático e, sobretudo, contemplativo. Um olhar realizado com o corpo e com todos os sentidos dos quais dispõe a voz narrativa, compreendendo ancestralidade, beleza nos costumes, espiritualidade, dúvidas e até mesmo racismo e problemas de gênero. Um olhar que exige do escritor um bom tempo de introspecção. Há uma verdadeira sinergia entre *Maréia* e o seu leitor: “É preciso que o quadro olhe para você tanto quanto você olha para ele”, diz Frida Kahlo (apud Jamis, 1987, p. 186). Pois iniciaremos o capítulo a seguir entendendo que um romance, a exemplo de um quadro, de uma peça ou de um recital musical, exige o movimento de parada. É esse o processo que realizaremos nos capítulos seguintes.

CAPÍTULO 2

MARÉIA E SUAS MÚLTIPLAS HERANÇAS

Mesmo com a presença de neblina em alguns trechos, deleitava-se no prazer de dirigir, como quem comanda seu próprio destino, na sinuosidade do caminho, curvas acentuadas à esquerda e à direita, que corta o verde da Serra das Araras.

(Miriam Alves em *Maréia*)

Como vimos no capítulo anterior, *Maréia*, base dessa pesquisa, foi o segundo romance publicado por Miriam Alves. A data de publicação, 2019, corresponde a um cenário de profundas transformações políticas e sociais no Brasil. Naquele ano, o país vivia a ascensão de um governo de perfil conservador e genocida, marcado por discursos contrários às lutas por direitos raciais, sociais e de gênero, favorável aos interesses das elites tradicionais. Ao mesmo tempo, a produção literária de escritores negros brasileiros ganhava destaque, expandindo sua presença e influência tanto nas universidades quanto no mercado editorial. Neste contexto de intensas tensões políticas, econômicas e sociais, devemos observar que *Maréia* foi concebido ao longo de dois anos e sucedendo o romance *Bará: na trilha do vento* (2015). Essas duas obras constituem um projeto literário articulado, que se apoia na simbologia dos elementos fundamentais da natureza: o ar em *Bará* e a água em *Maréia* para estruturar sentidos e atmosferas na prosa de Miriam Alves.

Como força motriz do enredo, a história trabalha com o resgate de vozes ancestrais vivas nas várias linhagens da família negra que compõe o núcleo do enredo: os Nunes dos Santos. Inicialmente, a narrativa evidencia a tensão existente entre as mulheres negras e a decadente família branca, os Menezes de Albuquerque. A crítica feita por Alves à sociedade patriarcal que discrimina a mulher negra desde os primórdios de nossa sociedade fica evidente em *BrasilAfro Autorrevelado* (2010):

[...] as mulheres negras vivenciavam a violência sexual cometida pelo senhor de escravo e pelo capataz, tanto no espaço doméstico como no campo, ou seja, do local destinado à execução de tarefas na época em que reinava no Brasil o escravismo como forma de divisão de trabalho, ponto. A mulher branca, nos moldes do sistema patriarcalista, dependia da negra para ser mulher, diáfana, meiga, submissa, ponto. Ao meu ver... (Alves, 2010, p. 62).

Atenção aos dois sobrenomes escolhidos: o da família negra evidencia uma linhagem mais popular: “Nunes” (variante do nome Nuno) e “dos Santos” (abundante, originado da religiosidade cristão lusitana). Isso ocorre porque, ao longo dos quase quatro séculos de escravização no Brasil, os colonizadores retiravam – fora a liberdade individual –, quaisquer possibilidades de identidade e conexão com a terra natal e os ancestrais, de modo que os africanos que aqui chegavam recebiam alcunhas portuguesas (quando registrados). Já em relação aos Menezes de Albuquerque, trazem, na composição do sobrenome, símbolo de poder, de famílias escravocratas que no país permanecem desde a divisão das capitanias hereditárias. A respeito dos sobrenomes:

O nome próprio é, assim, desde o nascimento das pessoas, por fazerem parte de uma dada cultura, um dos primeiros atributos recebidos em vida. Muitos dos registros de um povo, bem como seus costumes, sua organização social e suas crenças podem ser observados na escolha dos nomes próprios [...]. De uma forma ou de outra, cada prenome (ou sobrenome) atribuído a alguém, carrega uma carga ideológica relacionada com os valores esculpidos, por séculos, naquela dada coletividade. E são essas atribuições (impostas ou não), e as razões para que elas aconteçam que abrem espaço e oportunizam uma rápida reflexão de alguns autores sobre a relação semântica entre o nome e seu objeto e, mais especificamente, entre o antropônimo e a pessoa a qual ele se vincula (Souza, 2017, p. 25).

O próprio nome Maréia traz uma carga semântica bastante forte: pode ter sentido de maré, de mudanças, de trânsitos entre mundos; pode ainda significar governar uma embarcação; tal e qual pode ser orientar as velas de acordo com os ventos¹³. Adiante, no capítulo a seguir, veremos como Maréia é do mar, dos arquétipos sagrados das águas, mas também dos ventos. Ainda, seu avô Marcílio explica a origem de seu nome: “Sou uma espécie marítima, gosto do balance, balance, como os meus. Tenho até o mar no nome Mar-cí-lio, minha neta é a soma do líquido e do sólido, mar e areia, Mar-é-ia” (Alves, 2019, p. 53). Quanto a Alfredo, sua origem é germânica *Alverad*, formado pela junção de *alp*, *alf*, que significa “gênio”, “elfo” ou “duende” e *rat*, que significa “conselho”. Combinados, dão o significado de “conselheiro habilidoso” ou “elfo conselheiro”¹⁴. Nome este bastante irônico uma vez que as culpas ancestrais levam o personagem à exaustão pela sudorese, quase que um expurgo das manifestações doentias que não se alastram apenas nos limites do seu corpo, mas de gerações passadas: “[...] não evidenciar emoções; o único indício de seu estado emocional corporificava-se naquela transpiração inconveniente” (Alves, 2019, p. 14).

¹³ Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/mareia>, acesso em 23 jan. 2025.

¹⁴ Disponível em: <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/alfredo/>, acesso em 23 jan. 2025.

Miriam Alves escreve o enredo em capítulos alternados, ora colocando em cena os Nunes dos Santos, confiantes nos ancestrais escravizados e na tradição de sua espiritualidade, superando todo o sofrimento histórico de seu povo; ora os Menezes de Albuquerque, os ricos decadentes que não querem perder a pose nem o status e sofrem, como numa dívida já manifesta no oráculo do passado escravocrata, verdadeira maldição. Novamente, como no livro de contos *Mulher Mat(r)iz*, (2011) e no romance *Bará na trilha do vento* (2015), notamos um narrador heterodiegético, que narra os acontecimentos entre as famílias ao longo dos quinze capítulos. Contudo, não basta muito para que vejamos o quanto essa voz narrativa blefa ao tentar se posar de isenta na narração, uma vez que seu percurso é marcado pela onisciência dos fatos: “Ocultar fatos é necessário para dominarmos as verdades. As verdades são o que falamos, não os fatos. Fatos?... não importam” (Alves, 2019).

Quanto à estrutura do romance, no prefácio a Profa. Dra. Florentina da Silva Souza (UFBA) explica ao leitor que *Maréia* nos oferece “histórias aparentemente independentes que se cruzam” (apud Alves, 2019, p. 07). Pois temos os dois nomes principais supracitados, entre os quais a narrativa se reveza: a família Nunes Santos, negra, formada por Marcílio e Maria Dorotéia (Vó Déia, avós de Maréia), Dorival e Tânia (pais de Maréia) e Caciana (tia de Maréia). Marcílio e Dorival eram marinheiros e desapareceram no mar, de modo que a família se tornou uma família de mulheres, as mulheres da vida de Maréia: “Eram três mulheres, fortes, frágeis, determinadas, acumulavam sabedorias nas vivências cotidianas” (Alves, 2019, p. 72).

No compasso da trama, protagonista Maréia é apresentada como uma musicista de sucesso, que tem sua própria escola de música e cujo talento e comprometimento lhe garantem um lugar na orquestra municipal. Todas as suas conquistas e sonhos eram compartilhados e incentivados pelas mulheres de sua vida. Aqui, notamos como as mulheres se relacionam num princípio de “sororidade”, dentro do núcleo familiar da família Nunes dos Santos, como acentua Lélia Gonzalez no artigo “Mulher Negra” (2008, p. 38): “Neste sentido o feminismo negro tem uma diferença específica em relação ao feminismo ocidental: a solidariedade, fundada numa experiência histórica comum”. Entretanto é preciso relacionar o conceito de “sororidade” ao de “dororidade”, criado por Vilma Piedade, em 2019, uma vez que os conceitos interseccionados trazem à tona a irmandade também por meio das tragédias. É importante reconhecer e compreender o papel fundamental que a dor desempenha nas experiências diversas e múltiplas das mulheres pretas representadas pela história e por tantas outras que se unem através de dores comungadas. A construção do conceito proposto por Piedade (2019, p. 16) é a de que as relações de sororidade parecem precisar de dororidade – “[u]m contém o outro”, tal e qual “o barulho contém o silêncio. Dororidade, pois, contém as sombras, o vazio, a ausência, a fala silenciada,

a dor causada pelo Racismo. E essa Dor é preta”. A primeira experiência histórica compartilhada reside no fato de que as três perderam seus homens: maridos e pais; já a segunda vem no compartilhamento das ancestralidades, levadas à oralidade por Vó Déia.

Nesse sentido, é vital pensarmos no termo ‘oralitura’ da pensadora negra Leda Maria Martins, que o considera “uma grafia, uma linguagem, seja ela desenhada na letra performática da palavra ou nos vôlejos do corpo” (2003, p. 77). Ao longo da leitura do romance, tal conceito se repete, uma vez que a linguagem oral não se manifesta apenas como som, como voz, mas sobretudo na “performance” de cada personagem, apontando a “um traço residual, estilístico, mnemônico, culturalmente inscrito na grafia do corpo em movimento e na vocalidade” (Martins, 2003, p. 77). Os africanos colocam o lugar da oralidade como essencial na manutenção da tradição. Como já citado, Thiong’O (1981, p. 85) explica que as origens orais estão centradas na “reconexão com as prevalentes lutas do povo africano contra o imperialismo e suas raízes nas ricas tradições orais do campesinato” (p. 85. trad. nossa)¹⁵. Assim que os primeiros povos do Quênia, de onde Thiong’O é natural, tais os boxímanes, os nilóticos e os bantos, já se baseavam no relato oral. Quando nos voltamos à oralidade, voltamos a um ancestral original. Em *Maréia*, a busca a esse oral ancestral é recorrente:

Ao final do dia, reuniam-se na varanda, de onde se avistava a baía de Guanabara “um cenário de pôr de sol, que misturava o vermelho do céu ao azul do mar” e dedicavam-se a contar causos. Ouviam-se os sorrisos e gargalhadas, incitados pelas minúcias mais hilárias, viam-se os rostos emotivos, quase em lágrimas, pelos detalhes mais dramáticos (Alves, 2019, p. 48).

No outro polo, o ancestral eurocêntrico está ligado à família Menezes de Albuquerque, poderosa, dona de muitas posses, porém fadada à morte. Ao passo que a família Nunes dos Santos vive com simplicidade, porém com muita luta e harmonia na casa de praia, os Menezes de Albuquerque passam sua vida conflituosa uma mansão – não só ela decadente como também o discurso dos seus habitantes:

Alfonso Manoel de Souza Menezes de Albuquerque, que, por qualquer motivo, proferia com voz rouca e autoritária: “Você é um Menezes de Albuquerque. Nunca se esqueça disso. Temos muita história. Honre!” [...] [Alfredo] calou o choro, que mais tarde se transformou na sudorese que empapava a cueca, causando desconforto. Passou a considerar sentimentos como fraqueza, nunca mais nada demonstrou para ser digno descendente das conquistas heroicas narradas com orgulho senhorial pelo patriarca Alfonso (Alves, 2019, p. 14).

¹⁵ Trecho original: “[...] through its reconnection with the mainstream of the struggles of African people against imperialism and its rooting itself in the rich oral traditions of the peasantry”.

A história é contada de forma alternada: os caminhos de Alfredo e de Maréia se entrecruzam. Alfredo é um sujeito doente, com forte sudorese – em nada parecido com os “heróis” de sua ancestral família –, que vive investindo em tratamentos para sua cura. Ele passa sua existência enclausurado, solitário, pois o pai (João Alfredo) morreu cedo, a mãe (Guilhermina) apresentava deficiência intelectual e o avô tomara a decisão de afastá-lo dela para que a progenitora não o “influenciasse”.

Aqui, podemos realizar um recorte interseccional de gênero: ainda que Guilhermina pertencesse à família abastada e escravocrata, por mais que ela fosse considerada “superior” às mulheres negras da sociedade de seu tempo, não passava de instrumento para a manutenção do poder patriarcal: “união da linhagem tradicional [...] garantia-se a manutenção, ampliação de fortuna e do poder” (Alves, 2019, p. 17). Além disso, a personagem é condenada a carregar “pesos invisíveis de culpas, que a corroíam silenciosos confinando-a em cadeias de emoções” (Alves, 2019, p. 85).

À medida que a narrativa prossegue, somos levados a entender que, ainda que as mulheres brancas dos Menezes de Albuquerque sejam soberanas perante os escravizados, no passado colonial – e no presente da narrativa – elas ainda continuam reféns do sistema patriarcal. E ainda que Guilhermina, “em seus domínios, comanda[sse] as empregadas”, contrariamente, “nunca questionou seu papel no mundo” (Alves, 2019, p. 17). Para além desse ponto, o narrador em terceira pessoa trabalha no leitor a sensação de que os Menezes de Albuquerque guardam muitos mistérios, tais as brutais mortes de João Alfredo e de sua filha Elisadora, irmã de Alfredo. Ambos faleceram após cada um ter contato com uma relíquia familiar, esculpida em forma de jacaré. O avô é o único que guarda as informações de outrora acerca das tragédias causadas pelo objeto, assim como tem conhecimento das maldições legadas aos seus ancestrais. E ainda que esconda o tal “jacaré”, na tentativa de impedir que os seus sucessores venham a ter contato com ele, morrem de forma trágica o seu filho: com uma baba branca gosmenta e dois filetes de sangue saindo de sua boca e sua neta afogada na banheira, entre espumas brancas, assim como no mar, na tentativa de pegar o brinquedo novo que lá estava: “um jacaré”.

É nesse ambiente opressivo – distinto do de Maréia – que Alfredo (filho mais novo da família) vai crescer na condição de herdeiro de uma fortuna, mas sem ninguém para conversar, trocar experiências. No paradoxo entre os dois, Maréia (filha mais nova da família) conquista, ao longo do romance, uma vida brilhante como musicista, sempre próxima das mulheres de sua família, cuja ligação profunda com a avó envolve afeto e carinho. Podemos dizer que

[...] ambas as personagens são herdeiras da história de suas famílias. Para além do material, elas também herdam bens simbólicos, que inclusive as guiam para a resolução de conflitos antepassados, e é nesse meio que, mesmo que a narrativa pareça ser separada em duas, as histórias acabam por se entrelaçar (Braz, 2023, p. 39).

Voltando-nos à sequência da trama, durante a apresentação da Orquestra de Câmara Encanto das Águas, no Teatro Municipal, a história das duas famílias se entrecruza. A maestrina, Maréia Nunes Santos, realiza uma apresentação impecável, deixando o público encantado. Essa busca pela origem em um mundo globalizado, na pós-modernidade ou nos pós-conflitos internos (de cada um) pode significar afastar-se de representações cristalizadas, de uma cultura há muito sedimentada. É exatamente esse o sentido emancipatório presente nas atitudes decoloniais das personagens femininas, ou, como pensa Lélia Gonzalez em “A categoria político-cultural de amefricanidade” (1988, p.74), “a força cultural apresenta-se como melhor forma de resistência” em nações formadas a partir do colonialismo, permitindo com que “vozes solitárias” sejam erguidas a fim de “denunci[ar] o sistema vigente”.

Marcílio, o avô, moldava sua narrativa com sensibilidade diante dos ouvintes, evitando termos depreciativos e ressaltando passagens que evocavam resistência, superação e a persistência herdada de seus antepassados (Alves, 2019, p. 51). Maréia, como descendente, carrega consigo uma inclinação natural para a música, presente desde antes de seu nascimento, expressão de um legado herdado. Nesse sentido, conforme lembra o escritor malinês Amadou Hampâté Bâ (2010, p. 174): “O que a África tradicional mais preza é a herança ancestral. O apego religioso ao patrimônio transmitido exprime-se em frases como: ‘Aprendi com meu Mestre’, ‘Aprendi com meu pai’, ‘Foi o que suguei no seio de minha mãe’”.

Tal predisposição de Maréia exigiu reconhecimento e acolhimento para que pudesse ser, de fato, concretizada. Ainda que ela apresentasse o dom da música, ao longo da narrativa foi necessário que o assumisse conscientemente. A personagem dedicou-se aos estudos formais de música, concluiu a graduação e a pós-graduação e, posteriormente, fundou uma escola, perpetuando as tradições herdadas em um processo cultivado desde a infância:

Acostumara-se na infância, a aguçar o ouvido para escutar o som das coisas; não percebia nada, questionou se elas musicavam mesmo; a velha senhorita dizia ser necessário ter confiança em si mesma, para dialogar sem timidez, só aí elas sonorizariam (Alves, 2019, p. 27).

A herança de Maréia possibilita a continuidade das habilidades musicais de seus antepassados, movimentando sua conexão com a ancestralidade e trazendo à tona sua criatividade – exemplo disso é quando definiu seu projeto de pesquisa na pós-graduação,

voltando-se às composições do padre e maestro José Maurício Nunes Garcia, figura que conheceu nas narrativas de sua avó. Em sua investigação, encontrou uma vasta produção artística do padre: mais de duzentas e quarenta obras registradas em diferentes gêneros, entre modinhas, peças orquestrais, músicas sacras e dramáticas. O contato com esse legado a fascinou, ao mesmo tempo em que despertou a tristeza diante dos aspectos da vida do compositor que foram apagados pelo esquecimento coletivo. Essa descoberta, entretanto, fortaleceu nela o sentimento de pertencimento e a motivou a persistir em seus objetivos, superando barreiras (Alves, 2019, p. 29-30).

O que torna interessante na análise é que esse percurso acadêmico e artístico da personagem revela um gesto de resistência que se opõe ao ‘epistemicídio’ das matrizes africanas e então seu projeto dialoga com o de Miriam, uma vez que busca, na memória e na sabedoria, reconstituir narrativas silenciadas pela oficialidade, sejam elas musicais, históricas ou literárias. Aqui, importa-nos empregar o termo cunhado pela filósofa negra Sueli Carneiro em *Dispositivo de racialidade: a construção do outro como não-ser como fundamento do ser* (2023). Em sua crítica, Carneiro (2023, p. 91) explica que o epistemicídio promove a invalidação do conhecimento, dos saberes e da história dos povos afro-diaspóricos, haja vista que o pensamento hegemônico segue uma “razão racializada”, que considera o continente europeu como único território civilizado, detentor do conhecimento. Ela ainda avalia que o apagamento do pensamento negro e de seus pensadores tem o objetivo de invisibilizar a memória coletiva na luta contra o racismo (Carneiro, 2023, p. 106).

Assim que a herança de Maréia se desdobra como resistência. Ao contrário de Alfredo, cujos segredos mortais e abusos de ordem de gênero e raciais são envoltos em torno de sua origem, uma das principais marcas da ancestralidade em Maréia é o seu talento voltado à área da música: seu bisavô, Ibiácy Pífano, a teria lhe repassado o dom. O avô não é apenas exaltado por meio das lembranças de Vó Déia, como lembrado no retrato em que segura seu pífano: “Maréia agradecia por ser herdeira da inclinação musical de seus antepassados, reavivar recordações a exortava a nunca desistir de seus intentos, ficava leve, disposta, fortalecida” (Alves, 2019, p. 29).

No que toca à essa herança musical, lembremos que o pífano é instrumento tradicional brasileiro, presente em festas, cortejos religiosos e demais celebrações culturais. Seus tocadores, conhecidos como pifeiros, transmitem a sabedoria da flauta por meio de tradição secular. Interessante ainda reparar na alcunha do bisavô materno: ele não se identifica por sobrenome familiar, porém por seu instrumento. Como já enfatizado na Introdução, buscamos aqui trabalhar com um sentido de ‘herança’ no sentido de peculiaridades socioculturais,

linguísticas, artísticas, mí(s)ticas e regionais dos personagens abordados. Daí o fato de o pífano surgir para além de “objeto cênico”, meramente ilustrativo na narrativa, uma vez que sua presença indica a permanência dessa herança pela via oral, tal qual como Vó Déia no repasse de seus conhecimentos.

Outro elemento de herança afrodiaspórica exposta na obra é relacionado à construção física dos personagens, enfatizando-se aqui os cabelos de Maréia, “pretos encaracolados” que se espalhavam “em gracioso desalinho, por sobre a franha branca, proporcionando um fascinante contraste” (Alves, 2019, p. 6). Perceba-se que aqui, apesar de a indústria de consumo hegemônica (predominantemente branca) colocar o cabelo liso, escovado, como referência de beleza, Maréia mantém seu cabelo encaracolado, dando vazão à sua negritude. No romance, o cabelo não se mostra apenas como elemento estético, porém se revela sinônimo de resistência, empoderamento e beleza, salientando-se que segundo o último levantamento do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), de 2022, 55,4% da população nacional se autodeclara preta ou parda¹⁶. Diante desse fato, mais da metade da população brasileira tem cabelos crespos, cacheados. A intelectual negra Nilma Lino Gomes, em *Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra* (2006, p. 175), pontua que o cabelo jamais pode ser encarado apenas pela via do visual, da estética, impondo-se como discurso identitário da negritude: “[cabelos] afros e dreadlocks [são] soluções radicais para o problema da ideologia dos cabelos dos negros”, configurando-se como legítima “resposta política aos brancos e à forma como eles desvalorizavam a raça negra, redefinindo a cor negra como um atributo desejável e portador de beleza”. Ao se orgulhar de suas características fenotípicas, Maréia se mostra dona de seu destino e de suas origens.

A protagonista Maréia é encantadora ao se manter fiel às suas origens: “Brilho encantador, destacava a tonalidade âmbar da pele, reluzia com o contato-carícia dos raios de sol da manhã, que se infiltravam pelas frestas da veneziana” (Alves, 2019, p. 26). Eis uma poética descrição de beleza da protagonista, que não se deixa levar pelo discurso brancocêntrico de que o cabelo crespo é “símbolo de ‘primitividade’” (Kilomba, 2019, p. 127) – pois temos consciência dessa falácia racista. Um aspecto peculiar para se entender o paradoxo entre os personagens Maréia e Alfredo é justamente o fato de que a protagonista foi estimulada a tocar seus instrumentos, tornando-se excelente musicista e professora de respeito, com apego e amor às tradições ancestrais enquanto o personagem homem foi “educado para dominar, comandar e se tornar um magnata” (Alves, 2019, p. 23).

