

**“A COTA É POUCA E O CORTE É FUNDO”: ANALISANDO O VIDEOCLÍPE
PRA QUE ME CHAMAS? DE XÊNIA FRANÇA POR MEIO DE
EPISTEMOLOGIAS NEGRAS**Rafael Pinto Ferreira de Queiroz¹**RESUMO**

O artigo pretende analisar o videoclipe *Pra que me chamam?* (2017) da artista Xênia França, através de epistemologias negras, tais quais os saberes do candomblé, passando pela cultura ioruba e o Mulherismo Africana. Integrando um histórico de mediação da religião, dentro da cultura expressiva negra, a obra apresenta possibilidades interpretativas que podem sugerir outros olhares diante da separação cartesiana entre sagrado e profano, assim como mente e corpo. Dessa forma, abre possibilidades de uso de ferramentas metodológicas frente ao epistemicídio negro e racismo religioso.

PALAVRAS-CHAVE: Xênia França; candomblé; Mulherismo Africana; mediação da religião; epistemologias negras.

**THE QUOTA IS WISPY AND THE CUT IS DEEP: ANALYZING THE MUSIC
VIDEO PRA QUE ME CHAMAS? OF XÊNIA FRANÇA THROUGH BLACK
EPISTEMOLOGIES.****ABSTRACT**

The article intends to analyze the music video *Pra que me chamam?* (2017) by the artist Xênia França, through black epistemologies, such as the knowledge of candomblé, Yoruba culture and Africana Womanism. Integrating a history of mediation of religion, within black expressive culture, the work presents interpretative possibilities that can suggest other looks before the Cartesian separation between sacred and profane, as well as mind and body. In this way, it opens possibilities for the use of methodological tools in the face of black epistemicide and religious racism.

KEYWORDS: Xênia França, candomblé, Africana Womanism, mediation of religion, black epistemologies.

INTRODUÇÃO

O presente artigo, de caráter ensaístico, analisa, por meio de epistemologias negras², como os saberes do candomblé, assim como da cultura iorubá e do Mulherismo Africana, o videoclipe *Pra Que Me Chamam?*, da cantora baiana Xênia França.

Como demonstra Matory (1998), o grupo étnico hoje conhecido como os iorubás, que se confunde com o termo Nagô, é o resultado de muitas influências internas e externas e uma identidade nacional, cultural e política criada e reforçada

¹ Radialista, mestre e doutor em Comunicação pela UFPE, pesquisa a música do Atlântico Negro e suas relações político-estéticas por meio de Epistemologias Negras. Atualmente, desenvolve o estágio pós-doutoral na UFBA pesquisando o afrofuturismo na música brasileira.

² Debruço-me sobre o tema Epistemologias Negras com mais profundidade em Queiroz (2020).

dentro do que se convencionou a chamar de Modernidade. A partir do século XIX, para além da presença em massa, em algumas cidades brasileiras, desses vários grupos étnicos que viriam a se agrupar nesse termo guarda-chuva, o pesquisador traz a influência política e cultural da Inglaterra na hoje chamada Yorubaland, que começa a exercer mais poder na região a partir da proibição do tráfico de escravizados, já que os iorubás eram um dos povos que mais vinham sofrendo com isso a partir das guerras de expansão do reino do Daomé.

Assim, por meio da tentativa de evangelização cristã, um dos braços do colonialismo europeu, e a tentativa de sistematização das línguas faladas na região, numa certa unidade escrita, a partir dos trabalhos de tradução do missionário Samuel Ajayi Crowther, Matory demonstra a relação de valorização da cultura desses povos por causa da escrita e de sua relação com a língua inglesa. O autor também destaca a forte atuação de mercadores e sacerdotes brasileiros retornados à essa região africana (notadamente a cidade de Lagos, na Nigéria) e ainda aqueles reingressados, que voltaram, ou voltavam, da África ao Brasil, demonstrando uma conexão afro-atlântica contínua e constante, entre outros acontecimentos históricos. Essa cultura afro-brasileira que começa a criar uma pujança cultural iorubana e passa a influenciar processos políticos em África, junta-se a lutas locais anticoloniais que se formam a partir dessa consciência de identidade étnica e nacional e que irá se voltar contra os colonizadores.

Já o candomblé, hoje reconhecido como religião afro-brasileira, apesar de receber influências também do grupo majoritário que se convencionou chamar Angola-Congo, assim como de elementos ameríndios (DIAS, 2013) e de um afro-catolicismo popular aqui exercido, pode-se afirmar sua matriz principal como iorubá e fon:

A compreensão do processo da emergência do candomblé não está independente dos seus promotores: o candomblé é uma invenção yorùbá-fon, mesmo que se tenha apropriado de elementos angolano-congoleses. Este candomblé, de matriz yorùbá-fon, é descrito no Brasil como “jeje-nagô” [...]. (DIAS, 2013, p. 191)

Dessa forma, apesar de estarmos falando de uma particularidade nacional, os autores supracitados e vários outros vão demonstrar a ligação de uma cultura iorubá com práticas espirituais, sociais e culturais que informam o candomblé. Apesar de diferentes povos hoje se reconhecerem enquanto iorubás, além de já existirem

semelhanças culturais compartilhadas entre esses, isso mostra a força em torno de uma cultura criada por africanos e seus descendentes no mundo Atlântico negro (GILROY, 2001), apesar da supremacia branca e o racismo estrutural e estruturante.

Essa ligação também é explicitada por Bernardo (2005) entre o candomblé, a cultura iorubá e a questão de gênero. Diferentemente do trabalho de Ruth Landes, *A Cidade das Mulheres* (1947), que reivindicou de forma errônea uma exclusividade do sacerdócio no candomblé somente às mulheres, Teresinha Bernardo (2005) conecta fatores históricos, culturais e econômicos que explicam a fundação das ditas casas matrizes por lideranças femininas. Ela destaca o papel de autonomia e liderança política e econômica exercida por mulheres na cultura iorubá, através do seu papel como grandes mercadoras e participantes das sociedades Ialodê e Geledê; acrescentando as condições mais favoráveis às mulheres escravizadas no Brasil para desenvolver atividades econômicas e um maior acesso às cartas de alforria.

Esse relativo poder feminino que a autora levanta e sua possibilidade de reinvenção, mesmo que simbólica, através do candomblé, nos fornece pistas para interpretar o videoclipe de Xênia França (2017) por meio da teoria Mulherismo Africana. O termo foi criado em 1987 por Cleonora Hudson-Weems que objetivava uma alternativa teórica e política ao feminismo, pelo fato de o mesmo ter sido criado por mulheres brancas de classe-média e, dessa maneira, refletindo suas realidades e anseios; ao passo que excluía as mulheres negras e pobres de suas pautas e se ligava ao liberalismo econômico e, por vezes, aos seus pares masculinos, o patriarcado (branco). A autora mostra como o feminismo tem uma forte base histórica racista e eurocêntrica, atuando contra o povo negro e dessa forma não sendo a melhor maneira de embasar a luta política de mulheres negras, questionando, assim, os feminismos negro e africano.

A autora expõe que os legados civilizatórios africanos demonstram outras maneiras de relacionamento entre os gêneros e que isso é algo que informou vivências afrodiaspóricas, apesar da escravidão. Também aponta para um legado de teóricas e ativistas afro-americanas que objetivavam defender mulheres, homens e crianças negras e que a raça informaria de forma mais latente a opressão destes do que o gênero, apesar das particularidades existentes de cada grupo. O problema já começaria pelo nome, que implica uma cosmovisão: “Além disso, na cosmologia africana, o nome próprio,

nommo, diz tudo, pois é essencial à existência, o que torna ainda mais difícil aceitar um nome impróprio para si mesmo.” (HUDSON-WEEMS, 2000, p. 208). E assim, a autora define sua teoria *Africana Womanism*:

Seu objetivo principal... é criar seus próprios critérios (das mulheres africanas) para avaliar suas realidades, tanto em pensamento, como em ação. A primeira parte da cunhagem, *Africana*, identifica a origem étnica da mulher considerada, e esta referência a sua etnia, estabelecendo sua identidade cultural, relaciona-se diretamente com sua ancestralidade e sua base territorial — a África. A segunda parte do termo, *Mulherismo*, além de nos levar de volta ao rico legado da feminilidade africana, lembra o poderoso discurso improvisado de Sojourner Truth "E eu não sou uma mulher", no qual ela luta com as forças alienantes dominantes em sua vida como uma mulher Africana em luta, questionando a ideia aceita de feminilidade. (HUDSON-WEEMS, 2000, p. 210, tradução nossa)

Hudson-Weems (2000) ainda vai trazer outras características que nos levaram a esta escolha para a interpretação do videoclipe *Pra Que Me Chamas?* como: irmandade genuína, fortaleza, espiritualidade, unidade com o homem negro na luta, o respeito aos mais velhos, assim como o papel maternal e nutridor. Essas qualidades, como serão colocadas mais adiante, estão presentes na narrativa audiovisual trazida por Xênia, que, apesar de mostrar o livro *Quem tem medo do feminismo negro?*, de Djamilia Ribeiro, sua iconografia nos interpela a considerar outros vieses interpretativos.

