

## **UM CORPO ESTÉTICO-POLÍTICO DE DEFESA E CURA DA FERIDA COLONIAL: SOBRE A ÌYÁ OXUM EM OYÈRÓNKẸ OYĒWÙMÍ E ALGUMAS EXPERIÊNCIAS ARTÍSTICAS-SENSÍVEIS AFRO-DIASPÓRICAS**

AN AESTHETIC-POLITICAL BODY OF DEFENSE AND HEALING OF THE COLONIAL WOUND: ON THE ÌYÁ OXUM IN THE OYÈRÓNKẸ OYĒWÙMÍ AND SOME AFRO-DIASPORIC ARTISTIC-SENSITIVE EXPERIENCES

*Raisa Inocência<sup>1</sup>*

### **Resumo:**

Neste artigo apresento junto como um corpo estético-político o estudo de Oyèrónkẹ Oyĕwùmí e de algumas das figuras artísticas-sensíveis afro-diaspóricas. Ambos tratando com lucidez e potência efetivam uma tomada de consciência dos efeitos nefastos sobre o imaginário que historicamente perpetuam uma colonialidade. Desde essa compreensão, ocorre uma reorientação epistêmica de descolonização do saber com o estudo da estética, aqui assumido como política de defesa e cura da ferida colonial. O artigo então se concentra na noção de Ìyá Oxum, de Oyèrónkẹ Oyĕwùmí, no qual demonstra como a cultura afro-diaspórica, especificamente Iorubá, significa tanto as metáforas corporais quanto as metáforas visuais para o pensamento e a ética de vida. Proponho também pensar/sentir as figuras artísticas afro-diaspóricas escolhidas porque são inspiradas desde a influência cosmogônica de Oxum. Estas figuras artísticas retomam a ancestralidade para dar corpo estético a descolonização, tomando efetivamente um lugar que renda visibilidade, legitimidade e autoridade à experiência vivida. Abordagens que pela escrita trazem transmissão de memória pelo encontro da prática de pensamento com o objetivo final ao que chamamos desde o início de defesa e cura da ferida colonial.

**Palavras-chaves:** Descolonização do sujeito; Estética descolonial ; Estética Africana e Afro-diaspórica;

### **Abstract:**

In this article I present together as an aesthetic-political body the study of Oyèrónkẹ Oyĕwùmí and some of the Afro-diasporic art-sensitive figures. Both dealing with lucidity and potency effect an awareness of the harmful effects on the imaginary that historically perpetuate a coloniality. From this understanding, an epistemic re-orientation of decolonisation of knowledge occurs with the study of aesthetics, here taken as a politics of defending and healing the colonial wound. The article then focuses on the notion of Ìyá Oxum, from Oyèrónkẹ Oyĕwùmí, in which it demonstrates how Afro-diasporic culture, specifically Yoruba, signifies both bodily metaphors and visual metaphors for the thinking and ethics of life. I also propose to think/feel the Afro-Diasporic artistic figures chosen because they are inspired from the cosmogonic influence of Oxum. These artistic figures return to ancestry to give aesthetic body to decolonization, effectively taking a place that gives visibility, legitimacy and authority to the lived experience. Approaches that through writing bring transmission of memory by the encounter of the practice of thought with the final objective to what we call from the beginning the defense and healing of the colonial wound.

**Keywords:** Decolonization of the subject; Decolonial aesthetics; African and Afro-diasporic aesthetics.



## Introdução

*Ọṣun simboliza o poder da Mulher (OYEWUMI, 2016, p. 52).*

Desde essa compreensão, ocorre uma re-orientação epistêmica de descolonização do saber com o estudo da estética, aqui assumido como política de defesa e cura da ferida colonial. Tal trabalho é um trabalho laborioso de reconstituição para nos situarmos além do exercício de combate à hegemonia da colonialidade do poder (QUIJANO, 1992, pp. 11-20). A escrita deste artigo se dedica a traçar um combate anti-colonial que não perpetua na estética as noções já amplamente estudadas como metodologia como a noção de epistemicídio escrita por Sueli Carneiro (2004), a necropolítica formulada por Achille Mbembe (2011) como também não reproduzir um pacto narcísico da branquitude, título da tese de doutorado de Aparecida Silva Bento (2002).

Em seguida a esta tomada de consciência tal um preâmbulo político de descolonização, é preciso pensar que descolonizar é também a ampliação dos saberes desde uma ancestralidade afro-diaspórica, pensando na prática de pensamento e nos diferentes modos de pensar e sentir com corpo e potência de vida, inclusive no fazer arte. O artigo então se concentra na noção de *Ìyá Oxum*, de Oyèrónkẹ Oyěwùmí, no qual demonstra como a cultura afro-diaspórica, especificamente lorubá, significa tanto as metáforas corporais quanto as metáforas visuais para o pensamento e a ética de vida.

Proponho também pensar/sentir as figuras artísticas afro-diaspóricas escolhidas porque são inspiradas desde a influência cosmogônica de Oxum. Estas figuras artísticas retomam a ancestralidade para dar corpo estético a descolonização, tomando efetivamente um lugar que renda visibilidade, legitimidade e autoridade à experiência vivida. Abordagens que pela escrita trazem transmissão de memória pelo encontro da prática de pensamento com o objetivo final ao que chamamos desde o início de defesa e cura da ferida colonial.

Começo este artigo pelo termo *serendipidade* “usada para descrever aquela situação em que descobrimos ou encontramos alguma coisa enquanto estávamos procurando outra, mas para a qual já tínhamos que estar, digamos, preparados” (GONÇALVES, 2020, p. 9). Cito este termo, que está no início do livro *Um Defeito de Cor*, de Ana Maria Gonçalves, porque duplamente este romance nos interessa, tanto porque ela é nosso primeiro exemplo estético descolonial, contando uma história re-escrevendo o fato que houve durante séculos uma colonização forçada, escravização e silenciamento/apagamento das culturas africanas, quanto pelo termo serendipidade. Ambos sustentam a necessária mudança que eu devia operar na minha pesquisa em estética feminista descolonial.

Ana Maria Gonçalves não somente re-escreve esse fato, como apresenta Kehinde, filha de Oxum e personagem ancestral que vive o período entre escravização e a respectiva abolição. *Saindo das estatísticas*, Kehinde, pela inteligência e sensibilidade, abre um caminho em que de antemão as mulheres pretas têm legitimidade, existencial e corriqueira. Recontando de um ponto de vista que transforma a rotina de morte em um lugar de existência e, no caso de Kehinde, de poder econômico, social e familiar.

Ao final do artigo ainda vou mencionar a história de Kehinde, mas por hora, menciono a serendipidade porque enquanto que boa parte dos meus anos de pesquisa fora em estética feminista e descolonial, a descrever a cultura de

violência de gênero, simbólica e psíquica de raiz patriarcal-colonial-escravocrata (LIMA, 2022), percebi que devia, não somente mudar o rumo da pesquisa saindo de linhas teóricas ocidentais, como trazer um foco de uma escrita que não se restringisse a uma linearidade única e exclusiva da visão ocidental.

Gradualmente, a serendipidade primeiro se deu pela chamada tomada de consciência da experiência vivida da ferida colonial, que é atual e atuante, não podendo se furtar a ser mero objeto de estudo, isolado em termos acadêmicos que se distanciam do tempo presente colocando os fatos da história sem sua presença, no caso como prática discursiva que institucionaliza o racismo e o sexismo moderno-colonial<sup>2</sup>.