¹⁶ Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/38719-censo-2022-pela-primeira-vez-desde-1991-a-maior-parte-da-populacao-do-brasil-se-declara-parda>, acesso em 13 nov. 2024.

Ainda, no prefácio de *Maréia*, Silva (2019, p. 9) aponta que o romance “aproxima a história ancestral e colonial a histórias do presente”, de modo que asseguramos dizer que a protagonista é dona de uma (afro)brasilidade cunhada na resistência, ao passo que Alfredo é receptáculo de uma mentalidade escravocrata (“que domina”), patriarcal (“que comanda”), apontando a engrenagem colonial formadora do Brasil. Tais distinções de saberes e poderes vão se chocar ao longo da narrativa, sobretudo porque a tensão entre as cores ancestrais e os colonizadores se mostra toda hora presente: vejamos o caso das habitações. O “magnata” Alfredo mora em uma mansão fria, com “[...] paredes decoradas por quadros que ostentavam senhores como figuras austeras, olhares duros e indumentárias antigas” (Alves, 2019, p. 36). Contudo, por mais que tenha posses, vive solitário: “Com o falecimento do patriarca, o legítimo e único herdeiro da incontável fortuna jantava só, em companhia dos retratos pendurados na parede da sala de jantar” (Alves, 2019, p. 45).

Já Maréia, apesar da simplicidade de sua habitação, não deixa de se sentir acolhida, integrada ao seio familiar, como evocam as memórias: “[...] cantou a canção, ouvida nas reuniões festivas, quando seu pai e o avô, depois de se fartarem com o *zungu* feito pelas mulheres, cantavam satisfeitos” (Alves, 2019, p. 73, *italico nosso*). “Zungu” é um prato tradicional afro-brasileiro, que se consiste num prato de angu com caldo de frutos do mar. Atualmente, inclusive, ao darmos um “Google” no termo, a iguaria não mais recebe o nome de Zungu isoladamente, mas “Zungu à quilombola”, demonstrando sua origem. Etimologicamente, é uma palavra quimbunda para designar “toca” ou “buraco”, ou ainda “casa de angu” (*nzu*, “casa” + *ungu*, “angu”), locais onde se reuniam os escravizados libertos:

No Rio, os zungus eram espaços localizados na região central da cidade, que serviam de moradia, local para práticas religiosas, festas, capoeira e como esconderijo de escravizados em fuga.

[...] Eram casas escondidas entre os demais edifícios urbanos, com suas fachadas estreitas, longos corredores e pátios abertos no meio da construção. Em sua maioria, eram comandados pelas quitandeiras da praia do Peixe que, em solidariedade, serviam angu para outros escravizados urbanos, vindo daí a alcunha “casa de angu”. Circulavam pelos zungus muitos escravizados de ganho, libertos, recém-chegados do continente africano, escravizados vindos da Bahia e outras cidades que, misturados, dificultavam o trabalho da polícia de identificar quem era fugitivo e quem não era. A associação dos zungus com espaços para refeição também colaborou para que ficassem por muitos anos invisíveis aos olhos da repressão policial, que não enxergavam neles o mesmo perigo com que viam os quilombos. Essa invisibilidade foi fundamental para que os zungus se multiplicassem.

Nos anos finais da escravidão, os zungus já eram espaços conhecidos e combatidos pela polícia, que chegava a eles por meio de denúncias e realizava batidas para acabar com os “batuques”, levando à prisão escravizados e muitos libertos. Mas isso não era suficiente para que a população negra urbana

deixasse de frequentar os zungus, fazendo com que eles existissem mesmo após a abolição (Rio Memória, 2025).

Como percebemos, os zungus são lugares muito simbólicos aos escravizados e libertos do Rio de Janeiro no século XIX, o que nos situa temporalmente no romance. Sua importância estava na rede de solidariedade proposta no coletivo, local de apoio e também de festa, de união, de batuque. Locais como a famosa Casa da Tia Ciata, espaço do samba, das danças, dos folguedos e das demais manifestações culturais do povo preto, configura-se como uma espécie de zungu. É, pois, na coletividade, na união entre os oprimidos que Maréia constrói sua brasilidade, repleta de elementos afrodiáspóricos como o samba, a música, o angu – inclusive o próprio samba e o angu são tombados como patrimônios culturais imateriais brasileiros.

Neste capítulo, achamos ainda importante abordar o “racismo à brasileira” retratado no romance. Segundo Beserra e Lavergne (2018), tal tipo de racismo opera “tanto como recurso ideológico quanto constitutivo das práticas cotidianas”. Ferreira (2022, p. 75) complementa a definição: “Temos aqui o fértil terreno para a constituição do racismo silencioso, o peculiar ‘racismo à brasileira’ – uma visão negativa do afrodescendente e um discurso contrário que tenta negá-la”. Interessante notar como a autora inverte tal noção, colocando não o negro, porém a branquitude como selvagem, apoiada no pernicioso naturalismo das raças. Vejamos aqui um exemplo: a família Menezes de Albuquerque se coloca, “naturalmente”, como superior aos negros, entoando o discurso: existem os que “vieram ao mundo para mandar e serem servidos, e os que vieram para obedecer e nos servir. Essa é a lei da humanidade” (Alves, 2019, p. 64). Tal “naturalidade” é fruto, sobretudo, das correntes racistas que vigoraram no país por séculos, sobretudo no final do XIX, com filósofos como o francês Arthur de Gobineau, que com sua obra *Essai sur l'inégalité des races humaines* (“Ensaio sobre as desigualdades das raças humanas”, 1853-1855), tornou-se conhecido como “o pai do racismo moderno”. Lembrando-se que Gobineau foi mentor intelectual de D. Pedro II e condenava, veementemente, a mistura das raças, chamando os mestiços de “degenerados”: “[...] o homem da decadência, este que se denomina o homem degenerado, é um produto diferente, do ponto de vista étnico, do herói das grandes épocas” (Gobineau, 2021, p. 162). Assim que a secular família escravocrata entende ser natural dominar os negros, entendendo a opressão como “lei da humanidade”.

Nesse sentido, o patriarca da família, ao chegar ao Brasil, foi tomado pelo sentimento racista da supremacia ariana e sentiu a urgência de ter uma esposa “não degenerada”, assim que “não pestanejou, tratou de importar uma mulher branca, portuguesa legítima” (Alves, 2019, p. 18). Atenção ao verbo “importar”: o sujeito colonizador trata a esposa como “objeto” a ser

“importado”, praticamente comprado. Não nos resta outra opção a não ser entender que o casamento foi forjado por meio de um pacto entre a Igreja Católica, o opressor e sua esposa, Maria Francisca Fernandes de Castro, que foi trazida de Portugal ao Brasil para cumprir o acordo entre seu “comprador” e seu pai. Tal ato bárbaro inverte o jogo: não é mais o negro o “incivilizado”, mas o branco e sua estrutura patriarcal de dominação.

Entre vários exemplos no romance, Maréia sofre racismo ao ter sua capacidade de musicista questionada em razão de sua cor. Primeiramente, quando estudante da faculdade de música, percebia o “racismo à brasileira” diretamente nos “olhares dos professores, [que] diziam mais que as palavras, ao tentarem convencê-la a optar por algo mais apropriado a *peessoas como ela*” (Alves, 2019, p. 28, *itálico nosso*). Depois, o racismo permanece ao abrir sua própria escola de música: ““Alguém, *como ela*, se meter com música erudita. Como pode? E, ainda por cima, abrir uma escola? É metida mesmo! Isso não vai dar certo”” (Alves, 2019, p. 31, *itálico nosso*).

Paul Gilroy, em *O Atlântico Negro* (2002, pp. 93-94), expressa que “o poder da música no desenvolvimento das lutas negras pela comunicação de informações, organização da consciência e teste ou articulação das formas de subjetividade exigidas pela atuação política, seja individual ou coletiva, defensiva ou transformadora, exige atenção [...]”. Assim que a música, no romance, surge para além da fruição, mas como qualidade transformadora, “de luta”. “Luta” uma vez que em sociedades cuja mentalidade esbarra no colonial o racismo condena a mente negra a permanecer no ostracismo, impedindo-a de ocupar os lugares antes reservados apenas à branquitude.

O escritor e psiquiatra martinicano Frantz Fanon traz uma perspectiva decolonial ao tratar da questão em *Pele Negra, Máscaras Brancas*: “E, sempre que tentava, no plano das ideias e da atividade intelectual, reivindicar minha negritude, arrancavam-na de mim” (2008, p. 106). Esse desabafo demonstra como a estrutura colonial inferiorizou a sabedoria e os dons do colonizado ao extremo, não o reconhecendo como ser intelectualizado. O saber do “não civilizado” era totalmente desprezado – ainda que a “civilização” ocidental tenha se erguido sobre os escombros da escravização dos povos africanos e originários das Américas. Contrária a esse movimento, Maréia celebra sua herança, seu dom e sua profissão de vida ao se rebelar contra o sistema brancocêntrico de poder, que insiste em a deixar de fora do mundo erudito. A personagem empodera-se no conhecimento, nos saberes artísticos ancestrais.

Conceição Evaristo (2010, p. 133) aborda que a palavra, como poética, como arte, “é um modo de narração do mundo. Não só de narração, mas talvez, antes de tudo, de revelação do utópico desejo de construir um outro mundo”. Tal estado de arte não apenas almeja “outro

mundo”, porém “revela o seu descontentamento com uma ordem previamente estabelecida”. Em outras palavras, poderíamos emprestar tal lógica à protagonista, uma vez que a ela a arte assume “um dos lugares de criação, de manutenção e de difusão de memória, de identidade. Torna-se um lugar de transgressão ao apresentar fatos e interpretações novas a uma história que antes só trazia a marca, o selo do colonizador” (Evaristo, 2010, p. 133).

Ao optar por uma estética “transgressora”, destoante do colonizador, Maréia e sua música ancestral podem ser descritas como uma utopia de Miriam Alves. Paul Gilroy (2002, p. 96) entende a invocação de “utopia” como “política da transfiguração”, que por sua vez enfatiza o “surgimento de desejos, relações sociais e modos de associação qualitativamente novos no âmbito da comunidade racial de interpretação e resistência e também entre esse grupo e seus opressores do passado”. Utopia concretizada na “formação de uma comunidade de necessidades e solidariedade, magicamente tornada audível na música em si e palpável nas relações sociais de sua utilidade e reprodução culturais”.

Ruth Levitas, em *Utopia as method* (2013), associa o conceito de ‘utopia’ ao desejo de se viver, de ser “melhor” não em sentido capitalista de competição, mas como algo inerente à condição humana. A socióloga britânica expressa que a utopia deve ser vista como ação “hermenêutica” capaz de nos levar de volta às belezas estéticas e sociais, de modo que a arte, a música se tornam “práticas pré-figurativas e transformativas” para um mundo melhor: utopia, assim, passa a ser “não apenas a idealização, mas o fazer, o criar de um outro mundo”¹⁷.

Maréia é a utopia de uma sociedade ancestral possível, viável, contrastante a outras personagens racistas da obra. Vejamos: no romance, Branca é uma mulher loira, porém pobre. Ela trabalha há muitos anos na mansão. Sua patroa, Guilhermina, entretanto, jamais reconheceu sua individualidade: “Tratadas com menosprezo pelas diferenças sociais, moças brancas como ela, que, para marcar a hierarquia de mando, destituíam-nas do nome de batismo, através da alcunha genérica de “martinhas”, numa alusão ao lugar desprivilegiado daquelas fadadas a acatar caladas as ordens” (Alves, 2019, p. 83). Ao assumir o lugar subalterno, mesmo a mulher branca é submetida ao apagamento identitário uma vez que, por sua condição financeira, o privilégio de sua cor não se basta. “Martinha”, diga-se de passagem, era uma denominação que a patroa usava para todos os empregados, fossem brancos ou negros, demarcando o sentido de mercadoria e utilidade com que a branquitude considerava os seus.

Se aplicarmos aqui o recorte interseccional, a mulher branca sofre o racismo por ordem de sua classe econômica, porém, se tomarmos o caso das mulheres negras, elas sofrem o tríplice

¹⁷ “[...] as a prefigurative and transformative practice. This is the third way of thinking about utopia itself: the attempt not just to imagine, but to make, the world otherwise” (Levitas, 2013, p. xiii). Trad. nossa.

racismo de gênero, raça e classe, como no título da renomada obra da pensadora negra estadunidense, Angela Davis, *Mulheres, raça e classe*:

Durante o período pós-escravidão, a maioria das mulheres negras trabalhadoras que não enfrentavam a dureza dos campos era obrigada a executar serviços domésticos. Sua situação, assim como a de suas irmãs que eram meeiras ou a das operárias encarceradas, trazia o familiar *selo da escravidão*. Aliás, a própria escravidão havia sido chamada, com eufemismo, de “instituição doméstica”, e as escravas eram designadas pelo inócuo termo “serviçais domésticas”. Aos olhos dos ex-proprietários de escravos, “serviço doméstico” devia ser uma expressão polida para uma ocupação vil que não estava nem a meio passo de distância da escravidão. Enquanto as mulheres negras trabalhavam como cozinheiras, babás, camareiras e domésticas de todo tipo, as mulheres brancas do Sul rejeitavam unanimemente trabalhos dessa natureza. Nas outras regiões, as brancas que trabalhavam como domésticas eram geralmente imigrantes europeias que, como suas irmãs ex-escravas, eram obrigadas a aceitar qualquer emprego que conseguissem encontrar (Davis, 2016, p. 99, *italico nosso, aspas da autora*).

Grifamos no texto o termo “selo da escravidão” – tal e qual o termo “selo do colonizador” de Evaristo (2010, p. 133) – uma vez ambos cabem na leitura da trama. A tradição colonial e racista dos Menezes de Albuquerque condenava os trabalhadores/escravizados da mansão e dos demais negócios amparados por tal “selo”, garantia de que a “ordem” fosse executada e a produção cumprida, afinal, o corpo da mulher era a força motriz ao “progresso das nações”. Inclusive, nas formas jurídicas do Brasil oitocentista, o negro era tido “como ser ausente: ausente por não ser sujeito ou ser quase-sujeito” (Galves; Costa, 2009, p. 204).

Contrária a esse movimento racista institucionalizado na constituição brasileira, Maréia cumpre a função de heroína da história ao rasgar o “selo da escravidão” para em seu lugar se impor como musicista, ser pensante. Logo no início da trama a narradora onisciente faz um “tour” pelo quarto da protagonista, dando um “close” nos instrumentos musicais nele presentes:

Um foco recaia sobre o violoncelo, fora do seu estojo protetor, apoiado sobre um pequeno pedestal que o ampara com segurança. Outro inundava de luminescência a flauta transversal, escorava ao porta-retratos, cuja fotografia, em segundo plano, dava indícios de ter sido tirada em décadas passadas (Alves, 2019, p. 26).

Maréia não só se coloca como sujeito histórico, mas também como sujeito de poder, pois em seu quarto, ao contrário do que poderia prevalecer na lógica racista, encontram-se objetos designados ao mundo eurocêntrico, como o violoncelo e a flauta transversal. Beatriz Nascimento (2018, p. 106) expressa: “É preciso a imagem para recuperar a identidade. Tem-se que tornar-se visível”. Maréia mostra-se “visível” a todo tempo, sobretudo quando em

contato com sua música, seus saberes, seus instrumentos. Nesse espectro, o “tornar-se visível” é uma das premissas do sujeito decolonial uma vez que o direciona a traçar caminhos para encontrar sua identidade para além do aculturamento hegemônico.

Um outro caso emblemático que transita entre o colonial e o decolonial na obra é relacionado às “verdades aprisionadas” (Alves, 2019, p. 22) inerentes ao passado da família colonizadora. Logo no início da trama somos informados de que o personagem Alfredo é herdeiro de um império construído a partir de bens saqueados, das explorações e das violências que remontavam “a várias gerações, desde o primeiro Menezes de Albuquerque chegar às terras do novo mundo” (Alves, 2019, p. 14). Leia-se: “[...] um dos Albuquerque, após ter raptado, em terras de África, mais de cinquenta almas, entre homens, mulheres e crianças, transportou-se em negreiros, presenteou-os ao imperador numa recepção no Palácio Real, foi glorificado por seu feito” (Alves, 2019, p. 17).

Episódios racistas como esse são seguramente abafados pelos herdeiros, como trata de revelar a voz narrativa, escondendo logo sua isenção na descrição onisciente dos fatos:

Verdades aprisionadas naquela casa eram muitas, não se coadunavam com as versões contadas pelo pai João Fernando Menezes de Albuquerque, que lhe ocultava os meandros indignos sobre a fortuna acumulada havia séculos. Não mencionava sobre os detalhes sórdidos de como se estabeleceu o poder e a influência social e política, amalhado pela família quatrocentona que comandava o destino da nação, independentemente de quem se sentasse na cadeira presidencial (Alves, 2019, p. 22).

Sob esse viés colonizador, a branquitude estabeleceu seu poder, escondendo os horrores do passado. Os privilégios, sejam de ordem simbólica ou material, associados à branquitude, seguramente perpetuam as desigualdades sociais e econômicas de acordo com a pensadora negra Cida Bento (2022, p. 62): “[...] branquitude, em sua essência, diz respeito a um conjunto de práticas culturais que são não nomeadas e não marcadas, ou seja, há silêncio e ocultação em torno dessas práticas culturais”. Ou, um “pacto narcísico entre brancos”, como expressa a estudiosa (Bento, 2022). Desse modo, a colonialidade, marca ancestral da branquitude, revela-se a partir de do aculturamento do colonizado para dar lugar a suas crenças, costumes, religiosidade, criando a falsa ideia de que a cultura branca é a norma-padrão.

Extrema à colonialidade do ser, do saber e do poder (Maldonado-Torres, 2018), a herança afrodiaspórica agrega variadas formas de permanência, sobretudo na oralidade, presente na natureza constituinte de Vó Déia, nos ensinamentos musicais do avô e nas demais relações entre a descendente e seus ascendentes: “No circular do tempo, o passado não volta, o passado traz de volta o que parecia perdido” (Alves, 2019, p. 79). Ao trazer ao presente o que

“parecia perdido”, Miriam Alves escreve um romance com pitadas “afroturistas”, pois se propõe, “no circular do tempo”, a “revisitar, recuperar os saberes ancestrais para que, de posse desse conhecimento, seja possível construir um presente e um futuro em que pessoas negras não sejam mais objetificadas, mas estejam em posição de sujeito que pensa, fala e transforma a sociedade” (Tszesniosk; Queluz, 2023, p. 2). O termo, cunhado pelo crítico cultural Mark Dery em seu ensaio “Black to the future” (1994), desdobra-se não apenas no limiar entre a tecnologia e o futuro, ou entre gêneros como a ficção científica, o *cyberpunk*, a fantasia, o terror, mas “se entrelaça com a história do povo africano antes e depois da diáspora” (Tszesniosk; Queluz, 2023, p. 2).

No livro, Maréia e as mulheres de sua família se enredam num tempo ancestralizado: “Déia, transmitia à neta, detalhes sobre sua ascendência, para que a memória não esmaecesse na *bruma branca* do esquecimento” (Alves, 2019, p. 27 – itálico nosso). Contra a “bruma branca” do esquecimento, ou contra o “epistemicídio” promovido pelo eurocentrismo (Carneiro, 2023), o discurso de resistência não se encerra no reclame, mas no poder da disseminação da memória: “O poeta canta para que a memória não se aparte de nós” (Evaristo, 2010, p. 140). O próprio avô “repetia fatos para não serem esquecidos e se perderem; às vezes, retificava ou acrescentava um novo aspecto” (Alves, 2019, p. 49). Tanto em âmbito literário quanto oral, a repetição é uma das principais marcas de memorização. De modo que ambos o avô e a avó exercem função similar aos antigos *griots*, cronistas de seu tempo. Hampaté Bâ, em “A tradição viva” (2010), chama-os de “menestréis”, “trovadores”, poetas que recontam a história. No espaço da oralidade, os personagens da família de Maréia apresentam-se como responsáveis pela preservação da memória, das rezas, dos costumes e das tradições de sua linhagem: “Eu falo o que ouvi dos meus mais velhos, que ouviram dos seus, que ouviram dos outros... E assim vai. Quem são os meus?” (Alves, 2019, p. 50).

Ainda, as mulheres de Maréia são ativas, cantam, tocam, narram, jamais passivas à espera de libertação: são elas que se libertam a si próprias. ‘Afroturistas’, resistem no presente, munidas da memória, forjando um futuro promissor no que se relaciona aos saberes e à tradição revisitada. Uma vez que a branquitude insiste em não deixar Maréia ocupar seu lugar, a heroína funde-se à cosmovisão da natureza, da ancestralidade, da música e dos orixás, essencial para fortalecer sua identidade. À protagonista é necessário olhar o passado se deseja construir um futuro que lhe pertença e não lhe seja imposto por fatores coloniais tais raça, cor, condição econômica e gênero. Sobretudo, um romance “afrofuturista” inclui entre suas personagens as que não aceitam a subalternidade em relação à narrativa histórica institucionalizada, longe da realidade e dos anseios do povo preto: “Todos querem um lugar de herói, mas nem todos são

heróis e nem bandidos. Tem um pouco de tudo e de tudo um pouco em cada um. Dependendo de quem conta... Já viu, né?” (Alves, 2019, p. 50).

Como segundo romance de Miriam Alves, *Maréia* se circunscreve como projeto de narrativa que não se foca nas questões subalternas, mas nas potencialidades das personagens, cujo “afrotururismo” reverbera na emancipação de sujeitos em permanente construção:

Maréia absorta tocava. No retrato, o Ibiácy do Pífano parecia criar vida, sorria. [...] um dia, como por encanto, passou a escutar as melodias da natureza. Primeiro um sussurro, depois sons ritmados, uma trilha sonora elaborada ia lhe enriquecendo a vida, acrescentando melodias às suas emoções. Dorotéia, com orgulho, incentivava a neta, afirmava que aqueles que têm inclinação musical são atraídos pelos instrumentos, uma espécie de magia divina contava sobre os familiares de gerações precedentes com vocação e talento, que traziam a musicalidade nas veias, para dizer o que lhes repercutia na alma, através do canto ou criando objetos sonoros. (Alves, 2019, p. 29).