PRA QUE ME CHAMAS?

A música em questão está em seu álbum de estreia na carreira solo, *Xenia* (2017), e foi escolhida como primeiro *single*, lançado no formato de vídeo ainda no mesmo ano. O título é uma referência ao *orikí* usado na santeria “*Pa que tu me llamas si tu no me conoces?*” para evocar Elegua, o equivalente afro-cubano ao orixá Exu, com o qual a cantora teve contato, impressionando-se com as semelhanças e conexões, numa viagem que fez a Cuba³: a frase estava escrita num assentamento para o Orixá, numa rua de nome Elegua. A canção é uma composição sua e de seu companheiro Lucas Cirillo, também parceiro musical desde a banda Aláfia. Segundo Reis Neto:

³ Informação disponível em VIOLA, Kamille. “Estou curando minhas feridas acessando a minha história”, diz Xenia França”. Uol Urban Taste. São Paulo, 09/11/2018. Disponível em: <https://rioadentro.blogosfera.uol.com.br/2018/11/09/estou-curando-minhas-feridas-acessando-a-minha-historia-diz-xenia-franca/>. Acesso em: 11/05/2020

A palavra oriki, de origem iorubá, possui muitos sentidos, é a junção de duas palavras orí (cabeça) e kì (louvar), literalmente ela significa “louvar o orí; louvação ao Ori”. Entretanto, ela é concebida e comumente utilizada nos cultos afro-diaspóricos no sentido de louvação, evocação, seja do Ori ou de determinada divindade. (REIS NETO, 2019, p. 71)

Não foi por acaso que Xênia escolheu *Pra que me chamas?* como abertura do disco e primeira música de trabalho: ela está saudando Elegua/Exu, aquele a quem primeiro devemos ofertar o ebó e quem leva a oferenda a todos os outros orixás, sendo também aquele que simboliza a comunicação e proporciona o axé (SANTOS, 2012). Prandi (2001) traz inúmeros *itans* (mitos) que explicam o porquê dessa qualidade de Exu, seja porque ele ajudou Oxalá a recolher suas oferendas e, pelo trabalho bem-feito, foi recompensado a ganhar uma parte de tudo que o mais velho ganhava; seja porque ajudou Olofim-Olodumare a criar o mundo ou o curou quando estava doente; seja pela sua qualidade *Enú gbáríjo*, a boca coletiva (SANTOS, 2012, p. 186), ou ainda, *a boca que tudo come* (RUFINO, 2019, p. 75) e para que seu apetite insaciável fosse aplacado e catástrofes fossem evitadas, deveria receber comida sempre que oferendas a qualquer Orixá fossem realizadas.

Èṣù circula livremente entre todos os elementos do sistema: é o princípio da comunicação; não só porque ele simboliza a união entre o feminino e masculino, mas porque, como elemento dinâmico e de individualização, ele passa de um objeto a outro, de um ser a outro. Não é apenas o *Òjìṣẹ-ẹbò*, o encarregado e transportador de oferendas, é particularmente o *Òjìṣẹ*, o mensageiro no sentido mais amplo possível: que estabelece relação do *àiyé* com o *òrun*, dos *òriṣà* entre si, destes com os seres humanos e vice-versa. É o intérprete e o linguista do sistema. (SANTOS, 2012, p. 186)

O videoclipe corrobora a referência ao candomblé: corpos negros são retratados usando *adés*, a coroa dos orixás que cobrem os rostos (figs. 1 e 2); Oxalá, enquanto o mais velho e relacionado à criação, aparece no portão para convidar a todos a entrarem nesse reino; as danças por todo o clipe lembram os movimentos corporais dos ritos (fig. 9); Xênia banha-se com folhas usando um turbante (fig. 3) e também seu vestido vermelho representa Oiá, rainha dos ventos, raios e tempestades (fig. 4); gêmeas negras albinas representam Ibeji (fig. 5); uma mulher negra dança na encruzilhada, referindo-se a Exu (fig. 6).

Figura 1- Adé da Yabá



Figura 2 - Adé de Oxalá



Figura 3 - Banho de folhas



Figura 4 - Raios de Oyá





Figura 5 - Ibeji



Figura 6 - Exu na encruzilhada



Além das referências audiovisuais à cosmogonia iorubá, também as encontramos tanto no uso de palavras nesse idioma, quanto em citações às divindades na letra. Nesta canção há um prólogo e um epílogo, que são sonoridades de ritos de matriz africana. No início escutamos a percussão e um canto, em que pode se distinguir a palavra *elegbara*. Elegbara ou Legba, é um dos muitos nomes que Exu recebe, mais precisamente como os fons chamavam o vodun (Prandi, 2001b) e significa, segundo Santos (2012, p. 144), aquele que detém o poder (*agbára*): “Èṣù é o Senhor-do-poder, *Eḷẹgbára*, ele é ao mesmo tempo seu controlador e sua representação”. Ao fim, escutamos o entoar de outro cântico para Exu, com forte percussão e com a característica primordial da música africana e da diáspora, o chamado e resposta (GILROY, 2001; FLOYD JR., 1995): um homem canta e um coro responde com os mesmos versos, encerrando esse ebó em forma de música.

Xênia ainda vai abordar o racismo e suas consequências para os afrodescendentes sob o jugo da colonialidade: “Não feche a conta/ A cota é pouca e o corte é fundo/ E quem estanca a chaga o choque/ Do terceiro mundo”; e sobre

apropriação cultural: “De vez em quando/ Um abre a boca sem ser oriundo/ Para tomar pra si o estandarte/ Da beleza, luta e o dom/ Com um papo tão infundo”. Neste momento, o título da música é cantado no refrão e, apesar de ser um *orikí* ancestral, parece ligar-se organicamente à crítica que está sendo feita: “Por que tu me chamas/ Se não me conhece?”. Aqui Xênia mostra a extensão vocal alongando a última sílaba, que, combinada com os tambores, dá um aspecto de força e desafio, mesmo com sua voz mais voltada para o agudo, o que poderia, a princípio, ser interpretado como dócil ou frágil. Sua voz no refrão, combinada às performances de dança nas imagens, emana poder, ressoando um audiovisual *agbára*. A voz também é usada para mostrar força e poder, além da suavidade que nossos ouvidos escutam, o que indica um valor iorubá *per se*, uma voz yabá que pode sugerir doçura, força, sensualidade ou agressividade, como será comentando mais adiante a respeito do arquétipo das orixás femininas.

As imagens de bonecas brancas e loiras sendo queimadas ou tendo suas cabeças quebradas nos lembra a colocação de Fanon (2008, p. 132) sobre as primeiras socializações de crianças negras serem feitas com referências à branquitude, em que, desde a infância, somos condicionados a nos identificar com o opressor e a nos odiar.

