

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA

VIVIANE RIBEIRO

No Baque Mulher me tornei aprendiz, hoje sou batuqueira e encontrei  
minha raiz

Maringá

2023

VIVIANE RIBEIRO

No Baque Mulher me tornei aprendiz, hoje sou batuqueira encontrei  
minha raiz

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em  
Psicologia do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da  
Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para a  
obtenção do título de Mestre em Psicologia.  
Área de concentração: Constituição do sujeito e historicidade.

Orientadora: Profa. Dra. Eliane Domingues

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)  
(Biblioteca Central - UEM, Maringá - PR, Brasil)

R484n

Ribeiro, Viviane

No Baque Mulher me tornei aprendiz, hoje sou batuqueira e encontrei minha raiz /  
Viviane Ribeiro. -- Maringá, PR, 2023.  
185 f.: il. color.

Orientadora: Profa. Dra. Eliane Domingues.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências  
Humanas, Letras e Artes, Departamento de Psicologia, Programa de Pós-Graduação em  
Psicologia, 2023.

1. Etnopsicanálise. 2. Mulheres negras. 3. Maracatu. I. Domingues, Eliane, orient. II.  
Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes.  
Departamento de Psicologia. Programa de Pós-Graduação em Psicologia. III. Título.

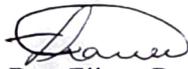
CDD 23.ed. 150.195

VIVIANE RIBEIRO

*No Baque Mulher me tornei aprendiz: hoje sou batuqueira encontrei minha raiz*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Psicologia.

COMISSÃO JULGADORA



Profª. Dra. Eliane Domingues  
PPI/Universidade Estadual de Maringá (Presidente)



Profª. Dra. Glaucia Valéria Pinheiro de Bida  
DPI/Universidade Estadual de Maringá



Prof. Dr. José Francisco Miguel Henriques Bairrão  
FFCLRP/Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto

Aprovado em: 29 de março de 2023.  
Defesa realizada na sala de vídeo do Bloco 118.



# Universidade Estadual de Maringá

Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes

Programa de Pós-graduação em Psicologia

## ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO

Aos vinte e nove dias do mês de março do ano de 2023, às catorze horas, realizou-se na sala de vídeo do Bloco 118, a **BANCA DE DEFESA PÚBLICA** da dissertação intitulada: "*No Baque Mulher me tornei aprendiz: hoje sou batuqueira encontrei minha raiz*", de autoria da candidata **VIVIANE RIBEIRO**, aluna regularmente matriculada no Programa de Pós-graduação em Psicologia - Mestrado. A Banca foi constituída pelos seguintes membros: Profa. Dra. Eliane Domingues (Presidente), Profa. Dra. Gláucia Valéria Pinheiro de Brida, primeira examinadora e Prof Dr José Francisco Miguel Henriques Bairrão, segundo examinador por vídeo conferência. Concluídos os trabalhos, a candidata foi considerada aprovada. E, para constar, foi lavrada a presente Ata, que vai assinada pelos membros da Banca Examinadora.

  
Profa. Dra. Eliane Domingues  
Presidente

  
Profa. Dra. Gláucia Valéria Pinheiro de  
Brida  
Primeira Examinadora

  
Prof Dr José Francisco Miguel Henriques Bairrão  
Segundo Examinador

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à Eliane Domingues pela acolhida e paciência diante das minhas inquietações, pelo respeito com que recebeu minha pesquisa e pelas orientações fundamentais ao longo de todo este processo.

À Gláucia Valéria Pinheiro de Brida e ao José Francisco Miguel Henriques Bairrão, que fizeram parte da minha banca de qualificação e defesa, agradeço pela generosidade na vida acadêmica, pelo tempo dedicado a leitura afetuosa da minha escrita e pelas contribuições que enriqueceram significativamente esta pesquisa e a minha trajetória acadêmica.

Ao Baque Mulher Maringá, por ter me mostrado os caminhos desta pesquisa, pela amizade e encantamento.

À minha família e a todos os parentes do Quilombo Paiol de Telhas, que mesmo distantes sempre se fizeram presentes, agradeço pelo apoio, pela confiança e encorajamento durante todo percurso. Cada conquista é também de vocês; eu sou porque somos!

Às amigas do mestrado para a vida toda, Isabella Tormena e Wanessa Wonsoski, que estiveram ao meu lado nos momentos de desafios e celebrações. Suas palavras de incentivo e alegria coloriram a minha caminhada.

À Elisa Riemer, pelas ilustrações que dão cor, brilho e movimento a esta pesquisa.

Ao Max Gomes Schreiner, com quem compartilhei minhas escritas iniciais, agradeço por ter sido um leitor entusiasta e pelas horas de conversas e mensagens trocadas.

À Kelvia Lorena Trentin, por ter me encontrado a tempo de traduzir o resumo. Você é luz no meu caminho.

Ao Programa de Pós-graduação em Psicologia da Universidade Estadual de Maringá, pela oportunidade de realização deste mestrado.

À CAPES pela bolsa concedida.

*À Mestra Joana D'arc da Silva Cavalcante e as batuqueiras do Baque Mulher Maringá  
que me ensinam a ser brincante.*

Ribeiro, V. (2023). *No Baque Mulher me tornei aprendiz, hoje sou batuqueira e encontrei minha raiz*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Psicologia. Universidade Estadual de Maringá, Maringá-PR.

## RESUMO

Esta pesquisa buscou identificar as repercussões psíquicas e sociais desencadeadas pela experiência de integrar o Baque Mulher Maringá, um dos mais de trinta grupos percussivos de maracatu que compõem o “*Movimento de Empoderamento Feminino Baque Mulher: Feministas do Baque Virado*”, coletivo constituído exclusivamente por mulheres, que cantam, dançam e tocam loas (canções) próprias, compostas como instrumento de expressão feminista de luta e resistência pelos direitos das mulheres. Este movimento foi idealizado e fundado em 2016 por Mestre Joana D’arc da Silva Cavalcante, primeira e única mulher na história dos maracatus-nação a ocupar o cargo de Mestre do batuque; uma das funções hierárquicas de maior responsabilidade e reconhecimento social no contexto dos Maracatus. Com sede localizada no bairro do Pina, na comunidade do Bode, em Recife/PE, o Baque Mulher fomenta o protagonismo feminino dentro dos maracatus-nação e atua como uma rede de acolhida, orientação e de enfrentamento da violência contra as mulheres. Em Maringá, o grupo filial Baque Mulher foi fundado em 2017 e, desde então, seguindo as diretrizes estipuladas por Mestre Joana, tem oportunizado o encontro de mulheres com o maracatu-nação e outras experiências relacionadas à cultura negra, às religiosidades de terreiro e no fortalecimento da luta contra o machismo, o racismo e a intolerância religiosa. O interesse pela temática surgiu diante da possibilidade de escutar de um grupo organizado de mulheres que atuam por meio de uma manifestação cultural que não se configura apenas como uma prática lúdica, mas como um meio de evidenciar a potência e subversão de mulheres que se colocam no mundo através da “voz” de seus tambores, transmitindo e expressando aquilo que na maioria das vezes não encontra espaço nas instituições públicas e nas instâncias de poder que afetam diretamente suas vidas. O estudo fundamenta-se na metodologia psicanalítica. A coleta dos dados foi conduzida por meio da observação participante com registro dos fenômenos observados em diário de campo e pela aplicação de entrevistas semiestruturadas, cujas gravações em áudio e vídeo foram integralmente transcritas. A análise dos dados é apresentada por meio de narrativas individuais, guiadas pelo que emergiu da relação transferencial estabelecida entre a pesquisadora e as participantes, priorizando os aspectos relativos às significações por elas atribuídas ao Baque Mulher e aos impactos decorrentes da adesão ao grupo. O estudo permitiu concluir que as integrantes do Baque Mulher Maringá se uniram a partir de uma finalidade compartilhada: vivenciar o maracatu-nação aliado a uma bandeira de luta, objetivo que, ao ser atravessado pela singularidade de cada batuqueira, encontra desvios no seu próprio desejo e abertura para a criação de novos sentidos.

**Palavras-chave:** Etnopsicanálise; Mulheres negras; Maracatu.

Ribeiro, V. (2023). En Baque Mulher me hice aprendiz, hoy soy percusionista y encontré mi raíz. Disertación de Maestría. Programa de Posgrado en Psicología. Universidad Estatal de Maringá, Maringá-PR.

## RESUMEN

Esta investigación trató de identificar las repercusiones psíquicas y sociales desencadenadas por la experiencia de integrarse al Baque Mulher Maringá, uno de los más de treinta grupos percusivos de maracatu que componen el “Movimiento de Empoderamiento Femenino Baque Mulher: Feministas del Baque Virado”, un colectivo formado exclusivamente por mujeres que cantan, bailan y tocan loas (canciones) propias, compuestas como instrumento de expresión feminista de lucha y resistencia por los derechos de las mujeres. Este movimiento fue ideado y fundado en 2016 por Maestra Joana D'arc da Silva Cavalcante, la primera y única mujer en la historia de los maracatus-nación en ocupar el cargo de Maestra del batuque; una de las funciones jerárquicas de mayor responsabilidad y reconocimiento social en el contexto del Maracatus. Con sede en el barrio de Pina, en la comunidad de Bode, en Recife/PE, Baque Mulher fomenta el protagonismo femenino dentro de los maracatus-nación y actúa como red de acogida, orientación y enfrentamiento a la violencia contra las mujeres. En Maringá, el grupo filial Baque Mulher fue fundado en 2017 y, desde entonces, siguiendo las directrices establecidas por la Maestra Joana, ha brindado la oportunidad de reunir a mujeres con el maracatu-nación y otras experiencias relacionadas con la cultura negra, las religiones afrobrasileñas y el fortalecimiento de la lucha contra el machismo, el racismo y la intolerancia religiosa. El interés por el tema surgió de la posibilidad de escuchar a un grupo organizado de mujeres que actúan a través de una manifestación cultural que no solo se configura como una práctica lúdica, sino como un medio para evidenciar la potencia y subversión de mujeres que se posicionan en el mundo a través de la "voz" de sus tambores, transmitiendo y expresando aquello que la mayoría de las veces no encuentra espacio en las instituciones públicas y en las instancias de poder que afectan directamente sus vidas. El estudio se fundamenta en la metodología psicoanalítica. La recogida de datos se realizó mediante observación participante con registro de los fenómenos observados en un diario de campo y mediante la aplicación de entrevistas semiestructuradas, cuyas grabaciones de audio y vídeo se transcribieron íntegramente. El análisis de los datos se presenta a través de narrativas individuales, guiadas por lo que surgió de la relación transferencial establecida entre la investigadora y las participantes, priorizando los aspectos relacionados con las significaciones que ellas atribuyen a Baque Mulher y los impactos de la integración en el grupo. El estudio permitió concluir que las integrantes de Baque Mulher Maringá se unieron con un propósito compartido: experimentar el maracatu-nación aliado a una bandera de lucha, un objetivo que, al ser influenciado por la singularidad de cada batuqueira, encuentra desvíos en su propio deseo y apertura para la creación de nuevos significados.

**Palabras clave:** Etnopsicoanálisis; Mujeres negras; Maracatu.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 Alfaia .....	70
Figura 2 Gonguê.....	72
Figura 3 Caixa de guerra.....	73
Figura 4 Agbê.....	75
Figura 5 Atabaque/Timbales.....	77
Figura 6 Mestra Joana D'arc da Silva Cavalcante.....	101

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO E O MÉTODO .....	13
1 O CANDOMBLÉ E A JUREMA SAGRADA: VISITANDO AS RELIGIOSIDADES DO MARACATU- NAÇÃO.....	25
1.1. O candomblé de rito nagô.....	25
1.2. A Jurema Sagrada: salve a fumaça, salve a Jurema.....	43
2 MARACATU-NAÇÃO, MANIFESTAÇÃO PERFORMÁTICA DA CULTURA NEGRA.....	53
2.1 Maracatu-nação: origens, ambiguidades, políticas e crenças.....	53
2.2 Maracatu-nação e seus elementos constitutivos.....	64
2.1.2 <i>Rainha, dama do paço, calungas, batuqueiras e batuques, vem chegando o Maracatu-nação</i> .....	65
2.1.3 <i>A musicalidade dos maracatus-nação</i> .....	67
2.1.4 <i>O batuque e seus instrumentos</i> .....	68
2.1.1.1 <i>As alfaias</i> .....	69
2.1.1.2 <i>O gonguê</i> .....	71
2.1.1.3 <i>Os taróis e os caixas de guerra</i> .....	73
2.1.1.4 <i>Os mineiros ou ganzás, os patangome e os agbês</i> .....	74
2.1.1.5 <i>O atabaque</i> .....	76
2.1.5 <i>O baque virado</i> .....	78
2.1.6 <i>As toadas do Maracatu-nação</i> .....	79
2.1.7 <i>As loas do Maracatu</i> .....	80
2.1.8 <i>A Mestra e o Mestre do batuque</i> .....	81
3 DO MARACATU-NAÇÃO AO BAQUE MULHER: UMA HISTÓRIA DE LUTA, RESISTÊNCIA E PROTAGONISMO FEMININO.....	82
3.1 Nação do Maracatu Encanto do Pina: uma nação de duas sereias.....	82
3.2 Movimento de empoderamento feminino Baque Mulher: feministas do Baque Virado.....	88
3.3 De Flor do Ingá ao Baque Mulher: mulheres guerreiras tocando o tambor .....	94
4 MESTRA JOANA D'ARC DA SILVA CAVALCANTE: “SOU PRETA, POBRE DA BEIRA DA MARÉ” .....	100
4.1 Todos os anos a gente escuta essa mesma história.....	100
4.2 Sou herdeira nagô .....	105

4.3	Através do Baque Mulher a gente canta as nossas lutas.....	115
5	TECENDO HISTÓRIAS DE UMA ESCUTA SINGULAR: A VIVÊNCIA NO BAQUE MULHER MARINGÁ NARRADA POR SUAS BATUQUEIRAS.....	118
5.1	O Baque Mulher foi um divisor de águas em minha vida.....	118
5.2	Eu sou quem sou hoje por conta do Baque Mulher, faz parte da minha construção como pessoa.....	125
5.3	Eu não toco tambor só para me sentir bem, só para extravasar, eu toco para orixá, eu toco para louvar, eu toco para acordar, eu toco para movimentar energias.....	131
5.4	Tocar o tambor e dançar são formas da gente se encantar e resistir a Icu, que representa a morte .....	138
5.5	O Baque Mulher me ensinou a conviver com o desconforto enquanto pessoa branca e a não me negligenciar em relação a luta antirracista.....	145
5.6	O maracatu transforma vidas, faz a gente ressignificar a nossa existência enquanto mulheres negras.....	149
5.7	O Baque mulher é essa força com a qual eu me afirmo enquanto sujeito nesse mundo.....	154
5.8	O Baque Mulher Maringá em laços de afetos.....	159
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	164
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	166
	APÊNDICE 1: Termo de Consentimento Livre e Esclarecido.....	171
	APÊNDICE 2: Roteiro de entrevista Mestra Joana.....	172
	APÊNDICE 3: Roteiro de entrevista batuqueiras.....	173
	APÊNDICE 4: Glossário de palavras Português – Yorùbá.....	176
	ANEXO 1: Obá corta a orelha induzida por Oxum.....	184
	ANEXO 2: Os Ibejis enganam a morte .....	185

## INTRODUÇÃO E O MÉTODO

O tema deste estudo é o “Baque Mulher Maringá”, grupo de maracatu filial que compõe o “Movimento de Empoderamento Feminino Baque Mulher: Feministas do Baque Virado”, cuja finalidade é viabilizar o protagonismo feminino no maracatu-nação, por meio de um batuque composto exclusivamente por mulheres, que cantam, dançam e tocam loas (canções) próprias, compostas como instrumento de expressão feminista de luta e resistência pelos direitos das mulheres.

O grupo de maracatu Baque Mulher foi idealizado por Joana D’arc da Silva Cavalcante, a Mestra Joana, e fundado em 2008, na Comunidade do Bode, periferia do Recife/PE. Em sua origem, o grupo foi criado com a intenção de reunir as mulheres da comunidade que integram as nações de maracatu Encanto do Pina e Porto Rico, em um espaço acolhedor onde tivessem liberdade para “tocar e se sentir bem”, visto que havia uma certa rejeição quanto a presença feminina no batuque dos maracatus. O grupo constituiu-se também, como um espaço de lazer e confraternização onde as integrantes se sentiram seguras para compartilhar situações de violência contra a mulher, temática que passou a ser abordada e trabalhada por Mestra Joana com o grupo, sobretudo, por meio de suas loas que foram compostas como ferramenta de empoderamento feminino e de transmissão da Lei Maria da Penha. Com o passar do tempo, mulheres de outras regiões que participavam do carnaval com as nações, se identificaram com a proposta do Baque Mulher e sugeriram a fundação de filiais do grupo em suas cidades, e assim, em 2016, o Baque Mulher torna-se um movimento de empoderamento feminino que atua por meio da fundação de grupos de maracatu filiais, os quais fomentam projetos voltados para a criação de uma rede de intervenção, orientação, acolhida e de enfrentamento da violência contra as mulheres, aliado ao fator percussivo e demais fundamentos do maracatu-nação.

Baque Mulher Maringá, foi fundado em 2017 e desenvolve suas ações em consonância com os objetivos do movimento de empoderamento feminino, “*Baque Mulher Feministas do Baque Virado*”, oportunizando o encontro de mulheres com o maracatu-nação e outras experiências relacionadas à cultura negra, a religiosidade de terreiro e ao protagonismo na luta contra o machismo, o racismo e a intolerância religiosa.

Meu encontro com o Baque Mulher ocorreu em 2018, quando acompanhei as discussões articuladas pela mesa redonda: “*O feminismo e o candomblé: o protagonismo de mulheres periféricas e o maracatu como mediador das relações cotidianas*”, promovida pelo Baque Mulher em parceria com o Núcleo de Pesquisas em Participação Política do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais (PGC/UEM). Tal debate fazia parte da abertura do evento: *Obá*

*Xirê – Vivência de Maracatu Baque Mulher*, que contou com a presença de expositoras convidadas de Recife, dentre elas, a Mestre Joana, a qual contou sobre sua trajetória de vida na comunidade do Bode, onde é Iá Kekerê no *Ylê Axé Oxum Deym*, casa religiosa de candomblé nagô e da Jurema Sagrada; é Mestre da nação de Maracatu Encanto do Pina e, coordenadora do Baque Mulher Recife.

Ao ouvir a história de Mestre Joana, bem como das demais mulheres que organizaram o evento, fiquei encantada com o maracatu-nação e com o trabalho por elas desenvolvido, sobretudo, devido à dinâmica de organização social e política engendrada por essas mulheres que atuam em suas localidades por meio de uma manifestação cultural com forte presença de elementos que remetem à cultura negra e as religiosidades de terreiro (candomblé e da Jurema Sagrada), ao mesmo tempo que evidenciam problemáticas como o machismo, o racismo e a intolerância religiosa.

Relatos que se aproximavam da minha história de vida, devido a realidade vivenciada por minha comunidade de origem, o Quilombo Invernada Paiol de Telha, localizado na região centro-sul do Paraná. Território tradicional marcado pelo pertencimento a um capital simbólico que remonta a sociabilidade das tradições afro-brasileiras e presentes, sobretudo, na determinação e força de suas mulheres, as “mulheres do Paiol”, nossa fortaleza e exemplo de perseverança. São mulheres que não se intimidam, nem paralisam em meio a todas as adversidades, mas inventam modos de (r)existir a cada dia, nos nutrindo de afetos e memórias. A Comunidade Quilombola Paiol de Telhas é primeiro território negro tradicional, do Estado do Paraná a ser reconhecido pela Fundação Cultural Palmares e a conquistar em março de 2019, após determinação judicial, o título de reconhecimento de domínio coletivo de 225 hectares, uma pequena parte dos 2.959 hectares identificados como território quilombola pelo Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (Incra). Titulação que marca uma das mais significativas conquistas judiciais, travadas ao longo dos cinquenta anos de luta e mais de um século de resistência pela retomada das terras onde nossos ancestrais viveram.

Venho, portanto, de uma Comunidade com um longo percurso de resistência, luta e conquistas de seus direitos, comunidade que valoriza, respeita e reconhece a força de suas mulheres, bem como, do poder e do encantamento produzido pela cultura afro-brasileira e pelo manancial de produção de saberes transmitidos através da música, da dança, da culinária, do exercício da fé, do saber de suas benzedadeiras, do plantar, de colher e das histórias que ligam nossas vidas aos nossos ancestrais em um ciclo contínuo, por meio do qual aprendi a me reconhecer como mulher negra, quilombola e a valorizar o legado que carrego comigo e que continuará depois de mim.

Assim, logo que conheci a história do Baque Mulher, me identifiquei com a história de Mestre Joana e das demais mulheres que integram o movimento, pois vi nelas a mim mesma, em suas histórias me deparei com fragmentos que diziam dos “meus”, das mulheres com quem convivi e daquelas com quem compartilho da minha caminhada, em suas vivências singulares, ouvi de trajetórias que se repetem, em diferentes locais, com pessoas distintas e ao mesmo tempo com tanto em comum. A partir desse primeiro contato com o Baque Mulher, passei a acompanhar suas atividades por meio das redes sociais e decidi participar das oficinas de maracatu ofertadas pelo grupo.

Neste mesmo período, fui aluna não regular de uma disciplina do Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Estadual de Maringá e conheci o Projeto de Ensino: “Grupo de estudos em Etnopsicanálise” e ao ficar curiosa para saber do tratavam em seus encontros, realizei minha inscrição no Projeto para acompanhando as leituras e discussões que eram elencadas pelo grupo. A inserção nesse Projeto me encaminhou para a disciplina *Etnopsicanálise e clínica transcultural*, que assim como o grupo de estudos, era coordenado pela professora Eliane Domingues, espaços onde conheci o etnólogo e psicanalista Georges Devereux (1908-1985), autor ainda pouco conhecido no Brasil e reconhecido como o criador da Etnopsicanálise, disciplina que articula métodos e saberes da psicanálise e da antropologia, constituindo-se tanto como uma pesquisa pluridisciplinar, quanto como uma prática terapêutica nela fundamentada.

Logo de início, meu interesse se deu pela problemática central das investigações abordadas por Devereux, isto é, a complementaridade entre cultura e psiquismo, aos quais o autor atribui uma homologia estrutural ao compreender que são coemergentes, ou seja, não é possível conceber uma cultura que não seja vivenciada por um psiquismo, do mesmo modo que “é impossível pensar a própria formação da personalidade independente da cultura” (Laplantine, 1998, p. 73). Convém salientar, que para Devereux (1973), ainda que o psiquismo e a cultura sejam funcionalmente inseparáveis, tanto do ponto de vista metodológico, quanto funcional, suas explicações são complementares e não aditivas.

Outra ideia de Devereux pela qual me interessei, diz respeito a sua indagação não sobre o fato do que leva as pessoas a adoecerem e sim, o porquê as pessoas não adoecem em sociedades que favorecem o adoecimento ao invés de promover a saúde mental. O autor propõe tal questionamento ao observar que a centralidade até então atribuída a patologia apresentava “graves inconvenientes” por não ser capaz de explicar:

- 1) porque razão os indivíduos, longe de serem constantemente destrutivos, manifestam frequentemente uma grande capacidade de criação nas ciências, nas artes e nas relações interpessoais e,
- 2) porque razão as sociedades não arrastam os seus membros para a loucura ou para o suicídio ou porque é que a eclosão da individualidade não destrói automaticamente os fundamentos da Sociedade (Devereux, 1981, p. 523).

Diante dessas considerações, para Devereux (1981) o conceito de patologia não poderia ser o conceito de base da Etnopsicanálise, mas sim o conceito de sublimação, por ser um processo próprio do ser humano e ter a “capacidade de explorar um material psíquico arcaico – ou mesmo neurótico – de maneira criativa”, propondo assim, como finalidade última da Etnopsicanálise “a exploração e a compreensão da sublimação: da natureza da criatividade e do ambiente sociocultural que a favorece” (Devereux, 1981, p. 524).

Utilizando-se dessa lógica, e seguindo a linha investigativa delineada por Devereux (1973) ao afirmar que mais valia ao psicanalista identificar as capacidades dos sujeitos se organizarem e de “sintonizarem” com o seu entorno do que perceber as suas estruturas “doentias”, busquei identificar as repercussões psíquicas e sociais desencadeadas pela experiência de integrar o Baque Mulher Maringá.

A hipótese inicial é de que o grupo de Maracatu Baque Mulher, possibilita a suas integrantes ostentar elementos culturais e religiosos que remetem a práticas e sujeitos silenciados e por vezes invisibilizados em nossa sociedade, mas que encontraram formas de (r)existir ao ressignificar essa existência desqualificada, a partir do sentimento de pertença a um grupo de maracatu, que não configura apenas como uma prática lúdica onde as mulheres dançam e cantam para esquecer os seus problemas, mas como uma possibilidade de evidenciar a potência e subversão de mulheres que se colocam no mundo através da “voz” de seus tambores, transmitindo e expressando aquilo que, na maioria das vezes, não encontra espaço nas instituições públicas e nas esferas de poder que afetam diretamente a suas vidas. Além disso, ao fazer parte de um grupo, ao estabelecer relações com outras mulheres que ocupam lugares próximos na rede discursiva, ao construir pautas comuns, as integrantes do Baque Mulher podem aparecer num campo onde sozinhas ficariam invisíveis ou desqualificadas (Braga & Rosa, 2008).

Assim, tendo em vista o que foi apresentado, proponho a elaboração deste estudo que se divide em duas partes, sendo que a primeira parte, privilegia os aspectos de cunho histórico, cultural e social da temática abordada. Em que apresento no primeiro capítulo, as religiosidades que se fazem presentes no contexto de criação e fundamentação do Baque Mulher. De modo que, inicialmente discorro sobre o universo religioso do candomblé de rito nagô e,

posteriormente, sobre o complexo mágico-religioso da Jurema Sagrada. A decisão por abordar tais religiosidades logo de início, deve-se ao fato de o Baque Mulher Maringá está intrinsecamente vinculado a tais práticas, oferecendo uma noção básica dos elementos constitutivos de sua organização.

O segundo capítulo tem como objetivo explorar a dimensão histórica do maracatu-nação, contextualizando aspectos relativos à religiosidade, aos símbolos, as cores, aos instrumentos e a musicalidade que o compõem, enquanto prática compartilhada e espetáculo coletivo da cultura negra pernambucana. Neste capítulo apresento uma breve periodização do maracatu-nação ao longo de sua história, destacando como a manifestação foi retratada e compreendida ao longo dos séculos; assim como descrevo seus elementos constitutivos, com destaque aqueles presentes no grupo de Maracatu Baque Mulher Maringá.

O terceiro capítulo é destinado a apresentação da nação do Maracatu Encanto do Pina, primeiro maracatu-nação a ser regido por uma mulher, a Mestreira Joana, e abordo o contexto de criação do Baque Mulher Recife, do “Movimento de Empoderamento Feminino Baque Mulher feministas do Baque Virado” e, sobre o contexto de fundação do Baque Mulher Maringá, objeto desta pesquisa.

Na segunda parte da pesquisa, destinada a apresentação e análise do material coletado, apresento no capítulo quatro a história de Mestreira Joana D’arc da Silva Cavalcante, idealizadora do Baque Mulher, compomos sua trajetória ao longo de três atos: o seu nascimento, o qual guarda a origem de seu nome, a assunção do papel de Mestreira da nação do Maracatu Encanto do Pina e, a articulação desse processo com a criação do Baque Mulher.

Logo em seguida, no capítulo cinco, por meio das narrativas veiculadas ao longo da pesquisa de campo e de entrevista semiestruturada, apresento a trajetória de sete mulheres que atuam no Baque Mulher Maringá: Francisca, Maria, Antônia, Tereza, Helena, Ângela e Conceição<sup>1</sup> e as repercussões psíquicas e sociais que a participação no Baque Mulher trouxe para suas vidas.

### **Inserção no campo: trajetória de uma pesquisadora batuqueira**

O meu contato com o grupo de Maracatu Baque Mulher Maringá é anterior ao início desta pesquisa, pois frequentava tanto as oficinas de maracatu para iniciantes oferecidas

---

<sup>1</sup> Trata-se de nomes fictícios, com a finalidade de assegurar o sigilo das informações e o tratamento ético fundamental nas pesquisas com seres humanos.

semanalmente pelo grupo, bem como a Roda de Estudos da nação do Maracatu Encanto do Pina, o que facilitou a minha aproximação enquanto pesquisadora com o grupo em estudo. Sendo que a pesquisa autorizada tanto pela coordenadora geral do Movimento, a Mestra Joana, quanto pela coordenadora local do Baque Mulher Maringá, em consentimento com as demais integrantes do grupo. A partir desse contexto, ao iniciar a pesquisa, passei a frequentar as atividades do grupo de modo mais assíduo para que fosse possível compartilhar de suas vivências cotidianas, que somadas ao meu interesse pessoal anterior a pesquisa, resultou no convite das batuqueiras para que passasse a integrar o grupo, não apenas como participante ou pesquisadora, mas também como batuqueira, marcando a minha trajetória no campo de pesquisa por uma dupla inserção: pesquisadora e batuqueira.

Ter aceitado o convite para integrar o grupo na condição de batuqueira permitiu o acesso a espaços que não poderia ter ocupado de outra forma, pois até então, como participante das atividades ofertadas pelo Baque Mulher e como pesquisadora, tinha acesso restrito às atividades privativas do grupo. De modo que, embora o método adotado tenha sido a observação participante, seu alcance se restringiria a perspectiva “de fora”, ao passo que enquanto batuqueira a perspectiva metodológica que adoto é a “de dentro”, ou seja, assumo também o papel de integrante do grupo pesquisado.

Tal inserção, viabilizou a convivência com as batuqueiras em diferentes situações, tais como: oficinas de maracatu, tanto as oferecidas à comunidade, quanto as destinadas aos ensaios e aprendizagem do grupo, as quais incluíam o estudo de percussão, canto, dança, confecção e manutenção de instrumentos; as apresentações artísticas e culturais realizadas em diferentes contextos como: escolas, universidades, terreiros, feiras, atos e mobilizações condizentes com perfil político ideológico do grupo e, em especial, das discussões internas do grupo, das reuniões e confraternizações, ocasiões que se tornaram mais propícias para compreender a organização interna do grupo, conhecer a história de vida de cada batuqueira e suas trajetórias dentro do Movimento, bem como para me aproximar do modo como vivenciavam as experiências proporcionadas pelo grupo, a partir da minha própria vivência.

Neste contexto, as experiências de campo possibilitaram múltiplas transferências, por meio do contato direto e frequente com as batuqueiras do Baque Mulher Maringá, bem como das vivências com batuqueiras e maracatuzeiras de Recife/PE, inclusive com a Mestra Joana, viabilizando o estabelecimento de diálogos como fontes de produção de informações que raramente apareceriam de forma espontânea, de modo que foi possível explorar e coletar, por meio da oralidade, relatos acerca dos antecedentes históricos, sociais e culturais que permeiam a criação do “Movimento de empoderamento feminino Baque Mulher feministas do Baque

Virado” e a fundação do Baque Mulher Maringá. Tais depoimentos registrados em diário de campo, assim como aqueles coletados durante as entrevistas, serviram tanto como material bibliográfico, endossando a pesquisa, quanto como importantes balizas para a definição dos capítulos iniciais, posto que a seleção das referências empregadas neste estudo privilegiou autores que dialogavam com as narrativas coletadas em campo, em especial, com a minha vivência como pesquisadora-batuqueira durante a construção desta pesquisa.

Considerando ainda a relação pesquisadora-batuqueira, assumo esse lugar ciente sobre a relevância da compreensão interna do fenômeno estudado, bem como das implicações dela decorrentes, em virtude do risco da identificação com a problemática estudada pelo fato de ser uma integrante do grupo, o que se por um lado, possibilita olhar o fenômeno de dentro, por outro dificulta o olhar distanciado “(...) que torna possível a compreensão das lógicas que escapam aos atores sociais” (Laplantine, 2012, p.184).

Tal risco foi assumido com base nas contribuições de Devereux (1967), referentes à metodologia. Para o autor, não podemos nos enganar acreditando que as pesquisas são isentas da subjetividade do pesquisador, mas pelo contrário, devemos considerá-la como um dado fundamental do campo de estudo, instrumentalizando-a a partir das transferências e contratransferências que emergem do encontro entre pesquisador e o sujeito pesquisado. É neste sentido, que utilizo a contratransferência, isto é, os fenômenos despertados em mim (pesquisadora) ante o objeto de estudo, na coleta de dados desta pesquisa.

A análise da contratransferência pressupõe uma abordagem metodológica que passa necessariamente pelo reconhecimento e instrumentalização da subjetividade do pesquisador, com a finalidade de conhecer objetivamente uma realidade que o “transcende, apesar de ‘passar por si’” (Araújo, 2016, p. 61), viabilizando a compreensão de como o pesquisador “experimenta sua angústia de conhecer e de desconhecer suas próprias condições narcísicas ao reconhecer um fenômeno” (Binkowski, 2018, p. 7). Sendo assim, ao abordar uma situação aparentemente difícil, o pesquisador deverá examinar a si próprio, para que possa entender o que faz obstáculo a sua tentativa de compreendê-lo. É neste sentido que Devereux (1999) afirma que a contratransferência é o conteúdo mais relevante de todas as ciências humanas e sociais, pois os dados que se obtêm através dela, em geral, não podem ser obtidos por outros meios.

Cabe destacar que as relações (transferência) desenvolvidas durante o percurso da pesquisa de campo, favoreceram o estabelecimento de vínculos, (entre pesquisadora-batuqueira e batuqueiras) tornando-se assim, fundamentais para o andamento da pesquisa, sobretudo, em virtude do anúncio da Organização Mundial da Saúde (OMS) em março de 2020, sobre o estado de emergência internacional relacionada à COVID-19, que impôs o distanciamento social como

uma das principais medidas de segurança contra a pandemia do coronavírus. Inicialmente, incertos em relação a aparente longevidade da crise, o Programa de Pós-Graduação em Psicologia da UEM optou por adiar as pesquisas, contudo, meses depois o quadro que se desenhava é aquele que vem sendo chamado de “novo normal”. Normalidade adaptada, que trouxe consigo barreiras diretas ao desenvolvimento dessa pesquisa, pois o cenário atual impossibilitava a livre circulação e o contato entre as pessoas, inviabilizando a realização presencial das entrevistas e a continuidade das atividades de campo.

Diante desse contexto foram necessárias adaptações na coleta dos dados, incluindo a suspensão das atividades de campo e a substituição das entrevistas presenciais pelas virtuais. O êxito de tal estratégia se deve, principalmente, a quatro fatores: o primeiro, diz respeito a autorização do ensino remoto em caráter excepcional, que viabilizou a continuidade da pesquisa; o segundo, está relacionado ao fato de que todas as participantes da pesquisa dispunham de acesso à internet e aos dispositivos necessários para acessá-la; o terceiro, refere-se a utilização das plataformas digitais de informação e comunicação pelo grupo de Maracatu Baque Mulher Maringá, que transpôs na medida do possível as atividades presenciais para a modalidade online, além da manutenção das ações que já aconteciam por meio das redes sociais e, o quarto, deve-se a adesão das batuqueiras à realização das entrevistas na modalidade online, facilitada pelo vínculo pré-estabelecido com as participantes.

### **A Mestra e as batuqueiras**

Participaram desta pesquisa a idealizadora, fundadora e coordenadora geral do “Movimento de empoderamento feminino Baque Mulher feministas do Baque Virado”, e sete batuqueiras do grupo de Maracatu Baque Mulher Maringá.

No percurso da pesquisa, a primeira entrevista realizada foi com Joana D’arc da Silva Cavalcante, a Mestra Joana, mulher negra, 42 anos, nascida e criada na Comunidade do Bode, periferia do Recife, onde é líder comunitária e Iá Kekerê no *Ylê Axé Oxum Deym*, casa religiosa de candomblé nagô e da Jurema Sagrada, é mãe carnal e mãe de axé. É a primeira mulher a ocupar a função de Mestra em um maracatu-nação, estando à frente da nação do Maracatu Encanto do Pina desde 2008, é idealizadora, fundadora e coordenadora do Baque Mulher Recife e coordenadora geral do “Movimento de empoderamento feminino Baque Mulher feministas do Baque Virado”.

A entrevista com Mestra Joana foi realizada Maringá, na ocasião em que Mestra visitava a cidade para ministrar oficinas de dança dos orixás e de maracatu no evento: “*II Obá Xiré* –

*Vivência de Maracatu Baque Mulher e Encanto do Pina*”, organizado pelo Baque Mulher e Roda de Estudos Encanto do Pina Maringá. Embora esta pesquisa tenha sido autorizada por Mestre Joana, não nos conhecíamos pessoalmente, sendo que tal encontro ocorreu durante os três dias de oficinas e no período em que Mestre Joana esteve hospedada na casa da coordenadora do Baque Mulher Maringá, momento em que tivemos a oportunidade de conversar e lhe expliquei de forma mais detalhada o objetivo da pesquisa e a finalidade da entrevista, a qual foi realizada no dia posterior ao término do evento, em horário por ela estipulado. No tempo que transcorreu entre a primeira vez que ouvi Mestre Joana contar sobre sua trajetória de vida até o momento da entrevista, já havia lido, ouvido e assistido o que encontrei disponível sobre sua história. No roteiro, continha aquilo que a meu ver, escapava, passava despercebido das outras falas e dizia também do meu desejo de saber e da minha implicação com a escuta.

No que se refere às batuqueiras, durante a pesquisa foram entrevistadas sete mulheres com idade entre 29 e 40 anos. Todas com Ensino Superior completo, dentre as quais quatro delas cursam a Pós-graduação. A faixa de renda per capita dessas mulheres varia entre novecentos e seis mil reais. Ao que concerne a identidade racial, três se autodeclararam negras, duas delas se autodeclararam pretas e as outras duas se autodeclararam brancas. Quatro das entrevistadas compõem o Baque Mulher desde a sua fundação, em 2017, e as demais passaram a integrar o grupo no mesmo ano.

Durante a pesquisa de campo, nosso primeiro contato, embora tenha ocorrido em momentos distintos, aconteceu no contexto das oficinas de maracatu ofertadas à comunidade pelo Baque Mulher Maringá. Por ter escolhido a alfaia como meu instrumento percussivo, estabeleci uma proximidade maior com as batuqueiras que tocavam esse instrumento e tinham como função transmitir as iniciantes seus conhecimentos, de modo que nosso vínculo foi se estabelecendo a partir desse lugar comum, isto é, a afinidade pela alfaia, o coração do Baque Mulher. Com as demais batuqueiras, o vínculo foi se estabelecendo de forma mais gradual, à medida que participava das atividades promovidas pelo grupo e, sobretudo, quando passei a atuar no Baque Mulher na condição de batuqueira, situação que facilitou a minha aproximação e compartilhamento de vivências.

Todas as batuqueiras entrevistadas são “minhas mais velhas”, o que significa que já integravam o grupo antes da minha chegada e, portanto, são detentoras de conhecimentos, saberes e vivências dos quais até então eu não tinha acesso, de modo que coube as minhas mais velhas compartilhar o que sabiam comigo, de acordo com a minha vontade e disponibilidade para aprender, em contrapartida, ao ocupar o lugar de “mais nova” diante do grupo e das

batuqueiras, sou vista como iniciante, ou seja, aprendiz das batuqueiras mais velhas. Assim, por integrar o Baque Mulher como pesquisadora-batuqueira, o lugar que ocupo para as entrevistadas é o de pesquisadora-aprendiz.

Essa hierarquia estabelecida pelo grupo se aproxima da estrutura hierarquia presente no candomblé de rito nagô, organizada, dentro outros fatores, em função da antiguidade iniciática, como veremos no próximo capítulo, onde apresentamos o universo religioso do candomblé de rito nagô.

## **Procedimentos**

Os procedimentos metodológicos adotados para a coleta de dados foram: a observação participante com registro dos fenômenos observados em diário de campo e entrevistas semiestruturadas. No que concerne à observação participante, utilizo-a para permitir a minha inserção (pesquisadora) no campo de pesquisa por meio do contato direto com o grupo pesquisado e com as participantes do estudo, de modo a obter informações sobre a realidade por elas vivenciadas em seus próprios contexto. Logo, a importância dessa técnica reside no fato de possibilitar a captação de “uma variedade de situações ou fenômenos que não são obtidos por meio de perguntas, uma vez que, observados diretamente na própria realidade, transmitem o que há de mais imponderável e evasivo na vida real” (Neto, 2001, p. 60).

As observações participantes foram realizadas no período de março de 2019 a março de 2020, em que participei das atividades desenvolvidas pelo e/ou para o grupo, tanto daquelas abertas ao público, quanto às restritas às batuqueiras. Durante todo o trabalho de campo mantive o registro dos fenômenos que interessavam ao estudo em diário de campo, anotando também as minhas impressões e emoções suscitadas pela vivência de situações específicas ao contexto da pesquisa. Compreendendo que “quanto mais rico for em anotações este diário, maior será o auxílio que oferecerá à descrição e à análise do objeto estudado” (Neto, 2001, p. 64).

Com a finalidade de abarcar as vivências das batuqueiras participantes deste estudo a partir do foco principal da pesquisa, aliou-se a observação participante a realização de entrevistas semiestruturadas por constituir-se em uma técnica de investigação coerente com a pesquisa em psicanálise, pois é pela via da palavra, por intermédio do discurso proferido pelo sujeito, que a investigação se desenvolve, posto que é na relação transferencial que o entrevistado pode formular suas próprias questões e respondê-las de forma singular, cabendo ao entrevistador uma escuta que esteja atenta às próprias resistências (contratransferência) que podem emergir durante o processo (Rosa & Domingues, 2010).

Para tal empreendimento, o modelo de entrevista selecionado foi a semiestruturada por permitir que as entrevistadas contribuam com o processo investigativo com liberdade e espontaneidade, sem perder a objetividade. Neste sentido, para Triviños (1987), a entrevista semiestruturada é:

(. . .) aquela que parte de certos conhecimentos básicos apoiados em teorias e hipóteses, que interessam à pesquisa, e que, em seguida, oferecem amplo campo de interrogativas, fruto de novas hipóteses que vão surgindo à medida que se recebem as respostas do informante. Desta forma, o informante seguindo espontaneamente a linha de seu pensamento e de suas experiências dentro do foco principal colocado pelo investigador, começa a participar do conteúdo de pesquisa (Triviños, 1987, p. 146).

Foram elaborados previamente dois roteiros<sup>2</sup> para entrevistas, um deles com questões específicas a serem exploradas com as batuqueiras do grupo de Maracatu Baque Mulher Maringá, em que foram abordadas questões relativas à caracterização das participantes; a estrutura organizacional do grupo, com destaque aos aspectos relativos aos elementos que o constituem e a relação que se estabelece entre as entrevistadas e esses elementos, bem como, os contextos de inserção e permanência no grupo. E outro roteiro destinado a idealizadora e coordenadora geral do Movimento, a Mestre Joana, em que são exploradas questões pertinentes ao contexto e criação e difusão do Movimento Baque Mulher e ao seu público alvo.

Inicialmente estava previsto a realização presencial das entrevistas tanto com a Mestre Joana, quanto com as batuqueiras que concordassem em participar voluntariamente da pesquisa, em local por elas estipulado. Contudo, apenas a entrevista com a Mestre Joana foi realizada de modo presencial, pois ocorreu em momento anterior à instauração do estado de emergência internacional relacionada à COVID-19, que impôs o distanciamento social como uma das principais medidas de segurança contra a pandemia do coronavírus. Diante de tal situação optou-se pela realização das demais entrevistas por vídeo chamada, através da plataforma digital *jitsi Meet*, evitando assim, o contato pessoal e possibilitando o desenvolvimento da pesquisa. Porém, ao estabelecer a modalidade online para a realização das entrevistas, foi necessário instituir como critério para a seleção das batuqueiras o acesso à internet e aos dispositivos necessários para acessá-la. E além desse critério, optei por solicitar a entrevista apenas àquelas que se mantiveram ativas durante a pandemia, participando e interagindo nas atividades online propostas pelo grupo nas plataformas digitais.

Tendo em vista esses critérios e o distanciamento social, entrei em contato com as batuqueiras por meio do aplicativo multiplataforma de mensagens instantâneas e chamadas de

---

<sup>2</sup> Apêndice 2 (p. 165) e apêndice 3 (p.166)

voz e vídeo (*WhatsApp*) convidando-as a participar da entrevista, bem como, elucidando as questões pertinentes ao novo método e critério estabelecido para a coleta de dados. A escolha do *WhatsApp* para contatar as participantes se deu devido a esta multiplataforma ser um dos canais mais utilizados pelo grupo para comunicação entre as batuqueiras, de modo que já dispunha dos contatos telefônicos necessários por ser integrante do grupo. Convém destacar que todas as batuqueiras contatadas aceitaram o convite para participar, também, dessa etapa da pesquisa.

A entrevista com a Mestra Joana<sup>3</sup>, foi realizada de modo presencial, no ano de 2019, ocasião em que o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE)<sup>4</sup>, foi lido com a entrevistada e por ela assinado. O registro dos dados ocorreu por meio de gravação em áudio e sua transcrição na íntegra. As entrevistas com as batuqueiras foram realizadas entre setembro e novembro de 2020, durante a pandemia, de modo que o TCLE foi lido com as batuqueiras no momento da entrevista, onde possíveis dúvidas foram elucidadas e o documento foi assinado em momento posterior. O registro dos dados ocorreu por meio de gravação em vídeo (ferramenta disponível na plataforma digital *jitsi Meet*) e no momento de sua transcrição na íntegra, os nomes verdadeiros das entrevistadas foram substituídos por nomes fictícios, garantindo o sigilo e o tratamento ético fundamentais nas pesquisas com seres humanos.

---

<sup>3</sup> Para a apresentação dos dados coletados na entrevista realizada com a Mestra Joana, optamos por não manter o seu anonimato, em virtude de sua trajetória e representatividade dentro da manifestação cultural do maracatu, tanto por se tratar da primeira mulher na história dos maracatus-nação a ocupar o posto de Mestra do batuque, quanto por referir-se a idealizadora e fundadora do “Movimento de empoderamento feminino Baque Mulher Feministas do Baque Virado” e coordenadora geral dos diversos grupos de Maracatu Baque Mulher filiais. Bem como por ser uma figura pública de referência no enfrentamento a violência contra as mulheres. Assim, cabe destacar, que tanto o depoimento coletado durante a entrevista com Mestra Joana, quanto a utilização de sua imagem nesta pesquisa, foi autorizado pela participante e aprovado pelo Comitê Permanente de Ética em Pesquisa com Seres Humanos (COPEP), da Universidade Estadual de Maringá.

<sup>4</sup> Apêndice 1, p. 164.

## CAPÍTULO 1

### 1 O CANDOMBLÉ E A JUREMA SAGRADA: VISITANDO AS RELIGIOSIDADES DO MARACATU-NAÇÃO

O maracatu-nação ou maracatu de baque-virado é uma manifestação popular tradicionalmente vinculado às religiões afro-brasileiras praticadas no Recife. Esta ligação foi observada, sobretudo, a partir dos anos 1950 é considerada a sua característica mais autêntica, visto que o maracatu tradicional seria aquele que mantém uma relação intrínseca com o candomblé de rito nagô (Peixe, 1955), também conhecido como “xangô pernambucano”.

Contudo, os símbolos e práticas religiosas presentes no maracatu, não se restringem a uma única matriz cultural ou vertente de culto, mas abrange outras modalidades próximas das religiões indígenas que acabaram por incorporar muito das religiões afro-brasileiras e se desenvolveram de forma exponencial nas regiões norte e nordeste, com particularidades regionais, sendo denominadas de catimbó, toré e Jurema, como é conhecida no Recife (Prandi, 1996).

Assim, tendo em vista o caráter religioso que o maracatu-nação comporta, bem como, a influência desse aspecto para o nosso campo de investigação, neste capítulo apresento o universo religioso do candomblé de rito nagô e da Jurema Sagrada, posto que as ações que fundamentam o grupo de maracatu feminino “Baque Mulher”, são pautadas, sobretudo, nessas duas religiosidades de terreiro, irradiando-se na manifestação cultural, em linguagem musical, corporal e visual repleta de liturgia.

Para tanto, o capítulo está organizado em duas partes: na primeira, apresento o candomblé de rito nagô, abordando a sua origem, a organização hierárquica dessa religião, a estrutura de suas cerimônias públicas e a descrição de suas principais divindades. A segunda parte é dedicada a apresentação do complexo mágico-religioso da Jurema, destacando sua origem, a constituição de seu universo espiritual e dos artefatos religiosos que a compõem, as principais entidades formadoras do panteão juremeiro e suas três formas ritualísticas de culto.

#### 1.1 O candomblé de rito nagô

Laroyê Bará  
Abra caminho dos passos  
Abra caminho do olhar  
Abra caminho tranquilo pra eu passar

Candomblé é um vocábulo utilizado, de modo geral, para designar os grupos religiosos caracterizados por um sistema de crenças em divindades originárias do panteão africano, denominadas de orixá, cujo culto se organiza em torno da manifestação da divindade no corpo dos fiéis, fenômeno denominado de transe místico<sup>6</sup>. Sua fundação institucional remonta a primeira metade do século XIX<sup>7</sup> e revela a organização dos povos africanos de origens étnicas distintas que, desde o início da diáspora negra, criaram estratégias de resistência para a preservação e manutenção de suas tradições originárias (Costa Lima, 1976). Os “candomblés” pertencem a diferentes tradições ou “nações de candomblé”<sup>8</sup>, que congregam adeptos que seguem diferentes ritos, mas que se identificam, nos mais diversos pontos do país, como pertencentes a uma mesma comunidade religiosa, o chamado de “povo-de-santo”, que compartilham crenças marcadas pela retenção das epistemologias africanas, desde as ideias cosmogônicas, teológicas e éticas, até os aspectos mais expressivos do ritual e da linguagem (Prandi, 2001a).

São religiões que se expandiram pelo território brasileiro com diferentes denominações regionais, entre elas a *macumba*, no Rio de Janeiro, o *tambor de mina* no Maranhão e Pará, o *batuque*, no Rio Grande do Sul, o *candomblé*, na Bahia e o *xangô*, em Pernambuco e Alagoas (Prandi, 1996), mas se interligam através de teias de linhagens e influências que convergem na maioria dos casos, para as nações iorubá ou nagô<sup>9</sup>, considerada entre as antigas nações africanas

---

<sup>5</sup> Trecho da música “Fio de Prumo (Padê Onã). Composição de Douglas Germano e Criolo.

<sup>6</sup> Ao longo do capítulo veremos que o transe místico, também designado como fenômeno de possessão “é considerado, pelos membros do grupo, como a incorporação da divindade no iniciado ritualmente preparado para recebê-la” (Vivaldo da Costa Lima, p. 66).

<sup>7</sup> Embora não se possa demarcar com exatidão a constituição do candomblé, seja na forma como o conhecemos hoje, ou como ele pode ter sido no passado, podemos afirmar que a fundação do candomblé do Engenho Novo, na Bahia, provavelmente em 1830, marca o início da existência do culto organizado de origem africana (Carneiro, 1978). Contudo, Augras (2008) afirma que há registros que constam quem em Pernambuco, em 1768, houve inquérito aberto contra a existência de casas de cultos organizados por “negros da Costa de Mina” (Augras, 2008, p. 34).

<sup>8</sup> O termo “nação” é utilizado nos candomblés para indicar o seu pertencimento étnico, baseado em padrões ideológicos e rituais vinculados a seus fundadores, estes sim, africanos iniciados em seus antigos cultos, a exemplo das nações: “angolas, congos, jejes, nagôs .... que souberam dar aos grupos que formaram a norma dos ritos e o corpo doutrinário que se vêm transmitindo através dos tempos e da mudança nos tempos” (Costa Lima, 1976, p. 77). Sendo possível distinguir estas “nações” umas das outras pela maneira de tocar o tambor (seja com a mão, seja com varetas), pela música, pelo idioma dos cânticos, pelas vestes litúrgicas, algumas vezes pelos nomes das divindades, e enfim por certos traços do ritual (Bastide, 1961, p. 17).

<sup>9</sup> No Brasil, a denominação nagô, foi aplicada coletivamente a todos os grupos de origem africana vinculados por uma língua comum, o Yorùbá e suas variantes dialéticas, sem fazer distinção entre as suas diferentes origens geográficas *Abéòkúta*, *Egba*, *Egbabo*, *Kétu*, *Sábé* (Santos, 2002). Costa Lima aponta que “pesquisas etnológicas e historiografia tem mostrado a diversidade desses grupos, de que nos ficaram os etnônimos mais correntes, Oió, Ketu, Ijexá, Egbabo, em documentos de tráfico e registros de venda de escravos, nascimento e morte” (Costa Lima, 1976, p.73).

que se fixaram na Bahia nos séculos XVIII e XIX, como a que melhor conservou a configuração africana original, e cuja riqueza deriva das culturas individuais dos diferentes reinos de onde eles se originaram - *Kétu, Sobe, Òyó, Egbabo, Ijesa, Ijebu* - bem como, pela influência dos padrões culturais originários dos grupos aqui denominados *Djèjè* e residualmente por grupos africanos minoritários (Costa Lima, 1976; Santos, 2002).

Os nagôs se estabeleceram no Brasil durante o último período da escravidão, se concentrando nas regiões urbanas e suburbanas ricas e desenvolvidas da Bahia e de Pernambuco, particularmente nas capitais desses estados, Salvador e Recife. Devido a fácil navegação entre a Costa Ocidental africana (Golfo da Guiné) e a Bahia, era grande o contingente de escravizados desembarcados nesta região, favorecendo o contato entre os diferentes grupos nagô que permaneciam ligados pela semelhança de seus costumes, pelo idioma e sobretudo por sua origem mítica comum e similaridade dos sistemas religiosos (Santos, 2002).

Os autores que se dedicaram ao estudo dos candomblés da Bahia, como Ramos (1946), Bastide (1961), Carneiro (1978), Costa Lima (1976) e Verger (2012), são unânimes em ressaltar a predominância do modelo nagô, que sobreviveu em meio a uma multiplicidade sincrética mediada e/ou imposta pelas relações assimétricas de dominação colonial, resultante do contato com o catolicismo branco, que durante muito tempo foi a religião oficial do país e em menor grau com as religiões indígenas. Nas regiões Norte e Nordeste onde a influência indígena predominava, o culto dos espíritos caboclos e seus deuses (encantados) concorreu para a mistura de crenças, dando origem ao *candomblé de Caboclo*, que integra também elementos de origem *bantu*<sup>10</sup>, além da influência católica (Augras, 2008).

Já nas regiões onde o rito nagô pode subsidiar, é difícil falar em sincretismo, já que essa palavra tem como definição essencial a fusão de vários elementos e que, no caso do candomblé de rito nagô, parece tratar-se mais de justaposição do que fusão. De acordo com Augras (2008) e Costa Lima (1976), podemos falar em uma fusão real entre as divindades africanas, que se operou no decorrer da escravidão e até mesmo em solo africano, com as sucessivas invasões fomentadas pelas rivalidades entre cidades e povos da Costa, que acabaram alimentando o comércio escravista.

---

<sup>10</sup> Nas regiões onde o elemento *bantu* predominou, particularmente no Sudeste, dois tipos de cultos desenvolveram-se: o primeiro mais ligado às raízes africanas, recebeu certa influência posterior dos nagôs; e o *candomblé de Angola* ou *candomblé de Congo*; o segundo, a *macumba*, integra elementos de origem variada (Augras, 2008, p. 30).

Com relação ao sincretismo católico, Augras (2008) afirma que sua avaliação é mais reservada pois, ainda que cada orixá possua o seu correspondente hagiológico “a devoção aos santos da igreja foi-lhes imposta, por isso praticam-na. Mas cuidam claramente de não misturar os gêneros” (Augras, 2008, p. 32). Nos templos nagô, por mais que se possa ser ver com frequência imagens católicas, por outro lado, no interior dos pejis<sup>11</sup> dos orixás e nos altares com seus “assentos” sagrados, não há imagem de qualquer natureza. O culto às divindades nagô não comporta estátuas ou representações antropomorfas, o que se venera é a pedra (*òkúta*) consagrada a cada divindade e disposta em um recipiente apropriado, sendo que a pedra não é símbolo, nem representação da divindade, mas o próprio orixá (Augras, 2008).

Em todo Nordeste, estima-se que houvesse mais de mil escravizados em cada engenho e a Administração da Colônia permitia que se juntassem em “nações” para realizar os seus batuques, que desde 1758 era incentivada pelo sétimo vice-rei do Brasil, o Conde dos Arcos, não por ser benevolente nem particularmente tolerante, haja vista nunca houve a intenção em permitir o livre exercício dos cultos africanos; seu objetivo era de incentivar os conflitos entre grupos de origens diversas. A igreja batizava obrigatoriamente todos os escravizados, “para a salvação de suas almas”, mas nem sempre se comprometia com a educação cristã, sobretudo, no meio rural onde deveriam curvar-se às doutrinas religiosas de seus mestres (Augras, 2008; Verger, 2012).

Nas áreas urbanas a Igreja organizava Confrarias de Pretos, que permitiam às vezes reconstruir grandes grupos da mesma origem africana, cujas festas eram devidamente apreciadas: Congo, Congada, Ticumbi, Moçambique, Coração do Rei de Congo” (Augras, 2008, p. 28). A constituição dessas “sociedades de divertimento” (Verger, 2012), cujo idioma e costumes eram ignorados pelos padres, contribuiu para a manutenção do culto às divindades africanas, pois permitiu que “celebrassem, debaixo do manto de Nossa Senhora do Rosário, muitas cerimônias que nada tinham de católicas” (Augras, 2008, p. 29).

Nas áreas rurais, sem a organização das Confrarias, os escravizados tinham que sujeitar-se de qualquer maneira ao modelo católico, que se constituía como a única fonte possível de ligação com o mundo coletivo projetado para fora do trabalho escravo e da senzala (Prandi, 1996). Assim, impedidos de servir abertamente a suas divindades, substituíram-nas por Santos da Igreja Católica, de modo que:

---

<sup>11</sup> Refere-se ao santuário do candomblé (Bastide, 1961), nele se guardam as pedras (*òkúta*) de cada orixá e os metais em que se concebem que estejam realmente e sobre os quais se derrama o sangue dos sacrifícios (Motta, 2016).

Quando o senhor passava ao lado de um grupo no qual eram cantados a força e o poder vingador de *Sango*, ou de *Oya*, divindade das tempestades e do rio Níger, ou de *Obatalá*, divindade da criação, e quando ele perguntava o significado daquelas cantigas, respondiam-lhe sem falta: “Yoyo, adoramos à nossa maneira e em nossa língua São Jerônimo, Santa Bárbara ou o Senhor do Bonfim” (Verger, 2012, p. 23).