A emancipação de Maréia é pela música, é pela descoberta dos sons, é pela inclinação às artes, ancestral porque “uma espécie de magia divina” pairava sobre os daquela família, segundo a avó. Paul Gilroy (2002), entende que

A música e seus rituais podem ser utilizados para criar um modelo pelo qual a identidade não pode ser entendida nem como urna essência fixa nem como uma construção vaga e extremamente contingente a ser reinventada pela vontade e pelo capricho de estetas, simbolistas e apreciadores de jogos de linguagem. A identidade negra não é meramente urna categoria social e política [...], ela é vivida como um sentido experiencial coerente (embora nem sempre estável) do eu [*self*] (Gilroy, 2002, p. 209).

O “orgulho” de Déia ao ver a neta seguindo os passos do avô é um mergulho “lá onde memória e mito se entrelaçam, deixando espaço para a imaginação redescobrir, completar e atualizar esses vestígios memoriais” (Bernd, 2012, pp. 31-32). Vale pontuar que memória ancestral de Maréia se diferencia da memória nostálgica dos Menezes de Albuquerque, validada na “altiva linhagem patronímica, que remontava os idos tempos de conquistas medievais” (Alves, 2019, p. 15). A herança ancestral das personagens negras no romance reside no que a própria Miriam Alves chama de “memória”: “‘Memória’, aqui, eu uso não só como o ato de recordar detalhes de infância ou da vida para a autoficção, que também é importante, mas de uma coletividade nela imbricada” (Alves apud Fernandez, 2019).

A construção de uma memória coletivizada se dá a partir de saberes compartilhados, produzidos no cotidiano, de forma dinâmica. Uma memória em constante transformação: “A identidade cultural de uma determinada comunidade evoca a história e a cultura compartilhadas no passado, associadas a um território que lhes seja simbólico e social” (Costa; Fonseca, 2019,

p.16). Não obstante, os diálogos intergeracionais entre Maréia e os seus é constructo na preservação dessa memória, o que faz com que a música do ontem represente um alto ponto de sua história individual e familiar, vivida no hoje: “[...] agradecia por ser herdeira da inclinação musical de seus antepassados, reavivar recordações a exortava a nunca desistir de seus intentos, ficava leve, disposta, fortalecida, pronta para enfrentar desafios” (Alves, 2019, pp. 28-29).

Do local, Maréia parte ao universal – e não o contrário, demarcando sua identidade por meio do cuidado com as heranças e os saberes repassados. Miriam Alves, em seu romance, casa ancestralidade com liberdade individual, posto que é apenas a partir da busca identitária que o sujeito contesta, rompe e subverte o poder do conhecimento, tomando-o para si. No início de sua caminhada, Maréia parte, só, numa viagem com destino à casa de sua família. A casa é lugar marítimo. Durante o trajeto, lemos: “[...] deleitava-se no prazer de dirigir, como quem comanda seu próprio destino, na sinuosidade do caminho, curvas acentuadas à esquerda e à direita, que corta o verde da Serra das Araras” (Alves, 2019, p. 55). O “prazer de dirigir” pode ser metaforizado à liberdade da protagonista de escolher sua própria sina, sem qualquer tipo de controle ou subalternidade.

Outrossim, signos ligados às matrizes africanas da protagonista são ressignificados como símbolos de respeito, tradição e identidade, rechaçando os padrões hegemônicos. A ancestralidade atua como guia da personagem: “As vibrações pulsantes do coração da Terra envolviam-nas num carinho arrebatador” (Alves, 2019, p. 101). Em *Maréia*, Miriam Alves reconstrói possibilidades para que a mulher negra escreva seu próprio destino, ressignificando a imagem cristalizada, racista e hegemônica que prevalece no romance brasileiro patriarcal. A autora estabelece pontos de contato entre o ontem e o hoje, entre o histórico e o fictício, entre o ‘eu’ e o coletivo, revisitando o lugar da mulher negra, da família negra, do talento negro e da afro-brasilidade que rege a herança de seu povo, de sua gente.

No capítulo a seguir a ancestralidade continua como vetor, entretanto, a marca dessa herança passa da questão musical à mística-religiosa: os orixás entram em cena. A oralidade dá lugar à ‘orixalidade’ (Silveira, 2014), entendida aqui como cosmovisão das divindades africanas e seus mitos, não apenas ligada à permanência, mas também à reconstrução do passado. Os orixás cultuados no romance, sobretudo a figura de Iemanjá, configuram o romance como expressão de uma tradição não estática, marcada por rupturas, liberdade e possibilidades múltiplas de vivência dos povos da diáspora.

CAPÍTULO 3

ORIXÁS EM CENA:

MARÉIA, RITUALIDADE E ARQUÉTIPOS AFRICANOS

3.1 Primeiras considerações

Primeiramente, importa-nos ressaltar, como já abordado na Apresentação, que o Candomblé não é uno: assim como o cristianismo apresenta diversas vertentes religiosas, manifestando-se por meio de distintas etnias ou nações (diferenciadas pelo dialeto utilizado nos rituais, o toque dos atabaques, a liturgia e a procedência geográfica). Resumindo-se a divisão utilizada por Roger Bastide em *As religiões africanas no Brasil* (1971), temos: 1) as civilizações sudanesas são representadas pelos iorubás (nagôs), que compreendem as nações queto (*ketu*, rito nagô), efã (estado do Equiti, na Nigéria), ijexá (costa ocidental, no estado de Oxum, território nigeriano), nagô ebá (Xangô pernambucano), batuque (Rio Grande do Sul) e xambá (Pernambuco); 2) o grupo dos daomeanos tem como nações os jejes: os jejes e os fons (voduns do Reino de Daomé, sul do Benim e sul do Togo) e as minas, os axantes e os fantes (etnia fanti-axânti, sul do Gana); 3) as civilizações islamizadas¹⁸: os fulas (partes ocidental, central e norte da África sudanesa, etnia composta por pastores), os mandigas (África-ocidental, remanescentes do Império Mali), nupés (região da Nigéria, do Niger, próximo ao antigo reino de Oiô, fundado por Xangô) e os gurunsis (Reino de Dagom, atualmente correspondente ao norte de Gana e sul de Burkina Faso); 4) os bantos, grupo angola-congolês, que representa a maior quantidade de etnias escravizadas ao Brasil: os ambundos (os antigos guerreiros cassanges, os bangalas e os dembos), os cabindas ou congos (do Sul do Gabão até as províncias angolanas do Zaire, passando pela República do Congo e a República Democrática do Congo, no passado conhecida como Congo-Quinxassa) e os benguelas (origem umbunda); 5) as civilizações banto da Contra-Costa, que engloba os moçambiques (os macuas, ao norte do Rio Zambeze e os angicos).

Essa diferenciação necessita ser traçada uma vez que, na África, continente gigantesco, com 1,400 bilhão de habitantes, não existem poucas etnias, senão aproximadamente 500 grupos. A matemática é fluida, contudo, não deixa de ser impressionante: quinhentos grupos com troncos linguísticos, costumes, alimentação, tradições, religiosidades, crenças, ideologias, histórias, geografias e peculiaridades muito distintas entre si. Assim que seria leviano dizer que

¹⁸ Embora certas nações tenham sofrido processos de islamização, sua origem é do candomblé.

o Candomblé no Brasil assume linhagens ou etnias únicas, específicas e que o Candomblé é “mais puro” do que a Umbanda, única religião secular criada no Brasil.

É preciso ainda trabalhar com outra diferenciação antes de iniciarmos a análise propriamente dita: o Candomblé e a Umbanda. Apesar de terem as mesmas raízes afrocentradas, diferem-se quanto a seus cultos, rituais, crenças, idiomas, celebrações, mitos e canções. Como vimos anteriormente, a fusão das etnias banto e sudanesa, no Brasil, deu origem ao Candomblé. Mesmo no Brasil, as influências foram distintas: durante os ciclos de escravização da Guiné (séc. XVI) e da Costa da Minha (séc. XVIII), fixaram-se sobretudo na Bahia e em Pernambuco os iorubás, os minas, os jejes, os hauçás; já nos ciclos de Angola (séc. XVII até o fim do tráfico, de onde provém a maior parte dos descendentes negros brasileiros) e de Moçambique (a partir do século XIX), a cultura banto predominou em todo país (Gomes, 2019).

O Candomblé é afro em sua formação, sua origem, porém é igualmente brasileiro na medida em que sobreviveu e se transformou (e se transforma, ininterruptamente) em razão da ampla presença da diáspora negra durante os quatro séculos de escravização. Quanto à Umbanda, originada no início do século XX, no Rio de Janeiro, difere-se do Candomblé por sua forma de culto e por ter o sincretismo religioso como base. O sincretismo foi utilizado para que os escravizados da época pudessem cultuar suas divindades sem que os senhores de escravos percebessem ou proibissem as festas e todos os rituais realizados, pois estavam alinhados com as datas e com os princípios cristãos.

Neste capítulo adotamos duas bases teóricas distintas para a análise dos orixás e das forças animistas que operam no romance: empregaremos tanto teóricos conhecidos como Bastide, Prandi, Verger, Cabrera, Lopes, entre outros, quanto o conhecimento oral, presente em terreiros como os citados anteriormente. Eis a razão de utilizarmos o termo “orixalidade”, pautando-nos nos estudos do pesquisador e babalorixá gaúcho Hendrix Silveira (2014) sobre o pensamento nagô e o conceito de ‘literatura-terreiro’:

Acreditamos que a constituição do ser humano enquanto ser biológico está relacionado com a contribuição dos Òrìṣà na construção de seu DNA, ou seja, quando o ser humano é criado um Òrìṣà contribui para completar o código do DNA dessa pessoa que assim passa a estar diretamente relacionado à Ele. Se torna Seu descendente mítico. É por isso que percebemos semelhanças físicas entre filhos de um mesmo Òrìṣà. À isso convencionamos chamar de orixalidade (Silveira, 2014, p. 115).

Recorrer à literatura oral e aos relatos como fonte de conhecimento e saber é essencial ao que nos propomos realizar nesse capítulo. Acreditamos que o legado oral, presente nas casas

de Candomblé Ketu/Angola e no Tambor de Mina, é uma forma decolonial de retirar a primazia dos saberes apenas “validada” por professores(as) doutores(as) e pesquisadores(as), dando voz também às práticas ancestrais – ainda que os responsáveis por os repassar adiante tenham, muitas vezes, escolaridade limitada e/ou nenhum livro publicado. A teoria oscilará entre as duas vozes: as teóricas acadêmicas e a oralidade dos grupos religiosos, sobretudo porque no que tange às práticas religiosas das manifestações africanas, são muito fluidas e mudam conforme a casa, o emissor da mensagem, o ritual, a localização geográfica, entre outros fatores.

3.2 *Maréia*, um romance “macumbeiro”

Iniciamos esse capítulo, o mais denso dessa dissertação, com uma provocação: colocamos “macumbeiro” como adjetivo ligado ao substantivo “romance” para, desde já, desmistificarmos o termo. Dicionários online como o Aulete¹⁹ tomam o devido cuidado para definir “macumba” como “1. Denominação dada aos cultos afro-brasileiros e aos seus rituais, originários do nagô, e que receberam influências de religiões africanas, ameríndias, católicas, espíritas e ocultistas; 2. Oferenda colocada nas encruzilhadas”. Já o dicionário online Michaelis²⁰, apesar de apresentar as mesmas definições, erra ao associar o termo à “magia negra ou feitiçaria”.

Ora, etimologicamente o vocábulo “macumba” tem origem quimbunda (banto), a partir de *ma'kôba*, sendo apontado como por alguns estudiosos, como Mário de Andrade em *Dicionário musical brasileiro* (1989, p. 296), tanto como uma dança quanto como um instrumento de percussão (semelhante ao reco-reco) tocado durante momentos de festividade. Então por que, um vocábulo que está associado à dança, à música e à festa é associado à “magia negra”? Aliás, termo esse politicamente incorreto, já evitado há tempos. É verdade que Nei Lopes, autor do *Dicionário Banto no Brasil* (1999), defende que o termo (*kumba*) não vem do quimbundo, mas do quicongo, outro idioma banto, e que significa “feiticeiro” (o prefixo *ma*, no quicongo, forma o plural). Contudo, Lopes (1999), estudioso da cultura africana não aplica o termo em via pejorativa, como comumente ouvimos: “Chuta que é macumba!”, colocando o “feiticeiro” como apto a se comunicar com o Orum, ou o mundo dos espíritos.

As próprias imagens que utilizei na Apresentação dessa dissertação provam o contrário: elas demonstram carinho, respeito, afetividade, com a presença de crianças, pessoas vestidas

¹⁹ Disponível em: <https://www.aulete.com.br/macumba>, acesso em 2 nov. 2024.

²⁰ Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=macumba>, acesso em 2 nov. 2024.

com os arquétipos de seus orixás, e, sobretudo, o movimento ancestral, familiar. Em nenhum momento se encontraram aqui fotografias que alvejam a imagem desse lugar de união e harmonia, de família. Não se vê nada que jorre sangue para todos os lados, e sabemos que esse pensamento de medo e horror é ditado pelo preconceito religioso enraizado na ignorância de quem não conhece e não faz questão de conhecer as religiões de matriz africana.

Assim que Maréia se revela um romance “macumbeiro” por trazer a festa da ancestralidade, dos orixás e do conhecimento afro-centrado, de tal forma que a escritora Miriam Alves deixa resplandecer os saberes negros como pulsantes no romance, nada abafados quando contrastados à forma opressora dos personagens racistas, que se acham superiores a outras etnias, cultuando seus parentes mortos e assassinos como deuses nos quadros da mansão.

Visamos discutir como os temas literatura oral, resgate de identidade ancestral, religiosidade, preconceito e espiritualidade se encaixam na obra analisada, bem como o impacto dessas características na literatura e consequentemente na sociedade, traçando-se a identidade da relação matriarcal dentro das relações femininas da obra. O mar, por exemplo, é representado também como espaço de encontro, remetendo aos negros escravizados que chegavam através dele e, buscavam de alguma forma, reconectarem-se com os seus, verdadeiro elo perdido: “Quem é das águas, delas, não se perde. Nelas, acha sempre o caminho, navegando no sentido horário ou anti-horário, dependendo de aonde se quer chegar. Saber tocar o barco, aguentar o leme nas tempestades e fortalecer os músculos...” (Alves, 2019, p. 44).

Durante os quatrocentos anos de escravização, em todo o continente americano, o Brasil foi o país que mais recebeu escravizados africanos. Entre os séculos XVI e meados do XIX, aportaram aqui milhões de homens, mulheres e crianças, o equivalente a mais de um terço de todo comércio negreiro (IBGE, 2000). Esse contingente não veio de uma, mas de múltiplas partes do continente. O professor negro estadunidense Brent Hayes Edwards (2017, p. 42), da Universidade de Columbia, explica que as populações negras do Novo Mundo tiveram sua origem na fragmentação, na opressão racializada e no sistema do comércio escravagista, de modo que houve a necessidade de recuperação do legado por meio de um retorno – real ou simbólico – à África. Assim que, ao falarmos em diáspora africana, precisamos seguir tal movimento de cruzamento forçado no Atlântico:

A cartografia desses movimentos demanda uma história descentrada e talvez excêntrica. Ela propõe uma historiografia que não tentará forçar a integração, mas se contentará, ao invés disso, em tentar e em relacionar (em ambos os sentidos da palavra – no de parentesco e no de narração) as culturas negras do século XX com o *nómos* do pós-moderno planetário.

[...] esta abordagem cosmopolita nos leva necessariamente não só à terra, onde encontramos o solo especial no qual se diz que as culturas nacionais têm suas raízes, mas ao mar e à vida marítima, que se movimenta e que cruza o oceano Atlântico, fazendo surgir planetárias mais fluidas e menos fixas (Gilroy, 2002, pp. 14-15).

Nessa pesquisa, tomamos o conceito de diáspora como oportunidade de redefinição e caracterização a uma identidade transnacional dos povos de ascendência africana. Sabemos da dificuldade do termo uma vez que, ao aportarem no Brasil, os nomes e sobrenomes dos escravizados foram completamente aniquilados. Imagine-se que família de Maréia veio da África: desde quando os sobrenomes “Nunes” e “dos Santos” tem procedência banto ou iorubana? Foram alcunhas forjadas pelo colonizador. Retirar o nome do escravizado era a maneira mais eficaz de despersonalizá-lo, reservando-lhe o destino de “mercadoria” ou “peças”, como eram chamados. Além disso, a diáspora forçou nos negros que na América chegaram – sobretudo no Brasil – a criarem suas memórias a partir de relatos orais e lembranças, um fio que os ligava ao local de origem:

O dinâmico trabalho de memória que é estabelecido e moralizado na edificação da intercultura da diáspora construiu a coletividade e legou tanto uma política como uma hermenêutica aos seus membros contemporâneos. Aqui também as fronteiras oficiais do que conta como cultura foram alargadas e renegociadas. A idéia de diáspora se tornou agora integral a este empreendimento político; histórico e filosófico descentrado [...] (Gilroy, 2002, p. 17).

Daí insistirmos em denominar *Maréia* como um romance “macumbeiro”, posto que retoma a travessia marítima não somente para narrar os sofrimentos, as mazelas, mas para reconstruir caminhos traçados pelo colonizador que não mais guiam os povos da diáspora. A esse ponto, é plausível que adotemos o conceito de ‘literatura-terreiro’, “ligado à ética e estética de textos produzidos desde o corpo negro permeado pela cosmogonia africana e negro-brasileira”, diretamente “conectado às epistemes que circulam nas religiões afro-brasileiras e prioritariamente refere-se às produções oriundas destes espaços que se vinculam a uma dimensão não só oral, mas multimodal diaspórica” (Freitas apud Santos, 2014, p. 5).

Ainda, na sequência da ideia de “literatura-terreiro”, o Prof. Dr. Henrique Freitas, da Universidade Federal da Bahia (UFBA), pontua que nela “uma dimensão ética, estética negro-diaspórica e de diálogo contrastivo com uma produção literária canônica se imbrincam, desafiando os *orís* a incorporarem outros paradigmas” (Freitas apud Santos, 2014, p. 5). Quais seriam, pois, esses “outros paradigmas”? Certamente, a linguagem da música, da dança, dos dizeres e das crenças relacionadas aos orixás indica a mudança do padrão brancocêntrico

presente no romance tradicional patriarcal brasileiro. Nessa literatura, não cabem estereótipos racistas tampouco saberes eurocêntricos, posto que no terreiro a poeira é ancestral.

Posto isto, vale alertar os(as) leitores(as) que a cosmovisão africana não “trabalha com a ditadura do significado ou com o império da lógica racional monológica, mas com a aceitação de que não há explicação lógica do mundo”, porém “apropriações simbólicas do mundo através das narrações míticas que estão mais para assegurar uma arqueologia do sentido do que uma genealogia do mundo” (Oliveira, 2005, p. 169). Assim que a denominada “arqueologia do sentido” é uma via de acesso para se estudar os orixás e seu mundo, sem que lógicas formais ou arbitrariedades de noções ou vigências se instaurem como régua.

3.3 Odoyá, Iemanjá!

O mar, presente a todo momento, e que se torna o espaço principal no romance de Miriam Alves, pode ser entendido como personagem, como ocorre nos mitos dos orixás. Não há dúvidas de que o mar, no romance, simboliza espaço de bifurcação, de encontros e desencontros. Por outro lado, é ponto de partida para as despedidas, ou seja, relacionado aos marinheiros que Iemanjá recolhe, além de nos remeter a um mergulho interno de autoconhecimento: “Seu pai não está presente de corpo, mas no reino da senhora do mar, lá, com certeza, está com aquele sorriso de menino que ganhou doce [...]” (Alves, 2019, p. 71).

Esse é o modo poético como a mãe de Maréia, Tânia, descreve a partida do pai no oceano. Não há desespero na fala, senão a certeza de que a Senhora do Mar estará o recebendo em seu reino. Iemanjá pode assumir distintos epítetos: *Yemoja*, na Nigéria (país que lhe dá nome a um importante rio), *Yemayá* em Cuba, ou, como no Brasil, *Dona Janaína*, a sereia do mar. Gostamos bastante do termo Janaína, contudo, não utilizaremos aqui essa nomenclatura uma vez que ela é mais ligada à Umbanda. Escolhemos sim a definição original do termo, iorubana, *Yemojá*, contração da expressão *Yèyé omo ejá*, “sereia azul e branca, com longos cabelos negros, que já personificava a ternura materna para com seus filhos, que eram peixes” (Souza, 2011, p. 562).

Reginaldo Prandi (2001, p. 384), sociólogo paulista, estudioso dos mitos africanos, em seu livro *Mitologia dos Orixás*, descreve inúmeras lendas reunidas. Em uma delas, “Iemanjá foge de Oquerê e corre para o mar”, a divindade se casa com Oquerê, rei de Abeocutá, cidade localizada na região do estado de Ogum, na Nigéria. Um dia após uma discussão, Iemanjá, com medo da violência do companheiro, foge. Ela parte com destino à casa de sua mãe, Olocum, a senhora dos oceanos. Na fuga, a deusa leva um presente que ganhara dela: uma garrafa com

uma poção mágica. Acidentalmente, Iemanjá derruba a garrafa e das águas espalhadas nasce um rio, que a levaria ao mar, lar materno. Oquerê a persegue, mas Xangô, orixá da justiça, transforma-o em uma montanha, dividindo-a ao meio com seus trovões para que Iemanjá corresse por entre ela e encontrasse a mãe. Vale dizer que tal lenda possui intertextualidade com a passagem de *Maréia* já citada: “Quem é das águas, delas, não se perde” (Alves, 2019, p. 44).

Como observamos na lenda retomada por Prandi (2001), os orixás trazem características humanas (Iemanjá com medo da violência; o marido destemperado; o amor materno). Aqui, um apêndice: o mito sempre vai depender do interlocutor da lenda e de seu *locus*. O babalorixá e estudioso do Candomblé, Pierre Verger, por exemplo, narra que Iemanjá se casou, primeiramente, com Olofin-Oduduá, rei divino, fundador do antigo Império Ifé, na região sudoeste da Nigéria (região do estado de Ogum), criador da religião iorubá. Com ele, teve dez filhos, todos orixás: “Porém um dia, cansada de sua estadia em Ifá, Iemanjá fugiu na direção do ‘entardecer-da-terra’, como os iorubás designam o Oeste, chegando a Abeokutá. Ao norte de Abeokutá, vivia Okere, rei de Xaki” (Verger, 1997, p. 51). Ela então se casou novamente, porém o motivo da separação não foi por violência física, mas porque Oquerê ridicularizara a imensidão de seus seios após ficar bêbado com vinho de palma (conhecido como *emu*, é uma bebida bastante usada no Candomblé para oferendas). Interessante notar a metáfora de Iemanjá como dona de grandes seios, a grande mãe, a que alimenta a humanidade. De qualquer modo, o mar é sempre lugar de criação à mítica africana, sobretudo na região da Nigéria, do Benim, da região Angola-Congo e das demais etnias que vivem nos contornos africanos.