Nas Antilhas, o jovem negro que, na escola, não para de repetir “nossos pais, os gauleses”, identifica-se com o explorador, com o civilizador, com o branco que traz a verdade aos selvagens, uma verdade toda branca. Há identificação, isto é, o jovem negro adota subjetivamente uma atitude de branco. Ele recarrega o herói, que é branco, com toda a sua agressividade – a qual, nessa idade, assemelha-se estreitamente a uma dádiva: uma dádiva carregada de sadismo. Uma criança de oito anos que oferece alguma coisa, mesmo a um adulto, não saberia tolerar uma recusa. Pouco a pouco se forma e se cristaliza no jovem antilhano uma atitude, um hábito de pensar e perceber, que são essencialmente brancos. Quando, na escola, acontece-lhe ler histórias de selvagens nas obras dos brancos, ele logo pensa nos senegaleses. Quando éramos estudantes, discutíamos durante horas inteiras sobre os supostos costumes dos selvagens senegaleses. Havia, em nossos discursos, uma inconsciência pelo menos paradoxal. Mas é que o antilhano não se considera negro; ele se considera antilhano. O preto vive na África. Subjetivamente, intelectualmente, o antilhano se comporta como um branco. Ora, ele é um preto. E só o perceberá quando estiver na Europa; e quando por lá alguém falar de preto, ele saberá que está se referindo tanto a ele quanto ao senegalês.

As bonecas brancas representam o ideal de beleza e bondade criado em torno da branquidade, uma meta a se atingir numa sociedade racista, que no clipe é levado à destruição, servindo como tochas que iluminarão o caminho para tornar-se negro (SOUZA, 1983).

Figura 7 - Bonecas brancas



Essa imagem nos parece devidamente forte e ecoa as palavras de Malcolm X no discurso *Who taught you to hate yourself?*, proferido em 1962.

Quem te ensinou a odiar a textura do seu cabelo? Quem te ensinou a odiar a cor da sua pele de tal forma que você passa alvejante para ficar como o homem branco? Quem te ensinou a odiar a forma do nariz e a forma dos seus lábios? Quem te ensinou a se odiar do topo da cabeça para a sola dos pés? Quem te ensinou a odiar pessoas que são como você? Quem te ensinou a odiar a raça que você pertence, tanto assim que você não quer estar entre outros como você?⁴

No mesmo discurso, Malcolm X (1962) também se refere ao tratamento que as mulheres negras recebiam nos EUA: “A pessoa mais desrespeitada na América é a mulher negra. A pessoa mais desprotegida na América é a mulher negra. A pessoa mais negligenciada na América é a mulher negra.”, já percebendo os desmandos articulados pela intersecção entre raça, gênero e classe. Apesar de estar num contexto que reflete o poder patriarcal, como era a Nação do Islã, do qual era porta-voz, em que colocava a submissão da mulher como valor positivo dentro da religião, como no cristianismo, há uma importante percepção de uma diferença no trato social.

Xênia, por outro lado, parte do fundamento matriarcal da cultura africana para evocar o enfrentamento à supremacia branca e à colonialidade, um princípio suleador do Mulherismo Africana. Junto a esta teoria, vamos tentar costurar a epistemologia de terreiro, os saberes de axé, e alguns aspectos da cultura iorubá que demonstram possibilidades de interação. A tentativa desse exercício surge a partir de referências da música e das imagens: já comentamos as várias referências sonoras, simbólicas e líricas da canção, além das imagens que se referem ao candomblé. No clipe, há uma

⁴ Discurso transcrito e traduzido por Carol Correia. Disponível em: <<https://medium.com/revista-subjetiva/quem-te-ensinou-a-odiar-a-si-mesmo-de-malcolm-x-58c3c837ff7a>>. Acesso em: 29/04/202

constituição imagética de força e poder através de e pelas mulheres negras: isto é conectado à posição de importância destas na sociedade iorubá e nos ritos afrodescendentes, que, por sua vez, encaixam-se nos princípios do Mulherismo Africana. Esses lugares de conhecimento reiteram o papel feminino de gestar potências como algo central, assim como o caráter matrilinear africano. No Brasil, a situação socioeconômica gerada pela escravidão forçou as mulheres negras a exercerem a matrifocalidade, aspecto que se uniu à matrilinearidade quando estas construíram os primeiros terreiros no país.

O candomblé é da ordem do espiritual, coisa que não era separada cartesianamente, enquanto “religião”, de outros aspectos da vida nas sociedades africanas, como acontecia entre os iorubás. Para esses, a espiritualidade agia e influenciava, assim como era entrecortada por aspectos políticos e econômicos. Quando Xênia trabalha sonoramente e visualmente elementos do candomblé, está reivindicando esse importante lugar em sua música. Esse aspecto também é tido como algo valioso para a teoria do Mulherismo.

De acordo com Nah Dove (1998), importante teórica do *Africana womanism*, utilizando-se da Teoria do Berço de Cheikh Anta Diop para explicar o conflito de culturas, a África seria o berço sul e sua cultura estava baseada na matrilinearidade, enquanto a Europa seria o berço norte, patriarcal.

África, onde a humanidade se iniciou, produziu sociedades matriarcais. Com o tempo, a migração dos povos para o clima do norte produziu sociedades patriarcais centradas no sexo masculino. Diop desafia teorias europeias evolucionistas que afirmam que o matriarcado é um estágio inferior no desenvolvimento humano e na organização social. Muito simplesmente, ele atribui matriarcado para um estilo de vida agrária em um clima de abundância e patriarcado às tradições nômades decorrentes de ambientes agressivos. O conceito de matriarcado destaca o aspecto da complementaridade na relação feminino-masculino ou a natureza do feminino e masculino em todas as formas de vida, que é entendida como não hierárquica. Tanto a mulher e o homem trabalham juntos em todas as áreas de organização social. A mulher é reverenciada em seu papel como a mãe, quem é a portadora da vida, a condutora para a regeneração espiritual dos antepassados, a portadora da cultura, e o centro da organização social. (DOVE, 1998, p. 8)

Dove também destaca o papel da espiritualidade como refletora de aspectos sociais e estruturantes na sociedade: “Quando visto como uma entidade espiritual, valores matriarcais são um componente importante na relação entre estrutura social e o

mundo espiritual.” (DOVE, 1998, p. 8). Comentando a pesquisa de Stone, que mostra como a opressão patriarcal teve a religião cristã como forte instrumento e constituidora de valores ocidentais, vai se voltar novamente para Diop para explicar que o Oriente Médio foi uma zona de confluência entre os dois berços anteriores, no qual houve mistura genética e cultural, formando os semitas e suas posteriores religiões monoteístas centradas no poder do homem.

Já o candomblé, de matriz africana, onde se dá a narrativa de *Pra que me chamas?*, mantém valores matriarcais em sua constituição, desde os planos materiais de comando das atividades da casa pelas *yalorişás*, ou mães-de-santo, quanto nos valores simbólicos de suas divindades femininas, as *yabás*:

Mitos e lendas que remontam tempos imemoriais apresentam alguns dos orixás como divindades “femininas”, ainda que em suas histórias elas apresentem diversos comportamentos disruptivos em relação ao ideal de feminilidade ocidental, especialmente atrelado a elementos como passividade, domesticidade e obediência. Deusas guerreiras, mães fortes, mulheres sensuais e temíveis, dotadas de imenso poder, mantenedoras da vida e controladoras da destruição, essas orixás femininas, também chamadas de *yabás* (“mães rainhas”, em iorubá), combinam as imagens de virgem, esposa, mãe, amante e anciã e representam uma pluralidade de formas de ser mulher que passa longe da negação da força ou a recusa do poder, englobando “defeitos”, “virtudes” e contradições muito humanas. No pensamento iorubá, a sensualidade pode existir lado a lado com a doçura, assim como a agressividade e a força. No Brasil, a Festa das Yabás acontece geralmente no mês de dezembro, em louvação a seis poderosas orixás femininas, responsáveis pelo equilíbrio da terra e da vida: Iemanjá, Oxum, Iansã, Obá, Nanã e Ewá. (SANTOS, 2018, p. 54)

De acordo com a própria Xênia⁵, através de uma experiência espiritualizada que teve em um mercado do Sul do país, quem estaria presente ali na sua interpretação seria Obá, outra orixá guerreira do panteão iorubá feminino. Reforçando a interpretação, ela afirma que aparece com a coroa cobrindo as orelhas, referindo-se a um conhecido *itan* (PRANDI, 2001, p. 314-315). De acordo com Paula (2014, p. 26-27), Obá é orixá guerreira, esposa de Xangô, relacionada aos elementos “água barulhenta”, “ar”, “terra” e “fogo” e também sendo “a senhora do vermelho”. Então há muitas semelhanças e aproximações com Iansã, estando esta última também presente na narrativa, segundo Xênia. Essa aproximação é confirmada pelas oralituras iorubás, sendo Oiá, Obá e Euá consideradas muitas vezes como irmãs: “Muitas mitologias as colocam como irmãs, as

⁵ Em conversa via WhatsApp.

três em algum momento são consideradas guerreiras, caçadoras e senhoras do vermelho.”. (PAULA, 2014, p. 39-40)

Estando Obá e Oiá presentes, conectadas e irmanadas, algumas imagens nos interpelaram a aprofundar a interpretação a partir da segunda, também conhecida como Iansã. Pois, além de aparecer de vermelho, cor dessa orixá, há a sugestão de controlar os raios, ventos e tempestades (fig. 4), como mostram diversos *itans* (PRANDI, 2001, p. 303-306). Ainda, segundo Naiara Paula: “Oiá é ligada ao elemento ar e de princípio feminino, o ar em movimento, que é vento, também pertence a ela e que o fogo é seu aspecto dinâmico e que assim liga-se as tempestades raios e trovões, já que ar mais movimento é igual a fogo” (PAULA, 2014, p. 51). Por isso, observamos que o fogo é um elemento presente em vários momentos da obra.

