



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
BACHARELADO EM LETRAS**

MONALISA SACRAMENTO DE OLIVEIRA

**‘MULHER CABEÇA FEITA, MULHER FORÇA PERFEITA’:
ESTUDO DE TRAÇOS DAS YÁBAS EM LETRAS DE CANÇÕES DO BLOCO
AFRO ILÊ AIYÊ**

SALVADOR

2017

MONALISA SACRAMENTO DE OLIVEIRA

**“MULHER CABEÇA FEITA, MULHER FORÇA PERFEITA”:
ESTUDO DE TRAÇOS DAS YÁBAS EM LETRAS DE CANÇÕES DO BLOCO AFRO
ILÊ AIYÊ**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao colegiado de Letras Vernáculas do curso de bacharelado em Letras Vernáculas, do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de bacharel.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Denise Carrascosa França

SALVADOR

2017

*“...África
A nossa honra
Tem que ser lavada
Ilê Aiyê
A nossa honra
Tem que ser lavada
Negro, negra, negrada
A nossa honra
Tem que ser lavada
Na passeata
A nossa honra
Tem que ser lavada
População magoada
A nossa honra
Tem que ser lavada...”*

(População magoada – Ilê Aiyê)

AGRADECIMENTOS

Reafirmando a noção de UBUNTU: eu sou, porque nós somos! Nenhum dos meus sonhos seriam passíveis de realizações com a ausência da cooperação de seres de luz em minha vida, sejam eles encarnados ou não.

Como de costume e seguindo a tradição, agradeço aos meus ancestrais, que nos deixaram de herança a força da resistência e nos proporcionaram, através de lutas incessantes, oportunidades de progresso. Eu sou o orgulho de Dandara e de Zumbi!

Deus, a minha fortaleza e o meu refúgio, aquele que não têm gênero, não tem raça e nem religião. Agradeço por mover a minha vida, conforme a sua vontade, me guiando para o melhor caminho possível.

Aos donos da minha cabeça, que ainda não se mostraram, mas que cuidam de mim e das minhas causas, desbravando qualquer mata fechada e tirando todos os obstáculos para que o meu voo seja livre.

À minha querida orientadora, além-mar academia, presente dos Deuses, professora Denise Carrascosa, por tamanha generosidade que habita nesse coração, pela escuta atenta, pelo olhar compenetrado e pela fala sensível. Uma mulher de Iansã, que luta com unhas e garras para defender as causas do povo negro, dentro e fora da Universidade Federal da Bahia. Um encontro de almas, que nasceu para perdurar. Gratidão eterna por essa acolhida!

À Instituição Ilê Aiyê, por ter sido o pilar da construção da negritude na Bahia e no Brasil, agradeço imensamente ao barro em que vocês pisaram e que hoje serve de alicerce para a edificação da minha formação enquanto mulher negra. É o amor ao Ilê que me faz lembrar todos os dias que eu vivo porque resisto!

À mainha, pela compreensão em manter um ambiente sempre saudável e tranquilo para os meus momentos de estudo, pela escuta sincera e as opiniões indispensáveis no tocante a minha vida acadêmica. Agradeço também por ter nascido através da senhora a minha admiração e encantamento pelo bloco Ilê Aiyê.

À minha tia e madrinha Conceição, que, assim como minha mãe, é a peça fundamental que move o meu interesse em estudar o Ilê Aiyê. Ela foi para mim a primeira afirmação de negritude no seio familiar e seguindo os seus passos, conheci a história do Mais Belo dos Belos e aprendi a amá-lo.

Agradeço à minha prima Sauane Andrade, que, por fazer parte da família Ilê Aiyê, pôde contribuir nos esclarecimentos de algumas dúvidas que perpassavam o meu entendimento e com muita paciência soube me ouvir e guiar.

À minha prima Mirella Aragão, apoiadora fiel de todas as minhas empreitadas, pela participação e interesse em todos as etapas da pesquisa e pelos conselhos certos. Ouvir de você palavras incentivadoras é ter a certeza de que tudo já deu certo. Você é essencial!

Ao meu amigo Deivid Borges, por me tranquilizar com o seu sorriso largo e me orientar com a sua fala motivadora em todos os momentos de desespero. Você é uma grande inspiração para mim!

Ao meu querido amigo André Alves, pela sincera torcida em todos os momentos e por ter tanta paciência em me auxiliar, principalmente no tocante aos assuntos de informática.

A Marcus Guellwaar Adún, por ter disponibilizado o seu tempo para responder todas as minhas perguntas acerca da sua vivência no Ilê Aiyê e por ser o compositor de uma das canções escolhidas para integrar o corpus desse trabalho.

A Sandro Telles, produtor do Bloco Afro Ilê Aiyê, por tamanha generosidade ao me ajudar, enviando-me todos os áudios das canções que foram solicitados e mostrando-se à disposição no que fosse necessário.

A todas as irmãs e irmãos de luta, que aqui não foram citados, mas que, de alguma maneira, agregaram a minha construção pessoal e acadêmica, o meu sincero agradecimento. E para aqueles que ainda estão por vir, o meu desejo de força e perseverança, pois “não há vitória quando a luta não é justa...” (Força Afro Brasileira – Ilê Aiyê)

RESUMO

O objetivo central do presente trabalho de conclusão de curso é estudar canções do Bloco Afro Ilê Aiyê, em busca de mapear traços da cultura ancestral iorubana, no que diz respeito aos diversos itãs das Yabás e analisar a interferência das forças dessas orixás na reafirmação da mulher negra. Por meio da interseção entre a concepção histórica extraída do documentário *Ilê Aiyê: do Axé Jitolu para o mundo* e a memória afetiva da minha família, o primeiro capítulo foi construído com base no surgimento de uma identidade cultural. Foram feitas análises críticas dos intelectuais Stuart Hall, Osmundo Pinho, Antônio Risério, Homi Bhabha e Frantz Fanon. Para falar sobre a mulher negra, especificamente, o segundo capítulo inicia-se com a noção de tradição viva trazida por Hambaté Bâ, seguido com os posicionamentos de autoras como Angela Davis, apresentando as consequências do período de escravização para a posição atual da mulher negra; Sueli Carneiro e Cristiane Cury, com as reflexões da comunidade do candomblé e do poder feminino no culto aos orixás. Também nesse capítulo, trago Reginaldo Prandi com os itãs das Yabás, mitos recorrentes das orixás: Nanã, Iansã, Oxum e Obá. No terceiro capítulo, as grandes mulheres em canções do Ilê Aiyê, reitero a discussão com as noções de performance negra trazidas por Leda Martins; o ideal de feminismo de Chimamanda Adichie; e Ana Cláudia Pacheco, justificando a solidão da mulher negra. Todas essas leituras críticas foram indispensáveis para a análise das oito canções selecionadas, que se encontram presentes também nessa última seção.

Palavras-chaves Ilê Aiyê. mulher negra. cultura iorubana. Yabás. canções.

ABSTRACT

The central goal of the present work is to critically study songs from Bloco Afro Ilê Aiyê, searching for traces of the ancestral yorubá culture, concerning the narratives of Yabás, analyzing their interference in the reaffirmation of the black women. Through an intersection between the documentary *Ilê Aiyê: do Axé Jitolu para o mundo* and the affective memory of my family, the first chapter was constructed about the emergence of a device of cultural production of identity. The critical contribution came from intellectuals such as Stuart Hall, Osmundo Pinho, Antônio Risério, Homi Bhabha and Frantz Fanon. Talking specifically about black women, the second chapter begins with the notion of alive tradition by Hampate Ba and follows the positions of Angela Davis reflecting upon the consequences of slavery on black women; Sueli Carneiro and Cristiane Cury, reflecting about the candomblé community and the feminine power with their Orixás. In this chapter, Reginaldo Prandi is used in his investigation with the itãs from Yabás, recurrent myths of : Nanã, Iansã, Oxum and Obá. In the third chapter, I use the discussion of the notion of black performance from Leda Maria Martins, the idea from Chimamanda Adichie; and Ana Cláudia Pacheco reflecting about the loneliness of black women. These readings were indispensable to the analysis of the eight selected songs, that were also attached to this work.

Key-words Ilê Aiyê songs. black women. yorubá culture. Yabás.

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO	9
2.	ILÊ AIYÊ - IDENTIDADE CULTURAL NEGRA E MEMÓRIAS AFETIVAS	11
3.	AS YABÁS: do escravismo à força identitária de mulher negra	24
	3.1. De mulheres escravizadas a mulheres de santo	25
	3.2. O poder feminino no culto aos Orixás	32
	3.3. Itãs de Yabás	36
	3.3.1. Nanã	37
	3.3.2. Iansã	38
	3.3.3. Obá	40
	3.3.4. Oxum	40
4.	MULHERES NEGRAS EM CANÇÕES DO ILÊ AIYÊ	42
	4.1 Mulheres Negras em Algumas Canções do Ilê Ayiê	48
	4.1.1 Negras Candaces	49
	4.1.2 Canto Sideral	50
	4.1.3 Linda Fêmea	50
	4.1.4. Deusa do Ébano	52
	4.1.5. Esteticamente Nobre	53
	4.1.6 Mãe das Águas	54
	4.1.7 Vozes da Floresta Macua	54
	4.1.8. Ori Ara Uka Yá	54
5.	CONSIDERAÇÕES FINAIS	56
	ANEXOS: Canções Estudadas do Bloco Afro Ilê Ayiê	58
	REFERÊNCIAS	66

1. INTRODUÇÃO

O Ilê Aiyê foi o primeiro bloco afro do Brasil, nascido em 1974, para revolucionar o cenário social, a priori na Bahia, através de diversas ferramentas que propiciaram o surgimento de novas identidades, assim como novas concepções referentes à comunidade negra.