Para Augras (2008), esta foi a origem do sincretismo e da ambiguidade que tanto impressionou os primeiros observadores, mas ele é mais aparente do que real e principalmente, pode não ter sido vivenciado do mesmo modo pelas diversas religiões de origem africana. Além disso, para a autora, essa “contradição” está relacionada à manifestação do etnocentrismo do observador, ou seja, “para os fiéis, não há contradição”. O povo decidiu que Santa Bárbara, São Jerônimo e Nosso Senhor do Bonfim são a tradução portuguesa dos nomes africanos Iansã, Xangô e Oxalá e pronto” (Augras, 2008, p. 33).

De acordo com Verger (2018), quanto os santos católicos se aproximaram dos deuses africanos, tornaram-se mais compreensíveis e familiares aos escravizados, mas é difícil saber se essa tentativa contribuiu efetivamente para converter os africanos, ou se ela os encorajou na utilização dos santos para dissimular as suas verdadeiras crenças, dado que no candomblé, as duas religiões continuam separadas, os devotos concebem os seus orixás e os santos católicos “como de categoria igual, embora perfeitamente distintos” (Verger, 2018, p. 13). É com base neste modelo de culto, que Augras (2008) afirma que para o “candomblé tradicional” não há fusão, nem síntese entre a ideologia cristã e o sistema nagô. Encontramos, ao contrário, uma nova visão do mundo, modos diferentes de pensar, símbolos originais” (Augras, 2008, p. 34).

Todavia, foi ao abrigo desse aparente sincretismo, que as antigas tradições se mantiveram através do tempo. As suas cantigas e suas danças que pareciam simples distrações “de negros nostálgicos” eram, na realidade, reuniões nas quais perpetuavam seus costumes, suas estruturas hierárquicas, seus conceitos filosóficos e estéticos, sua língua, sua música, sua literatura oral e mitológica e especialmente, sua religião (Verger, 2012).

Ainda sobre o sincretismo religioso, convém mencionar as observações realizadas pela antropóloga Rita Laura Segato nos Xangôs do Recife e descritas em seu livro “*Santos e Daimones*” (2005), onde relata que no curso de suas pesquisas observou que o sincretismo religioso, diferente das explicações que se utilizam de fatores históricos para explicar o fenômeno, parecia satisfazer uma “necessidade mais contemporânea, independente das razões de sua origem, e relacionada com o caráter fragmentário da mitologia” e explícita:

(...) pude observar isso em virtude da necessidade que as pessoas tinham tanto da mitologia de origem africana como ícones católicos para poderem descrever as

categorias que estudei. De fato, era evidente que, quando a mitologia tradicional se mostrava incompleta e falhava no esclarecimento de alguns aspectos da imagem de um dado orixá, as pessoas recorriam ao sincretismo católico do orixá para preencher as lacunas na informação, na construção da imagem (Segato, 2005, p 141)

Neste sentido, para a autora, o sincretismo contribui para a aquisição de uma ideia mais nítida dos orixás para os quais uma imagem mais vívida é necessária. E citando Motta (1982) outro estudioso dos Xangôs, expõem que esse modo de entender o sincretismo, no caso particular do culto nagô do Recife, encaminha para compreensão do fenômeno “não como mera concessão de escravos a senhores ou de senhores a escravos, um disfarce usado por um negro amedrontado. Pelo contrário, ele possui um aspecto de apropriação legítima dos bens do opressor pelo oprimido” (Segato, p. 142).

Quando o candomblé nagô pode se organizar no Nordeste, no século XIX - em um templo (mítico), em um espaço (sagrado) - objetivou recuperar ritualmente a “sua comunidade tribal africana perdida”. Contudo, só conseguiu se reproduzir parcialmente, pois nas religiões iorubá originárias o elemento ritual central é o culto aos ancestrais, que se fundam nas famílias de linhagens e na aldeia, logo, os orixás são deuses de clãs, antepassados que viveram na terra e que foram divinizados após a morte e ao mesmo tempo, constituem forças da natureza, “fazem chover, reinam sobre a água doce (...)” ou representam uma determinada atividade como “a caça, a metalurgia (...)” e são adorados tanto pelo seus descendentes, membros do mesmo clã, quanto por aqueles que necessitam de seu apoio - caçadores, ferreiros, agricultores que desejam boas colheitas (Bastide, 1961, p. 195).

No Brasil, a escravidão destrói a sociedade tribal, o regime das grandes fazendas mistura os diferentes clãs e essas estruturas sociais são dissolvidas. O ancestral do povoado (egungun) e os antepassados perderam o seu lugar privilegiado no culto (Prandi, 1966). As divindades diretamente ligadas às forças da natureza, não sob sua forma desmedida e descontrolada, mas como parte dessa natureza, sensata, disciplinada, fixa, controlável (Verger, 2012) e envolvidas com a manipulação mágica do mundo, mais presente na construção da identidade da pessoa, os orixás passaram a ocupar o centro da nova região negra. No entanto, já não são mais deuses de clãs, são agora “deuses de confrarias religiosas”, perdem os seus caracteres de chefes de linhagens e aparecem “unicamente como personificações da tempestade, da guerra, do vento, do arco-íris etc.” (Bastide, 1961, p. 196). Criando assim, um modo de ser genuinamente brasileiro (Prandi, 1996), isto é, de “existência somente possível no Brasil e não mais africanos” (Carneiro, 1978, p. 22).

De acordo com Bastide (1971), quando a religião nagô não conseguiu reconstruir, no novo habitat, a comunidade aldeã a qual estava ligada “secretou, de algum modo, como um animal vivo, sua própria concha; suscitou grupos originais, ao mesmo tempo semelhantes e, todavia, diversos dos agrupamentos africanos” (Bastide, 1971, p 32). E ainda assim, conseguiu reformular e implantar no Brasil os elementos de um complexo cultural africano, que se expressa atualmente, através de associações bem organizadas que ocupam um determinado espaço, o “terreiro”, termo que acabou sendo sinônimo da associação e do lugar onde se praticam as religiões de matriz africana (Santos, 2002).

Para a crença nagô, o sagrado não poderia existir em solo brasileiro, sem que a África fosse previamente transportada de um lado para outro do oceano. É neste contexto, que o espaço do terreiro passa a ser compreendido como “um pedaço da África” mítica, local onde se encontra um resumo de todo o território iorubá. Em suma, no espaço geograficamente reduzido do terreiro se encontram todos os orixás que na África, estão distribuídos em diferentes locais e regiões de domínio iorubá (Bastide, 1961).

Nas casas de culto nagô, os terreiros são amplos, frequentemente instalados longe dos centros das cidades e possuem dois espaços com características distintas, os quais Santos (2002) qualifica como espaço “urbano” e espaço “mato”. O primeiro, compreende as construções tanto de uso público quanto privado, nele encontram-se os Ilê-orixá (casa-templo) das divindades que são adoradas nas cidades; uma construção estritamente privada chamada de Ilê-axé destinada a reclusão das iaôs<sup>12</sup> (filhas e filhos de santo); uma cozinha ritual, com sua antessala e uma sala semipública e um “barracão”, grande sala destinada às cerimônias públicas. O espaço “mato” é um lugar “selvagem, fértil, incontrolável e habitado por entidades sobrenaturais” (Santos, 2002, p. 34). Nele encontram-se os Ilê-orixá das divindades que pertencem ao ar livre e, constitui-se de um reservatório natural onde são recolhidos os ingredientes vegetais indispensáveis à prática litúrgica (Santos, 2002).

No limite entre o espaço urbano e o mato, encontra-se separado do resto do terreiro e protegido por uma cerca de arbustos rituais, a casa onde são adorados os ancestrais (Santos, 2002). Há, além disso, quartos e construções diversas, onde vivem as pessoas ligadas ao terreiro quando vêm cumprir suas “obrigações<sup>13</sup>” com o orixá (Verger, 2012). Naturalmente, cada

---

<sup>12</sup> Este termo é aplicado independente dos gêneros, para designar aqueles que tem o privilégio de servir como veículo ao orixá, para que este possa retornar, momentaneamente, à terra (por meio do transe mítico ou fenômeno de possessão) para saudar e receber as homenagens de seus descendentes. Outros termos também são utilizados como *iyawòrìsà* (mulher do orixá) e *elégùn* (Verger, 2018).

<sup>13</sup> A palavra “obrigação” exprime um conceito fundamental do candomblé, referindo-se ao dever, ao sacrifício devido aos orixás ou antes, a tal ou qual orixá em particular, sob a forma de imolação de animais (Motta, 1998).

candomblé precisa se adaptar ao terreno e à sua habitação, que pode comportar dimensões às vezes extensas, outras mais restritas, ocasionando variações em suas edificações. Todavia, todos os que pertencem às nações iorubá apresentaram caracteres comuns, tanto referente ao espaço, quanto à estrutura social (Bastide, 1961).

Os candomblés configuram-se como comunidades fechadas e autônomas, que se organizam socialmente de acordo com uma estrutura hierárquica que comporta funções e títulos especiais, determinados frequentemente por ascendência familiar, antiguidade iniciática e capacidade pessoal, bem como pela natureza do orixá a que estão devotados. Sua autoridade espiritual e moral provém direta e exclusivamente da Ialorixá ou Babalorixá (“mãe” ou “pai-de-santo”, encarregado da direção de um candomblé), que só reconhecem acima de sua autoridade, a dos orixás (Carneiro, 1978; Bastide, 1961).

Nas nações nagô são as mulheres que predominantemente presidem a vida no candomblé, portanto, é a Ialorixá<sup>14</sup> quem ocupa a posição de sacerdotisa suprema do terreiro, detentora da autoridade absoluta sobre o conjunto dos fiéis (Carneiro, 1978; Bastide, 1961; Verger, 2012) bem como, de obrigações para com eles, tanto de “assistência pecuniária quanto moral, o que (...) torna os candomblés verdadeiras sociedades de socorro mútuo, de auxílio fraterno e que mantém o espírito comunitário africano” (Bastide, 1961, p. 67).

De acordo com Santos (2002) a Ialorixá:

(...) é quem possui os maiores conhecimentos e experiência ritual e mística, quem possui o àse<sup>15</sup> mais poderoso e mais atuante (...) ela é portadora do máximo àse do “terreiro”, recebe e herda toda a força material e espiritual que possui o “terreiro” desde a sua fundação. Ela será responsável não só pela guarda dos templos, altares, ornamentos e de todos os objetos sagrados, como também deverá, sobretudo, zelar pela preservação do àse que manterá ativa a vida do “terreiro” (Santos, 2002, p. 43).

É também, de responsabilidade da Ialorixá o culto aos orixás, que incluem a preparação dos objetos sagrados; a condução das festas públicas e privadas; a identificação das divindades que se manifestam nessas ocasiões; o controle sobre os sacrifícios e as iniciações, bem como, a

---

<sup>14</sup> Para simplificar a exposição, falaremos aqui da Ialorixá (mãe-de-santo) e não do Babalorixá (pai-de-santo), e de sacerdotisas em vez de sacerdotes, por ser a presença feminina mais significativa, nos templos tradicionais, do que a masculina (Bastide, 1961, Verger, 2012, Augras, 2008), bem como, por serem as mulheres os sujeitos privilegiados deste estudo.

<sup>15</sup> Àse ou axé é o princípio que torna possível o processo vital, é a força que assegura a existência dinâmica que permite o acontecer e o devir. Sem àse a existência estaria paralisada, desprovida de toda possibilidade de realização. Como toda força, àse é transmissível; é conduzido por meios materiais e simbólicos e acumulável. É uma força que só pode ser adquirida pela introjção ou por contato e pode ser transmitida a objetos ou a seres humanos (Santos, 2002, p. 39).

consulta aos búzios (diloguns - jogo divinatório), para saber da vontade dos deuses. Podendo assumir, em certos casos, o papel de curandeira, sobretudo, “quando a doença tem origem mística ou sobrenatural” (Bastide, 1961, p. 67). No exercício de sua função, a Ialorixá escolhe para a sua assistência outra mulher, que lhe está imediatamente abaixo na escala da hierarquia, a Iá Kekerê (mãe pequena), com quem divide as responsabilidades civis e religiosas. Compete a Iá Kekerê: supervisionar a preparação dos alimentos que serão oferecidos às divindades; auxiliar a Ialorixá nas cerimônias de iniciação e vigiar a condutas das iaôs durante as danças rituais. No impedimento ou na ausência da Ialorixá, a Iá Kekerê atua como substituta imediata e sucessora eventual (Carneiro, 1978). Subordinadas à Iá Kekerê ficam as Iabá ou Ekédi, cuja função é cuidar das iaôs que se dedicam à incorporação das divindades (Verger, 2012; Santos, 2002).

Na assistência à Ialorixá, outros fiéis surgem classificados em diferentes posições hierárquicas, entre as quais, destacamos: o Axogun, encarregado dos sacrifícios animais; o alabê, responsável pelo toque dos atabaques; o Peji-gã, incumbido de garantir a manutenção dos altares; os Ogãs, cuja função é garantir a proteção do terreiro, sendo materialmente responsáveis por seu bom andamento; a Dagã e a Sidagã, ambas especializadas na celebração do padê<sup>16</sup> de Exu; a Iá Morô, que auxilia as sacerdotisas durante os trabalhos religiosos; a Iabasê, que se dedica à cozinha e à preparação dos alimentos especiais das diferentes divindades; a Iá Tebexê, encarregada de tomar a iniciativa dos cânticos, nas festas públicas e privadas, escolhendo-os e lançando-os aos músicos e aos dançarinos e a Ialaxé, cargo designado a quem cuida do axé, isto é, das pedras sagradas do peji, dos alimentos oferecidos às divindades e também da limpeza do santuário. Há, por fim os Abiãs, “uma reserva” de filhos e filhas de santo, que praticaram os ritos de lavagem das contas<sup>17</sup> e o bori<sup>18</sup>, portanto, fazem parte do candomblé e que podem um dia ser iniciados, ou então, vir a desempenhar funções importantes no terreiro (Bastide, 1961).

A ascensão na hierarquia do candomblé depende, “em última instância, da participação mais ou menos completa à civilização africana, do tesouro de conhecimentos reunidos no decorrer dos anos” (Bastide (1961, p. 68). Destaca-se que a ascensão é obtida de acordo com o tempo de sua iniciação, bem como pela força do vínculo à confraria religiosa, na qual todas as

---

<sup>16</sup> Rito propiciatório que inaugura o ritual do candomblé (Bastide, 1961).

<sup>17</sup> A “lavagem de contas” ou “lavagem do colar” é uma cerimônia que liga o fiel ao mundo do candomblé (Bastide, 1961).

<sup>18</sup> O *borí* (cultuar a cabeça) ou *ebori* (culto à cabeça), trata-se de um ritual onde se oferece o *orí* (cabeça) e, por meio da cabeça - ao orixá que é o seu dono, “um presente composto de tudo que pode ser comido e bebido (“tudo que a boca aceita”), peixe, carnes de vários bichos, frutas, bolos e bebidas de toda qualidade, mas sempre de acordo com as preferências de cada santo [orixá]” (Motta, 1998, p. 172, grifos nossos).

relações se expressam sob a forma de parentesco sagrado, em função da união pelos laços de iniciação às autoridades, particularmente, a quem cabe a responsabilidade sobre o culto (Ialorixá ou Babalorixá) e sobretudo, aos antecessores e ancestrais do terreiro (Santos, 2002).

Sem deixar de considerar os privilégios crescentes da ascensão hierárquica, Bastide (1961) compreende que:

A hierarquia do candomblé é mais uma hierarquia de obrigações do que uma hierarquia de direitos (...). O indivíduo que detiver a posição mais elevada será também aquele mais carregado de tabus, submetido a uma quantidade maior de obrigações, suportando maior peso de cadeias rituais. Os títulos são antes de mais nada “encargos” no sentido etimológico do termo, algo pesado de carregar, algo que oprime (Bastide, 1961, p.305).

A entrada ao mundo do candomblé é aberta a todos os interessados, independentemente da origem étnica, geográfica ou de classe social (Prandi, 2001a) mas, são os orixás que designam as pessoas pelas quais desejam manifestar-se e “são os ritos, logo a ação cultural, que tornam tais pessoas aptas para o serviço divino” (Santos, 2001, p. 24), de modo que o privilégio de servir de instrumento à divindade é restrito ao crente que se submete a um conjunto de ritos de iniciação<sup>19</sup> progressivas (assentar o santo), que tem como finalidade preparar o corpo do iniciado “como devoto e como altar para a divindade protetora, que tem caráter pessoal”, de modo que cada sacerdotisa é preparada para receber apenas a sua divindade protetora, a qual estará ligada pelo ritual de iniciação e nenhuma outra. “Os demais devem submeter-se, entretanto, a determinadas cerimônias para poder servi-la de outra forma” (Carneiro, 1978, p. 25).

Uma vez designados pela divindade, o primeiro passo no processo de iniciação, consiste no jogo dos dezesseis búzios, cujo objetivo central é conhecer qual é o orixá do consulente, “o dono da sua cabeça”, e quais as obrigações que se devem ofertar à divindade (Motta, 1998, p. 171). As obrigações para com as divindades consistem em sacrifícios de animais<sup>20</sup> e ofertas de alimentos, que ao serem preparados obedecem a preceitos específicos (Verger, 2012). As obrigações são etapas constitutivas dos ritos e que objetivam adquirir, manter, transferir e aumentar o axé, força mágico-sagrada, a energia que flui entre todos os seres todos os componentes da natureza. “Pode-se dizer que a essência dos rituais é precisamente a fixação e

---

<sup>19</sup> Para maiores detalhes sobre o ritual de iniciação consultar: Roger Bastide: *O candomblé da Bahia: Rito nagô* (1961 pp. 38-59) e/ou Edison Carneiro: *candomblé da Bahia* (1978, pp. 95-97)

<sup>20</sup> De acordo com Motta (1998), no sacrifício de animais (cabras, carneiros, bodes, bombos, galinhas, às vezes, boi, etc.) se encontra a essência da liturgia do candomblé, que “é ao mesmo tempo, bom para rezar e bom para comer”, pois alimenta tanto os deuses quanto os homens (Motta, 2016, p. 78), visto que, a carne abatida nos sacrifícios votivos do candomblé é consumida pelos membros da comunidade religiosa e só as seções menos comestíveis, ou seja é que pertencem exclusivamente aos orixás (Prandi, 1996).

o desenvolvimento do axé”, que vai crescer e desenvolver graças aos sacrifícios, às festas, à participação constante dos deuses e dos mortais (Augras, 2008 p. 64). Evitando, através das obrigações, os desequilíbrios dessa relação que podem provocar a doença, a morte, as perdas materiais, o abandono afetivo, os sofrimentos do corpo e da alma e toda sorte de conflito que leva à infelicidade” (Prandi, 1996, p. 81).

Ciente da vontade dos deuses, o próximo passo da iniciação comporta um período de recolhimento, conduzido em espaço privativo, que pode durar de um a dezoito meses, no qual, a iniciada deve aprender a língua<sup>21</sup> litúrgica do candomblé, isto é a língua nagô, “ouvir os mitos explicativos, familiarizar-se com os deveres e obrigações de sua tarefa futura” (Bastide, 1961, p. 47). Pois, é à medida que vai adentrando neste espaço que seus fundamentos são aprendidos (Bastide, 1961). Deste modo, quanto maior a experiência ritual, maior será o acúmulo de conhecimentos (Santos, 2002).

No percurso iniciático, a oralidade é um instrumento a serviço da estrutura dinâmica nagô, o conhecimento é transmitido “através de gestos, palavras proferidas acompanhadas de movimento corporal, com respiração e o hálito que dão vida à matéria inerte e atingem os planos mais profundos da personalidade” (Santos, 2001, p. 46). Cada palavra proferida é única. “Nasce, preenche sua função e desaparece. O símbolo semântico se renova, cada repetição constitui uma resultante única” (Santos, 2002, p. 47). O saber iniciático coloca a iaô em contato com a cosmogonia nagô, que só se adquire na medida que ela é vivida, por meio da experiência ritual, quando é incorporada de modo ativo. É um aprendizado que não se opera em nível de explicitação intelectual, é um saber que se experimenta, que não se assimila apenas, mas se vive (Santos, 2002).

Concluído os rituais da primeira iniciação, a iaô terá fixado em seu *orí* (cabeça) - em estado latente -, e a sua divindade protetora, em condições favoráveis, poderá manifestar-se. O ritual das cerimônias de invocação dos orixás, quando são celebradas as grandes festas públicas do candomblé, reúne essas condições. Seu principal objetivo é “provocar a vinda dos deuses” (Verger, 2012, p. 29), que se manifestam na “realidade viva da comunidade”, por meio do transe ritual. Cada terreiro tem o seu ciclo festivo de celebrações anuais, dedicadas a divindades

---

<sup>21</sup>Nos candomblés de origem iorubá a linguagem litúrgica é em língua africana, com o idioma variando de acordo com a origem étnica da “nação” (Bastide, 1961). De acordo com Santos (2002), a língua iorubá ou nagô foi perdida como meio de comunicação cotidiana, só se conserva um riquíssimo repertório de vocábulos, de frases e textos ligados à atividade ritual, utilizada unicamente como veículo coadjuvante do rito, ou seja, o sentido de cada vocábulo foi praticamente perdido; mas o que importa é pronunciar-lo na situação requerida e sua semântica deriva de sua função ritual.

específicas e obrigações ritualísticas, em que cada sacerdotisa deve oferecer ao dono de sua cabeça, um ano, três anos e sete anos depois da iniciação (Augras, 2008, p. 70).

Uma festa de candomblé é precedida de rituais restritos aos iniciados, que são realizados na intimidade do peji (Carneiro, 1978; Verger, 2012). Nos dias que a antecedem, o oráculo deverá ser consultado para saber quais serão as oferendas mais propícias, que folhas deverão ser colhidas e quais animais serão oferecidos em sacrifício (Augras, 2008). É geralmente pela manhã que se faz o sacrifício dos animais, os preparativos culinários e a oferenda às divindades ocupam a parte da tarde; a cerimônia propriamente dita, começa quando o sol se põe e se prolonga noite adentro (Bastide, 1961).

A parte pública da cerimônia tem início obrigatório com o padê (despacho), rito destinado a Exu, visto que nada se faz sem antes recorrer a Exu, tudo se inicia por essa divindade<sup>22</sup>: o primeiro dia da semana, a primeira oferenda, a primeira cantiga, os momentos iniciais de qualquer cerimônia, individual ou coletiva, pública ou privada, lhe são dedicados (Carneiro, 1978), pois cabe a Exu mediar às relações do àiyé com o òrun, e de todos os elementos que compõem o sistema intermediário pelo qual se cultuam os deuses e os ancestrais (Santos, 2002). Desse modo, Exu é o princípio dinâmico e dialético que controla e regula a oferenda ritual; e possibilita o transporte e a distribuição do axé entre as divindades e os seres humanos. Assim, o padê tem como finalidade pedir licença a Exu para que este possa “levar aos deuses da África o chamado de seus filhos do Brasil” (Bastide, 1961, p. 23).

Neste momento, as iaôs se encontram em círculo no barracão e em coro entoam cânticos de invocação a Exu em língua nagô, “no chão haverá uma garrafa de azeite de dendê, um prato com farofa, talvez um copo de água ou de cachaça”, que ao final das cantigas são levados por uma das iaôs mais velhas, a Dagã ou a Sidagã, e depositados à entrada da casa (Carneiro, 1978, p. 59) ou numa encruzilhada, que é dos lugares preferidos de Exu, para que o orixá mensageiro as receba (Bastide, 1961).

Após a celebração do padê, a festa prossegue ao som ritmado dos atabaques, que sozinhos, sem o acompanhamento de cânticos ou de danças, transmitem seus apelos às divindades, pedindo-lhes que venham ocupar o seu lugar na cerimônia (Carneiro, 1978; Bastide, 1961). Assim como Exu, os três atabaques, do maior ao menor, o rum; o rumpi e, o lê, atuam

---

<sup>22</sup> A origem da precedência das cerimônias e rituais a Èsù baseiam-se, em princípio, em diversos mitos, os quais podem ser consultados nas seguintes obras: *O candomblé da Bahia* de Roger Bastide (1961, p. 217-219). *Notas sobre o culto aos Orixás e Voduns na Bahia de todos os Santos, no Brasil e na África*, de Pierre Verger (2012 p. 123-124); *Mitologia dos Orixás* de Reginaldo Prandi (2001b, p. 45) e *Os Nàgô e a Morte* de Juana Elbein dos Santos (2002, p. 136).

como intermediários entre os deuses e a humanidade (Bastide, 1961), promovendo a comunicação entre o *àiyé* e o *òrun*<sup>23</sup> (Santos, 2002). O som é condutor de axé e a música repercutida nos atabaques tem o poder de evocar os orixás (Bastide, 1961; Santos, 2002), e quando estes já se encontram entre os humanos, são os instrumentos mais apropriados para saudá-los (Carneiro, 1978).

Os atabaques desempenham um papel essencial na vida do candomblé, nos dias de festa são circundados com tecido (ojá) e ocupam um lugar de honra no barracão, visto que são considerados mais que meros instrumentos musicais, são seres vivos “dotados de alma e personalidade” (Verger 2012, p. 25). São instrumentos sagrados, pois passaram por cerimônias específicas de consagração e periodicamente recebem oferendas e sacrifícios para fortalecer o seu axé. Portanto, “não é qualquer pessoa que pode pôr a mão neles, e apenas os tocadores de ataques qualificados, a eles ligados e que passaram por uma iniciação, têm o direito de percuti-los nos dias de festa” (Verger 2012, pp. 25-28). Durante as cerimônias públicas os atabaques agem sós ou em conjunção com outros elementos rituais, podendo ser adicionada à orquestra do candomblé nagô: o agogô<sup>24</sup>, cujo som se destaca notavelmente sobre os demais instrumentos, a cabaça<sup>25</sup> e o adjá<sup>26</sup>(sineta) (Carneiro, 1978).

No barracão, as sacerdotisas em forma de círculo, cantam e dançam, seus gestos e passos imitam os caracteres dos deuses que, seguindo o ritmo dos atabaques são invocados em uma ordem que recebe o nome de xirê, a sequência pode variar, mas começa obrigatoriamente por Exu e termina com Oxalá (Bastide, 1961). Sendo que, cada orixá tem seus “toques” específicos aos quais responde e lhe são dedicadas no mínimo três cânticos, “que não são apenas cantados, são também ‘dançados’ pois constituem a evocação de certos episódios da história dos deuses, são fragmentos de mitos, e o mito deve ser representado ao mesmo tempo que falado para adquirir todo o poder evocador” (Bastide, 1961, p. 26). Para o conjunto dos fiéis, as danças e cânticos são maneiras de saudar as divindades, para as iaôs, consagradas a determinado orixá,

---

<sup>23</sup> Os nagôs concebem que a existência transcorre em dois planos: o *àiyé* (mundo) e o *òrun* (além). O *àiyé* compreende o universo físico concreto e a vida de todos os seres naturais que o habitam, particularmente os *ará-àiyé* ou *aráyé*, (habitantes do mundo), a humanidade. O *òrun* é o espaço sobrenatural, o outro mundo. Trata-se de uma concepção abstrata, portanto, não é concebido como localizado em nenhuma das partes do mundo real, é algo imenso, infinito e distante. É uma vastidão ilimitada - *ode òrun* - habitada pelos *ara-òrun* (habitantes do *òrun*), seres ou entidades sobrenaturais. O *òrun* é um mundo paralelo ao mundo real que coexiste com todos os conteúdos deste (Santos, 2002, p.53).

<sup>24</sup> Instrumento composto por duas campânulas de ferro superpostas, uma menor que a outra, e percutido com uma vareta igualmente de ferro (Carneiro, 1978). Este instrumento serve “para sublinhar os ritmos próprios a cada divindade invocada” (Verger, 2012, p. 28).

<sup>25</sup> Trata-se de uma cabaça comum coberta com uma rede de malhas feita com sementes chamadas contas de Santa Maria (Carneiro, 1978).

<sup>26</sup> Instrumento composto por uma ou duas campânulas compridas que, sacudidas ao ouvido da sacerdotisa, auxiliam a manifestação do orixá (Carneiro, 1978).

ao chegar o momento de evocar esse deus, a dança adquire um caráter mais profundo (Verger, 2012).

Os ritmos provocam nelas ressonâncias, pois não somente os atabaques chamam e saúdam as divindades, mas, nos momentos em que a atmosfera da cerimônia se torna mais frenética, os atabaques são a voz do deus, uma espécie de imperativo sonoro mediante o qual o *Orisa* exige o corpo de suas *iyawo* para nele manifestar-se (Verger, 2012, p. 29).

“Ao ritmo dos atabaques, vê-se de repente uma sacerdotisa vacilar, fechar os olhos, oscilar feito pêndulo, com movimentos espasmódicos do corpo todo” (Augras, 2008, p. 74), a divindade se aproxima, a Ialorixá está presente em todas as manifestações, sempre atenta aos movimentos das iaôs e cuidadosamente controla a situação, modera os espasmos de uma “filha” colocando a mão sobre sua nuca para acalmá-la, ou sopra-lhe o ouvido; agita o adjá junto a cabeça de outra e dirige a atuação da Ekédi responsável por cuidar da iaô em transe (Augras, 2008). A Ialorixá pode frear ou estimular a intensidade dos movimentos das iaôs, mas não é quem determina a possessão em si. “Não há possessão voluntária”, não se pode obrigar o orixá a se manifestar, é o “deus quem manda, quando quer e como quer”. A função da Ialorixá é “assegurar a representação institucional da divindade, enquanto a iniciada deve emprestar o corpo ao senhor de sua cabeça” (Augras, 2008, p. 74).

A chegada ritual dos orixás em meio a festa constitui o ponto central da cerimônia, pois estes deuses, sendo imateriais, somente podem manifestar-se na medida em que tomam posse de suas iaôs, as levando ao transe, incorporando-se nelas (Verger, 2012). A iaô torna-se o orixá, seu “rosto se transforma, o corpo inteiro se torna um simulacro da divindade” (Bastide, 1961, p. 248). Os deuses são acolhidos e saudados com gritos e louvações e dançando vão prosternar-se diante da orquestra, da Ialorixá e dos ogãs do terreiro, depois são levados pelas Ekédís ao peji, onde estão suas pedras (*òkúta*) (Verger, 2012). No peji o êxtase se tornará mais calmo, sem, todavia, desaparecer (Bastide, 1961).

Finalmente incorporadas, as iaôs são vestidas com as indumentárias litúrgicas, que caracterizam cada orixá e trazem nas mãos os paramentos simbólicos da nova posição (o abebé de Oxum, a espada de Ogun, o xaxará de Omolu) (Bastide, 1961). Devidamente trajados, os orixás retornam em grupo ao salão, o ritmo da cerimônia não se modifica, têm lugar as mesmas evocações, em ordem determinada, sempre com o mesmo mínimo de três cânticos (Bastide, 1961). A chegada ritual dos orixás apresenta um caráter espetacular, os deuses se encontram, momentaneamente, no *àiyé*, entre os descendentes que os evocaram, dançam diante deles e com

eles, recebem as provas de respeito, “ouvem as suas queixas, aconselham, concedem graças, resolvem as suas desavenças e dão remédios para as suas dores e consolo para os seus infortúnios” (Verger, 2018, p. 4). O *órun* não se encontra distante, nem superior, e os fiéis podem “conversar diretamente com os deuses e aproveitar de sua benevolência” (Verger, 2018, p. 4).

Os orixás são numerosos, na África há registro de aproximadamente 400 divindades, contudo, apenas algumas dezenas deles sobreviveram à diáspora africana e são invocadas em todos os momentos rituais<sup>27</sup>. A seguir apresentaremos as divindades que, geralmente, se manifestam durante as celebrações do xirê:

Ogun, divindade da técnica e patrono das artes manuais. Está sob seu domínio o governo do ferro, da metalurgia e da guerra, sendo reverenciado como o deus da tecnologia, dos ferreiros e de todos aqueles que se utilizam do ferro (Prandi, 2001b). Quando se manifesta no corpo em transe de seus iniciados, dança empunhando uma espada e se movimenta como se estivesse em combate. É, então, saudado com grito: Ogunhê! (Verger, 2018).

Oxóssi, o caçador por excelência, o deus da caça, o rei da mata e protetor de todos aqueles que retiram o seu sustento da floresta, e garante a comida em abundância (Verger, 2018). Quando se manifesta é saudado com a exclamação: Okê Arô! E traz nas mãos um arco e flecha em ferro forjado e o *irukeré*<sup>28</sup> (Santos, 2002). Sua dança imita a caça, a perseguição aos animais e o atirar da flecha (Verger, 2012; Verger, 2018).

Ossâin, divindade das ervas medicinais e litúrgicas. Quando se manifesta traz nas mãos um símbolo de ferro forjado, contendo uma haste central, rodeada de outras seis, com um pássaro de ferro sobreposto simbolizando uma árvore de sete ramos, formando um leque com um pássaro no topo (Verger, 2018; Santos, 2002). O ritmo de seus cantos e de sua dança é particularmente rápido, saltitante e ofegante. Saúda-se o deus das folhas e das ervas gritando: Euê ô! (Verger, 2018).

---

<sup>27</sup> Entre os autores mencionados ao longo deste capítulo as divindades que formam o panteão dos orixás cultuados no Brasil são variáveis, girando em torno de 20 divindades, contudo, esse número está longe de representar uma referência absoluta. De acordo com Augras (2008), às divindades mudam de acordo conforme as comunidades, isto é, ao candomblé, ao terreiro a que pertencem. Segundo a autora, durante as suas pesquisas, foi possível observar que as informações colhidas em campo nem sempre coincidiam com as informações dos autores “mais de uma vez pudemos observar que determinado orixá, tido geralmente como desaparecido no Brasil, ainda era cultuado em certos templos” (Augras, 2008, p.p. 57-58). É, portanto, difícil fazer um levantamento correto do panteão atual, por essa razão, apresentaremos aquelas frequentemente presentes nas celebrações públicas do xirê.

<sup>28</sup> Uma espécie de cetro confeccionado com pelos de rabo de touro e presos em uma bainha de couro e enfeitado com contas azuis e cauris. O *irukeré* é um símbolo da realeza, além de possuir virtudes mágicas, conferindo proteção ao caçador e o domínio dos espíritos da floresta (Augras, 2008, Santos, 2002).

Xangô, deus do fogo e do trovão. É considerado um orixá justiceiro, que castiga mentirosos, ladrões e malfeitores (Verger, 2018, p. 93). Seu culto é amplamente difundido no Brasil, e no Recife é tão popular que seu nome se tornou sinônimo do próprio culto de origem africana, a tal ponto que lá se fala em “terreiros de Xangô” para designar “terreiro de candomblé” (Augras, 2008, p. 141). Quando vem no terreiro é saudado com a expressão Kauô Cabiecile (Cacciatore, 1988). Sua dança é majestosa, segura o oxé, machado de duas lâminas, e o brande orgulhosamente, e quando a cadência “se acelera, ele faz o gesto de quem vai pegar num labá imaginário, as pedras de raio, e lançá-las sobre a terra” (Verger, 2018, p. 93). O ritmo dos tambores ao saudar Xangô demonstra toda sua força e vitalidade, são sempre muito vivos e guerreiros (Verger, 2012).

Iansã ou Oyá, deusa dos raios, a senhora dos ventos, ventanias e tempestades. Em suas danças atrai os eguns a sua volta e com os braços estendidos e as mãos espalmadas, os repele para longe. Seus movimentos podem ser suaves e compassados e de uma hora para outra, girar em um turbilhão, feito o vento em movimento (Verger, 2012, Augras, 2008). Quando dança empunhando a espada, sua dança é guerreira, e geralmente desafia Ogun em duelo, “numa dança conjunta que é uma das coisas mais belas a que se pode assistir no terreiro” (Augras, 2009, p. 149).es

Oxum, a divindade que detém o poder sobre a água doce. Quando vem dançar no terreiro, é saudada pela expressão: Ora ieiê ô! Usa uma coroa dourada com franjas de pérolas caindo sobre o rosto, e um leque espelhado (*abèbè*). Quando se trata de uma Oxum guerreira, traz consigo uma espada (Augras, 2008). A sua dança é sensual, e lembra o “comportamento de uma mulher vaidosa e sedutora, que vai ao rio se banhar, enfeita-se com colares, agita os braços para fazer tilintar seus braceletes, abana-se graciosamente e contempla-se com satisfação num espelho” (Verger, 2018, p. 65).

Obá, deusa das águas doces revoltas. Quando se manifesta é recebida com saudação: Obá xireê! E apresenta-se com um tecido atado em sua cabeça, ou então, utiliza sua mão ou escudo a fim de ocultar a orelha esquerda. Sua dança é guerreira, ela brande um sabre com uma das mãos e leva um escudo na outra (Verger, 2012; 2018; Prandi, 2001b).

Yemanjá, divindade das águas salgadas. Quando se manifesta é acolhida pela saudação Odôíá! Traz consigo, em uma das mãos, o abebé e usa pulseiras de metal prateadas. Sua dança é constituída por movimentos amplos, os pés possam firmes no chão, enquanto as mãos movimentam-se com grande fluidez, simulando o movimento das ondas do mar; seu corpo flexiona-se levemente para o chão executando grandes giros como o vaivém rítmico das ondas, que trazem para a superfície os mistérios do oceano (Verger, 2012).

Nanã, deusa dos mistérios, a grande guardiã do saber ancestral. Está associada à água, à lama e à morte, bem como, à agricultura, à fertilidade da terra e à germinação dos grãos. Daquilo que morre, mas renasce (Santos, 2002). Quando se manifesta no terreiro, carrega o *ibiri*<sup>29</sup> (cetro) com as duas mãos, e o deita sobre seus braços, como se fosse uma criança de colo, se movimentando devagar, com a majestade que convém a uma anciã, ninando seu *ibiri*. Em sua dança, coloca os punhos fechados um sobre o outro e simula a ação de socar grãos no pilão, (Santos, 2002, Augras, 2008).

Oxumaré, a grande serpente arco-íris. Sua dança é uma das mais belas do candomblé, “girando sobre si mesmo, estende os braços e aponta sucessivamente para o céu e a terra; em outros momentos, imita o rastejar da cobra, ondula e sibila, deslizando pelo chão do barracão” e aos gritos é saudado com a exclamação: *Arô boboi!* (Augras, 2008, p. 123).

Obaluaiê ou Omolu, o deus das doenças epidêmicas. Quando se manifesta distingue-se dos demais orixás pelo uso do *aso-iko*<sup>30</sup>, uma vestimenta sagrada confeccionada em palha da costa (ráfia africana), que cobre toda a extensão de seu corpo (Santos, 2002). No terreiro é acolhido com a saudação *atoto!* A sua dança é impactante, tanto pela vestimenta, quanto pelos seus movimentos. Suas *iaôs* em conjunto parecem pequenos montes de palhas, que carregam o *xaxará* (sua vassoura sagrada) (Santos 2002, Verger, 2018). E manifestam através de seus gestos os sintomas corporais decorrentes das dores, coceiras e tremores de febre; seu corpo curva-se para frente e se contorce como se estivesse atormentado pelo sofrimento. E titubeando, agacha-se e levanta com o braço estendido e, com o seu *xaxará* sai varrendo as dores do mundo (Verger, 2018, Augras, 2008).

Oxalá, o deus das origens do mundo, da procriação. Senhor absoluto do princípio da vida, da respiração, do ar e da água. Assume duas formas: Oxalufã, o ancião, e Oxaguiã, o jovem. Quando Oxalufã chega ao barracão, é acolhido com imenso respeito e saudado com a exclamação *Epa babá!* (Verger, 2018). Dança curvado, com passos hesitantes, como se estivesse cansado e sem forças, apoiando-se no *opaxorô*, uma espécie de cajado.

As divindades iorubanas formam um panteão muito completo, mas nem sempre todos esses deuses se manifestam em uma festa, contudo, é raro que o orixá a quem uma cerimônia é dedicada não venha dançar diante dos fiéis em agradecimento as oferendas e sacrifícios (Verger,

---

<sup>29</sup> Espécie de cetro, confeccionado em palha da costa trançada e ornamentado com tiras de couro, contas e búzios, em sua extremidade superior tem a forma de um laço, é a insígnia mais importante de *Naná*, segundo um de seus mitos (*itàn*), ela nasceu com o *ibiri*, não o recebeu de ninguém, ele fazia parte de sua placenta (Santos, 2002).

<sup>30</sup>Essa vestimenta consiste em uma saia e um chapéu trançado em forma de cone, cujas fibras superiores foram uma pequena vassoura. Em sua extremidade inferior, as fibras de ráfia são deixadas livres e desfiadas com a finalidade de formar uma cortina densa que cobre inteiramente o rosto da sacerdotisa possuída e desce até o meio do peito. A saia desfiada com a mesma ráfia completa a vestimenta (Santos, 2002, p. 98).

2012). Sendo que durante a permanência dessas divindades no *àiyé*, nem sempre é possível definir onde começa a divindade e onde fica a iaô. O candomblé “proclama a existência da divindade no homem e ao mesmo tempo fora dele. A celebração dos ritos de possessão torna manifesta essa dualidade” (Augras, 2008, p.21), em uma festa que se prolonga noite adentro. A dança dos orixás torna-se uma “ópera fabulosa” (Bastide, 1961, p. 248), as histórias dos deuses e toda a sua gama mítica de relações é revivida e a “constelação “familiar” dramatizada” (Santos, 2002, p. 91). Os orixás são incorporados, conhecidos, vividos através da experiência da possessão, em que “cada participante é o protagonista de uma atividade ritual durante a qual o mundo histórico, psicológico, étnico e cósmico nagô se reatualiza” (Santos, 2002, p 45).

Não existe mais fronteira entre os humanos e os deuses, “o êxtase realizou a comunhão desejada” (Bastide, 1961, p. 31), que só chega ao fim, quando são cantados os cânticos de aunló (partida), os quais são entoadas na ordem inversa das invocações, começando pelas divindades chamadas em último lugar (Oxalá) para terminar com aquelas que vieram primeiro (Exu). À medida que os orixás ouvem os cânticos de partida, “as pálpebras fechadas vão se abrindo, o rosto perde a máscara da divindade” (Bastide, 1961, p. 31). As iaôs vão retomando a consciência, a Ialorixá declara o encerramento da festa, e os espectadores que ainda permanecem no barracão, são convidados para participar do banquete dos deuses, ato de comunhão que solidifica a “solidariedade do grupo por meio da partilha de alimentos” (Bastide, 1961, p. 32).

As festividades dos candomblés, como essa que acabamos de apresentar, seguem um ciclo festivo com datas fixas, no qual, o calendário religioso católico se impôs ao calendário do povo africano, mas o que a festa do terreiro enfatiza é o mito africano, do orixá, e não o do santo católico (Prandi, 2001a). À parte deste calendário, os candomblés mantêm suas celebrações aos orixás, sejam elas públicas ou privadas, durante o ano todo. O único impedimento para as festas é o luto, nessas ocasiões celebra-se o axexê (cerimônia ritual fúnebre), para que o orixá, fixado na cabeça da iaô na primeira fase da iniciação, possa desligar-se desse corpo e retornar ao *òrun* e para que o egun (espírito da pessoa morta) possa libertar-se daquele corpo para renascer um dia e de novo gozar dos prazeres do *àiyé* (Prandi, 1966).

Dentro do ciclo festivo do calendário católico africanizado, nos interessa, também, um período de “expulsão” dos orixás, que se “acredita terem voltado para a África” (Bastide, 1961, pp. 13-14), os candomblés fecham as portas e as cerimônias religiosas são rompidas por um momento profano, que se estende do Carnaval ao final da Semana Santa. Ocasão precedida pela cerimônia do lorogun, considerado a partida dos orixás para a guerra, período em que o

mundo precisa “passar pela noite do caos antes de restabelecer ritualmente a ordem e a harmonia<sup>31</sup>” (Bastide, 1961, p. 115).

Desse modo, em função do lorigun, os candomblés não se fazem presentes, durante o Carnaval, enquanto Instituição Religiosa, mas como um “candomblé de brincadeira” expressão utilizada para indicar um candomblé sem transe e sem possessão das iaôs pelos seus respectivos orixás (Bastide, 1961). Embora o termo pareça designar uma caricatura da festa religiosa, “não se trata de uma brincadeira, nem de uma falta de respeito, nem de um sinal de ceticismo religioso; trata-se, ao contrário, de uma homenagem, mas de uma homenagem na qual os homens permanecem sem receber a visita divina” (Bastide, 1961, p. 18).

De acordo com Bastide (1961), na Bahia o termo “candomblé de brincadeira” referia-se aos afoxés, cuja manifestação é paralela ao maracatu pernambucano - que veremos em detalhes no próximo capítulo -, e consiste, resumidamente, “na chegada da confraria até as ruas barulhentas da cidade, agora não mais sob a forma de um conjunto de sacerdotes e de fiéis, mas antes sob o aspecto de uma côrte real”, que desfila “no meio da alegria exuberante do Carnaval”, sendo sempre precedido por um padê a Exu e por cânticos em honra a todos os orixás do panteão africano (Bastide, 1961, p. 117).

Assim, o candomblé, ainda que, institucionalmente fechado, se mantém durante o “período profano” sob a forma de reminiscência das antigas cortes reais (seja o Afoxé ou o maracatu) e não de uma instituição religiosa (Bastide, 1961).

## 1.2 A Jurema Sagrada: salve a fumaça, salve a Jurema

Vamos  
Meu Mestre, vamos  
Vamos pra Jurema trabalhar  
Mas eu só trabalho é cantando  
Bebendo, fumando  
Tocando o meu maracá<sup>32</sup>

Apresento neste item, uma visão geral do complexo mágico-religioso da Jurema, especificamente, de suas práticas rituais vinculadas aos terreiros afro-ricifenses. Destacando a origem dessa religiosidade, a constituição do universo espiritual da Jurema, os artefatos

---

<sup>31</sup> De acordo com Bastide (1961), este período profano teve origem durante a escravidão, quando os senhores não permitiam que os escravizados realizassem os seus batuques (aqueles permitidos Conde dos Arcos) no decorrer da Semana Santa, por ser um momento em que deveriam ostentar tristeza. Contudo, o catolicismo não fez mais do que estabelecer a data do lorigun, e não sua função.

<sup>32</sup> Música tradicional da Jurema.

religiosos que a compõe, as principais entidades formadoras do panteão Juremeiro, e por fim, as três formas ritualísticas de praticar a Jurema, nos terreiros de candomblé (Xangô).

A Jurema é uma árvore nativa da caatinga e do agreste nordestino, símbolo e núcleo de várias práticas mágico-religiosas de origem ameríndia<sup>33</sup>. Da infusão da entrecasca de seu tronco e de suas raízes se produz uma bebida mágico-sagrada, genericamente denominada Jurema, aqueles que a ingerem acreditam que a beberagem concede força, sabedoria, contato com o mundo espiritual e com os seres encantados que lá residem (Brandão & Rios, 2001). É dessa forma que o uso da Jurema, desencadeia a formulação de uma religiosidade com mesmo nome, cujo culto gira em torno dessa árvore considerada sagrada, assim, a denominação “jurema” refere-se a árvore (árvore sagrada), a beberagem (bebida sagrada) e a cerimônia religiosa<sup>34</sup> (espaço mítico sagrado) (Pinto, 1995).

De significação polissêmica, a palavra Jurema (*yu-r-ema*) tem origem Tupi e significa “espinheiro”. Seu uso originário está associado a ritos tradicionais dos povos indígenas, sobretudo, do interior do sertão nordestino (Grünwald, 2008). Entretanto, o uso ritual da Jurema, ao longo do processo de colonização e das constantes ondas migratórias, se difundiu dos sertões e agrestes em direção às grandes cidades do litoral, onde outros elementos e matrizes étnicas foram incorporados a sua prática ritualística, como a magia e o culto aos santos do catolicismo popular e de traços culturais e religiosos africanos. E com essa configuração o culto se espalha em algumas capitais nordestinas, como Recife, João Pessoa, Maceió e Natal, onde é também denominada de Catimbó, Macumba e Toré (Pinto, 1995; Brandão & Rios, 2001).

A Jurema configura-se, portanto, como uma prática ritual predominantemente nordestina, seu primeiro registro tem como data o século XVI, mas é no século XVIII que começa a aparecer menções mais diretas sobre o uso indígena da planta (Grünwald, 2008) e no início do século XX os jornais já anunciavam a presença “‘dos baixos e barulhentos espíritos’ do primitivo ‘Catimbau’” nos grandes centros urbanos, especialmente da Paraíba e Pernambuco (Brandão & Rios, 2001, p. 162). Contudo, é a partir da década de 1930 que a Jurema ganha certa evidência no campo científico, por meio do trabalho de folcloristas e

---

<sup>33</sup>Há uma grande variedade de espécies botânicas referidas como jurema, dentre as quais, destaca-se a *Mimosa teniflora* (Willd). Pioret - conhecida regionalmente como Jurema-Preta -, devido a presença da alta concentração de N-N- dimetilriptamina (DMT), uma substância capaz de promover alterações de consciência e percepção, sendo considerado um alucinógeno pela medicina e tida como um *enteógeno* por seus experimentadores, tendo em vista sua capacidade de promover experiências místicas (Grünwald, 2008; 2018). Contudo, de acordo com Oliveira (2017) a espécie botânica cultuada atualmente em todo o Recife e região Metropolitana é a *Acacia farnesiana*, ou seja, não é a mesma do sertão brasileiro (Jurema-Preta), cultuada pelos indígenas originalmente.

<sup>34</sup> Convém explicitar que além dessas significações atribuídas ao termo “jurema”, há outras designações associadas ou inter-relacionadas, em um complexo imaginário religioso afro-ameríndio (Burgos, 2012).

etnólogos tais como Cascudo (1937; 1978) e Bastide (1945), que ao investigavam os aspectos culturais de religiosidades indígenas e populares do Nordeste brasileiro, registram as práticas rituais da Jurema vinculadas a uma religiosidade urbana e não mais restrita aos grupos indígenas (Grünewald, 2008).

Atualmente, o ritual da Jurema é dividido em duas categorias: A Jurema de “caboclo”, praticado pelos grupos indígenas, com variantes étnicas próprias e a Jurema praticada por comunidades de terreiro, a chamada “Jurema de Mestre”, “Jurema de Mesa”, ou “Jurema Urbana” (Oliveira, 2017). A Jurema que passaremos a apresentar baseia-se substancialmente neste segundo tipo e pode ser encontrada na cidade do Recife, em terreiros localizados em sua grande maioria nos bairros periféricos da cidade e considerada por seus adeptos “como portadora de um efeito mágico-curativo” (Pinto, 1995, p. 28). Seu culto é caracterizado pela ingestão da bebida feita com partes da Jurema (*Acacia farnesiana*), o uso ritual do tabaco, o transe mediúnico de incorporação por seres encantados (mestres e mestras, caboclos e caboclas) entre outras entidades, além da crença em um mundo espiritual onde esses espíritos residem, descritas pelos juremeiros como “Cidades da Jurema”, “Encantos” ou “Reino Encantado” (Brandão & Rios, 2001).

As Cidades da Jurema são lugares sagrados, “concebidos como um outro mundo natural” e constituem o principal plano mítico dos juremeiros, a partir do qual, a religiosidade da Jurema se organiza (Assunção, 2006 p. 80). De acordo com Cascudo (1978) esse “mundo do além” é dividido em:

Reinados ou Reinos. A unidade é a aldeia. Cada aldeia tem três “mestres”. Doze aldeias fazem um Reino, com trinta e seis “mestres”. No Reino há cidades, serras, florestas rios. Quantos são os Reinos? Sete segundo uns. Vacujá, Tigre, Canindé, Urubá, Juremal, Fundo do Mar e Josefá. Ou cinco, ensinam outros. Vacujá, Juremal, Tanema, Urubá e Josefá (Cascudo, 1978, p. 54).

A Jurema é a cidade, o lugar, desse mundo espiritual onde vivem os encantados. Em Alhandra<sup>35</sup>, município do litoral paraibano, as árvores da Jurema, cultivada pelos catimbozeiros, são consideradas as próprias cidades espirituais sendo, portanto, árvores sagradas<sup>36</sup>, pois formam um elo entre o mundo dos vivos e dos encantados, ou seja, a vivência

---

<sup>35</sup> Alhandra é considerada o berço de uma grande linhagem de catimbozeiros e mestres do além (Brandão & Rios, 2001).

<sup>36</sup> Nem todas as árvores de Jurema são sagradas ou encantadas, para tal feito é necessário que um mestre plante e consagre a jurema a mestre “invisível”, com o qual trabalha. Só após o seu falecimento, no entanto, a cidade passará a ter força. É, portanto, necessário morrer para dar vida à cidade (Salles, 2004, p. 112). A mitologia oral que envolve as práticas rituais da Jurema, narram que os primeiros mestres e mestras eram sepultados com sementes

no mundo espiritual se conecta à própria existência da árvore (Brandão & Rios, 2001). Entre os recifenses, devido às limitações geográficas dos terreiros, o espaço sagrado das matas e caatingas é recriado em meio urbano e substituído por troncos da planta, denominadas tronqueiras, as quais passam por consagração e são assentados em recipientes de barro, simbolizando as cidades dos principais mestres das casas, ocupando um lugar especial no terreiro (Oliveira, 2017).

No contexto, as Cidades da Jurema, como morada dos encantados, passam a ser representadas no espaço do terreiro em um lugar específico, o quarto sagrado ou “pejí da Jurema”, no qual são depositados os símbolos representativos das entidades, sendo estes: as tronqueiras, as princesas e príncipes, as imagens de santos católicos e de entidades afro-ameríndias, os maracás e os cachimbos, os quais ficam dispostos na “mesa da Jurema”, um altar junto ao qual as entidades são consultadas e são oferecidas as obrigações (Brandão & Rios, 2001).

As “princesas” são vasilhas redondas de vidro ou de louça dentro das quais é preparada a beberagem sagrada e onde, em ocasiões especiais, são oferecidos alimentos ou bebidas aos encantados. Os “príncipes” são taças ou copos, que normalmente estão cheios com água e eventualmente com alguma bebida, do agrado da entidade. Estes artefatos religiosos representam a menor unidade de simbolização de uma entidade espiritual. Todo juremeiros deve ter ao menos uma princesa e um príncipe dedicado ao seu mestre e assentado em sua mesa, ou então, deve constituir um “estado espiritual” (conjunto de cidades comandadas por uma determinada entidade) por meio do uso de uma princesa tendo em seu centro um príncipe e em sua volta mais seis deles, juntamente com o tronco da árvore sagrada, que pode ficar no centro da mesa ou embaixo dela (Brandão & Rios, 2001).

Nas mesas de Jurema, duas categorias de entidades espirituais têm seus assentamentos firmados: os Caboclos e Caboclas e os Mestres e Mestras (Brandão & Rios, 2001). Os primeiros estão ali simbolizados por príncipes, imagens de índios, colares, a que chamam rosário, confeccionados com sementes ou de contas azuis ou brancas, maracás, cocares, flechas e vasos com ramos de algumas ervas. E são identificados pelos juremeiros como entidades de origem indígena, que se destacaram por feitos ou fatos que marcaram sua época ou que se fazem presentes no universo mitológico. São entidades associadas às correntes espirituais mais elevadas, “que trabalham para o bem, mas, também podem ser perigosas quando usadas contra

---

de Jurema nos orifícios e no umbigo e com o tempo a Jurema nascia, e assim, se tornava encantada porque lá vive o espírito desse mestre encantado.

alguém” (Pinto, 1995, p. 53). Quando se manifestam nos terreiros, incorporados nos médiuns, trabalham especialmente com a cura através do conhecimento das ervas<sup>37</sup>, dando passes e realizando benzeduras (Pinto, 1995).

Os Caboclos e Caboclas podem apresentar-se nas reuniões e giras a eles destinados, tanto na forma de grandes guerreiros de força tipicamente reconhecida, quanto na condição de índias amáveis e conselheiras, bem como na forma de pequenos e travessos “curumins” (crianças), os caboclinhos da Jurema (Burgos, 2012).

As incorporações de caboclo tem como características, o semblante carrancudo dos médiuns e a voz que se faz ouvir claramente. Descem em geral estalando os dedos e emitindo um som sibilante. Gritam Oké! Como saudação. Põem-se a dançar em círculo, dobrando o joelho e deixando a outra perna esticada. O braço esquerdo, é geralmente dobrado nas costas, na altura da cintura (Pinto, 1995, p. 54).

As oferendas a eles destinadas são compostas por frutas, flores, mel e carne (bovina ou peixe). Com a introdução da prática ritual do sacrifício de animais, é comum a oferta de pequenos animais como pássaros, preás, coelhos e outros animais de “caça”. São oferecidas ainda raízes como a mandioca e a batata doce, vinho branco ou suco de frutas e refrigerantes como o guaraná. Essas entidades não costumam fumar, contudo, alguns caboclos costumam se utilizar destes elementos, neste caso o fumo deve se fazer presente na forma que mais o agrada (cachimbo, cigarro de palha ou charuto. As velas completam as oferendas (Brandão & Rios, 2001).

Outra categoria de entidades que recebem culto na Jurema são os Mestres e as Mestras, nas mesas suas representações, geralmente, possuem o “estado completo” e a Jurema plantada, em especial a do Mestre da casa. Seu símbolo maior é o cachimbo, feito da raiz da Jurema, também denominado “marca” ou “marca-mestra”, cujo poder está na fumaça “que tanto mata quanto cura” (Pinto, 1995, p. 56). Para os membros do culto, o cachimbo é a ferramenta mais poderosa do Juremeiro, acredita-se que a fumaça que produz “é capaz de enviar mensagens inteiras as entidades do mais além, fazendo-lhes pedido, comunicando situações, denunciando condutas, fazendo observações sobre o estado de alguma coisa que haja sido encomendada, em fim a qualquer situação na prática ritual” (Burgos, 2012, p.35). De acordo com Cascudo (1978) o fumo para o cachimbo dessas entidades não é o comum, a ele misturam-se incenso, benjoim, alecrim e outras plantas aromáticas, sendo que o “o ‘mestre’ só fuma seu cachimbo às avessas,

---

<sup>37</sup> São várias as ervas ligadas a Jurema, Cascudo (1978, pp. 93-101) faz um apanhado geral da flora medicinal do Catimbó, em que apresenta as ervas mais utilizadas, entre elas: alecrim, alfazema, arruda, angico, cidreira, fumo, jurema, macela, manjerição, manjerona, quebra-pedra e salsa.

pondo a boca no forninho (*parte em que se põe o fumo*) e soprando a fumaça pelo canudo” (Cascudo, 1978, p. 43, [grifo nosso]), para melhor expelir e direcionar a fumaça, cuja função primordial é o desencadeamento da força da “ciência<sup>38</sup>” da Jurema, por meio dos processos de comunicação com as entidades e dos trabalhos a serem desenvolvidos (Burgos, 2012).