Um dos autores a ressaltar, que concentram seus escritos sobre a tomada de consciência pela experiência vivida é Frantz Fanon (2008). Psiquiatra de formação e estudioso da fenomenologia, ele lê e traduz ao universo colonial a descrição psicopatológica de algumas síndromes que se aplicam ao cotidiano como a criação da categoria do “outro” (FANON, 2008; KILOMBA, 2019, p. 115-119), o complexo de inferioridade e a relação de dependência existencial nas relações afetivas, inclusive na aceitação do racismo como parte de embranquecimento. A experiência vivida que entendemos toma então a releitura desta história colonial, sem que a experiência ela mesma seja um instrumento de ferida ou de reprodução dos efeitos nefastos do sistema necropolítico (MBEMBE, 2017). Sabendo que, sendo instrumento ou efeito de reprodução, somente descrever a ferida colonial é desumanizar as pessoas envolvidas enquanto objeto. A atualidade da ferida colonial se encontra numa constante ordinária e, por isso, é necessário uma tomada de posição em relação a postura mesma acadêmica, cotidiana e afetiva, propondo uma estética descolonial que seja força epistêmica de defesa e cura da ferida colonial.

Para tal, a estética lida e pensada aqui não se separa da ética, inclusive relacional, em autoras como a dra. Naiara Paula Eugenio (que a gente vai referenciar em seguida e que organiza este dossier) e a artista Grada Kilomba, que torna o pensamento e a estética uma efetiva proposta de cura e defesa da ferida racista/sexista colonial. De influência fanoniana, Kilomba trabalha entre a tomada de consciência do “Sujeito” (KILOMBA, 2019, p. 27-32) e a experiência vivida como estética. Sendo a experiência estética um motor que junta os elementos, sensíveis e inteligíveis, Kilomba reconta uma história, ainda ignorada por muitos países colonizadores, inclusive Portugal, país em que ela realizou pela primeira vez a obra que vamos mencionar aqui, o *Barco*. Kilomba comenta sobre a performance/instalação:

É uma escultura, instalação, performance e poesia e estas muitas e várias disciplinas numa obra só caracteriza muito o meu trabalho. Assim me interessa me contar histórias ou rever a forma como nós contamos histórias (...). A história que me interessa contar ou rever é exatamente a história da escravatura que formou o estado de Portugal ou da Europa durante várias centenas de anos, mas que não está representada em lugar nenhum. Há uma política de apagamento da história que é muito importante contar e rever. A cidade de Lisboa esta preenchida de monumentos e espaços públicos especialmente ao longo do rio que celebram a história colonial e que tem uma linguagem extremamente patriarcal e infantil de homens que estão em cima de barcos e que celebram a glória com uma história com uma linguagem

infantil no sentido que acreditamos em coisas como o descobrimento, sabendo que um continente com milhões de pessoas não pode ser descoberto, acreditamos em palavras como escravo sabendo que há um sistema que é pensado meticulosamente para colocar certas pessoas fora da condição humana e assim escravizar. Todo um vocabulário semântico e visual que tem que ser revisado, tem que ser desmantelado, tem que ser reinventado. E esta obra olha esses barcos, expõe o que esses barcos transportavam, e que afinal não estamos a falar de glória, estamos a falar de genocídio, de brutalidade, de desumanização, é muito importante começar a repensar a história de uma nova forma para que a barbaridade não se repita. (...) Eu convido o público a entrar e experienciar o barco, as madeiras queimadas, não só porque tem um cheiro muito profundo, sensual, mas também porque revelam quase uma tela, uma cicatriz, uma ferida que pode-se tocar e literalmente chora-se quando se tocam os blocos de madeira. (KILOMBA, 2021)

Enquanto artista e contadora de histórias como os mestres Griôs, Kilomba cria territórios de existência, possibilitando relações de afeto, memória e transmissão à uma tradição afro-diaspórica, tantas vezes silenciada. Assim, como Ana Maria Gonçalves, a artista Grada Kilomba cria espaço existencial, pelo tornar-se sujeito da consciência e da experiência vivida. Juntamos estas artistas não somente pelo que retratam delas mesmas, mas também para assumir a possibilidade de cura (e no nosso caso de defesa) de uma maneira coletiva. O poema:

Um barco um porão  
Um porão uma carga  
Uma carga uma história  
Uma história uma peça  
Uma peça uma vida  
Uma vida um corpo  
Um corpo uma pessoa  
Uma pessoa um ser  
Um ser uma alma  
Uma alma uma memória  
Uma memória um esquecimento  
Um esquecimento uma ferida  
Uma ferida uma morte  
Uma morte uma dor  
Uma dor uma revolução  
Uma revolução uma igualdade  
Uma igualdade um afeto  
Um afeto a humanidade (KILOMBA, 2021)

**Figura 1** : Performance O Barco. Lisboa/Portugal.



**Fonte** : KILOMBA, 2021.

Sua obra se impõe, se relaciona, pelo cheiro, pela sensualidade e pelas questões que ela aborda, criando memória e, criando memória se cria identidade; criando identidade se faz justiça. O Barco conta com cento e quarenta blocos de madeira queimada que se “descansa gravado e traduzido em várias línguas africanas: de iorubá, a quimbundo, a crioulo e tsuana; assim como português, inglês e árabe” (KILOMBA, 2021, p.1), formando a silhueta de um navio (supondo-se negreiro) de 32 metros de comprimento. Kilomba convidou 30 artistas portugueses negros, também da diáspora e que vivem em Lisboa.

Junto com a produção musical do artista angolano Kalaf Epalanga esta imagem é acompanhada pelo canto do poema com percussão e a presença de dançarinos, cujo “poema torna-se uma melodia, um choro e uma recitação que interrompe o imaginário coletivo” (KILOMBA, 2021, p. 1 ). Ela convida o público a entrar na obra para que se “interrompa da normalidade e normatividade do dia-a-dia para criar novas perguntas, para nós começarmos a pensar realmente que a produção de conhecimento está sempre ligado a um poder e violência, nós muitas vezes temos que pensar o que nós sabemos e não sabemos e porquê” (KILOMBA, 2021, p.1). Por consequência, a memória que auxilia a tomada de consciência e assim finalmente poder falar de humanidade. Segundo Kilomba (2021) sobre a dimensão de cura :

Quando não há magia, tu repetes a dor. Quando pegas na tragédia humana, e traduz em imagens visuais, em coreografia, em som, em cânticos tu crias uma magia, e comesças a trabalhar não com o consciente, mas com o inconsciente, não trabalhas com o fato, trabalhas com o significado, inconsciente, entras no imaginário coletivo. Acima de tudo o ritual, a cerimônia tem algo muito magico, que é produzir memória, e quando se produz memória, produz-se identidade, quando se produz identidade projeta-se o futuro. Então uma das políticas do colonialismo português, da opressão do colonialismo europeu, foram políticas de apagamento, foram não somente apagar os nomes, mas também apagar as cerimonias e os rituais, tudo foi apagado, tudo foi proibido, não é por acaso que nos chamamos todos Ferreira, nos chamamos assim porque os nomes

africanos foram proibidos por lei. Há uma lei e uma constituição pensada detalhadamente e construída para apagar a identidade. (KILOMBA, 2021)

Como já afirmei em outro artigo (LIMA, 2020), Kilomba retratando as cenas ordinárias do racismo, como tocar o cabelo de pessoas pretas ou as brincadeiras que não passam de reprodução oral da violência psíquica/física, propõe mecanismos de defesa do Sujeito. Através de obras de arte não somente percebemos essas situações, como *espelhamos* modelos e moldes de vida que não são pertencentes a branquitude. A esse respeito, mencionamos o que Sueli Carneiro e Cristiane Cury (1993) afirmam:

Parece-nos que essas mulheres traziam para o seu presente imagens sacralizadas de seu passado, evidenciadas na mitologia preservada e na estrutura religiosa que aqui criaram. A mitologia africana apontando insistentemente, através da tradição oral, as estratégias mais diversas de insubordinação - simbólicas ou reais - lhes abre a possibilidade de criar mecanismos de defesa para sobreviver e conservar seus traços de culturais de origem, destacando deles, principalmente, os aspectos que responderão às necessidades que a nova realidade lhes impunha. (CARNEIRO; CURY, 1993, p. 29)