Sabemos que perante boa parte da sociedade, o bloco se resume ao carnaval e acaba sendo esquecido durante o restante do ano. A instituição Ilê Aiyê agrega a Escola Mãe Hilda Jitolu, que funciona há mais de 26 anos como parte do projeto de extensão pedagógica. Com o objetivo de sistematizar e socializar práticas e produções educativas do Ilê Aiyê e editar os Cadernos de Educação da Entidade, a Escola Mãe Hilda atua, juntamente com outras duas escolas coordenadas por esse projeto, que são: a Escola de Percussão Band'erê e a Escola Profissionalizante. Portanto, o Ilê Aiyê não está nas ruas apenas durante os festejos momescos.

O Ilê Aiyê nasceu para mim por intermédio da influência de minha família, que acompanhou os primeiros passos do Mais Belo dos Belos. Portanto, através de um suporte teórico acadêmico, agregado ao de memórias afetivas familiares, pude pensar criticamente questões políticas, sociais e culturais que estão em volta do bloco afro Ilê Aiyê e reafirmar o quanto que ele foi e permanece sendo fundamental para a construção da nossa negritude, a partir de um cenário histórico de ditadura militar, em uma país altamente racista e sexista. A escolha de determinadxs autorxs para sustentar a minha reflexão crítica foi um ato político, pois precisamos observar quem, verdadeiramente, fala sobre nós e para nós.



Figura 1: Mainha (Ana Lúcia Sacramento), uma amiga da família e minha tia (Conceição Sacramento)
– Arquivo pessoal

No primeiro capítulo, trago um breve panorama da história do Ilê Aiyê, extraído do documentário *Ilê Aiyê - Do Axé Jitolú para o mundo*, dialogando com as leituras memoriais feitas por minha mãe e minha tia, relacionando-as com alguns estudos teóricos relevantes à compreensão desse cenário cultural.

A religiosidade de matriz africana é o principal alicerce de sustentação do Ilê Aiyê e ela não poderia deixar de ser apresentada nesse trabalho. Portanto, no segundo capítulo, por meio da leitura da cultura iorubana, foi possível conhecer e apresentar alguns itãs das yabás que percorrem letras de canções do Ilê Aiyê.

No terceiro capítulo, procurei fazer uma triagem de canções do Ilê, cujo tema central ou transversal é a mulher negra. Encontrei traços das trajetórias míticas de orixás femininas e busquei compreender a importância de sua representatividade para mulher negras, em nosso país subalternizadas pelo racismo e sexismo.

O Ilê possui diversas canções que apontam para essa temática e por conta disso, não foi um trabalho árduo selecioná-las. Mas, algumas letras não se encontram disponíveis em plataformas digitais, tendo sido necessário fazer a sua transcrição através de escuta do áudio. Após a escolha do *corpus*, reflexões de cunho interpretativo foram feitas, dialogando sempre com o aparato teórico selecionado.

2. ILÊ AIYÊ - IDENTIDADE CULTURAL NEGRA E MEMÓRIAS AFETIVAS

Salvador, Bahia, anos 70. Período em que uma nova afirmação de identidade negra surge. De acordo com Osmundo Pinho (2003) em sua tese de doutorado *O Mundo Negro: sócio-antropológico da reafirmação em Salvador*, essa versão firmou-se no centro de uma constelação de discursos, declarações, retóricas, intervenções, leituras e performances como narrativa aceita para uma nova fase da vida cultural na cidade. Essa nova fase alteraria para sempre o panorama das relações raciais na Bahia, permitindo uma releitura das tradições e instituições negras, transformando, assim, a própria identidade do estado e dos baianos, que forneceria modelos de organização coletiva e de reconstituição da subjetividade afrodescendente para todo o Brasil.

O termo “identidade”, introduzido acima, é trabalhado a partir do que Stuart Hall (1997) chamou de “novas identidades”, que irão se opor às obsoletas e tradicionais “velhas identidades”. Essas últimas, estabilizaram durante muito tempo o mundo social, mas hoje estão em franco declínio, dando espaço para a “modernidade”. O sujeito, antes visto de maneira estável, começa modernamente a passar pela chamada “crise de identidade”. Essa é uma parte significativa do processo de deslocamento das estruturas centrais das sociedades modernas, ocasionando uma mudança nas paisagens culturais de classes, gêneros, sexualidades, etnias, raças e nacionalidades. Esses elementos, anteriormente, nos ofereciam uma noção de indivíduos sociais sólida, única, fixa, inabalável. Mas essa concepção é transformada posteriormente.

“Ilê Aiyê, canto de evolução...”, do Barro Preto Curuzu para o mundo, nasceu em 1º de novembro de 1974 com a proposta de transformar ideologias, concepções, estéticas, referências, antes consideradas únicas e intocáveis. O primeiro bloco afro do Brasil tornou-se um divisor de águas na história da luta, preservação e valorização identitária do negro. Apropriou-se da história dos seus ancestrais africanos para (re)contar a sua, através de movimentos rítmicos, indumentárias e letras de canções. A revolução não se deu apenas no íntimo de cada pessoa, mas também no processo de reafirmação do Carnaval da Bahia, que nunca havia dado espaço de visibilidade afirmativa para o negro. O termo reafirmação, proposto pelo antropólogo Antônio Risério (1981), consiste em um resgate dos valores africanos para exaltar a cultura negra, que perpassa as estruturas do Candomblé e chega a outras áreas, como por exemplo o carnaval.

O carnaval de Salvador é voltado para o afoxé e os trios elétricos. Ainda citando Risério (1981), em seu livro “Carnaval Ijexá”, o autor afirma que a palavra “afoxé” origina-se do idioma Yorubá e tem como significado “a fala que faz”. O uso dessa palavra representa, justamente, o processo de reafricanização no carnaval baiano. Esse processo está atrelado à valorização e à ressignificação da cultura negra que, no âmbito dos afoxés seria atrelado necessariamente ao Candomblé. A partir da década de 1960, a juventude negra baiana começa a se movimentar e unir interesses em comum para lutar por melhorias de suas condições sociais. Esses jovens serão influenciados pelo movimento de independência das nações africanas, vinculadas à descolonialização.

Do período colonial até os dias atuais, o carnaval sofreu consideráveis modificações e adequações. Mas o que hoje arranca aplausos e admiração de boa parte da população, nem sempre teve tamanho respeito e aceitação. Um grupo de jovens negros, liderado por Antônio Carlos dos Santos, mais conhecido como Vovó do Ilê Aiyê, se reunia na Ladeira do Curuzu (Bairro da Liberdade), em plena década de 70, no ápice da Ditadura Militar, em um terreiro de candomblé cuja nação jeje-nagô tinha como Ialorixá Mãe Hilda Jitolú.

Antes de mais nada, para que possamos responder a pergunta “que bloco é esse?”, temos que entender quem é a matriarca que o fundamenta. Ela representa um grande exemplo de força, da qual o bloco e seus foliões têm orgulho. Hilda é a grande guardiã do Ilê; de sua presença emana o axé que embasa e impulsiona a entidade Ilê Aiyê. A sacerdotisa, por não permitir que os seus filhos fizessem festas nas ruas, concedia o barracão, que é onde acontecem os cultos da religião, para que eles pudessem se reunir juntamente com os seus amigos. Esse grupo transformou o local em um clube de jovens, grupo este composto apenas por pessoas negras. Esse já seria, então, um embrião do que se tornou em seguida o Ilê Aiyê. Nessas reuniões, os amigos cantavam, dançavam e se reconheciam.

Os fundadores Antônio Carlos Vovô e Apolônio pensaram em uma proposta irreverente de bloco, pois, naquele contexto, os blocos indígenas tinham perdido a visibilidade e as escolas de samba não mais existiam. Em entrevista à Revista do Ilê em 2014, Vovô conta os primeiros passos da trajetória do bloco: “Quando eu, Apolônio, meu irmão e meus amigos decidimos criar um bloco de negros, queríamos apenas ter um espaço nosso no Carnaval, já que muitos blocos não aceitavam nossa presença e quando aceitavam o negro, ele só participava tocando ou carregando alegorias”. (Revista do Ilê, 2014). A não aceitação e a não inclusão de negros pobres em blocos brancos e clubes, frequentados pela elite branca, demonstra como o racismo estava presente na comunidade baiana na década de 1970. Ao criar o bloco, Vovô estava iniciando uma ação política e um ato de reivindicação de espaço social e

de visibilidade na cidade mais negra do Brasil. Para Risério (1981), entende-se Salvador como uma “Roma Negra”, uma “Nova Guiné”, graças ao grande contingente de população negra, parda e mestiça dessa região.

O Ilê se tornara a força política que mobilizou a sociedade. No primeiro dia do bloco nas ruas, os foliões estavam vestidos com amarrações coloridas típicas africanas denominadas de cangas, ao coro de uma só canção “Que Bloco é esse?” e ao ritmo de instrumentos musicais típicos dos rituais de candomblé. Foram até taxados de “falsos africanos da Liberdade”. A polícia acompanhou o bloco durante todo o percurso, pois acreditava que eram um bando de vândalos que causaria tumulto a qualquer momento. As pessoas não estavam acostumadas com aquela amostra cultural enraizada, alguns admiravam enquanto outros condenavam, como foi o caso da imprensa, que dizia que o grupo cantava uma “língua embolada”, o nagô.