Se na figura dos Caboclos se encontra a personificação dos povos indígenas, é na presença dos Mestres e Mestras, que tanto podem ser negras, indígenas ou brancas “que é encontrada a síntese das três matrizes culturais, que formam ‘nossa identidade’ cultural” (Pinto, 1995, p. 56). De modo geral, os Mestres e Mestras são descritos pelos juremeiros como espíritos curadores de descendência negra, que em vida foram escravizados e submetidos ao trabalho nas lavouras e engenhos, e detinham grande conhecimento de ervas e plantas curativas (Pinto, 1955) ou como personalidades que se destacaram no meio social nordestino e são reconhecidos como verdadeiros heróis em suas localidades, permanecendo vivos na memória desse povo<sup>39</sup>. Alguns se iniciaram nos mistérios e ciência da Jurema antes de sua morte, outros adquiriram esse conhecimento no momento da morte, pelo fato desta ter acontecido próximo a árvore sagrada (Brandão & Rios, 2001).

No panteão juremista existem vários Mestres e Mestras, cada um com fisionomia própria, gestos, voz, manias e predileções, narram suas aventuras, contam seu nome e sua história em vida (Assunção, 2006). E são responsáveis por uma atividade distinta, relacionada aos diversos campos da existência humana (cura de determinadas doenças, trabalho, amor, desavenças). Além disso, cada Mestre e Mestre está associado a uma cidade espiritual e a uma determinada planta (angico, quebra-pedra, arruda, lírio, imburana de cheiro e a própria Jurema), da qual tiram a força e a “ciência” para trabalhar, existindo ainda alguns relacionados à fauna nordestina (guará, preá, cobras, besouro, arara, gavião, abelhas), podendo “encantar-se” na forma dos animais referidos, “aparecendo em sonhos, visagens e, muitas vezes, assim

---

<sup>38</sup> A “ciência da Jurema” é a força que movimenta e rege o universo cosmológico desta religião. Uma força que pode, em algum momento, ser o saber prático (dos ritos) do culto e, em outro momento pode ser o saber inato da espiritualidade existente em pessoas que nascem predestinadas a pertencer a esta religião ou, ainda, pode ser entendida, também, como se entende a palavra AXÉ dos cultos de matriz africana (Oliveira, 2017, p. 142).

<sup>39</sup> Serão encontradas personalidades como: Besouro Preto Mangangá (Manoel Henrique Pereira) capoeirista e notável defensor dos direitos dos negros após a libertação da escravatura. Preá (Antônio Pereira da Silva), rebelde que tal como Robin Hood, roubava para ajudar aos menos favorecidos e aplicava a lei a sua maneira, sendo fugitivo da polícia Recifense tinha a capacidade de tornar-se invisível através de suas orações. Pilão-Deitado (Francisco Braga) Cangaceiro do bando de Antônio Silvino que aterrorizaram o Nordeste Brasileiro em 1896, rebelando-se contra o governo daquela época e Malunguinho, considerado o guardião da Jurema por excelência (podendo assumir, quando incorporado, feições de Mestre, Caboclo ou Exú) foi um líder quilombola de singular importância que no início do século XIX desestabilizou as autoridades Pernambucanas com sua luta pela libertação do povo negro (Burgos, 2012, pp.44-51).

metamorfoseados quando incorporados em seus discípulos” (Brandão & Rios, 2001, p. 168). Como oferendas, os Mestres e Mestras recebem a cachaça, o fumo e alimentos preparados com crustáceos e moluscos diversos, entretanto, é a bebida feita da Jurema acrescida à aguardente a maior fonte de força e “ciência” para estas entidades. Nos terreiros com influência dos cultos de matriz africana, é comum o mestre receber sacrifícios de galos vermelhos, bodes e, muitas vezes, até de novilhos (Brandão & Rios, 2001).

Além dos Caboclos e Caboclas e dos Mestres e Mestras, alguns terreiros cultuam, dentro da religiosidade da Jurema, outras entidades, tais como: os Pretos-velhos e Pretas-velhas, Exus e Pombagiras. Os Pretos-velhos e Pretas-velhas, são grandes representantes das Almas dos negros africanos escravizados e detentoras do máximo respeito pelos juremeiros, em virtude de sua “sabedoria, conhecimentos de rezas fortes, bruxedos precisos e vasto conhecimento do culto negro e seus mistérios”, além de conselheiras por excelência e peritos em benzeduras (Burgos, 2012, p. 41). Os médiuns vestem branco para recebê-las e quando incorporados, fumam cachimbo, dançam curvadas para frente e “costumam sentar-se para dar conselhos no salão, o que fazem em voz baixa, intercalando com as fumaradas do cachimbo” (Salles, 2010, p. 222).

Os Exus e Pombagiras, também denominados de “povo da rua”, exercem além do papel de mensageiros e guardiões, como executores de tarefas “mais duras e inclusive de castigar os faltosos”, bem como punir todo aquele que atente contra uma determinada casa de culto (Burgos, 2012). Exu é o guardião, mensageiro e intermediário entre os deuses e a humanidade. Seguindo a tradição dos cultos de matriz africana, primeiro a ser reverenciado durante as sessões, seguido por seu “despacho”. Do mesmo modo, durante as obrigações, deve-se, previamente, lhe oferecer em sacrifício um galo ou bode. A Pomba-Gira é considerada um Exu feminino e desempenha papéis do seu análogo masculino. Sua manifestação é marcada por sua sensualidade excessiva, mas é, do mesmo modo, considerada perigosa e astuta (Salles, 2010). Por estarem estreitamente ligados ao material recebem presentes daqueles que buscam a casa da Jurema para obterem favores, sejam materiais ou espirituais (afastar inveja, aquisição de trabalho, saúde, justiça, amor). “Basta que uma determinada pessoa chegue a lhe conquistar a simpatia para que seja merecedor de benefícios de todas as classes. Mas também se diz, a quem Exu muita dá muito cobra” (Burgos, 2012, p. 50).

Juntam-se a este panteão os santos da Igreja Católica, aos quais encontramos referências nas toadas e nas orações utilizadas nos fazeres mágicos ensinados pelas entidades. Assim como, pode-se encontrar em algumas casas de Jurema, os Orixás do candomblé (Xangô Pernambucano), que abrem suas giras cantando para as divindades africanas, entretanto, as toadas são, geralmente, em português (Brandão & Rios, 2001).

A organização interna do culto a Jurema é simples e seus cargos hierárquicos podem ser ocupados tanto por homens, quanto por mulheres, os quais seguem etapas progressivas de ascensão ao “poder mágico” dessa religiosidade, que segundo Bastide (2001), apresenta a seguinte divisão:

Há, no alto, o mestre de licença, o mais poderoso de todos; depois há o mestre, que preside a festa em caso de impedimento do primeiro; abaixo deste vêm os discípulos-mestres, em pequeno número, que aprendem e entre os quais serão escolhidos futuramente os mestres (...). Abaixo dos discípulos-mestres há os discípulos, entre os quais sobressaem os discípulos-mestres (...). Por fim, embaixo na escala, a irmandade, a comunhão dos crentes (...). Para terminar essa hierarquia, não devemos nos esquecer do criado, que vai procurar as raízes da jurema, que transmite os recados, que serve de agente de ligação entre o sertão e o litoral (Bastide, 2001, p. 151).

Esta hierarquia, de acordo com Burgos (2012) pode ser dividida, basicamente, em dois grupos: Os juremeiros, isto é, aqueles que já estão preparados para o sacerdócio do culto e com autoridade suficiente para formarem outros sacerdotes e os juremados, iniciados no culto que, todavia não alcançaram grau de independência, sendo ainda estreitamente amparados e observados por seus juremeiros em todas as etapas do culto, não só pela questão primordial do aprendizado, mas também para a proteção destes aos “inúmeros perigos que, unanimemente, todos exaltam ter os múltiplos mistérios desta forma de cultura a espiritualidade” (Burgos, 2012, p. 27).

A iniciação a “ciência” da Jurema, ao seu mistério maior, é algo que pertence ao âmbito dos sentidos, ou seja, só a entende quem a vivencia (Oliveira, 2017), pois, o aprendizado de seus segredos, se dá por meio da transmissão individual, “o discípulo aprende pouco a pouco com o mestre, indo vê-lo, ao acaso da vontade e das circunstâncias, ‘quando quiser’” (Bastide, 2001, p. 151). Há juremeiros que afirmam que “um bom mestre já nasce feito” (Brandão & Rios, 2001, p. 172), “já nasce com ela dentro de si” (Oliveira, 2017, p. 158). Contudo, essa religiosidade comporta alguns ritos que são utilizados para ampliar e fortalecer os conhecimentos mágico-espiritual dos discípulos (Brandão & Rios, 2001).

Um desses rituais é conhecido como “juremação”, o qual consiste na implantação de uma semente da árvore sagrada sob a pele do corpo do juremado, procedimento que pode ocorrer de três maneiras distintas: no primeiro, o Mestre espiritual é o responsável pela implantação da semente. Esse Mestre realiza o ritual e, após algum tempo, misteriosamente, a semente surge em alguma parte do corpo. O segundo procedimento é aquele em que o líder religioso, o juremeiro, realiza um ritual especial, no qual o iniciante recebe a semente e a beberagem de jurema para beber. Após esse ritual, o juremado deverá abster-se de relações

sexuais durante sete dias consecutivos, período em que todas as noites será levado, durante o sono, por seus guias espirituais, para conhecer as cidades e aldeias onde vivem. “Ao final deste período, a semente ingerida deverá aparecer embaixo de sua pele” (Brandão & Rios, 2001, p. 173). E será então a vez do iniciante contar ao seu iniciador o que ele viu no sonho, para que este possa reconhecer a validade de suas jornadas espirituais e conseqüentemente da juremação. Em um terceiro procedimento, o juremeiro implanta a semente da jurema, no iniciante, por meio de uma incisão realizada na pele do braço (Brandão & Rios, 2001).

Outra etapa ritual de iniciação é o “tombo da Jurema”, que consiste no grau máximo de consagração espiritual dos adeptos deste culto (Burgos, 2012). No tombamento são oferecidos alimentos e sacrifícios às correntes espirituais do iniciante. Acontece ainda a juremação, a viagem espiritual e durante o sacrifício, o iniciante é levado, durante o transe, para “correr as cidades espirituais”, enquanto seu guia espiritual, o caboclo, permanece em seu corpo. Concluído o sacrifício, passa-se a preparação dos alimentos que serão ofertados aos encantados, após o banquete ritual, o caboclo é mandado de volta a sua cidade e o juremado contará ao seu iniciador o que viu (Brandão & Rios, 2001).

As práticas rituais da Jurema, que são desenvolvidas nos terreiros de candomblé (Xangô) seguem praticamente a mesma estrutura ritual, apresentando pequenas variações entre as casas, determinadas por seus dirigentes, sendo comum escutar “na minha casa, a minha Jurema é feita do meu jeito” ou a “minha Jurema é feita como ensinou a minha mãe” (Pinto, 1995, p. 155), existindo, portanto, formas distintas de se trabalhar dentro dessa “ciência espiritual”, mas que mantém, entretanto, as características que permitem diferenciar três modalidades de sessões: as de mesa, as de roda e as de chão (Pinto, 1995).

As sessões de “mesa”, também conhecidas como mesa branca, Jurema de mesa ou Jurema branca é um ritual que se aproxima do espiritismo Kardecista, caracterizando-se como uma das cerimônias mais íntimas da Jurema, geralmente, fechada ao público e destinada ao desenvolvimento mediúnico dos membros da casa e à cura por meio de consulta aos encantados. Nessas sessões os discípulos vestem-se de branco e mantêm-se sentados ao redor de uma mesa coberta com uma toalha branca onde estão dispostos cálices, velas, flores e ervas aromáticas. Neste ritual as incorporações são calmas e o uso do tambor é dispensado, sendo utilizadas unicamente as maracás para ritmar os cânticos (Pinto, 1995; Burgos, 2012) É realizada ainda a “limpeza”, com defumação através de ervas usadas no cachimbo ou a fumaça do charuto, em geral, não se bebe álcool (Pinto, 1995).

A segunda modalidade é a Roda da Jurema, também denominada Toque de Jurema, Jurema Rodada ou ainda, Toré de caboclo e Toré de Mestre, para designar as entidades

homenageadas, é um ritual festivo de caráter público onde o ritmo dos tambores se faz presente de forma frenética e intensa que “fazem lembrar o samba de roda” (Pinto, 1955, p. 119). Os participantes formam um círculo e dançam de forma rápida e com passos curtos, voltadas para o centro da roda, como se faz na ciranda, mas não permanecem de mãos dadas (Pinto, 1995). Normalmente essa sessão tem início com as cantigas e despacho a Exu, em seguida para as Pombagiras e posteriormente para os caboclos e caboclas, começando nesse momento as incorporações. Voltando os caboclos para as suas aldeias, saúda-se a Sagrada Jurema e os Mestres começam a chegar, seguidos das Mestras, sendo o guia da casa o primeiro a manifestar-se. Após a “subida” destes, um Pai-Nosso sucessivo de uma Ave-Maria encerra o culto. “Seguem-se, então, os festejos com o *ajeum*, o banquete ritual, por vezes acompanhado de um “coco de roda”” (Brandão & Rios, 2001, p. 178).

A Jurema de chão é a modalidade ritual mais fechada e de caráter introspectivo, destinada a prática mágica, sendo sempre associada aos trabalhos “de esquerda<sup>40</sup>, os temidos feitiços que tanto podem vir para o bem ou para o mal, as fumaçadas, onde o juremeiros põe em prática o seu conhecimento e domínio do segredo, da ciência oculta da Jurema” (Pinto, 1995, p. 125). Nessas sessões são realizados os trabalhos de desobsessão mais delicados, são desfeitos os trabalhos mais pesados e são realizados os que requeiram a força das entidades da esquerda (Burgos, 2012). São trabalhos que não visam, necessariamente, “ao mal de alguém, contudo, abertos os trabalhos por este lado da “ciência”, já é possível devolver aos inúmeros inimigos, que estão sempre à espreita, os males que estes possam estar fazendo” (Brandão & Rios, 2001, p. 176). Nesta cerimônia, os membros sentam-se em círculo no chão formando um círculo, fuma-se, reza-se e bebe-se da Jurema (Pinto, 1995).

Além dos rituais destacados, a Jurema comporta outras festividades que assumem características particulares a depender das entidades a serem homenageadas. Bem como, se faz presente com densa recorrência e vitalidade, nas manifestações populares do nordeste brasileiro, sobretudo da Paraíba e Pernambuco, não enquanto instituição religiosa, mas concedendo proteção as práticas culturais, a exemplo do maracatu-nação, manifestação popular da cultura negra pernambucana, que veremos em detalhes no próximo capítulo.

---

<sup>40</sup> O trabalho às esquerdas, refere-se a uma prática ritual onde são evocados espíritos mais terrenos, de caráter ainda muito humano e carregados com todos os seus defeitos (Burgos, 2012). Quando os trabalhos são às direitas, só as entidades mais elevadas devem se fazer presentes (Brandão & Rios, 2001).

## CAPÍTULO 2

### 2 MARACATU-NAÇÃO, MANIFESTAÇÃO PERFORMÁTICA DA CULTURA NEGRA

No estado de Pernambuco, atualmente, há dois tipos de maracatus considerados tradicionais: um denominado maracatu-nação ou maracatu de baque virado, predominante presente nos bairros periféricos da região metropolitana de Recife e Olinda e o outro de Maracatu orquestra, de baque solto, ou ainda conhecido por maracatu rural, cuja predominância se dá sobretudo no interior, em especial na região da Zona da Mata. Ambos têm origem afro-indo-brasileira, mas são formas de expressões que possuem performances e musicalidades bem distintas entre si.

Nesta pesquisa trataremos apenas do maracatu-nação, ou maracatu de baque virado, pois dele descende o grupo de Maracatu Baque Mulher Maringá, objeto de nosso estudo. Assim, este capítulo tem como objetivo explorar a dimensão histórica do maracatu-nação, contextualizando aspectos relativos à religiosidade, aos símbolos, as cores, os instrumentos e a musicalidade que o compõem, enquanto prática compartilhada e espetáculo coletivo da cultura negra pernambucana. Para tanto, o capítulo está dividido em duas partes: na primeira, realizamos uma breve periodização histórica do maracatu-nação, destacando como a manifestação foi retratada e compreendida ao longo dos séculos; na segunda parte, apresentamos seus elementos constitutivos: a Corte Real e seus componentes; a musicalidade (toadas, loas, baque virado); a Mestra e o Mestre do batuque; o batuque com sua divisão interna principal e, seus instrumentos percussivos com destaque aqueles que compõem do batuque do Baque Mulher Maringá, os quais apresento acompanhados de sua figura ilustrativa correspondente, arte criada pela artista gráfica, colagista e batuqueira do Baque Mulher Maringá, Elisa Riemer, especialmente para compor esta dissertação.

#### 2.1 Maracatu-nação: origens, ambiguidades, políticas e crenças

Na primeira metade do século XX muito se discutiu sobre as origens do maracatu<sup>41</sup>, por estudiosos clássicos como: Pereira da Costa (1908), Guerra Peixe (1955) e Katarina Real

---

<sup>41</sup> Refiro-me aqui à manifestação apenas como “maracatu” pois até a década de 50 os registros documentais não apontavam para distinções específicas entre os maracatus-nação e os maracatus de orquestra.

(1967)<sup>42</sup>, que o associavam o surgimento da manifestação às festas de coroações de Reis e Rainhas do Congo<sup>43</sup>, que em Pernambuco estavam associadas às Irmandades Católicas de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos. A existência dessas coroações remonta ao século XVII e ocorriam em diferentes localidades do Brasil escravista, e, neste sentido, os maracatus representariam, uma espécie de sobrevivência cultural, uma “reminiscência africana” de um passado escravocrata que já não teriam razão para existir.

A origem do maracatu vinculada unicamente às festas de coroações foi aceita por muito tempo sem contestação. Entretanto, pesquisas do historiador e maracatuzeiro Ivaldo Marciano de França Lima (2006) mostram evidências de que os maracatus tiveram uma existência contemporânea e independente das coroações, apontando para o caráter movediço dessa concepção histórica única e linear, pois ao que tudo indica, os maracatus são fruto de constantes bricolagens e confluências de práticas e costumes, sendo impossível localizar com exatidão quando e como surgiu essa manifestação da cultura negra pernambucana.

Ao que tudo indica, a palavra “maracatu” apresentava múltiplos significados entre o final do século XIX e princípios do século XX, principalmente devido aos registros em documentos oficiais e na imprensa pernambucana, que o descreviam de forma ambígua, superficial e imprecisa, geralmente sendo associados às festas promovidas pelas Irmandades, aos batuques feitos pelas ruas da cidade, ou às disputas resultantes da rivalidade entre nações distintas.

Origens complexas, as notícias que se tem conhecimento sobre o maracatu dessa época, demonstram que as festividades que envolviam a população afrodescendente, provocavam certa apreensão da sociedade envolvente, traduzidas pelas denúncias acerca do incômodo que causavam e apelos às autoridades para conter as manifestações (Silva, 1999). De modo que a primeira menção ao maracatu que se tem conhecimento foi recolhida pelo historiador Leonardo Dantas Silva (1999), em seu artigo *A corte dos Reis do Congo e os Maracatus do Recife*, no qual o autor apresenta uma nota do jornal *Diário de Pernambuco*, do dia 1º de julho de 1845, por ocasião da fuga de uma escrava.

2ª feira do Espírito Santo (...) fugiu a preta Catarina, de nação Angola (...) tem sido encontrada na Estrada da Nova da Passagem da Madalena e no Aterro dos Afogados, vendendo verduras e aos domingos no maracatu dos coqueiros (...) (Silva, 1999, p. 365).

---

<sup>42</sup> As datas das obras de Pereira da Costa e Real aqui referidos são de sua primeira edição.

<sup>43</sup> Sobre as Coroações dos Reis e Rainhas Congos e as Irmandades Católicas, consultar: Souza, Mariana de Mello. *Reis Negros no Brasil Escravista*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002; e, Mac Cord, Marcelo. *O Rosário dos Homens Pretos de Santo Antônio: Aliança e Conflito na História Social do Recife, 1848 – 1872*. Dissertação de Mestrado. Campinas: UNICAMP – IFCH, dezembro de 2001.

Em outra nota do Jornal *Diário de Pernambuco* de 27 de maio de 1851, o maracatu é referido como um folguedo semelhante aos bailes e batuques e aparece como objeto de denúncia a instituições oficiais (Silva, 1999).

Na sessão extraordinária da câmara Municipal do Recife de 28 de abril de 1851, foi oficiado ao desembargador Chefe de Polícia ‘uma petição do preto africano Antônio Oliveira, intitulado Rei do Congo, queixando-se de outro que, sem lhe prestar obediência, tem reunido a sua nação para folguedos públicos, a fim de que o mesmo desembargador providenciasse em sentido de desaparecer semelhantes reuniões, chamadas vulgarmente de maracatus, pelas consequências desagradáveis que delas podem resultar (Silva, 1999, p. 365).

Ainda no jornal *Diário de Pernambuco*, em sua edição de 11 de novembro de 1856, recolhida por Silva (1999), o termo maracatu é usado para se referir à Festa do Rosário, com conotação de um evento corriqueiro, sem despertar grandes sobressaltos.

No domingo, os pretinhos do Rosário, talvez avezados, quiseram apresentar na Praça da Boa Vista o seu maracatu; a polícia, porém, dispersou-os, não porque julgasse que aquele inocente divertimento era atentatório à ordem pública, mas porque do maracatu passariam à bebedeira, e daí aos distúrbios como sempre acontece; obrou-se muito bem. (Silva, 1999, p. 365).

Conforme transcrição do editorial do mesmo jornal, publicado em 1880, o maracatu é relacionado a conflitos horizontais e desordens públicas, representando uma ameaça maior, causando susto e suscitando atitudes hostis por parte das classes dominantes.

Há tempos, que indicamos um maracatu (...) hoje temos notícia exata de dois outros, dos quais os vizinhos têm as mais cruéis recordações (...) anteontem, houve uma grande assuada e barulho, chegando a aparecer diversas facas de ponta. Felizmente, não se deram ferimentos, mas não esteve longe de assim acontecer. Urge, repetimos, providenciar em ordem a que cessem, desapareçam tão selvagens instrumentos, e o Sr. Dr. Chefe de Polícia, que volveu suas vistas contra as casas de tavolagem, deve também dirigir sua atenção para os maracatus (Silva, 1999, p. 366-367).

Em suma, essas notícias demonstram que as festividades que envolviam a população afrodescendente, provocavam certa apreensão da sociedade envolvente, traduzidas pelas denúncias acerca do incômodo que causavam e apelos às autoridades para conter as manifestações (Silva, 1999). Isso condiz com a mentalidade da época no Brasil como um todo, que via a cultura negra como um empecilho ao processo civilizatório almejado pelo país, amparado nas teorias raciais que sustentavam a política filosófica do branqueamento e

forneciam suporte para as perseguições policiais e estratégias disciplinares das manifestações da cultura popular, notadamente as afrodescendentes, fossem eles batuques religiosos ou festivos, consideradas bárbaras e incivilizadas, sendo, portanto, responsabilidade das autoridades, tomar providências para o seu pleno desaparecimento (Guillen, 2005).

De modo semelhante ao século anterior, a história do Maracatu no século XX é complexa e de difícil reconstituição, sobretudo nas três primeiras décadas, devido à escassez de registros, imagens e descrições etnográficas que possam nos fornecer dados detalhados e seguros. A única referência sobre o Maracatu no período, está presente na obra *Folk-lore Pernambucano: subsídios para a história da poesia popular em Pernambuco* (1908), do historiador e folclorista, Francisco Augusto Pereira da Costa (1851-1923) onde encontramos o primeiro registro etnográfico, que se tem conhecimento sobre o Maracatu, que atualmente é reconhecido como Maracatu-nação ou de baque-virado, assim descrito:

O maracatu é propriamente dito um cortejo régio, que desfila com toda a solenidade inerente à realeza, e revestido, portanto, de galas e opulências. Rompe o préstito um estandarte ladeado por arqueiros, seguindo-se em alas dois cordões de mulheres lindamente ataviadas, com os seus turbantes ornados de tiras de cores variegadas, espelinhos e outros enfeites, figurando no meio desses cordões vários personagens, entre os quais os que conduzem os fetiches religiosos, – um galo de madeira, um jacaré empalhado e uma boneca de vestes brancas com manto azul; – e logo após, formados em linha, figuram os dignitários da corte, fechando o préstito o rei e a rainha. Estes dois personagens, ostentando as insígnias da realeza, como coroas, cetros e compridos mantos sustidos por caudatários, marcham sob uma grande umbela e guardados por arqueiros. No coice vêm os instrumentos: tambores, buzinas e outros de feição africana, que acompanhavam os cantos de marcha e danças diversas com um estrépito horrível (Costa, 1974, p. 215-216).

À primeira vista, esta definição chama a atenção para a exuberância e o luxo, característicos dessa manifestação; contudo, o pensamento de Pereira da Costa (1974) sobre o Maracatu de sua época, denota a imagem de uma cultura destituída de sentidos. Na concepção do folclorista, o Maracatu, enquanto reminiscência da escravidão e das coroações de rei e rainha do Congo havia perdido o seu sentido original, e sua presença no carnaval como uma brincadeira folclórica sinalizava o seu declínio e possível desaparecimento, devido à perda de sua ligação direta com a herança africana, deixando subjacente a ideia de que o maracatu nada mais era do que uma manifestação que sobrevivia no presente, com improváveis chances de permanecer ao longo tempo, ressignificando-se em meio às transformações sociais. Prognóstico que era “expresso com um certo alívio, uma vez que se tratava de resquícios de um passado colonial que, supostamente, todos queriam superar” (Guillen 2003, p. 108).

Entre os anos de 1910 e a meados da década de 1930, Lima (2006) e Guillen (2005) chamam a atenção para os efeitos negativos sobre os Maracatus neste período e, para a intensa repressão dirigidas aos terreiros de candomblé e Jurema Sagrada, sobretudo durante o governo de Agamenon Magalhães (1937-1945), quando foram oficialmente criminalizadas pelo código civil por serem entendidas como exercício ilegal da medicina, curandeirismo, prática de magia e charlatanismo, sendo severamente proibidas e perseguidas pelo aparato policial.

Neste período foi instaurada uma série de medidas e normas que visavam estabelecer o controle social sobre as ruas das cidades e seus diversos tipos de ajuntamentos populares. E o carnaval se transformava na ocasião em que esses conflitos se intensificaram e ocorriam com maior frequência, chamando a atenção das autoridades para a necessidade de sua normatização, com a intenção de controlar as “hordas incivilizadas” (Lima, 2006, p. 159).

Com a tentativa de dar conta de uma suposta organização do carnaval, ocorreram os primeiros congressos carnavalescos na década de 1910, as ligas carnavalescas nos anos 1920 e a fundação da Federação Carnavalesca, em 1935. Com atuação destacada no sentido de promover a “ordem” entre as agremiações se institucionalizou a obrigatoriedade estabelecida para as agremiações no requerimento de licenças para o seu funcionamento e desfile durante o carnaval, bem como, as regras que normatizam o que era permitido e expressamente proibido nos festejos carnavalescos. Deste modo, apesar do cerceamento oficial, os maracatus e outras manifestações populares encontravam espaço na esfera pública por meio das licenças concedidas pela polícia às agremiações carnavalescas sendo, portanto, tolerados. O candomblé e a Jurema, por sua vez, continuaram severamente proibidos e perseguidos pelo aparato policial. (Lima, 2006).

A intensa repressão aos terreiros de candomblé e principalmente a Jurema Sagrada levaram seus fiéis a realizarem seus rituais junto às sedes e atividades dos maracatus, disfarçados de agremiações festivas, para acobertar suas práticas religiosas e despistar as autoridades. Ainda assim, algumas vezes, as atividades dos grupos eram interrompidas, havendo registros de maracatuzeiros presos (França Lima, 2006 b). Fato que, na compreensão de Guillen (2005) e Lima (2006), demonstra o quanto a relação entre os Maracatus e as religiosidades de terreiro - hoje naturalizado e imprescindível para a definição identitária dos grupos e na sua legitimação enquanto autenticidade popular - é algo socialmente construída, sendo assim, para os autores, deve-se evitar os discursos que naturalizam tal relação, como se ela existisse desde sempre. Contudo, a documentação encontrada sobre os Maracatus, até o presente momento, não permite afirmar quando de fato se iniciou essa relação.

Na obra “*Maracatus do Recife*” do maestro e musicólogo César Guerra Peixe (1955), considerado um dos primeiros intelectuais a descrever com mais detalhes a dimensão religiosa do Maracatu-nação, a partir de observações realizadas no Maracatu-nação Elefante da renomada rainha Dona Santa, a relação entre o Maracatu-nação e o candomblé já aparece naturalizada. O autor tem como mérito uma vasta pesquisa de campo, realizada entre os anos 1949 a 1952, ainda hoje, considerada o estudo mais completo sobre os Maracatus, em que abrange: a possível origem do folguedo e sua etimologia; a descrição detalhada dos elementos que compõem o cortejo; o formato das apresentações e o percurso carnavalesco, com ênfase em sua estrutura musical, da qual resultou a categorização dos dois tipos de Maracatus presentes na atualidade: os Maracatus-nação ou de baque virado e os Maracatus orquestra ou de baque solto.

Neste contexto, é importante destacar que, a partir da década de 1940, em meio às intensas repressões houve também um movimento de valorização da cultura popular, promovido por alguns intelectuais e entusiastas da cultura popular que passaram a ver os Maracatus-nação de uma maneira mais positiva. No centro das discussões que permeavam o movimento de mediação cultural<sup>44</sup>, liderado por Gilberto Freyre, estava a construção de uma identidade regional, na qual a “cultura afrodescendente teve um papel destacado ao fornecer a originalidade dos traços culturais que vinham da África e mostravam que a tradição regional não era só de origem europeia, mas sim mestiça” (Guillen, 2005, p. 63). O Maracatu-nação com todos os seus elementos, em especial as calungas, os tambores tocados para seus ancestrais, as danças que remetem aos movimentos presentes no candomblé, forneciam ao discurso desses intelectuais a riqueza necessária para a construção do folclore nordestino (Guillen, 2005).

Foi nesta época que elegeram a rainha do Maracatu-nação Elefante, Dona Santa, como símbolo máximo da cultura popular pernambucana e representante de uma “ancestral tradição africana ainda viva no Recife” (Inventário Nacional de Referências Culturais [INRC], 2013, p. 49). Os terreiros de candomblé que antes eram perseguidos, paulatinamente passam a ser aceitos e também associados a uma ideia de tradição. Entretanto, mais uma vez, a maneira com que eram compreendidos pelos intelectuais e autoridades da época era folclorizada. Guillen (2005) enfatiza que “a ‘folclorização’ apaziguadora é capaz de fazer com que a cultura seja aceita e ao mesmo tempo manter os negros ‘no seu devido lugar’” (Guillen, 2005, p. 66). Desse modo, tal

---

<sup>44</sup> Para mais informações sobre o papel da mediação cultural, que foi exercido por artistas modernistas, como Ascenso Ferreira, Capiba e Lula Cardoso Ayres, consultar o artigo *maracatus-nação entre modernistas e a tradição: discutindo mediações culturais no Recife dos anos 1930 e 1940*, publicado em 2003 pela Historiadora Isabel Cristina Guillen.

mudança de perspectiva não se traduziu em condições mais igualitárias de inserção social para os negros.

Após esse entusiasmo, com o fim da perseguição aos candomblés, os Maracatus passaram por um período de declínio, com ápice nos anos 1960 (Lima, 2006), década em que a antropóloga Katarina Real, desenvolve um trabalho etnográfico de sistematização das manifestações carnavalescas existentes entre os anos de 1961 a 1965, o qual foi publicado em 1967 no livro: *O Folclore no Carnaval do Recife*. No capítulo dedicado aos Maracatus-nação, intitulado *As nações africanas*, Katarina Real (1990) reatualiza o prognóstico de desaparecimento dos maracatus levantado por Pereira da Costa (1908), visto que os Maracatus-nação, como representantes das “nações africanas puras”, ainda carregavam a sina da extinção, devido à perda de sua ligação com os transmissores da herança africana. Fato que se evidencia com a morte de Dona Santa, em 1962, conforme expresso por Katarina Real (1990):

O “Preto Velho” com toda sua simplicidade, elegância, inteligência – e sabedoria – e, antes demais nada, sua devoção aos ancestrais da África, vai desaparecendo. Desaparece também a “Preta Velha” – mormente sua importante manifestação sócio-cultural em Pernambuco como “Rainha da nação” – sagaz, autoritária, às vezes, brilhante (...). Com o desaparecimento de Dona Santa, o Recife perdeu uma das últimas representantes deste tipo (Real, 1990, pp. 81-82).

Outro fator que contribuiu com o prognóstico foram os desfiles de carnaval dessa época. Durante sua pesquisa Katarina Real (1990), registrou a existência de apenas cinco agremiações carnavalescas, sendo elas: o Elefante (1800)<sup>45</sup>, o Leão Coroado (1863), o Estrela Brilhante de Igarassu (1910), o Cambinda Estrela (1953) e o Indiano (1949). Dentre os quais, somente os três primeiros caracterizavam-se como Maracatus-nação e até o final da sua pesquisa restava apenas um deles, pois, o Maracatu-nação Elefante se extingue em 1962, após a morte de Dona Santa, quando teve seu espólio recolhido no Museu do Homem do Nordeste, anos depois, e o Estrela brilhante de Igarassu em 1965 (Guillen, 2006).

À época em que Katarina Real realizou sua pesquisa é definida por Guillen e Lima (2006) como ambígua, pois, ao mesmo tempo em que marca a proclamada o declínio dos maracatus, dada a diminuição desses grupos, há elementos que mostram que haviam esforços por parte dos mediadores culturais que atuavam em um processo de valorização da cultura negra, no sentido de “salvá-la da morte anunciada” (Guillen & Lima, 2006, p. 193). Entre as

---

<sup>45</sup> As datas referem-se ao ano de fundação dos maracatus, mas, no caso do maracatu Elefante, a data faz referência não à fundação do maracatu, mas à coroação de D. Domingues Marques de Araújo, o primeiro rei eleito na paróquia de Boa Vista, em 15 de novembro de 1800 (Peixe, 1955, p. 33).

estratégias utilizadas está a criação da *Noite dos Tambores Silenciosos*, uma das mais notáveis tradições inventadas no que diz respeito aos Maracatus-nação e, teria ocorrido pela primeira vez em 1968 e deste então, ocorre tradicionalmente às segundas-feiras de carnaval, no Pátio do Terço. O principal articulador desse evento foi o jornalista Paulo Viana, um dos mediadores culturais da época que se esforçava para impedir que as culturas negras fossem extintas (Guillen & Lima, 2006).

Paulo Viana fazia questão de afirmar que confiava mais na tradição oral das comunidades de afrodescendentes do Recife do que em estudos de intelectuais. Foi nesse sentido que organizou a Noite dos Tambores Silenciosos. Para lembrar dos ancestrais escravizados, promoveu espetáculo teatral e convidou maracatus e caboclinhos que existiam na cidade para participar do evento. Ao longo dos anos, a Noite dos Tambores Silenciosos se confirmou como um acontecimento central da cultura afro-descendente, como se fosse da tradição cultural dos maracatus ir ao Pátio do Terço e prestar homenagens aos eguns, lembrar o tempo da escravidão (Guillen & Lima, 2006, p. 192).

A atuação de Paulo Viana configurou-se como passo inicial de uma ação mais efetiva do Movimento Negro Unificado (MNU) que emerge a partir da década de 1970, e estabelecem como proposta de atuação a intervenção no interior dos grupos afrodescendentes. Proposta que buscava o estabelecimento de uma identidade negra através da cultura, compreendida como o eixo que colocaria em dia as questões econômicas, políticas e sociais dos grupos negros no Brasil (Lima & Guillien, 2006)

No Recife, a estratégia de intervenção política do Movimento Negro Unificado, destaca-se no sentido de tornar o Maracatu um mediador de afirmação da identidade negra e de combate ao racismo. As diretrizes de suas ações implicam na atuação direta do Movimento Negro nos grupos, incentivando a criação de alguns e apoiando outros, participando inclusive de suas direções, como foi o caso do Maracatu-nação Leão Coroado entre os anos de 1986 e 1987. Estas ações representaram o início de uma mudança mais efetiva na trajetória turbulenta dos Maracatus-nação, retirando de seu entorno preconceitos secularmente consolidados e, contribuindo para o redirecionamento das abordagens sobre essa manifestação ao longo do período (Lima & Guillien, 2006; Lima 2010).

Com a redefinição da cena cultural do Recife, foi possível observar o ressurgimento de alguns Maracatu-nação que haviam sido extintos, a exemplo do Maracatu-nação Elefante que foi reativado em 1986, assim como, a criação e fundação de novas nações, entre elas a nação do Maracatu Encanto do Pina, fundado em 1980 e se destaca, atualmente, por ser o primeiro

Maracatu-nação a ter uma mulher como regente do batuque, a Mestre Joana D'arc da Silva Cavalcante (Guillen & Lima, 2006).

Ao final da década de 1980, as políticas públicas voltadas para a cultura também contribuíram para que os Maracatus fossem vistos sob nova perspectiva, destacando-se o incentivo à criação de grupos culturais que tematizavam a cultura popular, a exemplo da fundação em 1989 do Maracatu-nação Pernambuco, primeiro grupo parafolclórico a se apresentar com o claro propósito de defesa da cultura local. O grupo reuniu integrantes do Balé Popular do Recife em uma agremiação cultural carnavalesca apresentando um espetáculo de música e dança inspirados nas formas de expressão dos Maracatus tradicionais, além de cortejos com corpo de percussão e dança pelas ruas (Lima, 2010; Koslinski & Guillen, 2018).

O Maracatu-nação Pernambuco ganha força e visibilidade ao longo dos primeiros anos da década de 1990, participando de diversos festivais e dividindo o palco com personalidades negras como Mestre Salustiano e Lia de Itamaracá, positivando a imagem do Maracatu perante a classe média recifense e sociedade pernambucana em geral, sendo convidado a se apresentar em festivais e eventos pelo Brasil, Europa e Estados Unidos, contribuindo por de forma significativa com a divulgação dos Maracatus como “autêntica cultura pernambucana”, despertando o interesse de pessoas de outras classes sociais e contextos (Lima, 2010).

A partir do surgimento do referido grupo, há o marco do surgimento de grupos similares, denominados pelas pessoas tradicionalmente ligadas aos Maracatus e por alguns de seus próprios integrantes de *grupos percussivos*<sup>46</sup> ou *Maracatus estilizados*, predominantemente formados por estes “novos interessados” na manifestação, os quais incorporam e recriam a musicalidade dos Maracatus-nação (uso de instrumentos, ritmos, danças, loas), dissociando-o da corte real. No Recife esses grupos, que existem até os dias atuais, ensaiam durante o ano e desfilam nos dias de carnaval em pontos turístico-culturais, como o Recife Antigo e o sítio histórico de Olinda, transformando esses locais em polos de animação cultural, atraindo a atenção de pessoas que se dirigem até lá com a finalidade de ver e escutar “maracatu” (Lima, 2010; 2014).

---

<sup>46</sup> Na cidade do Recife e região metropolitana há aproximadamente em torno de cinquenta desses grupos que se apresentam e ensaiam ao longo do ano, disputando espaços com vinte e oito maracatus-nação. Há também, a presença de grupos percussivos em diversos estados do país, a exemplo do Rio de Janeiro, São Paulo, Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul, Minas Gerais, Paraíba e Ceará. Também existem grupos percussivos em outros países, a exemplo da Alemanha, França, Rússia, Estados Unidos, Canadá, Espanha, Portugal, Japão, dentre outros. A cada dois anos, ocorre na Europa um encontro internacional de grupos e pessoas que fazem maracatu. No Brasil, na região Sudeste, também ocorrem tais encontros, em geral organizados pelos grupos paulistas. Alguns desses grupos percussivos “internacionais” já dispõem de registros sonoros e, em alguns casos, se constituem em grupos com mais de quinze anos de existência, a exemplo do Stern der Elbe, da Alemanha. Também há grupos percussivos brasileiros dotados de CDs, a exemplo do Rio maracatu e de diversos grupos paulistas (Lima, 2014, p. 72).

Convém explicitar que diferentemente dos grupos percussivos, cuja criação está respaldada na ideia de diversão, de lazer do entretenimento, os maracatus-nação, “possuem fortes vínculos com uma comunidade de afrodescendentes, relações identitárias com suas religiões e *vinculam-se* fortemente a um sentido de tradição” (Guillen & Lima, 2006, p. 183, [grifos nossos]), ou seja, nos maracatus-nação há o compartilhamento de práticas e sentidos; modos de fazer, de sentir e de ver o mundo, que tecem os vínculos entre as pessoas, tornando-as parte de um grupo e levando-as a se assumirem como maracatuzeiros e maracatuzeiras, “constituindo uma identidade na qual estão presentes valores e sentimentos religiosos peculiares, muitas vezes existentes apenas naquele terreiro, entre as pessoas daquela comunidade que fazem determinado maracatu” (Lima, 2014, p. 103).

Concomitante ao surgimento dos grupos percussivos, formados em sua maioria por jovens brancos de classe média, destacam-se tanto, a inserção de pessoas de classe média nos maracatus-nação, tais como: Estrela Brilhante do Recife e, posteriormente, Porto Rico e, em menor escala, no Leão Coroado e Estrela Brilhante de Igarassu; quanto o surgimento de grupos percussivos em outras partes do Brasil e do mundo (Koslinski & Guillen, 2018). No cenário de expansão da linguagem musical dos maracatus, é notória a importância do Movimento *Mangue Beat* (1992) e de seu mais famoso representante, *Chico Science e Nação Zumbi*, que marcou a projeção do maracatu-nação. A finalidade do *Mangue Beat* foi promover a cultura local, a partir de uma combinação de ritmos da cultura popular e da música *pop* nacional e internacional. Conquistando um amplo destaque na mídia e sucesso no Brasil e até mesmo do exterior, contribuindo para que surgisse um forte interesse de jovens brancos de classe média em relação às manifestações populares de Pernambuco, bem como, diversificando a prática da música e dança dos maracatus tradicionais, sem a obrigação de estar vinculado a uma de suas nações (Lima & Guillen, 2006; Lima, 2010). Nesse sentido, “o maracatu que em momentos passados era considerado coisa de ‘negros e favelados’, desperta o interesse também de pessoas brancas e passa a ser reconhecido como símbolo da identidade pernambucana” (Koslinski & Guillen, 2018, p. 112).

A ascensão que as formas de expressão do maracatu-nação obtiveram, a partir da década de 1990, refletiram em mudanças na estrutura organizacional interna das nações, sendo possível observar em seus batuques, com raras exceções<sup>47</sup>, a participação das mulheres tocando instrumentos como: alfaia, caixa de guerra, agbê e mineiro, bem como, um aumento expressivo

---

<sup>47</sup> Atualmente o maracatu-nação Estrela Brilhante de Igarassu é o único que ainda proíbe a participação de mulheres no batuque (Koslinski & Guillen, 2018).

na quantidade de jovens e crianças compondo os baques (Oliveira, 2014). Outra mudança perceptível refere-se aos modos de se tocar e ensinar os ritmos, devido a sistematização, estilização e diferenciação de um maracatu-nação para outro, de tal forma que a maneira de tocar tem sido um marco identitário entre uma nação e outra. Além disso, atualmente, é possível observar, de modo explícito, a ocorrência de elementos que remetem à religiosidade e herança africana dos maracatus-nação, presentes de forma mais acentuada, nas indumentárias com tecidos e adereços esteticamente africanizados e, nas loas e toadas que fazem referência ao candomblé e a Jurema Sagrada (Koslinski & Guillen, 2018).

Os novos olhares e configurações e redefinições dos papéis, ao mesmo tempo em que foram revelando as múltiplas dimensões do maracatu, conferindo-lhe novos sentidos e experiências coletivas, deixaram para trás as análises que reforçavam a negatização dos grupos e que insistiam em se manter apegadas a antigas crenças que levariam a sua extinção. O maracatu, portanto, inscrevia-se na cena cultural pernambucana desconstruindo a imagem de uma cultura decadente e fadada ao desaparecimento (Oliveira, 2014, p. 4).

Neste contexto, se os grupos percussivos propiciaram a criação de um mercado cultural a partir das formas de expressão dos maracatus, estes também souberam se beneficiar desse movimento e conquistar seus espaços exclusivos no carnaval do Recife, visto que além da participação no antigo concurso carnavalesco da cidade, desde 2001, com a criação do Carnaval Multicultural do Recife<sup>48</sup>, descrito como uma das maiores e mais democráticas festas do mundo, os maracatus-nação se tornaram a atração principal da Abertura oficial do Carnaval, realizada no Polo Marco Zero em um evento que reúne diversas nações de maracatu. Tal modelo de abertura foi resultado da intervenção de militantes negros que atuavam no Núcleo Afro, na reestruturação do modelo de carnaval de Recife. Dentro dessa reestruturação, a Noite dos Tambores Silenciosos também se modificou, tornando-se um evento exclusivo para os maracatus-nação (Koslinski, 2011; Koslinski & Guillen, 2018).

E assim, chegamos ao século XXI, sem que as previsões do desaparecimento dos maracatus-nação, anunciada pelos folcloristas e demais estudiosos, fosse de fato efetivada. Os maracatus souberam se reinventar, obtendo novos espaços, reestruturando-se internamente e se inserindo num disputado mercado cultural, no qual, os grupos que melhor dialogam com as suas demandas são os que mais prosperam. Deste modo, embora os Maracatus-nação tenham maior visibilidade e aceitação na atualidade, esse fato ainda não se reflete em melhoria de condições de vida para a maioria dos maracatuzeiros (Koslinski & Guillen, 2018).

---

<sup>48</sup> <http://www.carnavaldorecife.com.br>

Essa situação, atrelada à importância que a manifestação tem para a identidade cultural das comunidades negras pernambucanas, justificou o pedido feito ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional<sup>49</sup> (IPHAN), pelo governo do estado de Pernambuco, para o registro do maracatu-nação como Patrimônio Cultural do Brasil, como uma forma de preservar as tradições culturais das comunidades maracatuzeiras. Tal pedido foi aprovado pelo IPHAN em 03 de dezembro de 2014 e o maracatu-nação foi classificado e registrado como “Formas de Expressão<sup>50</sup>, por se tratar de uma manifestação desenvolvida por grupos sociais, com um forte sentido de comunidade e compartilhamento de costumes e práticas identitárias” (Oliveira, 2014, p. 6).

O valor patrimonial do maracatu-nação, enquanto uma forma de expressão artística reside em sua capacidade de comunicar elementos da cultura brasileira e agregar fundamentos essenciais para a memória, a identidade e a formação da população afro-brasileira (Lima, 2014). Embora a obtenção da salvaguarda não garanta condições mais equânimes entre as diferentes nações de maracatu, espera-se que ela traga melhorias para os maracatus-nação, e que possa ser gerida de maneira autônoma pelos detentores desse bem imaterial, que permite às comunidades adentrar nos festejos carnavalescos expressando práticas culturais e religiosas, como manifestação performática, levando para as ruas, o que por vezes, ainda é reprimido e não tolerado o ano todo, em um espetáculo repleto de simbologias e marcado pela riqueza estética e musicalidade (Lima, 2010; Koslinski & Guillen, 2018).

E assim, o maracatu-nação abre passagem, colorindo e encantando o carnaval recifense com seus tambores, indumentárias, calungas, toadas, corte real e ajuntamentos.

## 2.2 Maracatu-nação e seus elementos constitutivos

Como o título sugere, este item tem como objetivo a apresentação detalhada dos elementos que compõem o cortejo dos maracatus-nação. Sendo que as descrições aqui expostas seguem as normas estabelecidas pelo Concurso das Agremiações Carnavalescas (Secretaria de Cultura da Cidade do Recife) e sua estrutura geral é semelhante à clássica descrição de Pereira da Costa (1974) e ao modelo apresentado por Guerra Peixe (1955) quando descreveu os elementos constitutivos do maracatu-nação Elefante.

---

<sup>49</sup> O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional é uma autarquia federal do Governo do Brasil, criada em 1937, vinculada ao Ministério do Turismo, responsável pela preservação e divulgação do patrimônio material e imaterial do país.

<sup>50</sup> Esta categoria contempla as manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas.

### 2.1.2 *Rainhas, dama do paço, calungas, batuqueiras e batuques, vem chegando o maracatu-nação*

O cortejo de um maracatu-nação é constituído por diversos personagens que anunciam a chegada do casal real. Cada um deles possui uma forma de se expressar no desfile e a dança é semelhante para todos os grupos e na maioria das vezes, não apresenta passos coreografados, trata-se de expressões corporais livres e espontâneas, com movimentos mais expressivos nos braços e mais contidos nos pés, com a sola inteira no chão, seguindo a cadência do batuque. Todos vêm trajando fantasias ricamente adornadas, acompanhados por um poderoso conjunto percussivo.

O desfile tem início com um carro abre-alas conduzindo o símbolo do grupo, na sequência e a frente do cortejo vem o porta-estandarte com movimentos de reverência que abre o caminho para os demais componentes. O estandarte é o símbolo da identidade do grupo, cuidadosamente confeccionado em veludo e bordado com o nome da agremiação e sua data de fundação. Em seguida vêm as calungas, bonecas negras, a maioria de madeira e algumas de pano, “que representam os ancestrais africanos” (eguns) ou orixás, e são conduzidas pelas damas do paço, mulheres que cumprem obrigações religiosas que para possam carregá-las. Guerra-Peixe refere-se às calungas observando que elas estão “para a rainha, do maracatu, assim como a mãe-pequena está para a Ialorixá, no Xangô” (Peixe, 1955, pp. 38-40). Damas do paço e calungas são portadoras dos fundamentos religiosos de proteção do grupo e carregam o axé de cada maracatu-nação.

O caboclo “Arreia-Mar” também aparece entre os personagens que abrem o cortejo. Katarina Real (1999, p. 64) destaca a referência à Jurema Sagrada que se destaca nesta figura, o definindo como “um amigo catimbozeiro da nação” e um “mestre conhecedor dos segredos da Jurema e das ervas”. Este personagem é um componente obrigatório nos maracatus-nação e se constitui como item de julgamento nos concursos carnavalescos, em que representa um índio, trazendo arco e flecha, e usa um grande cocar enfeitado de penas. Guerra Peixe (1955) descreve em detalhes a dança deste personagem:

Ora colocam as mãos no solo e movem os pés com extrema celeridade, para um lado e para outro; ora ficam de cócoras, saltando nos mesmos lugares; ora correm de um lado para outro, velozes ou moderadamente, em manifesto contraste em relação às direções que tomam e ao tempo que levam caminhando; ora ficam imóveis, com a mão esquerda a testa, fingindo vislumbrar algo a distância; ora se dirigem aos espectadores, apontando

seus petrechos guerreiros, como se tencionassem aprisionar algum branco (Peixe, 1955, p. 44).

Não há uma sequência rigorosa dos demais personagens, que são agrupados de acordo com a performance de cada grupo. Todo maracatu-nação tem damas de frente, que trazem consigo flores ou troféus conquistados em concursos anteriores e vêm trajadas à moda da corte europeia. Alguns grupos trazem alas dedicadas aos orixás e/ou as entidades da Jurema, principalmente os Mestres e as Mestras. A inserção destes itens não é obrigatória no regulamento do concurso, mas representa a importância da dimensão sagrada atribuída ao maracatu-nação.

As damas da corte, ricamente vestidas, geralmente seguem as damas do paço, secundadas pelas baianas ricas, com suas amplas saias rodadas, algumas trajando fantasias que se assemelham às indumentárias utilizadas nos terreiros. As baianas de cordão, ou catirinas, acompanham o cortejo real nas laterais e normalmente trajavam fantasias confeccionadas com chitão florido. A principal diferença entre uma e outra está no uso das “saias de armar”, que dão volume às fantasias das baianas ricas, enquanto as fantasias das catirinas são destituídas deste recurso. As baianas “dançam africanizadamente e à imitação das danças dos Xangôs” (Peixe, 1955, p. 45).

Os lanceiros constituem uma guarda que simbolicamente deve proteger o casal real. Em geral trazem consigo uma lança e um escudo, além de fantasias que os definem como “soldados”. Na última década, tem havido uma gradativa modificação nas fantasias destes personagens, com a utilização de palha da costa, búzios e outros acessórios que lhes conferem semelhança a guerreiros africanos. Eles, por sua vez, vêm contribuindo para colocar em desuso outro personagem: o soldado romano. Eles compunham uma espécie de guarda pessoal do casal real e desfilavam ao lado destes.

O casal real é precedido pela corte propriamente dita, constituída de casais nobres, marquês e marquesa, duque e duquesa, príncipe e princesa, cujas fantasias são ricamente adornadas, bordadas com lantejoulas, com aplicações de pedrarias, e muito brilho, demonstrando todo o luxo e glamour que caracteriza a estética dos maracatus-nação.

Rei e rainha são os personagens centrais na composição do cortejo, representando a realeza do maracatu. Apresentam-se com um figurino imponente e portando as insígnias do poder real, como coroa, espada e cetro. Estão sempre protegidos pelo pálio (grande guarda-sol colorido), símbolo da realeza, e circundados por pajens, porta-leque, porta-abajur e a guarda real, que pode ser constituída pelos soldados romanos ou por lanceiros com fantasias

africanizadas. O cortejo se encerra com a ala dos escravos que trazem instrumentos de trabalho, tais como foices, enxadas e pás. Todo este cortejo tem por objetivo apresentar, ou conduzir, o rei e a rainha, que são também anunciados pela orquestra de instrumentos percussivos.

O Maracatu-nação se apresenta com esta composição do cortejo durante o desfile oficial no Concurso de Agremiações Carnavalescas. Em outras apresentações, que podem ocorrer ao longo do ano, raramente todos esses personagens estão presentes.

### 2.1.3 *A musicalidade dos maracatus-nação*

Enquanto forma de expressão, o maracatu-nação se destaca em seu elemento sonoro, predominantemente marcado pela orquestra percussiva, acompanhada pelos cânticos coletivizados, articulados aos gestos dançados e aos movimentos dos personagens que compõem o cortejo, engendrando um caráter imponente à musicalidade da manifestação. O elemento sonoro, seja cantado ou percutido é um fator indispensável ao maracatu de baquevirado e pode ser compreendido como um dos fundamentos identitários dos maracatus de Recife, e elemento constitutivo na formação dos grupos percussivos (INRC, 2013).

No curso de sua história, o grupo sonoro percussivo que acompanha os maracatus, é formado por batuqueiros que articulam os instrumentos “a serviço” da corte, para o público e para os ancestrais (INRC, 2013). Em sua origem, os instrumentos eram confeccionados pelos próprios batuqueiros, tendo por matéria prima: troncos de árvores, galhos, cipós, peles de animais, flandres, chapas e varões de ferro fundido ou aço, cordas de sisal, tripas de animais, sementes, entre outros materiais (Peixe, 1955). Esses instrumentos podem ser divididos em dois grupos: os membranofones e os idiofones. Os membranofones reproduzem o som projetado em peles de animais ou sintéticas, fixadas ao instrumento, como as caixas de guerra, tárois, alfaias e atabaques, e afinados pela tração de parafusos e cordas. Os idiofones têm seu som obtido pelo impacto, atrito ou agitação de seu corpo, seja por contato direto do batuqueiro sobre o instrumento ou por intermédio de outros objetos articulados pelo executante, como gonguês, mineiros ou ganzás, agbês e patangome (INRC, 2013).

Os maracatuzeiros denominam o conjunto instrumental percussivo do maracatu-nação de “batuque”. A melodia e a rítmica são constituídas pela articulação dos sons que compõem o “baque”. Assim, o batuque é a reunião dos batuqueiros que fazem e executam os baques de maracatus, acompanhados pelos cânticos designados “toadas” ou “loas”, sob a regência de um Mestre ou Mestra de batuque.

Todos esses elementos são imprescindíveis para as sonoridades dos maracatus-nação caracterizando-se como elemento aglutinador de seu funcionamento, e nos interessam particularmente, devido a presença de tais elementos na estrutura constituinte do “Maracatu Baque Mulher: feministas do baque-virado”, grupo percussivo composto exclusivamente por mulheres. Por esta razão, os veremos detalhadamente a seguir.

#### 2.1.4 O batuque e seus instrumentos

O “batuque” é o conjunto musical que acompanha o cortejo do maracatu-nação, assim como, é o elemento formador de um grupo percussivo, ele é constituído apenas por instrumentos que pertencem à categoria percussão, devido ao fato de seu som emergir das ações de bater ou sacudir no ato de tocá-los. Em sua formação tradicional, o batuque é composto por: alfaias, gonguês, caixas de guerra, taróis e, mineiros ou ganzás (Peixe, 1955). Na atualidade, algumas nações introduziram novos instrumentos em seus batuques: os patangome<sup>51</sup>, os agbês e os atabaques<sup>52</sup> (INRC, 2013). A utilização ou não desses últimos instrumentos depende da conformação interna dos maracatus-nação ou dos grupos percussivos e dos significados compartilhados por seus integrantes.

No grupo de Maracatu Baque Mulher, atualmente, estão presentes: as alfaias, o gonguê, os caixas de guerra, os agbês e o atabaque, também denominado de “timbal”. Para Francisca, cada um desses instrumentos carrega consigo uma “força”, uma “energia” dentro do maracatu:

*(...) o gonguê ele traz a energia de Ogun, a força de Ogun por ser um instrumento de ferro; o agbê, traz a força das nossas Iabás, a força feminina dos orixás; o timbal ele toca para fazer as passagens, ele vai fazer essa ligação entre o òrun e o àiyé, ele vai trazer esses toques que abre portais; a alfaia é o coração do maracatu, é ela que dá o toque, esse coração batendo, que faz pulsar e, o caixa, é o sangue que corre dentro de uma tocada, é o sangue que vai fazer o coração bater, porque é ele que vai dar a nutrição perfeita para a alfaia poder tocar (Entrevista, Francisca).*

Na fala de Francisca, evidencia-se a presença do elemento religioso, quanto a isso, veremos adiante, na medida em que apresentaremos os instrumentos do maracatu-nação, como a religiosidade se interliga, na concepção das integrantes do Baque Mulher, aos instrumentos que o compõem.

<sup>51</sup> Acionado por Mestre Walter, do maracatu Estrela Brilhante do Recife, que faz uso também do agbê.