Diante disso, somando-se a invisibilização e o silenciamento da cultura e identidade afrodiáspórica, passamos a pesquisar uma resposta, que fosse anterior à colonização e a escravização, para transmitir memória de resistência, tantas vezes encarnadas no silêncio e na coreografia do cotidiano. Conforme o que Sueli Carneiro bem definiu como epistemicídio (CARNEIRO, 2005), houve um sistemático apagamento das culturas afrodiáspóricas. Criando resistência, transmitida pelo segredo ou pelo batuque, sua cultura e suas memórias, suas alegrias e suas tragédias. Estamos tratando de um contexto em que se opera uma verdadeira dominação simbólica das colônias e da igreja católica, que não conseguiu erradicar a transmissão das culturas africanas em terras americanas e, tampouco, o sincretismo não foi tão simples assim como um mero objeto de autorização colonial para se manter a rixa entre as nações africanas. Como afirma Gisèle Omindarewa Cossard:

Na verdade, no meio dos africanos e seus descendentes não havia uma religião única. As etnias representadas no Brasil tinham, cada uma, suas características, mas havia entre elas uma base comum : a crença em um ser supremo que domina o mundo; a crença em forças sobrenaturais ligadas aos elementos naturais ou às suas manifestações ; a crença de que nossos ancestrais, mesmo pertencendo à outro mundo, continuam a participar de nossa vida; e de que essas forças - divindades ou ancestrais - incorporam-se nos seres humanos, para trazer-lhes uma ajuda benéfica (COSSARD, 2008, p. 27).

Não nos concentramos sobre a questão da religiosidade ou da espiritualidade, mas atento apenas pelo fato de que toda civilização conta com um repertório mítico e simbólico para ordenar o social em comportamento e em modelos, arquétipos e personagens existenciais. No meio dos horrores da

colonização europeia e portuguesa, a diáspora africana conseguiu manter a transmissão da ancestralidade e, logo, sua filosofia ética-estética, seu *modus operandi* sensível e experimental de vida.

A ancestralidade é, portanto, transmissora de uma força epistêmica, ética e estética, tanto quanto as teorias abstratas ocidentais de contemplação da obra de arte. Sua sensibilidade não passa pela compreensão dos sentidos como dominação de uma técnica, mas pela construção de corpo e espírito, juntos e interligados à comunidade. Em que consiste essa dimensão de importância a ancestralidade? Como dra. Naiara Paula Eugenio e Claudia Wer (2019), afirmam no artigo “Filosofia Africana: um estudo sobre a conexão entre ética e estética”:

Ancestralidade que é destaque nessa cultura. A figura do ancestral, uma pessoa ou entidade reverenciada por suas virtudes e ensinamentos éticos, geralmente, anciãos que repassam valores de geração a geração firmando uma forte característica de tradição oral com princípios voltados para a formação do bom caráter, da convivência harmoniosa e de respeito ao outro e a natureza (EUGENIO; WER, 2019, p. 130).

De modo que, sem esquecer a ferida colonial aportada forçosamente pela escravização e pela colonização, relatamos brevemente que a afrodiáspora já é celebrada pela visibilidade e pela territorialidade textual e com o apoio teórico das referências estudadas pela dra. Naiara Paula Eugenio, a experiência estética e cultural é aqui tomada como uma experiência vivida de cura e defesa da ferida colonial. A estética é então a possibilidade de uma ética das relações, ou como dra. Naiara Paula Eugenio e Claudia Wer afirmam:

A relação entre a ética e a estética, na cosmovisão africana, faz pensar um conjunto de valores sobre os quais fazemos escolhas e decidimos comportamentos, também imbricados nas diversas produções estéticas. Podemos pensar, ainda, sobre a possibilidade do ideal estético influir nas demandas éticas, sob a perspectiva de um mundo em interconexão. Ainda preservando distinções entre a forma de pensar ocidental e africana sobre ética e estética, é possível uma base de entendimento similar sobre ambas as vertentes. O objeto estético demanda uma certa harmonia, um certo modo de estar no mundo que projeta em nós uma plenitude. Existe uma identidade qualitativa peculiar ao estético, assim como na Ética existem peculiaridades prescritivas, que sinalizam para as pessoas e grupos como devem direcionar suas ações (EUGENIO; WER, 2019, p. 129).

Estudando este artigo, percebo a conexão direta entre estética e ética, no qual o corpo é em si uma obra de arte (EUGENIO, 2020, p. 116), por isso, não existe essa separação entre o artista e a obra. Inclusive, se intensificamos a obra de arte como parte de nossa constituição existencial, é para preservar e valorizar a ancestralidade. A superação da dicotomia binária ocidental, que reduz a lógica do um ou outro, é destrinchada pelas autoras que estudam a referência à uma complementaridade entre os lados de Sophie Bosedé Oluwole<sup>3</sup>. Assim como Helena Theodoro fala no podcast *Filosofia Pop* (2021): não se trata de separar porque é diferente, mas de agregar porque é diverso.

Por isso, a serendipidade que passou pelo corpo teórico de Frantz Fanon

e artístico descolonial de Grada Kilomba, de quando me deparei, em corpo e espírito, a questão da ancestralidade, da cura e do afeto pelo *axé*<sup>4</sup> (força vital) e do *axé feminino das águas*, como uma efetiva saída da ferida colonial e lugar de refúgio<sup>5</sup> e, por isso, de agradecimento. Como abordo em minha tese de doutorado, numa escrita de experiência vivida, peço um agradecimento *porque, em graça e graças a experiência estético-sensível que dedico aos orixás, parei de vacilar na autosabotagem, típica de processos inconscientes de inferiorização e dependência da branquitude.*

Com esse preâmbulo estético afrodiaspórico de Grada Kilomba e as referências em dra. Naiara Paula Eugenio e Claudia Wer, passamos como este barco simbólico a tratar de forma não exaustiva, a estética africana lorubá e, em específico, a *Ìyá Oxum* em Oyèrónkẹ Oyèwúmi (2016; 2021), ilustrada por figuras estéticas afrodiaspóricas, que enriquecem as experiências culturais e estéticas em torno desta deidade, cujo alguns dos atributos mais conhecidos são as águas doces do rio, do amor, da fertilidade e da beleza.

Situada pela figura de *Ìyá Oxum*, o desenho de um sujeito feminino e erótico que tece força epistêmica para uma cura e defesa estética da ferida colonial. Para assim sermos curadas e defendidas, por uma memória estética ancestral e, como se diz no Ceará, *que tem futuro*, passamos ao foco deste artigo. Sabendo que este é um relato não exaustivo, não iniciado na espiritualidade afro brasileira, mas que em agradecimento reconta no pensamento de Oyèrónkẹ Oyèwúmi e nas figuras estéticas de Oxum, como figuras no seu pleno sentido: de esquema, de modelo, de comportamento e de existência.

Por último, ressalto a importância do corpo e da dança como meio de expressão estética do sujeito e também ressalto a importância das palavras e dos discursos dos itans<sup>6</sup> e das canções como força epistêmica, que não é apenas discurso, ou palavra de ordem, mas escultura verbal do ser. Assim, com estas palavras que ousam romper a dominação hegemônica e se descolonizar, começo pela obra da artista autodidata Maria Auxiliadora da Silva (1972), intitulada *Oxum*, artista presente também no artigo da dra. Naiara Paula (EUGENIO, 2020, p. 122) :

**Figura 2 :** Quadro “Oxum”, 1972.



**Fonte :** SILVA, Maria Auxiliadora, 1972.

Peço a benção às *Ìyás* para escrever sobre o axé e o cuidado/molde da cabeça. Peço a benção para escrever sobre o desejo, erótico ou amoroso. Finalmente, peço a benção que estas palavras sejam justas e humildes em todo seu esplendor, de falar sobre amor e beleza da *Ìyá Oxum*.