Na quarta-feira de cinzas desse mesmo carnaval, o Jornal *A Tarde* publicou a seguinte nota: “Bloco racista: nota destoante no Carnaval da Bahia”. A partir daquele momento, o grupo se deu conta de que eles eram considerados racistas pelo fato de nunca ter existido, até então, um bloco carnavalesco, do qual somente pessoas negras podiam fazer parte. Esse acontecimento motivou o Ilê Aiyê a enfrentar todas as demonstrações discriminatórias, através da valorização e preservação da cultura, agora, afrodescendente.

Sobre a origem do nome do bloco, a princípio seria “Poder negro”, mas, em plena ditadura militar, não seria permitido que um nome como esse fosse pronunciado. Queriam ter como referencial a cultura africana, mas não tinham fontes de pesquisas vastas para saberem como seriam os costumes, os tecidos, as roupas e o próprio nome. O nome Ilê Aiyê surge após a contribuição de um iugoslavo, naturalizado francês, que era amigo de um dos fundadores do grupo, o também diretor Wilson Batista, mais conhecido como Macalé. Esse amigo já havia viajado bastante, inclusive para a África, e mostrou para eles alguns materiais trazidos de lá. Através disso, foram feitas traduções de alguns nomes em um dicionário iorubano francês. E, então, encontraram o nome “Ilê Aiyê”. A expressão origina-se da língua Iorubá, sendo “Ilê” pátria e “Aiyê”, para sempre ou em eternidade.

O Ilê iniciou um trabalho de conscientização do negro em se assumir como é e de se orgulhar disso, em um momento histórico em que o homem negro era visto como um marginal, enquanto a mulher negra não tinha valor algum. A partir de então, deu-se início a um processo de reconstrução identitária, uma vez que essas pessoas que se identificavam com o que o bloco proporcionava não tinham uma identidade cultural reafirmada.

De acordo com Hall (1997), os sujeitos pós-modernos já não mais se identificam com aquela oferta de identidade e, por isso, questionam-se a todo momento. Mas nem sempre o indivíduo teve uma postura como essa. No Iluminismo, ao menos teoricamente, o sujeito estaria totalmente centrado e unificado, dotado das suas capacidades, da razão, da consciência e da ação, cujo centro consistia num mundo interior, que emergia quando o sujeito nascia e se desenvolvia ao lado de sua existência enquanto indivíduo. Em seguida, o “sujeito sociológico” inicia um processo de reflexão acerca da complexidade do mundo moderno e sua participação nessa esfera. A consciência de que esse núcleo interior do sujeito não era autônomo e autossuficiente, mas sim formado por relações interpessoais, o arrebatava. O sujeito pós-moderno é o próprio processo de identificação através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais. É conceitualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos de sua vida, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Hall ainda afirma, em relação a nós sujeitos pós-modernos, que há identidades contraditórias de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente e constantemente deslocadas. Portanto, o trabalho iniciado pelo Ilê Aiyê, de forma involuntária ou não, permitiu uma reconstrução identitária desse povo, com base em suas identidades ancestrais, mas não deixando de vir a ser novas identidades.

Homi Bhabha (1998) cita o posicionamento de Frantz Fanon em relação à nova era das identidades modernas. Fanon foi um psicanalista revolucionário, nascido na Ilha de Martinica em 1925, membro da luta junto às forças de resistência na África durante a Segunda Guerra Mundial. Suas ideias estimularam obras influentes no pensamento político e social, na teoria da literatura, nos estudos culturais e na filosofia.

Fanon reconhece a importância crucial para os povos subordinados de afirmar suas tradições culturais nativas e recuperar suas histórias reprimidas. Mas ele está consciente demais dos perigos de fixidez e do fetichismo de identidade no interior da calcificação de culturas coloniais para recomendar que se lancem raízes no romanceiro celebratório do passado ou na homogeneização da história do presente. (BHABHA, 1998, p. 29)

Portanto, para Fanon, as tradições culturais nativas são inegáveis e precisam ser mantidas. Mas a concepção de identidade fixa não deve existir, pois a identidade é uma criação social em constante mutação.

Naquele momento em que o Ilê surge, nenhuma das rainhas das agremiações não eram negras e as negras, e quando eram, produziam-se de maneira embranquecida. Não tinham espaço

como representantes da beleza, pois a representatividade era a não negra. E sobre essa realidade, que nos persegue até os dias atuais, Fanon (1932) afirma:

O mundo branco, o único honesto, rejeitava minha participação. De um homem exige-se uma conduta de homem; de mim uma conduta de homem negro – ou pelo menos uma conduta de preto. Eu acenava para o mundo e o mundo amputava meu entusiasmo. Exigiam que eu me confinasse, que encolhesse. (FANON, 1932 p. 107)

A partir de uma das suas políticas de ações afirmativas, o Ilê implantou o concurso da Deusa do Ébano, intitulado “A Noite da Beleza Negra”. Foi de uma ousadia sem par instituir um concurso de beleza negra, em um país racista, em meio a uma ditadura militar. Mulheres negras e mestiças da cidade se inscreviam para participar da primeira oportunidade que estava sendo oferecida para o reconhecimento da sua beleza genuína. Uma elevação da autoestima que propiciou novos ensinamentos a essas mulheres ao assumirem o seu padrão estético. Não somente as mulheres, mas os homens também foram ensinados através do concurso a vestirem-se com roupas coloridas e estampadas sem qualquer tipo de pudor, a pisar mais firme no chão, buscar o seu espaço no mercado de trabalho, enfrentar as Universidades e valorizar, acima de tudo, a “sua” identidade. Noção essa de identidade que foi posta à luz de reflexão por Hall (1997).

O Ilê Aiyê tem uma força motriz que vem dos Orixás, tendo suas bases e fundamentos vinculados ao candomblé da nação jeje-nagô. Mãe Hilda Jitolú contou enquanto viva que o seu filho Antônio Carlos Vovô, um dos fundadores do bloco, quando nasceu já trazia consigo a missão de servir à comunidade, o que tem sido feito com maestria até os dias atuais. Ela tinha uma grande preocupação em preservar os fundamentos da sua religião e se fazia sempre atenta aos elementos do candomblé que iriam para o carnaval. As músicas compostas para o bloco eram passadas pela sua inspeção, para que não fossem proferidas coisas que não deveriam. A preparação espiritual do bloco, antes de ir para as ruas, também se deu durante muitos anos pela matriarca Mãe Hilda. Após o seu falecimento em 2009, o cargo de Ialorixá do Terreiro Ilê Axé Jitolú ficou para a sua filha mais nova, Hildelice Benta dos Santos.

Ainda hoje, são feitos rituais fundamentados do candomblé antes do desfile e um deles, que é realizado perante a população, é conhecido pelos admiradores do bloco como “A Saída do Ilê Aiyê”, que acontece no Curuzu, no sábado de carnaval, antes do bloco ir para o circuito. A cerimônia é uma demonstração de fé e tradição e, nesse momento, a Deusa do Ébano daquele ano é apresentada para a comunidade, o que é seguido dos pedidos de bênçãos aos Orixás, com direito a banho de pipoca e soltura de pombas brancas. Baianos e turistas de vários lugares do mundo, principalmente moradores da Liberdade e Curuzu, lotam as ruas, janelas

e varandas, deixando ainda mais mágico o desfile. Em seguida, milhares de pessoas acompanham o cortejo até as ruas da Liberdade.

O veículo condutor e transformador do Ilê Aiyê se deu através da música. Não são canções atreladas apenas ao entretenimento, mas sim canções que utilizam o texto para contar a sua própria história. Isso é visto nos cadernos pedagógicos e também com a música tema, que conta a história do negro através de uma ótica diferenciada. A partir de então, foram criadas apostilas de estudos para enriquecer a pesquisa sobre o bloco. O Ilê tem um processo educacional que te leva a pertencer a um grupo que é seu de origem. Fanon, em *Pele negra, máscaras brancas* revela em relação à noção de origem que “Cheguei ao mundo pretendendo descobrir um sentido nas coisas, minha alma cheia do desejo de estar na origem do mundo, e eis que me descobro objeto em meio a outros objetos” (1952, p.103). Esse grupo, de fato, deveria ser nosso de origem. Mas nos roubaram o que tínhamos, nos extraíram do mundo que deveria ser nosso, para vivermos uma realidade longínqua.

Fanon também diz na página seguinte que:

De um dia para o outro, os pretos tiveram de se situar diante de dois sistemas de referência. Sua metafísica ou, menos pretensiosamente, seus costumes e instâncias de referência foram abolidos porque estavam em contradição com uma civilização que não conheciam e que lhes foi imposta. (FANON, 1952, p. 104)

A ontologia humana do negro foi perdida e até os dias atuais o trabalho de resgate é incessante. A música “Minha origem” do bloco afro Ilê Aiyê, está no cd *Canto Negro* que foi gravado em 2003. Em um dos seus fragmentos, podemos observar de qual forma o Ilê Aiyê enxerga a sua própria origem: “Se me perguntar/ De que origem eu sou/ Sou de origem africana/ Eu sou com muito orgulho, eu sou...”. Analisando essa passagem, nota-se que o Ilê evoca a África como uma identidade embrionária que serve de inspiração para o bloco e os seus adeptos. Portanto, o Ilê Aiyê é a nossa representatividade, que nos mantém um pouco mais próximo da noção de existência ontológica, mostrando-nos o surgimento de uma nova concepção de identidade e que todos os outros pertencimentos oferecidos até então foram e são artificiais.