Oiá é uma orixá guerreira, representada segurando seu alfange, em que seu poder e beleza são sempre retratados em suas histórias. Segundo Paula, ela é a “Rainha dos ventos e das tempestades, Oiá é da guerra e ao mesmo tempo muito feminina e usa isso a seu favor, segundo a mitologia, é um símbolo para o poder feminino quando insinua que ser mulher é ser além de força, liberdade.” (PAULA, 2014, p. 48). A mesma autora traz outro *itan* que coloca Oiá como protetora das mulheres:

O poder de Oiá está para reunir e auxiliar as mulheres, dando-as liberdade e força. Conta-se que as mulheres que se sentiam injustiçadas pelos homens se reuniam em torno dela para aplicar-lhes uma penalidade, Oiá que mantém influências sobre os ancestrais, se utilizava de seus poderes para fazer justiça às mulheres. Quando as mulheres queriam maltratar seus maridos, procuravam Iansã na encruzilhada. (PAULA, 2014, p. 53)

Dessa narrativa também se fala da relação intrínseca entre a orixá e os *Égún* (espíritos ancestrais). O clipe também vai mencionar o culto aos *Égún*⁶ com uma imagem do pano branco e a fumaça preta, carregada pelo vento de Oiá e simbolizando o sopro da vida (fig. 8). Segundo outro mito, o primeiro *Égún* ou *Égúngún* seria o nono filho de Oiá com Xangô, que só poderia falar com voz inumana e daí de onde vem o nome *Iyãsan* (SANTOS, 2012):

Oya, única *òriṣà*-filha, herdeira do princípio feminino do vermelho, representa o poder do pássaro, é o princípio genitor feminino que é a base da

⁶ Agradeço aqui ao pesquisador e professor Deivison Moacir Cezar de Campos que, na ocasião da minha defesa de tese, apontou essa questão. Isso também foi mencionado pela própria Xênia França em conversa informal via WhatsApp.

existência de *Égún*. De fato, *Oya*, é a rainha e a mãe dos *Égún*. Ela é venerada ao lado dos *Égún* e é quem comanda o mundo dos mortos. Um dos seus *orikí*, nomes atributivos, já mencionado, é: *Ìyá-mèsàn-òrun* Mãe dos nove *òrun*, ou os nove filhos do mito que representam os *ará-òrun*, habitantes dos nove espaços do *òrun*. É simbolizando tal aspecto que ela manipula o *èrùkèrè*. (SANTOS, 2012, pp 130-131)

Figura 8 - *Égún*



Desta leitura ainda podemos estender a relação do pano com a orixá e os *Égún*, pois segundo Gleason (apud PAULA, 2014), O-ya significaria “ela rasgou” por ter rasgado um pano e transformado suas duas partes em rio, protegendo agora o reino de Nupe contra ataques dos invasores, tornando-o uma ilha e assim nascendo o rio Níger, do qual é a divindade — coincidência ou não, podemos notar também a presença de uma ilha no videoclipe. Enquanto Elbein dos Santos coloca o pano como algo primordial dos *Égún*:

Da morte só vemos as roupas exteriores, as tiras de pano, mas tanto o mistério da transformação, o *awo*, quanto *Ikú* ou os elementos que são extensão dele (lembramos que a morte é do sexo masculino), não são, nem podem ser conhecidos. Como exige o segredo da Sociedade *Égúngún*, não é possível conhecer e não se deve procurar saber aquilo que está oculto sobre as tiras de pano. (SANTOS, 2008, p. 121)

Em continuidade, o videoclipe sugere por suas imagens um ambiente de protagonismo e autonomia de mulheres negras, algo que também era identificável na sociedade iorubá e, de certa forma, tenta reivindicar essa posição social, reinventando-se apesar do racismo e do patriarcado. Em sua pesquisa, Teresinha Bernardo (2005) identifica uma relação de independência e participação social ativa das mulheres iorubanas em sua terra de origem, as quais eram grandes responsáveis pelo trabalho em mercados. Não por acaso, a correlação entre Oiá, poder feminino e mercadoras também se mostra produtora: “Também era a deusa das mulheres que iam trabalhar no mercado marcando-as com sua autonomia e coragem” (PAULA, 2014, p. 53). Elas compravam

as colheitas dos maridos e as vendiam na feira, ficando com o lucro para si, além de articularem trocas de bens simbólicos: era no mercado que se sabiam das notícias e onde interações culturais como dança, música e moda aconteciam (BERNARDO, 2005). A sociedade iorubá também já era constituída por duas ordens femininas, importantes e influentes em sua organização estrutural, a Ialodê e a Gueledé:

A Ialodê era uma associação feminina cujo nome significa "senhora encarregada dos negócios públicos". Sua dirigente tivera lugar no conselho supremo dos chefes urbanos e era considerada uma alta funcionária do Estado, responsável pelas questões femininas, representando, especialmente, os interesses das comerciantes. Enquanto a Ialodê se encarregava da troca de bens materiais, a sociedade Gueledé era uma associação mais próxima da troca de bens simbólicos. Sua visibilidade advinha dos rituais de propiciação à fecundidade, à fertilidade; aspectos importantes do poder especificamente feminino. (BERNARDO, 2005, p. 4)

A autora coloca que a predominância da matrifocalidade nas relações negras familiares da diáspora, presente até hoje, deu-se pela estrutura escravocrata, já que, apesar da autonomia e importância que gozavam em terras iorubás, o sistema familiar era poligínico. Aqui, o trabalho do homem negro escravizado era considerado mais essencial, tendo menos possibilidade de alforria e, por isso, entre outros fatores, permitiu em maior número a ocupação de escravizada ganhadeira, que passou a ter o cargo de chefe de família como desdobramento da Lei do Ventre Livre (1871). Para Bernardo, a partir desse acontecimento, houve uma restituição de seus papéis como grandes mercadoras, inclusive passando a poder realizar um pecúlio para comprar a própria alforria e de sua família, sendo também uma continuação do protagonismo feminino na sociedade africana:

Essa forma alternativa de família está diretamente relacionada à autonomia feminina que veio sendo conquistada desde a África, onde as mulheres foram as principais responsáveis pela rede de mercados que interligavam todo o território iorubá, com experiência de excelentes comerciantes, atribuída também às mulheres bantas. Essas atividades comerciais recriadas no Brasil ainda na época da escravidão fazem com que surjam as ganhadeiras, escravas ou livres, que em muitas regiões tornam-se as responsáveis pela distribuição dos principais gêneros alimentícios, chegando a comprar a própria alforria, numa forma de liberdade que, por sua vez, beneficiou muito mais as mulheres, que eram menos necessárias à produção sobre a qual o sistema escravocrata estava constituído. Assim, as mulheres negras, comparadas com seus parceiros, tiveram melhores oportunidades de trabalho, construindo brechas no mercado de trabalho livre que então se formava. Continuaram a ser ótimas comerciantes; foram também amas, lavadeiras, cozinheiras;

chegaram a ser também operárias das primeiras fábricas no início do processo de industrialização em São Paulo. (BERNARDO, 2005, p. 10)

Continuando esse papel de liderança familiar, econômica (Ialodé) e espiritual (Gueledé), foram as mulheres as primeiras a fundar terreiros de matriz Nagô⁷ no Nordeste brasileiro, candomblés na Bahia, xangôs em Pernambuco, ou o Tambor de Mina, no Maranhão. O advento dos Ilês, para Bernardo, uniu a matrifocalidade com a matrilinearidade (BERNARDO, 2005, p. 15), destacando ainda mais um papel proeminente da mulher negra. Segundo a mesma autora ressaltou, houve na diáspora uma ressignificação desse poder da mulher que, por não poder exercê-lo de fato, politicamente, pela escravidão e posteriormente pela permanência do racismo e patriarcado, essas enquanto mães-de-santo passaram a poder exercê-lo de forma imaginária (BERNARDO, 2005, p. 16).