<sup>52</sup> O Mestre Jailson Viana Chacon da nação Porto Rico foi o primeiro a incluí-lo no maracatu, fazendo uso também do agbê.

### 2.1.1.1 As alfaias

As alfaias, também chamadas de bombos (Real, 1990), ou ainda zabumbas (Peixe, 1955), constituem o grupo dos “grandes tambores” e proporcionam forte impacto auditivo e visual ao batuque. São instrumentos de fabricação popular, confeccionados em madeira (Sucupira<sup>53</sup> ou compensado) e revestidos com peles (bode ou bezerro) em suas extremidades. Sua afinação é realizada por meio de um sistema de amarrações e nós feitos com cordas de sisal. Antônia (2020), destaca que a utilização de pele animal, isto é, do couro, na composição dos instrumentos atribui aos tambores um modo muito particular de vibrar, exercendo no contexto da cultura afro-brasileira o papel de comunicação com os ancestrais. E menciona que segundo a tradição oral, as alfaias eram construídas com barricas de vinho e posteriormente com o tronco da macaíba:

*A macaíba é uma árvore bastante importante em Pernambuco e você só poderia fazer aquela alfaia depois que a macaíba tombasse, você não poderia cortar uma macaíba, mas depois que ela tombasse você poderia fazer diversos instrumentos com ela, diversos bojos com um tronco que diversificava muito no tamanho, então você tem um tronco e você cortava diversos bojos e usavam os couros para fazer a alfaia, eu acho que é um dos instrumento mais fortes, porque ela tem todo um histórico, porque ela tem o couro que eu acredito que é muito sagrado (Antônia, 2020).*

Após sua construção, as alfaias são pintadas, servindo a tinta tanto para “embelezar” quanto para conservar a madeira do instrumento, além de vedar eventuais passagens de ar. Sendo eu os motivos religiosos podem ser determinantes na escolha das cores (Guerra-Peixe, 1955), a exemplo da figura 1, que retrata a alfaia do maracatu Baque Mulher, nas cores rosa e laranja, representando respectivamente, Iansã e Obá, divindades protetoras do grupo.

---

<sup>53</sup>Também conhecida como macanaíba, é uma Palmeira típica da Mata Atlântica da região litorânea do Nordeste brasileiro, que por sua dimensão de diâmetro avantajado, casco duro e fibroso, somados a uma sonoridade grave, densa, de invejável acústica, quando talhado internamente (tronco oco) gera uma sonoridade de timbres fortes e orgânicos.



**Figura 1** Alfaia

As alfaias diferem em tamanho, afinação, função e nomenclatura, sendo geralmente em número de três ou quatro tipos. No Maracatu Elefante, segundo Guerra-Peixe (1955), as alfaias eram classificadas em: marcante (maior, som grave), meia (média) e repique (menor e som agudo) e geralmente, recebiam o nome do seu fabricante, do seu doador ou de algum personagem reverenciado pelos maracatuzeiros. O Autor destaca que para execução da alfaia marcante, eram necessários pelo menos três requisitos: “ser um bom músico, possuir virtudes morais e ter direito à sua execução” (Peixe, 1955, p. 66), em virtude dos preceitos religiosos guardados por esse instrumento, ou seja, antes da alfaia marcante ser executada pela primeira vez, era necessário à sua passagem por ritual de sagração,<sup>54</sup> em terreiro de confiança dos dirigentes do maracatu-nação. Após a sacralização o instrumento não deveria ser tocado por mãos “profanas” quando em função dos cânticos sagrados (Peixe, 1955).

É neste sentido que Conceição (2020), menciona que o maracatu-nação Encanto do Pina, do qual o Baque Mulher descende, mantém uma relação com a ritualística do candomblé,

<sup>54</sup> O ritual de obrigação para os instrumentos consiste geralmente em um banho ou benção de amassi e depois em uma oferenda de sangue proveniente do sacrifício de algum animal. Nesses casos, o sangue de galinha ou de bode é esfregado em grande ou pequena quantidade nas peles dos tambores (INRC, 2014, p. 127).

pois é “fundamentado, os tambores são alimentados, são dados de comer”, denotando uma “*ligação que transcende esse plano físico, aqui, porque é isso, o maracatu ele tem toda essa relação com os orixás, os tambores, todo ano eles comem*” (Entrevista, Conceição).

As batuqueiras do Baque Mulher que tocam alfaias se apresentam em pé, com o instrumento suspenso sobre o ombro por talabarte<sup>55</sup>, mantendo-a encostada ao seu corpo, apoiada na parte lateral externa da coxa, e repercutem-na com duas baquetas<sup>56</sup>, ambas de madeira, no couro superior, ou couro de “resposta”.

### 2.1.1.2 O gonguê

O termo “gouguê” ou “gonguê” é a variação da palavra *ngonge*, de precedência *bantu*, e designa um instrumento inteiramente confeccionado em ferro, composto de duas chapas, que são moldadas e moldadas em formato de campânula, presa a uma haste que serve de apoio durante seu toque, o qual é repercutido com uma baqueta de madeira e seu peso varia de acordo com suas dimensões<sup>57</sup> (Guerra-Peixe, 1955).

---

<sup>55</sup>É uma peça com alça, tradicionalmente confeccionada em couro, mas, atualmente, encontrada em nylon ou outros tecidos sintéticos resistentes, que possui um ou dois ganchos de metal, que serve para pendurar instrumentos de percussão. No caso da alfaia, o talabarte, fica apoiado sobre um dos ombros do batuqueiro.

<sup>56</sup>Os zabumbas são repercutidos no couro superior por duas peças “maçaneta” e a “resposta”, ambas de madeira. A primeira compõe-se de “cabo” e “birro”, uma extremidade em forma ovóide; a segunda apenas uma vareta roliça. (Peixe, 1955, p. 65).

<sup>57</sup> Guerra Peixe (1955) ao descrever os instrumentos que compõem o batuque da nação de Maracatu Elefante, observa que o gonguê utilizado pesava cerca de três quilos e meio.



**Figura 2** Gonguê

Na compreensão das batuqueira do Baque Mulher, o gonguê “*por ser um instrumento feito de ferro, ele está bastante conectado com o orixá Ogun*” (Entrevista, Tereza), “*o ferreiro, a abertura de caminhos*” (Entrevista, Maria) e com os fundamentos de Exu.

*Tem bastante histórias que falam do gã, o gã seria o ferro. O gã, ele tem um papel muito importante no candomblé, antes de tudo é o gã, o gã começa, o gã puxa, o gã chama a divindade, chama o orixá e, é depois que os tambores começam a tocar, que é esse papel que o gonguê faz no maracatu* (Entrevista, Antônia).

É neste sentido que o gonguê, no contexto do maracatu-nação, pode ser compreendido como um instrumento que cumpre simbolicamente a função de toque litúrgico que, em terreiros, é realizado originalmente pelo agogô<sup>58</sup>, podendo também ser feito pelo gonguê (INRC, 2013). No maracatu o gonguê “é o instrumento mais livre para circular e para improvisar dentro do baque” (Entrevista, Maria), geralmente é um instrumento solitário, e suas dimensões são

<sup>58</sup> Instrumento de percussão, formado por um par de campânulas de metal unidas por haste curvada na forma da letra ‘U’ ou da letra ‘V’, tocadas com vareta de metal ou baquetas de madeira. Mais modernamente podem ser encontrados agogôs com três campânulas.

maiores que a do agogô, para que possa produzir sons mais fortes e fazer frente à intensidade das alfaias (Peixe, 1955).

### 2.1.1.3 Os taróis e os caixas de guerra

Os tambores menores do batuque são chamados de tarol e de caixa-de-guerra e caracterizam-se pelo som mais alto e agudo, em contraponto com o som grave das alfaias. O tarol e o caixa de guerra são tambores similares, diferenciando-se pelo tamanho, confecção, afinação e o padrão rítmico executado pelos batuqueiros. São instrumentos confeccionados em forma de cilindro, de madeira ou metal, tendo em suas extremidades duas membranas denominadas “pele de batida” e “pele de resposta”. Estas membranas (peles) são presas por aros, e a tensão responsável por sua afinação é regulada por meio de parafusos ou cordas, que são distribuídos regularmente pelo aro, e presos ao seu corpo. (Peixe, 1955; Souza, 2011).



**Figura 3** Caixa de Guerra

Na pele de resposta possui uma esteira de metal que lhe confere um som “rufado” (estridente, seco e definido), característico no maracatu. Esses instrumentos cumprem a função de conduzir o andamento do toque, descrevendo as características dinâmicas e rítmicas do batuque. O caixa de guerra é o instrumento utilizado pelo Baque Mulher, e corresponde ao tambor industrializado-, com aro de metal e tarraxas para distender as membranas; já o tarol, é aquele cujos couros são apertados à corda, com aro de metal ou não. Apesar dessa distinção, ambos são geralmente tratados de um e de outro modo, respectivamente (Souza, 2011). São instrumentos suspensos por talabarte, na altura da cintura das batuqueiras e seu som é articulado com duas baquetas na membrana de batida.

#### 2.1.1.4 Os mineiros ou ganzás, os patangome e os agbês

O mineiro, o patangome e o agbê, pertencem à família dos chocalhos e, portanto, são instrumentos tocados por agitação. Dentro do batuque são responsáveis pelos registros mais agudos, cumprindo a função de cadenciar e reforçar o pulso rítmico, por meio de fórmulas que se repetem a cada tempo do compasso. O mineiro ou ganzá é um chocalho cilíndrico de metal ou plástico, preenchido em seu interior por grãos de cereais, areia, pequenas contas, ou outro material que provoque ruído de chacoalhar. O patangome é um instrumento composto por uma caixa fechada, confeccionado em madeira e vedado nas duas extremidades com couro, ou construído inteiramente em chapa de aço. Em seu interior, contém miçangas soltas que ao serem agitadas se chocam entre si e contra as paredes da caixa, produzindo um ruído de chocalho (Souza, 2011).

Dentre esses instrumentos, da família dos chocalhos, apenas o agbê, também conhecido como xequerê, está presente no grupo de Maracatu Baque Mulher pesquisado; o qual consiste em uma cabaça envolta por uma malha de miçangas, cuja função é produzir a sonoridade desse instrumento, que ao ser movimentado produz um som de chocalho. É um instrumento de confecção popular, sua sonoridade difere de acordo com o tamanho da cabaça utilizada, a quantidade de miçangas e pelo espaço deixado entre a malha de miçangas e a cabaça (Souza, 2011).



**Figura 4** Agbê

Por ser um instrumento feito de cabaça, de acordo com as integrantes do Baque Mulher, o agbê traz consigo o fundamento de Nanã, divindade detentora da lama, matéria prima da vida, a mais antiga entre os orixás femininos do panteão iorubá, que teria “*auxiliado na criação do mundo como matéria vindo da cabaça (...) a cabaça como origem do mundo material (...) o útero do mundo*” (Entrevista, Maria). E por essa razão representa “*toda essa força da feminilidade, da mulher, do gestar, do útero, a cabaça é muito isso*” (Entrevista, Francisca).

Na organização do grupo, assim como na nação do Maracatu Encanto do Pina, os agbês ocupam a ala que vem à frente do batuque e se destacam pela beleza dos movimentos; as agbezeiras<sup>59</sup> executam suas células musicais sincronizando: toque, canto e dança.

*O agbê (...) é um instrumento muito potente, para mim é o instrumento mais difícil de tocar, porque você toca, canta, dança e tem um modo, tem uma força, tem uma intensidade diferente para cada orixá e até você ter capital para entender tudo isso, até você conseguir acessar todos esses lugares dentro de você, para homenagear todos esses orixás demora muito tempo, muito tempo, é em um instrumento que admiro muito (...)* (Entrevista, Antônia).

<sup>59</sup> Palavra utilizada no Baque Mulher para se referir às batuqueiras que tocam o instrumento agbê.

A introdução das danças e dos toques dos orixás a ala dos agbê é um trabalho pioneiro, desenvolvido por Mestra Joana, que criou as coreografias, aperfeiçoando a forma básica de tocar as células musicais dos agbês, agregando postura, angulação dos braços, leveza dos movimentos e sincronicidade, fazendo desta ala uma das mais belas dentro do batuque.

O colorido das miçangas que revestem os agbês variam de acordo com as cores que representam cada Maracatu, podendo envolver os motivos religiosos, a exemplo do Baque Mulher, conforme figura 4, na qual os agbês são trançados com miçangas nas cores que representam suas divindades protetoras, o cor-de-rosa de Iansã e a cor de laranja de Obá.

Além de integrar o batuque dos maracatus, o agbê está presente nas religiões afro-brasileiras como instrumento de função ritual (Marcelino, 2014).

#### 2.1.1.5 *O Atabaque*

O atabaque é um tambor cônico de madeira, que pode ser tanto escavado em um tronco, como confeccionado com tábuas soltas interligadas por aros de metal, com couro na abertura de maior diâmetro. Há dois tipos principais de atabaques: o tradicional, que possui uma corda presa em um aro de ferro, onde estão pequenas placas de madeira que, ao serem batidas com um martelo, retesam as cordas, obtendo-se, assim, a afinação do instrumento. O outro tipo, mais moderno e conhecido também como timbales - popularmente chamado de "timbal" -, é o que possui tarraxa de metal e a afinação é obtida apertando-se com chave própria as roscas que estão presas às tarraxas, estando estas ligadas ao aro, onde está preso o couro sintético à boca do instrumento (Conceição & Conceição, 2010).



**Figura 5** Atabaque/Timbales

Ao compor o batuque dos maracatus, as variações rítmicas dos atabaques são muitas e todas têm um fundamento complexo para a sua realização, diversificando de acordo com o arranjo de cada toada da “nação” (Conceição & Conceição, 2010).

*O timbal (...) é um instrumento de marcação, ali a gente toca tanto o luanda e o martelo que são as levadas básicas do maracatu, como também, os toques para os orixás, o ijexá, o ixé, o abata, o egó (Entrevista, Antônia).*

Além de integrar os batuques, o atabaque está diretamente incluído no sistema sócio religioso de matriz africana, não apenas como instrumento musical ou objeto ritual, mas como detentor de significados fundamentais à existência do próprio culto (Conceição & Conceição, 2010). Como vimos no capítulo 1, os atabaques atuam como intermediários entre os deuses e a humanidade, promovendo a comunicação entre o *àiyé* e o *òrun*”, de modo que o som repercutido nos atabaques, em contexto ritual, tem o poder de evocar os orixás (Bastide, 1961; Santos, 2002). É pensando neste vínculo do atabaque com o sagrado que Maria relata a sua vivência enquanto batuqueira:

*(...) eu gosto muito de tocar, de aprender os toques, eu acho que é o instrumento que tem mais variedade de nuances de toques, é o instrumento mais desafiador para mim (...) é uma honra você pode chamar a força de um orixá dentro de uma tocada, através de toque você puxar aqueles toques de terreiro (...) sem precisar ficar camuflando, porque precisou dessa camuflagem no começo e agora já não precisa mais (...) eu sou apaixonada por essa conexão de ideias, porque é o que o timbal faz com o toque de cada divindade dentro da religiosidade do candomblé (Entrevista, Maria).*

O timbal ou atabaque é repercutido com as mãos, no batuque do Baque Mulher, as batuqueiras o executam em pé, com o instrumento preso ao corpo pelo talabarte ou utilizam um apoio de chão.

Para finalizar a apresentação dos instrumentos musicais, que compõem os batuques dos maracatus-nação e do grupo de Maracatu Baque Mulher, é importante destacar a observação feita pela batuqueira Antônia, ao expressar o sentido atribuído a cada instrumento, no contexto do Baque Mulher:

*(...) não é imposto, isso vai sendo passado de um modo bastante particular, de acordo com o interesse de cada uma, que pesquisa, que quer conhecer, que quer participar dos rituais, das obrigações e com esse caminhar você vai conseguindo dar significado para esses instrumentos (Entrevista, Antônia)*

Tais significações são construídas a partir da aproximação das batuqueiras com os fundamentos transmitidos pela nação do Maracatu Encanto do Pina, a qual será apresentada no próximo capítulo.

### 2.1.5 O baque virado

O “baque” ou “toque” designa a sonoridade do ritmo que compõem a linguagem musical do maracatu, tanto pelo ritmo particular executado por cada instrumento, quanto pela polirritmia<sup>60</sup> que resulta de sua execução em conjunto. O baque é a principal característica de um maracatu e cada nação possui uma linguagem rítmica específica que lhe confere identidade única, dificilmente compreendida pelas pessoas não acostumadas com os elementos musicais dos maracatus, contudo, quem faz parte desse universo é capaz de reconhecer, mesmo que de longe, o grupo que está tocando pelo seu baque (Peixe, 1955).

Além de serem chamados de maracatus tradicionais, os maracatus-nação são chamados de “baque-virado”, designação atribuída por Guerra Peixe (1955), para indicar a música de

---

<sup>60</sup> Polirritmia é o uso simultâneo de duas ou mais estruturas rítmicas diferentes, que não são prontamente percebidos como derivando uma da outra, na constituição de uma peça musical.

percussão dos conjuntos em que participavam mais de uma alfaia, contrapondo-se ao “baque solto” dos maracatus de Orquestra que é executado com uma única alfaia. Se deu essa designação em decorrência da expressão “baque virado” ter sido utilizada pelo autor na acepção de “dobrado”, em referência às variações rítmicas que são executadas sobre o ritmo padrão (luanda), “para animar a música por alguns instantes” (Peixe, 1955, p. 67).

A expressão “baque” é usada também para designar o grupo de batuqueiros que executam o baque-virado, bem como a festa musical do maracatu, sendo usual a expressão “tocar maracatu” ou “essa música é maracatu”, para indicar o estilo rítmico da composição (Ferreira, 2016).

### 2.1.6 *As toadas do maracatu-nação*

Em sentido restrito, a toada designa a parte textual de uma música; em seu sentido mais abrangente - que se identifica como “toada do maracatu”-, indica o texto da música com sua composição melódica, sendo acompanhada por um terceiro elemento: o “toque”, que se refere ao ritmo executado pelos instrumentos de percussão, de acordo com a linha melódica e textual. Em sua estrutura a toada de maracatu pode ser executada pelo canto a uma única voz, entoada pelo diálogo entre solista e coro, ou inteiramente em conjunto (Peixe, 1955).

Os temas predominantes nos cortejos de maracatus de baque-virado são motivos ligados à procedência africana, a ocorrências durante o cortejo, a valores identitários de tradições negras etc, tais como: “‘luanda’, ‘reis’, ‘imperial’, ‘beira-mar’, ‘dança’, ‘calunga’, ‘gonguê’” (Peixe, 1955, p. 49). Seu formato revela a estrutura organizacional das comunidades dos maracatus em função de conceitos, concepções e perspectivas contextualizadas por valores políticos, religiosos, econômicos e sociais (INRC, 2013).

Enquanto narrativa, pode conter fatos heróicos muitas vezes transcorridos durante conflitos e lutas ideológicas dos indivíduos e do grupo, contextos pontuais do cotidiano, ou mesmo uma narrativa da cosmologia e dos mitos africanos. Em sua estrutura discursiva há valorização da métrica e da rima dos poemas, preocupação com a correção gramatical, do estilo formal da língua portuguesa, contudo, é comum o uso de linguagem coloquial (INRC, 2013). Citarei, a título de ilustração, uma toada da nação Encanto do Pina de autoria da Mestra Joana

D'arc da Silva Cavalcante, em homenagem as “Mães do Pina<sup>61</sup>”, denominada “Mãe Helena, vó “Quixaba”.

Mãe Helena, vó Quixaba  
 É o axé desse Ylê ê  
 Toca o bombo batuqueiro  
 Roda baiana que eu quero ver  
 Dama do passo segura o compasso  
 Quebra baqueta, balance o agbê  
 Toca caixa responde o gonguê  
 Encanto do Pina é nação pra valer  
 Toca caixa responde o gonguê  
 Encanto do Pina é o axé do dendê

### 2.1.7 *As loas do maracatu-nação*

A loa designa um tema cantado, em caráter coletivo, seja em contexto religioso ou profano, que identifica a manifestação pública de tradição oral. Em seus espaços de ocorrência, a loa pode ser associada ao cântico litúrgico, presente em religiões de terreiro (candomblé ou Xangô, Umbanda, Jurema). Para cada loa cantada existe uma resposta em coro de vozes, a partir do que batuqueiros solistas improvisam ou tocam. O termo loa implica uma forma de expressão literária livre (prosa ou verso), de cunho popular, que emerge no cotidiano das comunidades de tradição oral por influência de modelos eruditos (INRC, 2013).

De acordo com Inventário Nacional de Referências Culturais (2014), a presença do termo loa, para o que antes designava apenas toada, é recente no vocabulário do maracatu de baque-virado, posto que sua ocorrência data o início do século XXI, e pode estar relacionada a dois fatores: a apropriação e legitimação do maracatu em seu valor cultural identitário de origem (procedência africana, afro-brasileira, afro-indígena e/ou indígena) frente aos processos de globalização (busca de visibilidade midiática); e de um empréstimo de termos, vocabulários, repertórios e sentidos dos terreiros de candomblé, Umbanda ou Jurema, que migraram para o cotidiano dos maracatus. A exemplo da loa “Respeite o rufar dos tambores” do Maracatu nação Encanto do Pina, de autoria de André da mata:

Respeite o rufar dos tambores, batuque que traz e que leva  
 Nossos ancestrais protetores, livrai nossa gente da treva.

---

<sup>61</sup> São as matriarcas da Comunidade do Bode, trata-se de cinco Ialorixás que tem seus terreiros sediados no bairro do Pina – mãe Enésia da Oxum, mãe Maria de Oxum, mãe Helena de Xangô, mãe Laura de Xangô e mãe Elda de Oxossi (Porto Rico).

Caboclos, Erês, Orixás  
 E o povo que dança na rua  
 Iluminem o meu caminhar, com o brilho e a força da lua.  
 Ogunhê! Odoiá! Okê arô! Ora yêyê o!  
 Eparrei! Salubá! Atotô! Kaô kabecilê!  
 Epa Babá!  
 Bate tambor  
 Quero ver o tambor ecoar  
 Cada palma que bate o tambor, firma ponto no pé do gongá  
 Vê quem chegou  
 O Encanto acabou de chegar  
 Quando Ogan mete a mão no tambor, faz a gira do mundo girar

#### 2.1.8 A *Mestra* e o *Mestre do batuque*

Recebe a denominação mestra(e) a pessoa que é responsável pela organização e condução do batuque e pela velocidade de andamento do baque-virado, pelas composições e adaptações de toadas, pela criação das performances, organização de ensaios e posicionamentos dos batuqueiros. A(o) mestra(e) tem o domínio e a liderança do grupo, em virtude de seu conhecimento da função de mestre e de cada um dos instrumentos que compõem o batuque (INRC, 2013).

Trata-se de um cargo hierárquico, que acumula diferentes funções: da administração ao ritual religioso, da confecção à regência, assumindo a responsabilidade de formação do povo maracatuzeiro. Está sobre sua incumbência: providenciar um local para ensaio, construir e disponibilizar instrumentos e afiná-los e/ou ensinar as suas afinações, mobilizar e incentivar na comunidade a participação dos integrantes, convidar os interessados para os ensaios de acertos e aprendizagem dos toques e de suas respectivas toadas, visando, pôr fim, a formação dos batuqueiros que darão sentido musical ao cortejo do maracatu (INRC, 2013; Silva, 2008).

Tradicionalmente os batuques do maracatus-nação são regidos por homens, na sequência, compondo o capítulo três, apresentamos a nação do Maracatu Encanto do Pina, o primeiro e único maracatu-nação regido por uma mulher.

## CAPÍTULO 3

### 3 DO MARACATU-NAÇÃO AO BAQUE MULHER: UMA HISTÓRIA DE LUTA, RESISTÊNCIA E PROTAGONISMO FEMININO

Este capítulo tem como objetivo apresentar a história, organização social e desdobramentos do maracatu-nação do qual o grupo de Maracatu Baque Mulher descende, a saber, a nação de Maracatu Encanto Pina, primeira nação da história dos maracatus-nação a trazer a frente de seu batuque uma Mulher, a Mestreira Joana D'arc da Silva Cavalcante. Este capítulo cumpre ainda a função de apresentar o “Movimento de empoderamento feminino Baque Mulher feministas do Baque Virado” e seu grupo filial, o Baque Mulher Maringá, objeto deste estudo.

#### 3.1 Nação do Maracatu Encanto do Pina: uma nação de duas sereias

Foi agora que cheguei  
Para dar o meu recado  
Sou eu Encanto do Pina  
De nação Nagô, de baque virado  
Cheguei no brilho do ouro  
Nas ondas do mar sagrado  
Sou eu Encanto do Pina  
Peço licença pra dar meu recado<sup>62</sup>

O Encanto do Pina é um maracatu de baque-virado que nasceu no mangue para se tornar uma das mais importantes Nações de maracatu de Pernambuco. Fundado em 05 de março de 1980, pela Ialorixá e parteira tradicional Maria José da Silva, conhecida como “Dona Maria de Sônia<sup>63</sup>”, filha espiritual do Babalorixá José Eudes Chagas, Rei da nação do Maracatu Porto Rico do Oriente, fundado em 1967, do qual as Nações do Maracatu Encanto do Pina e Porto Rico descendem.

A nação do Maracatu Encanto do Pina está localizada na Comunidade do Bode, no bairro periférico que deu nome à nação, o bairro do Pina. Trata-se de um bairro da região litorânea da cidade do Recife, área de alto risco social e um dos territórios de maior pressão imobiliária de Pernambuco, cujo sítio urbano está constituído como uma planície flúvio-

---

<sup>62</sup> Loa da nação do Maracatu Encanto do Pina, intitulada: “Foi agora que cheguei”, de autoria de Mestreira Joana D'arc da Silva Cavalcante.

<sup>63</sup> Avó espiritual e de criação de Mestreira Joana.

marinha, onde áreas foram aterradas ao longo do tempo para viabilizar a habitação, comportando um aglomerado de casas, em sua maioria construídas nas palafitas próximas a maré<sup>64</sup>.

Atualmente a nação tem sua sede no *Ylê Axé Oxum Deym*<sup>65</sup>, casa religiosa de candomblé nagô e da Jurema Sagrada, regido pela Ialorixá Maria Cândida da Silva, atual líder espiritual do Encanto do Pina e uma das mais antigas Ialorixás do bairro, onde é carinhosamente chamada de “vó Quixaba”<sup>66</sup> e reconhecida junto à comunidade pelo trabalho sociocultural e de manutenção da tradição afro-ameríndia por ela desenvolvido. Quem preside a nação é o Babalorixá Manoel Cândido Cavalcante, e o batuque é de responsabilidade de sua filha, a Mestra Joana D’arc da Silva Cavalcante. Investida no cargo desde 2008, Mestra Joana, é a primeira mulher na história do maracatu-nação a ocupar este posto hierárquico.

Com seu legado de quarenta anos de tradição, a nação do Maracatu Encanto do Pina, desde a sua fundação participa dos desfiles oficiais do Carnaval do Recife e atualmente concorre com o grupo especial, além de apresentar-se em espetáculos de palco e cortejos pelas ruas e praças da cidade. São nessas ocasiões, que por meio de suas loas e do toque de seus tambores que a nação compartilha sua história e transmite as referências e fundamentos que orientam suas ações:

O axé da minha nação<sup>67</sup>  
 Vem do meu barracão  
 Sou Encanto do Pina!  
 Com as folhas, alfazema e danda  
 Vou pro meu carnaval  
 Com proteção divina  
 Minha avó que têm conhecimento  
 Cuida dos fundamentos pra eu desfilar  
 Com a força do meu barracão  
 Saio na proteção com os meus orixás  
 Encanto do Pina nação de Mina<sup>68</sup>  
 Salve a sereia do mar  
 O amarelo da Oxum  
 O azul de Yemanjá  
 Lá no mangue tem uma casa  
 Ylê Axé Oxum Deym  
 Essa casa tem ciência

---

<sup>64</sup> Recuperado de: [basilio.fundaj.gov.br](http://basilio.fundaj.gov.br)

<sup>65</sup> “Deym” refere-se a uma qualidade do Orixá Oxum.

<sup>66</sup> Planta medicinal muito usada nos Terreiros de candomblé.

<sup>67</sup> Loa da nação do Maracatu Encanto do Pina: “o axé da minha nação”, de autoria da Iabá Tenily Guian.

<sup>68</sup> Loa da nação do Maracatu Encanto do Pina “Lá no Mangue” de autoria de Augusto Menezes.

Vó Quixaba deu pra mim  
 Lá no mangue tem uma casa  
 Ylê Axé Oxum Deym  
 Salve a Jurema Sagrada  
 Vó Quixaba deu pra mim

No trânsito entre o terreiro e as avenidas, o Encanto do Pina, expressa a organização coletiva e identitária da nação por meio de suas loas, permeadas pelo arranjo da força dos orixás e dos mestres e mestras da Jurema Sagrada, evidenciando o vínculo intrínseco da manifestação cultural com essas religiosidades, sendo impossível dissociá-las. Seu baque traz os ritmos e sons ancestrais, que evocam o poder das águas, colorindo o território em azul e amarelo, cores que simbolizam as suas divindades protetoras e o *orí* (cabeça) de sua fundadora: “o amarelo da Oxum” e “o azul de Yemanjá”.

Oxum, como vimos no capítulo dedicado ao candomblé, é a deusa que habita as águas doces, fonte de toda a vida existente *àiyé*, condição indispensável para a fertilidade da terra e produção de seus frutos, da qual decorre a sua profunda ligação com a gestação. Oxum é a senhora do ouro, a mãe de todas as riquezas, a divindade suprema do poder ancestral feminino em sua totalidade, representa a beleza, a inteligência, e a habilidade das mulheres negras na administração de seus bens (Werneck, 2010). A Oxum foi concedida título de *Ìyálodè*<sup>69</sup> (a que fala pelas mulheres), aquela que se “coloca automaticamente à cabeça das mulheres e de sua representação no *àiyé*” (Santos, 2002, p. 116). Oxum é a divindade que concede proteção às mulheres que cuidam, zelam e assumem a liderança em suas Comunidades, nos seus Ilês e demais espaços de poder e decisão (Werneck, 2010). As loas do Encanto do Pina retratam a força e a importância de Oxum para a nação:

Deusa da beleza, Oxum  
 É poder feminino  
 Seu templo sagrado é em Osogbo  
 ôô ôô  
 E aqui no Brasil vamos tocar tambor,  
 Em seu louvor  
 Pra tradição se preservar  
 As crianças vão cantar,  
 No balanço ijexá  
 Ora yeye o  
 Yalodê, orixá  
 A força das águas conservar,  
 Vai manter, vai cuidar  
 Mãe do ventre puro amor,  
 Divindade yorubá

---

<sup>69</sup> Atualmente, *Ìyálodè* ou Yalodê é um termo apropriado pelo Movimento Social de Mulheres Negras no Brasil, para nomear as organizações e atributos de liderança e representatividade (Jurema Werneck, 2010).

Yapetebi Òrunmila<sup>70</sup>

Conforme abordamos no primeiro capítulo, Yemanjá, é a divindade das águas primitivas, matriz de todas as possibilidades de existência, o útero da vida no *áiyé*, a mãe primordial de todos os orixás (Santos, 2002). Seu nome deriva da expressão nagô: *Yèyè omo eja* “Mãe cujos filhos são peixes” (Verger, 2018, p. 67). Yemanjá, assim como Oxum, é um orixá ligado às águas e ambas são representadas como sereias<sup>71</sup>. Em nosso território, o culto a Yemanjá expandiu-se não apenas entre o povo de “terreiro”, mas também entre os devotos de outras crenças, estando fundamentalmente associada às águas do mar, em grande medida devido à extensão do litoral brasileiro (Santos, 2002).

A Rainha do Mar é representada com seios fartos, que simbolizam a maternidade acolhedora (Verger, 2018). Yemanjá acompanha praticamente todas as cerimônias rituais do candomblé nagô, em especial, a do bori, pois esta divindade “preside à formação da individualidade, que está concentrada na cabeça”, sendo também designada como *Ìyá Orí*, “mãe da cabeça” (Augras, 2008, p. 158). A loa que abriu o carnaval da nação do Maracatu Encanto do Pina em 2020, comemorando os quarenta anos da nação, é um tributo a Rainha do mar, orixá protetora da nação:

YéYé Omo Eja  
 Teus filhos são peixes Rainha do mar  
 Maria de Sônia veio anunciar  
 Que o baque encantado vai passar.  
 Saudando Yemanjá Odomiô  
 Saudando Yemanjá Odoiá.  
 Ela é mãe no Orum, panteão de Orixá.  
 Herdeira das águas de Olokun  
 Esposa de Oxálá.  
 Que Pariu o dia e a noite  
 Abraça o filho na hora do açoite.  
 Mas vem em Ogunté para guerrear.  
 Ela é Ya Ori, mãe da cabeça que cuida de mim.  
 Janaina, princesa de Aiocá.  
 Salve a Corte Real  
 Salve minha nação

<sup>70</sup> Loa da nação do Maracatu Encanto do Pina “Poder feminino”, autoria de Rudah Felipe e Robson Batista.

<sup>71</sup> No Brasil, Oxum e Yemanjá são associadas às sereias e são representadas tanto pelos peixes, quanto pelos pássaros, como as demais *Ìyàgbá* (mãe ancestrais – orixás femininos). As penas e as escamas estão associadas a pedaços do corpo materno capazes de separar-se, simbolizando a fecundidade e a procriação (Santos, 2002). É interessante notar que sereia, mulher-peixe, é a reformulação de um antigo símbolo grego, animal fabuloso metade mulher, metade pássaro, com busto de mulher, patas de galináceo, com penas frondosas formando cauda e longas asas, vivendo sobre penhascos, solitário no meio das águas. (Santos, 2002, p. 115).

Salve Encanto do Pina 40 anos de tradição<sup>72</sup>.

A proteção de Oxum e de Yemanjá, faz da nação do Maracatu Encanto do Pina um maracatu do canto e do encanto das sereias, expressando a força de suas divindades protetoras, que simbolizam o poder feminino; poderoso e profundamente venerado nos candomblés nagô. Oxum e Yemanjá são grandes mães, as Iabás, possuidoras e transmissoras de axé, seu poder representa a continuidade de toda a existência, sendo também cultuadas e invocadas como ancestrais, representando as mais destacadas figuras femininas de linhagens e comunidades (Santos, 2002). A exemplo da reverência às “Mães do Pina” e as suas divindades protetoras que estão sempre presentes em suas loas:

O Encanto chegou  
 Ô ô, ô ô  
 Trazendo a paz nagô  
 Ô ô, ô ô ô  
 Além do horizonte encandeia,  
 Na beira do mar Janaína dançando na areia  
 Pois deram à luz pela mão de uma parteira  
 A minha nação de duas sereias.  
 O Encanto chegou  
 Ô ô, ô ô  
 Trazendo a paz nagô  
 Ô ô, ô ô ô  
 Tradição de Yabás  
 Somos do Oxum Deym,  
 Com o axé dos orixás.  
 O Encanto chegou  
 Ô ô, ô ô  
 Trazendo a paz nagô  
 Ô ô, ô ô ô  
 Meu orixá é meu poder  
 Com a benção das mães do Pina  
 Vou desfilar com meu Ylê<sup>73</sup>.

As “Mães do Pina”<sup>74</sup> são as matriarcas da comunidade do Bode, cinco mulheres que assumem responsabilidades atuando em funções como: Ialorixás, juremeiras, benzedeadas,

<sup>72</sup> Loa da nação Encanto do Pina, do carnaval de 2020 “40 anos de tradição”, em homenagem a Yalorixá, mãe Maria de Sônia. Autoria: Ryan do Alfaías da Praia e Tenily Guian (2020)

<sup>73</sup> Loa “Além do horizonte encandeia, na beira do mar, Janaína dançando na areia”, da nação do Maracatu Encanto do Pina, de autoria de Ryan Alfaías da Praia.

<sup>74</sup> A história de vida dessas cinco Ialorixás (Mãe Enésia da Oxum, Mãe Maria de Quixaba da Oxum, Mãe Maria Helena de Xangô, Mãe Laura de Xangô e mãe Elda de Oxossi) que atuam como líderes das manifestações religiosas e culturais no bairro do Pina na comunidade do Bode zona sul do Recife e foi registrada em documentário dirigido por Léo Falcão intitulado: “Mães do Pina” (2015). Link - *trailer*: <https://vimeo.com/126540080>.

curandeiras. E a partir dessas atribuições zelam por aqueles que integram a comunidade, os terreiros, os maracatus e assim, contribuem para a construção e preservação da identidade cultural e religiosa do bairro do Pina.

*Nossas matriarcas, elas têm um axé que é indiscutível essas senhoras, elas não têm nem noção do poder delas, essa é a real, a gente está falando de senhoras que não sabem ler, não sabem escrever e junto com a união delas em prol da religião que é o candomblé, elas são todas mãe de santo, elas conseguem erguer uma Comunidade no sentido espiritual, se você prestar atenção, no bairro do Pina, os terreiros são todos de uma família só, são delas as famílias de axé (Entrevista, Mestra Joana).*

A nação do Maracatu Encanto do Pina carrega um legado histórico de força, luta e resistência feminina: das Iabás, das *Ìyá lodè*, das Mães do Pina, de mulheres que construíram e sustentam a cada dia as religiosidades e a cultura que mantém viva em sua Comunidade as tradições do povo negro. O que faz do Encanto do Pina, nas palavras de Mestra Joana, uma “nação diferenciada”:

*Eu sou a primeira mestra de uma nação, da nação do Maracatu Encanto do Pina e automaticamente eu trago para dentro do Encanto do Pina, toda luta, toda militância enquanto mulher. A nação é diferenciada, porque além de ser regida por uma mulher, as patronas da nação são dois orixás mulher, que é Oxum e Yemanjá, e a nação foi fundada por uma mulher, foi dona Maria de Sônia, e na época, também, ela foi bem revolucionária, em 1980 ela fundou a nação. Uma mulher negra da comunidade, ela fundou uma nação! (Entrevista, Mestra Joana).*

As ações desenvolvidas pela nação do Maracatu Encanto do Pina não se restringem às atividades realizadas durante o carnaval, momento em que a nação desfila pelas ruas com todo o brilho e esplendor, mas são articuladas ao longo do ano, por meio de intervenções socioculturais e pedagógicas que contribuem com o desenvolvimento das crianças e adolescentes da Comunidade do Bode e de seu entorno, principalmente através da condução do Projeto Social “Encantinho do Pina”, um baque mirim da nação do Maracatu Encanto do Pina, que surgiu da necessidade de um espaço de cultura e educação para as crianças da comunidade.

As atividades do Encantinho do Pina são organizadas em regime de contraturno escolar e desenvolvidas no *Ylê Axé Oxum Deym*, mediante a oferta de orientações pedagógicas, reforço escolar, aulas de capoeira e oficina de maracatu (canto, dança, percussão e confecção de instrumentos). Durante o carnaval, as crianças se apresentam no polo afro do Pátio do Terço, como uma das principais atrações infantis. Atualmente, suas atividades pedagógicas são coordenadas pela Pedagoga Social e batuqueira da nação, Mariana Bianchi, com a supervisão de Mestra Joana, que destaca a importância do Projeto:

*O Encantinho vai mostrando para a gente o quanto ele é fundamental na nossa comunidade quando a gente se depara com as crianças se libertando, defendendo que o maracatu não é coisa ruim, que o maracatu não é do diabo, como sempre ouviu a vida toda. E aí o encantinho vira o nosso xodó. Quando a gente consegue tornar as crianças protagonista de suas próprias histórias, fazer com que eles entendem que a nossa cultura não é feia, que eles podem ser bem melhor e ir para outros lugares e não apenas aqueles oferecidos por nossa comunidade, porque infelizmente a gente se depara com as drogas, com a prostituição com um abandono social muito grande e que a gente sabe que reflete diretamente em nossas crianças pretas. Então o encantinho é isso, para além do nosso xodó ele é dentro da comunidade do bode uma ferramenta de transformação social (Mestra Joana, Entrevista Obá Xirê, 2021).*

Neste sentido, o trabalho social desenvolvido pela nação do Maracatu Encanto do Pina, são ações que refletem o comprometimento da nação com sua comunidade de origem, pois, para Mestra Joana, o maracatu não sobrevive sem a comunidade “*o maracatu é a comunidade, sem a comunidade, ele não existe, e a gente faz um trabalho de fortalecimento no geral, espiritual através do Ylê, culturalmente através da nação e de gênero, que é através do Baque Mulher*” (Mestra Joana).

### 3.2 Movimento de Empoderamento Feminino Baque Mulher: Feministas do Baque-virado

*Eeeê Baque rosa tá rua  
Pedindo a paz e muito amor  
E em mulher  
“Não se bete nem com flor”  
Já dizia o Capiba<sup>75</sup>  
Não importa a sua cor  
Baque Mulher na levada do tambor  
Luta contra violência  
Preconceito e opressor<sup>76</sup>*

O Baque Mulher é um grupo de maracatu de baque virado, idealizado por Mestra Joana e fundado em 2008, na Comunidade do Bode, periferia da Cidade do Recife. O grupo segue as linguagens tradicionais dos maracatus-nação, Encanto do Pina e Porto Rico, devido a relação intrínseca com essas Nações, ambas sediadas no Bairro do Pina, as quais prestam apoio ao grupo, cedendo sua estrutura e instrumentos. Em sua origem o Baque Mulher foi criado com a

<sup>75</sup> Lourenço da Fonseca Barbosa (1904-1997), conhecido como Capiba, foi um músico brasileiro que nasceu em Surubim, Pernambuco. Escreveu mais de duzentas canções, das quais mais de cem frevos. Criador de sambas, maracatus, valsas, canções e até músicas eruditas.

<sup>76</sup> Loa do Baque Mulher, de autoria de Mestra Joana D’arc da Silva Cavalcante.

finalidade de reunir as mulheres do Bairro do Pina, em especial aquelas que integravam essas duas Nações, em um batuque regido e composto exclusivamente por mulheres, viabilizando a presença feminina em funções nunca antes ocupadas por elas e/ou majoritariamente ocupadas por homens, visto que a presença feminina, no contexto dos maracatus-nação, esteve por muito tempo restrita à costura, à dança e à corte real.

*O Baque Mulher surgiu de uma ideia de ter um espaço para que nós pudéssemos estar juntas, nós enquanto mulher (...) há uns 20 anos atrás, a mulher não podia tocar maracatu, então, quando foi quebrado esse tabu e a mulher começou a se inserir dentro dos baques, sentia-se ainda uma certa rejeição, uma opressão, aquilo não era um espaço acolhedor para nós, e eu senti a necessidade de ter um espaço onde a gente pudesse tocar e se sentir bem (Entrevista, Mestra Joana).*

Mestra Joana reunia-se com as mulheres da comunidade todos os domingos, no Recife Antigo, um dos principais centros turísticos, de lazer e cultura da cidade, lugar que se tornou um espaço de convivência onde, além tocar o maracatu e realizar suas apresentações, compartilhavam suas vivências cotidianas.

*(...) elas iam todos os domingos para o centro, levavam os instrumentos (...) era um momento de confraternização delas também, de sair da Comunidade, de dar uma passeada, de conversar, de rir e nessas conversas começaram com o tempo ali de convivência, aparecer algumas denúncias, alguns casos de abuso, de agressão (Entrevista, Maria).*

*A gente sempre dialogava entre nós mulheres e foi surgindo os relatos de abusos, as problemáticas foram chegando, e foram vindo as informações e fui pensando: como vamos fazer com toda essa demanda? (Entrevista, Mestra Joana).*

Ao ouvir os relatos das violências dirigidas a essas mulheres, Mestra Joana passou a estudar sobre o feminismo, sobre o empoderamento feminino e sobre as leis de proteção à mulher, para que fosse possível trabalhar com essa temática no espaço criado a partir do grupo de Maracatu Baque Mulher. Uma das estratégias utilizadas por Mestra Joana foi a composição de loas como instrumento de militância e de empoderamento feminino, a exemplo da loa: “Maria da Penha é forte”, a qual, como o próprio nome sugere, informa em seus versos sobre a Lei brasileira nº. 11.340 de 07 de agosto de 2006, a qual cria mecanismos para prevenir e coibir a violência doméstica e familiar contra a mulher.

*(...) passei a estudar mais sobre o feminismo, sobre o empoderamento, passei a pesquisar mais sobre as leis e comecei a trabalhar dentro do Baque Mulher, desse nosso espaço de encontro, as Loas de empoderamento, foi quando veio a “Maria da Penha é forte”, para passar às*

*meninas as loas e o recado da lei (...), a gente tinha que entender o que era a Lei Maria da Penha, tinha que ser passado isso dentro das Comunidades [porque] o acesso a esse tipo de diálogo não é fácil, não tem (Entrevista, Mestra Joana).*

Diante dessa realidade Mestra Joana passa a integrar ao fator percussivo do Baque Mulher, o desenvolvendo de ações voltadas para o empoderamento feminino e o fortalecimento da luta contra o machismo e todas as formas de violência contra as mulheres, transformando o grupo em uma rede apoio, de orientação, de acolhida, de enfrentamento e de resistência pelos direitos das mulheres.

*(...) começou assim, como um grupo para estudar os instrumentos e acabou sendo um grupo de uma fortalecer a outra, de ajudar nas situações que estavam vivendo de machismo e de identificar o machismo, de buscar estratégias para enfrentar esse machismo dentro e fora das Nações, dentro e fora das suas casas, locais de trabalho (Entrevista, Maria)*

A partir desta iniciativa a rede de intervenções do Baque Mulher foi se ampliando, por intermédio de batuqueiras de outras regiões do Brasil, que integravam as Nações do Maracatu Encanto do Pina e o Porto Rico e se identificaram com a proposta do grupo e passaram a desenvolver ações em suas próprias comunidades, articulando a formação de grupos filiais, que se consolidam a partir de 2016, quando há integração da pauta feminista à militância dos grupos, os quais passam a ser denominados: “Baque Mulher: Feministas do Baque-virado”, caracterizando-se como um coletivo feminista de abrangência<sup>77</sup> internacional, cujo objetivo é alinhar posicionamentos e fomentar projetos voltados ao empoderamento feminino, a partir dos fundamentos do maracatu-nação, orientadas por Mestra Joana.

*Em 2016, o horizonte se abriu para o feminismo, para lutar dentro da Comunidade, contra o machismo que é muito comum, e muito naturalizado. E passei a trabalhar dentro do Baque Mulher o feminismo e a gente passou a ser “FBV: Feministas do Baque Virado” foi onde a gente realmente fincou a luta dentro do Movimento, em prol de todas as mulheres. . . e se fortaleceu nessa luta (Entrevista, Mestra Joana).*

---

<sup>77</sup> Atualmente há 32 grupos de Maracatu Baque Mulher, distribuídos em 14 Estados brasileiros, no Distrito Federal e um grupo em Lisboa (Portugal). Americana (São Paulo), Aracajú (Sergipe), Arcoverde (Pernambuco), Balneário Camboriú (Santa Catarina), Belo Horizonte (Minas Gerais), Blumenau (Santa Catarina), Brasília (Distrito Federal), Campinas (São Paulo), Chapada dos Veadeiros (Goiás), Curitiba (Paraná), Florianópolis (Santa Catarina), Fortaleza (Ceará), Foz do Iguaçu (Paraná), Ipatinga (Minas Gerais), João Pessoa (Paraíba), Joinville (Santa Catarina), Londrina (Paraná), Manaus (Amazonas), Maringá (Paraná), Matinhos (Paraná), Niterói (Rio de Janeiro), Palmas (Tocantins), Porto Alegre (Rio Grande do Sul), Recife (Pernambuco), Ribeirão Preto (São Paulo), Rio de Janeiro (Rio de Janeiro), Salvador (Bahia), São Paulo (São Paulo), Sorocaba (São Paulo), Ubatuba (São Paulo), Zona Oeste do Rio de Janeiro (Rio de Janeiro). Disponível em: <https://baquemulher.com.br/grupos/>

Quando Mestre Joana viabiliza a criação do coletivo Baque Mulher, a estrutura organizacional do Movimento passa a ser composta pelo Baque Mulher Matriz (coordenação geral), localizado em Recife/PE e pelos grupos filiais (coordenações locais), que se encontram distribuídos em diferentes localidades e se organizam em conformidade com os critérios estabelecidos por Mestre Joana (coordenadora geral) e descritos em Regimento Interno.

*(...) para ter um grupo filial do Baque Mulher, a coordenadora do grupo (...) tem que ter uma vivência em Recife, passar por toda vivência que a gente faz, de formação com as jovens, adolescentes e entender realmente qual o propósito do Baque Mulher, porque o propósito do Baque Mulher, não é reunir um grupo de mulheres para tocar, a gente tem toda uma luta, toda uma militância, então a coordenadora, ela tem que entender o propósito do grupo, a gente tem um Regimento Interno, ele é lido, é discutido, e ela volta para a cidade e é feito. O Baque Mulher não surge em qualquer lugar, por qualquer pessoa, entende? Tem todo um direcionamento (Entrevista, Mestre Joana).*

Para a oficialização dos grupos filiais é imprescindível que a coordenadora local e suas integrantes compreendam a proposta e os fundamentos que compõem o Baque Mulher, acatando as orientações estabelecidas em seu Regimento Interno, o qual foi elaborado com a intenção de garantir a coerência, a integridade e a objetividade das ações a serem desenvolvidas pelo coletivo. Nesse documento consta: a natureza e a finalidade “Movimento de empoderamento feminino Baque Mulher feministas do Baque Virado”; a sua estrutura organizacional; as atribuições pertinentes à coordenação geral, as coordenadoras locais e a suas integrantes. Sendo que, no papel de coordenadora geral, compete a Mestre Joana:

1- Dirigir, supervisionar, acompanhar e dar suporte aos grupos filiais; 2- estabelecer o repertório que será realizado por todos os grupos, que terá como base as loas entoadas pelo Baque Mulher Matriz no período do carnaval, podendo ser alterado e repassado aos demais grupos. É importante frisar que a linguagem utilizada pelo Baque Mulher é a mesma das Nações de Maracatu Encanto do Pina e Porto Rico, aos quais está ligado desde sua origem; 3- escolher o figurino padrão para todos os grupos, que será o figurino utilizado no carnaval, devendo ser encomendado com antecedência à Matriz. O uso da saia nas apresentações oficiais é considerado fundamental, por representar a luta histórica de resistência das mulheres dentro das Nações de maracatu de Baque Virado; 4- estabelecer os padrões para confecção do estandarte, a saber: cores rosa e laranja e logomarca do Baque Mulher; 5- determinar os temas que serão debatidos nas rodas de conversa de todos os grupos durante o ano e nos encontros nacionais e internacionais; 6- propor o calendário anual de atividades fixas, como carnaval e Encontro Nacional, bem como datas para atividades extras; 7- admitir e desligar grupos filiais, bem como as Coordenadoras Locais (Regimento Interno Maracatu Baque Mulher, 2019).

No que concerne a finalidade do grupo de Maracatu e Movimento feminista, o artigo 2º do Regimento Interno estabelece:

O Baque Mulher tem como finalidade o desenvolvimento, a manutenção e a disseminação da cultura do maracatu entre mulheres, promovendo especialmente: 1. O encontro de mulheres por meio do maracatu visando, muito além do fator percussivo, a troca de experiências relacionadas ao universo feminino; 2. A realização de rodas de diálogo, no mínimo quinzenais, que contemplem o debate de temas como machismo, racismo e intolerância religiosa entre outros, considerando especialmente as diversas realidades nas quais as mulheres estão inseridas. O fortalecimento dessa rede pretende estimular o companheirismo e a união em torno de nossos objetivos e, 3. O estímulo ao acesso de mulheres de todas as idades às rodas de diálogo e posteriormente às oficinas, ensaios e apresentações, priorizando as companheiras que se encontram em situação de vulnerabilidade (Regimento Interno Maracatu Baque Mulher, 2019).

Em conformidade com as orientações de Mestra Joana, cada grupo filial desenvolve as ações previstas de acordo com suas especificidades locais e participam anualmente das atividades coletivas que visam a integração de todos os grupos de Maracatu Baque Mulher, dentre as quais destacam-se: a apresentação no Bloco Político Carnavalesco “Nem com Uma Flor”, realizada na quinta-feira pré-carnavalesca em cortejo pelo Recife Antigo; o desfile oficial do Maracatu Baque Mulher que acontece após a cerimônia de abertura do carnaval do Recife e, o Encontro Nacional do Baque Mulher que está na sua quarta edição<sup>78</sup> e tem como objetivo a organização do coletivo e alinhamento de suas metas além de ser um espaço de troca de experiências e roda de diálogos, realização de oficinas de Maracatu de baque virado, de expressão corporal, dança e canto, além de contar com a presença de artistas locais e representantes da cultura popular afro-brasileira.

Em sua essência, o Baque Mulher, traz a força dos orixás e da Jurema Sagrada, religiosidades que fundamentam o grupo e se fazem presentes nas loas, nos toques, nas danças e nas cores que adornam seus figurinos, seus instrumentos, adereços e estandarte. De acordo com a Mestra Joana, as cores do Baque Mulher foram escolhidas em homenagem às orixás protetoras do grupo, a cor cor-de-rosa de Iansã e a cor laranja de Obá.

*Quando a gente iniciou o Baque Mulher, eu sou filha de Oxum, então, tudo que eu faço, tenho que botar amarelo, eu queria botar o amarelo no Baque Mulher. E pra mim, seria amarelo e rosa, o Baque Mulher, era de Oxum com Iansã. E aí, não “rolou”, dava um “nó cego” em tudo que eu fazia, não saia o rosa e amarelo de jeito nenhum e, só saia o rosa e o laranja. Eu conversei com minha mãe, minha mãe de santo: Eu estou querendo colocar o rosa e amarelo e não dá, tudo que eu faço dá errado. E ela: “deixa o laranja aí, porque esse é o lugar dele, porque Obá quer o lugar dela junto com Iansã”. E aí ficou. Baque Mulher tem o rosa de Iansã, que no nagô, Iansã é rosa, e o laranja de*

---

<sup>78</sup> A primeira e a terceira edição do Encontro Nacional ocorreu na Cidade de Sorocaba/SP e a segunda e quarta edições foram realizadas em Recife/PE.

*Obá. Essa é a particularidade da cor, muita gente dizia “ah rosa porque é mulher”, nada a ver, é porque é de Iansã (Entrevista, Mestra Joana).*

Já apresentada no primeiro capítulo, Iansã, é uma deusa de temperamento forte, intrépida, voluntariosa e sensual. É a Rainha do fogo e dos raios, a divindade que controla os ventos, as tempestades e os relâmpagos, a força guerreira, perigosa e insubordinada (Santos, 2002). Iansã é venerada ao lado dos eguns, pois cabe a essa divindade comandar o mundo dos mortos. Esse domínio lhe foi concedido após ter descumprido à regra que vedava às mulheres a participação no culto aos eguns, e assim, obteve o poder de penetrar em suas cerimônias e dançar com eles, sendo o único orixá capaz de enfrentá-los e dominá-los (Santos, 2002). Não é à toa que Iansã, cuida e inspira as mulheres a resistirem aos mais diversos tipos de dominação.

Obá, por sua vez, é a deusa das águas revoltas; as correntezas, as pororocas, as águas fortes e suas quedas são considerados seus domínios, assim como, o equilíbrio e a justiça (Prandi, 2001b). Obá é uma das Iabás protetoras do poder feminino, a divindade que se coloca à frente da sociedade *Elekô*, liderando todas as mulheres guerreiras. Por ser um orixá caçadora e reconhecida por sua grande força, Obá desafia as capacidades masculinas, motivo pelo qual representa a potência feminina na luta por seus direitos (Santos, 2002).

Iansã e Obá, são divindades guerreiras, imbatíveis, respeitadas, dotadas de senso de justiça e vêm à frente do Baque Mulher, atuando como suas protetoras regentes, pois em uma sociedade marcada por um sistema de opressão às mulheres, que mascara o machismo e atua de um modo desigual sobre os gêneros, essas divindades vinculam-se ao Baque Mulher como fonte de poder e insubordinação. Tanto é, que uma das loas mais encantadoras do Baque Mulher, intitulada “Obá Sirè” e composta por Laís Azevedo Fialho, coordenadora do Baque Mulher Maringá, traz em suas estrofes a potência subversiva de Obá:

Poderosa e sagrada  
 Obá vem nesse Congar  
 Pra trazer coragem e força  
 Pro Baque Mulher passar  
 Ela vem lá de Elekô  
 Um reinado de mulher  
 Para mostrar que o lugar dela  
 É onde ela quiser  
 É nessas águas  
 Que nos movemos  
 Obá Sirè Elekô Aja Oci  
 É nessa força  
 Que nós seguimos  
 Obá Sirè Elekô Aja Oci

A construção coletiva e o apoio mútuo são princípios fundadores do trabalho desenvolvido por Mestre Joana, e caracterizam as ações de mulheres que constroem o Baque Mulher fora do Recife, berço e palco dos maracatus-nação. No item seguinte vamos conhecer a história de um desses grupos filiais, que se distancia geograficamente do Baque Mulher Matriz e das Nações que o fundamentam, mas mantém vínculos que se inscrevem em outros campos.

### 3.3 De flor do Ingá ao Baque Mulher: mulheres guerreiras tocando o tambor

Nasceu com as cores definidas  
 Mulherada na ativa, fortaleza e poder  
 Na batida, Baque rosa é ação  
 É a fundamentação, na história da nação  
 O machismo, aqui dentro não se cria,  
 Orixá é nosso guia  
 Muito axé pra nos mover  
 Vem guerreiras  
 Fazer parte dessa família, união a gente tem  
 Aqui ninguém solta ninguém  
 Hê ee Baque Mulher corre pra ver  
 Hê ee quem nunca viu vem conhecer<sup>79</sup>

O grupo filial de que trataremos neste item é o “Baque Mulher Maringá”, grupo de maracatu e movimento de empoderamento feminino, situado na região noroeste do Paraná. Grupo que seguindo as diretrizes estipuladas por Mestre Joana, iniciou suas atividades no município em 2017 e, desde então, vêm desenvolve suas ações em consonância com os objetivos do Movimento, oportunizando o encontro de mulheres com o maracatu-nação e outras experiências relacionadas a cultura negra, as religiosidades de terreiro e ao protagonismo na luta contra todas as formas de opressões.

A fundação da filial em Maringá partiu da iniciativa de mulheres que participavam de um grupo percussivo de maracatu misto (integrado por homens e mulheres) apadrinhado pela nação do Maracatu Porto Rico e já vinham se mobilizando para a criação de um grupo restrito às mulheres, em virtude da presença de comportamentos machistas na dinâmica desse grupo.