Contudo, em meio à “pós-modernidade”, faço das palavras de Hall as minhas quando ele diz que a perda do “sentido em si” é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentramento do sujeito, ocorrendo duplamente entre os indivíduos e o seu lugar no mundo social e cultural. Assim, o sujeito chega a se questionar de quem é si mesmo. Ernesto Laclau, citado por Hall (1997), usa o conceito de “deslocamento” quando aquele cujo centro é deslocando e não sendo substituído por outros, mas por uma pluralidade de centros de poder. As identidades

modernas não possuem nenhum centro, nenhum princípio articulador ou organizador único. Ainda assim, o deslocamento tem características positivas. Ele desarticula as identidades estáveis do passado, mas, em contrapartida, abre possibilidades de novas articulações, a criação de novas identidades, a produção de novos sujeitos.

O Ilê Aiyê hoje faz parte de uma cena onde se projeta o discurso do multiculturalismo, pertencendo a essa “diversidade cultural”, que só foi possível graças ao surgimento e a necessidade de novas concepções de identidade. Silva (2000, p. 73) diz que, em geral, o “multiculturalismo” apoia-se em um vago e benevolente apelo à tolerância e ao respeito para com as diversidades e diferenças. Mas sabemos que a valorização e o respeito para com seu espaço de produção identitária diferencial ainda não são o suficiente.

Conforme Hall (1997):

O fato de que projetamos a “nós mesmos” nessas identidades culturais ao mesmo tempo em que internalizamos seus significados e valores, tornando-os “parte de nós”, contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural. A identidade, então, costura (ou para usar uma metáfora médica), “sutura”) o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis. (HALL, 1997, p. 11)

Portanto, são essas coisas que estão mudando. O sujeito previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado, composto não somente de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas. Dessa forma, está havendo um colapso dessas identidades que não mais interessam para o indivíduo.

Do Curuzu para Macaúbas, mas propriamente Ladeira do Cônego Pereira, existia uma família: uma mãe dona de casa, um pai ex-combatente e sete filhos, sendo eles cinco mulheres e dois homens. Família de origem humilde, que tinha o pão regrado e compartilhado para nove bocas. A luta era árdua, mas a felicidade ofuscava qualquer tipo de dificuldade. Você deve estar se perguntando: mas qual seria a relação que essa história tem com o bloco Ilê Aiyê? E eu vos respondo: do berço dessa família nasceu o amor pelo Mais Belo dos Belos.

Duas das cinco irmãs acompanharam os primeiros passos do bloco afro. Em 1974, ano em que o Ilê Aiyê foi fundado, Mainha (Ana Lúcia Sacramento) e minha tia (Conceição Sacramento) avistavam da porta de casa a amiga Malú, hoje já falecida, passar com roupas africanas dizendo que estava indo para um movimento negro que surgia na cidade. Elas, então, fizeram a célebre pergunta “Que Bloco é esse?”, mas nem mesmo a moça sabia responder. Por falta de condições financeiras, as irmãs não puderam sair também.

No ano seguinte, um amigo de infância dos irmãos foi encarregado de fazer um serviço no som do carro em que o bloco iria desfilar e ganhou como pagamento duas fantasias, uma feminina e outra masculina. Aládio convidou minha mãe para sair com ele, mas como só tinha conseguido duas, tia São ficaria de fora. Mainha ficou receosa por sua irmã, que já demonstrava um enorme encantamento pelo bloco mesmo sem nunca ter saído. Por saber do interesse de Aládio por minha mãe, minha tia insistiu para que ela saísse e acompanhou o bloco do outro lado da corda. Mainha estava produzida com um lindo turbante e as amarrações no corpo, sentiu-se naquela ocasião uma negra legítima. A partir de então, deu-se início a uma relação, quase consanguínea, dessa família com o Mais Belo dos Belos.



Figura 2: O Ilê Aiyê na Avenida. (Mainha à direita da imagem) - Arquivo pessoal

Essas irmãs frequentavam assiduamente os ensaios do bloco Ilê Aiyê, que aconteciam aos sábados na Senzala do Barro Preto, antes um espaço de barro em frente ao Terreiro Ilê Axé Jitolú, no bairro do Curuzu. No local, era montado um palanque semelhante a uma carroça para a apresentação dos cantores. Na época, a ala de canto era formada apenas por homens. Eles eram: Lazzo Matumbi, Guiguio, Éron, Osvaldo Bailado, César Maravilha e Paulinho Feijão. Dessa forma, nasceu uma amizade muito forte entre elas, Vovô do Ilê e os demais integrantes. Esse grupo se reunia até mesmo fora dos eventos do bloco, em peixadas na quarta-feira de cinzas, em festas de largo, no Pelourinho e passeios pelo Mercado Modelo.

Apesar de não serem adeptas do candomblé, mainha e minha tia cantavam as canções e respeitavam plenamente, pois tinham consciência de que, através daquelas letras, estava sendo

contada a história do seu povo. O encantamento pelo bloco tomava uma proporção cada vez maior, servindo como uma reunião de pessoas independentemente de suas crenças. Os terreiros se reuniam, sem distinção de nações ketu, jeje, angola, nagô...

O 1º de novembro é comemorado na Bahia com o aniversário do bloco afro mais importante da nossa história. Devido a isso, todos os anos, o Ilê Aiyê proporcionava uma festa em comemoração ao seu aniversário, que normalmente acontecia fora do Barro Preto. Geralmente, a festa sucedia na antiga casa de detenção, localizada onde hoje encontra-se o Forte da Capoeira no Bairro do Santo Antônio Além do Carmo, com cortejo pelas ruas e parada obrigatória na Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos. Em seguida, antes do Carnaval, acontece até os dias atuais o concurso da Deusa do Ébano, mais conhecido como “A Noite da Beleza Negra”, no qual mulheres negras de Salvador concorrem ao título que a fará reinar durante um ano à frente do bloco. Esse evento era realizado em importantes clubes de Salvador. Em seu primeiro ano, 1975, aconteceu no clube Cruz Vermelha, no bairro do Campo Grande.

O surgimento da “Noite da Beleza Negra” serviu de inspiração para muitas mulheres negras que nunca tinham visto a sua beleza ser exaltada daquela maneira. Elas se viam como soberanas rainhas, em um espaço em que as suas características naturais seriam evidenciadas e não seria necessário apropriar-se de uma estética e de uma cultura que não fossem sua para sentirem-se belas. A preparação para essa noite acontecia com mais ou menos um ano de antecedência. Mesmo com poucos recursos, as candidatas esmeravam-se na produção. Minha tia Conceição sempre teve muito amor pela dança. Desde muito jovem dançava no Senac, instituição que oferecia diversos cursos, inclusive de dança afro. Quando ela tomou conhecimento de que esse concurso valorizava a estética da mulher negra dos olhos grandes, dos beiços carnudos, do nariz arredondado e do cabelo crespo, sentiu-se encaixada nessa representatividade. A partir de então, decidiu que iria concorrer ao título da Deusa do Ébano. Afinal, se o poder é muito bom, nós queremos poder também. Para melhor compreensão desse processo pelo qual o indivíduo negro passa, cito o psicanalista Fanon (1932 p. 104) quando ele diz que “no mundo branco, o homem de cor encontra dificuldades na elaboração do seu esquema corporal. O conhecimento do corpo é unicamente uma atividade de negação.”. O que antes era visto como irreconhecível, por intermédio do Ilê Aiyê torna-se reconhecível. A descoberta da negritude e das características étnicas, que, durante muito tempo, tentaram ocultar.

Em 1985, o tema do carnaval do Bloco Afro Ilê Aiyê foi o Reino de Daomé, que era um estado da África, situado onde hoje encontra-se o Benim. O reino durou até o ano de 1904, quando foi conquistado por tropas senegalesas pela França e incorporado à África Ocidental Francesa. Esse foi o primeiro ano em que minha tia concorreu ao concurso da Beleza Negra e para ela foi uma

experiência incomensurável. A sua roupa foi idealizada e confeccionada por um amigo seu de dança, amarrações pelo corpo com as cores típicas do Ilê Aiyê: vermelho, amarelo e preto, palhas da costa, cabaças rústicas penduradas na roupa, turbante na cabeça e tranças nagô, que eram vistas na época como algo de outro mundo. A torcida foi organizada pela sua família e também composta por amigos e vizinhos do bairro, algo que, até hoje, acontece no concurso.



Figura 3 – Minha Tia Conceição Sacramento no palco da Beleza Negra. – Arquivo pessoal

Ao entrar no palco, ao som de “Daomé região” a negra bailou. A emoção tomou conta e ela fez um número encantador. A torcida vibrou por uma das representantes de muitas mulheres que não concorreram. Minha tia ficou em segundo lugar, o que a deixou muito triste. A torcida em coro gritou: “É marmelada! É marmelada! É marmelada!”. Ainda assim, ela não se deixou abater. Empoderou-se ainda mais através da elevação de sua autoestima. Tomou consciência de que a sua beleza poderia não se encaixar nos padrões idealizados pela sociedade, mas que os seus traços típicos de uma negra africana a fazia uma mulher bela para os seus.



Figura 4: Minha tia Conceição Sacramento com a prima da família Alaíde do Feijão, ao seu lado esquerdo e duas amigas.