A espiritualidade e a ancestralidade complementam-se e podem até ser confundidas como a mesma coisa, no caso do candomblé. Em *Pra que me chamas?*, além de se reverenciar uma ancestralidade africana e afro-brasileira através do culto aos orixás e eguns, também há uma cena em que uma mulher mais velha toca a mão de uma jovem, simbolizando a passagem de conhecimento (fig. 11). O ambiente criado pelo videoclipe sugere um lugar de matriarcado, onde mulheres negras são protagonistas nas cenas e suas performances sugerem liderança, força, irmandade e cuidado. Há apenas um ator masculino. Ao valer-se desses princípios, refletidos pela constituição histórica da cultura iorubá e sua continuação através de seus ritos diaspóricos — candomblé no Brasil, santeria em Cuba, vodu no Haiti, para ficar em alguns exemplos —, Xênia abre a possibilidade de análise de sua música pelo conceito afrocêntrico do Mulherismo Africana.

Njeri e Ribeiro (2019, p. 597, *itálicos nossos*) trazem os princípios fundamentais mulheristas através da leitura de Hudson-Weems (2016) e Urasse (2019):

⁷ Segundo Santos: “Todos esses diversos grupos provenientes do Sul e do Centro do Daomé e do Sudeste da Nigéria, de uma vasta região que se convencionou chamar *Yoru baland*, são conhecidos no Brasil sob nome genérico *Nagô*, portadores de uma tradição cuja riqueza deriva das culturas individuais dos diferentes reinos de onde eles se originaram. Os Kétu, Sabe, Oyo, Ègbá, Ègbado, Ijesa, Ijebu importaram para o Brasil seus costumes, suas estruturas hierárquicas, seus conceitos filosóficos e estéticos, sua língua, sua música, sua literatura oral e mitológica. E, sobretudo, trouxeram para o Brasil sua religião” (2012, p. 28).

Clenora Hudson-Weems (2016) apresenta-nos também os princípios fundamentais mulheristas que são esmiuçados por Urasse (2019): terminologia própria e autodefinição; centralidade na família; *genuína irmandade no feminino*; *fortaleza, unidade* e autenticidade; flexibilidade de papéis, *colaboração com os homens na luta de emancipação* e compatibilidade com o homem; respeito, reconhecimento pelo outro e *espiritualidade*; *respeito aos mais velhos*; adaptabilidade e ambição; maternidade e sustento dos filhos. E advertem que “Os princípios acima descritos, longe de prescrições teórico-normativas, são características reais, palpáveis e observáveis nas comunidades africanas em geral, seja no continente, seja na diáspora” (URASSE, 2019, p. 303).

Para essa teoria, o resgate do matriarcado africano seria a melhor maneira de travar um embate antirracista e derrubar o jugo patriarcal instituído pelo domínio europeu, devolvendo a agência para o povo negro, via sua recuperação espiritual e material. A sobrevivência do povo negro aos terrores da escravidão e a permanência de algumas práticas e valores culturais se deu por conta da vinda de saberes filosóficos matriarcais:

Partindo desse entendimento, o mulherismo/mulherista baseia-se na compreensão da nossa mulheridade, com uma referência ao discurso *E não sou uma mulher?*, da abolicionista afro-americana Sojourner Truth, que questiona o lugar das mulheres negras nas lutas feministas do final do século XIX; e africana aponta para a nossa identidade cultural negra, que é ligada por uma memória cultural e espiritual localizada em África, como nos indica Cheikh Anta Diop (2014). (NJERI; RIBEIRO, 2019, p. 598)

Reivindicando um traço cultural africano, o mulherismo questiona o pensamento feminista em sua origem eurocêntrica, sua exclusão de mulheres negras em sua formulação e a ênfase no gênero em detrimento do marcador racial. As mulheristas defendem a participação e defesa de homens e crianças negras em sua episteme, como forma de todo o povo preto conquistar sua autodeterminação e praticar a autodefesa a partir do princípio de reciprocidade — este último também sendo a relação essencial do candomblé, como aponta Bernardo (2005) — atingidos por meio de uma abordagem matriarcal e materno-centrada.

É essencial ressaltar que a abordagem materno-centrada não necessariamente está ligada à gestação físico-uterina, mas, sim, a todo um conjunto de valores e comportamentos de gestar potências. Quando partimos de uma realidade de gestar a potência, estamos definindo a luta mulherista como a possibilidade de reintegrar as vidas pretas destroçadas pelo racismo de cunho integral. (NJERI; RIBEIRO, 2019, p. 600)

Então, segundo Njeri e Ribeiro (2019), gestar a potência estaria ligada a diversas atividades, como o babalorixá que inicia e cuida de seus filhos no terreiro, os professores que estimulam seus alunos, entre outras. Em *Pra que me chamas?* há uma perspectiva de força e cuidado materno centrados que articulam outras características mulheristas: as crianças estão presentes e respeitadas (fig. 12); o homem está ao lado das mulheres para a luta (fig. 13); o conhecimento é passado da mais velha para a mais nova (fig. 11); além de irmandade (fig. 9 e 10), fortaleza (fig. 13, 14 e 15) e ideias gerais de família expandida e espiritualidade, que perpassam todo o vídeo.

Figura 9 - Dança



Figura 10 - Cuidado

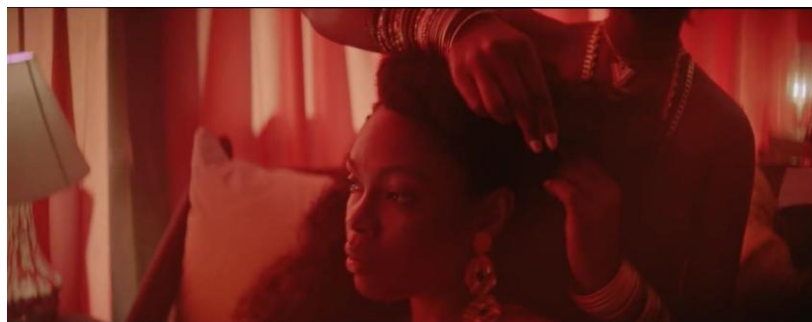


Figura 11 - Ancestralidade



Figura 12 - Erês



Figura 13 - Guerreir com os homens



Figura 14 - Risada Exusíaca



Figura 15 – Afro'nte



Além do cuidado, delicadeza e doçura (figs. 9, 10 e 11) há muita força e afronta (figs. 12, 13 e 14), que contrastam com a voz suave de Xênia, articulando diversos arquétipos das *yabás*: zelo e guerra. Enquanto afeto e cuidado (fig. 10), há um rastro de pipocas ao chão, que é uma oferenda para Obaluaê, orixá responsável pela cura, que a cantora nos informou que simboliza a cura pelo afeto. Nah Dove (1998) nos lembra de histórias de mulheres guerreiras desde a antiguidade africana, citando a importância das Candaces do império Kush, combatentes governantes que não permitiram a invasão de seu território pela Grécia e depois por Roma. O exército feminino do Daomé, temido em todos os campos de batalha, a rainha Nzinga de Angola que resistiu ao colonialismo português e a liderança quilombola de Nani, na Jamaica, são entrecortados para uma historiografia de luta mulherista africana (DOVE, 1998).