*A cultura do Maracatu, no geral, ela é bastante machista, a gente sempre enquanto mulher, sentia essa diferença, a gente era tratada com diferença, com menos . . . atenção, éramos desqualificadas ao tocar, principalmente, os instrumentos que são ditos “masculinos”, os tambores, a alfaia, o atabaque (...) (Entrevista, Francisca).*

<sup>79</sup> Loa “Baque rosa é Ação”. Repertório Baque Mulher.

As integrantes do grupo misto se depararam com atitudes machistas ao manifestar interesse nos instrumentos convencionalmente tocados por homens (alfaia, atabaque, gonguê), pois a elas era destinado o agbê, um instrumento supostamente mais “adequado” às mulheres. Diante dessa restrição, em 2010, de modo paralelo ao grupo misto, articularam a formação do grupo de maracatu feminino “Flor do Ingá”, para que fosse possível tocar os tambores e ampliar suas experiências percussivas em um espaço só delas.

*(...) só que a gente tinha muita dificuldade de tocar porque o coordenador do grupo não liberava os instrumentos para nós, ele dizia que a gente não sabia cuidar dos instrumentos (...), mas também não nos ensinava e ninguém fazia, os homens também não cuidavam (...) então, não tinha porque ele jogar essa desculpa para a gente não usar os instrumentos (...) foi muito difícil (...) Era com dinheiro nosso, de todo mundo aqueles instrumentos, ele não era dono dos instrumentos (Entrevista, Maria).*

O Flor do Ingá não vingou, mas as batuqueiras não deixaram de criar espaços e oportunidades para seguir com o maracatu. O primeiro evento que participaram com o baque repercutido somente por mulheres foi na mobilização contra a violência de gênero e a culpabilização das mulheres pela violência sexual, denominado de “Marcha das Vadias<sup>80</sup>”. Os protestos fizeram parte de um movimento internacional, *Slut Walk*, que teve início no Canadá em junho de 2011 e desde então vêm ocorrendo anualmente no Brasil, onde o caráter do protesto, além de incluir o pedido pelo fim da culpabilização das mulheres pelo estupro, aderiu a pauta da mobilização a luta pelo fim da violência doméstica e familiar, contra o machismo e, pela igualdade de gênero.

De acordo com as batuqueiras, ter participado da Marcha das Vadias foi um momento muito especial e significativo, tanto pela temática da mobilização, quanto pela capacidade de organização interna das batuqueiras que articularam o arrastão levando pela primeira vez às ruas da cidade um batuque de maracatu executado exclusivamente por mulheres, mesmo sem o apoio do coordenador do grupo, que dificultou o empréstimo dos instrumentos. Em função dessa postura do coordenador e de outras formas de opressão e machismo que vinham enfrentando, as batuqueiras organizaram uma reunião entre os integrantes do grupo, com a finalidade de apontar tais comportamentos, contudo, não tiveram suas queixas acolhidas, as suas falas foram invalidadas e o coordenador convidou as batuqueiras que não estavam contentes com o grupo a se retirar, dizendo: “a porta da rua é serventia da casa”. Neste dia, várias das batuqueiras deixaram o grupo. Uma das batuqueiras que permaneceu relata que havia

---

<sup>80</sup> <http://www.observatoriodegenero.gov.br/menu/noticias/marcha-das-vadias-chega-ao-brasil>

estabelecido uma relação muito forte com o maracatu, de tal forma que este representa parte significativa de sua vida, sendo, portanto, extremamente difícil desvincular-se (Notas do Diário de Campo, 2019).

Em virtude do vínculo que o grupo misto mantinha com a nação do Maracatu Porto Rico, seus integrantes viajavam para Recife, sobretudo, durante o Carnaval, onde participavam dos desfiles e das oficinas ministradas pela nação. Devido à proximidade tanto territorial quanto afetiva, da nação Porto Rico com a nação do Maracatu Encanto do Pina, - ambas estão localizadas no mesmo bairro e a regência do batuque, de cada uma das nações, pertence à mesma família<sup>81</sup> - facilitava o trânsito dos integrantes entre as nações, os aproximando de Mestra Joana, do Encanto do Pina e do Baque Mulher Recife. Contato que oportunizou a vinda de Mestra Joana a Maringá, em 2015, para ministrar oficinas do Encanto do Pina.

Nessa ocasião, as batuqueiras tiveram a oportunidade de ouvir Mestra Joana contar sobre sua trajetória no maracatu-nação e das ações que vinha desenvolvendo, por intermédio do Baque Mulher, contra o machismo e as violências dirigidas às mulheres, tornando-se uma referência para as batuqueiras.

*(...) a gente sofria muito com abuso de autoridade, muito com o machismo, muito com “ah o mestre disse isso, é isso e ponto” (...) E a gente conseguiu começar a questionar e quebrar algumas correntes (...) usava desse canal do Baque Mulher para tirar essas dúvidas, para poder questionar isso (Entrevista, Maria).*

*Mestre Joana foi essa referência, de dizer para nós criarmos um grupo só de mulheres, por conta de todas as questões conflituosas que a gente vinha enfrentando nesse outro grupo, então a gente foi se fortalecendo [com Mestra Joana], que foi impulsionando a criação de um grupo nosso, de mulheres (Entrevista, Antônia).*

Depois da realização da oficina com Mestra Joana, as batuqueiras que ainda integravam o grupo misto desvincularam-se definitivamente, sendo que o estopim para tal rompimento decorreu de uma tentativa de feminicídio, o qual as mobilizou a efetivar uma denúncia coletiva formal contra o agressor. Tal violência e repercussão do ocorrido foram vivenciados de forma extremamente dolorosa pelas batuqueiras, que se mantiveram próximas umas das outras durante esse período de maior vulnerabilidade.

*(...) a partir de não estarem mais ocupando esse lugar no grupo, para voltar a tocar maracatu elas recorreram ao Baque Mulher, que era um espaço onde as mulheres que estavam precisando, não só tocar o maracatu, mas também se curar de muitas questões*

---

<sup>81</sup> Mestra Joana, que está à frente do batuque da nação do Maracatu Encanto do Pina na época da entrevista, era casada com o Mestre do Batuque da nação Porto Rico, mestre Chacon Viana. Ambos são herdeiros diretos de suas nações.

*relacionadas a violência de gênero, que tinha acontecido no maracatu, conseguiram se reunir e fazer esse trabalho e foi aí que começou* (Entrevista, Helena).

Assim, ao romperem suas relações com o grupo misto, devido a permanência do sentimento em comum que nutriam pelo maracatu, bem como a necessidade de terem suas vozes ouvidas para denunciar e protestar contra a violência machista, mobilizou as batuqueiras a vincularem-se com a nação do Maracatu Encanto do Pina e com a Mestra Joana, que as acolheu e incentivou a criação do grupo filial de maracatu “Baque Mulher Maringá”.

*(...) a gente se uniu a partir de uma necessidade de mulheres tocar tambor, a maioria de nós já atuavam em outro grupo, do qual a gente saiu por conta de machismo, misoginia, de violência, então eu acho que ele surgiu daí, surgiu da necessidade de enfrentar o silenciamento, surgiu da necessidade de fortalecer mulheres das mais diferentes orientações sexuais, classe social, recorte racial, enfim, eu acho que ele surgiu aí* (Entrevista, Antônia).

Com a finalidade de viabilizar a fundação do Baque Mulher Maringá, as batuqueiras realizaram várias campanhas de arrecadação, para custear as estruturas necessárias a um grupo de maracatu. Com feijoadas, rifas e bingos, arrecadaram recursos suficientes para a aquisição de alguns instrumentos e materiais para a confecção das alfaias, que foram produzidas pelas próprias batuqueiras em uma vivência com Vanessa Gardim, batuqueira e oficinaira do Rio de Janeiro, o que possibilitou o início das atividades do grupo e a realização de oficinas para instrumentalização das batuqueiras.

A primeira atuação oficial do grupo na cidade ocorreu no dia 18 de novembro de 2017, no ato de mobilização nacional “Todas contra 18”<sup>82</sup>, protesto que se opôs a Proposta de Emenda Constitucional – PEC 181 que, se aprovada, criminalizaria a interrupção da gravidez em casos previsto por lei: estupro, risco de morte e anencefalia fetal. A participação das batuqueiras neste ato marca a inauguração do grupo de maracatu Baque Mulher Maringá, que desde então vêm desenvolvendo oficinas gratuitas de percussão, canto, danças, construção e manutenção de instrumentos percussivos, roda de estudos sobre a tradição histórica, cultural e religiosa do maracatu-nação, rodas de diálogos e outras atividades em parceria com alguns coletivos e comunidades de terreiros, promovendo o contato entre mulheres dos mais diversos setores da

---

<sup>82</sup> O movimento ganhou o nome de “Todas contra 18”, porque dos 19 votos possíveis 18 foram a favor da Proposta de Emenda à Constituição (PEC) 181/2015, que criminaliza o aborto em qualquer circunstância. O voto contrário foi dado pela única mulher da comissão, a então deputada federal Érika Kokai (PT-DF).

sociedade (diferentes faixas etárias, escolaridades, classes sociais e orientação sexual) com a cultura popular, incentivando e produzindo múltiplos movimentos.

As batuqueiras prezam pela gestão horizontal e coletiva do grupo, sempre em consonância com o Regimento Interno do Movimento, a fim de propiciar um espaço seguro para mulheres. Atualmente o grupo possui uma coordenação local compartilhada entre quatro batuqueiras, às quais compete:

1-participar das atividades do Baque Mulher Matriz no carnaval e do Encontro Nacional do Baque Mulher; 2- supervisionar e acompanhar as atividades de seu grupo, conforme as orientações da Coordenadora Geral; 3- apitar e dirigir as apresentações locais; 4- coordenar os debates das rodas de conversa, conforme o estabelecido no artigo 2º, de acordo com os temas determinados pela Coordenação Geral; 5- organizar o determinado pela Coordenação Geral em termos de repertório, figurino, adereços, estandarte e calendário; 6- receber, administrar e prestar contas da contribuições mensais utilizadas para manutenção das atividades locais e nacionais, não perdendo de vista a sororidade, que é uma das marcas do Movimento Baque Mulher; 7- encaminhar à matriz as demandas, sugestões e necessidades do grupo filial sob sua Coordenação; 8- estabelecer as normas locais, desde que não entrem em conflito com este regimento e encaminhá-las à Coordenadora Geral; 9- propor o calendário de atividades local e encaminhá-lo à Coordenadora Geral; 10- admitir e desligar integrantes do grupo local sob sua Coordenação (Regimento Interno Maracatu Baque Mulher, 2019).

E compete às demais batuqueiras:

1-colaborar, dentro de suas possibilidades, para o bom andamento do BM local nos aspectos organizacional, financeiro e de solidariedade entre as integrante; 2- acatar as determinações das Coordenações geral e local, observando as respectivas agendas; 3- solicitar e cuidar de seu figurino e adereços bem como zelar pelos instrumentos utilizados pelo grupo; 4- conhecer os toques e o repertório utilizados pelo grupo; 5- encaminhar à coordenadora as demandas, sugestões e necessidades do grupo, percebidas durante as atividades e, 6- solicitar seu desligamento, caso não possa continuar a participar das atividades do grupo (Regimento Interno Maracatu Baque Mulher, 2019).

Disposto o que compete a cada integrante e as coordenadoras local, as demais decisões e responsabilidades inerentes ao grupo são compartilhadas. Sua gestão não possui finalidade lucrativa e suas atividades são mantidas por meio de recursos obtidos através do pleito aos editais de Incentivo à Cultura, fomentadas pelo município; dos cachês que recebe quando é contratado para apresentações em eventos, bem como através de arrecadações (bingos, rifas, bazar e feijoadas), ou seja, são recursos escassos e ocasionais.

Durante as atividades de campo, o Baque Mulher ocupava um espaço concedido pela Prefeitura da Cidade, por meio da Secretaria de Igualdade Racial e da Secretaria da Mulher. Tratava-se de um espaço compartilhado, o qual foi disponibilizado para o uso aos fins de

semana, com acesso a cozinha, a uma sala de reunião, uma sala para acomodar os instrumentos e área externa. Não havia banheiros disponíveis, nem bebedouros e as atividades do grupo eram, normalmente, seguidas por notificações de “perturbação ao sossego”, devido ao “barulho” dos tambores, tanto nesta localidade quanto em outros locais públicos, tais como: na Catedral da cidade, nas praças e na Vila Olímpica.

O Baque Mulher Maringá, segue os princípios do “Movimento de empoderamento feminino Baque Mulher feministas do Baque Virado”. Sendo assim, seu fundamento reside na tradição da nação do Maracatu Encanto do Pina e na religiosidade do *Ylê Axé Oxum Deym*, vínculo que é fortalecido por meio da vivência das batuqueiras entre si, com a Mestra Joana, com a Comunidade do Bode, com a nação e com o Ylê. Encontros que ocorrem, principalmente, durante o período carnavalesco, quando a coordenadora do grupo e as batuqueiras que têm disponibilidade, viajam para o Recife e participam tanto das atividades festivas realizadas pelo Baque Mulher Recife, quanto do desfile oficial da nação e das obrigações religiosas do maracatu.

Além do carnaval, há outros espaços de encontros e aprendizagens, tanto da cultura do maracatu, quanto de empoderamento feminino, a exemplo do Encontro Nacional do Baque Mulher, realizado anualmente, assim como as oficinas, palestras, e rodas de conversa organizadas pelas batuqueiras dos grupos filiais do Baque Mulher, que trazem para as suas cidades a coordenadora geral do Baque Mulher, Mestra Joana, maracatuzeiros e maracatuzeiras da nação do maracatu Encanto do Pina e batuqueiras do Baque Mulher Recife e filiais, ampliando a oportunidade de tais vivências em diferentes territórios e contextos.

No caso específico do Baque Mulher Maringá, podemos citar ainda, a “Roda de Estudos da nação do Maracatu Encanto do Pina” cuja proposta é a criação de um espaço para estudos sistematizados sobre o maracatu, em especial, a respeito dos fundamentos que orientam a nação do Maracatu Encanto do Pina, isto é, suas loas, suas histórias e sua religiosidade.

*A proposta do grupo é se reunir para estudar as loas e as toadas da nação do Maracatu Encanto do Pina, conhecer e se manter conectada com os fundamentos da nação. A nação Encanto do Pina é muito isso, está falando de um terreiro, está falando das matriarcas, está falando dos orixá que regem, está saudando, a gente está tocando para orixá o tempo inteiro, ali dentro do Encanto, então, fazer essa roda de estudos sobre isso, é ter responsabilidade mesmo sobre o que está sendo feito lá, não achar que é só tocar, a gente sentar, estudar, ler e conversar sobre as loas, sobre o que está sendo falado, de como aquilo foi feito, do porque aquela loa foi feita, o que está saudando, quais são os elementos que estão ali, dentro daquela loa que são segredos da Jurema e do candomblé (Entrevista, Francisca).*

## CAPÍTULO 4

### 4 MESTRA JOANA D'ARC DA SILVA CAVALCANTE: “*SOU PRETA, POBRE DA BEIRA DA MARÉ*”

Eu sou do gueto  
 Mulher preta sim senhor!  
 Periferia, sou favela  
 Pina Bode com amor.  
 Sou mulher negra  
 O racismo é opressor  
 Sinto a cor da minha pele  
 Incomodar por onde vou  
 Periferia sou periferia  
 Baque Mulher é periferia  
 Meu baque é forte  
 De guerreira sim senhor!  
 Luta contra a violência  
 O preconceito e o opressor  
 Periferia, sou periferia  
 Baque Mulher é periferia<sup>83</sup>.

Este capítulo tem como objetivo apresentar a trajetória de Mestre Joana D'arc da Silva Cavalcante, mulher preta, maracatuzeira, candomblecista, juremeira e idealizadora do “Movimento de Empoderamento Feminino Baque Mulher Feministas do Baque Virado”. Natural do Recife, Mestre Joana tornou-se uma das artistas pernambucanas de maior projeção no cenário cultural do país, ao ser reconhecida como a primeira e única mulher na história dos Maracatus-nação a ocupar o cargo de Mestre do batuque, uma das funções hierárquicas de maior responsabilidade e reconhecimento social no contexto dos Maracatus de baque-virado.

A principal potência do fazer artístico cultural de Mestre Joana é a cultura do povo de matriz afro-brasileira e indígena, dos terreiros de candomblé e da Jurema Sagrada, assim, ao registrar alguns recortes de sua trajetória, as composições produzidas não fogem da dimensão religiosa, visto que incorporam vivências concretas da presença atuante do sagrado e demonstram que quando se nasce herdeira de uma tradição a trajetória de vida tende a obedecer a um traçado predestinado, contudo, coube a ela apropriar-se do seu desejo e dar lugar e sentido ao seu legado.

---

<sup>83</sup> Loa do Baque Mulher: “Periferia” de autoria de Mestre Joana.



**Figura 6:** Mestra Joana D’arc da Silva Cavalcante

Convém alertá-los que nosso propósito não é o de apresentar detalhes pormenores da trajetória de vida de Mestra Joana, mas sim, dar contorno às vivências que, a princípio, se entrelaçam a criação do Movimento de Empoderamento Feminino Baque Mulher, feministas do Baque Virado e reverberam no Baque Mulher Maringá, objeto deste estudo. Para tal finalidade, empregamos os dados coletados por meio da pesquisa de campo, de entrevista semiestruturada, realizada pela pesquisadora tanto com Mestra Joana, quanto com as batuqueiras do Baque Mulher Maringá; de outras entrevistas por ela concedida em meios de comunicação de domínio público. E a partir deste material, compomos sua trajetória ao longo de três atos: o seu nascimento, o qual guarda a origem de seu nome, a assunção do papel de Mestra e, a articulação desse processo com a criação do Baque Mulher.

#### **4.1 “Todos os anos a gente escuta essa mesma história”**

Contar e ouvir histórias é uma prática recorrente entre aqueles que fazem Maracatu, a memória compartilhada produz constantes diálogos com o passado, com histórias familiares, individuais e da própria manifestação, transmitindo aquilo que ampara e assegura as continuidades narcísicas e a manutenção dos vínculos intersubjetivos. Para o psicanalista

brasileiro Celso Gutfreind (2010) é a narrativa que assegura a transmissão da história das gerações, troca simbólica que permite tanto o enriquecimento subjetivo quanto o sentimento de pertença à linhagem familiar. Além disso, é atribuído pelo autor a narrativa uma função organizadora do psiquismo, dado que narrar cria vínculos, identificações e abre espaço para o inédito, possibilitando que o sujeito ocupe o lugar de protagonista de sua história, criando a sua própria versão a partir do que foi herdado dos seus ancestrais.

Nessa perspectiva, a transmissão psíquica entre as gerações se dará pela ordem das palavras, daquilo que é narrado e “isso inclui qualquer narrativa, contos, cantos, relatos de vida. Conversa-fiada. Qualquer história que faça a ponte entre o eu e o outro (pai, mãe, seus substitutos), e promova a interação com gesto, toque e olhar” (Gutfreind, 2010, p. 33), permitindo nomear e criar sentido aquilo que foi vivenciado. Descendente de família maracatuzeira, a história do nascimento de Mestra Joana encontra-se entre as narrativas que compõem o sentimento de pertença à linguagem parental e as especificidades do desejo familiar a seu respeito.

*Eu nasci em casa, aqui no bairro do Pina, foi um parto tradicional, caseiro, onde a parteira foi a minha avó. E no momento que eu estava nascendo, minha mãe ia morrendo, ela chegou a desmaiar, minha avó fez todo o procedimento junto com dona Maria de Sônia, para que eu pudesse estar aqui hoje. E minha mãe conta que falou antes dela desmaiar: “ah minha Santa Bárbara!” - para nós, o povo de matriz africana é Santa Joana d’Arc que simboliza Iansã - e minha mãe falou: “ah minha Santa Bárbara! Se minha filha sobreviver, o nome dela vai ser Joana d’Arc. E quando ela acordou eu tinha nascido, minha avó estava “tornando” ela, e ela disse: “o nome dela vai ser Joana D’arc”, por isso que meu nome é Joana D’arc. (Mestra Joana, 2021, Festival Felino Preta<sup>84</sup>)*

A Mestra Joana nasceu pelas mãos de suas avós, as Ialorixás e Juremeiras, Maria de Quixaba e Maria de Sônia, parteiras que haviam auxiliado tantas outras mães a trazerem seus filhos ao mundo e agora auxiliavam Maria do Carmo a parir a filha. Foi um parto difícil, onde a mãe em súplicas roga a Santa Bárbara pela vida da filha e quem ouve suas preces e vem em seu socorro é Iansã, que acolhe a criança em seus braços e a faz despertar para a vida.

*(...) a minha tia Paixão, que é irmã de santo da minha avó, e também filha de santo da finada Maria de Sônia, ela estava no trabalho e disse que sentiu uma coisa assim*

---

<sup>84</sup> No dia 02 de fevereiro de 2021, participei do evento online “Protagonismo de artistas pretas e pretos: Oficina Oral no Maracatu nação com Mestra Joana”, organizada pelo Festival Felino Preta no canal do YouTube: “circo navegador”, ocasião em que lhe fiz a seguinte pergunta: “Mestra nos conta a história de seu nome, "Joana D'arc", tem algo a ver com a Padroeira Joana D'arc? E a partir de sua resposta, utilizo alguns trechos para compor o texto. Disponível em: <[www.YouTube.com/CircoNavegador](http://www.YouTube.com/CircoNavegador)>.

*que chegou e falou: “vai em casa, vai em casa”. E na hora que ela chegou em casa, a tia Paixão, eu estava nascendo e quando eu sai da barriga da minha mãe, minha mãe desmaiada, tia Paixão entrou. Paixão é filha de Iansã e a Iansã dela chegou na hora, rodou na hora e quem me levantou no braço e deu aquela sacolejada para eu chorar, foi a Iansã da minha tia Paixão* (Mestra Joana, 2021, Festival Felino Preta).

Amparada por Iansã e portando o nome de santa, a criança recém-nascida é marcada pelas insígnias de uma tradição religiosa que preservou nas figuras femininas míticas e em suas ancestrais coletivas a representação de mulheres guerreiras, fortes e corajosas: *“Minha mãe fala que por toda a história, por ser uma mulher guerreira, naquele momento foi o que ela pensou, na Santa Bárbara, na Santa Joana d’Arc, e assim, esse é o meu nome”* [Joana d’Arc] (Mestra Joana, 2021, Festival Felino Preta).

Ao nos contar sobre a história do seu nome, Mestra Joana indica o sincretismo religioso entre Iansã e a Santa Joana d’Arc: *“para nós, o povo de matriz africana é Santa Joana d’Arc que simboliza Iansã (...) naquele momento foi o que ela pensou, na Santa Bárbara, na Santa Joana d’Arc, e assim, esse é o meu nome”*. Conforme mencionado no primeiro capítulo, Segato (2005) entende o sincretismo religioso no culto nagô do Recife como um recurso utilizado para preencher lacunas existentes na mitologia de origem africana, com a finalidade de construir uma imagem mais detalhada de suas divindades. Nesta perspectiva, a autora relata ter observado durante suas pesquisas, que tanto a Santa Joana d’Arc quanto, Santa Bárbara, estão presentes na figura de Iansã. Do mesmo modo que, ambas as santas se apresentam no relato de Mestra Joana sobre a cena de seu nascimento.

*A imagem de Iansã é de uma mulher extremamente forte, não pela sua força física mas pelo seu poder. É a força de quem, sendo uma mulher, domina os homens (os espíritos dos ancestrais masculinos), que é mais forte que os homens. Uma mulher que lutou mais que muitos homens, como Joana D’Arc. Joana D’Arc também está presente na figura de Iansã, porque foi mulher guerreira. E, ao mesmo tempo, ela tem feminilidade no seu rosto, apesar do seu poder: quando você vê o retrato de Santa Bárbara, você vê os belos traços de um rosto feminino. Contudo, é possível ver nesses traços que se trata de uma mulher forte; é fácil ver que sua beleza é a beleza dos fortes, uma beleza que revela energia. Até na sua beleza ela manifesta o seu poder* (Augras, 2005, p.206).

Mestra Joana nasceu na comunidade do Bode, berço da nação do Maracatu Encanto do Pina e do *Ylê Axé Oxum Deym*, tornando-se parte de uma comunidade afrodescendente que construiu e compartilhou ao longo dos séculos modos de viver e habitar estruturados em complexos processos de sincretismos, atualização de mitos e tradições, que expressam a confluência entre o catolicismo popular e as matrizes culturais que foram dispersas e suprimidas

pela experiência da escravidão, mas permaneceram vivas através do Maracatu-nação e das religiosidades de terreiros. Espaços de resistência e sociabilidades fundados pelas matriarcas da comunidade, as “Mães do Pina”, Ialorixás, Juremeiras e maracatuzeiras que carregam os saberes ancestrais e culturais de toda a comunidade e são as grandes responsáveis pela manutenção e transmissão dessa herança cultural e religiosa.

As Mães do Pina são mulheres negras que desafiam as estruturas raciais e patriarcais da ordem colonial moderna, pois cultuam uma ancestralidade afro-ameríndia e ocupam um papel de liderança religiosa e política na comunidade do Bode, ato de resistência a uma ordem social, política e econômica que historicamente as marginalizou. São mulheres que vivem em contexto sócio histórico marcado pela pobreza urbana e desigualdade social, habitando os estratos mais baixos e carentes da sociedade recifense, realidade que as compeliu a desenvolver estratégias de enfrentamento às vulnerabilidades sociais. Motivo pelo qual são reconhecidas e identificadas como mulheres guerreiras, fortes, competentes e portadoras de conhecimentos e de um poder que foi capaz de construir um importante legado à comunidade, reescrevendo suas histórias através das gerações.

Vinculada a esse contexto, não é por acaso que a mãe de Mestra Joana, a Yabassé Maria do Carmo, invoca e clama pela proteção divina de mulheres guerreiras, nomeando a filha a partir desse significante que emerge de forma estruturante na história de seu nascimento, demarcando a identificação com o feminino que é atravessada pela pluralidade das mulheres (concretas e espirituais) que estão em cena, ato que marca o encontro entre três gerações e integra a criança na história familiar da qual será beneficiária e herdeira.

Em *Introdução ao Narcisismo*, Freud (1914/2010) destaca que a criança é investida pela revivescência do narcisismo dos pais (ou seus substitutos), que atribuem ao filho todas as perfeições e encobrem todos os seus defeitos, além de concederem a criança os privilégios que eles próprios foram obrigados a abandonar por exigência da realidade.

As coisas devem ser melhores para a criança do que foram para seus pais, ela não deve estar sujeita às necessidades que reconhecemos como dominantes na vida. Doença, morte, renúncia à fruição, restrição da própria vontade não devem vigorar para a criança, tanto as leis da natureza como as da sociedade serão revogadas para ela, que novamente será âmagô da Criação. *His Majesty the baby*, como um dia pensamos de nós mesmos (Freud 1914/2010, p. 37, grifos do autor).

A criança, antes mesmo de nascer, já existe no discurso e na fantasia dos pais, mas a sua entrada na ordem da cultura e da linguagem depende do lugar a ela destinado à partir das expectativas e desejos parentais. É deste lugar idealizado que os pais projetam à sua majestade

o bebê, a tarefa de concretizar os sonhos que lhes foi impossível de realizar em suas existências (Freud, 1914/2010). Neste sentido, se por um lado, os pais investem seu afeto no bebê acreditando na possibilidade de realização de seus próprios desejos, por outro, em *Totem e Tabu*, Freud (1913/2012) utiliza um verso do poema *Fausto* de Goethe para afirmar que todo sujeito é um transformador potencial dos conteúdos herdados, já que estes “necessitam de determinados ensejos na vida individual para se tornarem efetivos”. De modo que competirá ao sujeito adulto, em seu processo de singularização, posicionar-se frente ao lugar que lhe foi designado pelo grupo familiar e apropriar-se de seu próprio desejo, fazendo da herança genealógica algo pensado, historicizado e simbolizado, ou seja, em algo próprio: “*Was du ererbt von deinen Vätern hast, Erwirb es, um es zu besitzen.* [O que herdaste de teus pais, conquista-o, para que o possuas] (FREUD, 1913/2012, pp. 240-241).

Neste contexto, pertencer a uma família é ser suporte de um discurso que antecede e posiciona o sujeito no mundo. A criança, desde seu nascimento é requerida para compartilhar os enunciados históricos e familiares, assegurando a identidade familiar e a continuidade geracional. A herança que pertence a Mestra Joana abarca um legado sagrado, de festejos e de obrigações, a qual coloca em circulação uma complexa organização hierárquica e espiritual que a legitima como herdeira e sucessora.

*Eu já nasci no maracatu né? Minha mãe era baiana do Porto Rico, ela grávida ela dançava comigo, então...não tem como correr e minha família toda é de terreiro de candomblé minha mãe é yaba, minha vó é yalorixá...meu pai...todo mundo...e não tinha como correr né?*<sup>85</sup>

Mestra Joana nos conta que todos os anos em seu aniversário, data em que toda a família costuma se reunir para festejar a sua vida, a história do seu nascimento é lembrada e narrada a todos os presentes. Conduta que coloca em circulação os significantes que o ato comporta. Nas palavras da Mestra: “*todo ano, no meu aniversário, que é 11 de novembro, a família se reúne e minha avó, minha mãe, contam essa mesma história, todos anos, há 42 anos a gente escuta essa mesma história*” (Mestra Joana, 2021, Festival Felino Preta).

#### **4.2 “Sou herdeira Nagô”**

*Vou escrever caso ainda haja dúvidas: a minha nação de Maracatu é o Encanto do Pina a qual sou coordenadora geral, Mestra e etc. O Meu Yle o qual sou Mãe Pequena é Ylê*

---

<sup>85</sup> Trecho de entrevista com Mestra Joana concedida a Charles Raimundo Silva, em sua tese (doutorado), intitulado “O Mestre apitou: Mestres, apitos, nações de maracatu e suas ações religiosas, culturais e políticas (2018), do Programa de Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina.

*Axé Oxum Deym, sou herdeira Nagô. Sou coordenadora do Baque Mulher, o qual toca o baque da nação Encanto do Pina, exatamente por ser uma nação que luta contra todas as formas de opressão. O Mazuca da Quixaba é um grupo de coco idealizado por mim e traz os fundamentos da Jurema, tendo como Padrinho o Mestre Manuel Correia e a Mestra Luziara. O Mazuca da Quixaba nasceu no Ylê Axé Oxum Deym. Eu sou filha de Orixá, eu sou filha da deusa da Beleza, do ouro da fertilidade, eu sou filha de Osum Ijimu<sup>86</sup>*

A herança destinada a Mestra Joana, trata-se de um legado construído e mantido pelo trabalho, sabedoria e ciência de mulheres, as “mães do Pina”. A nação do Maracatu Encanto do Pina, hoje regido pela Mestra, conforme indicação dos orixás, foi fundada em 1980, dois anos após o seu nascimento, por Dona Maria de Sônia. Mestra é também, Iá Kekerê (mãe pequena) no *Ylê Oxum Deym*, cargo de sucessão hierárquica ao posto de Ialorixá, atualmente ocupado por Dona Maria da Quixaba, sua avó e sacerdotisa suprema do culto.

*Para mim é muito natural o envolvimento, a minha trajetória religiosa, o ensinamento já é de berço, mas entender que em algum momento eu vou ocupar o lugar da minha matriarca, por mais que a gente esteja preparada religiosamente é um peso e ao mesmo tempo é uma responsabilidade gigantesca, ainda mais agora que eu entendo que é uma herança nagô, que a gente é de nação nagô (...). Quando a Oxum da minha avó falou que eu seria [sua sucessora], eu fiquei com medo. Na minha cabeça eu pensava “não vou querer assumir isso agora, porque se eu assumir minha avó vai morrer, eu tinha medo. Minha avó dizia assim: “você vai ficar no meu lugar”, eu escutava ela falar isso: “ela que vai ficar no meu lugar”. Então para mim, “ficar no meu lugar” é quando ela fosse embora, então eu morria de medo (...) mas chegou determinado momento que Oxum falou “você vai ter que assumir, porque chegou a hora, é Iá Kekerê”, que é mãe pequena, a sucessora da mãe de santo (IV Festival Obá Xirê, Maringá, 2022).*

Nas cerimônias da Jurema Sagrada, mãe Helena confiou a Mestra Joana a continuidade de seus trabalhos.

*Eu fui a última filha que ela fez, ela falava nas obrigações do meu tombo de Jurema: “Joana D'arc você é minha ponta de rama, aprenda tudo que estou lhe ensinando para fazer em seus filhos, depois de você eu não faço mais ninguém”. Sou a ponta de rama de minha mãe Helena com muito amor e dedicação na preservação do seu legado, só tenho a agradecer eternamente por tudo e por tanto que minha mãe me ensinou e que os orixás me dê saber e ciência para continuar minha missão, que me ensine e mostre o caminho para seguir sem a presença carnal dela, porque sei que espiritual ela nunca me abandonará<sup>87</sup>.*

---

<sup>86</sup>Depoimento extraído do seu perfil profissional na rede social facebook.

<sup>87</sup>Depoimento extraído do seu perfil profissional na rede social facebook.

Em seus relatos, Mestra Joana expressa seu reconhecimento à importância do legado construído por essas mulheres e não deixa de reverenciar a influência das “mães do Pina” na constituição da mulher que se tornou e acolhe com responsabilidade a herança e as obrigações que lhe pertencem: “*é uma responsabilidade gigantesca, mas que eu sei que é a minha base, tudo sempre foi predestinado desde antes de eu nascer*”, recorda Mestra Joana. Nos fragmentos abaixo, Mestra Joana compartilha uma fração da história de vida de cada uma dessas mulheres: Maria de Sônia, Maria da Quixaba e Helena, em um movimento onde nos confia uma porção da sua própria história.

*A Ialorixá Mãe Maria de Sônia fundou a nação Encanto do Pina. Mulher Negra, parteira e curandeira, criou vários filhos e filhas de coração. Uma delas foi minha vó Quixaba, sua casa, seu terreiro era base para muitas famílias da comunidade, muitas mulheres não tinham como criar seus filhos porque trabalhavam e ela cuidava. Assim aconteceu com minha vó Quixaba, ela deixava seus filhos com ela para que pudesse trabalhar, um deles é meu pai, Marcelo. Foi nesse contexto que fui criada também, que aliás fomos criados<sup>88</sup>.*

*A Ialorixá Mãe Maria de Quixaba é minha avó, vim ao mundo pelas suas mãos, fui criada por ela e graças a ela sou a mulher que sou hoje. Ela é uma das mães mais antigas do bairro do Pina (...) mulher preta, periférica, rezadeira, parteira, juremeira, macumbeira repleta de fé e axé, é exemplo de força, coragem, garra e resistência. Essa é nossa Matriarca nossa base, é ela quem me ensina dia a dia nessa caminhada. Quando assumi a nação, sem nenhuma estrutura (...) ocupamos a casinha de vó Quixaba: sua sala e seu quarto passou a ser nossa sede, sala que já era também o espaço das cerimônias religiosas, o quintal era a maré que quando enchia alagava tudo<sup>89</sup>.*

*A Ialorixá mãe Helena de Xangô Tunde (...) mulher forte, guerreira, de uma presença firme, imponente, porém com um carisma acolhedor indescritível e uma sabedoria e ciência inigualável. A única Juremeira do bairro, fundou seu terreiro aqui no bairro do Pina, o bairro que a mesma ajudou a construir. O seu terreiro humilde com um difícil acesso por ser localizado em um beco apertado resultado da intolerância religiosa de um vizinho que estreitou o acesso de mãe Helena a sua própria casa (...). Em uma época em que a perseguição aos terreiros era acirrada, a mesma não tinha a quem recorrer (...) guardou vários registros de atuações da delegacia contra seu terreiro. Mãe Helena superou todas as barreiras com seu saber e ciência, iniciou muitos filhos e filhas de santo, era a mãe das mães do Pina (...) uma mulher além do seu tempo, em seu terreiro mulher nunca foi proibida de tocar nos Ilús, foi lá que cresci vendo mulheres incríveis tocando, ela que me incentivou assumir a nação Encanto do Pina, quem tomou a iniciativa de consultar os búzios para pedir aos orixás a minha autorização à frente do Baque Encantado<sup>90</sup>.*

---

<sup>88</sup>Idem.

<sup>89</sup> Idem.

<sup>90</sup> Depoimento extraído do seu perfil profissional na rede social facebook.

Criada em meio a tantas referências potentes, Mestra Joana vai nos mostrando em seus relatos que também buscou trilhar o seu caminho diante das necessidades que observava no seu entorno, sem deixar de recorrer ao maracatu e as religiosidades a ele vinculadas. Como veremos adiante, todo o seu trabalho reflete os passos daquelas que vieram antes: as mulheres, as santas e as divindades: “*são meus espelhos de vida*”, diz ela, mas sem que isso tenha ofuscado a sua singularidade, pois sempre buscou, a partir do tradicional, a criação de algo novo.

O interesse de Mestra Joana em acolher e cuidar das mulheres da sua comunidade iniciou quando tinha dezenove anos, com a fundação do grupo de afoxé “Filhas de Oxum Opará”, onde ofertava aulas de canto e dança para crianças e adolescentes da favela do Bode, como proposta de atividade cultural e de lazer. Tal organização, de acordo com Mestra, surgiu de forma “*natural, não se trata exatamente de ser professora e sim de transmitir uma vivência e conhecimento dentro da comunidade, é uma questão de necessidade*”<sup>91</sup>, diz ela.

No ano de 2006, Mestra Joana iniciou o grupo musical “Mazuca da Quixaba”, o qual resgata fragmentos da história oral de Mestres e Mestras da Jurema Sagrada, por meio de loas cantadas e dançadas ao ritmo do coco de terreiro. A Mazuca é um ritmo que mistura influências indígenas e africanas, numa mescla de pandeiro, ganzá e batida de pés forte e certo, que lembra o coco, mas tem a sua própria identidade. Ela é dançada por casais, que formam uma roda e giram em uma mesma direção, batendo forte com os pés e as mãos, embalados pelo cantador de loas. A marcação do ritmo é feita por um único instrumento percussivo: o ganzá.

*No final das cerimônias religiosas da Jurema Sagrada, no terreiro de minha avó Maria de Quixaba, aconteciam e ainda acontecem, os toques de Mazuca, marcados pela presença do coco. É o momento em que confraternizamos depois de cumprirmos com os compromissos religiosos. É a hora de comemorar em família, contudo, havia em mim, Mestra Joana, um desejo de montar um grupo de coco para reproduzir toda essa vivência linda nos palcos. Dessa forma, mais pessoas poderiam conhecer e valorizar as práticas e simbologias que envolvem nosso povo da Jurema. Foi assim que nasceu o Mazuca da Quixaba (...). Temos como padrinhos do grupo as entidades Mestre Manoel Correia e Mestra Maria Luziara (...). Homenageamos com o nome do grupo a nossa Baobá, mãe Maria da Quixaba*<sup>92</sup>.

No Quilombo Urbano Ilha de Deus, no bairro Imbiriba, Mestra Joana trabalhou como agente jovem da prefeitura do Recife, onde realizava um trabalho de reintegração social com crianças e adolescentes, por meio da fundação do grupo percussivo de maracatu “Axé da Ilha” e trabalhou também, como voluntária no Centro de atenção psicossocial (CAPS), ministrando

<sup>91</sup> Entrevista concedida ao Diário de Pernambuco, em 24 de agosto de 2018.

<sup>92</sup> Depoimento extraído do seu perfil profissional na rede social facebook.

aulas de percussão aos pacientes<sup>93</sup>. Atuando no grupo Axé da Ilha, Mestre Joana nos conta que teve a ideia de ensinar a confecção de agbês, para que fossem utilizados como chaveiros.

*(...) fui pioneira na confecção de agbês chaveiro, era uma forma de ocupar o tempo das meninas jovens aqui da comunidade, fazendo os chaveiro com cabaças minúsculas e miçanguinhas, com a venda desses chaveiros compramos os instrumentos do grupo (...). Por muito tempo as pessoas me chamavam de “Joana do agbê”, acredito que seja pela forma diferenciada que eu tocava meu agbê e pela confecção dos chaveiros<sup>94</sup>.*

Mestra Joana relata que sua conexão com o agbê: “foi amor à primeira vista”, e desde então, se dedicou ao estudo desse instrumento para que fosse possível aperfeiçoar sua técnica e criar novas possibilidades percussivas e performáticas. Dedicção que garantiu a Mestre Joana, o cargo de coordenadora da ala dos agbês da nação do Maracatu Porto Rico, onde atuou por dez anos e por meio do seu trabalho com as agbezeiras, atualizou a forma como até então, esse instrumento era incluído no batuque do maracatu. Visto que Mestre Joana agregou ao toque do agbê uma nova variação rítmica incluindo: postura, angulação dos braços e leveza dos movimentos, que passaram a ser coreografados com base nas danças dos orixás dos terreiros nagô. Além dessas modificações, Mestre Joana padronizou a estética visual da ala ao empregar as mesmas cores e trançados a todos os instrumentos e diferenciar o figurino desse naípe dos demais componentes do batuque, proporcionando mais harmonia e beleza ao conjunto.

*Quem convive comigo sabe o quanto sou detalhista e perfeccionista, os agbês eram tocados aleatoriamente sem passo sincronizado, sem coreografias os modelos e cores dos instrumentos também eram livres, opcional não seguiam os padrões de cores e modelos, isso foi a primeira ideia que tive quando assumi a coordenação dos agbês da nação Porto Rico em 2009, padronizar os agbês todos com as cores da nação e modelo padrão. O dançar não tinha regras, bastava seguir a cadência e trabalhos sonoros do baque. Sou apaixonada por dança dos Orixás nagô (...) e percebi que era possível sincronizar o toque com a dança dos Orixás<sup>95</sup>.*

É importante pontuar que no início do seu trabalho com os agbês, Mestre Joana afirma que as mudanças propostas não foram bem aceitas, “teve algumas rejeições, assim como acontece com tudo que é novo”. Contudo, ela não desistiu e hoje a variação rítmica e performática criada por Mestre Joana com os agbês é reconhecida por toda a comunidade maracatuzeira e simpatizantes.

<sup>93</sup>Informações disponíveis no site da nação do Maracatu Encanto do Pina. <<https://nacaoencantodopina.maracatu.org.br/mestra-joana/>>.

<sup>94</sup> Idem

<sup>95</sup> Depoimento extraído do seu perfil profissional na rede social facebook.

*Mestra Joana também fez história nessa ala, revolucionou essa ala dos agbês tanto no toque quanto na dança, inclusive tem outras Nações mudando a sua forma de tocar e dançar depois do trabalho que Mestra Joana fez, que era só um jogar de agbê e ela trouxe a dança dos orixás, o toque dos orixás para os agbês, trouxe toda uma evolução da ala que nossa! É demais (Entrevista Maria).*

Além de toda beleza performática, Mestra Joana afirma que a ala dos agbês se transformou em ferramenta de empoderamento feminino dentro do batuque do maracatu, um espaço onde as mulheres se sentem completamente à vontade para “criar, reinventar e transbordar sua corporalidade”, exercitando assim, a “autoaceitação, união e autoestima. Quando tocamos felizes e fortes, com sorriso rosto trazemos a resiliência e a força que nossa luta diária exige<sup>96</sup>”, afirma a Mestra Joana.

Atualmente a ala dos agbês é o grande destaque da nação do Maracatu Encanto do Pina, nação que Mestra Joana assumiu como regente do batuque em 2008, tornando-se a primeira mulher na história do maracatu-nação a ocupar esse cargo. Antes de Mestra Joana, quem assumia a regência era seu pai, o babalorixá Manoel Candido Cavalcante, e quando este não pode mais assumir a função, as Ialorixás do *Ilê Axé Oxum Deym*, consultaram os búzios para saber quem deveria comandar a nação e os orixás indicaram Mestra Joana.

É necessário ressaltar que as mulheres sempre estiveram presentes no maracatu-nação, contudo, a atuação feminina compondo o seu corpo percussivo é algo recente, data do final da década de 1980 e início da década de 1990, mas ainda com algumas restrições referentes ao toque dos tambores e dependente das regras de organização interna de cada maracatu, haja visto que àqueles considerados por eles próprios como mais rígidos, a mulher não podia participar do batuque. E no papel de mestre, estando à frente do corpo percussivo, sendo esse o cargo mais elevado dentro hierarquia do maracatu-nação e, conseqüentemente, de maior prestígio, é algo inédito.

*Quem sempre esteve à frente de uma nação de baque virado foi um homem, (...) sempre quem esteve em evidência foram os homens, aí a gente se pergunta por quê? Eu fiz essa pergunta a minha avó, eu fiz essa pergunta a minha mãe de santo, a meu pai, eu fiz essa pergunta a todo mundo, por quê? E eles não sabem, ficam em silêncio, não sabem responder, porque antes de mim, dentro do Maracatu-nação quem sempre foi o pilar, quem sempre foi a base foram as mulheres (...) hoje a gente questiona onde é o lugar da mulher no maracatu-nação porque eu estou à frente da percussão, mas na história, se você for pesquisar todas as nações de maracatu vai ter sempre uma mulher como protagonista da história. São as grandes rainhas que estão registradas na história do maracatu, são todas mulheres, Ialorixás poderosíssimas a frente do maracatu, mas não eram nem citadas porque tinha um homem regendo o baque, que é o que vai para o*

---

<sup>96</sup> Idem

*mundo, para a mídia (...). Ah! Mas a mulher é a rainha, mas tinha o homem rei, a mulher é princesa, mas tinha o príncipe e porque não tinha um mestre e uma mestra? Não se tinha. São várias perguntas sem respostas, perguntas que a história “abafa” (Mestra Joana, Coletivo Maruim, 2017).*

O relato de Mestra Joana, remete a invisibilização da presença e do trabalho das mulheres, visto que para “colocar o maracatu rua” há todo um trabalho que antecede o período carnavalesco, os quais, em grande medida, na nação do Maracatu Encanto do Pina, fica a cargo das mulheres, como pode ser observado nos relatos de Tereza, batuqueira do Baque Mulher Maringá e de Mestra Joana:

*(...) se você analisar todos os Maracatus quem está lá, costurando, lavando, passando, cozinhando, fazendo a história? São as mulheres! Elas sempre ocuparam o posto de rainhas, lideranças comunitárias, costureiras, passadeiras e, principalmente, foram e ainda são as responsáveis por alimentar as comunidades. Os homens aparecem, tem seu papel fundamental? Lógico que eles têm! Mas porque só os homens apareciam antigamente? Não se falava nas mulheres, das mulheres só se falavam “a mulher é só para rodar a saia” (...). A mulher só servia para esquentar “o bucho” no fogão (Mestra Joana, Entrevista Escola Cidade, 2017).*

*(...) por que as mulheres são importantes para o maracatu? (...) porque, em especial, por exemplo: no barracão [do maracatu] quem a gente vê? Um ou outro homem, às vezes, ajudando a costurar ou colar alguma coisa ali em alguma fantasia que vai para a passarela, a grande maioria das pessoas que estão trabalhando ali são mulheres (Entrevista Tereza).*

Podemos considerar que as obrigações destinadas às mulheres no maracatu, conforme citadas por Mestra Joana e Tereza, mesmo que se encontrem na esfera do privado, do espaço doméstico, não deixam de ser políticas, pois através delas se articulam um grupo corporativo de mulheres como frente política. São as mulheres da nação que sustentam a comunidade, mas por outro lado, elas estão ausentes dos espaços públicos e desempenham uma carga de trabalho consideravelmente mais elevada do que aquela atribuída aos homens.

Enriquez (1996) observa que os estudos referentes ao trabalho das mulheres evidenciam, em diferentes sociedades, que a mulher se ocupa principalmente de trabalhos repetitivos e sem prestígio. Para o autor, tal organização social encontra seu fundamento na necessidade dos homens de conter a pulsão sexual feminina, sentida como ameaçadora e perigosa, transformando-a em força de trabalho. Assim, ao designar as mulheres os trabalhos mais exaustivos e menos interessantes, faz com que elas se sintam cansadas fisicamente, tornando-as inofensivas, sem apetite sexual, sem capacidade de absorção” (Enriquez, 1996, p. 205).

Neste contexto, compreende-se que embora as mulheres ocupem espaços importantes dentro do Maracatu, a referência de poder encontra-se no homem. O depoimento de Antônia, batuqueira do Baque Mulher Maringá, confirma essa relação.

*Historicamente, dentro do maracatu, as mulheres ocuparam espaços importantes, mas privados, elas eram muito importantes dentro do terreiro, como lideranças comunitárias, elas eram importantes como e Iabassê, cuidando da comida que se utilizaria nas obrigações, então as mulheres historicamente tem um poder muito grande dentro do maracatu, mas esse poder muitas vezes fica restringindo ao privado e ao público, muitas vezes, é o homem que fala, é o homem quem aparece, é o homem que tem o poder de se colocar, ele é a referência de poder (Entrevista Antônia).*

Ao tomar posse do seu cargo no Encanto Pina, Mestreira Joana conta que alguns batuqueiros, sobretudo os mais antigos, se desvincularam da nação e, em um primeiro momento, ela associou o fato a motivos pessoais: “*eu achava que eles não gostavam de mim e por isso saíram. Eu não identificava que era machismo, que eles não queriam ser regidos por uma mulher, eu passei a entender após o Baque Mulher, foi quando a ficha caiu*” (Mestreira Joana, Pimenta Brasileira, 2020).

No exercício de sua função, Mestreira Joana afirma que sofreu muitas represálias, foi insistentemente desrespeitada e não reconhecida por algumas nações e seus maracatuzeiros como mestreira.

*(...) logo que assumi o Encanto do Pina (...) eu não tinha noção dos desafios que iria enfrentar (...), passei muita barra, muita gente dizia que o Encanto do Pina...muitos homens falavam: “o Encanto do Pina não tem fundamento, não tem axé porque é uma mulher que está na frente assumindo” (Mestreira Joana, Entrevista Coletivo Maruim).*

A situação vivenciada por Mestreira Joana, isto é, a negação de sua ascensão a um cargo de poder no maracatu, por sua condição de mulher que performa feminilidade, pode ser compreendido como um tabu imposto a sexualidade feminina, pois como afirma Enriquez (1996, p. 206) “uma mulher normalmente sexuada não pode ter poder”, ela o privaria de sua característica sagrada, pois só se pode se respeitar uma mulher que seja casta ou que negue a sua sexualidade feminina. A mulher sexuada ao ocupar uma posição de poder traz consigo o inquietante e as paixões mortíferas, razões pelas quais não deve ascender ao poder, mas manter-se submissa ao mundo dos homens (Enriquez, 1996).

Apesar das dificuldades, Mestreira Joana se manteve firme em seu posto, pois tinha a convicção de que havia chegado o momento “*que esse tabu tinha que ser quebrado*”, pois não

havia outras razões que a impedisse de ser Mestre de um maracatu, ela estava técnica e espiritualmente preparada para o cargo e autorizada pelos orixás a cumpri-lo. Ainda assim, em seu primeiro desfile à frente da nação do Maracatu Encanto do Pina, Mestre Joana explica que foi necessário pedir autorização à Comissão Organizadora do Carnaval de Recife, para que fosse possível alterar o figurino padrão utilizado pelos mestres, cuja peça principal é a calça, trocando-a pela saia e demais adereços que no contexto do maracatu-nação “marcam” o gênero feminino, pedido que chegou a ser negado e Mestre precisou recorrer para assegurar o seu direito de desfilar no carnaval usando um figurino feminino, assim como, as demais figuras femininas do maracatu o fazem: rainha, princesa, condessa, dama do paço e baianas, são alguns exemplos.

Ao inaugurar, em 2016, o “Movimento de Empoderamento Feminino Baque Mulher: Feministas do Baque Virado”, Mestre Joana, estipula, conforme Regimento Interno do coletivo, como uma das obrigatoriedades do movimento o uso da saia em todas as apresentações oficiais do Baque Mulher. De acordo com a Mestre Joana e com as batuqueiras do Baque Mulher Maringá, tal regra se impõe devido à interdição das mulheres ao batuque, em uma época onde só eram toleradas se fingissem ser homem:

*(...) quando as mulheres começaram a fazer parte da bateria, elas tinham que se camuflar, elas tinham que parecer homens, tinham que se vestir com o mesmo figurino dos homens, botar o cabelo dentro do chapéu, - normalmente usa chapéu na passarela e para dentro da roupa. Não podia aparecer que tinha mulher na nação. Não tem problema você ter um figurino para passarela e esse figurino ser uma calça, o problema está na intenção de esconder que tinha uma mulher ali e essa era a intenção. Então, o usar saia é você dar ênfase que ali tem uma mulher. Por isso que a Mestre Joana bate tanto em cima e tem mulheres que não gostam, que não se sentem à vontade de usar saia, mas quem entende esse contexto usa, porque faz parte do nosso figurino, é o figurino padronizado do grupo e vem com essa bagagem de afirmar que nós somos mulheres e usamos saia sim, para tocar! A gente toca de saia, porque durante muito tempo não foi permitido. E para trazer essa memória, manter essa memória viva, dessa luta, dessa conquista (Entrevista Maria).*

*(...) eu demorei para entender esse processo também, do porquê que a saia era um símbolo de luta, do porquê dessa insistência da Mestre Joana em usar a saia, mas depois eu compreendi essa questão (...). Quando as mulheres tocavam elas precisavam se vestir de homem, precisavam colocar os cabelos para dentro do chapéu, jogar um chapeuzinho mais para cá para esconder um pouco a feição, talvez, usar calça, blusa, camisa, enfim, fazendo essa performance masculina. E essa questão de a Mestre Joana fazer questão que a gente use os brincos, a saia, essa coisa do rodado é justamente para não precisar esconder, é para deixar escancarado, o mais visível possível, tipo sim! Claro, estamos aqui nessa pluralidade de mulheres, mas a saia acabou então, como ela*

*tinha que ser escondida lá atrás, ela acabou virando um símbolo do Baque Mulher (Entrevista Conceição).*

A partir da escuta dessas mulheres, podemos retornar o tabu da sexualidade, explicado por Enriquez (1996):

“Habitualmente a mulher só pode minar uma rebelião, fingir ser como os homens; continuando como símbolo da sexualidade e da fecundidade, um elemento de discórdia que deve enquadrar-se e a quem o homem aceita e cujo excesso permite, na medida mesma em que, como todo o funcionamento do “mundo ao contrário” (carnaval...), ele permanece nos limites do “mundo direito” (Enriquez, 1996, pp. 206/207).

A imposição da vestimenta masculina para que as mulheres tocassem os tambores, parece indicar que, se as mulheres insistem em reger e integrar o batuque do maracatu, que o façam a partir da ordem estabelecida pelos homens, isto é, apagando a presença das características femininas, condição que Mestra Joana, recusa-se a cumprir. E a saia, nesse contexto, passa a compor o seu figurino como um emblema da feminilidade que recobre e marca o inédito, dando visibilidade e indicando um lugar de poder ao corpo feminino.

*Dentro dessa lógica, em que o bom, o bonito, o possível, a norma é usar calça para tocar maracatu, que é se passar por um homem, é muito forte, é muito representativo você colocar poder na saia, porque a saia ela estaria associada só ao “rodar a saia”, não ao “tocar com saia”, o lugar de tocar sempre foi muito associado a calça, ao batuqueiro, então, colocar mulher tocando como batuqueira, tem uma simbólica muito grande a saia, de reafirmar esse lugar, de dizer “não! São mulheres que não precisam se disfarçar de homens, porque mulheres podem tocar”, para Mestra Joana é uma luta muito importante essa afirmação da saia e das mulheres utilizarem as roupas que historicamente elas utilizaram dentro do terreiro, mas fora dele atuando no maracatu (Entrevista Antônia).*

A expressão “rodar a saia” articula-se ao contexto religioso, onde a saia é uma vestimenta de uso obrigatório às mulheres durante as cerimônias do candomblé<sup>97</sup>, espaço privado onde as mulheres têm seu lugar de poder supostamente reconhecido e, portanto, deveriam restringir-se a ele e de acordo com a hierarquia e as interdições também impostas nesse campo: “mulher é para rodar a saia e não para tocar com a saia”, impõem limites ao corpo feminino no espaço sagrado, onde as mulheres têm permissão para “rodar com o orixá”, para acolher o sagrado em possessão, mas apenas os homens, na condição de ogãs, podem tocar os tambores e, conseqüentemente, somente eles têm o poder de invocá-los. Imposição que se

---

<sup>97</sup> É interessante notar que, no contexto da possessão no candomblé, a saia compõe a indumentária dos orixás independente do gênero da divindade.

estendeu para a organização do batuque no maracatu-nação, mas com a qual Mestra Joana já não compactua mais:

*É de suma importância que todas as mulheres compreendam essa visão de que podemos sim, o maracatu não é só a mulher rodar a saia (...) e a gente não foge do preceito religioso, porque uma coisa é o preceito dentro do terreiro (...) eu sempre toquei todos os instrumentos, principalmente os illus, mas dentro do terreiro eu não podia tocar, era dito que mulher não podia, mas por quê? Porque mulher menstrua, então eu passei toda minha vida abominando a menstruação, porque me impedia de fazer um monte de coisas. E quando eu vou entender a verdadeira razão de tudo eu identifico que não tem nada a ver com a menstruação, nem com o culto religioso, nem com a parte do candomblé, entendi que tudo foi um mecanismo que arquitetaram para oprimir as mulheres, para limitá-las de tudo. Quando eu passei a ter esse entendimento, eu passei a guerrear com todas as armas. E com isso vem a quebra dos tabus que é a mulher tocar o timbal, a mulher tocar o gonguê, a mulher tocar a alfaia, a mulher ser e fazer tudo que ela quiser e tem direito de ser e que foi negado simplesmente por machismo” (Mestra Joana, Entrevista Pimenta Brasileira, 2020).*

Joana D’arc ao tornar-se mestra, toma posse de um lugar de poder que até então era restrito aos homens. E a partir desse lugar, ao questionar a interdição religiosa que se estendia ao maracatu e proibia as mulheres de tocar os tambores, realiza uma renovação autorizada da tradição, reconfigurando as relações de gêneros no batuque do maracatu-nação, onde a saia, enquanto vestimenta feminina, se inscreve como um símbolo que marca a presença das mulheres na manifestação, onde elas não apenas usam a saia ou tocam os tambores, mas tocam os tambores usando a saia: “tocam com saia”.

Neste contexto, Mestra Joana, considera uma honra reger o Encanto Pina, mas não deixa de considerar que a quebra dos tabus, que permitiram a renovação autorizada do maracatu-nação não se iniciou com a sua regência pois reconhece todas as mulheres que vieram antes dela e contribuíram efetivamente para a fundação e manutenção da nação do Maracatu Encanto do Pina. Mestra Joana e as “mães do Pina”, são mulheres que nos ensinam que a permanência do maracatu-nação (tradição) não depende da repetição das suas práticas nem da imutabilidade de suas ideias: “(...) é uma honra para mim, mas eu vejo que lá atrás tinha outras pessoas bem mais importantes que eu, só não estavam regendo o baque” (Mestra Joana, Entrevista Escola Cidade, 2017).