No ano seguinte, em 1986, o Ilê trouxe como tema o Congo Brazaville. A República do Congo, como também é conhecida, é um país Africano que recebeu este nome para ser distinguido do seu vizinho, a República Democrática do Congo. Tia São, por querer reviver a emoção do ano anterior, se candidatou novamente. Nesse ano dançou ainda melhor, subiu ao palco com maior autonomia sobre si e sobre os seus movimentos. Ao som de “Civilização do Congo”, sentiu-se a verdadeira Deusa do Ébano. Mais uma vez, ficou em segundo lugar. Mesmo triste, ela conseguiu superar. Mas vale ressaltar que o título só não foi concedido a ela devido à amizade que já havia se estabelecido com o Presidente Vovô, evitando, assim, que as pessoas especulassem que seria “máfia”.

No Carnaval do mesmo ano, houve uma situação irreverente que daria para a minha tia o título de Deusa do Ébano daquele ano. A rainha desse ano, que já havia sido rainha do Bloco Afro Muzenza do Reggae, avistou de cima do carro do Ilê o Bloco Muzenza, por qual ela tinha um grande carinho e admiração. Desceu imediatamente para acompanhar, abandonando o reinado, o carro e o bloco Ilê Aiyê. Minha tia, por ter conquistado o segundo lugar no concurso, passou a assumir o título de Deusa do Ébano até o final do desfile, ao lado do Rei. Apesar de não ter ocorrido a destituição oficial, após o Carnaval, Tia São seguiu como rainha cumprindo a agenda de eventos do Ilê. Dentre esses, foi convidada para representar o Ilê Aiyê, junto com outros integrantes do bloco, na inauguração da Casa da Bahia no Benim, na África. Nessa viagem também estavam Pierre Verger, Caetano Veloso, Gilberto Gil e sua esposa Flora Gil, Beto Jamaica e o time do Juventos.



Figura 5: Concorrendo ao título da Deusa do Ébano pela segunda vez – Arquivo pessoal



Figura 6: “Baila, negra, Baila. Baila, negra, negra baila...” – Arquivo pessoal

Em 1990, minha tia estava grávida de seis meses de minha prima Mirella. Com um lindo barrigão semelhante à Mãe África, ela foi convidada para dançar na “Noite da Beleza Negra”, cujo tema desse ano foi Costa do Marfim, país africano banhado pelo Oceano Atlântico ao sul. Durante o desfile, ela dançou divinamente e arrancou admiração do público, sendo aplaudida de pé. Parafraseando Fanon (1932), ela era naquele momento, ao mesmo tempo, responsável pelo seu corpo, responsável pela sua raça e pelos seus ancestrais. Até os dias atuais, a minha família e eu acompanhamos o Bloco Afro Ilê Aiyê. Sabemos que nem tudo é como era antes, mas o amor e o respeito continuam intactos. Quando elas se encontram com os amigos da “Velha Guarda” é uma alegria tamanha. Momento oportuno para as histórias daquela época serem recontadas e a amizade reafirmada. Não tinha como eu não ter amor pelo Ilê, nasci conhecendo a importância desse bloco para os que já foram, para os que aqui ainda estão e para os que ainda virão. “Se não fosse o Ilê Aiyê... O que seria de mim? O que seria de você?”.

3. AS YABÁS: do escravismo à força identitária de mulher negra

Trago para as discussões iniciais as ideias do escritor A. Hambaté Bâ (1977), acerca da tradição oral, para ser compreendida a importância dessa modalidade de linguagem para a cultura africana, fazendo cruzamento de posicionamentos com as intelectuais Angela Davis, Sueli Carneiro e Cristiane Cury.

Ao falarmos de tradição em relação à história africana de nossos antepassados, referimo-nos à tradição oral. Hambaté Bâ (1977) afirma que essas histórias foram transmitidas, pacientemente, de boca a ouvido, de mestre a discípulo, durante longos séculos. Essa herança ainda permanece viva em nossas memórias e andanças. Em muitas noções modernas, a escrita precede a oralidade, colocando sempre esta em último plano, secundário, deslegitimando o valor da cultura oral. Conforme essas noções, o livro é o principal veículo transmissor da herança cultural de um povo. Após as últimas guerras, devido ao trabalho de grandes etnólogos, esse conceito infundado caiu por terra, pois o tesouro que a tradição oral carrega é de pertencimento e interesse de toda a humanidade.

Para o autor, nas sociedades orais não somente a força da memória é mais desenvolvida, mas também a relação estabelecida entre o homem e a palavra proferida, pois ele é a palavra e a mesma encerra o testemunho daquilo que esse indivíduo é. Nas tradições africanas, a palavra falada tinha um valor moral fundamental, de um caráter sagrado, vinculado à sua origem divina e às forças ocultas nela depositadas. Agente mágico por excelência, grande vetor de “forças etéreas” não será, jamais, utilizada sem prudência.

Ao contrário do que possam imaginar, a tradição oral africana não se limita apenas às histórias e lendas ou mesmo a relatos mitológicos ou históricos, e os *griots* (contadores de histórias então longe de ser seus únicos guardiães e transmissores qualificados. Hambaté Bâ também acrescenta que:

A tradição oral é a grande escala da vida e dela recupera e relaciona todos os aspectos. Pode parecer caótica àqueles que não lhe descortinam o segredo e desconcertar a mentalidade cartesiana acostumada a separar tudo em categorias bem definidas. Dentro da tradição oral, na verdade, o espírito e a matéria não estão dissociados. Ao passar do esotérico para o exotérico, a tradição oral consegue colocar-se ao alcance dos homens, falar-lhes de acordo com o entendimento humano, revelar-se de acordo com as aptidões humanas. Ela é ao mesmo tempo religião, conhecimento, ciência natural, iniciação à arte, história, divertimento e recreação,

uma vez que todo pormenor sempre nos permite remontar à unidade primordial. (Hambaté Bá, 1977, p. 169)

Portanto, essa tradição oral conduz o homem a buscar a sua totalidade e assim, contribui para a criação de um tipo de homem particular, para esculpir a alma africana. A cultura africana não é, portanto, algo abstrato que deve ser isolado da vida do indivíduo. Ela envolve uma visão particular do mundo, ou melhor dizendo, uma presença particular no mundo, mundo esse concebido como um Todo, onde todas as coisas se inter cruzam e interagem.

3.1. De mulheres escravizadas a mulheres de santo

De acordo com Davis (2016), durante muito tempo a situação da mulher escravizada ficou incompreendida, muitas discussões acerca da “promiscuidade sexual” ou seus pendores “matriarcais” obscureceram mais do que iluminaram. Embora as normas institucionalizadas da escravidão concedessem as escravas um alto grau de liberdade tanto em suas decisões quanto nas de seus maridos. Além da precisão histórica, os estudos devem ser realizados para que esclarecimentos trazidos da era escravista possam justificar a luta atual das mulheres negras, que sempre trabalhavam mais fora de casa do que suas irmãs brancas.

Como escravas, essas mulheres tinham todos os outros aspectos de sua existência ofuscados pelo trabalho compulsório. Aparentemente, portanto, o ponto de partida de qualquer exploração da vida das mulheres negras na escravidão seria uma avaliação de seu papel como trabalhadoras. O sistema escravista definia o povo negro como propriedade. Já que as mulheres eram vistas, não menos do que os homens, como unidades de trabalho lucrativas, para os proprietários de escravos elas poderiam ser desprovidas de gênero. Nas palavras de um acadêmico, “a mulher escrava era, antes de tudo, uma trabalhadora em tempo integral para seu proprietário, e apenas ocasionalmente esposa, mãe e dona de casa.” (DAVIS, p. 24, 2016)

A ideologia da feminilidade do século XIX enfatiza o papel das mulheres como mãe protetoras, parceiras e donas de casa amáveis para os seus maridos, enquanto as mulheres negras eram praticamente anomalias. Embora essas mulheres negras desfrutassem de alguns duvidas benefícios da ideologia da feminilidade, presume-se que a típica escrava era trabalhadora doméstica, cozinheira, arrumadeira na “casa-grande”.

Essas mulheres escravizadas eram classificadas como “reprodutoras” e não como “mães”, suas crianças poderiam ser vendidas e enviadas para longe. Eram altamente vulneráveis a todas as formas de coerção sexual, enquanto para os homens, a punição mais violenta seria açoitadas, mutiladas e também estupradas. Esses estupros, na verdade, eram uma expressão ostensiva do domínio econômico do proprietário e do controle do feitor sobre as mulheres negras na condição de trabalhadoras.

Os abusos especialmente infligidos a elas facilitavam a cruel exploração econômica de seu trabalho. As exigências dessa exploração levavam os proprietários da mão de obra escrava a deixar de lado suas atitudes sexistas ortodoxas, exceto quando seu objetivo era a repressão. Assim como as mulheres negras dificilmente eram “mulheres” no sentido corrente do termo, o sistema escravista desencorajava a supremacia masculina dos homens negros. Uma vez que maridos e esposas, pais e filhas eram igualmente submetidos à autoridade absoluta dos feitores, o fortalecimento da supremacia masculina entre a população escrava poderia levar a uma perigosa ruptura na cadeia de comando. (DAVIS, p. 24, 2016)

As mulheres negras eram obrigadas pelos senhores de escravos a trabalharem de modo tão “masculino” quanto os seus companheiros, elas com certeza devem ter sido profundamente afetadas pelas vivências durante a escravidão. Algumas ficaram abaladas e destruídas, embora a maioria tenha sobrevivido e, nesse processo, adquirido características consideradas tabus pela ideologia da feminilidade do século XIX. A clivagem entre economia doméstica e economia pública inferiorizava as mulheres com mais força do que nunca. Elas tornaram-se sinônimo de “mãe” e “dona de casa”, termos que carregam a marca fatal da inferioridade. Mas, entre as mulheres negras escravizadas, esses vocabulários não se faziam presentes.