No romance de Miriam Alves, o mar se apresenta como elo entre o passado e o presente, pois foi na casa de praia, na Baía de Guanabara, que a protagonista fora criada e onde sente que é sua casa. Exercendo seu poder de orixá, Iemanjá toma posse do topo geográfico, no romance, a partir da realidade de *Maréia*: “Vozes fluíam das profundezas do oceano, repouso final de multidões, durante a forçada travessia, respondiam à ladainha contando os fatos sobre as vidas ceifadas e sonhos interrompidos” (Alves, 2019, p. 74). A poeticidade de Miriam Alves aqui acentua ainda mais a melancolia da cena das vozes fluindo das profundezas dos mares. Quantos milhares de corpos não foram jogados ao oceano na travessia África-Brasil? Por isso o “repouso final de multidões”, estivessem entre essas multidões os antepassados seculares de *Maréia* ou o pai e o avô. O fato é que todos descansam por lá, no reino de Iemanjá.

Interessante pontuarmos aqui uma particularidade de Iemanjá no Brasil: aqui, devido ao movimento da diáspora africana, ela é cultuada nos mares. Contudo, na Nigéria, seu local de celebrações é junto às águas dos rios:

É o orixá das águas doces e salgadas dos ebás, uma nação iorubá estabelecida outrora na região entre Ifé e Ibadã [Nigéria], onde existe ainda o rio Iemanjá. As guerras entre as nações iorubás levaram os ebás a emigrar na direção oeste, para Abeocutá, no início do século XIX. [...] O rio Ogum, que atravessa a região, tornou-se, a partir de então, a nova morada de Iemanjá (Verger, 2000, p. 158).

Após a guerra entre os ebás e os daomeanos, sobraram poucos cultuantes desse culto, tendo em vista a dispersão ou mesmo prisão destes pelos inimigos. Nos terreiros nagôs, eis uma das canções entoadas:

*Ògùn ó Yemonja, Ògùn ó Yemonja e lódò e lódò.
Sà wè a Ògùn ó Yemonja.
Ìyá àwa sé wè, Yemonja dò ó rere Yemonja.
Ìyá àwa sé wè, Yemonja dò ó rere Yemonja.*

O rio Ogum é de Iemanjá, o rio Ogum é de Iemanjá.
Ela tem o rio, tem o rio que escolhemos para nos banharmos,
O rio Ogum é de Iemanjá, mãe, vamos nos banhar,
Iemanjá que o rio esteja bom, Iemanjá²¹.

Como notamos, na Nigéria Iemanjá é celebrada de um modo, ao passo que no Brasil recebe um distinto epíteto: Rainha do Mar. Tanto no Candomblé Ketu/Angola quando no Tambor de Mina, por sua influência e permanência brasileira, ela é considerada uma mulher²², orixá dos mares. Chamamos, nas duas manifestações religiosas afro-brasileiras, as águas do mar como Calunga Grande (do quimbundo *ka'lunga*, “mar”). Quando falamos em calunga, falamos em cemitério. A partir desse ponto, sabemos que se trata de uma busca aos ancestrais. Em *Maréia*, ao descrever os devaneios de Vó Déia, Alves (2019, p. 92) nos desenha um ambiente premonitório, de partida: “na varanda, sentada em sua cadeira preferida, Dorotéia, meditativa, apurava os sentidos [...] Ao lado de Marcílio, antes da sua partida definitiva para o infinito do mar, ficavam abraçados, aguardavam, em especial, uma onda surgida além da linha do horizonte”.

Contudo, aos leitores de *Maréia*, Miriam Alves deixa a atenta tarefa de saber transitar entre o passado, o presente e o futuro, num tempo numinoso, como nos orixás:

Um tempo sem tempo, onde não há espaço, nem para o esquecimento, nem para a angústia da espera, mas para a construção da existência. Um tempo onde a morte não é a finitude dos pensamentos. Dorotéia e Marcílio se

²¹ Não há como citar a fonte aqui, pois a cantiga muda de letra e de tradução de casa para casa.

²² As características físicas e as ações maternas a aproximam do conceito/gênero “mulher”.

percebiam afastados dos próprios corpos, navegando numa pequena embarcação, no caudal da memória atemporal, em que ondeavam as verdades que lhes pertenciam. Envolvidos por um halo de partículas salinizadas, que os energizava, percorriam espaços, interseccionados com as realidades-lembranças emaranhadas no passado, no presente, no futuro (Alves, 2019, p. 92-93).

Tomamos o termo “numinoso” a partir da *Teogonia* (séc. VIII-VII a. C.), de Hesíodo, que concebe aos deuses e às deusas do panteão grego um lugar alheio ao tempo humano. Sobretudo no romance de Miriam Alves, *Vó Déia* recorre ao “numinoso” a partir da evocação a sentimentos antigos e arraigados não apenas em seu subconsciente, mas no inconsciente coletivo, colocando o ser frente àquilo que é divino. Assim que a relação entre *Vó Déia* mortal e Iemanjá imortal se desenvolve em um tempo plástico, alargado, jamais preso à tríade presente, passado e futuro. Em vários excertos, como o supracitado, Miriam Alves nos leva à impossibilidade de se pensar *Maréia* a partir da marcação de uma temporalidade sucessiva, apenas. Dentro do contexto da própria *Teogonia*, “anterioridade” e “posterioridade” são noções rigorosamente excludentes uma da outra (Hesíodo, 1989, p. 109). Em outras palavras, a romancista não escreve para apurar uma coincidência delimitada, mas uma percepção do tempo tal que cesse estas duas noções. Percebamos que os pensamentos de *Vó Déia* “percorriam espaços, *interseccionados* com as realidades-lembranças emaranhadas no passado, no presente, no futuro” (Alves, 2019, p. 93, *itálico nosso*). O papel voz narrativa onisciente é, pois, trabalhar com as memórias, desde a Calunga Grande, coletiva, ao lugar do eu.

Ao longo da narrativa, os pensamentos fugidios de *Vó Déia* constroem-se a partir de fotografias temporais, como se ela retivesse as memórias e as multiplicasse no infinito. Detalhe: tudo no momento agora: “Onde o infinito se faz presente, o céu se mistura com o azul das águas, num contínuo eterno-começo-fim-recomeço [...]” (Alves, 2019, p. 92). O azul das águas é o azul de Iemanjá. Tanto no Candomblé Ketu quanto no Angola e no Tambor de Mina, as cores da entidade transitam entre o azul claro, o branco, a prata, podendo, por vezes, também, corresponder ao verde-água – tudo depende, nesse caso, da “qualidade do santo”. A “qualidade do santo” corresponde ao “sobrenome” do orixá, que apenas é possível descobrir jogando búzios. Por sua vez, o jogo de búzios se revela como sistema oracular que somente pode ser jogado pelo babalorixá (pai de santo) ou ialorixá (mãe de santo) no Candomblé. É a partir dos lances dos búzios que se chega ao orixá que rege o santo de cabeça, responsável por tecer a personalidade, os hábitos e os caminhos de seus filhos e filhas.

Nas mais diversas casas de Iemanjá, sobretudo nas de natureza nagô, as qualidades da divindade²³ podem transitar entre sete a dezesseis epítetos distintos²⁴ (a depender do terreiro e da nação). O quadro a seguir foi montado a partir da leitura de distintos babalorixás, ialorixás e pesquisadores, de modo que trazemos, a essa pesquisa, nove arquétipos do mito:

QUADRO 2 – QUALIDADES DE IEMANJÁ NO CANDOMBLÉ NAGÔ

NOME (iorubá)	QUALIDADE (ARQUÉTIPO)
1. Yemoja Asagbà ou Sogbà	Ligada a Ayrá (orixá dos ventos e redemoinhos), Oxalufã (orixá que carrega o saco da criação) e Orunmilá (orixá do conhecimento, da sabedoria). Por sua proximidade a Orunmilá, detém o poder do oráculo, da adivinhação. Fia algodão, usa corrente de prata no tornozelo, carrega o <i>abèbè</i> (leque usado em rituais) em uma mão, e na outra, uma estrela do mar. Sua energia é a espuma branca do mar. Veste branco com prata. Manca de uma perna devido a uma luta com Exu (por isso suas <i>yaôs</i> [filhas] quase se arrastam em sala, numa primeira manifestação, depois mostram toda a sua dança). Comanda as caçadas profundas do oceano. Suas amarrações jamais podem ser desatadas.
2. Yemoja Konlá ou Akurá	Vive nas espumas do mar, aparece vestida com lodo do mar e coberta de algas marinhas. Muito rica. Ligada a Nanã (orixá matriarca, que criou o ser humano do barro, com a ajuda de Oxalá). Veste branco perolado. Uma das mais jovens e alegres Iemanjás. Por sua beleza, seduz os pescadores e os mata afogados, devolvendo seus corpos à beira da praia. Usa corrente de prata no tornozelo.
3. Yemoja Iyá Odo	Vive às margens dos rios e representa o <i>ajubó</i> (banho de proteção) de Iemanjá. É a padroeira dos rios e a protetora das grávidas.
4. Yemoja Òsàlúfón	Iemanjá ancestral, ligada a Oxalufã (orixá da paz, da fraternidade e da criação – outro orixá, como Nanã, bastante idoso). Orixá que veste branco e roga o silêncio como sinal de arrependimento. Juntamente com ele, Iemanjá domina os rituais de <i>bori</i> , ou de iniciação. Para alguns é a mãe de Oxum (orixá das águas dos rios na Nigéria, arquétipo da beleza e da fertilidade).
5. Yemoja Iya Awoyò	Responsável pelas marés. É também uma das mais velhas. Esposa de Oxalá (orixá da paz, da sabedoria e da harmonia), Oxumarê (orixá do arco-íris, da transformação) e Xangô (orixá dos trovões, da justiça).

²³ Na Umbanda, Iemanjá tem sete sobrenomes: Dandalunda, Janaína, Marabô, Princesa de Ajocá, Sereia, Mucunã, Maria, Dona Iemanjá.

²⁴ Há arquétipos/qualidades de Iemanjás extintos(as), uma vez que seus cultos não são mais realizados no Brasil, como Yemanjá Olossá (ligada a com Oxum e Nanã. Veste verde-clara e suas contas são branco cristal. É a Iemanjá mais velha da terra de Egbado, porém não há iniciados no Brasil); Yemanjá Iya Massê (a mãe de Xangô), entre outras (D’Osogiyán apud Manuel, 2008).

	Como Oxum, tem o poder da fertilidade e é encantadora. Usa o <i>abèbè</i> (leque) em forma de peixe. Veste branco perolado e cristal. Para reverenciá-la, deve-se tomar um banho com água de arroz e rosa branca.
6. Yemoja Malèlè ou Maylewo	Vive nos grandes lagos. Tímida e reservada, incomoda-se quando se toca o rosto de sua <i>yaô</i> (filha) e retira-se da festa. Veste verde claro e branco prateado. Apesar de ser uma divindade ligada ao culto das águas, essa qualidade de Iemanjá tem alguns de seus rituais realizados nas florestas e se apresenta também como uma <i>Iyá Mi Oxorongá</i> (Minha mãe feiticeira). Seus rituais são realizados durante a madrugada e uma parte das oferendas é entregue nas águas, sendo a outra depositada nas matas. Maleleo não deve ser confundida com uma divindade da caça. Ela simplesmente busca nas matas, ervas com as quais prepara banhos e unguentos para a cura de vários males. Desses banhos sabe em razão da aproximação com Ossaim, o orixá das folhas sagradas.
7. Yemoja Iyá Ógunté	Mãe do rio Ogum, esta Iemanjá guerreira usa espada e tem ligação com o próprio Ogum (orixá do ferro e das lutas): é sua mulher. Tem também conexão com Oxaguiã (orixá que representa a guerra, a estratégia). Carrega <i>abebé</i> , veste azul-claro e branco perolado. Por ser guerreira, assegura-se de proteger seus filhos das injustiças. É a mais jovem das Iemanjás.
8. Yemoja Sessu ou Iyasessu	Voluntariosa e respeitável, ligada a Olokun (mãe de Iemanjá), o que indica sua ancestralidade. Vive nas águas agitadas da costa e come inhame. Suas contas são da cor verde translúcido. Veste verde e branco. Distraída, é lenta para atender aos pedidos de seus filhos. Possui temperamento instável: ora calma, ora agitada. Vive nas profundidades. Ligada a Exú (orixá da comunicação, elo entre o orum e o ayê – mundo dos espíritos e mundo terreno) por ser mensageira de Olokun e de Oxóssi, seu marido nessa qualidade. Tem também ligação com Nanã e as Ayabás velhas.
9. Yemoja Anibodê ou Atara-Magba	Seu nome significa “mais importante que um rei” ou “que é sempre importante”. De comportamento enérgico, não abaixa a cabeça. É muito poderosa e sempre convida os orixás para cear. Esta qualidade de Iemanjá é muito bonita, sendo bastante ligada à Oxum. Por essa ligação, seus filhos tem a proteção de duas mães: Oxum e Iemanjá. Tem o poder de restituir as coisas boas.

Fonte: Autoria própria, baseada em D’Osogiyã apud Manuel, 2008; Verger, 1997; Dias, 2018; Universo do Candomblé, 2022; Caprini, 2017 e nas minhas casas Ketu/Angola e Tambor de Mina.

Como notamos, o arquétipo não se apresenta de modo unificado: tudo depende da qualidade. Em termos comparativos com a religião católica, poderíamos tomar as centenas de Nossas Senhoras descritas ao redor do mundo: no Brasil Nossa Senhora dos Navegantes; Nossa Senhora de Guadalupe, mexicana, de pele mestiça, rodeada por raios solares, teria aparecido a

um asteca e o convertido ao cristianismo; Nossa Senhora de Lourdes, francesa, usa manto branco e é conhecida como a santa da cura das doenças; etc. Já Nossa Senhora Aparecida, padroeira do Brasil, negra, usa manto azul com dourado e protege os pescadores, sincretizada com Oxum.

Aqui, importa-nos identificar quais as qualidades de Iemanjá assumidas por Maréia no romance, assim como em outras personagens mulheres – obviamente não estamos falando das senhoras brancas, odiosas aos orixás e tementes a Jesus. Estamos falando apenas das personagens negras. Primeiramente, identificamos em Vó Déia dois arquétipos, por sua ancestralidade: Yemoja Òsàlúfón e Yemoja Iya Awoyò. E assim como esse arquétipo possui ligação com a tríade Oxalá/Oxumaré/Xangô, vejamos o caso das irmãs gêmeas Odara e Anaya, que aparecem na história como sócias de Maréia, caminhando com ela até o grande concerto final. Vó Déia estabelece um laço afetivo com as duas, de modo que a qualidade de Yemoja Iya Awoyò pode ser celebrada na tríade de mulheres Maréia/Odara/Anaya no lugar dos orixás citados. Não é uma ligação qualquer: “A impressão que tenho é que já conheço vocês de tempos, é como se eu fosse sua avó de sangue” (Alves, 2019, p. 148). A ancestralidade, aqui, cruza as fronteiras biológicas para dar lugar a “fios partidos de uma ancestralidade interrompida que se reconectavam por outros caminhos” (Alves, 2019, p. 151) que não apenas o consanguíneo. Quanto à mãe de Maréia, Tânia, assume o arquétipo de Yemoja Iyá Odo, a que protege os filhos.

Ainda, da junção de Vó Déia, Tânia e Maréia, pode-se, certamente, associá-las a Yemoja Anibodê ou Atara-Magba, tendo em vista que são deveras importantes. De comportamento enérgico, jamais abaixam a cabeça e gozam do poder de recriar, mesmo no caos, coisas boas. Atuam em coletividade, manifestando “[...] laços de afetividades duradouras”, apoiando-se: “tocavam a vida como um barco, revezavam no comando do leme, acertavam o rumo, juntas evitavam à deriva, seguiam navegando sob a liderança de Dorotéia” (Alves, 2019, p. 72) – a matriarca.

Já Maréia e as gêmeas, unidas, podem ter contornos de três arquétipos: Yemoja Iyá Ógunté, as jovens guerreiras de Ogum; Yemoja Sessu ou Iyasessu, por sua ligação com a ancestral entidade Nanã, a criadora dos seres e as Ayabás (rainhas) velhas. Na qualidade de Yemoja Asagbà ou Sogbà, sobretudo se manifestam na ligação com o orixá Ayrá (Xangô que veste branco), e é conhecido em seu culto como responsável (como Iansã) pelos ventos de mudança e dos ciclos, visto que seu nome significa “redemoinho” – junto, o trio reforça o tempo infinito, circular: “Vozes compondo o infinito que circula em nós’. Repetiam, repetiam e repetiam. As ondas do mar transformadas em um coral, repetiam: ‘Compondo o infinito que

circula em nós” (Alves, 2019, p. 156). Ainda, ligam-se a Yemoja Asagbà ou Sogbà pelo poder da criação, da composição, pois é a qualidade que se integra com Oxalufã (orixá que carrega o saco da criação) e com Orunmilá (orixá do conhecimento, da sabedoria): “Agora, sim, estamos preparadas, era só ouvir o som das águas. Eu sou a água, misturada com areia, e vocês, uma é o remanso, a outra a queda da cachoeira. Realizamos a criação no encanto das águas” (Alves, 2019, p. 157); “Envolvidas por uma aura, como se as três fossem uma só, unidas pelo poder da criação e pela certeza de que a musicalidade existe em tudo que existe” (Alves, 2019, p. 157).

Sobre as qualidades de Iemanjá, é importante entender:

O maravilhoso híbrido de Iemanjá refere-se à criação de uma utopia, para os povos desterrados e excluídos do sistema político-social, relacionada à existência de um reino acolhedor onde a deusa exerce suas funções ambivalentes de mãe e esposa. Nesta semântica da ambivalência, está contido o mito da origem da sereia. Se, na África, ela proporciona o nascimento dos rios, em seu novo mundo, ela cria uma baía (Sousa, 2011, p. 263).

Obviamente, nosso intento não é criar, matematicamente, arquétipos que se encaixem nas personagens, senão procuramos explicar certas ações tendo em vista a ligação com os orixás. Achamos importante colocar as qualidades, ou os sobrenomes de Iemanjá atrelados às ações das personagens negras porque se estamos falando de ancestralidade, então Iemanjá, a grande mãe, precisa estar no compasso de suas filhas. Lembrando-se, ainda, que Iemanjá rege o equilíbrio dos pensamentos, por isso recebe o título de Iyá Orí (a que governa as cabeças).

Na intertextualidade do romance de Miriam Alves, encontramos as mais distintas associações com Iemanjá, como no mito intitulado: “Iemanjá afoga seus amantes no mar”:

Iemanjá é dona de rara beleza e como tal, mulher caprichosa e de apetites extravagantes. Certa vez saiu de sua morada nas profundezas do mare veio à terra em busca do prazer da carne. Encontrou um pescador jovem e bonito e o levou para seu líquido leito de amor. Seus corpos conheceram todas as delicias do encontro, mas o pescador era apenas um humano e morreu afogado nos braços da amante. Quando amanheceu, Iemanjá devolveu o corpo à praia. E assim acontece sempre, toda noite, quando Iemanjá Conlá se encanta com os pescadores que saem em seus barcos e jangadas para trabalhar. Ela leva o escolhido para o fundo do mar e se deixa possuir e depois o traz de novo, sem vida, para a areia. As noivas e as esposas correm cedo para a praia esperando pela volta de seus homens que foram para o mar, implorando a Iemanjá que os deixe voltar vivos. Elas levam para o mar muitos presentes, flores, espelhos e perfumes, para que Iemanjá mande sempre muitos peixes e deixe viver os pescadores (Prandi, 2001, p. 387, *itálico nosso*).

Ouvindo-se a lenda de outra qualidade de Iemanjá, logo notamos que Prandi (2001) está falando de Yemoja Konlá ou Akurá, a que leva os pescadores e os marinheiros para o fundo do

mar. Vó Déia conhece o mito e o respeita, de modo que já há muito “[...] há muito se acostumara a dividir seu homem com o mar. ‘Tem jeito, não. Ele tem dois amores, eu e a rainha do mar, que o rouba sempre. Ainda bem que ela deixa o mais gostoso pra mim, que sou de carne osso e algumas curvas’ (Alves, 2019, p. 49). Contudo, não tarda para que esse arquétipo finalmente cumpra sua natureza e leve seu amor embora, bem como o pai de Maréia: “O mar os levou” (Alves, 2019, p. 49).

A lenda sobre Iemanjá Conlá nos traz que ela afoga seus amantes. O avô e o pai de Maréia, pelo amor pelo mar e a intrínseca entrega a sua ancestralidade e a crença em Iemanjá, morreram nas águas salgadas, pois eram marinheiros. Daí a família Nunes dos Santos ser uma família matriarcal, liderada pelas mulheres: quando vivos, Marcílio e Dorival, por serem marinheiros, passavam grande parte do tempo no mar. A mesma permanência se consuma na morte deles. A partida dos homens da casa mantém Vó Déia e Tânia ainda mais fortes e unidas para criarem Maréia e a conduzirem a um futuro cheio de promessas, sobretudo, porque a menina apresenta grande inclinação à música. A sororidade é o motor que deixa a protagonista encorajada: “Naqueles dias de volta ao ninho, no convívio com a mãe, vó, tia, Maréia recarregava as energias, fortalecida, acarinhada por três colos, três abraços, três corações, três pares de olhos que a fitavam com ternura, cercando-a de afeto, mimos. Elas eram seus esteios” (Alves, 2019, p. 70).

Assim que, ao estabelecer conexão entre a personagem Maréia e a orixá Iemanjá, Miriam Alves humaniza a orixá, como os ancestrais em África. O mar se torna um elo entre o passado e o presente da protagonista, sobretudo porque ela o considera sua casa, onde fora criada. Sobre o mit, Verger, em *Lendas africanas dos orixás* (1997), diz:

Iemanjá, a rainha das águas, que usa roupas cobertas de pérolas.
Ela tem filhos no mundo inteiro.
Iemanjá está em todo lugar onde o mar vem bater-se com suas ondas
[espumantes].
Seus filhos fazem oferendas para acalmá-la e agradá-la.
Odô Iyá, Yemanjá, Ataramagbá Ajejê lodôl Ajejê nilêl
Mãe das águas, Iemanjá, que se estendeu ao longe na amplidão.
Paz nas águas! Paz na casa! (Verger, 1997, p. 71).