#### **4.3 Através do Baque Mulher a gente canta as nossas lutas**

Foi no Pina que aconteceu  
Filha de oxum nossa mestra nasceu

Hoje nos guia com seu axé  
 Ensina o respeito para com a mulher  
 E que em briga, sim se mete a colher  
 A benção mãe Joana  
**Sozinha a senhora não anda**  
 E que em briga, sim se mete a colher  
 A benção mãe joana  
**O Baque Mulher com a senhora anda**<sup>98</sup>

Os versos em destaque na loa que abre esse tópico nos fala da relação de Mestra Joana com o Baque Mulher, grupo por ela idealizado e fundado no ano de sua ascensão ao cargo inédito a uma mulher dentro do Maracatu-nação. Mestra Joana cria o Baque Mulher Recife, como um espaço seguro para as mulheres da comunidade do Bode, um lugar onde teriam liberdade para brincar o maracatu de acordo com suas próprias regras, para “tocar com saia”.

Mestra Joana ao idealizar o Baque Mulher pede proteção a uma divindade guerreira, ela precisava de força para seguir com suas obrigações, para vencer as lutas pelas quais sabia que teria que guerrear. E mais uma vez, quem ouve o seu chamado e vem em seu socorro é Iansã, orixá que vai para a guerra, é destemida e luta portando a espada, insígnias da virilidade, contudo, em sua luta Iansã não deixa de ser desejável, ela expressa a sua força na fluidez e na liberdade da sua sexualidade feminina. Mestra Joana, filha da Oxum, pediu ao orixá de seu Orí para juntar-se a Iansã, mas através dos búzios, Obá reivindica o seu lugar, não teria divindade mais apropriada do que ela. Obá fundou Elekô, uma sociedade exclusiva de mulheres e as treinou para serem guerreiras. E assim, ficou, o Baque Mulher é regido por duas orixás guerreiras, Iansã e Obá. Mestra Joana não estava sozinha: “*sozinha a senhora não anda*”.

Com a intenção de acolher, Mestra Joana não apenas acolhe, mas é também acolhida: “*o Baque Mulher com a senhora anda*”. É com o Baque Mulher que Mestra aprende que o que a impedia, enquanto mulher, de acessar os lugares a que tinha direito, era o machismo:

*Falar em machismo, falar em tudo isso para mim ainda é muito novo, não aparece, mas é muito novo. Dentro da comunidade periférica, dentro das periferias, não é o cotidiano de interesse esse diálogo, não é normalizado, não é um assunto comum. E quando eu assumi o Encanto do Pina, eu ainda não tinha esse entendimento (...) eu passei a entender após o Baque Mulher. É um abuso a violência, não é certo não, é crime! E quando eu passei a ensinar através das loas, do nosso canto, foi quando eu comecei a entender esse mundo, foi quando a ficha caiu, o que era o verdadeiro empoderamento, o machismo. Enfim, através deste processo do Baque Mulher, que veio tudo à tona, todo o passado, toda a infância (...) foi aí que veio uma bagagem, que veio tudo de uma vez (Mestra Joana, Entrevista Pimenta Brasileira, 2020).*

<sup>98</sup> Loa do Baque Mulher “Foi no Pina que aconteceu” de autoria de Deborah Trittoli.

Mestra Joana se fortalece como mestra com o Baque Mulher, na presença de outras mulheres, espaço onde canta as suas lutas, ensina, aprende, se “empodera”, como gosta de dizer. Em suas palavras: *“Hoje sou a Mestra Joana empoderada, que empodera outras mulheres”*.

Em seu depoimento Mestra Joana afirma que se sente feliz em estar em um movimento que transforma a vida de muitas mulheres, em um espaço onde escuta e recebe relatos de transformação, visto que o Baque Mulher é o motivo de sua própria transformação: *“o Baque Mulher me tornou essa mulher que eu sou”*, no sentido de todo conhecimento, sobre o direito das mulheres, sobre as opressões de gêneros, as desigualdades, *“ele se tornou a minha base nessa luta contra o machismo”*. Além disso, Mestra Joana compartilha que o Baque Mulher é também:

*(...) é...como eu posso falar? É a forma de me conectar com minha filha, é isso! É através do Baque Mulher, do trabalho com outras mulheres, que eu me mantenho perto dela, é para não deixar acontecer com outras meninas o que aconteceu com ela, então, através do Baque Mulher, eu me conecto com ela. É aquela sensação de estar no caminho certo, de que nada nesta vida é por acaso, é a minha forma de poder segurar essa luta e esse tombo e continuar em pé através do Baque Mulher. Essas mulheres me fortalecem muito, é uma troca, a gente se fortalece juntas. Então, o Baque Mulher e o Encanto do Pina, mas o Baque Mulher, em especial, é a forma de me conectar com minha filha (Entrevista Mestra Joana).*

Quando Mestra Joana perde a sua filha, o período coincide com a criação do “Movimento de Empoderamento Feminino Baque Mulher, Feministas do Baque Virado”, momento em que Mestra Joana amplia o alcance das ações que desenvolvia com o Baque Mulher Recife. Neste contexto, a partir dos relatos de Mestra Joana, podemos considerar que o Baque Mulher se torna um aliado durante seu trabalho psíquico de perda. Em um ato onde Mestra Joana amplia, multiplica o cuidado em filiais do Baque Mulher como uma forma de continuar cuidando de sua filha através do cuidado com outras mulheres.

## CAPÍTULO 5

### 5 TECENDO HISTÓRIAS DE UMA ESCUTA SINGULAR: A VIVÊNCIA NO BAQUE MULHER MARINGÁ NARRADA POR SUAS BATUQUEIRAS

Bate o bombo não bambeia  
Quero ver tambor falar  
menina segura o baque  
Não deixa tambor calar  
Bate o bombo não bambeia  
Quero ver tambor falar  
Ora iê iê mamãe oxum  
Eparrêi salve oyá<sup>99</sup>

O capítulo a seguir tem como propósito apresentar a trajetória de sete mulheres que compõem o Baque Mulher Maringá: Francisca, Maria, Antônia, Tereza, Helena, Ângela e Conceição. Em cada história, apresento as batuqueiras por meio do recorte da narrativa veiculada ao longo das entrevistas, destacando os aspectos que se sobressaíram na minha perspectiva de pesquisadora. Procuo manter uma proximidade na estrutura entre as narrativas ao abordar questões referentes à identidade racial, religião, como cada batuqueira conheceu e passou a compor o Baque Mulher, o que o Baque Mulher significa para cada uma delas, como compor o Baque Mulher impacta em suas vidas, o lugar atribuído a Mestra Joana, como elas se relacionam entre si, e outras questões pertinentes aos elementos constitutivos do maracatu-nação que se apresentam no Baque Mulher com características próprias, tais como: a religiosidade, os instrumentos, as loas e os mitos, tendo em vista como esses elementos são compreendidos e vivenciados na dinâmica singular de cada entrevistada.

Nas linhas que se seguem, procurei não privar minhas interlocutoras de suas próprias palavras, priorizando suas falas na forma como foram ditas, pois parto da compreensão de que há uma forma única e singular de expressar em cada batuqueira

#### 5.1 “O Baque Mulher foi um divisor de águas em minha vida”

Francisca é uma mulher preta, adepta do candomblé e uma das fundadoras do Baque Mulher Maringá. Seu instrumento percussivo é a alfaia, o qual considera ser o “*coração do maracatu*”. Para Francisca, na dinâmica do maracatu-nação é a alfaia quem faz o batuque e o seu coração “*pulsar*” e afirma que a energia do tambor é uma “*força ancestral*” que a “*enche*

---

<sup>99</sup> Loa do Baque Mulher: “Bate o bombo” de autoria de Mestra Joana D’arc da Silva Cavalcante

*de vida*”. A batuqueira nos conta que sua relação com esse instrumento e, conseqüentemente, com o maracatu antecede sua vivência com o Baque Mulher, pois sua primeira experiência foi mediada por um grupo percussivo de maracatu misto, por meio do qual Francisca alega que foi possível acessar os bens culturais e religiosos inerente a prática do maracatu: *“através desse grupo eu conheci o maracatu-nação, o que é um maracatu fundamentado dentro de um terreiro de candomblé, com obrigação, com respeito, com tudo que envolve fazer essa cultura”*. Contudo, nos explica que a relação que mantinha com o grupo era ambígua, pois de um lado havia o desejo de assimilar toda a riqueza cultural que o convívio grupal proporcionava e de outro, a transmissão desse conhecimento era permeada por um conjunto de práticas, atitudes e valores tradicionalistas, sexistas e misóginos:

*(...) a cultura do maracatu no geral, ela é bastante machista, a gente sempre enquanto mulher sentia essa diferença, a gente era tratada com diferença, com menos ... atenção, éramos desqualificadas ao tocar os instrumentos ditos “masculinos”, os tambores, a alfaia, o atabaque.*

Na tentativa de se desvencilhar desta estrutura opressora, Francisca nos explica que colaborou com a criação de um grupo de maracatu feminino, formado por algumas das mulheres que integravam esse grupo misto e também se sentiam desconfortáveis com as atitudes machistas presentes no cotidiano do coletivo.

*(...) a gente fez um grupo porque era insuportável tocar com os homens (...) e depois que a gente teve esse grupo, nós não queríamos mais aprender com os “caras” porque não tinha condição, mas mesmo assim este grupo não deu certo por conta de toda uma estrutura de rivalidade feminina, de quem iria [reger o grupo]...sabe? Também entrou nessas questões, não deu, teve atrito entre as mulheres que faziam parte do grupo, não teve mais e eu segui no [grupo misto].*

A partir do depoimento de Francisca, podemos considerar que faltou na organização do grupo feminino uma figura de referência que orientasse suas práticas, lugar que aos poucos foi sendo ocupado por Mestre Joana, que nesta época, já havia criado o Baque Mulher Recife; iniciado a fundação de algumas filiais e estava ministrando oficinas de maracatu em várias regiões do país.

*(...) a Mestre Joana, começou a “dar as caras” e começou a sair para o mundo e ela veio dar uma oficina aqui em Maringá, junto com mais duas batuqueiras de Recife (...) vieram dar oficina do Encanto do Pina e elas já começaram a falar sobre o Baque mulher. E [uma das batuqueiras do grupo misto], também já tinha trazido isso, de que estava se formando o Baque Mulher lá [Recife] e que a gente precisava conseguir o nosso espaço para tocar, pegar as loas que eram maravilhosas.*

As loas do Baque Mulher, para além da beleza musical e percussiva, são composições temáticas elaboradas como instrumento estratégico de empoderamento feminino, de resistência pelo direito das mulheres e de denúncia contra a estrutura patriarcal tradicionalmente agregada à prática do maracatu-nação. Assim, considerando essa especificidade, Francisca comenta:

*(...)algumas loas vão falar da condição das mulheres, principalmente das mulheres da comunidade em relação a violência, dessa força que é preciso ter para denunciar o agressor e saber que se denunciar, vai ter uma legião de mulheres atrás, sempre fortalecendo. Nas loas você sempre vê: eu não estou sozinha, eu não ando só, eu venho com outras, então você não vai fazer isso comigo porque eu não estou sozinha, você pode achar que eu estou, mas eu não estou mais. Eu vejo pelas loas que a gente tem hoje, elas são sempre essas vivências cotidianas mesmo, junto com a vivência, com essa relação íntima com os orixás.*

Nesse trecho do depoimento, Francisca refere-se a loa do Baque Mulher: “É por este baque” de autoria de Helen Abramo, a qual descrevo na sequência:

É por esse baque  
 Que eu ergo a voz  
 Eu não ando sozinha  
 Eu venho por mim,  
 Venho por todas nós  
 E se mexer com ela com ela  
 Eu não vou deixar  
 Não vou  
 Esse baque é maré  
 Vem das ondas mulher filha de Yemanjá  
 E se mexer com ela  
 Eu não vou deixar  
 Não vou  
 Mulher guerreira com brilho da Oxum  
 E a coragem de Oyá

A loa citada por Francisca, além de destacar em suas estrofes o sentido de união, resistência e luta coletiva contra a violência que incide sobre as mulheres, aborda também a dimensão da proteção espiritual, onde a frase “*eu não ando sozinha*”, pode ser compreendida em um duplo sentido, isto é: 1) Francisca não está sozinha, ela pertence a um grupo de mulheres a quem pode recorrer sempre que necessário e, 2) Francisca pode contar, também, com a proteção divina das Iabás: Yemanjá e Oxum, orixás regente da nação do Maracatu Encanto do Pina e Oyá-Iansã, orixá protetora do Baque Mulher.

Convém lembrá-los, conforme abordado nos capítulos iniciais que, Oxum é a divindade das águas doces, elemento essencial para a existência da vida. Ela preside o amor, a fertilidade,

a riqueza e oferece acalanto, tranquilidade e inspiração para que as melhores decisões sejam tomadas. Yemanjá, é a rainha do mar, símbolo da maternidade, ligada à fecundidade e ao mistério da criação. Yemanjá gera, cuida, protege e toma conta da nossa cabeça. Ela é protetora do bom-senso e do sossego do espírito. Iansã, também conhecida como Oyá, é a divindade do vento, do raio e das tempestades. Ela é uma lutadora, autodisciplinada e inflexível no cumprimento de suas obrigações. Iansã vai à frente das demandas, corta o mal e oferece sua proteção ainda que isso a leve a situações de perigo e dificuldades (Segato, 2005).

As loas ocupam um lugar importante na trajetória de Francisca como batuqueira do Baque Mulher, pois de acordo com seu relato, o vínculo que estabeleceu com o grupo se iniciou por meio dessas canções, as quais ela cantava e repercutia com as batuqueiras do grupo misto, iniciativa que mais tarde, deu origem a fundação do Baque Mulher Maringá, grupo por meio do qual Francisca nos conta que foi possível *“juntar as mulheres para poder se desenvolver, se empoderar e tocar os tambores sem nenhuma opressão dos homens”*.

*(...) sempre antes dos ensaios [no grupo misto] a gente queria pegar e tocar alguma loa [do Baque Mulher], cantarolar e foi indo assim, o primeiro contato foi com as loas e não com a essência do Baque Mulher, que é esse Movimento de Empoderamento Feminino (...). E foi muito forte, assim, todo o começo desse grupo aqui em Maringá, porque a gente teve que romper com uma estrutura que era extremamente opressiva para nós (...) a gente conseguiu romper e se organizar, eu via a força que é um grupo de mulheres reunidas com o intuito, com propósito, a gente conseguiu erguer esse grupo do zero, fazer nossos instrumentos, se organizar, então isso é imensurável na minha subjetividade eu não consigo mensurar, dar uma palavra para isso.*

Francisca nos explica que a fundação do Baque Mulher Maringá e sua adesão ao grupo foi um *“divisor de águas”* em sua vida, pois foi a partir da identificação com as batuqueiras e com Mestra Joana que passou a se *“entender enquanto mulher negra”* e se sentir pertencente.

*(...) eu me tornei muito mais forte depois que eu comecei a participar do Baque Mulher, (...) foi um divisor de águas na minha vida, o Baque Mulher, de me articular com outras mulheres, de ter uma referência tão forte, tão potente, que é a Mestra Joana me ensinando diariamente, assim, nas coisas da vida mesmo, na forma como ela articula as coisas. E é isso, é ter uma mestra mesmo, uma pessoa que você admira, que está ali, que é uma mulher negra de comunidade (...). A Mestra Joana, vai precisar de muito estudo para entender a potencialidade daquela mulher (...) ela é incrível...na criatividade porque ela tem uma conexão muito forte, ela está falando da realidade que ela vive ali o tempo inteiro, então ela está ali inteira. Eu digo, o Baque mulher foi um divisor de águas em minha vida, eu vejo que eu sou a Francisca do Baque Mulher.*

Podemos considerar que ao vincular-se ao Baque Mulher, Francisca assimila as características positivas deste grupo de pertencimento, as quais contribuem para a constituição

de sua identidade de mulher negra e batuqueira, sobretudo, aquelas relacionadas a Mestra Joana, que aparece em seu discurso como modelo e referência, transmitindo a Francisca a imagem de uma mulher negra potente, a qual Francisca admira e projeta diante de si como ideal: *“Mestra Joana é uma mulher negra poderosíssima (...) uma pessoa que você admira”*, diz Francisca.

Idealizadora do Baque Mulher, Mestra Joana é uma mulher negra que ocupa um espaço de poder em várias instâncias: ela é Iá kekerê (liderança religiosa), é líder comunitária (liderança social e política no bairro do Pina, comunidade do Bode) e a primeira mulher a ser Mestra de um maracatu-nação (liderança cultural). De modo que Mestra Joana, a partir de sua trajetória de luta, de resistência, de enfrentamento das adversidades e capacidade de ressignificação da sua própria história, representa o poder de realização das mulheres negras e a potencialidade presente no maracatu-nação e nas religiosidades de terreiro.

Francisca é adepta do candomblé, mas nos explica que por pertencer a uma família católica a sua iniciação à vida religiosa se deu a partir do catolicismo: *“por influência da minha família, dos meus pais, da minha avó”*, diz ela. De modo que a sua primeira vivência com as religiões de terreiro aconteceu quando se aproximou do maracatu:

*(...) a primeira vez que eu pisei em um terreiro (...) foi um terreiro de Tambor de Mina, em uma festa de Seu Boiadeiro para tocar o maracatu. Foi a primeira vez que eu vi uma entidade em terra, que eu tive contato com tudo. Eu fiquei deslumbrada! Eu me apaixonei de imediato (...), eu senti toda uma ancestralidade através dos tambores, através do maracatu também.*

Assim como nas religiões de terreiro, no maracatu-nação há também a presença dos tambores, que são chamados de alfaias. No maracatu as alfaias anunciam a chegada do folguedo e evocam a dimensão religiosa da festa. Francisca nos conta que a primeira vez que ouviu uma alfaia tocar, o som do tambor *“bateu dentro do seu coração”* e ela ficou hipnotizada, tanto pela música que era repercutida em seu ritmo cadenciado pelas loas e seus refrãos, quanto por ver que se tratava de uma mulher tocando:

*(...) é como eu falei antes, lá em 2010 eram só os caras que tocavam [ a alfaia], inclusive, ela foi uma das primeiras mulheres aqui a tocar a alfaia, sempre eram os homens (...). E foi em um sarau e veio aquele “boum, boum, boum”, falei: gente! O que é isso? O que está acontecendo? Comecei ai, ai, ai .... e veio chegando, o grupo tocando e ver a dinâmica da alfaia como ela marcava, eu fiquei hipnotizada! E era uma amiga tocando (...) fui falar com ela: (...) que coisa mais linda ver você tocando, é possível uma mulher tocar? E ela: vamos, vamos amiga aprender? E eu demorei, não fui, fiquei me enrolando para ir, para ter esse contato e quando eu fui, já fui direto para ela, para a alfaia, porque era o que eu tinha me apaixonado.*

No Baque Mulher, a dimensão religiosa se apresenta, entre outros elementos, nas cores que adornam as alfaias, as quais são coloridas em cor-de-rosa e cor de laranja representando, respectivamente, suas orixás protetoras: Iansã e Obá, de modo que para Francisca essa relação não passa despercebida:

*(...) eu estou tocando aquele instrumento com a força delas que está ali representada, é o tambor de Obá e Iansã que eu estou tocando, então é isso, essa força ancestral delas (...). Quando eu toco a alfaia, quando eu a visto, parece que ela se torna a extensão do meu corpo (...) eu realmente me conecto para ela falar, aí é ela quem fala e a gente só é, enfim, uma ferramenta para o instrumento (...).*

Para Francisca, tocar a alfaia é investir-se na coragem de Iansã e na determinação de Obá, em um ato onde a batuqueira se oferece como ferramenta para a manifestação do sagrado, em uma relação onde a mensagem não está no instrumento, nem na batuqueira. E o tambor fala para dizer o que não poderia ser verdadeiramente dito por outro meio. É nesse sentido que tocar e conduzir a alfaia, um instrumento robusto, pesado não apenas de um peso real, concreto, mas investido de simbologias e repleto de histórias confere a Francisca:

*(...) força de viver, de seguir, é uma coisa que me inspira muito, é um instrumento que eu amo muito, é meu instrumento, eu quero tocar alfaia para o resto da minha vida. Eu sempre penso no meu autocuidado, de conseguir me exercitar, de ser uma pessoa disposta, porque eu falo: como que eu vou fazer as ladeiras de Olinda? Eu quero estar bem, cuidar do meu corpinho para tocar a alfaia quantos anos a vida me permitir.*

Assim, tendo em vista a sua relação com a alfaia, Francisca enfatiza que em sua trajetória com o Baque Mulher, além da necessidade de se articular com outras mulheres para seguir lutando por seus direitos, por uma sociedade mais justa e mais igualitária, o que a mantém vinculada ao grupo é também o desejo de tocar, de brincar o maracatu:

*(...) porque às vezes a gente fica só falando dessa organização, da gente se articular, da gente lutar, mas o tocar também é importante, é um elemento muito importante. Eu amo a entrega que eu faço junto com o instrumento que eu amo, que é a alfaia. Me reunir com outras mulheres e fazer isso, para fazer essa tocada, para expressar essa cultura, para continuar esse legado, é muito o que me faz seguir (...) e o amor que eu tenho pelo maracatu, por tudo, pela Mestra, por essa família.*

Francisca é uma das fundadoras do Baque Mulher Maringá, e ao pensar na trajetória que trilhou com o maracatu-nação, a batuqueira afirma que tem muita consideração e carinho pela história que está construindo com o Baque Mulher:

*(...) é uma doação, eu me doei, me doo a anos, direciono o meu tempo, as minhas intenções elas são sempre pensadas no coletivo, no grupo, em estar juntas (...) porque não é fácil uma organização coletiva, é uma demanda, ter que estar sempre em negociação com o outro ali, com outras mulheres, isso é aprender também, aprender a conviver.*

A partir de sua convivência com as batuqueiras do Baque Mulher, Francisca comenta que essas mulheres se tornaram suas irmãs, “*uma base forte*” na qual ela encontra conforto, consolo e também pode compartilhar suas alegrias:

*(...) eu considero da minha família, minhas irmãs, minhas chegadas (...) eu vejo elas e eu sei que elas me veem, é muito forte isso, esse lance da gente se organizar em roda entrar em sincronia dos instrumentos todas tocando, é uma ligação, um laço com todas ali, eu sinto isso, principalmente, quando a gente toca. É muito emocionante para mim quando a gente pega se junta e vai começando a entrar, assim, sabe? No ritmo, a gente indo é...sei lá...organizando os instrumentos, cada uma na sua potência, é muito forte (...) é um laço muito grande. Eu tenho outras amigas, mas a gente não tem como criar esse laço, porque é um laço que é criado pelo maracatu.*

De acordo com Francisca esse laço que a une com as demais batuqueiras se expressa através do tocar dos tambores pois, embora cada uma das integrantes do Baque Mulher tenha a sua especificidade, a sua individualidade, quando elas se reúnem para tocar, para fazer o maracatu, a sensação descrita por Francisca é de estar “*virando uma coisa só (...) vira uma sintonia geral, todo mundo conectado, é muito forte, acho que é isso que explica eu estar ali, querer sempre mais tocar, querer sempre mais estar conectada nesse grupo de mulheres*”, conclui Francisca.

Retomando a relevância das loas no fortalecimento do vínculo de Francisca com o Baque Mulher, durante a entrevista ela cita, também, a loa: “*Minha raiz*”, de autoria de Xandra Alencar. Canção que Francisca diz ser capaz de “*transformar em palavras esse sentimento de ser batuqueira que é compartilhado com várias outras mulheres, de outros lugares e quando a gente canta em coro é uma energia muito próxima de todas, de estar unidas*”. Abaixo, descrevo a loa citada por Francisca:

No baque mulher  
 Me tornei aprendiz  
 Hoje eu sou batuqueira,  
 Encontrei minha raiz  
 Com a força do baque,  
 Não há quem me pare  
 Eu sou guerreira  
 E não ando só

E junto com outras  
Eu sou bem maior

Francisca afirma que se identifica com essa loa por ter encontrado no Baque Mulher *“um espaço de aprendizado, de encontrar uma raiz, de encontrar um porto seguro, de saber que eu sou mulher guerreira e que não ando só”*, diz ela. E nos conta que essa loa é uma das quais mais a *“arrepia”*, *“dos pés à cabeça”*, visto que a canção fala *“da força que é juntar essas mulheres”* e carrega em suas estrofes uma mensagem capaz de *“minimizar essa competição entre as mulheres de torná-las companheiras de luta, umas pelas outras”*.

## 5.2 “Eu sou quem sou hoje por conta do Baque Mulher também, faz parte da minha construção como pessoa”

Maria é mulher negra, espiritualista e uma das fundadoras do Baque Mulher Maringá. Ela nos conta que ouviu o som do maracatu-nação pela primeira vez, por meio do “maracatu atômico” de Chico Science e pelas batidas ritmadas da percussão de Naná Vasconcelos, repertórios que desde então passou a utilizar para criar suas performances de dança. Maria relata que o ritmo dos tambores, por ser um som *“mais ancestral”*, despertou seu interesse pelo maracatu e a conduziu ao encontro de um grupo percussivo, o qual, inicialmente, acompanhava como entusiasta por gostar *“muito de dançar o maracatu”* e algum tempo depois o integrou como batuqueira. Com este grupo, Maria participou de eventos onde conheceu alguns mestres do maracatu-nação, entre estes a Mestre Joana.

*(...) eu estava começando quando conheci os mestres e foi bom, porque eu já ouvi falar da Mestre e já fiquei assim: “porque ninguém fala da nação Encanto do Pina se é uma mulher que está à frente? Tem alguma coisa estranha [risos].*

Ao conhecer Mestre Joana e ter conhecimento da sua trajetória no maracatu-nação e da fundação e propósito do Baque Mulher Recife, Maria nos conta que as batuqueiras participantes do evento, aproveitaram a oportunidade para contar a Mestre sobre as dificuldades que vinham enfrentando dentro dos grupos percussivos, que eram nesta época, todos coordenados por homens e *“havia abuso de autoridade”*, *“muito machismo”* e dificuldades para aprender a tocar os instrumentos, em especial, os tambores, pois os *“homens não queriam muito ensinar as mulheres a tocar (...) e a alfaia não era o instrumento que era passado para as mulheres que chegavam no grupo, era passado o agbê, lembra Maria.*

*(...) então a gente tinha várias questões para conversar entre nós e a gente não conversava porque não tinha esse momento só das mulheres batuqueiras, então a gente chegou com essas demandas para a Mestra Joana, que falou: “se juntem, se articulem, comecem a estudar o maracatu vocês, comecem vocês igual a gente começou aqui, comecem a estudar juntas, a conversar sobre as coisas” e foi assim que eu descobri o Baque Mulher.*

A partir desse encontro com Mestra Joana, Maria destaca que houve a construção e abertura de um “canal” de comunicação, tanto com a Mestra, quanto com as batuqueiras que integravam os grupos percussivos de diferentes regiões do Brasil. Tal iniciativa, sob a orientação de Mestra Joana, impulsionou essas mulheres a “questionar” a hierarquia de gênero dentro da manifestação cultural e assim, “quebrar algumas correntes” que as impedia de brincar o maracatu em toda a sua potencialidade.

*(...) porque mesmo nos territórios sagrados o machismo, ele está ali e a gente tem que pontuar para a gente conseguir desmistificar isso e a gente precisa não só criticar, mas buscar ver o que está acontecendo e conversar sobre isso para que a gente não deixa essas coisas passar em vão, a gente consiga modificar.*

Maria nos explica que no mesmo ano do encontro com Mestra Joana, as batuqueiras de Maringá começaram a se articular para a fundação da filial na cidade, contudo, diz ter sido “bem difícil de fazer acontecer” e considera que o grupo ainda é “uma ferramenta” que está em “constante construção”, pois reconhece as dificuldades e os desafios de “construir um coletivo de mulheres em uma sociedade machista, preconceituosa, homofóbica e racista”, razões pelas quais concebe o Baque Mulher como uma “referência de luta” e afirma:

*(...) a gente vem conseguindo construir, eu vejo a cada ano que a gente evolui (...), a Mestra sempre muito atenciosa, alinhando todos os grupos, mantendo todo mundo em contato, é uma potência! É histórico esse movimento de empoderamento feminino criado pela Mestra Joana, é histórico o que a gente está fazendo, é histórico e nunca existiu é o primeiro, ela é a primeira Mestra mulher de maracatu. A gente está abrindo muitas portas e poder trazer, conversar sobre opressão e machismo em um território seguro, é muito bom!*

Ao referir-se ao Baque Mulher como um movimento de empoderamento feminino, Maria argumenta:

*(...) não digo que tenha uma pessoa que empodera a outra, é o coletivo mesmo que empodera, é os instrumentos que empodera, a ancestralidade que empodera, todo esse legado dessas mulheres de terreiro, este axé que é histórico e necessário. (...). Se você está andando na rua e você escuta a alfaia tocando parece que tem umas cinquenta*

*peças tocando e quando você chega tem uma pessoa só tocando ou duas, é uma força ancestral muito, muito grande, não tem como não se empoderar tocando um instrumento desse.*

Pensando no maracatu como uma ferramenta de empoderamento, Maria afirma que o “*maior resultado*” do Baque Mulher é o desenvolvimento de Mestra Joana como liderança:

*(...) não só como Ialorixá, porque sobre a espiritualidade dela não tem o que falar, ela já estava pronta, mas a frente dessa linha de luta (...). Mestra Joana mesmo diz que ela nem conhecia essa palavra “feminista” (...), quem conhece Mestra Joana desde essa época do surgimento do Baque Mulher sabe o quanto ela se desenvolveu, gente do céu! Maravilhosa, maravilhosa, se você ouvir o discurso da Mestra Joana ela está muito alinhada com todos os movimentos: movimento negro, movimento feminista, movimentos de terreiro, movimentos políticos.*

O desejo de Maria ao compor o Baque Mulher partiu de um duplo interesse: primeiro, diz ela: “*por ser uma mulher que não concorda com a forma como as mulheres são tratadas nesta sociedade*” e também por “*gostar muito da cultura popular, de manifestar o meu corpo, seja com a dança, com a música*”. Assim, ao aderir ao Baque Mulher, Maria diz ter conseguido unir “*o útil ao agradável*” na construção de um elo de fortalecimento entre mulheres, para que juntas possam construir “*estratégias para se emancipar nessa sociedade*”. Construção que, até chegar a configuração atual, Maria diz ter sido um processo doloroso:

*(...) a gente sofre um pouco, é doloroso, é doloroso você se abrir porque você não sabe se você vai ser acolhida, se você vai ser entendida, você não sabe, às vezes você acha que você está correta, mas você não está, acontece essas coisas e as pessoas apontam seus erros e às vezes, as pessoas não estão dispostas a serem questionadas, tem essa dificuldade, então tem isso dentro do Baque Mulher, mas apesar de ter um processo doloroso, eu consegui crescer dentro disto (...) é tudo parte do processo, a vida é feita de todos os movimentos (...) mas eu sou quem eu sou hoje por conta do Baque Mulher também, faz parte da minha construção como pessoa.*

Na compreensão de Maria, quando o Baque Mulher está na rua fazendo sua apresentação de maracatu: “*é algo que enche muito os olhos*”, o corpo “*arrepia*” com o som dos tambores e muitas pessoas ficam interessadas em participar, “*mesmo sem saber o que tem por trás*”, pois são poucos os espaços onde se pode ver mulheres reunidas. E quando o Baque Mulher se une, Maria considera que o grupo tem muita força, sobretudo, porque o *maracatu transmite isso, quando estamos juntas tocando (...) não há DNA que não chacoalhe com o tambor*”, mas quando há demandas “*sobre como cuidar da subjetividade de cada mulher, entendendo determinada realidade*” é um processo que ainda está em construção:

*(...) até hoje a gente trabalha nessa construção no nosso dia-a-dia, nessa corrente que a gente quer construir, mas que é uma demanda que está à vista, que a gente está na busca. Como construir essa corrente? Como podemos saber que estamos amparados nessa corrente? Se eu precisar eu vou poder contar? Não é fácil acolher.*

Apesar das dificuldades e incertezas apontadas por Maria, ela reconhece que há nas batuqueiras que compõem o grupo “*muita vontade de construir*” e uma “*consciência social que está alinhada*”, bem como, considera que compartilham de uma mesma concepção de mundo, razões pelas quais acredita que permanecem unidas. E completa dizendo: “*eu amo muito essas mulheres (...) são mulheres maravilhosas (...) eu tenho muita admiração por todas (...) e por mais que a gente passe por momentos difíceis, como eu disse, eu entendo esse processo e acho que é muito mais válido estar construindo juntas, com dificuldades e com alegrias*”. Para Maria é importante estar em um grupo onde possa se sentir pertencente.

*(...) sempre que eu chego em um território eu observo muito. Se é um território que eu não faço parte eu demoro para me colocar como parte também, sabe? Porque eu gosto de me colocar como parte, quando eu sou aceita como parte, eu acho que a coisa tem que caminhar junto não adianta eu achar que faço parte, sendo que eu não faço. Então é muito bom quando a gente faz parte de alguma coisa, quando a gente se sente parte, quando a gente é reconhecida por fazer parte, por construir junto uma história.*

Maria afirma que a história do Baque Mulher, por ser construída coletivamente, o ato de vestir o figurino do grupo é o mesmo que portar uma bandeira de luta:

*(...) vestir a camisa do Baque Mulher para mim é representar a minha luta contra o machismo, mas muito além disso, é fazer parte de toda essa corrente (...) não tem como eu vestir essa camiseta e não lembrar de todas essas mulheres e da responsabilidade que a gente se comprometeu juntas em construir.*

Ainda sobre o figurino, Maria observa:

*(...) como nós somos um grupo de mulheres e a gente usa figurino cor-de-rosa, aparentemente, parece que é porque nós somos meninhas muito meigas, mal sabem as pessoas que Iansã é muito porreta [risos] que ela vem assim e “pow” no meio, não tem arroteio não, arroteio mesmo é só do vendaval dela.*

Na sequência Maria nos explica: “*a cor rosa representa Iansã dentro dessa religiosidade, dessa linha nagô que segue o Ylê Axé Oxum Deyn, de onde vem o Baque Mulher*”, assim, a cor do figurino é uma forma de cultuar e homenagear Iansã, que foi escolhida

pelo jogo de búzios, junto com Obá, para ser a divindade protetora do Baque Mulher. Iansã é a divindade que comanda o vento, em seus *itans* ela é descrita como uma mulher forte, que enfrentou várias batalhas ao lado de seu marido Xangô e venceu muitas guerras, sendo considerada mais viril que o deus do trovão, pois é a única a comandar os espíritos dos mortos *—eguns—*, que deixam Xangô aterrorizado (Segato, 2005). Iansã é uma mulher majestosa, sensual, guerreira e insubordinada, ela fala o que pensa e faz o que tem vontade, é a senhora do seu destino, a divindade mãe de toda mudança, sua essência é a liberdade inclinada a constante transformação (Theodoro, 2010). Ela é “*Iyá omo mèsàn*”, a mãe de nove crianças e ensina as mulheres a alcançarem a feminilidade que está além dos limites da maternidade. Iansã concede proteção a todas as mulheres que assumem um papel de liderança e com ela aprendem a se posicionar no mundo, reivindicar seus espaços e a lutar por seus direitos (Santos, 2002).

De acordo com Maria, é na tocada, vestindo as cores e portando os instrumentos do Baque Mulher que a força de Iansã e Obá se revela. Obá é líder das mulheres guerreiras da sociedade de *elekô*, suas amazonas são mulheres altivas, fortes, bravas e capazes de lutar e matar para assegurar a sua sobrevivência (Martins, 2011). De modo que para Maria não há como não sentir a força dessas divindades quando o Baque Mulher se reúne para batucar, pois em suas palavras:

*(...) são duas Orixás boa de luta (...) que estiveram em batalha ali frente a frente (...). É muito interessante como encaixa perfeitamente. Na minha concepção não tinha como ser outras, porque é muito a lida do Baque Mulher, é muito Iansã e Obá.*

Neste sentido, podemos considerar que por meio da identificação com essas divindades o Baque Mulher, torna-se um “campo de batalha”, um território de luta pelo direito das mulheres, onde o que está em jogo não é a violência ou a força das armas utilizadas, mas o poder de realização, o *axé* envolvido. Durante as apresentações do Baque Mulher, Maria elucida que além das cores que representam o sagrado, a música, tanto cantada quanto repercutida, é outro elemento que também carrega essa representatividade:

*Os instrumentos saúdam, eles evocam essa força ancestral (...). É uma honra você pode chamar a força de um orixá dentro de uma tocada através do toque (...) o maracatu já é um candomblé na rua (...) é lógico que não é dentro de terreiro, ninguém vai incorporar, não é para isso, mas você está puxando aquela energia e quando a energia é sentida, quando você está tocando *egó* para Iansã e de repente começa um vendaval, olha até arrepiar! Porque essas coisas acontecem.*

As loas do Baque Mulher, como nos explica Maria, também trazem referências ao sagrado: “*a gente sempre tem uma loa ou outra que traz a questão do candomblé, das Ialorixás*”, mas o tema central é sempre “*a luta contra o machismo*” e o enfrentamento da “*violência contra a mulher*”. Sendo as loas preferidas de Maria, aquelas que segundo a batuqueira “*apontam o machismo e já traz uma proposta de ação*”, a exemplo da loa: “Disque 180 denuncie o agressor”, de autoria da Mestra Joana, conforme descrito abaixo:

Disque 180  
 Denuncie o agressor  
 Contra a violência  
 Ecoa o meu tambor  
 Com a lei da pena  
 Machistas não passarão  
 Contra a violência  
 O meu apito sempre à mão  
 Com o apitão  
 O agressor não tem vez não  
 (apito) piii piii  
 Com a lei da pena,  
 Os machistas não passarão

Outra loa citada por Maria, se chama: “Eeeô! Baque rosa tá na rua”, também de autoria de Mestra Joana. Maria nos diz gostar dessa porque ela transmite em seus versos uma mensagem bem direta, destinada tanto as suas próprias batuqueiras quanto às mulheres que acompanham a apresentação, a saber: “*em mulher não se bate nem com uma flor*”.

Eeeô Baque rosa tá na rua  
 Pedindo a paz e muito amor  
 E em mulher  
 “Não se bate nem com uma flor”  
 Já dizia o capiba, não importa sua cor  
 Baque mulher, na levada do tambor  
 Luta contra violência,  
 O preconceito e o opressor

No que concerne a esta loa, Maria relata que se identifica com ela por ter sido vítima de violência doméstica e afirma que entoar essa canção, “*é uma forma muito alegre de trazer algo tão sério*”. A lembrança que Maria tem ao cantar essa loa, ao batucar, ao dançar, ao colocar o seu corpo no mundo, não é apenas da violência sofrida, mas diz também de um ato de subversão:

*(...) essa loa me traz eu tocando com as minhas irmãs lá de Recife, naquele centro histórico maravilhoso, aquele carnaval de rua abençoado, tudo gratuito, todo mundo brincando o carnaval na rua, coisa linda viu! O ser humano tem muito potencial [risos]*".

Para Maria o maracatu é resistência, é uma das formas que o povo brasileiro encontrou para transformar a dor em alegria, ela nos diz: *"o povo brasileiro tem essa característica de transformar a luta em dança, em música, em alegria, mas tem muita dor por trás"*. Assim, ao compor o Baque Mulher, nos parece ter sido este, também, o movimento ensaiado por Maria: uma tentativa de ressignificar um ato violento, transformando a sua dor em "bandeira" de luta manifesta em forma de música, dança e alegria.

### **5.3 "Eu não toco tambor só para me sentir bem, só para extravasar, eu toco para orixá, eu toco para louvar, eu toco para acordar, eu toco para movimentar energias".**

Antônia é "uma mulher de axé", como gosta de ser chamada quando se trata de sua fé. Batuqueira do Baque Mulher Maringá desde sua fundação, o instrumento percussivo por ela escolhido foi a alfaia, por sentir que seu coração quando a repercute *"bate de um modo bem diferente"*. Para Antônia, a alfaia simboliza o vínculo com sua ancestralidade e com as divindades Obá e Iansã, que a inspiram a se colocar no mundo *"como uma mulher forte, como uma mulher que batalha, como uma mulher guerreira (...). São divindades que tomam a frente e que dão uma força que às vezes eu não reconheço em mim"*, diz ela.

A forma como Antônia se apresenta nos revela seu vínculo com o sagrado, com uma religiosidade que ancora, inspira e dá sentido à sua existência. Ela nos conta que foi criada por uma família com pai pagodeiro e mãe evangélica, situação que diz ter sido conflituosa devido a constatação de que embora, o mundo do pai fosse *"mais legal"*, era a mãe quem *"segurava a bronca, quem queria produzir valores, quem queria transmitir uma educação"*, diz ela. Antônia considera que esse conflito marcou toda a sua trajetória até encontrar no maracatu e no candomblé um equilíbrio entre a diversão e a fé, cenário a partir do qual decidiu que não seguiria unicamente o caminho do pai, nem tão pouco o da mãe, mas trilharia seu próprio caminho, equilibrando o que admirava no mundo de cada um deles.

*(...)eu quis buscar o meu caminho e encontrei muito isso nessa cultura (...) no maracatu, no candomblé, eu encontrei um equilíbrio daquilo que eu gostava porque não era, eu não queria uma vida vazia de fé, sabe? Não queria uma vida esvaziada de crença, de negação de uma força superior, eu sempre tive muita fé, sempre fui muito devota (...) eu acho que pode ter muito haver o fato de eu ter encontrado no candomblé, no maracatu, um espaço saudável onde eu posso me divertir, eu posso brincar, eu não*

*preciso viver numa lógica de podar, de interdição (...). Uma coisa que mais me marca dentro dessa busca, é perceber o maracatu não como uma manifestação, mas como uma cultura viva, em movimento, que a gente pode recorrer a qualquer momento da nossa vida, é a nossa muleta, é a nossa força, a nossa coragem, é uma luta que ultrapassa muitas fronteiras (...).*

Antônia nos conta que sua trajetória com o maracatu teve início há mais de dez anos, quando conheceu a manifestação cultural e passou a integrar um grupo percussivo misto que atuava em Maringá. Enquanto batuqueira deste grupo, Antônia relata que participou de festivais, de eventos que reunia os mestres de maracatu, até chegar em Recife, onde, por intermédio da nação do Maracatu Porto Rico, conheceu a Mestre Joana, a nação do Maracatu Encanto do Pina e o Baque Mulher Recife. Após esse encontro, Antônia comenta que passou a viajar para o Recife durante o período carnavalesco, onde desfilava com essas duas Nações e com o Baque Mulher, mas seu compromisso era maior com a nação do Maracatu Porto Rico, pois no Baque Mulher apenas “*botava a roupa e ia tocar, mas não sabia o repertório, não construía de fato, não entendia o que aquilo significava ou demandava para uma existência plena no cotidiano, que não era só no momento da manifestação*”, diz ela.

O comprometimento de Antônia com o Baque Mulher só ocorreu após seu rompimento com o grupo de maracatu misto, situação que relata ter sido extremamente difícil de se desvincular, mesmo diante das atitudes machistas, sexistas e violentas que enfrentava com o grupo, pois para Antônia, era o maracatu que dava sentido a sua vida. E foi justamente o sentido que Antônia atribuía ao Maracatu que a conduziu a vinculação com a nação do Maracatu Encanto do Pina e com Mestre Joana (Diário de campo) que segundo Antônia:

*Foi essa referência de dizer para nós criarmos um grupo só de mulheres, por conta de todas as questões conflituosas que a gente vinha enfrentando nesse outro grupo, então a gente foi se fortalecendo com [Mestra] Joana que foi impulsionando a criação de um grupo nosso, de mulheres. E partir disso eu fui me aproximando do Baque Mulher, querendo conhecer, querendo construir.*

Antônia é uma das mulheres que integrou a fundação e a coordenação do Baque Mulher Maringá, grupo que Antônia diz ter sido fundado em função de uma demanda coletiva, suscitada pelo desejo de algumas mulheres de tocar o tambor e enfrentar o silenciamento ao qual estavam sendo submetidas ao integrar um grupo de maracatu com práticas machistas e misóginas.

*(...) eu fui uma das fundadoras do Baque Mulher, quando a gente se reuniu a gente se uniu a partir de uma necessidade de mulheres tocar tambor, a maioria de nós atuava em outro grupo, do qual a gente saiu por conta de machismo, misoginia, de violência,*

*então eu acho que ele surgiu daí, surgiu da necessidade de enfrentar o silenciamento, surgiu da necessidade de fortalecer mulheres (...).*

Quando Antônia passou a compor o Baque Mulher, de forma comprometida e implicada, diz ter compreendido que o coletivo “*é muito mais do que um grupo cultural ou do que um grupo de percussão*”, mas se refere a um “*espaço de saber, um espaço de afeto, é uma rede de apoio (...) de construção e fortalecimento de amizades*”. É um coletivo onde mulheres se encontram para “*estudar e trocar saberes populares, saberes da cultura afro-brasileira, saberes sobre maternagem, eu sinto isso, um espaço de troca*”, diz Antônia.

Para Antônia, o Baque Mulher é também um espaço de festa:

*(...) festa é muito importante para nós, eu acho que a gente não faz festa porque o mundo é bom, porque a vida é boa, justamente pelo contrário, então eu acredito que o maracatu [Baque Mulher] foi criado nessa perspectiva de festa, de celebração, de união de mulheres para poder dividir coisas em comum do universo feminino (...).*

Antônia recorda que o Baque Mulher, em sua origem, conforme criado por Mestra Joana, teve um público “*bem recortadinho: as mulheres da comunidade, da favela, que já estavam inseridas no maracatu ou que de algum modo se interessavam, dialogavam com a comunidade*”, contudo, observa que desde sua criação ocorreram alguns desdobramentos que hoje o caracterizam como um movimento de abrangência nacional, o qual agrega diferentes grupos de mulheres que se identificam com o Baque Mulher, mas possuem entre si configurações distintas.

*(...) aqui em Maringá, eu percebo que a gente busca o tempo todo criar uma identidade, criar uma finalidade, ou não, criar uma metodologia, criar ações para fomentar o crescimento do nosso grupo, então eu sinto que isso está em constante modificação (...) viemos de um tempo para cá, de alguns anos para cá, tentando afunilar um pouco o nosso olhar para a questão racial.*

Em virtude dessa especificidade adotada pelo grupo, Antônia observa que atualmente, o Baque Mulher Maringá “*tem uma pluralidade*”, mas no início de sua formação a maioria das mulheres que integravam o grupo eram brancas, sendo que ela foi uma das primeiras mulheres negras, fora do Recife, a coordenar um grupo de maracatu Baque Mulher e a abordar questões referentes a representatividade e ao pertencimento racial. Antônia nos conta que a inclusão do marcador racial nas demandas e discussões por ela tratadas enquanto coordenadora, se fez necessário ao observar que “*Mestra Joana, é a primeira Mestra a reger um maracatu-nação,*

*ela é uma mulher negra a frente do Baque Mulher e não coincidentemente, todos os grupos espalhados pelo Brasil tinham como liderança mulheres brancas”, lembra Antônia.*

Pensando nessa discrepância, Antônia afirma que desde que passou a atuar como coordenadora e sentiu “*uma firmeza, uma força para atuar enquanto liderança*”, tem buscado agregar cada vez mais mulheres negras ao coletivo, pois acredita que na prática o Baque Mulher Maringá:

*(...) alcança muitas mulheres já bastante privilegiadas, mulheres feministas, mulheres que discutem gênero e que também precisam de um espaço de apoio, também são mulheres que vivem à margem do mundo em que estamos, essas mulheres que defendem um discurso que não é hegemônico, mas dentro de um recorte interseccional, essas mulheres são bastante privilegiadas. Eu percebo que de um tempo para cá a gente tem buscado deslocar um pouquinho mais o nosso olhar para mulheres da comunidade, para mulheres de axé (...) mulheres negras, (...) mulheres mães, não no sentido de enegrecer o espaço (...), mas de tornar o espaço cada vez mais democrático e plural.*

Considerando sua função como coordenadora, Antônia compartilha que encontrou no Baque Mulher um lugar muito particular para o reconhecimento de suas potencialidades.

*(...) eu acredito que grande parte da mulher que eu estou me tornando e que eu estou gostando de me tornar, têm um peso muito particular, muito especial do Baque Mulher, de me sentir uma mulher forte, de me sentir uma mulher importante, de me sentir uma mulher que tem voz, que consegue chamar outras mulheres sabe? Convidar, convocar outras mulheres a estar em um lugar de atividade, de movimento de fortalecimento (...).*

Antônia nos conta que sempre foi uma pessoa muito dinâmica, espontânea, comunicativa, alguém que gosta de juntar as pessoas, de promover coisas, mas não acreditava que tais atributos pudessem ser utilizados como “*uma finalidade potente, forte, para alguma coisa boa*”, do mesmo modo, que não concebia tais qualidades como particularidade sua e afirma que foi com o Baque Mulher que aprendeu a “*olhar para si mesma, olhar para os outros*” e reconhecer o seu potencial.

*(...) hoje eu reconheço isso (...) quando eu percebi que isso era uma coisa minha, eu ainda estou percebendo, foi muito diferente porque, ...não que eu sou grande coisa também, mas é porque eu não achava que eu fazia coisas que eram só minhas, eu achava que isso era de todo mundo (...). Eu senti no Baque Mulher um lugar muito particular para isso, porque eu consigo ver essas potencialidades de articulação, de comunicação, de vocação, eu acho que eu tenho isso muito forte e eu descobri isso no Baque Mulher.*

Enquanto coordenadora, Antônia expõem que muitas vezes se questiona sobre a sua função, sobre o modo como a desempenha, até que ponto pode estar sendo firme, autoritária, se está centralizando as responsabilidades ou as compartilhando, se está conseguindo incentivar

e reconhecer a potência de cada batuqueira ou está podando suas ações. E em meio a esses questionamentos, Antônia diz perceber que o reconhecimento de si é algo que atravessa a sua relação com essas mulheres: *“quanto mais eu me reconheço, mais eu tenho firmeza para atuar de modo que eu acredito que é ético, que é bom, que é positivo, que é belo e menos eu me incomodo com as interpretações que surgem e não vão nesse sentido”*.

Ainda sobre seu relacionamento com as batuqueiras, Antônia comenta que *“quase sempre”* é uma relação de muita solidariedade, de muito carinho, de amizade e afeto, sendo que *“a maioria de nós somos amigas para além do Baque Mulher”*, diz ela. Neste sentido, Antônia pondera que embora sua relação com as integrantes do grupo seja saudável e respeitosa, não impede a ocorrência de alguns *“desconfortos”*, devido à singularidade de cada batuqueira:

*(...) cada uma vem de um lugar diferente, lida com essa construção de um modo diferente, para cada uma o Baque Mulher representa uma coisa, são intensidades muito diversas, do modo como cada uma toma aquilo para a vida, porque assim, para mim, o Baque Mulher é uma grande parte da minha vida, é claro que eu vou colocar muita energia nisso e é claro que por vezes eu vou atuar de um modo que não vai agradar todas as mulheres e isso pode trazer desconfortos (...), mas é normal as pessoas não concordarem e você pode se sentir firme por isso também.*

Ao expressar que o Baque Mulher é *“uma grande parte de sua vida”*, Antônia afirma que uma das grandes marcas de sua identidade é ser coordenadora do Baque Mulher, função lhe concede *“representatividade, é um respeito adquirido, é um reconhecimento pela comunidade, pelos movimentos sociais por ser uma liderança”*, fatores que Antônia considera repercutir de forma positiva em sua autoestima ao *“se perceber naquele lugar”* de visibilidade social e política.

*(...)há um reconhecimento positivo, as pessoas sabem que não tem tantos grupos do nosso perfil, que executam o trabalho que a gente executa, que vai falar de religiosidade e cultura afro nas escolas, nas periferias, que toca em todos os atos de movimentos sociais de Maringá, praticamente tudo que a gente se alinha a gente participa, então tem um reconhecimento muito positivo, as pessoas olham qualquer uma das integrantes do grupo e sabem que é do Baque Mulher, isso faz parte da identidade da pessoa, eu sinto esse reconhecimento positivo das pessoas saberem que eu sou comprometida com as lutas coletivas.*

Ao abordar o seu comprometimento com as lutas coletivas, Antônia nos conta que participa de outros grupos, mas considera que atuar no Baque Mulher é *“muito mais prazeroso”* em virtude da dimensão cultural e espiritual que o grupo mobiliza.

*(...) a questão da religiosidade, da cultura me pega muito, é muito forte, porque é muito mais prazeroso, é muito mais leve você construir em um espaço que tem esse poder de mobilização energética, espiritual, essa troca cultural, artística, da dimensão do poder da arte, do que um grupo particularmente político.*

Podemos considerar que a “leveza” descrita por Antônia ao abordar as questões do campo social e político por intermédio do Baque Mulher, se deve a mediação de suas pautas pela cultura e religiosidade que operam ao mesmo tempo, como proteção e força. Primeiro é o tambor: é o tambor quem fala, é o tambor quem dita o ritmo das reivindicações, é o tambor que ao personificar o sagrado na representação e mobilização das forças de Obá e Iansã, reverência às mulheres e legitima seu lugar de poder. Obá e Iansã são orixás regentes do Baque Mulher e simbolizam a luta pelo direito das mulheres. Ao falar sobre essas divindades, Antônia nos revela sua identificação com Obá:

*(...) Obá é uma divindade injustiçada e eu também (...) então é coisa muito forte, é uma identificação muito grande, você se conhecer na história de uma divindade que foi o tempo todo cerceada, o tempo todo acusada, foi desprezada afetivamente, amorosamente e depois construiu um espaço só para mulheres, Elekô (...).*

Obá é uma divindade que raramente se manifesta e de acordo com Antônia “*não tem muita coisa escrita sobre ela*”, possivelmente por nos remeter a um mito original que se repete em várias culturas e fala de um tempo em que o mundo era governado pelas mulheres. Tanto que encontramos apenas fragmentos sobre a fundação de Elekô, uma sociedade secreta formada por mulheres guerreiras que tinham Obá como sua líder. Lideradas por Obá, as guerreiras que pertenciam a essa sociedade não aceitavam a submissão aos homens e seus espaços de poder eram conquistados por meio da luta, estratégia e tenacidade (Fialho & Gonzaga, 2017). Por outro lado, um dos *ítans* -textos mitológicos- mais difundidos sobre Obá narra uma história em que ela é enganada por uma das esposas de Xangô, que a teria induzido a cortar uma de suas orelhas e a servi-la a Xangô como prova de seu amor, sendo em seguida por ele rejeitada<sup>100</sup>.

Talvez Antônia, no primeiro fragmento de sua fala, tenha lembrado desse mito ao descrevê-la como uma divindade que foi “*injustiçada, acusada e desprezada*”, mas sua identificação com Obá vai além da sua representação ingênua e amorosamente ressentida e encontra uma via de acesso ao seu aspecto guerreiro, quando menciona a sociedade secreta de Elekô. Levando em consideração a mitologia de Obá e o contexto de fundação do Baque Mulher, podemos observar que os ideias do grupo se aproximam daqueles presentes na

---

<sup>100</sup>Ítan: “Obá corta a orelha induzida por Oxum” anexo (p.177) a versão descrita por Reginaldo Prandi (2001, p.314).

sociedade de Elekó: “*a gente não vive em Elekô, mas a gente faz Elekô onde a gente está*”, diz Antônia. Portanto, não é sem fundamento que Obá aparece no jogo de búzios para reger o Baque Mulher, que tem como idealizadora e líder, a Mestra Joana, uma mulher que assim como Obá, apresenta as características de força, de luta e de enfrentamento, referências que são destacadas por Antônia como um fator identificatório.

*(...) acho que todas as mulheres que já vivenciaram relações abusivas, elas têm uma admiração muito grande por mulheres fortes, por divindades, por referências femininas da coragem, da luta. Então eu acho que a gente poder se apegar, a gente poder ter fé em uma divindade que faz e acontece, que dá a volta por cima, que vai para a guerra e defende as outras é uma coisa muito forte.*

Antônia nos explica que o Baque Mulher, além de ser fundamentado pelos ensinamentos do candomblé, o qual se manifesta na composição do grupo, entre outros elementos, por meio da mobilização da força de Obá e Iansã, há também a presença dos fundamentos da Jurema Sagrada, que embora não sejam tão explícitos quanto o sagrado relacionado às Iabás, a sua existência se manifesta por meio das mulheres que cultuam a Jurema:

*Eu vejo a Jurema na Mestra Joana, então eu vejo a Mestra Joana eu vejo a Jurema: vejo quando ela dança, quando ela canta, eu sinto a vibração das Pombagiras, da Mestra Luziara, eu sinto o tempo todo na Mestra Joana, então eu sinto no Baque Mulher (...), porque a Mestra Joana tem a força que ela tem, muito por conta da Jurema, muito por conta da Mestra Luziara, o modo como ela cheira, o modo como ela canta, tem muita influência da Jurema. Eu sinto que o Baque Mulher tem fundamento da Jurema porque a Mestra Joana está ali, porque pessoas que cultuam a Mestra Luziara, que cultuam Dona Maria Padilha estão ali, mas com certeza é de uma forma menos visível, menos direta.*

Ao destacar a dimensão religiosa presente no Baque Mulher, Antônia lembra que sua intenção ao compor o Baque Mulher Maringá, era de se aliar a mulheres que defendem pautas comuns às suas, tais como: o “*feminismo, a uma atuação política, uma representatividade racial, a uma representatividade de gênero*”, mas com o passar do tempo, em razão de seus interesses e da dinâmica do próprio grupo, Antônia conta que seu propósito com o Baque Mulher foi se desdobrando e atualmente, extrapola essas questões e tem mais a ver com sua religiosidade.

*(...) hoje é o meu compromisso com meu Ilê, porque o meu maracatu é o meu Ilê, é uma das grandes forças do meu Ilê, então, é uma missão de representar o Ilê, é uma representação de dar força, é uma missão de dar força ao meu Ilê, força material, força espiritual, força intelectual, toda a força que eu posso dar, por meio da minha escrita, por meio do meu posicionamento, do meu canto, da minha dança.*

Neste sentido, Antônia reitera que sente muita força e firmeza ao compor um grupo que agrega a fundamentação do candomblé e da Jurema e destaca seu posicionamento enquanto batuqueira dizendo:

*(...) eu não toco tambor só para me sentir bem, só para extravasar, eu toco para orixá, eu toco para louvar, eu toco para acordar, eu toco para movimentar energias, eu toco para agradar Exu, agradar Iansã, agradar Obá, para espantar Egun. Então, para mim é uma força estar em um grupo de maracatu ligado ao candomblé, porque é isso na verdade que faz sentido.*

Assim, a partir da escuta de Antônia, podemos considerar que quando a batuqueira atribui o sentido do maracatu a sua crença religiosa, sua atuação no Baque Mulher passa a ser vivenciada como uma *“busca espiritual e uma missão religiosa”*.