## Oxum

*É fibô, é fibô do wa iya OXUM  
É aquela que nos protege,  
Ela quem nos cobre  
No rio é a mãe Oxum,  
Ela quem nos cobre<sup>7</sup>*

É interessante notar que Oxum<sup>8</sup> é considerada a *Ìyá* primordial, desde o odú *Oseturá*, honrada pelas pessoas que lhe são devotas não apenas porque ela lhes dá a prole, mas também porque a divindade as provê. Esses sentimentos são repetidos continuamente nos *orikis* de Oxum e nas canções dedicadas à divindade (OYEWUMI, 2016, p. 22). Por mais que Wande Abimbola constitua uma crítica às *Ìyás*, ele não se furta a comentar sobre Oxum, a principal *Ìyá*: “Uma das imagens mais proeminentes da mulher como mãe [*Ìyá*] é a de Oxum ... Oxum é carinhosamente lembrada como Oore Yeye (mãe [*Ìyá*] generosa). Até hoje, quando se menciona o nome de Oxum entre os iorubás, as pessoas saúdam-na com um brado Oore yèyè o!” (ABIMBOLA, 1997, p. 404). Se lermos o mito fundador Osetura, o lugar social da maternidade é fundador da sociedade humana :

Quem procria é a fundadora da sociedade humana, como indicado em Osetura, o mito fundador iorubá. A unidade social mais fundamental no mundo iorubá é o par *Ìyá* e prole. Como apenas as anafêmeas procriam, a construção original de *Ìyá* não é generificada, porque seu raciocínio e significado derivam do papel de *Ìyá* como cocriadora, com *Èlédàá* (Quem Cria), dos seres humanos... *Ìyá* também é uma categoria singular, sem comparação com qualquer outra. Além disso, tanto anamacho quanto anafêmea escolhem espiritualmente suas *Ìyá* da mesma maneira, e as *Ìyá* estão conectadas com toda a sua prole nascida, de maneira similar, sem qualquer distinção feita pelo tipo de genitália que ela possa ter. Talvez o lugar para começar esta exposição de ideias e imaginação iorubás sobre *Ìyá* seja Orí e o conceito relacionado de *Àkúnlèyàn*, porque nos leva diretamente à procriação, destacando a relação entre *Ìyá* e sua prole e, conseqüentemente, à humanidade, dado que todos os seres humanos nascem de *Ìyá*. A ideia de que *Ìyá* é uma categoria não-generificada não deve ser difícil de entender se partirmos da premissa de que o conceito emana de uma episteme diferente daquelas euroestadunidenses universalizadas e saturadamente generificadas (OYEWUMI, 2016, p. 3).

O mito sendo fundador não generificado e não separado por categorias individualizantes, explícita como condição *sine qua non* o respeito pela senioridade (OYEWUMI, 2021, p.83), não importando o gênero, mas o tempo de presença no Ilê. Assim, principalmente, para os babalorixás e yalorixás nas

religiões afrodiáspóricas, como o Candomblé e a Umbanda. Tendo respeito a senioridade, formulo então que este mito revela a hipótese de que a figura estético-sensível de Oxum, pelo viés sociológico de Oyèronké Oyèwúmi, autora lorubá, ressalta a importância da figura social da Ìyá, de epistemologia, mas também de descolonização estético-afetiva quando apresento as figuras artísticas de defesa e cura da ferida colonial. Dito de outra maneira, a figura de Ìyá Oxum é para além da religiosidade, um marco social, que empodera mulheres (pretas, racializadas e brancas) a se descolonizarem das amarras coloniais. A se curarem da ferida colonial. Oxum dá alegria (LIMA, 2021; apud SODRE, força, beleza e amor, ela também dá o espelho para se vencer uma guerra.

Porque o corpo hegemônico ocidental toma o gênero como algo “socialmente construído como formado por duas categorias hierarquicamente organizadas e binariamente opostas, nas quais o masculino é superior e dominante e o feminino é subordinado e inferior” (OYÈWÚMI, 2016, p. 2). Por isso, Oyèronké Oyèwúmi mantém o termo em lorubá pois : “A compreensão iorubá da categoria sócio-espiritual de Ìyá é diferente, porque, na origem, não derivou de noções de gênero como mostrei no último capítulo. Em minha discussão, manterei o conceito Ìyá na língua original em função de minha insistência em levar a sério o espírito iorubá” (OYÈWÚMI, 2016, p. 2).

Lendo Oyèronké Oyèwúmi, a figura cosmogônica de Oxum também está presente na estética social, representando arquétipos e a experiência vivida das Ìyás, na lorubalândia. Vale ressaltar que Oxum é a :

Ìyá primordial, é reconhecida como tendo três profissões: divinadora, cabeleireira e vendedora de alimentos. As Ìyá iorubás valorizam sua autonomia e acreditam que é o cúmulo do insulto para uma fêmea adulta ter que pedir a alguém dinheiro para comprar coisas como sal e variedades; seria um desrespeito, dizem elas (OYEWUMI, 2016, p. 24).

A filosofia lorubá apresenta, portanto, Oxum como Ìyá e como uma categoria epistemológica (AKOTIRENE, 2019). O termo normalmente traduzido por mãe, revela a *Matripotência* no pensamento de Oyèronké Oyèwúmi. A figura de fertilidade e maternidade não é somente de prole, mas de significado *vis-à-vis* o socius. Segue citação :

O significado de Ìyá está muito ligado ao poder metafísico inerente que Ìyá personifica. Por isso, Ìyá também é conhecida como àjé. No odu Oseetura vemos que Ìyá são caracterizadas como àjé e Oxum, a Ìyá soberana é a àjé principal, como discutido no capítulo 2. O funcionamento harmonioso de qualquer comunidade iorubá repousa sobre o axé de Ìyá que foi dado a elas por Olodumarê. Consequentemente, entende-se que nada pode ser alcançado sem o seu consentimento e participação; daí a admiração e a reverência mantidas em relação a Ìyá. Ìyàmi, um culto de poderosas anafêmeas, é uma das reconhecidas organizações necessárias ao funcionamento da organização política (OYEWUMI, 2016, p. 29).

A imagem que Oyèronké Oyèwúmi apresenta é a da Ìyá ajoelhada na hora do parto :

Referências a *ojó ikúnlẹ* (literalmente, dia de ajoelhar-se em trabalho de parto) em particular são geralmente uma ocasião para meditar nas maravilhas, perigos e milagres do parto em relação às *Ìyá*. É importante ressaltar que *àkúnlẹyàn* (o momento de criação pré-terrestre no qual os indivíduos escolhem seu destino) e *ikúnlẹ abiyamọ* (o ajoelhar-se de *Ìyá* no trabalho de parto) são frequentemente confundidos e são, portanto, considerados como um só. Essa fusão de eventos sugere uma integração do *orí* de *Ìyá* com o da criança. A imagem é prontamente retratada na arte e a fêmea na pose de *ikúnlẹ* (a fêmea ajoelhada) é um dos ícones mais predominantes da arte iorubá. Embora os dois momentos sejam separados temporalmente, eles são representados visualmente por *ikúnlẹ abiyamọ* (OYEWUMI, 2016, p. 7).

Ela continua que a *Ìyá* não é somente responsável pela criação, mas por um projeto maior, de sociedade (OYEWUMI, 2016, p. 8):

O ditado *omo k'oni ohun o ye, iyá ni ko je e* – uma criança sobrevive e prospera apenas pela vontade de *Ìyá* – sugere o papel fundamental que *Ìyá* desempenha no bem-estar da criança. *Ìyá* não é apenas a doadora do nascimento; *Ìyá* também é uma co-criadora, uma doadora de vida, porque *Ìyá* está presente na criação. O papel de *Ìyá* é considerado uma vocação ao longo da vida (OYEWUMI, 2016, p. 8; apud ROLAND, 1989, p. 13–14).