Nos limites da vida familiar e comunitária, portanto, a população negra conseguiu realizar um feito importante transformando a igualdade negativa que emanava da opressão sofrida pelo processo escravocrata em uma qualidade positiva: o igualitarismo característico de suas relações sociais.

Utilizo, agora, como suporte teórico as autoras Sueli Carneiro e Cristiane Cury, em “O Candomblé” para elucidar o contexto histórico, cultural, político e religioso em que o Bloco Afro Ilê Aiyê, encontra-se. A sociedade capitalista, através de suas relações sociais de produção, desumaniza as relações dos indivíduos, quando propõe uma visão individual do mundo, fundamentando uma ciência que tem como tarefa a dessacralização da cultura. Carneiro e Cury (2008) afirmam que é significativo dizer que o candomblé é uma forma de resistência à fragmentação da existência do homem brasileiro, independentemente do plano

em que ele esteja inserido. Conforme as autoras: “o sistema mítico do candomblé procura dar conta do ser humano em sua totalidade.” (CARNEIRO; CURY, 2008, p. 97).

O candomblé possui um conceito de teogonia, que está voltado para as ações dos indivíduos em toda a sua extensão de experiência, possibilitando que se reconheça um passado e que assim, se propicie um futuro. O que parece difícil ganha maior nitidez quando se trata do sistema capitalista, que ocasiona uma fragmentação do homem na sociedade e gera no indivíduo um enorme vazio existencial. Esse mesmo esvaziamento, outrora, foi intitulado por Stuart Hall (1997) como “Crise de Identidade”. O candomblé entra na vida desse indivíduo com a missão de inseri-lo numa ordem comunitária, que irá se estruturar política e socialmente.

A compreensão do indivíduo acerca dessa simbologia de mitos, dentro do seio da comunidade do candomblé, é dada de forma isolada, sendo necessário aguçar a irracionalidade para que, assim, a racionalidade seja submetida. Dessa forma, “o mundo do candomblé abre as portas para outro tempo.” (CARNEIRO; CURY, 2008, p. 99). O mítico se contrapõe à linearidade e a fragmentação do tempo cronológico, aquele que é contado nos calendários sociais e medido pelo relógio. Na mitologia do candomblé, o tempo é um ciclo totalmente acabado e realizado. No mundo mítico o que impera é a totalidade, portanto para que o indivíduo adentre nesse tempo ele passará pelos processos de auto (re)conhecimento, no qual descobrirá sua realidade primordial e compreender-se como parte integrante desse todo, sem rupturas ou fragmentações como havia sido proposto para ele até então.

O contato com os Orixás, Vouduns, Inquices e Caboclos permite o conhecimento do ser. Assim como também de suas contradições e como justificativa de seus erros ou desvios no presente. A cosmovisão do passado, que explica o presente e que, muito provavelmente, explicará o futuro. Nessa instância, o erro também está inscrito, portanto o homem não deve pagar por eles para obter a desejosa salvação. O indivíduo deve sim transmutar-se na energia de seu orixá, integrar-se na ordem cósmica, transmitindo entre passado, presente e futuro, transcendendo o tempo da existência humana.

Migrando do mitológico para o espaço de ação concreta, o social, são estabelecidas a fragmentação, a coisificação do homem, a perda da identidade, o tempo da divisão social do trabalho e da especialização. Para Carneiro e Cury, é nesse “reino irracional” que a descrença na capacidade das instituições sociais para solucionar problemas recorrentes faz com que muitas pessoas busquem afagos no candomblé.

Conforme a racionalidade inerente à ciência instituída e ao modo de produção econômico existente, os princípios de ação na realidade social se explicam segundo essa

mesma lógica e remetem a soluções que não resolvem as necessidades imediatas dos indivíduos em questão.

As contradições oriundas do modo capitalista de produção, as formas de exploração e opressão que ele engendra e a injustiça social na qual ele se baseia só encontram seu termo na subversão dessa ordem econômica por meio de lutas sociais organizadas e, em última instância, de um processo revolucionário. Porém, a alienação, que é um correlato desse modo de produção, impede que as forças sociais transformadoras cumpram seu papel histórico. Na maioria dos casos, os agentes sociais em questão não chegam a alcançar tal consciência. Quando o fazem, defrontam-se com os setores de classe dominante organizados (na maioria das vezes apoiados na força) para conter os conflitos. Assim, a lógica dessa sociedade ou impõe um *status quo* injusto à maioria dos segmentos sociais ou aponta para soluções custosas e de longo prazo. (CARNEIRO; CURY. 2008, p. 100)

A sociedade busca vincular constantemente uma autoimagem de competência e racionalidade fazendo crer, forçadamente, que as chances são iguais para todos. O sofrimento, as insatisfações e os desajustes são atribuídos e percebidos pelos próprios agentes sociais como falhas individuais e é nessa perspectiva que assumem a imagem do “divergente”, excluído do todo social. Acuados pela própria alienação, dada a falta de consciência de classe, não podem importar às instituições sociais a responsabilidade por seus problemas quando o fazem, se dizem impotentes para transformá-los. Esse é o nível de irracionalidade da sociedade.

As diversas formas de religiosidade atendem de maneira imediata a esse conflito. O candomblé, com sua magia, busca resolver rapidamente, intervindo na irracionalidade social, explicadora, transformando-a, absorvendo-a. Assume a responsabilidade do indivíduo, oferecendo-lhe uma terapêutica, devolvendo-o fortalecido e encorajado para lidar com a perversa sociedade, por mais que, esse ambiente esteja totalmente inserido nesse contexto. Dessa maneira, o indivíduo é trado de várias maneiras:

Inscribe-o nua ordem metafísica, propondo-lhe um ser mitológico indivisível; articula esse ser ontológico, essa singularidade, a um universal (ou seja, aquilo que pertence a todo o universo) expresso por um panteão, promove, assim, uma eleição espiritual; restitui sua dimensão natural, pois é estreita a correspondência entre os elementos da mitologia e os da natureza, ao inseri-lo nessa mitologia, inscreve-o ao mesmo tempo no reino da natureza, recuperando assim a unidade entre esta e o homem; a mitologia, ao referir-se a todas as ações humanas significativas, explica e compreende suas contradições sociais e individuais, propondo caminhos alternativos para sua ação sobre o real; em oposição ao projeto individualista da sociedade global, oferece uma opção comunitária. (CARNEIRO; CURY. 2008, p. 101)

Com a iniciaç; em um campo explicativo, restabelecendo sua unidade interior e o devolve novamente, ao mundo exterior.

No candomblé, o conjunto de representações materiais e simbólicas de que se utiliza não foi criado no Brasil e nem diz respeito às reais condições de existência dos indivíduos que para cá o trouxeram, recriaram-no e mantiveram (os africanos escravizados). Essas representações são próprias da África ocidental pré-colonial, onde e quando um modo particular de produção das relações sociais, políticas e econômicas determinam a emergência de um sistema de representações que opera com categorias e valores personificados em figuras míticas (os Orixás na cultura Ketu, por exemplo), simbolizando sua própria existência: a relação em que aqueles indivíduos concretos estabeleciam com a natureza, da qual dependiam diretamente.

O negro da diáspora vivia como escravo, explorado, oprimido, em condições absolutamente diversas, das quais originaram tais representações. As bases materiais expressavam a relação que aquela pessoa tinha com a natureza e reflete, em princípio, o sincretismo religioso promovido pela escravidão, quando os escravizados precisavam associar os santos do catolicismo aos seus do candomblé para que a sua crença fosse praticada perante aos dominadores. Esse panteão cultuado se compõe de divindades oriundas de diferentes grupos étnicos e criaturas com prevalência dos elementos rituais de origem nagô.

A estruturação das roças busca recriar essa base matéria perdida. As mais tradicionais, ainda hoje, conservam um espaço ‘virgem’, de mato, simbolizando a floresta africana e os orixás que ali habitam, assim como o espaço da atividade social (das tribos), o espaço sagrado e o espaço dos mortos. O candomblé nasce com o propósito de ser um campo possível de resistência e sobrevivência cultural e étnica do negro escravizado e com a possibilidade de manutenção de uma identidade e solidariedade, que o processo de escravização, libertação e marginalização do negro não destruiu.

É necessário compreender a que se deve a sobrevivência de um sistema de representações que perdeu sua base concreta de origem, mas continua mesmo distante dela, a ser a visão do mundo de indivíduos que, em princípio, não compartilham os mesmos pressupostos culturais, sociais e materiais. A mitologia iorubana ketu é a própria codificação do conjunto de representações que são os Orixás. O panteão cultural se constituiu basicamente dos seguintes orixás, sendo essencialmente femininos: Iansã, Obá, Euá, Oxum, Iemanjá e Nanã. Enquanto os masculinos: Oxóssi, Exu, Ogum, Xangô, Obaluaiê, Oxumarê, Logunedé (em alguns itãs, esses dois últimos oscilam em inscrição de gênero) e Oxalá. A cada um desses é atribuído um domínio sobre elementos da natureza, que é o seu axé (forma, poder). Sobre a essência dessas entidades, é afirmado que: ‘Será atribuída a cada orixá uma

caracterização de ordem psíquica e comportamental, delineando arquétipos humanos”. (CARNEIRO; CURY. 2008, p. 103)

O universo mítico nagô, do qual o candomblé é remanescente, estrutura-se no princípio da sociedade como várias outras mitologias. Assim, a terra (Aiyê) e o além (orum), funcionam segundo essa dinâmica, o que é expresso pelo homem e pela mulher: ele como princípio genitor masculino ligado ao orum e ela como a terra, grande ventre reprodutor, princípio genitor feminino liado ao Aiyê. A existência de orixás essencialmente femininos, masculinos, ambivalentes ou andrógenos, expressa uma compreensão profunda e evidente da própria sexualidade humana. Os indivíduos concretos serão percebidos do ponto de vista de seus caracteres psíquicos básicos e de sua ação concreta sobre o real, por múltiplas possibilidades de combinações desses caracteres. Portanto, os orixás e sua mitologia são a expressão dos conflitos, nos quais os homens se debatem.