Dove (1998) também cita os quilombos brasileiros como parte dessa luta, enquanto Njeri e Ribeiro (2019) os trazem como marco de resgate da cultura e resistência negras ancestrais, já que, como aponta Beatriz Nascimento (2018 apud NJERI; RIBEIRO, 2019, p. 600), os quilombos não foram apenas uma resistência ao regime escravocrata, mas uma afirmação de “uma forma de organização política e social com implicações ideológicas muito fortes na vida do negro no passado e que se projeta, após abolição no século XX.”. Isso estaria presente até hoje nas formas sociais negras, no aquilombamento:

Assim, por meio do aquilombamento, o mulherismo africano no Brasil busca o equilíbrio de um povo a partir do papel matriarcal e materno-centrado, ou seja, traz à tona o papel das mães africanas como líderes na luta pela recuperação, reconstrução e criação da integridade cultural negra, que defenda os princípios keméticos de Maat, de reciprocidade, equilíbrio, harmonia, justiça, verdade, integridade e ordem. (NJERI; RIBEIRO, 2019, p. 600).

Desta feita, não poderíamos deixar de citar Dandara, Aqualtune, Tereza de Benguela, Zacimba Gaba, Maria Aranha, Mariana Crioula, Rainha Tereza do Quariterê e Zeferina como proeminentes líderes quilombolas que gestaram potências, modos de viver e resistências contra o colonialismo e a colonialidade. O videoclipe parece criar uma ambiência quilombola, um lugar de resistência e acolhimento para negros e negras, em contraste com a sociedade racista, e com uma forma de organização política diferente. Beatriz Nascimento considera os quilombos como “símbolo de resistência” e

“instrumento ideológico contra formas de opressão” (1985, p. 46), para além de seu acontecimento espaço-temporal, transmutando-se também em alimento, através de sua mística, para “anseios de liberdade” do povo negro e como motor de utopia para diversas manifestações artísticas, o que se conecta à narrativa de *Pra que me chamas?*.

Aqui, como em muitos quilombos, há uma liderança feminina forte, em que a mulher emana poder. Essa proeminência também era comum entre os iorubás e pode ser ilustrado pela descrição do poder da mulher iorubana, enquanto mãe-gestadora-depotências, que o pesquisador Félix Ayoh'Omidire⁸ faz:

O orí da mãe tem grande poder de defender o filho nas horas mais difíceis. Um ditado ioruba afirma: “nenhum orixá é igual à mãe da gente”. Na sociedade ioruba, a mulher goza de uma veneração profunda, não somente da parte dos filhos, mas da sociedade inteira. A veneração da mulher-mãe na cultura iorubana é tão profunda, que até os reis sagrados temem a sua intervenção em momentos de crise nacional. Em tais momentos, basta que as mulheres-mães saiam às ruas da cidade vestidas em trajes de luto e expondo cada uma o seio esquerdo, um sinal de maldição. A tradição obriga tal rei despótico a suicidar-se porque acredita-se que mesmo se chegasse a obter o perdão de todos, sobretudo dos orixás, o fato de ter ofendido o poder feminino já o teria desqualificado para sempre. Esse poder extraordinário da mulher lhe é conferido graças à maternidade. Por consequência, nenhum filho iorubano poderia jamais “olhar sua mãe nos olhos”, ou seja, insultá-la, quer direta, quer indiretamente. Acredita-se que, mesmo que a própria mãe não ligue para tal mal tratamento, o *orí* dela vai vingá-la inexoravelmente. Por isso, quando uma pessoa tem problemas de ordem espiritual de difícil resolução, faz-se *ebós* e súplicas ao *orí* da mãe da pessoa. Depois de despachados os sacrifícios, e, estando a mãe viva, o filho deve procura-la, para que ela coloque as mãos sobre a cabeça dele e o abençoe. (2003, p. 156-158)

Uma vez um babalorixá me disse: “*Orí*⁹ é mais forte que orixá”. Então o *orí* da mulher-mãe ser o mais forte para a cultura iorubá demonstra o sentido matriarcal de sua sociedade. Não se separa espiritualidade, aquilo que não se vê, os segredos e mistérios

⁸ Agradeço à pesquisadora Anin Urase por ter me apresentado esse livro e citação.

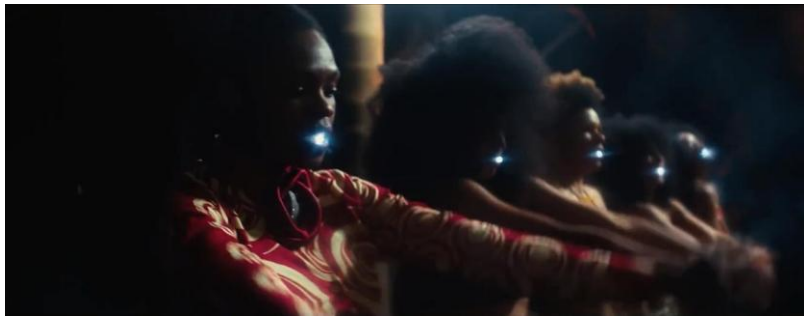
⁹ *Orí*, significa literalmente “cabeça”, mas tem um significado espiritual e filosófico muito profundo para os iorubas, tendo ligação com destino, prosperidade e proteção, o que define a vida de uma pessoa neste plano físico (*àiyé*). “O homem cultua o seu elemento mais sacro, o *Orí*, sua cabeça. *Borí* é o rito de oferenda à cabeça (*ebo Orí*), que consiste em assentar, sacralizar, reverenciar e ofertar o *òrìsà Orí*, portanto, cultuar e louvar *Orí* e assim estabelecer o elo entre a cabeça (*orí*) do neófito que está no *àiyé* e a cabeça do seu duplo (*Enikeji*) que está no *òrun*, ou seja, criar a harmonia e equilíbrio necessários à vida (análogo ao conceito do complexo *Òrun/Àiyé*). A coexistência do *orí-òrun* e *orí-àiyé* do homem perfaz o *òrìsà Orí*, e, é através dos ritos próprios do *Borí*, que se estabelece essa comunhão, é assim que se busca a estabilidade espiritual. É desta forma que se consegue optar e viver melhor, o mais próspero possível. *Orí* é quem sempre está mais próximo do homem, portanto é fundamental harmonizar a coexistência.” (BARRETI FILHO, Aulo, 2010. Disponível em: https://aulobarretti.files.wordpress.com/2012/10/oferenda-ao-ori_-bori_-um-rito-de-comunhao_site.pdf. Acesso em: 02/05/2020.

ou, ainda, o mágico, do plano físico nessa cultura. A espiritualidade, que é um dos cerne narrativos do videoclipe de Xênia, ainda é reforçada por efeitos de imagem borrada e por uma cena em particular, que mostra as mulheres como se tivessem luz em suas bocas (fig. 16). Segundo Elbein dos Santos, Exu ‘representa o que é oculto e secreto (lembramos sua profunda correspondência com o preto), a “fisiologia”, o que acontece no *inú*, no interior de todas as cavidades do corpo (no interior da unidade-cabeça)’ (2012, p. 241). Uma dessas cavidades é a boca e tem relação direta e muitas significações ligadas a Exu, principalmente pela sua própria criação e mitologia, com sua atividade de introjetar, de introduzir alimentos, “a boca que tudo come”. Também está ligada ao seu princípio de comunicação na sua qualidade de boca coletiva, ou *Enúgbárijò*:

Èṣù também está profundamente relacionado com a boca em sua função de *Enúgbárijò*, boca coletiva. Princípio de comunicação, a boca é a cavidade que transmite e comunica. *Èṣù*, intérprete e linguista, intercomunica não só todos os elementos do *àiyé* com os do *òrun*, todos os elementos entre si, mas também, ao impulsionar o *àṣe* individual, comunica o interior com o exterior, permitindo que o som e as palavras aconteçam. (SANTOS, 2012, p. 242)

Por um lado, se não fosse Exu, nem música existiria, nem voz, nem qualquer vestígio de comunicação. A música de Xênia e sua representação das bocas das mulheres iluminadas nos remete à música em si, ao que se comunica e ao que ao mesmo tempo é oculto e secreto. Essa imagem também serve como uma metáfora que vinga Anastácia, escravizada que teve sua boca tampada por uma máscara de flandres, e todos os negros e negras que foram impedidos de falar e se comunicar. Expandindo esse pensamento, podemos pensar no que Mbembe (2018) articula sobre a *plantation* ser uma das principais experiências de terror moderno, pois já apresenta experimentações de biopolítica e do estado de exceção, sustentados pela tentativa de desumanização dos negros e a supressão de seus poderes de fala e pensamento.