Desde o momento em que o processo da gestação começa, o fenômeno cosmogônico de criação de vida e de mundo, o trabalho de parto também aparece como um desses momentos cruciais onde é importante a presença da *Ìyá*. Não somente de quem pariu, mas também de quem gerou. A *Ìyá* grávida é acompanhada por outras *Ìyás*, dando as rezas e forças necessárias para o desafio, também visto como ritual de passagem e de perigo para ambos :

Entende-se que alguém precisa da *Ìyá* em cada período da vida e, principalmente, através de ritos de passagem, incluindo o nascimento de sua própria prole. (...) Ainda hoje, a primeira reza iorubá proferida como saudação depois que o bebê nasce é *ẹ kú ewu ọmọ* – saudações por sobreviver aos perigos do parto (OYEWUMI, 2016, p.8-9).

Nasce um ser e assim também a sua cabeça, o seu *Orí*. A cabeça como esse corpo que conecta as forças da natureza ao indivíduo e seu entorno. Tem duas divisões *orí-inú* (cabeça interna equivalente ao destino e a sina) e o *orí-odé* (cabeça externa) vai ser acolhida. Tendo assim mais um atributo à *Ìyá* : o cuidado da cabeça, nesse sentido é o cuidado do nosso ser desde o seu nascimento:

A relação de *Ìyá* com a prole é considerada de outra dimensão, pré-terreno, préconcepção, pré-gestacional, pré-social, pré-natal, pós-natal, vitalício e póstumo. Assim, a relação entre *Ìyá* e prole é atemporal. O momento *ikúnlẹ* é tanto um momento em que *Ìyá* é mais humana, devido à vulnerabilidade de experimentar o parto, como também é um momento em que *Ìyá* é transcendental. (...) O processo de parto é investido de tanta significância que os nascimentos de *Ìyá* são percebidos como tendo poderes místicos, especialmente sobre

sua prole. Em certo sentido, cada momento do parto produz seu próprio bebê, sua própria Ìyá e os laços especiais entre eles. Crescendo em um mundo iorubá, aprende-se a respeitar a potência das palavras da Ìyá e a eficácia de suas rezas (OYEWUMI, 2016, p.8-9).

Aqui Oyèrónkẹ Oyèwúmi apresenta a noção de asè. Traduzida como força da palavra, que assim seja, ou, ainda, força vital :

Dados os poderes místicos que lhe estão associados, fica claro que ikúnlẹ abiyamọ (a dor do trabalho de parto) incorpora o axé da instituição Ìyá. O conceito de axé é igualmente central para a espiritualidade iorubá e tem sido analisado de diversas maneiras por quem estuda a cultura iorubá. Axé se traduz como poder, autoridade, comando. De acordo com Abiodun, “pode ser entendido como ‘poder’, ‘autoridade’, ‘comando’, ‘cetro’, a ‘força vital’ em todas as coisas vivas e não-vivas; ou a chegada de um enunciado”. Há, sem dúvida, fontes diferentes de axé, mas o axé de Ìyá deriva de seu papel singular na procriação (OYEWUMI, 2016, p.10).

Uma vez introduzidos estas noções cosmogônicas Ìyá e Asè, do parto individual ao parto das ideias e dos lugares existenciais ocupados por Oxum segundo Oyèrónkẹ Oyèwúmi na cultura iorubá, passamos a compreensão desta figura às figuras estéticas como uma canção, um itan de Oxum e algumas figuras artísticas contemporâneas.

A proposta não é reduzir estas figuras, mas lê-las rendendo-as à uma homenagem. O exercício proposto aqui é de pensar a chegada desta figura epistêmica, social, existencial, estética e ética representando fertilidade e dignidade, capaz de reviver uma autossuficiência, não importa a violência e o medo. Ressignifica-se o relato diaspórico como uma récita de si, uma metáfora corporal, re-interrogando uma articulação profunda entre individualidade e sociedade, entre mito e logos, entre gesto social e arquivo oral. Assim, consolidar a potencialização do real e da experiência de intensidade ética pelas imagens-sensações que vamos trazer em seguida.

Como então descrever a figura estético-sensível de Oxum em terras afrodiáspóricas? Em que sentido, Oxum carrega no seu nome e no seu portar uma figura feminina ancestral empoderada, descolonial e capaz de render às mulheres “poderes existenciais” como a fertilidade, o amor e a beleza? Como artistas representam a figura de Oxum? Que canções podemos trazer a orixá da beleza e do amor?

Contrariamente à essencialização ocidental, que mais separa e exclui do que educa, “o universo místico Nagô, do qual o candomblé é remanescente, se estrutura como várias outras mitologias no princípio de sexualidade” (CARNEIRO; CURY, 1993, p. 22). Reiterando as palavras de Sueli Carneiro e Cristiane Cury, Oxum é uma contracorrente porque :

Se a civilização ocidental propõe à mulher um estereótipo feminino calcado na docilidade e submissão, o candomblé tem sua contrapartida em Oxum (a mais bela iyaba, a mulher por excelência). Também à mulher ocidental não é permitido a violação dessa moralidade sem cair em desgraça : ‘ela é puta ou santa’. Virgem Maria ou Maria Madalena (essa última só encontra redenção ao abdicar da

sua sexualidade). Oxum não. Oxum é bela, meiga e faceira; porém, também é sensual, esperta e traiçoeira. Ela encanta os homens e os submete (CARNEIRO; CURY, 1993, p. 24).

Oxum chega em terras afrodiáspóricas com esse aporte. Em Cuba, sua recepção é conhecida pela obra de Lydia Cabrera (1980) que a torna tão presente quanto as virgens marias. Assimilada a “nossa senhora do cobre”, Lydia Cabrera descreve os ritos, de iniciação e assentamento, como também alguns de seus itans. Trazemos aqui somente um de quando:

Ogun era muito necessário em Ilé Ifé. O que acontecerá com o mundo se Ogun não trouxer suas ferramentas, as mães do progresso? E ninguém foi capaz de tirar Ogun do mato! O velho (Olofi) se cansou de enviar emissários para ele. Elegua não conseguiu convencê-lo. Os Orixás homens tentaram lhe oferecer grandes somas de dinheiro em troca de ele sair de seu confinamento bestial; as mulheres foram tentar, mas selvagem e desconfiado, ele fugiu deles e foi mais longe no mato. Nesta narrativa, que tem muitas variantes, Ogun é uma virgem. Ochún declara que ela o tirará do mato e o levará para a aldeia. Ele enche uma xícara de mel, amarra cinco lenços em volta da cintura e, sacudindo seus cinco cabos de cobre, chega a Ogun, que, ao vê-la, corre para se esconder debaixo de algumas silvas. Ochún canta. A voz de Ochún é tão doce que Ogun fica quieto ouvindo-a. Ele se aventura a espreitar sua cabeça para fora e ela rapidamente mancha um pouco de oñi em seus lábios, parte do mel que ela carrega em sua xícara. Então a Ogun se aventura a dar alguns passos para fora dos arbustos. Ochún dança e lhe dá mel. Ochún não pára de cantar com sua voz doce e logo para manchar o mel, que Ogun lambe de prazer, Ochún o repete por cinco dias. Sua voz o encanta, "oni o adoça". Finalmente ele vai atrás dela em arrebatamento, segue-a em longos desvios que o levam insensivelmente para longe da selva e conduz ao ilé de Olorun, que o prende com uma corrente e o mantém cativo na aldeia. As Orichas celebram o evento com uma refeição à qual Yemaya fornece o sal, Ochosi os animais, Orichaoko a comida, Ochún a água da nascente, Ogun a faca, o caldeirão e o fogão, e Chango as brasas (CABRERA, 1980, p. 75).

Faço menção que também ouvi este itan contado por Taisa Machado<sup>9</sup>, uma importante personalidade pública do Rio de Janeiro que encarna a potência do axé de Oxum, pela dança e pelo funk como cultura de resistência negra e carioca.