No contexto de Iemanjá, Maréia ainda sonha por entre as águas, encontrando nos passos da música e do mar caminhos, como que conduzida por Iemanjá:

Sonhou, estava na praia, com vestido branco esvoaçante, cintilante qual estrela. Do eterno vai e vem das ondas, surgia no horizonte um navio, com um enorme mastro, enfeitado de fitas coloridas, como um arco-íris, convidando a alcançá-lo. Impelida, caminhando sobre as águas, dirigia-se até lá, ouvia o

marulhar das ondas sob seus pés, o som confundia-se com doce melodia soprada no pífano por Ibiácy, abrandava seus passos (Alves, 2019, p. 64).

Mais uma vez, analisando-se pelo prisma intertextual das semelhanças, como no sonho de cruzar as águas de Maréia, temos o mito da criação do mundo: “Iemanjá ajuda Olodumare na criação do mundo”, narrado por Prandi (2011). Iemanjá surge com as cores azul e prata e seu domínio, o mar. Como já explicamos anteriormente, os conhecedores da religião de matriz africana e filhos e filhas deste orixá mantêm a tradição de suas cores e seus elementos. Eis a gênese de Iemanjá por cataclismos:

Olodumare-Olofim vivia só no Infinito, cercado apenas de fogo, chamas e vapores, onde quase nem podia caminhar. Cansado desse seu universo tenebroso, cansado de não ter com quem falar, cansado de não ter com quem brigar, decidiu pôr fim àquela situação. Libertou as suas forças e a violência delas fez jorrar uma tormenta de águas. As águas debateram-se com rochas que nasciam e abriram no chão profundas e grandes cavidades. A água encheu as fendas ocas, fazendo-se os mares e oceanos, em cujas profundezas Olocum foi habitar. Do que sobrou da inundação se fez a terra. Na superfície do mar, junto à terra, ali tomou seu reino Iemanjá, com suas algas e estrelas-do-mar, peixes, corais, conchas, madrepérolas. Ali nasceu Iemanjá em prata e azul, coroada pelo arco-íris Oxumarê (Prandi, 2001, p. 380).

Não por acaso, eis a capa do livro, de autoria do artista Bruno Francisco (Malê, 2019):

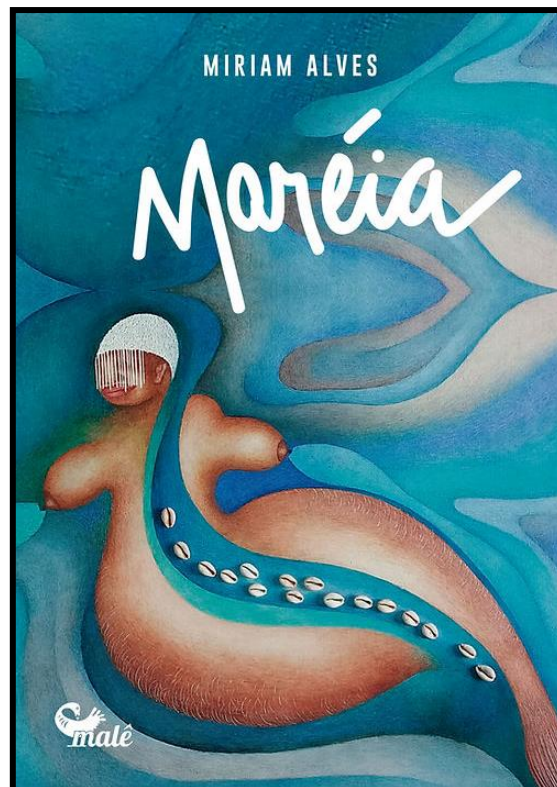


Fig. 12 – Capa de *Maréia*, de Miriam Alves, publicada pela Malê, em 2019

Note-se, como no sonho de Maréia, que a divindade vem representada na qualidade de rainha, tendo sua fronte coberta por uma coroa (*adê*) de contas brancas. Os búzios que percorrem seu corpo podem ser lidos como metáforas da fecundidade que a grande mãe espalha pelos mares e pelo mundo. Seu corpo é de barro, porque, como na criação, Nanã criou todos os seres do barro. Suas grandes mamas, apontando nas direções oeste e leste, demonstram a travessia da diáspora e a união dos povos afrocentrados, a junção da ancestralidade e do futuro. Vale ressaltar que uma das representações mais comuns, no Brasil, de Iemanjá, é a da figura de pele muito alva, com cabelos negros, lisos, esvoaçantes na praia, braços abertos e túnica, quase uma Nossa Senhora em sua caracterização física. Só não o é totalmente santificada porque tal Iemanjá esbranquiçada tem pose sexy, sedutora. Contudo, desde a fundação do mito de Yemoja, ela é africana em sua essência, portanto negra. Outras características a serem enfatizadas na representação do mito, na capa, são os lábios carnudos, típicos do fenótipo africano. Quanto aos pelos, podem ser traduzidos como o corpo das quiandas, as sereias temidas pelos bantos da região de Angola-congo, como citada por José Eduardo Agualusa em *A Rainha Ginga: E de como os africanos inventaram o mundo* (2015):

Antes de entrar no rio cantava com as mulheres para apaziguar as quiandas, cantávamos juntos: “Escutem, águas, senhoras das águas, pedimos permissão para entrar, deixem que entremos pois vimos em paz. Afastai os crocodilos, afastai os cavalos-marinhos (hipopótamos). Deixai que entremos nas águas que dormem. Dai-nos os peixes, os peixes alegres e velozes, como raios de prata. Dai-nos os peixes, senhoras das águas, dai-nos o fulgor e a presteza dos peixes” (Agualusa, 2015, p. 26).

É preciso ainda entender como as águas assumem uma força de magnitude grande no romance: repare-se que Maréia, sempre quando necessita resolver um conflito, toma banho:

A *água* morna do chuveiro escorria lenta pelas curvas de seu corpo, sentia-se plena, inteira, completa, uma sensação de compor o universo e alcançar o inatingível. Acariciava-se, com a maciez da *espuma*; vagarosamente, os poros absorviam o eflúvio das ervas aromáticas, ela se deleitava com o contato [...] vestiu-se sem pressa, maquiou-se com esmero, valorizando o formato ovalado do rosto, o batom caramelo realçava o contorno dos lábios. Penteou-se, formando um coque que se assemelhava a uma *coroa*, formada pelos fios naturalmente encrespados (Alves, 2019, p. 32, *itálicos nossos*).

Tanto no Candomblé Ketu/Angola quanto no Tambor de Mina, aprendemos que o banho significa limpeza, não apenas externa, mas também interna. Sempre quando os filhos de santo chegam no terreiro, precisam tomar banho, não somente de folhas e ervas, mas de água. Assim que o banho de Maréia não é um ritual cotidiano de limpeza, mas uma comunhão com Yemoja

Asagbà ou Sogbà, a qualidade de Iemanjá que renova suas energias nas espumas marítimas. Seu coque, assemelhado a uma coroa, pode ser novamente metaforizado ao *adê* de contas brancas que cobre o rosto da divindade na capa do romance.

Todavia, os banhos variam, de casa para casa. Algumas Ialorixás não indicam o banho com água de torneira, senão de cachoeira, de chuva, de poço, do mar. Algo que também muda é o tipo de planta/erva/planta utilizada, bem como “a lua, o horário de coleta das plantas e de preparação dos banhos, o movimento da maré, a parte do corpo banhada, de modo que o resultado do banho [é] sempre o resultado da interação entre estes e outros tantos fatores” (Carlessi, 2017, p. 863). Para além da prática formal do banho, Miriam Alves concentra a atenção do banho de Maréia como intenção de “‘firmar a cabeça’, ou seja, concentrar os pensamentos e propósitos de forma bastante objetiva, colocando intenções e pedidos durante o preparo do banho” (Carlessi, 2017, p. 863). Assim que a protagonista não apenas se banha, mas limpa, energiza e descarrega, buscando equilíbrio.

Na sequência, enquanto o tempo passa dentro da narrativa, Maréia ainda tem diversos outros sonhos/visões voltados à sua ancestralidade que remetem ao mar e ao balanço do mar através da música. No complexo das religiões de matriz africana, é através do ritmo e do canto que se consegue contato com o divino, com os ancestrais. No trecho a seguir, Maréia visualiza seu avô e seu pai, levados pela Rainha do Mar:

Após uma semana, chegar em casa era um reencontro, acomodou o violoncelo, a flauta em seus nichos, suspirou, como se falasse para a foto de Ibiácy do Pífano no porta-retratos. “Foi bom ter ido. É bom estar de volta.” Banhou-se, deitou-se na cama, aspirou aroma de *lavanda* que exalava dos *lençóis azuis; mansamente, como envolta em ondas calmas*, entregou-se ao sono [...]. No tombadilho, acenavam e a chamavam. “Maréia, Maréia... Maaarééééia. Venha!” Marcílio estendeu-lhe a mão, ajudando-a a entrar na embarcação, sentou-se nos joelhos dele, como nos tempos da infância. Dorival e Déia os ladeavam, sorrindo, como um retrato em família (Alves, 2019, p. 64, *itálicos nossos*).

A título explicativo, Maréia e Iemanjá fundem-se na descrição do sono, portal para se entrar no orum (mundo dos espíritos). Entre os filhos e filhas da entidade das águas, sabe-se que uma de suas fragrâncias favoritas é a alfazema, bastante utilizada em oferendas, velas, incensos e essências e inclusive a cor do perfume está entre azul e verde como a cor do mar. No romance, Maréia usa lavanda com o intuito da purificação, no entanto essa planta é da mesma família da alfazema. Os “lençóis azuis” esvoaçantes funcionam como um elo entre o aiê (mundo dos vivos) e a passagem ao orum. Não apenas Maréia, mas seu avô Marcílio assume também a qualidade de Yemoja Asagbà ou Sogbà, ligada à Orunmilá, o dono do oráculo:

‘É... nunca estamos totalmente acordados, nem totalmente dormindo, estamos sempre a deslizar, como navegadores, num mar onde as ondas se entrecruzam, levando-nos para lá e para cá. Não é deriva, minha velha, são coordenadas do tempo. Pois é, nem totalmente dormindo, nem totalmente acordados’. Em seguida, de mãos dadas, ficavam em silêncio observando o mar, cada qual com o seu sonhar (Alves, 2019, p. 128).

Pode-se dizer que tanto Maréia, Marcílio quanto Vó Déia tem o dom de caminhar nos entremundos. Alves (2019, p. 129) chega a dizer que a matriarca “possui o ‘ebun’ – dom de se deslocar entre o espaço e o tempo, sem sair do lugar físico real”. Dentro dos terreiros chamamos de “desdobramento”, como se a pessoa sonhasse acordada, ou dormisse com os olhos abertos; é algo que parece real, consiste no espírito sair do corpo e visitar lugares e conhecer pessoas e situações, que estando em seu estado considerado ‘normal’, não seria possível. Nesse sentido, parece-nos apropriado utilizarmos uma ideia de Freud (apud Jabouille, 1994), que por sua vez afirma que os símbolos dos sonhos e dos mitos são iguais, muito embora o sonho esteja ligado ao individual e o mito ao coletivo. Todos sonham como meio de se entrar no oráculo, porém este sonho individualizado se torna coletivo quando voltado ao mesmo mito: Iemanjá, a grande responsável, no romance de Miriam Alves, pela ancestralidade e pela correnteza comunicacional entre seus filhos e a diáspora, que ainda a louva como rainha.

Ademais, para Maréia, o mar e a música têm um significado especial, não só pelo óbvio da homenagem contida em seu próprio nome, mas porque ela acredita que Iemanjá tem seu pai e seu avô junto a ela, o que também firma sua fé religiosa. É por esse motivo que a protagonista escreve a composição “Réquiem aos Marujos”, como filha que saúda sua mãe de cabeça e celebra a memória ancestral dos que partiram e hoje vivem no reino da mãe das águas:

Precisava fazer algo importante, procurou um lugar de praia tranquilo, estacionou, pegou no banco traseiro a flauta, uma miniatura de barco talhada em madeira. Sentou-se na areia, remexeu o conteúdo na bolsa, retirou dois bilhetes, um para o avô e outro para o pai, leu em voz alta como quem reza. Após arrumar com delicadeza, no barquinho, as cartas, pétalas de flores e velas, tocou o Réquiem aos Marujos, melodia que estava compondo para homenageá-los (Alves, 2019, p. 55).

Interessante notar a intertextualidade de Maréia e sua capacidade de transitar entre mundos: ao pai e ao avô, ela compõe um réquiem, liturgia clássica que a igreja cristã se utiliza para relembrar os mortos. Não obstante, na sequência da narrativa de Miriam Alves, ao final da trama, Alfredo encaminha a relíquia familiar guardada a sete chaves como um presente à maestrina, que por sua vez é patrocinada pela Fundação Cultural da ACEMA (Assuntos Especiais e Cuidados aos Menezes de Albuquerque). Durante a apresentação da Orquestra de

Câmara Encantos da Águas, evento de porte luxuoso no qual Maréia é a grande estrela, o aparecimento do medalhão sob a composição de ‘Réquiem aos Marujos’ direciona o enredo à resolução de todos os impasses até então traçados, sobretudo a do representante da família rica e tradicional, Alfredo. E nos remete aos rituais realizados dentro dos terreiros, pois, todos eles necessitam de música, a diferença nesse caso é que ela toca o pífano e nos terreiros são os tambores que dão o ritmo e que são essenciais.

Sabemos que as lendas e as celebrações ritualísticas – Brasil afora, mundo afora – ligadas a Iemanjá não se esgotam, portanto, não é nossa intenção somar aqui as centenas de características elencadas à divindade: primeiramente, porque seria impossível traçar a totalidade do mito. Em segundo lugar, o próprio mito de Iemanjá surge como símbolo de resistência no romance, uma vez que a autora inova, em sua estética de romance, ao projetar noções de um corpo feminino negro carregando as dores e as delícias de seu tempo – corpo este entrecruzado aos dos antepassados. Miriam Alves constrói sua protagonista libertária no trajeto marítimo de Iemanjá a partir de um corpo feminino liberto, consciente e vivente, alheio àquele preso pela máscara de Flandres de outrora. Assim que Iemanjá, para além dos atributos místico-religiosos que compõem fortemente a narrativa, surge como a metáfora de um “corpo-território” no qual “o ser-mulher-negra pode exercer e organizar a sua liberdade de transformação. [...] Corpo feminino negro em luta que se movimenta e se contrapõe a todas as formas de opressão” (Sales, 2013, p. 53). Maréia apenas abre as portas à sua mãe e com ela navega obra afora.

3.4 Salvem todos os orixás!

No Brasil, Conceição Evaristo (2003, p. 9) compreende que muitas foram as heranças ancestrais: “Táticas de sobrevivência foram também ensinadas e aprendidas na teia familiar de todos os povos da diáspora africana. Movimentos de resistência foram executados [...], compondo um repertório significativo de uma história que a história não registra”. Miriam Alves se mostra resistente ao escolher como repertório histórias que a história oficial da colonialidade não registra, mas que a autora, consciente de sua afro-brasilidade, escreve. Alves marca a memória por meio de personagens, como Dorotéia, cuja “centelha da criação das mais velhas se propagou anônima e oralmente até as mais novas, e nas condições de vida das mães e das avós” (Evaristo, 2003, p. 9).

Ao pensarmos nos orixás, é preciso que levemos em conta o que diz Evaristo: essas são sociedades orais, pertencentes a culturas que se comunicam não apenas pela escrita, mas também pela escultura, pela pintura, pela agricultura, pela caça, pela pesca, pelas folhas e pelos

saberes tradicionais. Todos esses conhecimentos, todas essas tecnologias foram ensinadas pela via oral. Inclusive, quando estamos nos terreiros (tanto os de nação Ketu/Angola quanto nos de Mina), antes de iniciarmos os trabalhos, sempre nos reunimos numa grande roda e os(as) mais velhos(as) contam histórias de outros locais, de outras práticas e costumes, pois é assim que guardamos nossa cultura ancestral. Há inúmeros exemplos dessa roda de conversa com os mais velhos em *Maréia*, que por sua vez refletem sobre o ato de narrar e expressam, até mesmo nas dores, a luta e a esperança. Marcílio, avô de Maréia, “falava com cuidado, suprimia as palavras que tivessem conotação pejorativa, valorizava as recordações de persistência, resistência, superação cotidianas, dos seus antepassados que tiraram da desventura a aventura” (Alves, 2019, p. 51). No romance, a todo momento, os(as) leitores(as) são levados(as) à *escrevivência* evaristiana:

Nossa escrevivência traz a experiência, a vivência de nossa condição de pessoa brasileira de origem africana, uma nacionalidade hifenizada, na qual me coloco e me pronuncio para afirmar a minha origem de povos africanos e celebrar a minha ancestralidade e me conectar tanto com os povos africanos, como com a diáspora africana (Evaristo, 2020, p. 30).

A preservação dos fósseis, dos vestígios, das oralidades, dos costumes antigos, dos mitos compartilhados deixa o Candomblé em lugar de destaque. Vale também refletir que em alguns momentos, abandonar tradições é usar de estratégias para sobrevivência e assim, basicamente inventar uma identidade ou se reinventar no caso das mesclas de cultura. Maréia trabalha com o resgate da origem: quem é, de onde veio. As contações de histórias de Vó Déia em suas visões remontam a mitos ancestrais:

A avó contava que descendiam de *Takatifu*, aquele que nasceu sagrado, irmão gêmeo de *Atsu*, o mais jovem dos dois; afirmava que lá naquele tempo, em outras terras que não aqui, eles, ao nascerem, foram considerados dádivas dos deuses. Naquela localidade, acreditava-se que o surgimento da primeira gravidez gemelar era um prenúncio, indicativo de mudança, traduzida como prosperidade (Alves, 2019, p. 27, *itálicos nossos*).

Takatifu significa, em swahili, “sagrado(a)”, assim como pode ser traduzido como “pedra preciosa” (Frankl; Yahya, 1999). Ao narrar sobre esse fato, Vó Déia parece sentir a premonição do que viria a acontecer como desfecho da trama (já logo no início, na página 27), novamente atuando como oráculo, próxima à Orunmilá, orixá que compreende as adivinhações e conhecimentos. É inclusive ele quem conduz o sacerdócio de Ifá, o sistema de adivinhação do antigo reino de Oyó. Buscas por seu paradeiro foram narradas, oralmente, por gerações e gerações até chegar aos avós de Maréia, que lhe repassaram a lenda: “enigma sobre a existência

de um objeto-símbolo, que era mencionado com frequência na família, num detalhe aqui outro ali, pistas insuficientes para montar aquele quebra-cabeça [...]” (Alves, 2016, p. 56).

Segundo o relato oral, o objeto fora

[...] desenterrado pelo capataz e entregue àquele que se dizia dono da terra, pouco tempo depois patrão e empregado morreram misteriosamente, espumando pela boca, com filetes de sangue misturados a uma baba branca e gosmenta, foram encontrados perto do riacho em estado de putrefação. O escravizado evadiu-se das terras dos Albuquerque, apareceu na casa da tia Fé levando a peça, para tornar a sumir em paradeiro desconhecido (Alves, 2019, p. 56).

O tal objeto a que se refere Takatifu acaba com o conflito ancestral quando Maréia toma rédea da situação, ou seja, torna-se rainha de seu próprio destino. Por mais que os investigadores da ACEMA buscassem entender a relíquia familiar, ela jamais seria decifrada pelos Menezes de Albuquerque, uma vez que a tal família o objeto-símbolo em forma de jacaré não os pertencia. Vejamos: na mitologia iorubá temos também os gêmeos Ibeji²⁵, filhos de Oxum e de Xangô, criados por Iemanjá e que pregam peripécias nos outros orixás e conseguem inclusive enganar a morte. Dentro da história de Maréia e sua relação ancestral, existe uma passagem que explica a vinda dos gêmeos para o Brasil, certificando a representação de Atsu e Takatifu, aquele que nasceu sagrado: a renovação, o recomeço, a proteção. Diz o mito que a força do que é real e do ilusório se alimentam mutuamente e isso proporciona o movimento do mundo.

‘Opin’ e ‘Bere’²⁶ serão capazes de caminhar pelo tempo e em outras terras, usando o poder da *camuflagem*, como o camaleão, assumindo qualquer aparência humana, adulto ou criança. Sabemos que a grande ameaça dos ‘eniyan koriko funfun’, homens-gafanhotos-brancos, se aproxima. Nossa maior defesa contará com Takatifu e Atsu, eles despertarão o ‘nla ooni’²⁷, na sua face devastadora, impiedosa e vingativa. ‘Owa laaye’ – ele está vivo – agirá contra os inimigos que ousarem afrontar os seus protegidos. E somos os seus protegidos. “Haverá consequências, mas não há como contestar o destino. Nossa localidade, nossa forma de vida serão preservadas, seremos eternizados nas ‘itan’ (Alves, 2019, p. 133, *itálico* nosso).

Atenção à palavra *itan/itã*: ela pode ter mais de um significado em língua iorubá: lendas, histórias de adivinhações, armadura antiga ou ainda pedra preciosa. A lenda que podemos usar para realizar a comparação, a intertextualidade das semelhanças entre romance e mitologia, “Os

²⁵ Esses Ibejis apenas existem no Candomblé nagô, mas não no Tambor de Mina. No Tambor existem as “princesas”, não relacionadas diretamente a esses *voduns*.

²⁶ Outros nomes de Atsu e Takatifu.

²⁷ Provavelmente referente à Onilé, orixá que representa a base de toda a vida, a Terra-Mãe, tanto na vida como na morte, caracterizada por ser o princípio e representação coletiva dos eleguns (filhos de santo) e dos egununs (espíritos).