Figura 16 - Enúbarijó



Assim, a *plantation* tentou matar Exu. Mas começamos a falar e a nos comunicar também por outros meios, pela música e pela dança, onde o som da boca estaria sendo articulado em outras instâncias. Tambores que falam remetem à discussão que o professor e pesquisador afro-americano Samuel A. Floyd Jr. (1995, p. 28) faz sobre a música negra, trazendo, entre outros, o músico, pesquisador e escritor camaronês Francis Bebey e o compositor, músico e musicólogo Olly Wilson, também afro-americano: ‘Bebey ([1969] 1975, p. 115), por exemplo, nos diz que na música africana, o "principal motivo dos instrumentos é reconstituir a linguagem falada"; complementando, mais à frente: ‘Wilson (1992a, p. 330) sustenta que "o repertório pré-existente de padrões de percussão usado por mestres em muitas culturas africanas é baseado em padrões musicais derivados de gêneros selecionados de poesia oral”’.

Essas colocações demonstram, por um lado, a potência da oralidade para as culturas africanas e, por outro, que essa conexão não é ao acaso, porque muitas línguas africanas eram tonais e assim, os instrumentos de percussão também teriam a função de comunicação, de passar mensagens, um *media* ancestral africano:

Um maior conhecimento das relações entre a fala e a música no contexto das sociedades africanas certamente ajudariam a iluminar o papel social das musicalidades, certamente recairiam sobre a relação entre os sons dos tambores que imitam a fala, como também dos demais instrumentos musicais e suas possíveis vinculações com a linguagem oral. (SILVA, 2005, p. 336)

“Salloma” Salomão Silva ainda vai citar conhecidos tambores mensageiros como os “Dondom (também chamados de Tama) famosos e esquivos tambores falantes, cujos recursos permitem reproduzir as alturas dos sons da fala” (SILVA, 2005, p. 336); e “os txinguvos ou chinguvo, tambores-xilofones dos povos tshokwes de Angola são tanto “mensageiros”, quanto tambores convencionais utilizados na vida ordinária e em

atividades religiosas” (SILVA, 2005, p. 336). Tambores enquanto *Òjíşę*. Os toques e seus timbres também informam epistemologias e significações, como o grave que ora pode servir como cura induzindo ao transe, ora como chamado à guerra: Silva ao pesquisar a obra de Manuel Querino (1916) traz o relato do autor que um tambor de guerra, “de som infernal” (SILVA, 2005, p. 328), chamado Batá-coto, que era importado da África e foi proibido depois da Revolta dos Malês (1835).

Se a chibata é grito de morte, o tambor é discurso de vida. Eles, os tambores rituais, possuem gramáticas próprias: contam histórias, conversam com as mulheres, homens e crianças, modelam condutas e ampliam os horizontes do mundo. Foram eles que muitas vezes expressaram o que a palavra não podia dizer e contaram as histórias que os livros não poderiam contar e as línguas não poderiam exprimir. (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 58)

Xênia França, ao descrever sua viagem a Cuba, como referência maior para a composição *Pra que me chamas?*¹⁰, coloca-se como parte integrante dessa afrodiáspora conectada de forma transnacional¹¹, e afirma que a partir daí une os tambores batá¹² dos lucumí (iorubás) de Cuba aos rum, rumpi e lé, atabaques do candomblé brasileiro¹³. É sugestivo o fato que a denominação “batá” para os tambores era encontrada no Brasil e no Caribe, mostrando que o mesmo se constitui como uma metáfora dessa ligação pan-africanista através da música.

A literatura caribenha e brasileira traz a presença dos tambores conhecidos como batás. Mario de Andrade, Oneida Alvarenga, seguem os passos indicados pelo primoroso levantamento cultural da Bahia, realizada por Querino, ainda na segunda metade do século XIX. Em tudo incrivelmente coincidente com as descrições e imagens de Querino, Fernando Ortiz informa textual e iconograficamente sobre a presença de instrumentos com a mesma denominação e formato em Cuba. (SILVA, 2005, p. 315)

Dessa maneira, estamos diante de valores civilizatórios africanos, em que ritmo e oralidade se encontram como aspectos definidores. Kofi Agawu (1992), apesar de

¹⁰ Relato presente em: <https://revistatrip.uol.com.br/trip/exu-ganha-destaque-no-trabalho-de-artistas-como-elza-soares-baco-exu-do-blues-edgard-meta-meta>.

¹¹ VIOLA, op. cit.

¹² Os batás cubanos, assim como seus correspondentes brasileiros também são tocados em trio e dessa maneira são denominados: “[...] o de maior dimensão Yíá (Madre) é popularmente conhecido como Mayor. O de dimensão mediana é denominado Ytótele, Omelenkó ou, popularmente, Segundo. O de menor dimensão chama-se Okónkolo ou Omelé. As partes maiores dos tambores chamam-se Enú (boca) e as menores Chachá (culatra).” (LIMA, 2018, p. 10). Interessante a parte que se toca do tambor ser chamado de Enú, boca, fazendo um paralelo com a qualidade Enúgbarijó de Exu e a comunicação.

¹³ Informação muito divulgada pela própria cantora e encontrada em diversos sites como: <https://noize.com.br/entrevista-xenia-franca-disco-solo-2017-natura-musical/#1>

alertar para a riqueza e pluralidade da música africana, também baseada em harmonias e melodias, concorda que os africanos desenvolveram um senso superior de ritmo muito antes que os europeus. Inclusive o colocando como algo definidor até mesmo da vida comunal do povo Ewe do Norte (1995), e confirma a intrínseca relação da música com a oralidade (1995).

Corroborando essas informações, o professor e pesquisador Henrique Cunha Junior (2019) afirmou que, apesar de muitas sociedades africanas, ao contrário do que se divulga, já possuem sistemas de escrita, esses nunca se tornaram mais importantes que a oralidade. Quando, como já vimos, esse direito a exercer a linguagem é retirado dos escravizados na diáspora forçada, padrões expressivos músico-corporais terão importância redobrada, levando Gilroy (2001) a afirmar que a arte e a vida, para populações negras, são continuidades e não categorias separadas, como no eurocentrismo:

Elas [formas expressivas] celebram o enraizamento do estético em outras dimensões da vida social. A estética particular que a continuidade da cultura expressiva preserva não deriva da avaliação imparcial e racional do objeto artístico, mas de uma contemplação inevitavelmente subjetiva das funções miméticas da apresentação artística nos processos de lutas rumo à emancipação, à cidadania e, por fim, à autonomia. A subjetividade é aqui vinculada de modo contingente à racionalidade. Ela pode ser fundada na comunicação, mas esta forma de interação não é uma troca equivalente e idealizada entre cidadãos iguais que mantêm consideração recíproca uns pelos outros em discurso gramaticalmente unificado. Os padrões extremos de comunicação definidos pela instituição da escravidão da *plantation* ordenam que reconheçamos as ramificações antidiscursivas e extralingüísticas do poder em ação na formação dos atos comunicativos (GILROY, 2001, p. 129).

Nesse sentido, a brutalidade que todos conhecemos do regime da *plantation* vai fazer com que a arte se torne vital dentro da cultura negra.

Sob essas condições, a prática artística retém suas "funções de culto" enquanto suas reivindicações superiores de autenticidade e testemunho histórico puderem ser ativamente preservadas. Ela se torna difusa ao longo de toda a coletividade racial subalterna em que se operam as relações de produção e recepção cultural, que são completamente diferentes das que definem a esfera pública dos proprietários de escravos. Nesse espaço severamente restrito, sagrado ou profano, a arte se tornou a espinha dorsal das culturas políticas dos escravos e de sua história cultural. (GILROY, 2001, p. 129)

Desta maneira, fica mais evidente que a separação entre sagrado e profano como algo estanque, numa chave que nos acostumamos a operar principalmente pelo

cristianismo, costurado pelo eurocentrismo, não faz tanto sentido para cosmogonias de matriz africana. A representação do candomblé através da cultura pop, aqui pela música *Pra que me chamas?* e seu videoclipe, oferecem uma relação mais orgânica em frente tais oposições binárias, carregando, entre outras coisas, “funções de culto”.