A dança, o corpo, a corporeidade reforçam mais uma vez o fato de Oxum dançar e “vencer uma guerra com um espelho” (WILLIAM, 2020, 64”), recordando que nas culturas africanas e afrodiáspóricas as histórias, os mitos (itans), são sempre cantadas, incorporadas, encarnadas, dançadas (THOMPSON, 2011, p. xiii). Por isso vamos aqui citar um *xirê de Oxum*:

Yami tallade, Yami tallade,  
Yami tallade,  
Yami tallade, Imalé o  
Minha mãe, dona da coroa  
Minha mãe, dona da coroa

A ri ide gbé o !  
 Omi ro a! Wara-wara omi ro  
 O fi'de se'mo l'ÒYÓ  
 Aquela que consegue fazer  
 Soar as pulseiras como uma canção  
 Soam como o barulho das águas rápidas  
 Ela balança as pulseiras em OYÓ  
 Òsun e lóolá imolè lóomi Òsun e lóolá  
 Ayaba imolè lóomi  
 Oxum, senhora que é tratada com todas as honras.  
 Senhora dos espíritos das águas

Yèyé yé olóomi ó, yèyé yé, olóomi ó  
 Mãe compreensiva, dona das águas  
 Ayaba balè Òsun ayaba balè Òsun  
 A grande mãe Oxum toca  
 (Reverencia) o chão (a terra).  
 Ìyá dò sìn máa gbè Ìyá wa oro  
 A mãe do rio a quem  
 Cultuamos nos protegerá.  
 Mãe que nos guiará nas tradições e costumes.

Igbá Iyawo Igbá si Òsun ó rewà  
 Àwá sìn e ki igbá réwá réwá  
 Igbá Ìyawó igbá si Òsun ó réwá  
 A ekóá e egue e iyaloode ya awo rô  
 Orun o yey o ya monlé odo,  
 Xom ile opo  
 Nos lhe oferecemos ecó, pois ela pode tornar-se uma perigosa  
 armadilha  
 Ela é primeira dama da sociedade  
 Mãe do culto sagrado (tradicional),  
 Ó mãe do céu, mãe dos imanlé do rio.  
 Oxum é o pilar que sustenta a casa  
 A e fé, afé  
 Awa yin sìn sìn  
 Oxum yê, yeye yê wa  
 Yeye ye wa o minibu  
 Olomi Máa, olomi maaió  
 Olomi maaió enhiaba odo o yeye ô,  
 Senhora das águas doces (sem sal)  
 Sois a velha Mãe do rio (EBOMI, 2014, p. 9)

Assim, podemos de maneira não exaustiva, traçar um *portrait*, um retrato de Oxum, com seu espelho dourado que não depende de correntes feministas, para simplesmente dizer o quão poderoso uma Ìyá pode ser. Quando um dos seus itans mais conhecidos já revelava em Oxum uma poderosa fonte de feminilidade sem se reduzir à dicotomia de gênero ocidental. Assim conta a versão de Ana Maria Gonçalves um itam de Oxum com Kehinde, sua filha de axé:

Por sugestão da Rosa Mina, fui conversar com a Policarpa, que era uma Ijexá, nascida na região de Ijexá, cidade próxima a um rio

chamado Oxum, a morada da minha orixá. A Policarpa me contou muitas histórias sobre Oxum, Oxum Docô, cultuada em sua terra e que é amiga da Iy àmí-Ajé, a "minha Mãe Feiticeira" e senhora dos pássaros, sobre quem eu já tinha ouvido a minha avó falar. A Policarpa disse que quando os orixás chegaram à terra, eles se reuniam para resolver todos os problemas, mas nunca convidavam as mulheres para as assembléias. Oxum se aborreceu quando ficou sabendo disso e começou a tramar vingança contra os homens. Como ela é o orixá da fertilidade e da prosperidade, fez com que todas as mulheres ficassem estéreis e todos os projetos dos homens dessem errado. Quando perceberam o que estava acontecendo, eles se desesperaram e foram consultar Olodumaré, que logo perguntou se Oxum estava sendo convidada para as assembléias. Eles responderam que não, e então Olodumaré disse que, enquanto ela não freqüentasse as reuniões, as coisas continuariam dando errado. Convidada, Oxum só aceitou depois de muito insistirem. Implorarem talvez seja a palavra certa, e então todas as mulheres voltaram a ser fecundas e todos os planos frutificaram. É por isso que Oxum é muito importante, porque ela, rainha das águas doces, fertiliza a terra e o ventre das mulheres, fazendo com que brotem todas as riquezas (GONÇALVES, 2020, p. 119-120).

Um último exemplo, ainda em Ana Maria Gonçalves, é de quando Kehinde encontra na *escultura da vagina de Oxum*, literalmente a fonte de sua riqueza, dourada e resplandecente, que vai me permitir a compra da liberdade e um novo começo :

Não tinha ainda cruzado o Largo do Pelourinho quando encontrei a Claudina, que abriu um enorme sorriso ao me ver. Ultimamente, quase não nos encontrávamos, e ela não estava a par dos últimos acontecimentos quando me deu a notícia de que tinha vendido todos os bilhetes da rifa, o que tinha dado pouco mais de seis mil réis, e feito o sorteio. Fez tudo sozinha para não me incomodar, e estava indo pegar a Oxum e levar até o canto, para entregar a prenda à vencedora. Eu fiquei atônita, pois tinha me esquecido daquela rifa, tinha me esquecido de dizer que não precisava mais, que por mais dinheiro que conseguíssemos, nunca teríamos o valor necessário. E também não queria mais entregar a Oxum, depois da promessa que tinha feito a ela na noite anterior. Mas a Claudina não podia ler meus pensamentos e ficou decepcionada com a minha falta de reação. Sentindo-me ingrata, eu disse que voltaria com ela para me despedir da Oxum, antes que a levasse. Quando estávamos quase na porta de casa, a Claudina parou para conversar com uma conhecida e eu subi na frente, para ficar um pouco sozinha com a Oxum e explicar que não queria fazer aquilo, não queria me separar dela, mas não tinha jeito. Foi a cobra, que nem eu nem ninguém mais viu de novo pela casa. Depois que eu já tinha dito à Oxum tudo o que queria e ia descer para entregá-la à Claudina, a cobra apareceu de repente, pulando em cima de mim. A primeira reação foi me proteger, jogando a Oxum contra ela, e quando olhei para o chão tingido de dourado, a idéia surgiu inteirinha, como um raio de sol iluminando minha cabeça. Naquele segundo fiquei sabendo exatamente o que fazer e tudo que ia acontecer depois. Procurei a cobra e não encontrei nem rastro dela, e ela não poderia ter saído do quarto, que estava com a porta fechada.

Quando fui pegar a Oxum, olhei o chão ao meu redor e ele estava coberto com um pó dourado que tinha caído de dentro da estátua de madeira. Reparei melhor nela e percebi que sua racha tinha aumentado de tamanho e mostrava um grande talho, e era de lá que escorria o pó. Cheguei com ela perto da janela, onde estava mais claro, e percebi que ainda havia muito mais lá dentro.

Forcei um pouco a abertura e a estátua se partiu ao meio, deixando ver que guardava uma verdadeira fortuna. Ouro em pó e pepitas, e também muitas outras pedras de cores variadas, brilhantes, pequenas, parecendo vidro transparente, tomando conta de todo o oco da estátua, que não era tão pequena. Na hora eu soube que aquilo valia muito dinheiro e que era dele que eu deveria partir para realizar meus sonhos. O de liberdade e o sonho no qual era dito o nome do Francisco, que tinha acabado de se revelar (GONÇALVES, 2020, p. 35)

## Conclusão

A generalização dos orixás, em terras americanas, principalmente Cuba, Haiti e Brasil é vasta e diversa, possui diversas nações e a constante tentativa de apagamento pelas proibições/ataques ao culto, por exemplo, do Candomblé. No entanto, para nosso intuito, ressaltamos que os orixás são entendidos como ancestrais importantes para a estética africana lorubá, porque cuidam e ordenam entre cosmos e caos da humanidade.