#### **5.4 “Tocar o tambor e dançar são formas da gente se encantar e resistir a Icu, que representa a morte”**

Tereza é mulher branca, frequentadora de um terreiro de umbanda e uma das fundadoras do Baque Mulher Maringá. Seu primeiro contato com o maracatu-nação ocorreu em uma viagem que fez ao Recife, ocasião onde conheceu várias manifestações populares dessa região.

*(...) quando fui para lá, acabei conhecendo muitas coisas que são de lá, conhecendo o que eles chamam de brinquedo, que seriam algumas manifestações populares tipo: cavalo marinho, por exemplo, o coco, várias manifestações. E lembro que na época, até pude conhecer um pouquinho do maracatu de baque-solto que eles chamam de Maracatu rural e depois disso eu fui conhecer o que era o Maracatu de baque-virado que é o que a gente toca no Baque Mulher (...).*

Quando conheceu o maracatu-nação, Tereza diz que sabia *“minimamente do que se tratava”*, pois já havia visto um grupo de maracatu tocando em Maringá, mas até então, não se sentia segura para se aproximar do grupo por não ter um conhecimento musical percussivo. Contudo, Tereza nos conta que *“depois de conhecer um pouquinho do que se tratava a manifestação lá em Recife”*, começou a se *“aproximar porque tinha interesse em aprender”*, visto que a religiosidade presente na manifestação cultural despertou a sua *“curiosidade, apesar de ter sido criada em uma família católica”*. Tal aproximação, no entanto, foi acontecendo aos poucos, pois de acordo com Tereza, nesse grupo, os espaços de diálogo onde poderia sanar sua curiosidade sobre o maracatu eram raros.

*(...) eram poucos os momentos que a gente conversava nesse grupo misto a respeito do que eram os símbolos do maracatu, a gente sabia que tinha o Mestre, tinha a Mestra, mas algumas coisas raramente chegavam, a gente nem sabia por onde começar a*

*perguntar, porque às vezes você quer saber do que se trata, mas sabe? Quando você não tem ... enfim, você não sabe nem perguntar?*

Além da ausência do compartilhamento sobre os fundamentos do maracatu, Tereza recorda que entre as mulheres que integravam o grupo, foi surgindo a necessidade de se reunir para tocar juntas e “*conversar sobre questões femininas, questões específicas de mulheres*”, período em que Mestreza Joana também as “*instigava*” a organizar rodas de conversa para discutir esses assuntos, sendo que tal iniciativa, de acordo com Tereza, deu origem a fundação do Baque Mulher Maringá, grupo a partir do qual Tereza afirma que começou a sentir que existia em Maringá um espaço onde ela podia falar sobre o maracatu e as religiosidades a ele vinculadas. E expressa que de vez em quando pensa no quanto é importante estar em espaços coletivos onde pode estar com pessoas que ela gosta.

*(...) e neste caso, estou com outras mulheres, então, é um espaço que eu gosto bastante (...) é um espaço de descontração (...) é algo que me faz bem, que me traz disposição e bem-estar (...) eu gosto de estar neste espaço que eu me sinto à vontade e que de certa forma me aproxima dessas manifestações lá de Recife.*

Outro aspecto destacado por Tereza é o fato do Baque Mulher ter se constituído como um movimento de abrangência nacional, de modo que além de ser batuqueira do Baque Mulher Maringá, ela integra “*outros espaços do Baque Mulher (...) que também trazem muita riqueza*” ao promover o intercâmbio com “*uma rede de mulheres*” que pertencem a diferentes regiões e contextos e “*tentam uma incentivar e apoiar a outra*”.

*(...) desde que eu entrei no Baque Mulher (...) eu vou chamar de minha primeira experiência, o primeiro contato com batuqueiras do Baque Mulher do Brasil inteiro foi uma experiência que me marcou bastante, justamente por ver outras mulheres, de outros contextos, de outros lugares e nessa troca eu me senti parte de um todo.*

Convém ressaltar que embora Tereza tenha destacado a abrangência e diversidade do Baque Mulher, ela considera que o movimento ainda alcança um público específico de mulheres, devido a especificidade de suas ações que abarcam a cultura popular e a religiosidade afro-brasileira.

*(...) eu tenho a impressão de que o Baque Mulher, ele chega em alguns lugares, mas não em todos (...), ele vai chegar justamente nessas mulheres que tem uma religiosidade afro ameríndia, não sei se dá para chamar assim, mas também, mulheres que gostem do maracatu e de alguma maneira gostam de participar e tentar construir a história do maracatu, então eu acho que o Baque Mulher chega nessas mulheres (...).*

Conforme descrito no primeiro capítulo, o maracatu-nação é uma expressão cultural com a maioria dos grupos concentrada nas comunidades de bairros periféricos da Região Metropolitana de Recife, portanto, trata-se de uma expressão cultural, que embora seja reconhecida como patrimônio nacional, sua prática e vivência cotidiana é regional. Assim, é pensando nesse contexto que Tereza afirma ter compreendido o sentido do maracatu, quando passou a visitar com certa frequência as comunidades que abrigam as nações.

*(...) a espiritualidade, a cultura popular, os brinquedos que é uma coisa interessante e a gente só começa a entender um pouco melhor quando conhece lá em Recife, antes de você brincar um carnaval, que eles chamam de brincar um carnaval, não entende muito algumas coisas, mas participando, estando ali você começa a entender do que se trata.*

O fragmento acima destacado pode ser ilustrado pela relação de Tereza com a alfaia, a qual, inicialmente, ela nos conta que “*não sabia muito do que se tratava*”, de modo que sua escolha pela alfaia como seu instrumento percussivo se deu em razão de suas habilidades, em detrimento da significação a ela atribuída pelos maracatuzeiros.

*(...) por não ser uma percussionista, por não ser uma pessoa da dança, enfim, eu tive um pouco de dificuldade com a minha coordenação (...) então eu fui me aproximando da alfaia e percebi que é um instrumento que, aparentemente, parecia mais fácil de aprender (...) que eu poderia dominar para fazer parte do grupo percussivo.*

Contudo, após “*algumas vivências*” proporcionadas pelo seu contato com o maracatu, como o Baque Mulher e com as religiosidades de terreiro, Tereza afirma que sua relação com a alfaia foi sendo ressignificada:

*(...) hoje em dia, na verdade, eu tenho um olhar um pouco diferente, de mais respeito, porque se você for parar para pensar que tem algumas nações em Recife, que já passam dos cem anos e também, se a gente for parar para pensar: Onde estão os maracatus lá em Recife? Eles estão sempre na periferia, na favela. E quem mora na periferia, na favela? São as pessoas negras, então, aos poucos, com o passar do tempo isso começou a ganhar um significado diferente para mim. Eu acho que hoje em dia eu vejo como um instrumento ancestral, é um instrumento, não sei [risos] talvez dá para dizer até que é um dos instrumentos mais fortes porque, por exemplo, no terreiro você vai ter um outro tipo de tambor, mas você tem o tambor.*

Podemos considerar que o ato de ressignificação da alfaia elaborado por Tereza, passa pelo campo de uma realidade social e religiosa distinta da qual compartilhava até então, e ganha novos contornos à medida que suas experiências e conhecimentos vinculados à prática do maracatu-nação vão sendo assimilados e incorporados às suas vivências cotidianas. De modo similar ao que aconteceu com a religiosidade que, inicialmente, embora despertasse a sua

curiosidade Tereza relata que “*ficava tentando escapar dessa questão religiosa*”, mas após integrar o Baque Mulher, Tereza diz ter sentido a necessidade de frequentar um terreiro de umbanda onde tem procurado exercer a sua fé.

*(...) no momento eu tenho frequentado um terreiro de umbanda, mas não fui iniciada ainda (...), não sou uma pessoa muito assídua, mas devido a algumas questões que, eu considero demandas minhas, eu tenho tentado retomar, participar mais e firmar a minha fé.*

Outra forma que Tereza encontrou para conhecer as religiosidades vinculadas ao maracatu, foi por meio da leitura dos textos mitológicos, dentro os quais, recorda-se ao falar sobre a alfaia, de um *itan* dos Ibejis<sup>101</sup>, o qual narra como os gêmeos ludibriam a morte e salvam seu povoado com a magia dos tambores.

Segundo a narrativa, Icu, a morte, decidiu levar antes do tempo todas as pessoas de um povoado, espalhando armadilhas por todos os lados, instaurando o medo entre os humanos. Ninguém conseguia detê-la e todos os dias uma vida era ceifada. Os Ibejis, filhos gêmeos de Oxum e Xangô, que eram crianças traquinas e viviam para se divertir, armaram um plano para deter Icu e cruzaram o seu caminho com um tambor. Enquanto um tocava o tambor, o outro se escondia. A morte ficou maravilhada com o toque inebriante e começou a dançar, cantar e bater palmas. Ela não sabia que o tambor tinha um encanto que enfeitiçava o corpo que se via aprisionado na dança. Icu dançava tanto que sequer percebia quando os gêmeos trocavam de posição e a música jamais cessava. A morte, ainda que cansada, não conseguia parar, dançava incessantemente ao efeito do ritmo irresistível. Esgotada, Icu implorou para que o tambor fosse interrompido. Foi então que os Ibejis fizeram um acordo com a morte: eles cessariam o tambor se ela retirasse todas as armadilhas do povoado. Icu, não tinha escolha, rendeu-se. Os Ibejis venceram, derrotaram a morte com dança, brincadeira e um tambor encantado. E foi assim que os Ibejis passaram a ser reconhecidos como grandes orixás. “Os Ibejis são poderosos, mas o que eles gostam mesmo é de brincar” (Prandi, 2001, p. 377).

*Quando eu penso na alfaia, na questão de tocar o tambor (...) eu me lembro que tem um mito que fala do orixá Ibeji, que são dois irmãos gêmeos que tocam tambor para afastar a morte, eles ficam tocando e dançando incessantemente, um toca e o outro dança, que é justamente para que a morte não levasse, matasse algumas pessoas (...). É muito legal porque, agora neste período que a gente está passando [pandemia da covid-19], era meio que um lembrete para a gente tentar sempre estar buscando formas de se encantar e de tocar o tambor que é justamente para afastar a morte.*

<sup>101</sup>Itan “Os Ibejis enganam a morte”, anexo (p.178) descrita por Reginaldo Prandi (2001, pp. 375/377).

Os Ibejis são orixás crianças que presidem a infância, a fraternidade, a duplicidade e o lado infantil dos adultos: brincante, astuto, criativo e travesso (Prandi, 2001). No *ítan* descrito por Tereza, o “*lembrete*” ofertado pelos Ibejis nos mostra que ainda que a morte nos encontre e nos cerque, somos capazes de nos “encantar” e criar novas possibilidades de transgredir a dor “em desafio de festa e liberdade<sup>102</sup>”. Na brincadeira dos Ibejis, o tocar do tambor transforma-se em um ato potente de combate, em que os Ibejis tapeiam a morte e podem enfim celebrar a vida. De modo semelhante, podemos considerar que “brincar” o maracatu do Baque Mulher, é uma forma de enfrentar o silenciamento físico e simbólico do corpo feminino, onde o tambor é quem expressa aquilo que a palavra não alcança. Nesse sentido, Tereza assegura que dançar, cantar e tocar o tambor “*são formas da gente se encantar e resistir a Icu, que representa a morte*”. Em outras palavras, para Tereza o ato de tocar o tambor é o que a chama para a vida.

Tocar o tambor, cantar e dançar o maracatu sempre foi para Tereza um momento carregado de muita empolgação e euforia, sensação que diz estar presente desde seus anos iniciais como batuqueira, quando ainda “*nem tocava direito*”, mas sentia que “*tocar para orixá era uma coisa que tinha significado*”, embora ainda não lhe fosse acessível. Apreensão que segundo Tereza, foi adquirida com o passar do tempo, quando, a partir de algumas experiências religiosas e espirituais conseguiu nomear o que sentia.

*(...) essa euforia, essa animação foi ganhando um significado, mas foi aos poucos mesmo porque eu não tinha muita referência do que se tratava a religião e hoje em dia eu entendo de uma forma diferente (...) quando eu me sinto animada, eufórica tocando (...) eu chamo de um jeito diferente, hoje em dia eu falo que é axé [risos].*

Conforme apresentado no primeiro capítulo, o som é um condutor de axé e os tambores são instrumentos de invocação ritualística, por meio dos quais conversamos com os orixás. Fora do contexto ritual, quando os tambores vão para a rua, eles não deixam de comunicar, as alfaias - os tambores do maracatu- comunicam o tempo todo, cada alfaia narra uma história, cada toque guarda um determinado discurso, passa uma mensagem. Assim, a cada apresentação do Baque Mulher, as ruas, avenidas e encruzilhadas vão sendo ocupadas por sons e inundadas de axé, onde corpo, memória e música se entrelaçam, tecendo novas histórias.

As loas do Baque Mulher são canções que também ocupam esses espaços, em uma tentativa de transmitir em palavras os sentidos forjados a cada toque. Entre as loas que Tereza conhece, diz ter uma em especial que possui “*muito axé*”, e o poder de desperta ainda mais a sua animação e vontade para tocar e cantar, sobretudo, por ter uma conexão com suas

<sup>102</sup> Música: “Tambor, o senhor da Alegria”, composição de Marcelo Maldonado e Luiz Antônio Simas.

lembranças de carnaval “ *que é esse momento de tocar*”, sempre carregado de muita empolgação e alegria. Abaixo, segue a loa citada por Tereza, a qual nos recorda também, da orientação dos Ibejis: tocar o tambor é celebrar a vida, é não sucumbir à tristeza, é viração<sup>103</sup> da morte em festa e alegria.

Hoje tem alegria, hoje tem alegria  
 Tambor ecoar  
 Esse é o baque mulher,  
 Que nasceu no Pina, para empoderar  
 Luta contra a opressão,  
 Violência e exclusão  
 Vem no baque virado  
 Trazendo o axé da minha nação  
 É de baque virado,  
 É de maracatu  
 Vem quebrando as barreiras,  
 Unindo as fronteiras  
 Vencendo o tabu.<sup>104</sup>

Ao falar das loas do Baque Mulher, Tereza aborda também a diferença entre as temáticas presente nas composições do grupo que, versam sobre “ *o machismo, o racismo, o dia-a-dia das mulheres periféricas, em especial das mulheres negras (...), sobre a experiência feminina, sobre espiritualidade e sobre a violência do homem contra a mulher*”, enquanto as loas que são criadas para a nação do Maracatu Encanto Pina “*elas vão tratar do carnaval, mais sobre religiosidade*”, sendo esses últimos, os temas com os quais Tereza mais se identifica, e acredita que essa relação se deve ao fato das loas do Encanto do Pina serem em sua maioria compostas para saudar Yemanjá e Oxum, orixás por quem diz tem grande apreço.

Na compreensão de Tereza, o afeto que sente por Yemanjá encontra-se vinculado a proteção e aos cuidados ofertados por essa divindade:

*(...) que você saúda quando você está procurando saúde mental, por exemplo, ela é chamada de Iyàori, que é a senhora que rege a cabeça, ela está diretamente conectada com a água que é um elemento da criação que, em vários lugares, eles falam que ajuda a esfriar, a acalmar (...). Quando eu penso nesse orixá, quando às vezes eu acendo uma vela, quando eu tomo um banho e faço uma oração para ela, eu me sinto bem, quando*

---

<sup>103</sup> No Baque Mulher a palavra “viração” é utilizada para se referir a um modo diferenciado de tocar a alfaia, o qual se caracteriza por uma forma mais livre e brincante, onde as batuqueiras mais experientes podem criar uma forma única de tocar e reproduzir o som desse instrumento, a partir do toque das demais alfaias que mantêm o ritmo da tocada ao permanecer na melodia principal.

<sup>104</sup> Loa do Baque Mulher “Hoje tem alegria” de autoria de Mestre Joana.

*eu lembro de Yemanjá, eu me lembro de um banho de mar bem quentinho, sabe? No sol.*

No que se refere a Oxum, Tereza nos conta que foi após enfrentar algumas dificuldades relacionadas a sua saúde mental que passou a entender os “lembretes” presentes nos *ítans* desta divindade, os quais a inspiram ao autocuidado e falam sobre o “quanto é importante a gente cuidar da gente, sabe? Da nossa saúde física, da nossa saúde mental”, e completa dizendo:

*Eu vejo que foi saudando, cantando, acendendo uma vela para essa divindade que eu comecei a lembrar: nossa! Caramba, eu preciso cuidar da minha saúde mental, então eu vou procurar uma psicóloga, ou então: eu vou naquele terreiro que eu já fui algumas vezes e ficava protelando sempre deixando para depois (...). Eu tentei também, tomar um pouco mais de cuidado com ...[silêncio] a minha aparência, porque eu percebi que eu estava deixando isso um pouco de lado e o fato de deixar isso de lado me deixava insegura, para sei lá, fazer coisas, às vezes sair de casa, por exemplo.*

O depoimento de Tereza sobre autocuidado nos lembra de um provérbio iorubá sobre Oxum, o qual nos diz: “Oxum lava suas joias antes de lavar seus filhos”. E isso não significa que suas joias tenham mais importância que seus filhos, pois aqui as joias são metonímia dela mesma, isto é, Oxum cuida prioritariamente de si mesma. Nos parece ser este o “lembrete” de Oxum a Tereza, o qual a ensina sobre autocuidado, uma vez que não se cultua ou se cuida de ninguém antes de si mesmo.

*(...) para mim, quando eu saúdo Oxum e tento ficar mais perto dela, quando tento trazer ela mais para perto, acendo uma vela, boto um mel, alguma coisa assim, eu acho que é isso mais ou menos o que eu estou buscando. Essa força dessa grande líder, dessa divindade que tem grande poder de negociação, dessa divindade que inspira autocuidado. Acho que é isso que eu busco quando canto para ela, quando acendo uma vela.*

E assim, Tereza segue sua trajetória com o Baque Mulher, lutando pelo seu direito e liberdade de existir, onde cultuar Yemanjá e Oxum a lembram de praticar o autocuidado e estar sempre atenta a sua saúde mental. E o batucar da sua alfaia ressoa como um lembrete que a chama para a vida, em toques e encantos que dão sentido a sua existência.

## 5.5 “O Baque Mulher me ensinou a conviver com o desconforto enquanto pessoa branca e a não me negligenciar em relação a luta antirracista”

Helena é mulher branca, candomblecista e agbezeira<sup>105</sup>. Ela conheceu o Baque Mulher Maringá por meio das redes sociais, quando o grupo divulgava o convite para a tocada no ato contra a Proposta de Emenda Constitucional - PEC181/2017<sup>106</sup>-, Helena nos conta que esteve presente nesse ato como militante e espectadora e lembra que: *“foi uma tocada muito, muito, muito emocionante para todo mundo que estava lá, para todos que acompanharam o ato e para elas também, dava para ver”*. Após o ato, Helena nos conta que colaborou com a organização dos instrumentos e saiu para comemorar com as batuqueiras, que alguns meses depois a convidaram para participar das oficinas de maracatu e integrar o Baque Mulher Maringá.

Ao ser convidada a compor o grupo, Helena diz ter aceitado em função da admiração que nutria pelas batuqueiras, mas com o passar do tempo, a partir da convivência com o maracatu, ela foi sentindo que *“as loas, os movimentos, os tambores” “mexiam”* com ela de tal modo que Helena, por ter um conhecimento prévio do vínculo do maracatu com as religiões afro-brasileiras, associou a manifestação cultural a sua experiência religiosa.

De família branca e evangélica, Helena diz ter sido criada em um contexto que não lhe oferecia nenhuma vivência, seja com a cultura ou com as religiões afro-brasileiras: *“não por elas não existirem, mas porque era tudo muito marginalizado”*. Sendo que o seu primeiro contato com essas manifestações aconteceu por intermédio do Baque Mulher, mas ainda assim, Helena recorda:

*(...) no começo eu não queria, eu ia, mas eu tinha vários receios, vários medos e um deles era por saber que era uma coisa que mexeu comigo e que eu não queria - e não quero, porque é um processo muito recente - habitar um espaço assim de forma leviana.*

Tanto é que de acordo com sua prática religiosa recente, Helena se considera candomblecista, mas confessa que definir a religião a qual pertence é algo difícil no momento:

*Eu tenho tentado entender neste ano o que o candomblé significa para mim e partir de que espaços eu posso exercitar a minha fé, mas eu tenho uma casa que cuida das minhas coisas, da minha espiritualidade, eu tenho um pai de santo que me reporto nessas questões, mas eu ainda não me considero filha da casa.*

<sup>105</sup> Palavra utilizada no Baque Mulher para se referir às batuqueiras que tocam o instrumento agbê.

<sup>106</sup> Emenda que tinha como objetivo inicial ampliar a licença-maternidade, mas duas mudanças no seu texto original poderiam proibir completamente o aborto legal no Brasil, inclusive em casos como os de gravidez decorrente de estupro e risco à vida da gestante.

Em virtude da inseparabilidade entre o maracatu e o exercício de sua fé, Helena compreende seu vínculo com o Baque Mulher como uma predestinação ao sagrado.

*(...) hoje eu acredito que eu entrei com um propósito: que era para eu ter entrado e ter conhecido mais de perto a experiência religiosa afro-brasileira, que para o meu caminho era muito importante. E depois de muito tempo, recentemente, eu fui descobri através da espiritualidade, que a minha bisavó quando era nova ela tinha um vínculo com um terreiro e que isso vinha muito dela na minha. . . no meu caminhar, eu descobri isso tudo dentro do terreiro.*

Tendo em vista esse contexto, Helena concebe o Baque Mulher como uma parte importante de sua experiência religiosa e nos conta que utilizou durante muito tempo as loas do Baque Mulher e da nação do Maracatu Encanto do Pina, como um dos principais instrumentos de sua espiritualidade, especialmente, aquelas que falam de Yemanjá.

*(...) eu gosto muito das loas que falam de Yemanjá, sou suspeita para falar [risos], eu gosto muito, mexe muito comigo, as vezes quando eu estou fazendo minhas rezas eu canto muitas loas de Yemanjá na minha cabeça, que são todas muito bonitas. Gosto daquela: “Seus cabelos compridos balançou no vento”, que fala sobre o maracatu de sereia e que me remete muito ao agbê também, porque lembra as ondas do mar, o movimento.*

Abaixo segue a loa citada por Helena:

Seus cabelos compridos  
 Balançou no vento  
 Meu maracatu de sereia  
 Tem fundamento  
 Seu vestido é de concha  
 Ela dança na areia  
 Ela vem brincar  
 Meu maracatu de sereia  
 É de Yemanjá<sup>107</sup>.

Helena compõe a ala dos agbês no Baque Mulher e quando cita a loa de Yemanjá, lembra-se desse instrumento, cujo som a faz recordar o ritmo e o balanço das ondas do mar. Helena nos conta que escolheu o agbê como instrumento percussivo por ser “hipnotizante” e carregado de encantamento. Helena recorre a dimensão do “encanto” presente no ato de tocar

---

<sup>107</sup> Loa do Encanto do Pina: “Seus cabelos compridos balançou no vento” de autoria de Gabriel Brum.

o agbê, por considerar impossível descrever de forma racional o que se pode fazer com o agbê em mãos:

*(...) é só pegando essa dimensão do encantado mesmo, que é você tocar com o seu corpo, você tocar com as suas mãos, você tocar com a sua cabeça, com a sua postura e a alegria, a sensualidade a imponência que você precisa para tocar esse instrumento é uma coisa única”.*

O agbê é um instrumento que lembra as mulheres sobre a potência do próprio corpo, de um corpo livre que se permite encantar e ser encantado. Helena nos explica que em grande medida o encanto do agbê “*carrega muito*” de Mestra Joana, que revolucionou o modo de tocar esse instrumento quando incluiu na evolução da ala os toques e coreografias inspiradas na dança dos orixás.

*(...) carrega muito da Mestra Joana, o jeito que a gente dança, o jeito que a gente toca, tudo vem muito dela, do jeito que ela revolucionou o jeito de tocar agbê. Eu não tinha tanta dimensão até ir para Recife e ver outras nações tocando e é realmente muito diferente, muito diferente, não existe uma ala de agbê tão linda igual à da Mestra Joana, que ninguém erra, não erra, jamais!*

Ao comparar a ala dos agbês da nação do Maracatu Encanto do Pina com as demais nações que desfilam no carnaval de Recife, Helena considera que as agbezeiras do Encanto do Pina: “*são as mais lindas de todas na passarela, é difícil não amar porque se a gente ama o Baque Mulher, muito disso é muito da alma do Encanto do Pina, que é a Mesma Joana*, diz ela. Helena nos explica que a dimensão do encantamento por ela descrita sobre o agbê, refere-se a sua perspectiva de espectadora, pois “*tocando o agbê já é uma outra experiência (...), um pouco frustrante demais*”. Tal afirmação se justifica, de acordo com Helena, a partir de suas vivências com as comunidades que estão inseridas na dinâmica da cultura popular originária do maracatu-nação, com as quais aprendeu que para tocar o agbê é necessário mais do que conhecimento técnico percussivo, pois trata-se da cultura de um povo, de um conhecimento ancestral negro.

*(...) se você não vive aquela realidade todo dia, agbê vai ser um instrumento que você nunca vai aprender a tocar muito bem, nunca! E vai dar para notar (...) é só bater o olho e você vai saber, dá para ver, entende? E isso me faz entender que é uma coisa muito de ancestralidade, de vivência, de você respirar isso, porque para as meninas é muito natural (...) um giro que para elas é muito: “ah eu estou girando”, para a gente é muito difícil e eu acho que é porque essa noção de corporeidade nossa, e eu falo nossa, mas é mais minha mesmo (...) é muito engessada.*

A partir desse entendimento, Helena lembra que quando tocava o agbê pensando apenas na técnica percussiva necessária ao ato, se sentia como *“uma gringa sambando”*, pois, o medo e a vergonha de não executar os movimentos da forma correta tornava o ato muito racionalizado e isso a travava, impedindo-a de acessar a dimensão da brincadeira e do encanto. Condição que Helena atribui a uma noção de corporeidade que é muito *“cristã, muito cheia de culpa, cheia de vergonha e isso atrapalha, isso não pode existir quando você está tocando agbê, não pode”*. Como diz Mestra Joana: para tocar o agbê tem que ser amostrada. Neste contexto, Helena explica que a partir momento que passa a compor a ala dos agbês, não mais com base em uma noção mecânica de aprendizado, mas sim, porque essa é a sua função no Baque Mulher: *“porque o coletivo vai contar com as “agbezeiras” e eu estou dentro dela (...) mais por cumprir mesmo esse papel”*, ela passa a perceber mudanças na sua corporeidade *“no sentido de me sentir mais confortável com meu corpo (...) e é ótimo, é libertador”*, diz Helena.

A partir dos relatos de Helena, podemos considerar que a abertura a esta compreensão surge a partir do momento que a agbezeira começa a refletir sobre o que envolve o ato de tocar o agbê. E estando este em seu entendimento relacionado a ancestralidade negra, a vivência da cultura do maracatu e a religiosidade de terreiro, ela reconhece e acolhe suas limitações, por viver em realidade distinta deste contexto, sobretudo, por ser uma mulher branca. E assim, ao reconhecer sua branquitude e a perspectiva cristã a partir da qual habita o seu corpo, Helena consegue ressignificar a sua relação com o agbê e nesse processo passa a se sentir:

*(...) um pouco encantada, como se eu estivesse me encantando (...) um pouco cheia de magia (...). Hoje isso significa outra coisa para mim, antes eu tinha muita vergonha, eu achava que eu tinha que fazer certo, mas assim, não! Todo mundo sabe o que é, ainda assim a gente consegue fazer parte de uma mesma lógica.*

Assim ao reconhecer sua branquitude, Helena considera o maracatu como um presente em sua vida e diz sentir-se agraciada por compor o Baque Mulher, mesmo sendo uma mulher branca que sempre esteve *“tão longe”* de todos os significados que aprendeu dentro dessa manifestação:

*(...) [o maracatu] me ensinou o que significa coletividade, o que significa movimento social, o que significa cuidado, o que significa respeito, o que significa hierarquia. Me ensinou o poder dos instrumentos, o poder da dança, o poder dos orixás, o poder das entidades, o poder da ancestralidade negra que hoje eu compartilho graças aos orixás”.*

Durante o depoimento, Helena revela que é difícil “*falar sem chorar*”, quando lembra o quanto sua vida mudou depois que integrou o Baque Mulher e passou a vivenciar a cultura e religiosidade afro-brasileira. Mudança que de acordo com Helena ocorreu:

*(...) a partir de uma coisa que não era nada a ver, que não era feita nem para mim, mas para você ver como que o maracatu é generosidade, porque eu acho que tinha todos os "porquês", eu pensando na minha ancestralidade de branca, pensando na minha branquitude, tinha tudo para não estar convidada, não ser bem recebida para participar disso, mas ainda assim isso é possível por essa ética, que é a ética do orixá.*

Enquanto Mulher branca, Helena destaca que procura “*exercitar as suas responsabilidades*” com o Baque Mulher, reconhecendo a sua branquitude. Compreensão que diz ser resultado da sua atuação no Baque Mulher, com quem aprendeu a lidar com certos “*desconfortos*”, que emergem do reconhecimento de seus privilégios de mulher branca em uma sociedade estruturada pelo racismo.

*(...) ele [Baque Mulher] que me ensina a viver com isso e saber que é desconfortável e não esperar que esse desconforto vai passar um dia e eu acho que isso é importante, porque senão a gente se acomoda no sentido de simplesmente parar de tentar se comprometer com uma busca, uma tentativa mesmo, porque ninguém tem uma resposta certa de luta antirracista. E o maracatu me proporciona esse aprendizado de mil maneiras, a partir dele aprendi a conviver com esses desconfortos e a partir dele e do convívio com as nossas companheiras a não desanimar e não simplesmente me negligenciar em relação a luta antirracista, machista, que também são coisas importantes para mim.*

Nesse contexto, para Helena o Baque Mulher é um espaço potente onde foi possível, a partir das diretrizes de Mestre Joana, “*exercitar essa militância em conjunto*”.

## **5.6 “O maracatu transforma vidas, faz a gente ressignificar a nossa existência enquanto mulheres negras”**

Ângela é mulher negra, católica e integrou o Baque Mulher Maringá no ano de sua fundação, em 2017. Seu instrumento percussivo é a Alfaia, o qual escolheu por ter se apaixonado pelo som dos tambores desde que ouviu seu toque pela primeira vez, quando ainda eram repercutidos pelo grupo percussivo de maracatu misto que se apresentava pelas ruas da cidade. O Baque Mulher, por sua vez, Ângela conheceu por meio das redes sociais e por intermédio de amigas que compartilhava com algumas das integrantes do grupo.

Em seu relato Ângela expressa que o Baque Mulher é destinado a qualquer mulher que se identifique com o grupo, sobretudo, considera que *“seria muito interessante e importante que as mulheres negras estivessem ali”*, por se tratar de uma manifestação cultural que abarca a ancestralidade negra sendo, portanto, *“um espaço muito legítimo delas”*, afirma Ângela.

Ângela se autodeclara mulher negra, mas nos adverte dizendo: *“não foi sempre assim, e o maracatu tem uma parcela muito significativa nesse reconhecimento”*. E nos explica que por pertencer a uma família interracial e ter o tom de pele menos pigmentado, cresceu sendo reconhecida por sua família como não negra:

*(...) é como quase toda pessoa negra nesse país que não é retinta, não é tão escura, então eu cresci acreditando, ouvindo: “morena, morena”. Eu sou mais clara, as pessoas da minha família sempre falaram que eu não era negra, minha avó que falava, minha mãe que falava, ninguém me via como negra, eu não me via como negra, então, eu não era negra [risos]. Eu também percebia nesses discursos das pessoas que eu ouvia isso, as pessoas falando: “Ah não, mas você não é negra”, como se fosse ruim ser negra.*

Nessa passagem, Ângela descreve como seu corpo negro é invisibilizado por sua família. A classificação “morena” a ela atribuída, aparece como um gesto de embranquecimento, uma tentativa de diluir a presença africana em seu corpo. Corpo que ao mesmo tempo é atribuído tudo aquilo que é da ordem do negativo: *“como se fosse ruim ser negra”*. Ângela nos relata que essas experiências de racismo não eram pontuais e ocorriam em diferentes espaços:

*(...) eu cresci nesse meio classe média (...) estudei em escola particular, então eu sempre estive em espaços muito brancos em que eu era a única pessoa negra e sofria aquele racismo, ou era estereotipada, ou era...sempre mais sutil, mas aparecendo ali e eu não percebia.*

Em virtude desse contexto, Ângela afirma que o reconhecimento de sua negritude foi um processo que ocorreu tardiamente: *“eu comecei a me ver [como negra] aos trinta e quatro anos, em 2014 que eu comecei a entender quem eu era, o lugar que eu ocupava no Brasil, então é recente essa descoberta recente”*. Na fala de Ângela, dizer-se negra aparece vinculado ao seu encontro com outras mulheres negras, com o maracatu, com o saber do povo negro e a sua adesão ao Baque Mulher.

*Quando eu comecei a conhecer mais mulheres negras (...) eu comecei a ver um outro universo e quando eu vi o maracatu tocando pela primeira vez (...) eu senti algo muito*

*forte, que eu acho que é o que todo mundo sente [risos] e eu falei: “meu Deus! O que é isso? Olha essas pessoas, esses tambores, essas músicas”. Eu comecei nesse processo de busca, de leituras de pessoas negras (...) e entrar no maracatu [Baque Mulher], fez ainda mais eu me identificar, é uma relação de muito afeto com o maracatu por conta disso também.*

Diante do relato de Ângela, podemos considerar que seu encontro com imagens positivas da negritude, criações do povo negro - o Baque Mulher, o maracatu, o tambor, a música, as leituras -, apontam para uma série de identificações positivas com a negritude que contribuíram na tomada de consciência sobre si mesma e do processo ideológico que a mantinha alienada do seu corpo e de sua origem.

*O Baque Mulher mudou a minha relação com o meu corpo, com a minha cor, com o meu cabelo (...) é esse resgate da minha autoestima, então eu sou uma pessoa que muita gente não acha, me conhece e fala: “Ah! Mas você tem problema de autoestima? Sempre te achei tão linda!” Eu falei não, mas é uma pessoa que sempre quis ser branca, que sempre alisou o cabelo, que sempre quis estar perto do padrão das meninas loiras de olho azul, que era o universo que eu vivia.*

No âmbito da relação da mulher negra com o seu corpo, há uma grande ênfase na questão do cabelo, o qual em decorrência do racismo foi historicamente desvalorizado, classificado como “cabelo ruim” e concebido como um traço que deveria ser modificado a qualquer custo para adequar-se ao padrão estético branco, esse sim, reconhecido como bom e belo. Neste contexto o cabelo tornou-se um importante instrumento de consciência política entre os negros, transmitindo uma mensagem de fortalecimento e protesto contra a opressão racial. Atualmente, Ângela não alisa mais os seus cabelos e durante as apresentações do Baque Mulher, utiliza adereços que evidenciam ainda mais seus fios crespos. Assim, pode-se dizer que a estética dos cabelos de Ângela transmite a internalização de um posicionamento político de consciência racial, por meio do qual ela redefine padrões dominantes de beleza e estabelece um outro olhar para si mesma. Dessa forma, diferente do universo branco onde era forçada a “camuflar” sua negritude alisando os cabelos, no Baque Mulher Ângela encontra um lugar onde se vê amada e respeitada, restituindo uma posição que lhe permite localizar-se no mundo a partir do seu eu real: “O Baque Mulher eu sinto como acolhimento, como um lugar seguro que eu posso ser eu e ‘foda-se’. Então eu acho muito lindo, o Baque Mulher para mim é isso, é família, é acolhimento”, diz Ângela.

Além do Baque Mulher ter contribuído para o reconhecimento de sua identidade e estética negra, Ângela relata uma mudança profunda na sua maneira de encarar a vida, na forma

como se relaciona e estabelece seus vínculos com outras pessoas. Mudança a partir das quais observa que: “*não tem como ser a mesma pessoa depois que você entra para o maracatu, para o Baque Mulher*”, sobretudo quando se trata de mulheres negras.

*O maracatu transforma vidas, ressignifica, faz a gente ressignificar a nossa existência enquanto mulheres negras, eu acho que o maracatu para mulheres negras, especificamente, ele é muito potente, porque é você se reconectar com você de verdade (risos).*

Ao buscar em sua história familiar alguma lembrança que possa tê-la aproximado do Baque Mulher, Ângela afirma: “*nada, nada, nada, porque é uma coisa minha (...) uma busca minha mesmo, quando eu vi eu me encantei*. E nos explica que embora sua família seja “*parte branca, parte preta*”, todos são católicos e nunca houve nenhum estímulo familiar relacionado à cultura e religiosidade negra, mas na sequência recorda:

*(...) a madrinha da minha mãe, ela era de Umbanda e ela benzia a gente, ela tinha uns diálogos comigo quando criança. A minha tia fazia algumas coisas de Umbanda na praia quando eu era criança. Eu adorava ir com a minha tia para ver ela fazer as coisas, acender a vela para Yemanjá, mas ela parou também de fazer isso (...) e eu nunca fui estimulada a continuar.*

Foi por intermédio do maracatu que Ângela conheceu as religiões de matriz africana e nos conta que além de gostar de visitar os terreiros para acompanhar as festividades, está sempre em contato com essa religiosidade por meio de seus estudos, interesse que surgiu a partir de “*inquietações que começou pelo maracatu e eu não queria mais estudar literatura branca*”, diz ela.

Diante do depoimento de Ângela, podemos considerar que a sua participação como batuqueira no Baque Mulher, um grupo que tem como fundamento o candomblé, bem como o seu interesse pelas religiosidades de terreiro, encontra-se vinculada ao seu desejo de restituir um lugar e uma pertença, desejo que aparece em seu discurso como compromisso com o resgate de sua ancestralidade, da sua história:

*O Baque mulher para mim (...) é o meu resgate com a minha ancestralidade, que é uma coisa que eu nem sabia que existia, que foi negada não só a mim (...) é riqueza, é resgatar tudo que meus anteriores, as pessoas anteriores a mim, as minhas gerações lá no passado tinham e nós não temos mais. Então é resgatar o meu passado, conhecer, aprofundar mais, para mim é muito conhecimento.*

Como já mencionado, o instrumento percussivo de Ângela é a alfaia, um instrumento que considera representar a força, o poder feminino e a “*energia das ancestrais*” que se apresentam na manifestação cultural. Neste contexto, para Ângela compor o Baque Mulher tocando a alfaia é a descoberta do poder das mulheres “*esta união das mulheres para tocar o tambor, para fazer coisas de forma coletiva, é essa união incrível que tem entre todas as mulheres de se ajudar, de se apoiar, é alegria, é cultura, é tudo isso para mim* [risos], diz ela. Ao destacar a força e a união das mulheres que compõem o Baque Mulher, Ângela comenta que cada uma tem “*o seu jeito*”, tem a “*a sua subjetividade*”, mas é uma relação que envolve muitos afetos.

Além da alfaia, Ângela destaca a força feminina de luta presente nas loas do Baque Mulher, que na sua compreensão atuam como ferramenta de “*empoderamento negro*” e de “*resgate da autoestima*” ao apresentar em suas composições um posicionamento político social que encoraja as mulheres a lutar contra o machismo, contra a violência e “*não aceitar ser diminuída, ser colocada em um lugar de subalternidade*”.

Entre suas loas preferidas, Ângela destaca a seguinte:

Bate o tambor, ó negra  
 Eu quero ver poeira subir  
 É nesse baque  
 Que eu vou  
 É nesse baque  
 Meu amor  
 Mulher guerreira tocando tambor  
 Rosa e laranja  
 Eu sou eu sou  
 Baque mulher  
 Com muito amor  
 Mulher guerreira, a raiz nagô<sup>108</sup>

De acordo com Ângela, ela se identifica com essa loa por ser uma canção que “*está falando com a mulher negra e são poucas as músicas que falam com as mulheres negras*”, abordando aspectos referentes a ancestralidade e a força da mulher guerreira.

*(...) é uma música que fala comigo hoje que eu me entendo como mulher negra (...). E guerreira não só nessa coisa que se construiu de cuidar dos filhos, cuidar da casa, mas guerreira de tocar, de ir para a rua, de falar: “eu não vou aceitar”, não vou aceitar que me batam, eu vou abortar se eu quiser”. Que é dona do seu corpo, então eu acho*

---

<sup>108</sup> Loa do Baque Mulher “Bate o tambor, ó negra”, de autoria de Mestra Joana D’Arc da Silva Cavalcanti.

*que é essa força das mulheres, falando dessa mulher guerreira, que luta, se precisar mata para sobreviver, eu acho que é uma das coisas mais potentes que tem nessa loa.*

Ângela compartilha que as “tocadas” do Baque Mulher, é para ela um momento de muita responsabilidade, visto que não se trata simplesmente da Ângela que está ali tocando, mas diz estar representando toda uma nação e todas as mulheres que vieram antes dela: *“eu sinto que estou representando todas as minhas ancestrais (...). Estar ali, com aquela roupa tocando, é de muito respeito e responsabilidade (...) é a força negra na rua tocando. Ouçam os tambores, ouçam a força negra chegou”*, diz Ângela.

Para Ângela o maracatu *“é o poder negro, é a ancestralidade preta”*, é uma cultura que a permitiu *“ressignificar e se conectar com a sua existência”* de modo que a sua permanência no Baque Mulher está atrelada a responsabilidade de manter a cultura do maracatu viva, de modo que as gerações futuras também tenham acesso a esse bem cultural. Em suas palavras, Ângela nos diz: *“Eu tenho que manter isso, então eu vou tocar! Eu vou tocar, eu não quero que acabe, eu quero que as próximas gerações continuem tocando e que tenha muito maracatu, cada vez mais”*.

### **5.7 “O Baque mulher é essa força com a qual eu me afirmo enquanto sujeito nesse mundo”**

Conceição é uma mulher preta que exerce sua espiritualidade na religião de matriz africana. Agbezeira do Baque Mulher Maringá, sua adesão ao coletivo ocorreu logo após a fundação do grupo, por intermédio da coordenadora e de algumas amigas que tinham em comum. Conceição nos conta que ao integrar o Baque Mulher, seu interesse inicial era por *“fortalecer um grupo de maracatu só de mulheres”* e ao longo de sua atuação, percebeu que além das batuqueiras se reunirem para tocar o maracatu e para acolher umas às outras, havia *“toda essa ligação com o terreiro”*, a qual Conceição está conhecendo ao longo do seu percurso com o grupo.

*(...) eu não sabia de todo esse fundamento que se trazia do candomblé (...), mas depois que eu fui me apercebendo e compreendendo essa relação, é incrível, é maravilhoso! É uma outra visão, uma outra forma de você ver o mundo, é uma outra forma de você entrar em contato com a sua espiritualidade. E hoje, eu não sou de um terreiro de candomblé, mas o fato de estar como batuqueira do Baque Mulher, na filial da nação do Encanto do Pina e esse Baque, esse maracatu, ele ser fundamentado dentro de um terreiro, para mim é importantíssimo porque carrega todos esses fundamentos, carrega*

*toda essa ancestralidade e é toda uma história, a nossa história, então é muito importante.*

Assim, ao referir-se ao Baque Mulher, Conceição nos explica que o grupo não pode ser dissociado “do maracatu, dos próprios terreiros, do candomblé, da própria cultura, dessa cultura de terreiro, dessa cultura preta”, e nos orienta:

*(...) é que a gente tem essa coisa de ficar agregando, parece que cultura é uma coisa, religião é uma coisa, maracatu é outra coisa, mas quando eu falo de maracatu eu já estou trazendo todo esse peso e todas essas outras vivências que o maracatu traz.*

A partir dessa compreensão, Conceição considera o Baque Mulher como um espaço de reconhecimento de sua ancestralidade, pois foi o grupo quem proporcionou o seu primeiro contato com o axé dos tambores e com as religiões afro-brasileiras, configurando-se assim, como um espaço privilegiado onde foi possível explorar e acolher aspectos de sua identidade que foram negados e suprimidos de seu convívio familiar. Ela nos conta que pertence a uma família interracial com traços “bem marcados” e alega que a relação com seus pais sempre foi atravessada por questões raciais:

*(...) eu sou filha de um casal interracial e bem marcados, quando eu digo “bem marcados” é porque meu pai é preto retinto e minha mãe é de imigrantes italianos (...) e o casamento dos meus pais sempre foi muito conturbado nesse sentido (...) dos meus avós maternos nunca aceitarem a relação, então, eu sempre tendia a fazer o processo de negação da minha identidade.*

Durante o depoimento, Conceição expressa que negava sua identidade negra para ser aceita em um contexto familiar onde “ser mulher preta” era muito difícil.

*O meu pai e minha mãe, eles tinham esse casamento e não era um casamento bem visto pela família da minha mãe (...). Eles ficaram (...) uns 15 anos juntos e se separaram. Quando eles se separaram, eu era muito pequena e aí criou um atrito muito grande entre eles. E essa tensão racial só aumentou porque a todo momento a minha mãe, para ferir digamos assim, o meu pai, ela sempre se referia a ele e a outros no de sentido de categorizando essa questão e menosprezando essa questão da raça (...). E a minha mãe olhava para mim e ela me achava muito parecida com meu pai (...), ela sempre me demonizou muito, tanto que ela olhava para mim em certos momentos de brigas e a gente brigava muito! E ela dizia: “porque você tem o demônio, porque olha isso, como é que pode? Olha essa cara que você faz, olha o jeito que você anda, olha o jeito que você se comporta”. E eu só fui entender esse processo da demonização, a partir dessa questão da raça, bem depois, é claro que naquele momento doía muito para mim (...) então eu negava, essa negação ela vem da identidade (...) de negar essa identidade preta, que eu só fui passar a compreender e me enxergar como uma mulher negra bem mais tarde.*

Conceição observa que durante muito tempo, para ser aceita socialmente, inclusive dentro da própria família, foi necessário que ela forjasse uma identidade que não era sua, a qual estava relacionada não apenas à negação do seu corpo negro, mas também, a negação de sua origem racial, de uma memória histórica que inclui: a negação da cultura, da religiosidade e de sua ancestralidade negra:

*(...) enquanto mulher negra é pensar essas negações mesmo, por exemplo, essa coisa dos tambores, essa relação com os tambores, essa relação com toda essa questão da espiritualidade que o maracatu traz, também sempre foi algo bastante negado (...), eu já tinha me aproximado de alguns terreiros, mas isso era um problema no sentido de: como eu vou levar isso para a minha família?*

Foi a partir da adesão ao Baque Mulher que Conceição voltou a se aproximar das religiões de terreiro. E afirma que sua relação com a espiritualidade foi sendo ressignificada a partir do seu vínculo com o Baque Mulher, pois ao deparar-se com as batuqueiras abordando “questões dos terreiros, dos orixás, das entidades”, ela consegue criar uma conexão com essa religiosidade que a permite “romper com algumas amarras e fluir nesse processo” de reconhecer e acolher a sua espiritualidade vinculada às religiões de terreiro. Nesse sentido, Conceição considera que o Baque Mulher é o que a aproxima “dessa ausência”, relacionada ao pertencimento racial que foi negado por sua família.

Outro aspecto abordado por Conceição referente a negação de sua identidade, está relacionado a sua performatividade de gênero: “eu forjava uma identidade de tentar ser ou estar mais próximo possível, dentro dessa identidade do que é ser feminino”, afirma Conceição, que completa dizendo:

*(...) porque eu sempre fui meio ‘capenga’ nesse lado feminino, do que é ser mulher (...) eu forjava uma identidade (...) de tentar ser ou estar o mais próximo possível dessa identidade do que é ser feminino, porque eu sempre fui uma menina, uma mulher que se identifica com o gênero, mas eu gostava de jogar futebol, de andar em cima de caminhões (...) e isso de certa forma criava uma preocupação no sentido de: “olha, isso não é coisa que menina faça” (...) você precisa usar uma roupinha mais...um vestidinho, uma saíinha, você precisa usar um batom. Eu não gostava de usar batom, hoje eu uso esporadicamente, quando eu tenho vontade, mas essa coisa de dizer “você precisa usar”, não!*

Conceição relata que diante dessas situações, tendia a apagar sua identidade enquanto mulher e forjar uma feminilidade que não era o que a constituía.

*(...) e quando eu descubro, quando eu entro em contato com o Baque Mulher, eu me deparo com essa diversidade de mulheres, essa pluralidade de mulheres, essa pluralidade de pensar o feminino, isso me traz uma identificação e uma possibilidade de poder, enfim, assumir uma identidade que é minha, porque é aquilo, você enxerga e fala: “nossa! Se fulana é assim eu também posso, se sicrana é assim, então eu também posso assumir a minha identidade da forma como eu sou.*

Atualmente, Conceição reconhece que houve uma tentativa de “docilização” do seu corpo e de sua feminilidade. E afirma que o Baque Mulher: “*tem um papel central*” na sua forma de “*ver o mundo*” e de “*atuar sobre o mundo*”, o que influenciou significativamente o modo como se identifica “*dentro desse leque maior do que é ser mulher, dentro da própria questão da sexualidade*”, visto que o Baque Mulher, ao posicioná-la de encontro com mulheres que não performam “*dentro de caixinhas normativas*”, ampliou a compreensão que até então tinha acerca de sua sexualidade:

*(...) encontrar mulheres que também não performavam, que não estavam dentro dessas caixinhas normativas, aí você olha para essas mulheres e diz: “não! Está tudo bem comigo, está tudo bem eu também não performar uma sexualidade heteronormativa. Antes, para mim, era muito mais difícil tratar sobre essas questões e isso não quer dizer que não sentisse, mas o processo de verbalizar, o processo de assumir essa identidade, ela também foi um processo que aconteceu durante esse processo do Baque Mulher, justamente por eu conviver com outras mulheres que existiam, que exerciam outras condições que não está dentro de uma sexualidade heteronormativa. Então, nesse processo, o Baque foi crucial justamente por eu conseguir me enxergar nessas mulheres, nesse processo de identificação mesmo.*

Em virtude dos fatos mencionados, podemos considerar que para Conceição o Baque Mulher se constitui como um espaço de múltiplos reconhecimentos, isto é: de reconhecimento da sua espiritualidade; da sua negritude; da sua ancestralidade; da sua identidade de gênero; o reconhecimento de sua orientação sexual, “*de saber que está tudo bem performar diversas e diversos modos, diversas formas de feminino*”, que implica o seu reconhecimento com outras mulheres “*que ali estão, de poder se olhar, de poder se sentir, de poder trocar, é um espaço também em que a gente celebra e celebra muitas coisas*”, diz Conceição.

Conceição compartilha que em seu dia-a-dia, o Baque Mulher representa a força com a qual ela se “*afirma enquanto sujeito no mundo*”. E expressa que só de lembrar que no final de semana vai ter um momento de encontro com as batuqueiras, seja para tocar, para estudar ou para celebrar a vida, ela diz: “*isso me dá forças*”. E ainda que por vezes pense: “*aí não, acho que eu não vou, aí eu falo, não! Eu vou porque marquei compromisso, coloquei meu nome lá*

na lista, falei que iria, não vou dar para trás e vou” e essa acaba sendo a melhor coisa que ela fez aquele dia.

*(...) porque a partir do momento em que eu toco aquele instrumento, que eu entoo aquelas loas, troco essa energia, a minha energia muda, entendeu? Ela é assim de uma coisa incrível, sabe? Então eu acho que é de uma força muito grande. O que me faz permanecer no Baque é isso, essa força que me traz, para as lutas diárias (...) externas e para as lutas diárias internas”.*

Nesse sentido, Conceição afirma que o Baque Mulher é também um espaço “de troca, de acolhimento e de escuta”. Podemos considerar aqui, que se trata de uma escuta de identidades desvalorizadas, onde o Baque Mulher, de acordo com Conceição, atua: “como se fosse um suporte mesmo (...) há essa relação de apoio, há essa relação de amparo e eu acho que isso é muito importante porque é isso, pensar na construção dessa rede mesmo, dessa rede de apoio”. É também, no contexto dessa “rede de apoio” que se sustenta a relação entre Conceição e as demais batuqueiras do grupo:

*(..)eu não vou dizer que eu sou amiga de todo mundo (...) porque eu não sou, não vou na casa de todas as integrantes, não sei o que acontece na vida particular de todas as integrantes, mas é uma relação de apoio mesmo (...)de acolhimento, de entender, de perceber quando a outra está precisando de ajuda. Então eu acho que extrapola essa questão do que a gente pensa como ser amiga ou não, de ser essa relação de amparo (...) até mesmo de uma conversa: “não está legal, ah! Espera, vou te ligar”. Então vai lá conversar com a pessoa (...) é a construção dessa rede de apoio, de troca.*

Nessa rede de apoio, ao ser batuqueira do Baque Mulher e portar o figurino do grupo, o qual carrega as cores cor-de-rosa e cor de laranja, representando, respectivamente, as orixás regentes do grupo: Iansã e Obá, Conceição explicita que o sentimento é de responsabilidade, e afirma:

*(..) eu venho por mim, mas eu venho por todas nós, como diria a loa do Baque Mulher, e eu me sinto muito honrado de estar com essas cores, porque elas carregam toda uma história, elas carregam todo um fundamento, elas carregam todo um axé (...) de você saber que quando você está vestindo esse rosa, esse laranja da indumentária, da roupa do Baque, eu já não respondo mais só por mim “Conceição”, mas eu respondo por uma Conceição batuqueira, integrante do Baque Mulher, que vem da nação Encanto do Pina, fundamentado no terreiro Ilê Axé Oxum Deym, que tem como Mestre regente, a Mestre Joana, Iá Kekerê. Então é isso! É toda essa carga mesmo, e eu não estou dizendo “carga” no sentido negativo, muito pelo contrário, mas é compreender toda essa história todo esse peso, do bom sentido que a gente carrega.*

## 5.8 O Baque Mulher Maringá em laços de afeto

Uma vez que nossa intenção foi escutar mulheres que compõem um grupo percussivo de Maracatu e se ater as repercussões psíquicas e sociais desencadeadas por essa experiência, tal empreitada exigiu-nos um “mergulho” no universo maracatuzeiro como possibilidade de sensibilizar nossos ouvidos as significações ofertadas por esse campo de sentidos. Em um primeiro momento, a especificidade do Baque Mulher Maringá nos leva a pensar sobre a vivência grupal de uma manifestação da cultura popular negra brasileira, distante da realidade de nossas interlocutoras, mas em uma aproximação mais aguçada, vamos percebendo que a distância diz apenas do espaço geográfico e não daquilo que se compartilha entre aquelas que nos falam. Assim, atentas a cada história, acompanhamos a trajetória de mulheres que se uniram a partir de uma finalidade compartilhada: vivenciar o maracatu-nação aliado a uma bandeira de luta, objetivo que ao ser atravessado pela singularidade de cada batuqueira, encontra desvios no seu próprio desejo e abertura para a criação de novos sentidos.

Neste contexto, ao dar escuta as vozes que compõem o Baque Mulher Maringá, na condição de pesquisadora-batuqueira, conhecemos um grupo cuja fundação se inscreve como ato estratégico de resistência diante da opressão machista encoberta pela invocação de uma tradição que destitui o valor e a integridade do maracatu quando mãos femininas tocam os tambores. Grupo este que tendo como idealizadora do movimento e coordenadora geral, Mestra Joana, uma mulher negra, Ia Kekeê, juremeira e símbolo da luta pelo protagonismo feminino na manifestação cultural, sendo ela a primeira mulher a ocupar o cargo de Mestra do batuque de um maracatu-nação, sua figura autoriza, legitima a organização grupal e entra em cena como um ideal a ser alcançado.

Assim, ao acompanhar a trajetória das Batuqueiras com o Baque Mulher, observou-se que a vinculação inicial aparece atrelada a intencionalidade de compor um grupo feminino de maracatu que abarca o interesse por manifestar essa cultura popular, por meio da dança, do canto e sobretudo, do fator percussivo, de *“poder tocar os tambores sem a opressão dos homens”*, bem como, para o fortalecimento da luta por uma sociedade mais justa para as mulheres e, atrelado a esses fatores surge “um algo a mais” que vai sendo desvelado no encontro dessas mulheres entre si, com elas mesmas e com as significações que a manifestação comporta. E foi exatamente aqui, que a nossa escuta fez morada, ao dar ouvidos a essa combinatória de detalhes para que o sentido, desse “algo a mais”, fosse construído e percebido.

Ao escutar as batuqueiras do Baque Mulher Maringá, adentramos o campo psicanalítico dos laços sociais, em uma escuta que opera na fronteira entre os processos narcísicos e os

processos alteritários. Nesta construção, encontramos em “*Psicologia das massas e análise do eu*” (1920/2011) um caminho fértil para se pensar sobre os vínculos grupais, pois é neste texto que Freud se propõe a elucidar os motivos pelos quais os sujeitos se combinam em uma unidade grupal, a partir da hipótese de que a “essência da massa reside nas ligações libidinais nela existentes” (Freud, 1921/2011, p. 50). E demonstra que em grupos que possuem um líder, os vínculos se estabelecem a partir de um processo duplo: existe um vínculo vertical que une os sujeitos ao líder e um vínculo horizontal que une os sujeitos entre si. O vínculo vertical, que liga os sujeitos ao líder, se dá pela substituição do ideal do eu de cada um dos membros pelo líder. Por sua vez, o fato de todos possuírem o mesmo ideal do Eu é o que possibilita o vínculo horizontal, a identificação; o sujeito se reconhece no outro pelo que ambos têm em comum: o líder, no lugar do ideal do Eu.