Ibejis enganam a Morte”, remete-nos ao poder dos gêmeos de se reinventarem e poderem renascer:

Os Ibejis, os orixás gêmeos, viviam para se divertir. Não é por acaso que eram filhos de Oxum e Xangô. Viviam tocando uns pequenos tambores mágicos, que ganharam de presente de sua mãe adotiva, Iemanjá. Nessa mesma época, a Morte colocou armadilhas em todos os caminhos e começou a comer todos os humanos que caíam nas suas arapucas. Homens, mulheres, velhos ou crianças, ninguém escapava da voracidade de Icu, a Morte. Icu pegava todos antes de seu tempo de morrer haver chegado. O terror se alastrou entre os humanos. Sacerdotes, bruxos, adivinhos, curandeiros, todos se juntaram para pôr um fim à obsessão de Icu. Mas todos foram vencidos. Os humanos continuavam morrendo antes do tempo. Os Ibejis, então, armaram um plano para deter Icu. Um deles foi pela trilha perigosa onde Icu armara sua mortal armadilha. O outro seguia o irmão escondido, acompanhando-o à distância por dentro do mato. O Ibeji que ia pela trilha ia tocando seu pequeno tambor. Tocava com tanto gosto e maestria que a Morte ficou maravilhada, não quis que ele morresse e o avisou da armadilha. Icu se pôs a dançar inebriadamente, enfeitiçada pelo som do tambor do menino. Quando o irmão se cansou de tanto tocar, o outro, que estava escondido no mato, trocou de lugar com o irmão, sem que Icu nada percebesse. E assim um irmão substituíu o outro e a música jamais cessava. E Icu dançava sem fazer sequer uma pausa. Icu, ainda que estivesse muito cansada, não conseguia parar de dançar. E o tambor continuava soando seu ritmo irresistível. Icu já estava esgotada e pediu ao menino que parasse a música por instantes, para que ela pudesse descansar. Icu implorava, queria descansar um pouco. Icu já não aguentava mais dançar seu tétrico bailado. Os Ibejis então lhe propuseram um pacto. A música pararia, mas a Morte teria que jurar que retiraria todas as armadilhas. Icu não tinha escolha, rendeu-se. Os gêmeos venceram. Foi assim que os Ibejis salvaram os homens e ganharam fama de muito poderosos, porque nenhum outro orixá conseguiu ganhar aquela peleja com a Morte. Os Ibejis são poderosos, mas o que eles gostam mesmo é de brincar (Prandi, 2001, p. 375).

No mesmo polo, relembremos as amigas gêmeas de Maréia: Odara Omi e Anaya Omi, de sorriso largo, que trazem os gêmeos da ancestralidade de volta à vida, e, principalmente, a vida da personagem principal, uma vez que simbolizam a renovação, o renascimento, a proteção dos povos que de África vieram. Anaya, considerada “os olhos de deus nas águas” e Odara, “o luminoso, o alegre nas águas”, antes de ambas serem apresentadas à família de Maréia, a protagonista sonha com gêmeos que mostram o jacaré que os protege e que vingará justiça aos antepassados traficados:

Os primeiros de seus antepassados a chegar ao Brasil, os gemelares Takatifu e Atsu, ostentando sorriso de boas-vindas, surgiram. Um deles trazia escultura em madeira, um palmo e meio de comprimento, reproduzindo uma espécie de jacaré, no lugar dos olhos, pedras verdes que faiscavam. O outro trazia um pote de barro tampado, antiga urna mortuária (Alves, 2019, p. 74).

Ainda, é importante lembrar que, ao parar nas mãos de família Albuquerque de Menezes, o objeto-símbolo ganha contornos negativos, pois a grande riqueza da família vem do rapto de homens, mulheres e crianças africanas para serem presenteadas aos governantes coloniais. A presença de Xangô, aqui é bastante nítida, pois não há dúvidas de que o roubo da peça foi um desrespeito com a cultura ancestral de quem a possuía. O orixá sempre esteve pronto a resolver o desfecho dessa violação, pois Xangô, o quarto alafim (rei) do Império de Oyó, tem como ação primordial reparar as injustiças. Orixá do fogo, divide com Iansã o poder do trovão e do relâmpago:

Os olhos do jacaré que Atsu conduzia, como farol, lançaram facho de luz esverdeada em diferentes direções; no mesmo instante, relâmpagos faiscaram, riscando o céu. Luminosidade acentuou-se para além do limite do suportável, as caveiras foram arremessadas, bateram na superfície da água, estrondou o som de trovão (Alves, 2019, p. 75).

Ao se pensar em justiça quando se fala no panteão de deuses da mitologia iorubana, Xangô representa essa importante área, ligando-se aos raios e aos trovões. Seu *itan/itã*, ou o sistema de lendas e consultas relacionados ao orixá, demonstram a força desse orixá, que não aceita a desigualdade e a exploração:

Xangô e seus homens lutavam com um inimigo implacável. Os guerreiros de Xangô, capturados pelo inimigo, eram mutilados e torturados até a morte, sem piedade ou compaixão. As atrocidades já não tinham limites. O inimigo mandava entregar a Xangô seus homens aos pedaços. Xangô estava desesperado e enfurecido. Xangô subiu no alto de uma pedreira perto do acampamento e dali consultou Orunmilá sobre o que fazer. Xangô pediu ajuda a Orunmilá. *Xangô estava irado e começou a bater nas pedras com o oxé, bater com seu machado duplo. O machado arrancava das pedras faíscas, que acendiam no ar famintas línguas de fogo, que devoravam os soldados inimigos.* A guerra perdida foi se transformando em vitória. Xangô ganhou a guerra. Os chefes inimigos que haviam ordenado o massacre dos soldados de Xangô foram dizimados *por um raio que Xangô disparou no auge da fúria.* Mas os soldados inimigos que sobreviveram foram poupados por Xangô. A partir daí, o *senso de justiça de Xangô foi admirado e cantado por todos.* Através dos séculos, os orixás e os homens têm recorrido a Xangô para resolver todo tipo de pendência, julgar as discordâncias e administrar justiça. (Prandi, 2001, p. 245, *itálicos nossos*).

Além de alafim de Oyó, Xangô torna-se rei de Cossô, tamanho seu poder, sendo cultuado da Nigéria ao Benim:

Xangô era filho de Oraniã [rei de Ifé]. Em suas viagens, Oraniã passou por Empê, em território tapa. Elempê, o rei, ofereceu-lhe a filha em casamento, uma princesa de nome Iamassê. Dessa união nasceu Xangô. Xangô foi criado na terra de sua mãe. Desde menino Xangô não escondia o temperamento forte

e já comandava um exército de brinquedo. Fazia traquinagens e amedrontava os habitantes do lugar. Crescido, Xangô partiu em busca de aventuras. Levou consigo seu *oxé*, o machado de duas lâminas, e um saco de couro onde guardava seus segredos: *o poder de cuspir fogo e lançar as pedras de raio*, o poder de lançar *edum ará*. Xangô visitou a cidade e o povo de Cossô, mas em Cossô os habitantes não o quiseram como rei, por causa de seu caráter intranquilo. Magoado com a rejeição, Xangô usou de seus poderes e castigou com crueldade o povo de Cossô. *Com trovões e pedras de raio Xangô atacou a cidade e logo a população caiu a seus pés, rogando clemência: “Kabiyesi Xangô, Kawô Kabiyesi Obá Kossô”*²⁸. “Viva Sua Majestade Xangô, Rei de Cossô”. A cidade se rendia e a coroa lhe oferecia. Xangô foi feito rei e realizou grandes obras. Por seu governo justo, nunca foi esquecido o grande Obá Cossô. Todos os seus súditos o aclamavam: “*Kabiyesi Xangô, Kawô Kabiyesi Obá Kossô*” (Prandi, 2001, p. 246, *itálicos nossos*).

Lembremos ainda que Xangô não age sozinho na busca pela reparação da dívida histórica da família escravocrata. Obaluaiê, o orixá das doenças, das varíolas e das pragas, mas também da cura, parece agir ao final, dando a Alfredo a falsa sensação de cura, sem imaginar o trágico desfecho que lhe aguardava: “[...] feliz e aliviado, pois o tratamento da sudorese se mostrava eficaz, só faltavam algumas doses para considerar-se completamente curado, abandonou os incômodos trajes especiais, usaria um terno claro confeccionado com tecido” (Alves, 2019, p. 160). Obaluaiê é aquele que cura as doenças, mas também aquele que as propaga se julgar procedente. Nesse sentido, podemos entender a sudorese, a partir do panteão dos orixás, como uma doença causada pela cobiça familiar. De fato, entendemos que Alfredo, em seu ato patético de redenção, não quis consertar as injustiças do passado, mas se desesperou em face do sentimento inesperado que o tomou:

[...] arrebatado por um inexplicável sentimento de culpa, como se tivesse um débito incalculável, que se acumulava em juros, por séculos e séculos. Um fio fino de suor frio lhe escorreu pelas costas; impelido por um impulso, pegou o celular e doou os seus bens disponíveis para a ACUENDA – Associação Cultural Encanto das águas. No palco, a qualidade apurada do repertório embevecia com a virtuosidade melodiosa os mais reticentes espectadores, nada mais parecia importar [...] (Alves, 2019, p. 164).

Tal ação é a cartada final de Xangô, de modo que o ato impulsivo de Alfredo devolve aos ancestrais de Maréia seu lugar de poder e de reparação tanto esperado pela ancestralidade. Obviamente essa devolução é metafórica, pois ao doar seus bens disponíveis para a casa de música Conservatório Musical Clave em Sol, Alfredo consoma o que já estava escrito no oráculo da justiça, séculos atrás: “[...] o que nos pertence retornará. O mar devolverá. Assim que as coisas são [...]” (Alves, 2019, p. 165).

²⁸ Esse é o itã principal de Xangô.

Nesse ponto específico, para o Vodum Acossú (orixá das doenças e das curas), equivalente a Obaluaiê no Candomblé Ketu/Angola dançamos em rodas, representando o ciclo de doenças e de cura que pode trazer esse vodum/orixá. Explique-se ainda que todos os orixás são cantados em todas as giras. Só quando a gira é apenas relacionada aos encantados ou aos caboclos que não se canta a orixá/vodum. Abaixo uma imagem para relacionar, na cantiga, todos estão encurvados porque a representação de Acossú/Obaluaiê é a de um velho encurvado, ancestral. Note-se ainda a presença feminina no Tambor de Mina, por essência matriarcal:



Fig. 13 – Dança a Acossú no Terreiro de Mãe Glória de Iemanjá (Maringá)
Fonte: acervo próprio

Quanto às “vinganças” que atingem os Menezes de Albuquerque, ainda devemos nos lembrar que Augusto, irmão de Alfredo, tal como seu pai João Alfredo e sua irmã Elisadora, também morrem de forma estranha, sendo atingidos por uma lança de portão. Não há como não associar, nesse caso, a figura de Ogum, que com sua lança de ferro, ceifa uma vida daquela família, quase uma ação cármica refletida após os erros cometidos pelo patriarca ambicioso e cruel. Lembrando-se que Elisadora morre afogada, em água doce, fato este que demonstra que

Iemanjá Colá, na companhia de Oxum, pode tê-la levado ao mundo dos mortos, também como reflexo das ações desmedidas realizadas pelos ascendentes colonizadores escravagistas.

As forças da natureza atuam a todo momento, pois, quando falamos em orixás, falamos nas forças do universo agindo de modo orgânico. O Candomblé e o Tambor de Mina, por sua natureza animista, abraçam a crença de que os reflexos do mundo físico (material, o aiê) não estão desconectados do orum (mundo dos espíritos), de modo que não só os seres humanos como todas as coisas (animais, plantas, o fogo, a água, o ar, a terra, as pedras, as montanhas, o trovão, o vento, etc.) estão em constante e ininterrupta conjunção. É importante lembrar que as manifestações mí(s)ticas afrocentradas não seguem o padrão cartesiano de lógica das ciências. Olhar o Candomblé, qualquer que seja sua natureza e/ou origem, exige o abandono da lógica formal, caso contrário, as lendas e mitos não se explicam. Contudo, aqui, nossa intenção não é “explicar”, de maneira lógica, ocidentalizada, os fatos que levaram os Menezes de Albuquerque à sua ruína, senão associá-los às ações diretas dos orixás, não porque queremos marcar uma religiosidade na obra, mas porque, página após página, a própria autora nos leva a tal caminho. Um exemplo: Maréia sonha com o jacaré e os gêmeos. No momento onírico, avista um samburá (cesto), cuja tampa é levada pelo vento e revela inúmeras cabeças de homens brancos que foram mortos pela maldição, ou pelo feitiço do jacaré. Iansã, *Eparrey!*, a rainha (Oiá) dos ventos, das mudanças, dos trovões, das tempestades e dos ritos funerários, presentifica-se no sonho: “Vento repentino fez voar pelos ares a tampa do grande samburá, revelando o seu interior, contendo cabeças decepadas de homens, pele pálida, olhos esbugalhados” (Alves, 2019, p.75). Aqui, é possível intertextualizar o trecho com a lenda “Iansã foge ligeira e transforma-se no vento”:

Iansã tinha muitas joias, que usava com orgulho. Uma ocasião resolveu sair de casa, mas foi interpelada por seus pais. Disseram que era perigoso sair com tantas joias e a impediram de satisfazer seu desejo. Oiá, furiosa, entregou suas joias a Oxum e fugiu voando, rápida, pelo teto da casa, arrasando tudo o que atravessasse seu caminho. Oiá tinha se transformado no vento (Prandi, 2001, p. 375).

Outro orixá do Candomblé Ketu, Iroko, tem um papel crucial na narrativa de Miriam Alves, sobretudo no que relaciona à passagem do tempo. No Tambor de Mina ele é conhecido como Toy Loko, e sua representação é a mesma que a do Ketu: o orixá que representa o tempo, a sabedoria. Na região central da África, ele é representado pela árvore *Milicia excelsa* e aqui no Brasil pela gameleira branca. No romance, entendemos a presença de Iroko como aquele que traz de volta as memórias: o tempo passa, mas as memórias permanecem. Iroko não permite que esqueçamos quem somos, verdadeiramente, a nenhum momento. Podemos chamá-lo, aqui,

de guardião das identidades ancestrais. Maréia, ainda no que se refere ao sonho com o jacaré de olhos verdes protetor de seus ancestrais e das gerações futuras, invoca, mesmo que indiretamente, o guardião do tempo:

Nunca esquecer quem somos. Nunca esquecer o que somos. O que é nosso sempre voltará. O nosso caminhar... não desistir... Os nossos estão conosco, como condutores das memórias. Não desistir... acordou sonolenta, sem recordar do sonho; sentia-se o timoneiro e a vela da sua própria embarcação, dona da bússola de marear, cabia-lhe escolher os caminhos para velejar (Alves, 2019, p. 76).

Iroko ainda serve como inspiração para as letras escritas por Maréia durante a história:

Levantou-se apressada, inspirada, “Circula no tempo. Circula o tempo. O tempo é. Memória é mar”, frases retumbando em sua mente, não se deu conta da nudez, apanhou a flauta, compôs mais um trecho da peça musical Réquiem à marujada – vozes que nos habitam (Alves, 2019, p. 80).

Estudar *Maréia* a partir de seu contato com o mundo dos orixás é buscar pelas raízes tradicionais africanas, sobreviventes nos lugares-comuns da celebração ritualística, dos cheiros, das cores, da vida tribal, da lascívia, da vida natural em convivência com uma fauna exuberante. Faz-se necessário, inclusive, que na busca pela identidade a protagonista passe pela ponte das ancestralidades em transe, partes constituintes de seu ser: “a música conversa com todas as coisas, com todas as artes, em tudo tem música” (Alves, 2019, p. 28).

De um modo geral, além dos domínios de Iemanjá, o orixá regente da família Nunes de Souza é Oxumarê: filho de Iemanjá, dono do arco-íris e das artes por estar relacionado à transformação, ao movimento. Ainda, Oxumarê é o orixá que alterna sua sexualidade, vivendo metade de sua existência como homem e metade como mulher, o que comprova a tese da estudiosa e pesquisadora nigeriana Oyèrónké Oyěwùmí em *A invenção das mulheres*: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero, originalmente publicado em 1997. A pensadora inicia seu texto chamando a atenção para o fato de que, na língua iorubá, não existe o emprego de gênero feminino ou masculino:

Na medida em que meu trabalho e meu pensamento progrediam, percebi que a categoria “mulher” – que é fundacional nos discursos de gênero ocidentais – simplesmente não existia na Iorubalândia antes do contato mantido com o Ocidente. Não havia um tal grupo caracterizado por interesses partilhados, desejos ou posição social. A lógica cultural das categorias sociais ocidentais é baseada em uma ideologia do determinismo biológico (Oyěwùmí, 2021, p. 20).

A autora vai além e explica que os termos de parentesco iorubá não implicam em “gênero”, demonstrando que “o corpo nem sempre está em vista e à vista da categorização. O exemplo clássico é a fêmea que desempenhava os papéis de *oba* (governante), *omọ* (prole), *okọ*, *aya*, *iyá* (mãe) e *aláwo* (sacerdotisa-adivinhadora), tudo em um só corpo” (Oyěwùmí, 2021, p. 66). Veja-se que a própria Iansã é chamada de Obá entre seus filhos, sendo *oba* uma palavra que designa tanto rei quanto rainha. Consideremos ainda o caso de Xangô, importante rei do poderoso império de Oyó. Oyěwùmí (2021, p. 250) explicita que muitos *aláàfin* (reis) foram mais explicitamente identificados com a herança de suas mães: “mais notavelmente Xangô, de quem a mãe foi considerada da prole real Nupê. Daí a denominação de Xangô como *Omọ Elempe*, descendente de Elempe, governante de Nupê”. Ainda sobre Xangô, lemos:

A relação entre Xangô e sua comunidade de fiéis não é generificada nem sexualizada. Xangô não é o único orixá que concede prole. Há pelo menos duas deidades femininas, Oyá [Iansã] e Oxum, que são adoradas especificamente por sua capacidade de conceder prole. Portanto, é errado atribuir o poder de conceder a prole a Xangô, por sua anatomia masculina (Oyěwùmí (2021, p. 298).

Não é muito difícil percebermos a linhagem matriarcal nas antigas sociedades iorubanas e daomeanas, sobretudo quando passamos pela mítica dessas organizações: ao contrário do Deus cristão, onipresente, poderoso, pintado nas capelas com sua barba branca de ancião e seus braços fortes de condutor do mundo, quem cria, literalmente, o ser humano, na cultura do Candomblé, são duas iabás: Iemanjá e Nanã. Etimologicamente, *Nanan*, em iorubá, significa “raiz”, simbolizando o sentido de aquela que está no interior da terra e de todas as coisas. Nanã Buruquê é uma divindade originada da cultura daomeana (Benim), reconhecida como o orixá mais antigo do mundo, é o orixá/vodum da terra, da lama, é ela que fornece o barro a Oxalá para modelar os seres humanos. Pois por Nanã entendemos que a história de Eva ter sido criada a partir da costela de Adão não faz a menor lógica ao panteão iorubano. Inclusive Nanã, por sua ancestralidade, já estaria presente no planeta quando Orunmilá fecundou a terra, sendo uma entidade pré-histórica:

Olorum, o deus supremo, encarregou Oxalá, o orixá da criação, de criar o homem. Oxalá tentou diversos materiais, mas nenhum deles era suficientemente maleável.

Foi então que Nanã, a orixá das águas paradas, ofereceu a Oxalá uma porção de barro do fundo do lago em que habitava. Com esse material, Oxalá finalmente conseguiu moldar o homem.

Olorum, então, soprou o fôlego da vida no homem, dando-lhe a força vital para realizar tarefas. Posteriormente, os outros orixás se incumbiram de auxiliar o homem a povoar as terras do mundo (Augusto; Souto, 2018).

Nanã se mostra presente na história de Maréia, durante o devaneio, no transe de Vó Déia, quando é recebida pela anciã Noitestrelada e pede que ela se deite na terra: "(...) A anciã, Noitestrelada, fez um sinal para que Dorotéia se deitasse ao rés da pilastra central, com a face encostada na terra. Em contato com o solo, foi dominada por uma sonolência profunda. (Alves, 2019, p. 95).

Em uma outra passagem, Dona Déia sente o emanar da energia que a ancestralidade traz. Nanã é considerada pelas mitologias a mais velha ancestral. Dentro ainda do Tambor de Mina, segundo os itãs, ela tem Acossú (Obaluaiê), Ewá e Dã (Oxumarê) como seus filhos e quando vamos bater *pawó*²⁹, fazemos isso na terra, no chão, em homenagem ao patrono de nossa nação, Dã, que se representa por uma cobra rastejante na terra. Em *Maréia*, ainda durante o transe, Vó Déia faz essa reverência:

Por infinitos instantes, comunicavam-se a partir das ondas dos pensamentos, abaixavam a cabeça, colocavam a testa em contato com o solo. As vibrações pulsantes do coração da Terra envolviam-nas num carinho arrebatador. As respirações ritmavam, intensificavam-se até o ápice do êxtase, espalhando, numa interação sensorial, radiações energéticas para os habitantes do povoado. Sentindo a leveza, que seria capaz de fazê-las levitar, as matriarcas, em uníssono, suspiravam profundamente (Alves, 2019, p.101).

O agradecimento a “Iya Aye”, a Mãe-Terra criadora da vida, é manifestado por Dorotéia, testemunha da energia sagrada da fertilidade que nutre as vidas de geração em geração, a ancestralidade puramente dita. O que o Candomblé nos ensina, em sua rica gênese, é que não foi a mão de um deus masculinizado quem criou os seres: viemos do barro de Nanã e não da costela de Adão. Isso nos deixa suficientemente atentas para criticar o modo hipócrita como o ocidente se coloca como “civilizado”, “evoluído”, quando na verdade instituiu a criação do gênero como um constructo social: “[...] quando quem investiga diz que o gênero é socialmente construído, temos não apenas que localizar o que está sendo construído, mas também identificar quem (singular e plural) faz a construção” (Oyèwùmí, 2021, p. 214).

De modo que Oyèwùmí (2021, p. 66) nos diz que, ao invés do gênero, a categoria mais importante de classificação, na antiga sociedade iorubana, era o princípio de senioridade: “A senioridade como fundamento da relação social iorubá é relacional e dinâmica; e, ao contrário do gênero, não é focada no corpo)”. Em outras palavras, “Senioridade é a classificação social das pessoas com base em suas idades cronológicas. A prevalência da categorização etária na

²⁹ Cf. nota 2.

língua iorubá é a primeira indicação de que a relatividade etária é o princípio central da organização social” (Oyěwùmí, 2021, p. 112). Ela ainda diz que a maioria dos nomes e todos os pronomes não são generificados: “Os pronomes de terceira pessoa *ó* e *wón* fazem distinção entre as pessoas mais velhas e as mais jovens nas interações sociais” (Oyěwùmí, 2021, p. 112).

Iroko: o orixá do tempo, o mais velho, não se vale por seu gênero, mas por sua longa permanência na terra. O mesmo ocorre com Nanã, a mais ancestral das iabás. Quanto à Oxumarê, composto por dois gêneros, ele impera na ancestral sociedade iorubana ao rejeitar o gênero e aplicar outros princípios de categorização social, como a senioridade. Assim que não haveria um “gênero híbrido” ou um “terceiro gênero”, pois essa é uma invenção ocidental, que por sua vez “usa a biologia para mapear o mundo social, exclui[ndo] a possibilidade de mais de dois gêneros porque gênero é a elaboração do dimorfismo sexual percebido no corpo humano e projetado no domínio social” (Oyěwùmí, 2021, p. 62).