O âmbito do candomblé é formado por grande quantidade de marginalizados sociais, que participam, dessa comunidade: mulheres, negros, homossexuais, dentre outras minorias. Porém, o próprio candomblé se transforma, pela participação de novos segmentos médios e intelectualizados da sociedade, sendo interpretada como um meio de ideologia dominante, da qual se apropriam criando formas de organizações populares, especialmente, as oriundas de culturas africanas.

O candomblé não propõe a solução dos problemas do homem em “outro mundo”. A postergação da resolução dos problemas concretos dos indivíduos, sua “salvação” ou “punição”, tem lugar no aqui e agora, na destreza com que se desempenham as práticas mágicas, cujo conhecimento pode ser adquirido ao longo do aprendizado iniciático. Essas práticas mágicas pretendem intervir no real mediante a combinação de elementos naturais (terra, folhas, minerais, ossada, alimentos etc.) com gestos e palavras adequados a cada ritual. É pela manipulação das representações materiais como representações simbólicas que se assenta o poder da ialorixá ou do babalorixá e, em distintos graus, de todos os iniciados. Esse conhecimento é transmitido oral, lenta e gradualmente, segundo o tempo de iniciação do neófito, seu grau de interesse e participação no culto ou, ainda, o lugar que ocupa na hierarquia. (CARNEIRO; CURY. 2008, p. 110)

O transe mediúnico é chamado também de “virar no santo” e consiste em fazer o indivíduo “possuído” ou “incorporado” desenvolver ações próprias de seu orixá, independentemente de sua vontade pessoal. No candomblé, o transe é o patamar em que se dá o contato indivíduo-orixá. Ao entrar em transe, o indivíduo sofre uma mudança qualitativa em sua relação com o tempo e espaço, ocorrendo uma ruptura no tempo cronológico. Assim, o tempo perde a sua linearidade, passa a ser tempo psicológico, o tempo da interação passado, presente, futuro, o tempo mítico

O candomblé é uma forma particular de organização social e política. As relações estabelecidas entre os membros dessa comunidade obedecem a uma estrutura hierárquica que vai de iyawô (noviço) à iyalorixá ou babalorixá (figura expoente e detentora de máximo autoridade para comandar toda a comunidade, referindo-se à primeira figura da mãe-de-santo, e o segundo, figura do pai-de-santo). A estruturação hierárquica é determinada pelo grau de conhecimento iniciático possibilitado pela vivência e aprendizado no culto. Em alguns casos, o dignitário de um cargo pode ser determinado pelo jogo de búzios interpretado pela iyalorixá ou babalorixá, enquanto em outros pode ser pelo orixá “incorporado”. Esses cargos são a expressão de títulos honoríficos ou de competência religiosa para dada função do ritual. Ter um cargo hierárquico no candomblé implica ter prestígio perante a comunidade, aos demais da roça e mesmo nos ambientes onde esse tipo de culto é reconhecido ou mesmo folclorizados. O respeito às Iyas e Ekedys (cargos hierárquicos femininos) e aos Ogãs (cargo hierárquico masculino), deve ser exercido com vigor pelos demais membros da comunidade. Portanto, esses cargos são considerados políticos nesses ambientes.

No candomblé, os adeptos encontram uma explicação através da anterior e das experiências que se dão fora dos limites da comunidade. A iniciação dos novos membros foi eficaz na resolução dos problemas que os afligiam, para conferir um novo sentido de vida, um sentido de pertença a esse agrupamento social. Assim, “ser do candomblé, nessa acepção, é estar amparado por um grupo de estrutura segundo leis próprias, é equacionar a aflição de uma existência conflituosa e sofrida por meio do novo grupo, da comunidade religiosa, de seu conjunto de representações.” (CARNEIRO; CURY. 2008, p. 116).

3.2. O poder feminino no culto aos Orixás

Na cosmovisão africana pode-se perceber que as forças entre categorias que podemos ler como “feminino” e “masculino” são equilibradas. Nota-se que na cultura iorubana, homens e mulheres possuem qualidades que são inerentes à natureza humana, se equivalendo física e psicologicamente. Carneiro e Cury citam Balandier para expressar uma tensão simétrica entre gêneros.

Mas as relações entre sexos se caracterizam, essencialmente, pelo antagonismo e pela desconfiança, a luta entre homens e mulheres é um combate sem tréguas, em que cada defeito do adversário é imediatamente utilizado, em que cada homem não pode ter confiança em nenhuma mulher e em que cada mulher teme qualquer homem, zombando dele. (BALANDIER *apud* CARNEIRO, CURY, 2008, p. 35)

Essa passagem de Balandier relaciona-se com um dos mitos referentes a Orixá Nanã. Conta-se que Nanã e Oxalá não poderiam ter filhos, pois ambos tinham o mesmo sangue. Revoltada, Nanã prepara uma comida contendo um pó mágico e oferece ao seu esposo, que após comer, adormece. Então, a mulher aproveita-se do sono do marido para deitar-se com ele, engravidando em seguida. Ao saber da notícia, Oxalá ficou furioso e abandonou Nanã para viver com Iemanjá e disse que não podia mais confiar nela, pois havia se aproveitado do seu sono.

Não existe correspondência direta entre o culto dos orixás praticado na África e a sua forma adquirida no Brasil. Vale lembrar que, originalmente, cada clã, reino ou tribo, possuía o seu culto particular. Essa desagregação familiar ocasionou uma mistura de comunidades tribais e também um emaranhado de línguas. Além disso, a grande necessidade de preservação da cultura negra para confrontar a dominação colonial fez com que fosse estabelecido um panteão através do sincretismo religioso, no qual diferentes deuses africanos eram cultuados.

Acreditamos que na religião está presente o esforço de um povo para equacionar sua visão de mundo, sua concepção metafísica, enfim, uma maneira de compreender a existência humana em sua singularidade e universalidade. Na diáspora, a prática religiosa foi para o negro escravizado uma das formas de resistência à sua descaracterização como ser humano e ao seu despojamento de tudo quanto lhe era caro. Por meio dela foi possível recuperar e preservar sua humanidade, sistematicamente negada pela escravidão. (CARNEIRO; CURY. 2008, p. 121)

No Brasil, o candomblé se constituiu, originalmente, numa comunidade eminentemente feminina, embora a figura masculina não fosse totalmente excluída. Suas fundadoras tornaram-se figuras legendárias que, apesar da passagem, continuam vivas e atuantes na memória cultural da comunidade do candomblé. Algumas delas são: Iyá Nasso, fundadora da primeira roça de candomblé, nas primeiras décadas do século XIX, em Salvador; de Mãe Aninha, fundadora de uma das roças mais tradicionais, também em Salvador, o Ilê Axê Opô Afonjá e Mãe Shenora, uma das mais conhecidas Iyalorixás do Brasil. Essas mulheres, em sua liderança religiosa, representam um fenômeno inusitado no seio de uma sociedade evidentemente patriarcal e preconceituosa como é a nossa.

Ao recapitularmos o processo histórico do negro, a mulher negra, na intenção de ajudar o seu esposo, toma para si a responsabilidade de manter a família, preservando as tradições culturais e religiosas. Em meio ao processo de industrialização, a mulher negra encontrou maiores oportunidades de sobrevivência que os homens negros. Trabalhavam como cozinheiras para as brancas, criavam e amamentavam os filhos destas, lavavam e passavam roupas, desenvolvendo diversas estratégias de sobrevivência. Dessa forma, “criaram seus filhos carnis, seus filhos-de-santo, abriram seus candomblés, adoraram seus deuses, cantaram, dançaram e cozinham para eles.” (CARNEIRO; CURY. 2008, p. 122).

Sem sombra de dúvidas, essas mulheres traziam para o seu presente imagens sacralizadas de seu passado, marcas mitológicas e muito axé. A cosmovisão africana, através da tradição, oral, possibilita a criação de mecanismos de defesa para que sobrevivam e assim conservam os traços culturais de origem. A transmutação dos deuses africanos foi uma das formas de sustentação dessas mulheres para confrontar uma sociedade extremamente hostil. O passado cravado por lutas a determinação e a resistência da mulher negra, marcam profundamente o povo de santo. Essa figura feminina, passou a ser o próprio símbolo da mulher de candomblé, sua autoimagem e a força que a leva a enfrentar as adversidades em todas as instâncias.

O papel de uma iyalorixá tem duração para além da morte. Elas têm sob o seu poder um contingente significativo de pessoas e todo o projeto de vida do membro do candomblé. Essas mulheres são grandes conhecedoras dos cultos, detém bastante conhecimento e, devido a isso, o seu axé é ainda mais forte. Elas possuem sabedoria para lidar com as forças da natureza e sabem manipulá-los a fim de solucionar alguns problemas da existência concreta e espiritual dos indivíduos que se encontram sob a sua projeção.