Com isso, pensando na serendipidade do início deste artigo, entre a experiência vivida da ferida colonial e a estética como ética das relações, pelo estudo da estética africana pretendo responder ao que chamamos dominação simbólica, colonial, patriarcal e capitalista. A gramática da vida é experienciada em rede, de antemão, conectada ao percurso da transmissão de imagens em políticas discursivas, políticas culturais, existenciais, sociais como descolonização do pensamento (MACHADO, 2020, p. 30; apud, NOGUERA, 2014, p. 43).

Se lendo, por exemplo, autores como Lídia Cabrera (1980), podemos perceber a figura mítica de Oxum como uma *Ìyálodê*, liderança *Ìyá* no espaço público (OYEWUMI, 2021, p. 169; CABRERA, 1980, p. 73), detentora das palavras e da beleza, que seduz e que, em Cuba, também pode ser a matrona das prostitutas (CABRERA, 1980, p. 318) voltamos a escrita crítica para reafirmar o espaço público feminino, a importância das *Ìyás*, por exemplo, no comércio e na política, mas sobretudo, no nosso caso, na estética. O espelho como reflexo do ser de beleza em contraposição ao Narciso ocidental, que delega como “inferior” as atividades humanas domésticas, e, assim “nessa perspectiva, as mulheres encontram no candomblé uma nova dimensão da esfera doméstica. As ações que realizam no cotidiano, repetitivas e desvalorizadas socialmente são, no candomblé, ritualizadas e sacralizadas” (CARNEIRO; CURY, 1993, p. 31).

O *orí* só existe se tiver outro *orí*, “sabendo que falar é existir absolutamente para o outro” (FANON, 2008, p. 15). Respondendo deste modo a não reproduzir a violência como eterna e imutável. Ao contrário, constituímos nosso ser como força vital, graças a ancestralidade e que nos auxilia a viver o dia-a-dia. Assim, ler este texto não é uma postura distanciada de especialista em estética decolonial e afro-diaspórica, mas é uma proposta intensa de

experiências vividas femininas e eróticas, antirracistas e antissexistas. De quando as mulheres, pretas e racializadas, *são/estão* no cotidiano da vida social. Possuem voz e caráter (Iwa em Iorubá).

Tomo uma escrita performativa, que conta histórias e relatos, de maneira que a poética se insira no texto, na filosofia e na experiência vivida, intencionalmente escolhida para ser afrocentrada. Como a obra *Ochun* de Ana Mendieta (1981), outra artista de origem cubana, são inspirações tão importantes quanto na compreensão das noções norteadoras em estética política descolonial.

Essas experiências culturais a que relato não resumem a enorme diversidade de Oxum na África e nas terras afrodiáspóricas e, mesmo podendo parecer ingênuo, o legado mítico que Oxum traz é muito anterior aos direitos conquistados e qualquer outro postulado institucional jurídico pós-colonial. É, portanto, um legado existencial, de poética das relações como Glissant (1996), cria e que aqui revela a multiplicidade da afrodiaspora e sua força epistêmica. Novamente, de cura, defesa e identidade.

Para terminar, citamos a canção River da dupla franco-cubana Ibeyi, que pede a benção e o batizado de Oxum, lavando as dores, a culpa e o ego no rio :

Venha até você rio  
 Eu irei ao seu rio  
 Eu irei até você rio  
 Venha até você rio  
 (Lavar minha alma)  
 Eu irei ao seu rio  
 (Lavar minha alma)  
 Eu irei ao seu rio  
 (Lavar minha alma novamente)

Levar minhas folhas mortas  
 Deixe-me batizar minha alma com a ajuda de suas águas  
 Afundar minhas dores e reclamações  
 Deixe o rio levá-los, o rio afogá-los  
 Meu ego e minha culpa  
 Deixe-me batizar minha alma com a ajuda de suas águas  
 Aquelas velhas malhas, tão envergonhadas  
 Deixe o rio levá-los, o rio afogá-los  
 Wemile Oshun

Oshun dede  
 Alawede Wemile Oshun  
 Moolowo beleru yalode moyewede. (IBEYI, 2014)

## Bibliografia

ABIMBOLA, Wande. **Images of Women in the Ifá Literary Corpus**. In : Kaplan, Flora. **Queen, Queen Mothers, Priestesses, and Power**. New York : New York Academy of Sciences. 1997.

AKOTIRENE, Carla. **Osun é fundamento epistemológico: um diálogo com Oyèronké Oyèwúmi**. Disponível em : <https://www.cartacapital.com.br/opiniao/osun-e-fundamento-epistemologico-um->

[diologo-com-oyeronke-oyewumi/?fbclid=IwAR1BjNqQshNDq3vExZsnC5tY\\_SUfCUkE0rXPYHKQfoUcN6tji0X0Ka1fMB8#.Xa3C\\_WpFZyk.facebook](https://www.facebook.com/diologo-com-oyeronke-oyewumi/?fbclid=IwAR1BjNqQshNDq3vExZsnC5tY_SUfCUkE0rXPYHKQfoUcN6tji0X0Ka1fMB8#.Xa3C_WpFZyk.facebook). Acesso em 19 abr 2022.

BONA, Dénètem Touam. **Cosmopoéticas do Refúgio**. Rio de Janeiro : Cultura e Barbarie. 2020.

CABRERA, Lydia. **Yemaya y Ochun Kariocha, Iyalorichas y Olorichas**. New York : C&R. 1980.

CARNEIRO, A. Sueli. **A construção do outro como não ser como fundamento do ser**. Tese (doutorado em Educação) – Faculdade de educação, Universidade de São Paulo. São Paulo. 2005.

CARNEIRO, A. CURY, Cristiane. **O Poder feminino no culto aos Orixás**. Caderno IV. Gélédes. 1993.

COSSARD, Gisèle Omindarewá. **Awo mistério dos orixás**. Rio de Janeiro : Pallas. 2008

Xirê de Oxum, Ebomi, youtube, 25 de junho de 2014, 9min, (Disponível em : <https://youtu.be/02GgNnkm59E>), Acesso em 19 abril 2022.

EUGENIO, Naiara Paula; WER, Claudia. “**Filosofia Africana: Um estudo sobre a conexão entre ética e estética**”. Voluntas: Revista Internacional de Filosofia. UFSM, [v. 10, Ed. Especial \(2019\): Interfaces da Filosofia Africana](https://periodicos.ufsm.br/voluntas/article/view/39890). Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/voluntas/article/view/39890> Acesso em 19 abr 2022.

EUGENIO, Naiara Paula. **Estética e Filosofia da Arte Africana : uma breve abordagem sobre os padrões estéticos que conectam ÁFRICA e sua diáspora**. Problemata: R. Intern. Fil. V. 11. n. 2 (2020).

FANON, Frantz. **Pele Negra Mascaras Brancas**. Salvador : EDUFBA. 2008

FERREIRA, Marta. **Ìtàn - oralidades e escritas: um estudo de caso sobre cadernos de hunkó e outras escritas no Ìlè Aṣé Omi Larè Ìyá Sagbá**. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação/PROPED, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

GLISSANT; Édouard. **Poética da relação**. 1º Ed. Portugal: Sextante, 1996.

GONÇALVES, Ana Maria. **Um defeito de cor**. São Paulo : Editora Record. 2020.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação : Episódios de Racismo Cotidiano**. Rio de Janeiro : Cobogó. 2019

KILOMBA, Grada. Performance instalação **O Barco**. MAAT. Lisboa. 2021

O Barco, Grada Kilomba, BoCA Bienal,. 1 vídeo, youtube, 31 de dezembro de 2021, 19min, (Disponível em: <https://youtu.be/D7vSm5DLgDs>), Acesso em: 19 abril 2022

KILOMBA, Grada. Poema **O Barco**. Disponível em: <https://ext.maat.pt/cinema/boat>. Acesso em 19 abr 2022.