Feita a devida ressalva com relação aos “gêneros” dos orixás e ao princípio de senioridade no Candomblé, entendemos que a mítica nagô não se volta apenas aos aspectos religiosos da vida em sociedade nas antigas sociedades iorubanas, porém, também às ações sociais, políticas e culturais desses povos. Mircea Eliade, em *Mito e realidade* (1992), entende que os mitos são vozes polifônicas que presentificam as ações de um povo, legitimam sua vivência, sua cosmogonia, sua espiritualidade, bem como sua representação sociocultural e casa perfeitamente ao nosso cenário de análise, pois a ancestralidade nos possibilita inúmeras vozes.

Para os iorubás tradicionais e os seguidores de sua religião nas Américas, os orixás são deuses que receberam a incumbência de criar e governar o mundo, ficando cada um deles responsável por alguns aspectos da natureza e certas dimensões da vida em sociedade e da condição humana (Prandi, 2001). Assim que o culto aos Orixás não se trata apenas de um elemento mítico-cultural presente no Brasil, sendo inegável sua presença na trajetória da formação de um país miscigenado como o nosso. “Macumbeiro”, Marcílio, o avô de Maréia, utiliza contas azuis no pescoço para demonstrar que é filho de Iemanjá: “[...] com as lembranças guardadas na memória do tempo e no ventre do mar, narradas pelo velho marinheiro, que ostentava um colar de contas azuis para amainar o desejo de voltar para o mar” (Alves, 2019, p. 53). A voz narrativa complementa que “os longos períodos em terra firme o deixavam desconfortável” (Alves, 2019, p. 53). Como se o mar fosse sua primeira casa, seu ventre.

A ancestralidade, apresenta-se, pois, marcada por laços de pertença e pelo sagrado. Na cultura africana trazida pelos escravizados, “os vivos são unidos aos mortos porque através deles a força é transmitida e unidos entre si, pois todos participam da mesma vida” (Munanga,

2009). Nesse sentido, o ancestral comum, vezes mítico como a deusa das águas que chega à Maréia, não marca apenas a personagem, mas a coletividade que constitui sua identidade.

Maréia busca e encontra suas raízes africanas ao longo de sua trajetória na obra. É importante pontuar que a protagonista também apresenta a reescrita de um fato histórico obscurecido e narrado apenas pelo ponto de vista do opressor, ou, o período de escravização no Brasil. Assim que esse não é romance para ser lido como pura fruição. Consciente de sua voz no mundo, a própria Miriam Alves se torna uma seguidora de Orunmilá e de Iroko ao trazer, ainda que na ficção, elementos presentes na história afro-brasileira, cicatrizes que ficaram marcadas, porém que são curadas, a cada dia, pela forte presença ancestral de seu povo.

Maréia prioriza uma narrativa que valoriza a ancestralidade da família Nunes dos Santos, especialmente através de vozes femininas, transmissoras de saberes geracionais. Essa ideia de interconexão entre tempos, ciclos de memória e resistência remete indiretamente ao princípio de Exu como força articuladora das relações humanas. Exu é a entidade da comunicação, é a primeiro a ser saudado dentro dos terreiros, considerado o orixá que mais se assemelha ao ser humano. Não por acaso, sua representação seja um falo, o *ogó*, poder criador e fertilizador da vida. Exu detém tem poder sobre as “encruzilhadas”, os caminhos, sendo comum, em todas as casas, que ele seja o primeiro a ser agradado:

Exu não tinha riqueza, não tinha fazenda, não tinha rio, não tinha profissão, nem artes, nem missão. Exu vagabundeava pelo mundo sem paradeiro. Então um dia, Exu passou a ir à casa de Oxalá. Ia à casa de Oxalá todos os dias. Na casa de Oxalá, Exu se distraía, vendo o velho fabricando os seres humanos. Muitos e muitos também vinham visitar Oxalá, mas ali ficavam pouco, quatro dias, oito dias, e nada aprendiam. Traziam oferendas, viam o velho orixá, apreciavam sua obra e partiam. Exu ficou na casa de Oxalá dezesseis anos. Exu prestava muita atenção na modelagem e aprendeu como Oxalá fabricava as mãos, os pés, a boca, os olhos, o pênis dos homens, as mãos, os pés, a boca, os olhos, a vagina das mulheres. Durante dezesseis anos ali ficou ajudando o velho orixá. Exu não perguntava. Exu observava. Exu prestava atenção. Exu aprendeu tudo. Um dia Oxalá disse a Exu para ir postar-se na encruzilhada por onde passavam os que vinham à sua casa. Para ficar ali e não deixar passar quem não trouxesse uma oferenda a Oxalá. Cada vez mais havia mais humanos para Oxalá fazer. Oxalá não queria perder tempo recolhendo os presentes que todos lhe ofereciam. Oxalá nem tinha tempo para as visitas. Exu tinha aprendido tudo e agora podia ajudar Oxalá. Exu coletava os ebós para Oxalá. Exu recebia as oferendas e as entregava a Oxalá. Exu fazia bem o seu trabalho e Oxalá decidiu recompensá-lo. Assim, quem viesse à casa de Oxalá teria que pagar também alguma coisa a Exu. Quem estivesse voltando da casa de Oxalá também pagaria alguma coisa a Exu. Exu mantinha-se sempre a postos guardando a casa de Oxalá. Armado de um *ogó*, poderoso porrete, afastava os indesejáveis e punia quem tentasse burlar sua vigilância. Exu trabalhava demais e fez ali a sua casa, ali na encruzilhada. Ganhou uma rendosa profissão, ganhou seu lugar, sua casa. Exu ficou rico e poderoso.

Ninguém pode mais passar pela encruzilhada sem pagar alguma coisa a Exu. (Prandi, 2001, p. 42).

Como na lenda supracitada, observamos que Exu é aquele que aprendeu a cobrar, tornando-se o orixá da comunicação, considerado o guardião de todas as encruzilhadas e porteiras. No romance, a passagem: “Ao longe, um assovio anunciava alguém se aproximando, a mata abria-se” (Alves, 2019, p. 95), remete-nos à presença do orixá/vodum Exu, pois ele também se comunica através do assovio. Apesar de aparecer pouco ao longo do romance, devemos notar que quando pensamos em abertura de caminhos, pensamos nesse orixá. Assim que, indiretamente, Exu está a todo momento trilhando as encruzilhadas de Maréia, que por sua vez conquistou o que almejou ao longo da história, inclusive recuperando o medalhão pertencente a sua família.

Quanto às gêmeas Odara e Anaya, além de terem relação com os Ibejis, ligam-se à orixá Oxum dentro da obra. No início do capítulo catorze, “Encanto das Águas ‘Omi ifaya’”, a citação de uma das personagens nos remete diretamente a Oxum: “O brilho da lua abre caminhos no oceano. Ao longe, acenam-me. A maré cheia sussurra vozes. Eu me encanto, sou a cachoeira na mata densa. Desaguando no mar. Anaya Omi” (Alves, 2019, p. 147).

Orixá da beleza, da riqueza, filha de Iemanjá, conforme alguns *itãs*, Oxum é a divindade do rio de mesmo nome que corre na Nigéria, em Ijexá e Ijebu:

Era segundo dizem, a segunda mulher de Xangô, tendo vivido antes com Ogum, Orunmilá e Oxóssi. As mulheres que pretendem ter filhos pedem a Oxum, pois ela controla a fecundidade. Oxum é chamada de Iyalóòde (Ialodê), título conferido à pessoa que ocupa o lugar mais importante entre todas as mulheres da cidade. Além disso, ela é a rainha de todos os rios e exerce seu poder sobre a água doce, sem a qual a vida na terra seria impossível (Verger, 2018, p. 180).

Oxum é também a deusa da fertilidade, da abundância, da sensualidade, do amor, da bondade e do afeto. Como é possível observar, as gêmeas amigas de Maréia trazem a doçura e o encanto das águas que possuem em seus nomes: *Odara* (bonita); ao passo que *Anaya* significa “aquela que olha para o futuro”; e *Omin* (água). A representatividade a partir das águas de Oxum é notável, visto que o rio corre sempre para frente, sempre avante, como demonstram as personalidades progressivas das irmãs.

As gêmeas tratam Dorotéia com todo carinho e podemos comprovar o afeto de Oxum nos trechos: “Moças semelhantes, mas no trajar diferentes, supunham-se as distintas personalidades. As gêmeas enlaçaram dona Déia, com familiaridade, como se reencontrasse uma parente que havia muito não se via” (Alves, 2019, p. 148). Em um outro excerto, “Eu,

Odara, Anaya e Maréia, que temos água no nome, vamos inundar de encanto vocês e a plateia” (Alves, 2019, p. 150), observamos a sincronia entre as águas de Oxum e as águas de Iemanjá. E a junção entre as personagens femininas não cessa ao longo do romance: no ápice da apresentação da orquestra, executando a peça musical adaptada do maestro compositor padre José Maurício, o dueto de violinos de Odara e Anaya Omin é descrito como “enlevad[o]”, transmitindo “a suavidade do navegar em águas acolhedoras e o inesperado estrondo da cachoeira” (Alves, 2019, p. 163). No terreiro aprendemos que Oxum é água que corre, de caída, de rio e de cachoeira, aquela que não volta, sempre viva.

A tríade Odara, Anaya e Maréia se apresenta no lugar da sororidade, enquanto a tríade Vó Déia, Tânia e Maréia existem numa estrutura marcada pelo duplo dororidade/sororidade. Na união e na fé, “a sororidade é um pacto político de gênero entre mulheres que, reconhecendo-se como interlocutoras, são fiéis a si mesmas e às outras mulheres, sem hierarquia” (Fernandes, 2021, p. 3). A própria tríade Iemanjá/Oxum/Nanã existe em movimentos de sororidade, manifestando-se, nos terreiros, como as mais maternais, férteis e essenciais à criação humana.

Para além do sentido de sororidade presente na tríade Odara, Anaya e Maréia, o papel da música nas religiões afro-brasileiras extrapola o mero acompanhamento, visto que os toques funcionam como “verdadeira sustentação do culto, podendo-se afirmar que as liturgias dos terreiros são musicais” (Lody, 1987, p. 61). Seria, pois, a orquestra uma liturgia de terreiro adaptada ao mundo ocidental? Podemos dizer que sim, pois se Maréia e suas musicistas empregam ritmos e sonoridades fluídas, como as águas de Oxum, a apresentação não deixa de ser um transe musical, que vai além de mera fruição e parte ao campo dos sentidos, das sinestésias.

É certo que esse subcapítulo poderia abarcar a presença de inúmeros orixás/inquices/voduns/encantados, já que grande parte do panteão de entidades afro-brasileiras aparece na narrativa, direta ou indiretamente. Muito conseguimos identificar nas entrelinhas. Haveria espaço para mais incorporações? Certamente que sim, afinal *Maréia* se desdobra como um romance repleto de heranças afrodiaspóricas. Dentro da vida de um(a) praticante de religião de matriz africana, tudo tem significado: um sonho, um barulho diferente, uma cor, uma palavra, um gesto. Sem a pretensão de termos esgotado a análise, a intenção foi demonstrar, na narrativa, como a festa dos orixás nunca cessa, feito as águas do mundo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em tempos marcados pela ascensão de discursos autoritários, preconceituosos e excludentes, refletir sobre a memória coletiva, a ancestralidade e as narrativas que formam a identidade de um povo torna-se um gesto de resistência. Frente a esse cenário, a literatura negra afrobrasileira feminina desempenha um papel fundamental: permite a reconstrução de sentidos, a revalorização de tradições ancestrais e o reposicionamento de sujeitos historicamente marginalizados e silenciados. A obra *Maréia*, de Miriam Alves, insere-se exatamente nesse contexto, ao abordar a trajetória de uma mulher negra e intelectual em busca de afirmação, pertencimento, dignidade e que ao mesmo tempo possui orgulho de suas raízes e religiosidade.

A investigação permitiu constatar que a obra mobiliza imagens, símbolos e memórias que dialogam intensamente com as características dos orixás, conforme delineadas por distintos/as teóricos/as. Reginaldo Prandi (2001, p. 23) afirma que “os orixás são, antes de tudo, modelos de comportamento humano”, uma vez que condensam, em suas narrativas míticas, valores, contradições e potencialidades. Nesse sentido, *Maréia* e os demais personagens são constituídos como sujeitos atravessados pela força ancestral, espelhando modos de existir que evocam, de maneira estética, a cosmovisão afro-brasileira, fazendo do romance, um romance “macumbeiro”.

A escrita de Miriam Alves não apenas denuncia estruturas de opressão, mas também oferece uma via de reconstrução simbólica da identidade negra feminina. Em sua narrativa, ficção e realidade se entrelaçam, revelando aspectos pessoais e coletivos da experiência de mulheres negras no Brasil. Embora não se trate de uma autobiografia, carrega traços da história da própria autora, cujas resistências pessoais se projetam na personagem que dá título ao romance. E nesse percurso, tornou-se imprescindível mobilizar a noção de *escrevivência*, cunhada por Conceição Evaristo (2005, p. 64), segundo a qual “nossas escrevivências não podem ser lidas como histórias de ninar os da casa-grande, e sim para incomodá-los em seus sonos injustos”. A trajetória de *Maréia* inscreve-se nessa perspectiva, pois sua narrativa articula memória, corpo e ancestralidade como atos de resistência, deslocando silenciamentos e reafirmando a centralidade da experiência negra no campo literário.

Esta pesquisa demonstra que as relações entre as características dos orixás e as personagens de *Maréia* operam em um espectro dinâmico de aproximações. As aproximações funcionam como pontes que conectam o universo simbólico dos orixás com as experiências contemporâneas, validando a permanência e relevância dessas forças arquetípicas, além de

evidenciarem o caráter transformador da criação literária, que não se limita à reprodução, mas engendra novas significações.

Ao longo do percurso de pesquisa e de escrita dessa dissertação, vários foram os caminhos trilhados. A escolha de uma Apresentação anterior à Introdução foi necessária para que pudesse demonstrar minha relação direta e ancestral com o tópico central, “O Axé dos orixás e a voz ancestral que ressoa na literatura brasileira”. Meu “lugar de fala” (Djamila, 2017) não se concretizou somente pela minha atuação nas religiões de matriz africana, mas também pela ancestralidade que carrego dentro dos terreiros, tendo minha mãe biológica (*in memorian*) e minha mãe de santo me fortalecido na caminhada até aqui. Como em *Maréia*, essa é uma pesquisa sustentada pela união dos saberes matrilineares.

Em minha caminhada, e ao longo das orientações, tanto eu quanto minha orientadora, muitas vezes, acabamos nos perdendo no limite entre a ficção, a literatura, a ciência e a vivência. Embora tenhamos tentado elaborar meios para fechar as brechas, ao final da dissertação já não nos esforçamos mais em criar limites, pois aprendemos a entrelaçar os saberes. A própria Miriam Alves e sua biografia de intelectual militante, consciente, crítica e engajada nos levou a esse entendimento. Daí ser importante iniciar o primeiro capítulo com o título “As sete resistências de Miriam Alves”, uma vez que sua história se mistura, ao longo do romance, ao destino de Maréia. Assim que escolhemos identificar os caminhos da autora a partir de sua resistência ao *modus operandi* colonial, que afasta os sujeitos negros dos saberes, das publicações, da produção literária, da academia, do mercado editorial; além da resistência do eu-autoral, mulher negra, lésbica, que inicia sua trajetória em plena repressão militar no país.

Uma pesquisa como essa, que envolve saberes ancestrais, demanda o caminho autoral. Como nossos estudos se concentram no estudo das Identidades, a voz autoral necessitava ressoar com o corpo-território-mulher Miriam Alves, mulher negra, autora de romances, com dezenas de produções poéticas, ensaios, críticas, contos, contribuições à militância negra e ao feminismo negro. A escritora, como Maréia, carrega múltiplas heranças, o que nos levou a esboçar a trajetória do segundo capítulo. Nele, a intenção foi ver como a biografia e a vivência literária, particulares em suas essências, enredam-se no texto. A música passa a ser um dos pontos de união entre as personagens. A família da protagonista, os Nunes dos Santos, têm seu destino secular atado aos Menezes de Albuquerque, os ricos decadentes escravocratas. Nessa dinâmica, Maréia e seus ascendentes seguem uma viagem de luta, fé, apego às tradições ancestrais e conquistas, formando uma grande rede de irmandade.

Como esse é um romance que trabalha com a demanda das religiões afro-brasileiras, o terceiro capítulo, “Orixás em cena: *Maréia*, ritualidade e arquétipos africanos”, presou por tal

viés. Sabemos que há dezenas de teses e dissertações a respeito de *Maréia* no Brasil – inclusive aqui mesmo, no Programa de Pós-Graduação em Letras (PLE), como já referenciado. De modo que não nos centramos em abordar temáticas como o feminismo negro e o romance de autoria negra com a mesma intensidade com que nos dedicamos aos orixás. Isso ocorreu porque, uma vez que já existiam vários estudos sobre *Maréia* a partir das óticas supracitadas, optamos pelo foco nos(as) orixás/inquices/voduns/encantados em busca de originalidade e ancestralidade. Primeiramente, esboçamos as grandes etnias formadoras da África para então entrarmos no romance em si, adjetivado nesse capítulo como “macumbeiro”. Demos esse título em decorrência da oralidade, das festas, dos cerimoniais e nos demais ritos das casas afrocentradas.

Mergulhando ainda mais nesse capítulo, escrevemos um subcapítulo inteiro sobre a Mãe das Águas, Iemanjá. Dedicamos um item inteiro à orixá (o que não fizemos com as outras) pois, desde minha primeira leitura de *Maréia*, vi como era explícita a evocação à Rainha do Mar nos nomes, nas ações, na habitação e nas conexões das personagens com o mito. Quem lê o romance sabe que o protagonista é o mar. Nesse ponto da dissertação ainda fizemos questão de apontar as qualidades de Iemanjá, ou os arquétipos do mito e sua relação direta com cada personagem. Ainda nesse item, buscamos entender os banhos de *Maréia* como rituais de limpeza, assim como apontamos seus sonhos/visões míticos, ancestrais.

Por fim, o último subitem se propôs a demonstrar, ainda que de maneira breve, concisa, a relação de *Maréia* com os demais orixás. Essa não foi uma escolha corrida, mas uma opção para que se sobressaísse o mito de Iemanjá, afinal, a grande governante do romance – e por consequência, dessa tese. Antes mesmo de entrar no Mestrado, no PLE, já havia sinalizado à Profa. Marcele que minha intenção era trabalhar com Iemanjá.

Esse foi o caminho escolhido. Ao incorporarmos a produção de Miriam Alves, evidenciam-se suas distintas resistências: contra o apagamento cultural, contra o silenciamento acadêmico, contra a exclusão editorial, contra o preconceito de gênero, raça e orientação sexual. Tais percalços se mostram dinâmicos e viventes na escrita da autora, que rompe com os cânones colonizados e propõe novos modos de leitura e interpretação do mundo. Pierre Verger (1999, p. 47), ao observar que “cada orixá corresponde a uma força da natureza e a um aspecto da vida cotidiana”, ajudou-nos a compreender como a narrativa literária ressignifica tais potências. *Maréia* não se limita a ser uma representação literal dos mitos, mas via de atualização simbólica, na qual musicalidade, espiritualidade e resistência aparecem como desdobramentos das energias herdadas dos ancestrais. Há, portanto, uma aproximação evidente — a permanência das forças vitais africanas — e um distanciamento criativo, pois a literatura as reconfigura em chave estética, expandindo seu campo de significação.

Por sua vez, o conceito de dororidade, elaborado por Vilma Piedade (2017, p. 31), ilumina a vivência das personagens femininas da obra. Para a autora, trata-se de “um lugar político de fala a partir da dor comum às mulheres negras, que não as paralisa, mas as move”. Em *Maréia*, a dor herdada das antepassadas não se cristaliza em sofrimento, mas se converte em ação criadora, em musicalidade e em formação de saberes, tensionando as fronteiras entre memória e futuro. Estabelece ainda um diálogo produtivo e crítico com as tradições afro-brasileiras, contribuindo para a ampliação do cânone literário nacional e para a valorização de perspectivas historicamente marginalizadas. A pesquisa abre caminho para investigações futuras sobre as relações entre literatura e religiosidade de matriz africana na produção contemporânea.

Não há dúvidas de que as aproximações e distanciamentos entre as características dos orixás e as personagens de Miriam Alves evidenciam um duplo movimento: a afirmação da ancestralidade como fundamento identitário e a invenção literária como possibilidade de reexistência através da oralidade. *Maréia* revela-se como romance que reinscreve saberes silenciados e propõe novas epistemologias, nas quais o legado africano, longe de permanecer como memória estática, reinventa-se como força estética, política e vital.

REFERÊNCIAS

Da autora:

ALVES, Miriam. A literatura negra feminina no Brasil: pensando a existência. *Revista da ABPN*, v. 1, n. 3, pp. 181-189, nov. 2010/fev. 2011.

ALVES, Miriam. *A razão da chama*: antologia de poetas negros brasileiros. Org. Oswaldo de Camargo. São Paulo: Edições GRD, 1986.

ALVES, Miriam. Axé Ogum. In: *Reflexões sobre a literatura afro-brasileira*. Org. Quilombhoje. São Paulo: Conselho de Participação e Desenvolvimento da Comunidade Negra do Estado de São Paulo, 1985.

ALVES, Miriam. *Bará na trilha do vento*. Salvador: Ogum's Toques Negros, 2015.

ALVES, Miriam et. al. *Black Notebooks: Contemporary Afro-Brazilian Literary Movement*. Edited by Niyi Afolabi, Márcio Barbosa & Esmeralda Ribeiro; translated by Niyi Afolabi. Trenton: African World Press Books, 2008.

ALVES, Miriam. *BrasilAfro Autorrevelado: Literatura Brasileira Contemporânea*. Belo Horizonte: Editora Nandyala, 2010.

ALVES, Miriam. *Estrelas no dedo*. São Paulo: Edição da autora, 1985.

ALVES, Miriam; DURHAM, Carolyn R. (Orgs.). *Finally us: Contemporary Black Brazilian woman writers*. Ed. bilíngue port./inglês. Colorado: Continent Press, 1995.

ALVES, Miriam. Lésbica virtual: configurações de uma cibercultura. In: LYRA, B.; GARCIA, W. (Orgs.). *Corpo e cultura*: ensaios. São Paulo: Xamã, 2001, pp. 65-72.