A identificação entre os membros do grupo é assimilável por Freud (1921/2011) a um vínculo libidinal (amoroso) cuja dimensão sexual teria sido sublimada, podendo surgir, portanto:

(...) a qualquer nova percepção de algo em comum com uma pessoa que não é objeto dos instintos sexuais. Quanto mais significativo esse algo em comum, mais bem-sucedida deverá ser essa identificação parcial, correspondendo assim ao início de uma nova ligação. Já suspeitamos que a ligação recíproca dos indivíduos da massa é da natureza dessa identificação através de algo afetivo importante em comum, e podemos conjecturar que esse algo em comum esteja no tipo de ligação com o líder (Freud, 1921/2011, p.65)

Assim, a partir dessas considerações, podemos compreender que o vínculo que une as batuqueiras a Mestra Joana é mais decisivo do que aquele que une as batuqueiras entre si, pois é a substituição do ideal do Eu de cada batuqueira pela figura de Mestra Joana que pauta a formação do próprio grupo. O ideal do Eu é descrito por Freud em *Introdução ao Narcisismo* (1914/2010) como um substituto simbólico do narcisismo primário, onde as figuras parentais investidas de onipotência são substituídas por outras figuras de admiração (professores, mestres, artistas). O ideal do Eu nos diz o que devemos ser, enquanto ideal, considerando alguém, uma ideia ou um valor como ideal para autorizar o nosso desejo, assim, é a partir do ideal do Eu que montamos as estruturas que serão fundamentais para a nossa maneira de amar. É nesse sentido que Laplanche e Pontalis (2001, p. 222) enfatizam que “enquanto instância diferenciada, o ideal do ego constitui um modelo a que o sujeito procura conformar-se (...) serve de referência ao ego para apreciar suas realizações afetivas”. Dito com outras palavras, o ideal

do Eu é o que se pretende ser e mesmo que não possa ser alcançado, ilumina o caminho do desejo através de múltiplos laços de identificação.

Cada indivíduo é um componente de muitos grupos, têm múltiplos laços por identificação, e construiu seu ideal do Eu segundo os mais diversos modelos. Assim, cada indivíduo participa da alma de muitos grupos, daquela de sua raça, classe, comunidade de fé, nacionalidade etc., e pode também erguer-se além disso, atingindo um quê de independência e originalidade (Freud, 1921/2010, p. 92).

Mestra Joana, encarnada na figura de líder, ocupa um lugar de ideal que se apresenta às batuqueiras pela afirmação de um feminino potente, o qual agrega na composição de sua figura idealizada elementos constitutivos de uma manifestação cultural negra e periférica, o maracatu-nação, que engloba em sua prática os fundamentos da religiosidade indígena e de matriz africana, possibilitando a vivência das batuqueiras com o que foi reprimido, negado e desvalorizado em nossa sociedade, sob uma nova perspectiva, a qual lança um olhar positivo sobre essas práticas que chegam ao Baque Mulher como herança constituída e mantida pelo poder de realização do feminino: das “mães do Pina”, mulheres que sustentam social e espiritualmente a suas comunidades e, das Iabás, divindades femininas que invocam proteção (Oxum e Yemanjá) e o enfrentamento (Iansã e Obá). Assim, Mestra Joana integra em sua imagem elementos que são a potência da sua arte, do seu trabalho, do seu modo de viver e de se apresentar ao mundo. Mestra Joana é mulher negra subversiva, ela é dona de si, do seu corpo, de suas vontades, desejan-te. Ideal que lança luz no caminho das batuqueiras.

Se por um lado, são os laços afetivos ternos, o amor, que mantém unido tudo que há no mundo, a escuta do Baque Mulher Maringá nos posicionou diante de um grupo que nasce de um ato violento, os depoimentos, as memórias do grupo, a sua história vai sendo construída sobre uma “ferida aberta”. O grupo surge como uma tentativa de escapar da opressão, do ódio, do machismo, daquilo que desqualifica a mulher, menospreza o feminino e tenta silenciá-lo. E em sua fundação o grupo encarna, se investe das “marcas” desse ato violento de forma subversiva: escancara o “ser mulher” e rompe a interdição nos detalhes: as loas, as cores, a saia, o tocar dos tambores, emergem como um grito de guerra em meio a batalha por um território que nunca pertenceu às mulheres. “A mulher enquanto mulher não tem lugar no *socius*”, e seria até mesmo contrária ao processo civilizatório, visto que as relações com as mulheres tendem a se transformar em desejos eróticos, enquanto a formação grupal exige a sublimação das tendências sexuais (Enriquez, 1996, p. 63)

(...) nas relações entre homens, são evitadas a percepção do corpo ‘castrado’ da mulher, a interrogação sobre a castração masculina e o fantasma da castração realizada pelas mulheres nos homens. A mulher ameaça o narcisismo, enquanto o homem o reforça, a mulher só pode trair, e o homem só construir com os outros. O mundo dos homens, o da cumplicidade e do conluio, é vivenciável, pois se exprime inteiramente. Quando os homens se enfrentam, é a guerra. Amizade ou enfrentamento, o dilema é sempre claro. Enquanto que o mundo onde as mulheres falam evoca sempre o obscuro, o escorregadio, a ambivalência. É um mundo ‘inabitado, inabitável’, e é por isso que é necessário calá-lo (...). A mulher enquanto encarnação do desconhecido, da falta de controle, representa o perigo, o precipício onde podem se anular as *certezas viris* (Enriquez, 1996, pp. 63-64, grifos do autor).

Assim, considerando que a mulher se contrapõe ao processo civilizatório, não nos estranha todas interdições formuladas com a intenção de limitar, canalizar ou impedir a sexualidade feminina, que é sentida pelos homens como perigosa, ameaçadora e impetuosa. A mulher enquanto representante privilegiada da diferença<sup>109</sup> coloca o homem em perigo, tanto é que se constituíssem uma sociedade como fez Obá, fundando Elekô, só poderia ser uma sociedade, contra os homens (Enriquez, 1996). Talvez possa ser essa, também, a razão de Obá ter requerido o seu lugar como protetora do Baque Mulher, como uma forma de escancarar esse mundo de interdições e malditos e indicar um outro mundo possível, onde se possa pensar o feminino e “ser mulher” para além da captura fálica, abrindo a possibilidade para que as mulheres assumam o destino dos seus desejos.

Em meio a esse território de batalha pela vida, acompanhamos a trajetória de sete mulheres com o Baque Mulher Maringá e a partir daquilo que nossa escuta e sensibilidade nos possibilitou apreender, registramos em palavras a história de cada uma delas: *Francisca*, para quem o grupo além de se constituir como uma base forte onde pode recorrer sempre que precisa, se caracteriza como um “divisor de águas em sua vida”, pois foi a partir de sua vivência com as batuqueiras e com Mestra Joana que ela soube se dizer negra. Para Francisca, integrar o Baque Mulher e tocar a alfaia é um ato de doação, onde a batuqueira se oferece como ferramenta para a manifestação do sagrado; *Maria*, considera o Baque Mulher como uma referência no enfrentamento da violência contra as mulheres e sua adesão ao grupo se inscreve com um ato subversivo, é a forma que ela encontrou para transformar a sua dor em bandeira de luta, manifesta em forma de música, dança e alegria; *Antônia*, encontrou no Baque Mulher um espaço privilegiado para o reconhecimento de suas potencialidades, ao integrar o grupo, ela aprendeu a se ver como uma “mulher forte, importante e que tem voz”; para *Tereza*, atuar no

---

<sup>109</sup> Na teoria freudiana a diferença entre feminino e masculino se constitui por ter ou não ter o falo e seus atributos.

Baque Mulher é “fazer parte de um todo”, é sentir-se pertencente a cultura maracatuzeira e, a partir desse lugar se conectar com a sua espiritualidade; *Helena*, entende seu encontro com o Baque Mulher como uma predestinação ao sagrado, cujo preço é o “desconforto” com o qual tem que se a ver por ser uma mulher branca, que compartilha de uma religiosidade negra; *Ângela*, considera que o Baque Mulher tem uma parcela muito significativa em seu processo de se reconhecer como mulher negra, não apenas no que diz respeito ao tom de sua pele, mas sobretudo, na consideração desse traço em sua relação com o outro. Para *Ângela*, integrar o Baque Mulher é restituir um lugar de pertença e um modo de afirmar o seu compromisso com o resgate da sua história (individual e social); *Conceição*, vê no Baque Mulher um espaço de troca, de acolhimento e de escuta. Um lugar onde aprendeu a reconhecer e acolher a sua espiritualidade vinculada às religiões de matriz africana. Com o Baque Mulher, *Conceição* descobriu que ser mulher não significa, necessariamente, performar uma sexualidade heteronormativa, o que permitiu a ampliação do seu olhar sobre a sua própria sexualidade.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

É contraditório ter que encerrar quanto o que nasceu com a pesquisa não se cala, sobretudo, quando a pesquisadora transita e habita o mesmo espaço de suas interlocutoras. Quem aqui vos fala é uma pesquisadora que teve a pretensão não apenas de falar sobre seu objeto de estudo, mas arriscou-se a vivenciá-lo. Assim, o que se segue são registros da experiência desse mergulho, da vivência de uma pesquisadora-batuqueira.

A intenção que guiou este trabalho foi identificar as repercussões psíquicas e sociais desencadeadas pela experiência de integrar o “Baque Mulher Maringá”, um grupo percussivo de maracatu composto exclusivamente por mulheres. Ao longo percurso, além de conviver e escutar as protagonistas desta história - Mestra Joana, Francisca, Maria, Antônia, Tereza, Helena, Ângela e Conceição -, conheci outras mulheres cujas histórias, embora não estejam detalhadas aqui, não deixaram de ser ouvidas, encaixando-se nas entrelinhas de tudo que foi dito.

A escuta dessas mulheres revelou a potência de uma luta política expressa através de uma manifestação cultural fundamentada nos ensinamentos do candomblé e na ciência da Jurema Sagrada. São mulheres que reivindicam seus direitos por meio da arte, fazendo-se ouvir pela dimensão do sublime, do estético, do sensível. Seus tambores falam e suas vozes ecoam em poesia, dando forma às suas reivindicações. Em um ato de festa, onde o maracatu-nação empresta sua arte como ferramenta de enfrentamento à violência, e a sua religiosidade como proteção, amparo e força. Aqui, onde o Estado e a sociedade patriarcal falham, a arte e a religiosidade contornam a lacuna e oferecem uma “resposta” provisória.

Nas palavras de Antônia, o Baque Mulher é *“um espaço de festa (...) a gente não faz festa porque o mundo é bom, porque a vida é boa, justamente pelo contrário”*. Como Luiz Antônio Simas aponta, a festa *“é espaço de subversão de cidadanias negadas”* (2021, p. 122). A dimensão festiva não apenas proporciona alegria, mas revela-se como um ato político de resistência, onde a comemoração transcende a superficialidade e se torna meio de subverter narrativas tradicionais que negam a dignidade dessas mulheres.

A partir da escuta das batuqueiras do Baque Mulher Maringá, foi possível conhecer um grupo que atua como uma rede de proteção, acolhimento e de construção de afetos. Ele abriga uma multiplicidade de mulheres que se expressam para além dos padrões heteronormativos, indicando a pluralidade que atravessa a palavra “mulher”. Vinculado ao maracatu-nação, o grupo incorpora imagens positivas da cultura, estética e religiosidade negra, proporcionando

múltiplas identificações, como no caso de Tereza e Ângela, que passaram a se reconhecer como negras, nomeando outras possibilidades de pertencimento.

O Baque Mulher também se revela como um espaço para o exercício da espiritualidade e da fé, provenientes de religiões muitas vezes demonizadas pela crença cristã, desmistificando sua prática e restituindo o seu lugar de respeito. O tambor e as religiosidades de terreiro são ressignificados ao evocar uma ancestralidade negra que é vivenciada por algumas das batuqueiras como resgate da história individual e social. O Baque Mulher é um grupo de pertencimento, onde ser “batuqueira” é componente da identidade de suas integrantes, com um reconhecimento social positivo dessa posição.

A partir do que a escuta me permitiu apreender, destaco que os dados coletados, tanto pelo registro em diário de campo quanto pelas entrevistas semiestruturadas, constituem um material extenso e rico em conteúdo. Dentro desse conjunto, inevitavelmente, não foi possível abordar tudo em sua totalidade. Mesmo entre as narrativas incluídas neste texto, há elementos que escapam do escopo do nosso estudo, demandando uma análise mais minuciosa. No entanto, diante da minha fragilidade epistêmica em compreendê-los, mantive o registro, priorizando a narrativa de minhas interlocutoras como produto essencial desse trabalho.

Dessa forma, as páginas que se encerram aqui revelam a inevitável incompletude do que se buscou. Foi uma escolha. Esta pesquisa finaliza como um ato forjado de escolhas, efeitos, valores, falhas, transformações, limitações e potencialidades, não apenas em relação aos seus resultados, mas também para mim mesma. Escolhi correr o risco em um mergulho no qual ainda busco forças para submergir. Esta situação teria sido um solo fértil para a análise contratransferencial, se ainda me restasse fôlego. Dessa imersão, fica como marca o registro de histórias singulares, embora não haja palavras que possam dar conta da imensidão que está além do dito. Não se trata apenas dessa ordem, são olhares trocados, os cheiros, as cores, os corpos, a música, a dança, o movimento; é arte, é poesia. São provocações que continuam vivas em mim e talvez sejam elas que me permitem a vida.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Assunção, Luiz Carvalho de. (2006). *O Reino dos Mestres: a tradição da jurema na umbanda nordestina*. Rio de Janeiro: Pallas.
- Augras, Monique. (2008). *O duplo e a metamorfose: a identidade mítica em comunidades nagô*. (2ª. ed.) Petrópolis: Vozes.
- Bastide, Roger (2001 [1945]). *Catimbó*. In: Prandi, Reginaldo (Org.). *Encantaria Brasileira: O livro dos Mestres, Caboclos e Encantados*. Rio de Janeiro: Pallas.
- Bastide, Roger. (1961). *O candomblé da Bahia (Rito nagô)*. São Paulo: Companhia Editora Nacional. Original [1958].
- Bastide, Roger. (1971). *As religiões Africanas no Brasil: Contribuição a Uma Sociologia das Interpenetrações de Civilizações*. (1º vol). São Paulo: Editora Pioneira. Original [1960].
- Brandão, Maria do Carmo & Rios, Luís Felipe. (2001). *O catimbó-jurema do Recife*. In: Prandi, Reginaldo (Org.). *Encantaria Brasileira: O livro dos Mestres, Caboclos e Encantados*. Rio de Janeiro: Pallas
- Burgos, Arnaldo Beltrão. (2012). *Jurema Sagrada: do Nordeste Brasileiro à Península Ibérica*. Fortaleza-CE: Expressão Gráfica Ed.; Laboratório de Estudos da Oralidade.
- Carneiro, Edison. (1978). *Candomblés da Bahia*. (6ª. ed.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. Original [1912].
- Cascudo, Luís da Câmara. (1978), *Meleagro: pesquisa do Catimbó e notas da magia branca no Brasil*. (2ª ed.). Rio de Janeiro: Agir.
- Conceição, Helenise da Cruz & Conceição, Antônio Carlos Lima da. (2010). A construção da identidade afrodescendente. *Revista África e Africanidades*, 2 (8). Recuperado de: <http://www.africaeaficanidades.com>.
- Costa Lima, Vivaldo da Costa. (1976). O conceito de “nação” nos candomblés da Bahia. *Afro-Ásia*, n. 12, pp. 65-90. Recuperado de: <https://portalseer.ufba.br>
- Costa, Francisco Augusto Pereira da. (1974) *Folk-lore pernambucano. Subsídios para a história da poesia popular em Pernambuco*. Recife, Arquivo Público Estadual.
- Devereux, G. (1967). *De la ansiedad al método en las ciencias del comportamiento*. Madrid, Es: Siglo Veintiuno.
- Devereux, G. (1973). Los factores culturales en la terapêutica psicoanalítica. In: G. Devereux. *Ensayos de etnopsiquiatria general*, p. 343-362. Barcelona, ES: Barral Editores. (Original publicado em 1953).
- Devereux, G. (1981). A Etnopsiquiatria. *Análise Psicológica*, v. 4, n.1, pp. 521-625. Recuperado de <http://repositorio.ispa.pt> (Original publicado em 1978).

- Enriquez, Eugène. (1996). *Da horda ao Estado: Psicanálise do Vínculo Social*. Tradução: Tereza Cristina Carreiro e Jacyara Nasciutti. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Ferreira, Cleison Leite. (2016). *A geografia do maracatu-nação de Pernambuco: representações espaciais e deslocamentos de elementos no Brasil e no mundo*. (Tese de doutorado). Universidade de Brasília – UnB, Brasília, DF, Brasil. Recuperado de: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/23109>.
- Grünewald, Rodrigo de Azeredo. (2008). *Jurema e Novas Religiosidades Metropolitanas*. In: Luiz S. de Almeida & Armando H. L. da Silva (Orgs.). *Índios do Nordeste: etnia, política e história*. Maceió: EDUFAL.
- Grünewald, Rodrigo de Azeredo. (2018). Nas trilhas da Jurema. *Religião e Sociedade*, v. 38, n.1, pp. 110-135. Recuperado de: <https://www.scielo.br>.
- Guillen, Isabel Cristina Martins. (2003). Maracatus-nação entre os modernistas e a tradição: discutindo mediações culturais no Recife dos anos 1930 e 1940. Recife, *Clio*, (21) 107-135. Recuperado de: <https://periodicos.ufpe.br>
- Guillen, Isabel Cristina Martins. (2005). Xangôs e Maracatus: uma relação historicamente construída. *Ciências Humanas em Revista*. 3(2), 59-72. Recuperado de: <http://www.maracatuteca.com.br/>
- Guillen, Isabel Cristina Martins. (2006). Dona Santa, rainha do Maracatu: memória e identidade no Recife. *Cadernos de Estudos Sociais*. 22 (1), 33-48. Recuperado de: <https://periodicos.fundaj.gov.br/>
- Guillen, Isabel Cristina Martins & LIMA, Ivaldo Marciano de França. (2006). Os Maracatus-nação do Recife e a Espetacularização da Cultura Popular (1960-1990). *SAECULUM – Revista de História*. 14, 183-198. Recuperado de: <https://periodicos.ufpb.br/>.
- Gutfreind, Celso. (2010). *Narrar, ser mãe, ser pai*. In: \_\_\_\_\_. *Narrar, ser mãe, ser pai e outros ensaios sobre a parentalidade*. (2. Ed.). Rio de Janeiro: DIFEL, p. 27-103.
- Inventario Nacional de Referências Culturais. (2013). *Dossiê INRC do Maracatu nação* Recuperado de: <http://portal.iphan.gov.br>
- Koslinski, Anna Beatriz Zanine. (2011). “*A minha nação é nagô*” *Mito, Símbolos e Identidade na nação do Maracatu Porto Rico*. (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, Recife, PE, Brasil. Recuperado de: <https://repositorio.ufpe.br/>
- Koslinski, Anna Beatriz Zanine & Guillen, Isabel Cristina Martins. (2018). *Maracatus-nação em Pernambuco: Desafios e Possibilidades em torno do Reconhecimento da Forma de Expressão como Patrimônio Cultural do Brasil*. In: Jacira França Renan de Souza (Org.). *Patrimônio Cultural Imaterial de Pernambuco*. Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco: FUNDARPE, Recife. Recuperado de: <http://www.maracatuteca.com.br>

- Fialho, Laís Azevedo; Gonzaga, Giovane Marrafon. (2017). *Obá e a sociedade Elekô: Algumas considerações sobre a mitologia iorubá e o feminino no Candomblé*. In: XIII ERIC - FAFIMAN, 2017, Mandaguari. Eixo Temático. História, Memória e Religião.
- Laplanche, Jean; Pontalis, Jean-Bertrand. (2001) Vocabulário da psicanálise (4a. ed.). Tradução: Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes.
- Laplantine, Frnaçois (2012). *Aprender antropologia*. São Paulo: Brasiliense.
- Lima, Ivaldo Marciano de França. (2006). *Maracatus e Maracatuzeiros: Desconstruindo Certezas, Batendo Afayas e Fazendo Histórias. Recife, 1930-1945*. (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal de Pernambuco - UFPE, Recife, PE, Brasil. Recuperado de: <https://repositorio.ufpe.br>
- Lima, Ivaldo Marciano de França. (2010). *Entre Pernambuco e a África. História dos maracatus-nação do Recife e a espetacularização da cultura popular (1960 - 2000)*. (Tese de Doutorado) Universidade Federal Fluminense - UFF, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Recuperado de: <https://www.historia.uff.br/>
- Lima, Ivaldo Marciano de França. (2014). As Nações de Maracatu e os Grupos Percussivos: As Fronteiras Identitárias. *Afro-Ásia*. 49, 71-104. Recuperado de: <https://www.scielo.br/>
- Lima, Ivaldo Marciano de França & Guillen, Isabel Cristina Martins. (2006). Os Maracatus-nação do Recife e a Espetacularização da Cultura Popular (1960-1990). *Tempos Históricos* – 09, 169-186. <https://periodicos.ufpb.br/>
- Marcelino, André Felipe. (2014). *Grupo de Maracatu Arrasta Ilha: dinâmicas de aprendizagem musical em uma comunidade de prática*. (Dissertação de Mestrado). Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, Florianópolis, SC, Brasil. Recuperado de: <http://sistemabu.udesc.br/>
- Martins, Cléo. (2011). *Obá: a amazona belicosa*. (1ª ed.). Rio de Janeiro: Pallas.
- Motta, Roberto. (2016). Sangue: Ensaio sobre o sacrifício no Xangô de Pernambuco. *Revista África(s)*, v. 03, n. 06, pp. 77-89. Disponível em: <http://revistas.uneb.br>
- Motta, Roberto. (1998). O útil, o sagrado e o mais-que-sagrado no Xangô de Pernambuco. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 4, n. 8, pp. 168-181. Disponível em: <https://www.scielo.br>
- Neto, Otávio Cruz. (2001). *O trabalho de campo como descoberta e criação*. In: MINAYO, M. C. S. (org.). Pesquisa Social. Teoria, método e criatividade. 18 ed. Petrópolis: Vozes. 88p.
- Oliveira, Alberto Santos de. (L'omi L'odò). (2017). *Juremologia: Uma busca etnográfica para sistematização de princípios da cosmovisão da Jurema Sagrada*. (Dissertação de Mestrado), UNICAMP, Recife. Recuperado de: <http://repositorio.ajsjal.org/>

- Oliveira, Jailma Maria. (2014). *Os limites e tensões de uma experiência antropológica no processo de inventário cultural dos maracatus nação pernambucanos*. In: 29ª Reunião Brasileira de Antropologia. Recuperado de: <http://www.29rba.abant.org.br>
- Peixe, César Guerra. (1955). *Maracatus do Recife*. Recife: Irmãos Vitale.
- Pinto, Clélia Moreira. (1995) *Saravá Jurema Sagrada: as várias faces de um culto mediúnico*. Dissertação de mestrado em Antropologia UFPE, Recife. Recuperado de: <https://repositorio.ufpe.br>
- Prandi, Reginaldo. (1996). As religiões negras do Brasil. *Revista USP: Dossiê Povo Negro – 300 anos*. (28), 65-83. Recuperado de: <https://www.revistas.usp.br/>
- Prandi, Reginaldo. (2001a). O candomblé e o tempo: Concepções de tempo, saber e autoridade da África para as religiões afro-brasileiras. *RBCS – Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 16, n.47, pp. 43-59. Recuperado de: <https://www.scielo.b>
- Prandi, Reginaldo. (2001b). *Mitologia dos Orixás*. (9ª reimpr.) São Paulo: Companhia das Letras.
- Real, Katarina. (Ed. Massangana). (1990). *O folclore no carnaval do Recife* (2ª ed). Recife: Fundação Joaquim Nabuco.
- Rosa, Miriam. Debieux. & Domingues, E. (2010). O método na pesquisa psicanalítica de fenômenos sociais e políticos: a utilização da entrevista e observação. *Revista Psicologia e Sociedade*, (22) 1, pp. 180-188.
- Salles, Sandro Guimarães de. (2010). *Religião, Espaço e Transitividade: Jurema na Mata Norte de PE e Litoral Sul da PB*. Tese de Doutorado em Antropologia, UFPE, Recife. Recuperado de: <https://repositorio.ufpe.br/>
- Santos, Juana Elbein dos. (2002). *Os Nàgô e a morte: Pàde, Àsèsè e o culto Égun na Bahia*. (11ª ed.). Petrópolis: Vozes. Original [1989].
- Segato, Rita Laura. (2005). *Santos e Daimones: o politeísmo afro-brasileiro e a tradição arquetipal*. (2. Ed.). Brasília: Editora Universidade de Brasília.
- Sigmund, Freud. (2010). *Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos*. Tradução e notas Paulo César de Souza. (12º vol). São Paulo: Companhia das Letras. Obras Completas. Original (1914).
- Sigmund, Freud, S. (2011). *Psicologia das massas e análise do Eu*. In S. Freud. *Psicologia das massas e análise do Eu e outros textos (1920-1923)*. São Paulo, SP: Companhia das Letras. Original (1921).
- Sigmund, Freud. (2012). *Totem e Tabu: contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos*. Tradução e notas Paulo César de Souza. (11º vol). São Paulo: Companhia das Letras. Obras Completas. Original (1912/1913).

- Silva, Charles Raimundo. (2008). *O mestre apitou: Mestres, apitos, nações de maracatu e suas ações religiosas, culturais e políticas*. (Tese de Doutorado). Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC, Florianópolis, SC, Brasil. Recuperado de: <https://repositorio.ufsc.br/>
- Silva, Leonardo Dantas da. (1999). A Corte dos Reis do Congo e os Maracatus do Recife. *G. & Tróp.* 27(2), 363-384. Recuperado de: <https://periodicos.fundaj.gov.br/>
- Simas, Luiz Antonio. (2022). *O corpo encantado das ruas*. (10ª ed.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Souza, Fernando. (2011). *Esquentando os tambores: Manual de percussão dos ritmos pernambucanos – escrita e técnica*. Recife: Funcultura - CEL. Recuperado de: <https://www.iar.unicamp.br/>
- Theodoro, Helena. (2010). *Iansã: rainha dos ventos e das tempestades*. (1ª ed.). Rio de Janeiro: Pallas.
- Triviños, A. N. S. (1987). *Introdução à pesquisa em ciências sociais: a pesquisa qualitativa em educação*. São Paulo, Ática, 1987, 175 p.
- Verger, Pierre Fatumbi. (2012). *Notas sobre o Culto aos Orixás e Voduns na Bahia de Todos os Santos, no Brasil, e na Antiga Costa dos Escravos, na África*. (2ª. ed. 1ª reimpr.). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. Original [1999].
- Verger, Pierre Fatumbi. (2018). *Orixás deuses iorubás na África e no Novo Mundo*. (1ª ed.) Salvador: Fundação Pierre Verger.
- Werneck, Jurema. (2010). Nossos passos vêm de longe! Movimentos de mulheres negras e estratégias políticas contra o sexismo e o racismo. *Revista da ABP*.

## APÊNDICE 1

### TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Gostaríamos de convidá-la a participar da pesquisa intitulada “Etnopsicanálise e sublimação: estudo exploratório sobre um grupo de maracatu feminino”, que faz parte do curso de Pós-Graduação em Psicologia e é orientada pela Profa. Dra. Eliane Domingues, da Universidade Estadual de Maringá. O objetivo dessa pesquisa é conhecer o grupo de maracatu “Baque Mulher” do município de Maringá, e compreender como suas integrantes vivenciam a experiência de compor um grupo de maracatu, exclusivo para mulheres. A pesquisa justifica-se pela possibilidade de viabilizar a escuta de mulheres que se colocam no mundo através da “voz” de seus tambores, transmitindo e expressando aquilo que, na maioria das vezes, não encontra espaço nas instituições públicas e nas esferas de poder que afetam diretamente a suas vidas. O seu papel enquanto participante consiste em responder às questões de um roteiro de entrevista, semiestruturado (perguntas abertas e fechadas), previamente elaborado pela pesquisadora. Cabe salientar que a entrevista será gravada em áudio e posteriormente transcrita na íntegra, sendo que apenas as pesquisadoras responsáveis terão acesso direto às informações oferecidas por meio dos dados coletados, os quais serão utilizados somente para fins desta pesquisa, e serão tratadas com o mais absoluto sigilo e confidencialidade, de modo a preservar a sua identidade, não constando nome ou qualquer outro dado que possa identificá-la. Os registros das entrevistas serão destruídos após sua utilização na pesquisa. Não estão previstos riscos ou desconfortos inaceitáveis durante a resolução das questões, todavia você poderá em determinado momento, sentir-se desconfortável e/ou constrangida ao responder as perguntas e contar histórias de sua vida, de seu percurso no grupo de maracatu Baque Mulher e sentimentos íntimos, nestes casos, poderá interromper a entrevista ou mesmo sua participação no estudo. Gostaríamos de esclarecer que sua participação é totalmente voluntária, podendo recusar-se a participar, ou mesmo desistir a qualquer momento sem que isto acarrete qualquer ônus ou prejuízo à sua pessoa. Informamos ainda, que a pesquisa não trará benefícios diretos aos participantes, porém as mesmas terão acesso aos resultados da pesquisa. Caso você tenha mais dúvidas ou necessite de maiores explicações, pode nos contatar nos endereços abaixo ou procurar o Comitê de Ética em Pesquisa da UEM, cujo endereço consta deste documento. Este termo deverá ser preenchido em duas vias de igual teor, sendo uma delas, devidamente preenchida, assinada e entregue a você.

Além da assinatura nos campos específicos pelo pesquisador e por você, solicitamos que sejam rubricadas todas as folhas deste documento. Isto deve ser feito por ambos (pelo pesquisador e por você, como sujeito ou responsável pelo sujeito de pesquisa) de tal forma a garantir o acesso ao documento completo.

Eu,.....declaro que fui devidamente esclarecido e concordo em participar **VOLUNTARIAMENTE** da pesquisa de Viviane Ribeiro orientada pela Profa. Dra. Eliane Domingues.

\_\_\_\_\_ Data: \_\_\_\_\_  
Assinatura ou impressão datiloscópica

Eu, **Viviane Ribeiro**, declaro que forneci todas as informações referentes ao projeto de pesquisa supra nominado.

\_\_\_\_\_ Data: \_\_\_\_\_  
Assinatura do pesquisador

## APÊNDICE 2

### ROTEIRO DE ENTREVISTA MESTRA JOANA

1. Como surgiu a iniciativa para a criação do Baque Mulher?
2. Qual o propósito do Baque mulher?
1. Quando você idealizou o Baque Mulher, a que mulher ele era destinado?
2. Atualmente, qual a “Mulher” que o Baque Mulher representa?
3. A que se deve a difusão do Baque Mulher, que hoje conta com filiais em várias cidades brasileiras e também no exterior?
4. Como a sua comunidade (Favela do Bode) e as matriarcas do Ylê Axé Oxum Deym veem o trabalho que você desenvolve com o Baque Mulher?
5. Qual é o vínculo do Baque Mulher, com a nação de Maracatu de Baque Virado Encanto do Pina e com o Ylê Axé Oxum Deym?
6. De que forma o Baque Mulher acessa e mantém esse vínculo com o Encanto do Pina e com o Ylê Axé Oxum Deym?
7. O Ylê Axé Oxum Deym é uma casa de candomblé de rito nagô, há influência de outras crenças religiosas, como a jurema, a umbanda e o Xangô?
8. Há alguma distinção no trabalho que você realiza entre as batuqueiras do Baque Mulher que são negras, daquelas que têm a pele branca?
9. Atualmente, o que o Baque Mulher significa para você?
10. Você gostaria de acrescentar algo mais? Alguma história, curiosidade que tenha se recordado para contar?

## APÊNDICE 3

### ROTEIRO DE ENTREVISTAS BATUQUEIRAS

#### **Caracterização das participantes**

1. Nome fictício:
2. Qual o local e a data de seu nascimento? (se não é de Maringá, há quanto tempo reside nesta cidade, em qual bairro?).
3. Com quem você mora? (estado civil, filhos).
4. Qual a sua profissão?
5. Qual é a renda familiar?
6. Qual a sua escolaridade? (escola/universidade pública ou privada).
7. Qual sua orientação sexual?
8. Como você se define racialmente?
9. Qual é a sua religião?

#### **Grupo de Maracatu Baque Mulher**

1. O que é o Baque Mulher?
2. O Baque mulher se destina a um público específico de mulheres? Em caso afirmativo: a que se deve essa especificidade?
3. Como você ficou sabendo da existência do Baque Mulher?
4. Há quanto tempo você participa do Baque Mulher?
5. Tem algo na sua história de vida e/ou na história de sua família que tenha te aproximado do Baque Mulher?
6. O que sua família pensa sobre o Baque Mulher?
7. O que o Baque Mulher significa para você?
8. O que mudou em sua vida depois que você passou a integrar o Baque Mulher?
9. Como é a sua relação com as demais integrantes do grupo?

#### **Instrumentos percussivos**

1. Quais os instrumentos percussivos que compõe o Baque Mulher?

2. O que esses instrumentos representam?
3. Há algum mito que esteja relacionado com algum desses instrumentos?
4. Qual o seu instrumento percussivo?
5. O que a levou a escolher este instrumento?
6. O que este instrumento representa pra você?

### **Loas/Canções**

1. As Loas (canções) do Baque Mulher são criações próprias e originais, como se dá esse processo de criação?
2. De onde vêm a inspiração para as composições?
3. Há temas centrais nas loas que são criadas para o Baque Mulher?
4. Dentre as loas que você conhece com a qual você se identifica?
5. O que te leva a ter essa identificação com essa Loa? Ela te remete a alguma lembrança/sentimento?

### **Símbolos**

1. Há algumas cores que se destacam tanto na indumentária, quanto nos instrumentos do Baque mulher (rosa e laranja). Essas cores guardam alguma simbologia?
2. O que você sente ao usar essas cores?
3. Outro elemento que visualmente se destaca no Baque Mulher é o uso da saia, nas apresentações oficiais. A Mestra Joana diz que a saia é um símbolo de luta para o Baque Mulher, a que se deve essa atribuição?
4. Há outros elementos que representem o Baque Mulher? Se sim, quais são eles? O que representam?

### **Maracatu**

1. Para você, o que é o maracatu?
2. Antes do Baque Mulher você já conhecia o maracatu?
3. Você já participou ou faz parte de outros grupos de maracatu?
4. Quais os principais motivos que a leva a frequentar e permanecer no grupo de maracatu Baque Mulher?
5. Como você é vista socialmente por estar compondo um grupo de maracatu?

6. Como você é vista socialmente por estar compondo um grupo de maracatu que é exclusivo para mulheres?
7. Você já vivenciou alguma situação de preconceito por ser integrante do Baque Mulher?

### **Candomblé**

1. Como é para você integrar um movimento (Baque Mulher) que está diretamente vinculado ao candomblé?
2. Você frequenta a roda de estudos “nação Encanto do Pina”?
3. Qual é a proposta desta roda de estudos?
4. Qual a importância desse espaço para você?
5. O Baque Mulher é regido por mulheres e traz em sua essência a força dos orixás femininos. Quais são esses orixás e a que se deve este vínculo?
6. Dentre os orixás que regem o Baque Mulher, você se vê representada por alguma delas, e por qual motivo?

### **Finalizar**

1. Você gostaria de acrescentar algo mais?

## APÊNDICE 4

### Glossário palavras Português - Yorùbá

**Abará:** Comida votiva de Iansã, consiste em um pequeno bolo de massa de feijão-fradinho com cebola, sal, azeite de dendê, envolto em folhas de bananeira e cozido na água. Pode levar camarão inteiro ou moído e acrescentado à massa. Esse prato integra a culinária afro-baiana (Cacciatore, 1988).

**Abebé** [*Abèbè*]: Leque símbolo de Oxum Yemanjá. O da primeira é de latão, em forma circular, com estrelas no centro, batida ou vazada. O da segunda, de metal prateado em forma circular, com sereia, ou ainda em forma de peixe, com o cabo a partir da cauda (Cacciatore, 1988).

**Aberém:** Bolo de massa de milho ou arroz, amolecido na água e moído em pedra. Misturado com açúcar ligeiramente aquecido, é enrolado em folhas de bananeira, atado com fibras do tronco, sendo então cozido no vapor. Faz parte da culinária afro-baiana e é comida votiva de Obaluaiê e de Oxumarê (Cacciatore, 1988).

**Abiã** [*Abíyán*]: Pré-iniciada do candomblé, tendo cumprido apenas uma parte dos rituais. É o posto feminino mais baixo na escala hierárquica do terreiro (Cacciatore, 1988).

**Adarrum:** Toque dos atabaques e agogô, em ritmo acelerado e contínuo, visando aniquilar a resistência do orixá à incorporação e apressar assim, na iniciada, o transe mítico (Cacciatore, 1988).

**Adê** [*Adé*]: Diadema de metal ou seda e bordados, com franjas de vidrinhos, arrematados atrás por um laço de (ojá) de cabeça. Paramento usado pelos orixás Oxum, Yemanjá, Iansã e Nanã quando incorporadas, em dança no terreiro. É feito no metal ou nas cores correspondentes a cada divindade, sendo uma reminiscência das coroas (*Adé*) reais iorubá (Cacciatore, 1988).

**Adjá:** Pequena sineta de metal, com uma, duas, até três e quatro campânulas com badalo, usada para diversas cerimônias privadas ou públicas, de candomblé e umbanda. Uma de suas funções é, sendo tocada pela Ialorixá, Babalorixá ou Iá Kekerê, junto ao ouvido de uma iaô, ajudar essa a entrar em transe, ou mantê-lo por mais tempo (Cacciatore, 1988).

**Adum** [*Àádùn*]: Comida votiva de Oxum, composto por milho torrado e moído, com azeite de dendê e mel de abelhas. (*Àádùn* – doçura (coisa do céu). (Cacciatore, 1988).

**Agô** [*Àgò*]: Dê-me licença (Cacciatore, 1988).

**agogô:** Instrumento ritmador de metal. Faz parte da orquestra do candomblé (sendo também usado em conjuntos populares). Consta, geralmente, de duas campânulas de diferentes

tamanhos (que emitem sons diferentes), em forma de cilindro unidas por um arco em “U”. É repercutido com uma vareta de metal.

**Aguê:** (também chamado de: aguê/Abê/Agbê/xequerê/xaque-xaque) Instrumento musical usado nos terreiros (também em música popular). Consta de uma cabaça coberta com rede de fios de algodão, trançada com sementes chamadas de Santa Maria ou lágrimas de Nossa Senhora, as sementes de capiá (Cacciatore, 1988). A denominação utilizada no Maracatu é **Agbê** (do *Yorùbá* [*agbè*] “cabaça”) e são utilizadas miçangas, nas cores correspondente da nação, no lugar das sementes.

**Aiê** [*Àiyé*]: Mundo, terra, tempo de vida (Cacciatore, 1988).

**Ajeum:** comida (Cacciatore, 1988).

**Alabê** [*Alágbè*]: Tocador-chefe dos atabaques, geralmente um ogã (*ògá*), iniciado para essa função.

**Alguidar:** Vasilha de barro, em forma de cone truncado invertido, muito usada nos terreiros para comidas votivas, especialmente de Exu, bem como nos “assentamentos” deste (Cacciatore, 1988).

**Alujá** [*Àlúfáà*]: Toque rápido, guerreiro, do atabaque para chamar Xangô (Cacciatore, 1988).

**Amalá** [*Àmàlà*]: Comida votiva de Xangô. É um caruru de quiabos com pirão de farinha de arroz ou de mandioca (Cacciatore, 1988).

**Assentamento do orixá:** Coisa (pedra, árvore, símbolo metálico) que representa o òrìsà, onde se assenta sua força dinâmica, por meio de cerimônias rituais.

**Atabaques:** Tambores altos e estreitos, afunilados, de um só couro, usados nos candomblés e, em geral, nos cultos afro-brasileiros (Cacciatore, 1988).

**Aunló** [*Àyúnlo*]: Cânticos para pedir aos òrìsà que se retirem da pessoa em que estão incorporados (Cacciatore, 1988).

**Axé** [*Àse*]: Força dinâmica das divindades, poder de realização (Cacciatore, 1988).

**Axexê** [*Àsèsè*]: Cerimônia ritual fúnebre dos candomblés, quando morre uma pessoa da comunidade religiosa. Tem como finalidade libertar da matéria a alma do morto e enviá-la à existência genérica de origem, no mundo espiritual (Cacciatore, 1988).

**Axogun** [*Asògun*] Auxiliar de grande categoria, cuja função é sacrificar, dentro de determinadas regras, os animais que serão oferecidos aos òrìsà, no candomblé tradicional.

**Bablorixá** [*Babalóòrìsà*]: Chefe masculino de terreiro, sacerdote supremo que dirige um candomblé, um xangô ou até mesmo certos terreiros da Umbanda. Denominado, popularmente de Pai-de-santo (Cacciatore, 1988).

**Banho de descarrego:** Banho com água misturada a determinados materiais, como certas folhas, sal grosso, bálsamos etc., com a finalidade de livrar a pessoa de fluídos negativos e atrair proteção divina (Cacciatore, 1988).

**Barracão:** Sala ou salão em que se realizam as festas públicas do candomblé e outros cultos afro-brasileiros (Cacciatore, 1988).

**Bori [Óborí]:** Cerimônia ritual do candomblé e terreiros afins, também chamada “dar de comer a cabeça” (Cacciatore, 1988).

**Búzio:** Pequena concha branco-amarelado, de forma ovalada, tendo de um lado uma saliência arredondada e do outro uma fenda serrilhada. É também chamada cauri ou caurim (*Cyproea moneta*) e no passado foi usada em muitos lugares da África e países orientais como dinheiro (Cacciatore, 1988).

**Cabaça:** Fruto do cabaceiro (*Cucurbita lagenaria L*, ou *Lagenaria vulgaris – cucurbitáceas*, e outras espécies). Seca e esvaziada de seu conteúdo é muito empregada nos cultos afro-brasileiros (Cacciatore, 1988).

**Caboclo:** Nome genérico para espírito ancestral “aperfeiçoado” de indígena brasileiro, representando um orixá ou a si próprio, o qual “baixa” nos candomblés de caboclo, macumbas, catimbós, terreiros de umbanda e outros com influência ameríndia (Cacciatore, 1988).

**Caminhos abertos:** Caminhos (da vida) sem problemas, fáceis (Cacciatore, 1988).

**Caminhos fechados:** Caminhos (da vida) difíceis, cheios de problemas, com doenças físicas e espirituais, má sorte em negócios etc., causados por vibrações maléficas (Cacciatore, 1988).

**Cauri:** Búzio (Cacciatore, 1988).

**Comidas de orixá (santo):** Alimentos votivos preparados ritualmente e oferecidos aos orixás, os quais necessitam de suas vibrações para manutenção da própria força dinâmica (Cacciatore, 1988).

**Conquém:** Galinha d’angola, ave de preferência da maioria dos orixás para os sacrifícios votivos (Cacciatore, 1988).

**Dagã:** A mais antiga das duas iaôs (filhas de santo) que realizam o padê de Exu. A outra é a sidagã (Cacciatore, 1988).

**Defumação:** Ato de queimar ervas, bálsamos etc. Sobre brasas para produzir fumaça, numa intervenção ritual, possuidora de um poder superior que atrai boas vibrações ou afasta as más, tanto para pessoas como para ambientes (Cacciatore, 1988).

**Despachar:** Enviar, mandar embora para o ar livre (Cacciatore, 1988).

**Dilogun [Èrin dí logun]:** Nome dado à adivinhação com búzios que podem ser de 4 a 32 (mais comumente 16) (Cacciatore, 1988).

**Doburu** [*Dùgbòlu*]: Pipocas. Milho especial, rebentado ao calor do fogo, em panela de ferro ou na areia quente. Dedicadas a Omolu-Obaluaiê (Cacciatore, 1988).

**Egun** ou **Egungun** [*Egúngúm – Égun*]: Espíritos, almas dos mortos ancestrais que voltam à Terra em determinadas cerimônias rituais (Cacciatore, 1988).

**Ekédi** [*Ekédi*]: Moça, mulher auxiliar das iaôs em transe, amparando-as para que não caiam, enxergando-lhes o suor, levando-as à camarinha para vestir a roupa do orixá. A Ekédi não entra em transe.

**Elegbará** [*Elégbára*]: Título de Exu (Cacciatore, 1988).

**Exu** [*Èsù*]: No candomblé tradicional é um mensageiro entre os deuses e os homens. É o elemento dinâmico de tudo que existe e o princípio de comunicação e expansão. É também o princípio de vida individual (Cacciatore, 1988).

**Fundamento**: Religião, terreiro, ou qualquer coisa apoiada em força divina, com base sólida e tradicional (Cacciatore, 1988).

**Gira**: Roda ritual, com cânticos e danças, para cultuar os orixás e as entidades espirituais, formada pelas iaôs (Cacciatore, 1988).

**Iá** [*Iyá*]: Mãe. Termo usado junto a diversos cargos hierárquicos no candomblé (Cacciatore, 1988).

**Iá Kekerê** [*Ìyá Kékeré*]: Auxiliar imediata e substituta eventual da Ialorixá ou do Babalorixá (Cacciatore, 1988).

**Iá Tebexê** [*Ìyá tèbèse*]: Iaô encarregada de dar início aos cânticos sagrados, sendo seguida pelo coro das demais iaôs (Cacciatore, 1988).

**Iabá** [*Ìyáàgba*]: Auxiliar das iaôs em transe. O mesmo que Ekédi. No plural, nome genérico para designar as “senhoras das águas”, ou orixás femininos das águas (Cacciatore, 1988).

**Iabassê**: [*Ìyá àgbà sè*]: Cargo exercido no candomblé por uma iaô das mais antigas e aptas. É a chefe da cozinha ritual (Cacciatore, 1988).

**Ialaxé** [*Iyálàse*]: Cargo de zeladora do axé, tendo sob seus cuidados, providenciar a limpeza, colocação de comidas etc, (Cacciatore, 1988).

**Ialodê** [*Iyálode*]: Nome que aparece em cânticos em honra das Iabás. Título de honra, no candomblé, para mulheres (Cacciatore, 1988).

**Ialorixá** [*Ìyáolòrisá*]: Sacerdotisa suprema, dirigente de um candomblé (Cacciatore, 1988).

**Iansã Oyá** [*Ìyánsán*]: orixá feminino, divindade africana do rio Níger, rainha, guerreira, dona dos ventos, raios e tempestades (Cacciatore, 1988).

**Iaô:** [*Ìyàwó*]: Sacerdotisa. Nome que a iniciada adquire logo após a iniciação. Termo usado nos candomblés nagô. Nos demais é, em geral, empregado o termo “filha de santo” (Cacciatore, 1988).

**Ibiri** [*Yíbiri*]: Símbolo de Nanã Buruku (Cacciatore, 1988).

**Idés** [*Idé*]: Braceletes de latão de Oxum. Por extensão, pulseiras dos orixás (Cacciatore, 1988).

**Ifá** [*Ifá*]: Deus da adivinhação e do destino (Cacciatore, 1988).

**Igbim** [*Ìgbìn*]: caracol comestível, sendo a comida predileta de Oxalá (Cacciatore, 1988).

**Ilê** [*Ilé*]: Denominação da casa-templo de candomblé, geralmente seguida do nome do orixá protetor do terreiro (Cacciatore, 1988).

**Ilê Axé** [*Ilé-àse*]: Peji interior, um cômodo do candomblé onde se encontram os axés (“assentamentos” – objetos com força mística fixada) dos orixás (Cacciatore, 1988).

**Ilê Orixá** [*Ilé-òrìsà*]: Casa dos orixás. Terreiro de candomblé, com seu conjunto de habitações com finalidades rituais e moradia de seus cuidadores (Cacciatore, 1988).

**Ilu-aiê** [*Ilú-Ayé*]: Terra da vida. Denominação dada à África, como terra dos antepassados e país ideal.

**Incorporação:** Transe, possessão mediúcnica (Cacciatore, 1988).

**Iniciação:** Ato de iniciar-se, de aprender os segredos dos rituais e doutrinas e “fixar o orixá pessoal em sua cabeça”, de entrar no mundo íntimo das divindades (Cacciatore, 1988).

**Iorubá** [*Yorùbá*]: Nome da região e da língua do povo sudanês que habita a região de *Yorùbá* (Nigéria, África Ocidental) que se estende, de Lagos para o norte, até o rio Níger (Oya) e, do Daomei para leste, até a cidade de Benin (Cacciatore, 1988).

**Iruexim** [*Irùesin*]: Instrumento simbólico de Iansã (Cacciatore, 1988).

**Irukeré:** [*Ìrukèrè*]: Instrumento simbólico de hierarquia, usado, na África, pelos reis, príncipes, chefes. No Brasil é símbolo de Oxóssi, de rabo de boi ou vaca (Cacciatore, 1988).

*Iyá mêrê* (auxiliar os sacerdotes durante os trabalhos religiosos) – ver **Iá Morô** [*Ìya Moro*]-Cargo adjunta da Ialorixá nos serviços religiosos p. 139: (Cacciatore, 1988).

**Jurema:** (*Pithecolobium tortum* Mart.). Também angico branco, jacaré, vinhático de espinhos. Planta leguminosa-mimosácea, utilizada em cultos afro-ameríndios (principalmente no Norte e Nordeste) como bebida alucinógena. Bebida feita com casca, raízes ou frutos dessa planta (Cacciatore, 1988).

**Juremação:** Ato iniciático nos catimbós, quando o iniciado é submetido a transe hipnótico pela ingestão do suco da jurema. Durante esse ato é feita incisão em algumas partes do corpo e aí é introduzido um minúsculo amuleto para ligar, marcar e proteger o crente (Cacciatore, 1988).

**Juremados:** Espírito de pessoas que beberam jurema, se iniciaram com o auxílio desse alucinógeno, no toré nordestino (Cacciatore, 1988).

**Juremeiro:** Feiticeiro que usa a jurema para proporcionar transe. Entidade indígena, Caboclo Juremeiro (Cacciatore, 1988).

**Laguidibá** [*Lágídígba*]: Colar ritual de Obaluaiê-Omolu. É feito de contas pretas de certo tipo de coquinho ou chifre preto de boi, cortado em rodinhas, enfiadas num cordel ou fibra (Cacciatore, 1988).

**Lorogun** [*Olóròogun*]: Cerimônia ritual realizada antes da Semana Santa, geralmente no primeiro domingo após o Carnaval, despedindo os orixás que partem para a África e lá permanecem até o fim da Quaresma, lutando para resolver seus desentendimentos. Durante esse tempo, os candomblés permanecem fechados, não há cerimônias religiosas (Cacciatore, 1988).

**Nagô** [*Nàgó*]: Nome dado, no Brasil, ao grupo dos escravos sudaneses procedentes do país Iorubá, bem como a língua Iorubá que foi, na Bahia, a “língua geral” dos escravizados (Cacciatore, 1988).

**Naná** [*Nàná Buruku*]: Orixá feminino, considerada a mais velha deusa das águas (Cacciatore, 1988).

**Obá** [*Obà*]: Orixá feminino do rio Obá (Nigéria, África) (Cacciatore, 1988).

**Obaluaiê** [*Obaolúayé*]: Orixá da varíola, forma jovem de Xapanã (cuja forma velha é Omolu).

**Ofá** [*Ofà*]: Nome dado ao instrumento simbólico de Oxóssi. Arco e flecha unidos, em metal branco ou bronze (Cacciatore, 1988).

**Oferendas:** Restituição de axé (poder de realização) à matéria básica de que foram formados os seres do mundo físico (*àiyé*), cada membro da comunidade religiosa deve fazer reposições (por meio de determinadas substâncias que contém axé) especiais para cada matéria básica (orixá gerador) (Cacciatore, 1988).

**Ogã** [*Ògá*]: Título honorífico, dado a homens de boa situação financeira e prestígio social ou político, capazes de ajudar e proteger o terreiro (Cacciatore, 1988).

**Ogun** [*Ògún*]: É um dos orixás mais cultuados no Brasil. É o deus do ferro, da agricultura, da guerra, da caça, protetor de todos os que trabalham em artes manuais e com instrumentos de ferro (Cacciatore, 1988).

**Ojá** [*Ojá*]: longa faixa, usada no candomblé, para diversas finalidades: como turbante, ou rodeando o busto e terminando num laço (na roupa de alguns orixás); amarrada, com um grande laço, ao redor dos atabaques, em cerimônias importantes; atada ao tronco da árvore sagrada (gameleira branca) (Cacciatore, 1988).

**Olórun** [*Oló òrun*]: Deus supremos dos iorubá (Cacciatore, 1988).

**Olubajé** [*Olùbajé*]: Refeição comunal, em honra de Omolu-Obaluaiê, realizada em agosto (Cacciatore, 1988).

**Opanijé** [*Òpan jé / òpanijé*]: Toque (ritmo) especial de Omolu-Obaluaiê, sendo seu toque preferido para dançar (Cacciatore, 1988).

**Opaxorô** [*Òpá òsòòòrò*]: Cetro ritual de Oxalufã (Oxalá) (Cacciatore, 1988).

**Ori** [*Orí*]: Cabeça, alma orgânica, perecível, cuja sede é a cabeça- inteligência, sensibilidade etc. (Cacciatore, 1988).

**Oriki** [*Oríkì*]: Cântico de louvor que conta os atributos e feitos de um orixá (Cacciatore, 1988).

**Orixás** [*Òrìsà*]: Divindades intermediárias iorubanas, excetuando Olórun, o Deus supremo (Cacciatore, 1988).

**Ossâim** [*Òsonyìn*]: Orixá (masculino) das folhas litúrgicas e medicinais (Cacciatore, 1988).

**Otá** [*Òkúta*]: Pedra onde é fixada, por uma cerimônia ritual especial, a força mística do orixá, seu axé, e que constitui o “assentamento” principal da divindade (Cacciatore, 1988).

**Oxalá** [*Òrìnsànlá*]: Orixá iorubá da criação da Humanidade, filho de Olórun, Deus supremo, o qual lhe delegou poderes para governar o mundo (Cacciatore, 1988).

**Oxê** [*Osé*]: Pequeno bastão de madeira com escultura de um devoto de Xangô, tendo na cabeça o machado de duas lâminas (machado neolítico ou “pedra-de-raio) que é símbolo deste orixá (Cacciatore, 1988).

**Oxóssi** [*Òsòsì*]: Orixá iorubá da caça, e da floresta, protetor dos caçadores (Cacciatore, 1988).

**Oxum** [*Òsun*]: Orixá feminino das águas doces – rios, lagos, cachoeiras – bem como da riqueza e da beleza (Cacciatore, 1988).

**Oxumarê** [*Osùmàrè*]: Orixá do arco-íris. É representado por uma serpente mordendo a própria cauda (Cacciatore, 1988).

**Padê** [*Pàde*]: Ritual propiciatório, com oferendas a Exu, realizado antes do início de toda cerimônia pública ou privada dos cultos afro-brasileiros (Cacciatore, 1988).

**Paó**: Palmas (contração de *ìpatewó* – aplauso) (Cacciatore, 1988).

**Peji** [*Péjì*]: Altar dos orixás, onde ficam símbolos, pedras (*òkúta*), comidas etc. (Cacciatore, 1988).

**Peji-gã**: Auxiliar (ogã) incumbido de zelar pela conservação, limpeza e ornamentação do peji (altar) do barracão e também deste, e organizar as festas públicas (Cacciatore, 1988).

**Pomba-Gira**: Exu feminino (Cacciatore, 1988).

**Pretos Velhos**: Espírito purificado de antigos africanos escravizados no Brasil (Cacciatore, 1988).

**Sidagã**: Filha de santo que auxilia a Dagã e a Ialorixá no padê de Exu (Cacciatore, 1988).

**Terreiro:** Conjunto dos terrenos e casas onde se processam as cerimônias religiosas e os preparativos para as mesmas, nos cultos afro-brasileiros (Cacciatore, 1988).

**Transe:** Estado de sensibilidade especial – conseguido pelo toque dos atabaques, agogô, adjá, cânticos, às vezes ingestão de infusão de certas ervas – em que a iniciada (o) recebe seu orixá (Cacciatore, 1988).

**Xangô<sup>1</sup>** [*Songó*]: Grande e poderoso orixá iorubá (nagô), deus do raio e do trovão (Cacciatore, 1988).

**Xangô<sup>2</sup>:** Termo genérico usado para designar os cultos de origem iorubá no Recife (PE), Alagoas, Sergipe e Paraíba (Cacciatore, 1988).

**Xaxará** [*Sàsára*]: Instrumento simbólico de Omolu-Obaluaiê (Cacciatore, 1988).

**Xirê** [*Siré*]: Ordem em que são tocadas, cantadas e dançadas as invocações aos orixás, no início das cerimônias festivas ou internas (Cacciatore, 1988).

**Yemanjá** [*Yemojá*]: Deusa das águas. No Brasil é considerada orixá do mar e a mãe de todos os orixás (Cacciatore, 1988).

### **Saudação dos òrìsà**

Epa, babá!

Epa hei!

Euê ô! *Ewé (folhas)*

*Kauô Cabiécile! Ká biyè si le!*

*Laroiê! Laróyè!*

*Obá xireê! Obà siré!*

Ogunhê!

Okê Arô! Oké Àró!

Ora ieiê ô! *Oore*

Saluba!

Odôíá! Ou Odôfé-iabá!

Arô Boboi! Arô Moboi!

Atoto!

## ANEXO 1

### **Obá corta à orelha induzida por Oxum**

Obá e Oxum competiam pelo amor de Xangô. Cada semana, uma das esposas cuidava de Xangô, fazia sua comida, servia à sua mesa. Oxum era a esposa mais amada e Obá imitava Oxum em tudo, inclusive nas artes da cozinha, pois o amor de Xangô começava pelos pratos que comia. Oxum não gostava de ver Obá copiando suas receitas e decidiu vencer definitivamente a rival. Um dia convidou Obá à sua casa, onde a recebeu usando um lenço na cabeça, amarrado de modo a esconder as orelhas. Oxum mostrou à Obá o alguidar onde preparava uma fumegante sopa, na qual boiavam dois apetitosos cogumelos. Disse à curiosa Obá que eram suas próprias orelhas, orelhas que ela cortará, segredou cumplicemente. Xangô havia de se deleitar com a iguaria. Não tardou para que ambas testemunhassem o sucesso da receita. O marido veio comer e o fez com gula, se fartou. Elogiou sem parar os dotes culinários da mulher. Obá quase morreu de ciúme. Na semana seguinte, Obá preparou a mesma comida, cortou uma de suas orelhas e pôs para cozinhar. Xangô, ao ver a orelha no prato, sentiu engulhos. Enojado, jogou tudo no chão e quis bater na esposa, que chorava. Oxum chegou nesse momento, exibindo suas intactas orelhas. Obá num segundo entendeu tudo, odiou a outra mais que nunca. Envergonhada e enraivecida, precipitou-se sobre Oxum e ambas se envolveram numa briga que não tinha fim. Xangô já não suportava tanta discórdia em casa e esse incidente só fez aumentar a sua raiva. Ameaçou de morte as briguentas esposas, perseguiu-as. Ambas tentaram fugir da cólera do esposo. Xangô procurou alcançá-las, lançou o raio contra elas, mas elas corriam e corriam, embrenhando-se nos matos, ficando cada vez mais distantes, mais inalcançáveis. Conta-se delas que acabaram por ser transformadas em rios. E de fato, onde se juntam o rio Oxum e o rio Obá, a correnteza é uma feroz tormenta de águas que disputam o mesmo leito.

## ANEXO 2

### **Os Ibejis enganam a Morte**

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