LIMA, R. I. F. **Arte e descolonização como um mecanismo de defesa na obra de Grada Kilomba**. Dossiê: Artes e instituições culturais: reflexões sobre

branquitude e racismo. Revista PerCursos, Florianópolis, v. 20, n.44, p. 11-34, 2020. Acessado em:

[https://www.academia.edu/42833189/DOSSI%C3%8A\\_Arte\\_e\\_descoloniza%C3%A7%C3%A3o\\_como\\_um\\_mecanismo\\_de\\_defesa\\_na\\_obra\\_de\\_Grada\\_Kilomba](https://www.academia.edu/42833189/DOSSI%C3%8A_Arte_e_descoloniza%C3%A7%C3%A3o_como_um_mecanismo_de_defesa_na_obra_de_Grada_Kilomba)

LIMA, R. I. F. **Descolonizar a Vênus: As categorias estéticas da figura da Vênus sob a mira colonial: uma experiência vivida erótica e feminina.** (Org. Caroline Marin e Susana de Castro). Coleção Pindorama. Apeku. 2022

LIMA, R. I. F. **Pensar Nagô nos banhos: preâmbulos para a cura e a defesa da ferida colonial.** VII EPISTEMOLOGIAS CALUNDUZEIRAS - EXPERIÊNCIA E PESQUISA DO GRUPO CALUNDU: EDIÇÃO COMEMORATIVA DE 5 ANOS DA REVISTA CALUNDU. Volume 5, Número 2, Jul-Dez 2021

MACHADO, Adilbênia Freire. **Filosofia Africana e práxis ancestrais femininas : a sabedoria que “renasce” com vestes de diamante.** Problemata: R. Intern. Fil. V. 11. n. 2 (2020), p. 30. Apud NOGUERA, Renato. O Ensino de Filosofia e a Lei 10.639. Rio de Janeiro: Pallas, Biblioteca Nacional, 2014.

MACHADO, Taisa. **O Afrofunk e a Ciência do Rebolado.** Rio de Janeiro : Cobogo. 2020

MBEMBE, Achille. **Necropolítica.** *Arte & Ensaios*, 2(32). 2017. Acessado em : <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/8993>

NOGUERA, Renato. **O Ensino de Filosofia e a Lei 10.639.** Rio de Janeiro: Pallas, Biblioteca Nacional, 2014

OYEWUMI, Oyeronke. **“Matripotência: iyá nos conceitos filosóficos e instituições sociopolíticas [iorubás]”**, capítulo 3, p. 57-92, por Wanderson Flor do NASCIMENTO. “Matripotency: Iyá in philosophical concepts and sociopolitical institutions”. What Gender is Motherhood?. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2016.

OYEWUMI, Oyeronke. **A Invenção das Mulheres. Construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero.** Tradução por Wanderson Flor do NASCIMENTO. Rio de Janeiro : Bazar do tempo. 2021

Podcast FILOSOFIA POP : #141 Helena Theodoro. Entrevistada : Helena Theodoro. Entrevistador : Marcos Carvalho Lopes. Disponível em : <https://filosofiapop.com.br/podcast/141-helena-theodoro-com-helena-theodoro/>. Acesso em 19 abr 2022

Oxum vence uma guerra com um espelho, William Rodney, youtube, 05 de junho de 2020. 1 vídeo, 64min ( Disponível em : <https://youtu.be/AAMU4wfo7c>), Acesso em 19 abril 2022.

ROWLAND, Abiodun. **Woman in Yorùbá Religious Images.** Journal of African Cultural Studies 2, no. 1, 1989.

SANTOS, José Vagner Rocha. **Cultura, comida e outras histórias.** Monografia em Comunicação. Salvador : UFBA. 2008.

SILVA, Maria Auxiliadora. **Oxum**. Óleo sobre cartão. 18 cm x 24 cm. São Paulo. 1972

SODRÉ, Muniz. **Pensar Nagô**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2017.

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Filosofia pela Universidade de Toulouse; e-mail: [inocencio.raisa@gmail.com](mailto:inocencio.raisa@gmail.com); link do currículo lattes: <http://lattes.cnpq.br/9826399700512108>

<sup>2</sup> Para esta afirmação podemos citar desde a influência de Michel Foucault em suas obras, principalmente, no livro *A Arqueologia do Saber* que fundamenta uma metodologia filosófica de análise histórica de arquivos provando os usos discursivos na institucionalização do *biopoder*. Por consequência, a influência em autores que vão trabalhar essa metodologia nas práticas interseccionais de violência entre raça, classe e gênero, como Elsa Dorlin no livro *A Matriz da Raça* e autores descoloniais como Maria Lugones, Anibal Quijano e Walter Dignolo que vão questionar a escrita acadêmica ela mesma como uma gramática colonial do poder, desobedecendo à uma linearidade teórica exclusivamente considerada como válida e universal.

<sup>3</sup> OLUWOLE, Sophie Bosedede. **Socrates and Orunmila**. Two Patron Saints of Classical Philosophy. Lagos: Ark Publishers, 2014. ; RICHARDS, Dona Marimba. **The African Aesthetic and National Consciousness**. In: WELSH ASANTE, Kariamtu (ed.). *The African aesthetic: keeper of the traditions*. London: Praeger, 1994.

<sup>4</sup> Sobre o termo, vale citar o artigo que publiquei sobre a obra “Pensar Nagô” de Muniz Sodré

<sup>5</sup> Refúgio como lugar de resistência tal qual os quilombolas ou a sua tradução pro francês marronagem : “Nesses tempos sombrios em que proliferam os dispositivos de controle, as resistências devem ser furtivas, mais do que frontais. Atacar em terreno aberto é se oferecer como carne de canhão aos múltiplos poderes que tendem a nos sujeitar, expor-se a ser capturado, desacreditado, criminalizado. Trata-se então de resistir em modo menor, pois colocar-se como maior, maduro, responsável, significa obrigatoriamente ter de se render quando a polícia, os serviços secretos, as agências de segurança nos convocam para prestar contas de nossas vidas furtivas. A marronagem, portanto, é menos uma forma de conquista do que de subtração ao poder. As táticas furtivas são táticas de des-captura: a qualquer tentativa de captura, opõem o vazio. É essa potência corrosiva da marronagem diante dos aparelhos de captura e dos simulacros produzidos que chamo de fuga”.

<sup>6</sup> Em Iorubá, segundo Marta Ferreira, “é uma denominação generalizada de um povo que habita a atual região africana da Nigéria. Era denominação reservada aos povos de Òyó e que, gradualmente, estendeu-se até cobrir todos os povos do mesmo tronco, que são agora conhecidos como o povo de fala Iorubá. A língua escrita foi desenvolvida tendo por base o falar de Òyó, no antigo Daomé francês, eram chamados de Nagô”. ver BENISTE apud FERREIRA, 2011, p. 816.

<sup>7</sup> Xirê de Oxum. 2014. 1 vídeo (9min). Publicado pelo autor Ebomi.

<sup>8</sup> Outras referências serão melhor aprofundadas na tese de doutorado : “Descolonizar a Vênus : um corpo estético-político” Universidade de Toulouse Jean Jaurès, Escola ALLPH@, Laboratório ERRAPHIS.

<sup>9</sup> Narrado de memória em que escutei o mesmo itan nos *stories* de Taisa Machado, artista do funk e pessoa pública que atua também no combate ao racismo religioso. Ela publicou dentro da coletânea “Cabeças periféricas” a entrevista : “Taisa Machado, o Afrofunk e a Ciência do Rebolado”

Recebido em: 05/2022

Aprovado em: 06/2022