ALVES, Miriam. *Maréia*. Rio de Janeiro: Malê, 2019.

ALVES, Miriam. *Miriam Alves Plural: teoria, ensaios críticos e depoimentos*. São Paulo: Fósforo, 2022.

ALVES, Miriam. *Mulher mat(r)iz*. Belo Horizonte: Nandyala, 2011.

ALVES, Miriam; ROWELL, Charles H. In: *Callaloo*, v. 18, n. 4, pp. 970-972, 1995. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3298924>, acesso em 12 nov. 2024.

ALVES, Miriam. *Momentos de busca*. São Paulo: Ed. da Autora, 1983.

ALVES, Miriam et. al. *Moving beyond boundaries: International dimension of Black women's writing*. Org. de Holger Boyce-Davies e Carole Ehling. London: Pluto Pr., 1994.

ALVES, Miriam. Negra e lésbica: a leitura do corpo. In: LYRA, B.; GARCIA, W. (Org.). *Corpo & Imagem*. São Paulo: Ed. Arte & Ciência, 2002.

ALVES, Miriam. Pequena Antologia Temática. In: CAMARGO, Oswaldo de (Org.). *O negro escrito: apontamentos sobre a presença do negro na literatura brasileira*. São Paulo: Secretaria do Estado e da Cultura, 1987.

ALVES, Miriam. *Poesia negra brasileira: antologia*. Org. Zilá Bernd. Porto Alegre: AGE; IEL; IGEL, 1992.

ALVES, Miriam et. al. *Schwarze poesie*. Org. de Moema Parente Augel. Trad. ao alemão por Johannes Augel. Koln: Edition Dia, St.Gallen, 1988.

ALVES, Miriam; LIMA, Maria Helena (Orgs.). *Women righting: Afro-Brazilian women's short fiction*. Ed. bilíngue port./inglês. Londres: Mango Publishing, 2005.

Geral:

AGUALUSA, José Eduardo. *A Rainha Ginga: E de como os africanos inventaram o mundo*. Rio de Janeiro: Foz, 2015.

ALMEIDA, Daniella. Intolerância religiosa: Disque 100 registra 2,4 mil casos em 2024. *Agência Brasil*, 21 jan. 2025. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2025-01/intolerancia-religiosa-disque-100-registra-24-mil-casos-em-2024>, acesso em 10 fev. 2025.

ALVES, M. C. *Desde dentro: processos de produção de saúde em uma comunidade tradicional de terreiro de matriz africana*. Tese [Psicologia Social]. Porto Alegre: PUC/RS, 2012.

AKOTIRENE, C. *Interseccionalidade*. São Paulo: Jandaíra, 2020.

ANDRADE, Mário de. *Dicionário Musical Brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

AUGUSTO, Paulo; SOUTO, Cláudia. *Sabedoria das Yabás*. São Paulo: Rochaverá, 2018.

AYRÁ, Sandro. A esteira e seus fundamentos. *Amino*, 14 dez. 2018. Disponível em: https://aminoapps.com/c/candomble-ensino-e-pesquisa/page/blog/a-esteira-e-seus-fundament/kwx7_r3ZTGu7BvwX2LGmdjw1BEbQ4XP3b85, acesso em 5 nov. 2024.

BANDEIRA, Keiliane de Lima; COSTA, Kamilla Sastre da. Mulheres com deficiência na Amazônia: a autoetnografia como recurso metodológico para narrar histórias invisibilizadas. *Revista Horizontes Antropológicos*, n. 28, v. 64, 2022. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ha/a/bwNpMG6DgXFSwD55JyBhshz/?lang=pt>, acesso em 12 jul. 2025.

BASTIDE, Roger. *As religiões africanas no Brasil: contribuição a uma sociologia das interpenetrações de civilizações*. São Paulo: Livraria Pioneira, Edusp, 1971, v. 2.

BASTIDE, Roger. *O Candomblé da Bahia* (Rito Nagô). São Paulo: Companhia Editora Nacional. Tradução de Maria Isaura Pereira de Queiroz. 1961. (Original publicado em 1958).

BHABHA, Homi. *O Local da Cultura*. Trad. M. Ávila, E. L. Reis e G. R. Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001

BELTRÃO, Kaizô Iwakami. Alfabetização por raça e sexo no Brasil: um modelo linear generalizado para explicar a evolução no período 1940-2000. *Instituto Nacional de Estadística y Censo, Panamá, Papers IX Seminario*, Rio de Janeiro, 2003. Disponível em: https://www.inec.gob.pa/IASI/docs/Papers_IX_Seminario/apresentacao%20oral/C024_ALFABETIZA%C3%87%C3%83O%20POR%20RA%C3%87A%20E%20SEXO%2040_00%20Brasil.pdf, acesso em 20 nov. 2024.

BENTO, Cida. *O pacto da branquitude*. São Paulo: Companhia das Letras; 2022.

BESERRA, B.; LAVERGNE, R. F. *Racismo e educação no Brasil*. Recife: UFPE, 2018.

BERND, Z. Em busca dos rastros perdidos da memória ancestral: um estudo de *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 40, pp. 29-42, 2012. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/elbc/a/Xqvk9XKyGR8dwNHPM8M5rHr/abstract/?lang=pt>, acesso em 20 set. 2025.

BRAZ, Pedro Henrique. *A reescrita do corpo negro feminino em Maréia, de Miriam Alves*. [Dissertação de Mestrado/PLE]. Maringá: Universidade Estadual de Maringá, 2023. Disponível em: <https://ple.uem.br/teses-e-dissertacoes/mestrado-2020/mestrado-2023-2025>, acesso em 21 set. 2024.

BWANA, Asra. Was there ever a Kiswahili word for ‘Holy’? *Hiistoriya*, 05 mar. 2025. Disponível em: <https://hiistoriya.com/holy-in-swahili>, acesso em 07 mar. 2025.

CABRERA, Lydia. *Iemanjá & Oxum: Iniciações*. Ialorixás e Olorixás. Trad. Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Edusp, 2004.

CAPRINI, Felipe. *Yemoja Atara-Magba*. 12 fev. 2017. Disponível em: https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1802746439975917&id=1567538346830062&set=a.1605047966412433&locale=pt_BR, acesso em 07 nov. 2024.

CARLESSI, P. C. Jeitos, sujeitos e afetos: participação das plantas na composição de médiuns umbandistas. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi, Ciências Humanas*, v. 12, n. 3, 2017, pp. 855-868. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/bgoeldi/a/mnr9qvM96cv5Tr5HcQsVZqp/?format=pdf&lang=pt>, acesso em 20 out. 2025.

CARNEIRO, Sueli. *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser*. [Tese em Educação]. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2005.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. *Dispositivo de racialidade: a construção do outro como não ser como fundamento do ser*. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.

CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

CAVALCANTI, M. Laura Viveiros de Castro. A Casa das Minas de São Luís do Maranhão e a saga de Nã Agontimé. *Sociologia & Antropologia*, n. 9, v. 2, pp. 387-429, 2019. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/sant/a/6k43brLBj9VmSx5Qypqjt6n/?format=pdf&lang=pt>, acesso: 02 jul. 2025.

CLARKE, C. O. *Lesbianism: Act of Resistance*. In: *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color*. Cherry Moraga & Gloria Anzaldua (Eds). Watertown: Persephone Press, 1981, pp. 128-137.

CORTAZZO, Uruguay. Branquitude e crítica literária. *Literafro*, 5 fev. 2018. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/artigos/artigos-teorico-conceituais/48-uruguay-cortazzo->, acesso em 20 set. 2025.

COSTA, R. S; FONSECA, A. B. O processo educativo do jongo no Quilombo Machadinha: oralidade, saber da experiência e identidade. *Educação e Sociedade*, n. 40. pp. 1-17, 2019. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/es/a/f3zpJXhrSXgNgwRVcw348LG/?lang=pt>, acesso em 23 set. 2025.

CUTI. *Literatura negro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro Edições, 2010.

CUTI. *Cadernos Negros 7*. Org. Quilombhoje. São Paulo: Edição dos Autores, 1984.

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

DIAS, Mayara. Yemanjá Sessu / Yasessu. *Amino*, 11 set. 2018. Disponível em: https://aminoapps.com/c/candomble-ensino-e-pesquisa/page/blog/yemanja-sessu-iyasessu_/z6Bw_kNMSxuqmd8E0Lxxj8Qb6gx6wZpgEZ, acesso em 12 set. 2024.

DOMENECK, Ricardo, Miriam Alves. *Modo de Usar & Co.*, 19 jan. 2014. Disponível em: <https://revistamododeusar.blogspot.com/2014/01/miriam-alves.html>, acesso em 12 jan. 2025.

DRAVET, Florence Marie. Corpo, linguagem e real: o sopro de Exu Bará e seu lugar na comunicação. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, v. 68, n. 03, set.-dez. 2015. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ides/a/7W9kSxNPFFf9L58mqVJk3MM/>, acesso em 02 fev. 2024.

DUARTE, Eduardo. Literatura afro-brasileira: um conceito em construção. *Estudos De Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 31, pp. 11-23, 2011. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9430>, acesso em 23 set. 2025.

EDWARDS, Brent Hayes. Os usos da diáspora. Trad. D'Artagnhan Rodrigues e Marcos Bagno. *Translatio*. Porto Alegre, n. 13, pp. 40-71, jun. 2017. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/translatio/article/view/74384/42059>, acesso em 2 jan. 2025.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

EVARISTO, Conceição. Da representação à auto-representação da mulher negra na literatura brasileira. *Revista Palmares: Cultura Afro-brasileira*, Brasília, ano 1, n. 1, pp. 52-57, ago. 2005.

EVARISTO, Conceição. Gênero e etnia: uma escrevivência de dupla face. In: *Seminário Nacional X Mulher e Literatura / I Seminário Internacional Mulher e Literatura*, UFPB, 2003.

EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma voz quilombola na literatura brasileira. In: PEREIRA, Edimilson de Almeida (Org.). *Um tigre na floresta de signos*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2010, pp. 132-142.

FANON, Franz. *Os condenados da terra*. Pref. Jean-Paul Sartre. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FERNANDES, E. D. Morte ao patriarcado: fraternidade, irmandade, sororidade. *Cadernos Pagu*, n. 63, 2021. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cpa/a/kzKGbt3svhfMHF96CNrVSnJ/?format=pdf&lang=pt>, acesso em 20 set. 2025.

FERNANDES, Rute Gaia. *Mapeando o quilombo: religiosidades afro-brasileiras em contos de Cadernos Negros*. [Dissertação de Mestrado]. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2020. Disponível em: <https://repositorio.uel.br/srv-c0003-s01/api/core/bitstreams/2daa8482-f138-4e5d-92b6-0786ef56e621/content>, acesso em 03 dez. 2024.

FERNANDEZ, Rafaella. “A liberdade de não ser”: um diálogo desterrado com Miriam Alves. In: SOUSA, A. M. de et. al. *Miriam Alves Plural: teoria, ensaios críticos e depoimentos*. São Paulo: Fósforo, 2022.

FERREIRA, Amanda Crispim. *Escrevivências, as lembranças afrofemininas como um lugar da memória afro-brasileira*: Carolina Maria de Jesus, Conceição Evaristo e Geni Guimarães. [Dissertação de Mestrado/Pós-Lit]. Belo Horizonte, UFMG, 2013.

FERREIRA, R. F. O brasileiro, o racismo silencioso e a emancipação do afrodescendente. *Psicologia & Sociedade*, n. 14, v. 1, pp. 69-86, jan./jun. 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/psoc/a/JHpfdP3bp6dd8Y4wrw8XbHN/?format=pdf&lang=pt>, acesso em 20 set. 2025.

FONSECA, M. V. *Concepções e práticas em relação à educação dos negros no processo de abolição do trabalho escravo no Brasil (1867-1889)*. [Dissertação de Mestrado]. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

FRANCESCHINI, Marcele Aires. Por uma revisão do cânone: a voz delas é resistência. *ContraCorrente: Revista do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas*, [S.l.], n. 20, p. 46-69, dez. 2023. Disponível em: <https://periodicos.uea.edu.br/index.php/contracorrente/article/view/3305>, acesso em: 10 abr. 2025.

FRANCESCHINI, Marcele Aires. *Oblíquo e fortuito e ao mesmo tempo sutilmente fatal: o Kháos como instrumento literário em Água viva, de Clarice Lispector*. [Tese em Teoria Literária e Literatura Comparada]. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2019.

FRANKL, P. J.; YAHYA, Ali Omar. “The Idea of ‘The Holy’ in Swahili.” *Journal of Religion in Africa*, v. 29, n. 1, pp. 109–114, 199. Disponível em: www.jstor.org/stable/1581789, acesso em 4 ago. 2020.

FREDERICO, G.; MOLLO, L. T.; DUTRA P. Q. “Escrevo porque não dá para não escrever”: entrevista com Miriam Alves. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 51, pp. 289-294, 2017. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/10224>, acesso em 20 ago. 2025.

GAIA, Ronan da S.; VITÓRIA, Alice da S. Orixás, nkises e voduns: as nomenclaturas e etnias dos sagrados nos candomblés ketu, bantu e jeje. *Revista Calundu*, v. 5, n.1, pp. 45-63, jan-jun 2021.

GALVES, Marcelo; COSTA, Yuri. **O maranhão oitocentista**. Imperatriz: Ética/São Luís: UEMA, 2009.

GILROY, P. *O Atlântico Negro: Modernidade e dupla consciência*. Trad. Cid K. Moreira. Rio de Janeiro: Editora 34/UCAM; Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2002.

GOBINEAU, Arthur de. *Ensaio sobre a desigualdade das raças humanas*. Curitiba: Antonio Fontoura, 2021.

GOMES, Laurentino. *Escravidão: Do primeiro leilão de cativos em Portugal até a morte de Zumbi dos Palmares*. [S.l.]: Globo Livros, 2019, Vol. 1.

GOMES, Nilma Lino. *Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra*. São Paulo: Autêntica, 2006.

GONZALEZ, Lélia. Mulher Negra. In: *Guerreiras de Natureza: mulher negra, religiosidade e ambiente*. Org. Elisa Larkin Nascimento. São Paulo: Selo Negro, 2008, pp. 29-48.

GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Orgs.: Flávia Rios, Márcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

HAMPANTÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. In: *História geral da África*, I: Metodologia e pré-história da África / editado por Joseph Ki-Zerbo. 2. ed. Brasília: Unesco, 2010, pp. 167-212.

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Trad. e estudo da obra Jaa Torrano. 7 ed. São Paulo: Roswitha Kempf, 1989.

HOFBAUER, A. Mitologia dos orixás. *Revista de Antropologia*, v. 44, n. 2, 2001, pp. 251- 258.

IBGE. Brasil: *500 anos de povoamento*. Rio de Janeiro: IBGE, 2000.

IBGE Notícias. *Censo 2022: pela primeira vez, desde 1991, a maior parte da população do Brasil se declara parda*. 22 dez. 2023. Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/38719-censo-2022-pela-primeira-vez-desde-1991-a-maior-parte-da-populacao-do-brasil-se-declara-parda>, acesso em 15 mai. 2024.

LEVITAS, Ruth. *Utopia as method: The imaginary constitution of society*. Bristol: Palgrave/MacMillan, 2013.

LODY, R. G. M. *O atabaque no candomblé baiano*. Rio de Janeiro: Funarte, 1987.

LOURES, Marisa. Entrevista com Miriam Alves, escritora. *Tribuna de Minas*, 23 jul. 2016. Disponível em: <https://tribunademinas.com.br/noticias/cultura/23-07-2016/entrevista-com-miriam-alves-escritora.html>, acesso em 25 ago. 2025.

JABOUILLE, Victor. *Iniciação à Ciência dos Mitos*. 2 ed. Sintra: Editorial Inquérito, 1994.

JAMIS, Rauda. *Frida Kahlo*. Trad. Luiz Cláudio Costa. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LOPES, Nei. *Novo dicionário banto do Brasil*. São Paulo: Pallas, 2006.

MALDONADO-TORRES, N. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. In: BERNARDINO-COSTA, J.; MALDONADO-TORRES, N.; GROSGOUEL, R. (org.). *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2018, p. 27-54.

MANUELA, Maria. Qualidades do orixá Yemanjá. Com revisão de Fernando D'Osogiyán. *Candomblé: o mundo dos orixás*, 17 nov. 2008. Disponível em: <https://ocandomble.com/2008/11/17/qualidades-do-orixa-yemanja/>, acesso em 3 set. 2024.

MARCUSCHI, L. A. A oralidade e o ensino de língua: uma questão pouco falada. In: DIONÍSIO, A. P.; BEZERRA, M. A. (Org.). *O livro didático de português: múltiplos olhares*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2001, pp. 19-34.

MARTINS, Leda Maria. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. [Editorial]. *Língua e Literatura: Limites e Fronteiras. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras-PPGL/UFSM*, n. 26, p. 63-81, 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881/7308>, acesso em 15 jun. 2021.

MUNANGA, K. *Negritude: usos e sentidos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

NASCIMENTO, Beatriz. *Beatriz Nascimento, Quilombola e Intelectual: possibilidade nos dias da destruição*. Diáspora Africana: Editora Filhos da África, 2018.

NASCIMENTO, Beatriz. *O negro visto por ele mesmo: ensaios, entrevistas e prosa*. Org. e notas Alex Ratts. São Paulo: Ubu, 2022.

NASCIMENTO, Gizelda Melo do. Poéticas afro-femininas. In: CORRÊA, R. H. M. A. (Org.). *Nem fruta nem flor*. Londrina: Humanidades, 2006. pp. 73-90.

NEWSON, A.; FERGUSON, B. T.; PYNE-TIMOTHY, H. *The 1996 International Conference of Caribbean Women Writers and Scholars*. Miami: Florida International University, Apr. 24-27, 1996. Disponível em: <https://acwwsdigitalarchive.org/s/acwwsdigitalarchive/item/291#lg=1&slide=0>, acesso em 12 set. 2024.

NONATO, S. Processos de legitimação da linguagem oral no ensino de língua portuguesa. **Cadernos CEDES**, Campinas, v. 38, n. 105, pp. 222-239, 2018.

O'DONNELL, G. Estado, democratização e alguns problemas conceituais. *Novos Estudos Cebrap*, n. 36, pp. 123-145, 1993.

OLIVEIRA, Emanuelle. *Writing Identity: The Politics of Contemporary Afro-Brazilian Literature*. Chapel Hill: Purdue University Press, 2007.

OLIVEIRA, Eduardo D. *Filosofia da ancestralidade: corpo e Mito na Filosofia da Educação Brasileira*. [Tese em Educação]. Fortaleza: UFC, 2005.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónké *A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero*. Trad. W. F. Nascimento. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*, por Bernardo Soares. Recolha e transcrição dos textos de Maria Aliete Galhoz e Teresa Sobral Cunha. Pref. e Org. Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática: 1982.

PICON, Gaëtan. *Introdução a uma estética da literatura: I. O escritor e sua sombra*. Trad. Antônio Lázaro de Almeida Prado. São Paulo: Editora Nacional; EDUSP, 1969.

PIEDADE, Vilma. *Dororidade*. Rio de Janeiro: Editora Nós, 2017.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento; 2017.

RIO MEMÓRIA. *Zungus*. Disponível em: <https://riomemorias.com.br/memoria/zungus/>, acesso em 13 mar. 2025.

RIZZI, Hiago. Entrevista: Miriam Alves. *Cândido*, Curitiba, 29 abr. 2022. Disponível em: <https://www.bpp.pr.gov.br/candido/2022/04/entrevista-miriam-alves>, acesso em 02 nov. 2024.

SALES, C. S. A escrita do corpo feminino negro na escrita de Miriam Alves. *Revista da ABPN*, v. 5, n. 9, pp. 37-56, nov/fev. 2013.

SANTOS, Gabriel. Reflexão sobre o conceito de literatura-terreiro: entrevista com o Prof. Dr. Henrique Freitas. *Revista Inventário*, n. 14, jan./jun. 2014, pp. 1-10. Disponível em: https://inventario.ufba.br/14/Entrevista_Henrique.pdf, acesso em 20 out. 2025.

SILVEIRA, Hendrix Alessandro Anzorena. *Não somos filhos sem pais: história e teologia do Batuque do Rio Grande do Sul*. 2014. 138 f. Dissertação (Mestrado em Teologia) - Faculdades EST, São Leopoldo, 2014. Disponível em: <http://dspace.est.edu.br:8080/jspui/handle/BR-SIFE/529>. Acesso em 18 dez. 2025.

SIQUEIRA, Joelma Santana; SANTOS, Vivaldo Andrade. Entrevista com Miriam Alves. *Gláuks: Revista de Letras e Artes*, v. 20, n. 2, pp. 197-203, 2020.

SOUZA, Hirão F. Cunha e. *Arlindos e negros: o nome próprio em uma irmandade de cor na Bahia dos séculos XIX e XX*. [Tese de Doutorado em Letras]. Salvador: UFBA, 2017.

SOUZA, L. S. A Baía de Todos os Santos em *Mar Morto*. In: CAROSO, C., TAVARES, F., and PEREIRA, C. (Orgs). *Baía de todos os santos: aspectos humanos* [online]. Salvador: Edufba, 2011, pp. 560-572. Disponível em: <https://books.scielo.org/id/jy7mt/pdf/caroso-9788523211622-21.pdf>, acesso em 3 jan. 2025.

TATE, K. *Sacred Places of Goddess: 108 Destinations*. S. Francisco: CCC Publishing, 2005.

THIONG'O, Ngũgĩ wa. *Decolonising the mind. The politics of language in African Literature*. Zimbabwe: Zimbabwe Publishing House, 1981.

TSZESNIOSKI, R. R.; QUELUZ, G. L. Revisitando a nós mesmos: os caminhos da ancestralidade e temporalidade na construção de uma literatura afrofuturista. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 70, 2023, pp. 1-13. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/elbc/a/75s7h6FdmT57YsDjFZRxZ4H/?format=pdf&lang=pt>, acesso em 20 set. 2025.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Lendas africanas dos Orixás*. 4 ed. Ilustr. Carybé. Trad. Maria Aparecida da Nóbrega. Salvador: Corrupio, 1997.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Notas sobre o culto aos Orixás e Voduns na Bahia de Todos os Santos, no Brasil, e na Antiga Costa dos Escravos, na África*. Trad. Carlos E. Marcondes de Mora. 2 ed. São Paulo: Edusp, 2000.

VERGER, Pierre. Uma rainha africana mãe de santo em São Luís. *Revista USP*, São Paulo, n. 6, pp. 151-158, 1990.