Por outro lado, há um sentido divino-político quando Xênia se auto representa enquanto Orixá e retrata pessoas negras em lugares de afeto e poder. Isso, para além de servir como uma ferramenta narrativa antirracista, traz em seu bojo o princípio de Oxum de poder da imaginação e representação. Empunhando seu *abebe* (espelho), Oxum não está nos ensinando sobre vaidade, mas, sim, sobre o poder da autoimagem enquanto imagem divina e digna de amor. Ou, mais além, que a fonte de poder é a autoimagem de um povo, o que vai refletir, também, sua identidade.

Algo que Beatriz Nascimento, em depoimento no filme *Ôrí* (1989), reivindica ao falar do poder da imagem em sua relação com a identidade, ao reinterpretar os quilombos e Zumbi como uma fonte histórica e de representação positiva para a população negra, frente à invisibilização e apagamento da história negra e suas contribuições, assim como em relação à construção e veiculação de estereótipos, ou imagens de controle, como prefere Collins (2019), que naturalizam e justificam todas as violências aos corpos negros:

É preciso imagem para recuperar a identidade, tem que tornar-se visível, porque o rosto de um é o reflexo do outro, o corpo de um é o reflexo do outro e em cada um o reflexo de todos os corpos. A invisibilidade está na raiz da perda da identidade, então eu conto a minha experiência em não ver Zumbi, que pra mim era o herói. (NASCIMENTO, 1989)

O candomblé posta-se em muitas formas e sentidos de maneira contra hegemônica e os ilês se configuram como espaços de resistência frente a uma gama de violências físicas e simbólicas decorrentes do racismo estrutural e estruturante do Brasil. No entanto, não são espaços isolados do resto da sociedade, e assim, também não estão livres de contradições. Apesar do foco da narrativa aqui analisada ser em torno do poder e autonomia de mulheres negras, há pesquisas como a de Laila Rosa (2010) que demonstram relações desiguais de gênero e machismo, mesmo dentro de espaços de religiões de matriz africana.

Seria mais fortuito interpretar esses fenômenos, como sugere Stuart Hall (2003), num sentido de linguagem polissêmica no jogo de hegemonia e contra hegemonia, onde ora estariam mais ligados a um lado, ora a outro. Ou como coloca Martino, quando fala sobre identidade religiosa como decorrente de discursos midiáticos e doutrinários: “Seria temerário, de imediato, ver em qualquer um desses discursos e práticas apenas elementos de dominação ou de resistência destituídos de seu potencial contraditório” (2016, p. 153).

Assim, observando a sonoridade, a letra e a representação visual da música *Pra que me chamas?*, através de uma análise africanocentrada do videoclipe, nota-se tal como parte de um histórico e longo processo de midiaticização do candomblé. Utilizando-se de ferramentas epistemológicas do axé, assim como da cultura iorubá e do Mulherismo Africana, sem a intenção do esgotamento do tema e de suas muitas interpretações possíveis, intencionou-se a reflexão por uma via que procurasse dialogar com autores (as) negros (as) e suas teorias, como uma virada quilombista e antirracista, indo de encontro ao epistemicídio negro.

REFERÊNCIAS

AGAWU, Kofi. Representing African Music. In: **Critical Inquiry**, Volume 18, Número 2, Winter, 1992.

_____. **African Rhythm: a Northern Ewe perspective**. New York: Cambridge University Press, 1995.

AYOH'OMIDIRE, Felix. **Akogbadun: abc da língua, cultura e civilização iorubanas**. Salvador: EDUFBA, 2003.

BERNARDO, Teresinha. O candomblé e o poder feminino. In: **Revista de Estudos da Religião**. Ano 5, Número 2, 2005.

COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento**. São Paulo: Boitempo, 2019.

CUNHA JUNIOR, Henrique. **Urbanismos Negros**. Mini-curso realizado no Museu da Abolição, Recife, 17 e 18 de julho de 2019.

DIAS, João Ferreira. Dos “Nàgó” da Bahia aos “Pórtugérè” de Lisboa: Um olhar sobre identidade e religião em diáspora. In: **Cadernos de Estudos Africanos**, Número 25, 2013.

DOVE, Nah. Mulherisma Africana: uma teoria afrocêntrica. In: **Jornal de Estudos Negros**, Volume 28, Número 5, maio de 1998.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008

FLOYD JR., Samuel A. **The power of Black music**: interpreting its history from Africa to the United States. New York: Oxford University Press, 1995.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**: modernidade e dupla consciência. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

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

HUDSON-WEEMS, Cleonora. Africana Womanism: An Overview. In: ALDRIDGE, Delores P.; YOUNG, Carlene. **Out of the Revolution**: The Development of Africana Studies. Maryland: Lexington Books, 2000.

LIMA, Ronaldo Batista de. **Atabaques do candomblé e tambores batá da santeria**: toques e formação do ogã. 2018. 43 f. Monografia (Trabalho de conclusão de curso em Licenciatura em Música) - Universidade de Brasília, Brasília.

MARTINO, L. M. S. Midiatização da religião e Estudos Culturais: uma leitura de Stuart Hall. In: **Matrizes**, Volume 10, Número 3, 2016.

MATORY, J. Lorand. Yorubá: as rotas e as raízes da nação transatlântica, 1830-1950. In: **Horizontes Antropológicos**, Volume 4, Número 9, outubro de 1998.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**: Biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. São Paulo: n-1, 2018.

NASCIMENTO, Beatriz. O conceito de quilombo e a resistência cultural negra. In: **Afrodíspora - Revista do mundo negro**. Ano 3, Números 6 e 7, abril-dezembro de 1985.

NJERI, Aza; RIBEIRO, Katiúscia. Mulherismo Africana: práticas na diáspora brasileira. In: **Currículo sem Fronteiras**, Volume 19, Número. 2, maio-agosto de 2019.

ÔRÍ. Direção: Raquel Gerber. São Paulo, 1989 (93 min).

PAULA, Naiara. **A face guerreira das iabás Obá, Euá e Oiá**: Articulações entre mito e representação. 2014. 209 f. Dissertação (mestrado em Artes), Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio, Rio de Janeiro.

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

_____. Exu, de mensageiro a diabo. In: **REVISTA USP**, Número 50, junho-agosto de 2001 (b).

QUEIROZ, Rafael Pinto Ferreira de. **Fogo nos racistas!** Epistemologias negras para ler, ver e ouvir a música afrodiáspórica. 2020. 276 f. Tese (doutorado em Comunicação) – Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

ROSA, Laila. “No terreiro predomina mais a mulher, porque a mulher tem mais carisma”: Música, gênero, raça, sexualidade e cotidiano no culto da Jurema (Olinda, PE). In: **Fazendo Gênero 9**: Diásporas, Diversidades, Deslocamentos, 2010. Disponível em:

http://www.fg2010.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1277991896_ARQUIVO_Noterreiropredominamaisamulher.pdf. Acesso em: 08/12/2020.

RUFINO, Luiz. "O que pode Elegbara? Filosofias do corpo e sabedorias de fresta." In: **Voluntas**: Revista Internacional de Filosofia, Volume 10, 2019.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os Nagô e a morte**. Petrópolis: Vozes, 2012.

SANTOS, Jaqueline Sant'Anna Martins dos. “Mulheres de santo”: gênero e liderança feminina no candomblé. In: **Revista Nganhu**, Rio de Janeiro, Volume 1, Número 1, 2018.

SILVA, “Salloma” Salomão Jovino da. **Memórias sonoras da noite**: Musicalidades africanas no Brasil Oitocentista. 2005. 431 f. Tese (doutorado em História) – Curso de Pós-Graduação em História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Fogo no mato**: a ciência encantada das macumbas. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se negro**: As vicissitudes da Identidade do Negro Brasileiro em Ascensão Social. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

VIOLA, Kamille. “‘Estou curando minhas feridas acessando a minha história’, diz Xenia França”. **Uol Urban Taste**. São Paulo, 2018. Disponível em: <<https://rioadentro.blogosfera.uol.com.br/2018/11/09/estou-curando-minhas-feridas-acessando-a-minha-historia-diz-xenia-franca/>>. Acesso em: 11/05/2020

X, Malcolm. “Quem te ensinou a odiar a si mesmo”. **Revista Subjetiva**, 2017. Disponível em: <<https://medium.com/revista-subjetiva/quem-te-ensinou-a-odiar-a-si-mesmo-de-malcolm-x-58c3c837ff7a>>. Acesso em: 29/04/2020.

Recebido em 12 de dezembro de 2021.

Aprovado em 10 de junho de 2021.