Os conflitos gerados indicam a luta entre dois polos de poder, pelo controle do mundo. A mulher do candomblé é remetida às figuras míticas femininas, que compõem um

perfil da compreensão, em que esse sistema possui do feminino. As Iyá mi são ancestrais míticas africanas, que representam o poder máximo feminino. Os orixás femininos são cultuados no candomblé como: Oxum, Iemanjá, Nanã, Obá, Ewá e Iansã. Elas representam os aspectos socializados das Iyá Mi, são suas remanescentes, mas já se situam no limiar da civilização, embora o mesmo receio expresso com respeito as Iyá mi se verifique em relação aos orixás femininos citados, quando invocado em seus aspectos negativos, que remontam imediatamente às mulheres primordiais. E os aspectos anti sociais dos orixás femininos são temidos por todo povo de santo.

A ira de Oxum pode provocar o desencadeamento dos aspectos contrários às suas qualidades. Dessa forma, como provedora de filhos, pode trazer a esterilidade e os abortos sucessivos, as enchentes e os males de amor, quando irada. Iemanjá, igualmente, represente em seu aspecto perigoso a ira do mar, a esterilidade e a loucura. Nanã é uma das deusas mais temidas, pois pode trazer consigo a morte precoce e trágica. Iansã pode desencadear a ira dos espíritos dos mortos que estão sob seu domínio, os raios e as grandes confusões. De Euá e Obá pouco se sabe, mas muito se teme. Dizem que Euá, quando incorporada, deve permanecer amarrada, pois quando e sua forma animal pode provocar feridas que levam sete anos para ser curadas. (CARNEIRO; CURY. 2008, p. 126 e 127)

Cada orixá representa uma força ou um elemento da natureza, bem como características emocionais, de temperamento, manifestação de vontade e de ordem sexual. A este trabalho interessam os atributos associados às Yabás Oxum, Iansã, Nanã e Obá.

Oxum é um orixá que habita as águas doces, condição indispensável para a fertilidade da terra e a produção de seus frutos, do que decorre sua profunda ligação com a gestação. É a Oxum que se pedem filhos, é sob a sua proteção que eles se desenvolvem no útero das mulheres, por isso os ovos são suas principais oferendas, simbolizando os fetos que estão sob sua guarda. Em geral, essas oferendas são entregues em rios, fontes, regatos e cachoeiras. Segundo os mitos, Oxum é a mãe zelosa de Logunedé, orixá andrógino que herda todos os atributos dos pais (Oxossi e Oxum). Entre os símbolos rituais de Oxum está o abebê, leque espelhado por Oxum e Iemanjá, que no caso de Oxum simboliza sua relação com a beleza e a faceirice, qualidades que lhe são próprias. Dizem que na África, são oferecidos dotes às filhas de Oxum, pois sua identificação com o ouro é garantida de riqueza aos pretendentes; além disso, essas mulheres são comumente as mais belas e, por Oxum estar relacionada a filhos perfeitos e sadios, a continuação do clã está assegurada por ela. (CARNEIRO; CURY. 2008, p. 127)

Essas características de Oxum também compõem uma espécie de perfil de humanidade possível. Assim como as águas quando calmas, é de temperamento aparentemente dócil e meigo, sensualmente misteriosa, esperta e traiçoeira. Ela é conhecida como Deusa do Amor e também terceira esposa de Xangô. De temperamento voluptuoso, extremamente vaidosa, utilizou desses atributos para prender qualquer homem que fosse do seu interesse. A cor de

Oxum é amarelo-ouro e ela está sempre com adornos dourados. Quando dança, espalha ouro e espelha-se em seu abebê. Enquanto a sociedade propõe um estereótipo de “bela, recatada e do lar”, calcado na docilidade e submissão, por meio de Oxum o candomblé oferece uma visão mais rebuscada desse modelo.

Sobre Iansã:

O voluntarismo e a sensualidade agressiva de Iansã revelam outra dimensão do feminismo: é aquela que não teme a luta, ama os desafios. [...] De temperamento forte, intrépida, voluntariosa e sensual, Iansã é uma deusa guerreira. Ela luta ao lado de Xangô, seu marido e domina o espírito dos ancestrais (os Egunguns). Deusa do fogo e das tempestades, contra os raios (Xangô tem o domínio sobre os trovões). Seus símbolos rituais são a espada e o eruexin, instrumento com que espanta os espíritos dos ancestrais (Egunguns); sua cor é vermelho vibrante. Dança agitando os braços estendidos, simulando desencadear os elementos naturais e afastar os Egunguns dos seres vivos. O povo de santo diz que com as filhas de Iansã ninguém pode, elas são temidas e respeitadas. Os mitos falam de Iansã e Xangô, Iansã e Ogum, Iansã e Oxóssi. Ela é ardente. (CARNEIRO; CURY. 2008, p. 127)

Ainda no tocante aos estereótipos da sociedade ocidental patriarcal, que não admite a insubmissão feminina, podemos pensar que, no candomblé, diferentemente, esta insubmissão pode ser mitificada através dos arquétipos de Orixás tidos como femininos.

O que se trata a respeito da Orixá Obá é que:

Obá era um orixá feminino muito enérgico e fisicamente mais forte que muitos orixás masculinos. Ela desafiara e vencera, na luta, sucessivamente, Oxalá, Xangô e Orumilá. Chegada a vez de Ogum aconselhado pelo Babalawô, ele preparou uma oferenda de espigas de milho e quiabo. Amassou tudo num pilão, obtendo uma pasta escorregadia, que espalhou pelo chão, no lugar onde aconteceria a luta. Chegando o momento, Obá, que fora atraída até o lugar previsto, escorregou sobre a mistura; aproveitando-se Ogum para derrubá-la e possuí-la no ato. (CARNEIRO; CURY. 2008, p. 129)

Obá também é uma das yabás. Mulher guerreira, que carrega como armas um escudo e uma espada. Assim como Iansã e Oxum, também é uma das mulheres de Xangô, a primeira. Sua cor é rosa e quando ela dança, protege uma das orelhas que não tem. Em nossa sociedade, a mulher é estigmatizada pelo mito da fragilidade feminina, enquanto no candomblé, o símbolo da mulher insubmissa é ultrapassado também por Obá. O feminino ativo é evidente quando consideramos que, de um ponto de vista rigoroso, numa festa de candomblé, somente as mulheres devem dançar quando se toca para Obá. Isso corre em roças mais tradicionais.

Por fim, Nanã:

A sociedade patriarcal não assume os conflitos entre os sexos e as anomalias sociais; o candomblé os absorve. Os homens não devem participar dos mistérios de Nanã. Nanã não gosta de homens e é praticamente assexuada. Ela foi rejeitada por Oxalá por gerar seres “normais”: Omolu, que carrega todas as doenças epidérmicas e contagiosas; Oxumaré, belo príncipe que se transmuta na serpente mítica do arco-íris, símbolo de ligação entre o céu e a terra e da comunidade das coisas. Deusa das águas paradas, lagoa onde está todo o profundo mistério do mundo, Nanã é o orixá feminino mais velho e a divindade mais antiga das águas, por isso é tratada carinhosamente como avó, sendo a ela atribuídos a sabedoria, a paciência e o conhecimento do tempo necessário para o amadurecimento das coisas. Nanã é o mistério da vida e da morte, por isso protege os órgãos reprodutores da mulher. Dizem que Nanã demora muito para chegar porque é velha e cansada, mas, como a morte (a qual ela também representa), sempre chega no momento certo. No entanto, assim como sua tolerância e compreensão são infinitas, sua ira é radical e irreversível. De sua incompatibilidade de Oxum e Oxalá nasce sua aversão ao masculino e talvez seu caráter assexuado. (CARNEIRO; CURY. 2008, p. 127)

A sociedade patriarcal reduz a sexualidade feminina apenas à procriação, enquanto, no candomblé, deusas africanas são mães e amantes e podem ter uma vida sexualizada. Portanto, apoiadas nos mitos e atributos de seus orixás, as mulheres se consideram fortes e corajosas, acreditam que podem vir a ter a força e a coragem para enfrentar qualquer problema da vida a partir de seus orixás. É evidente que o contato imediato com as entidades proporciona uma mudança significativa na vivência da mulher. No candomblé, as mulheres tomam autonomia sobre si, elevam as suas estimas e reafirmam a sua personalidade diferencialmente.

3.3. Itãs de Yabás

Nesta seção, resenho os itãs mais recorrentes a respeito das Yabás, extraídos da obra de Reginaldo Prandi (2001) - *Mitologia do Orixás*. A obra reúne 42 histórias míticas, obtendo um total de 301 mitos, dos quais 106 seriam originalmente da África, 126 do Brasil e 69 de Cuba. O critério estabelecido pelo autor é de reproduzir a versão mais antiga do texto que foi coletado. Preocupado com a apresentação de um padrão estético homogêneo do corpo mitológico, Prandi propõe seguir o modelo dos poemas dos babalaôs africanos e, assim, busca combinar o uso de versos livres com o uso de uma linguagem sintética, sem, porém, alterar o conteúdo narrativo original das fontes. O projeto de Prandi produz uma homogeneidade em relação a palavra “mito”, especulando que essas histórias narradas por ancestrais não passam de lendas. Mas, para aquele que tem vivência em axé, o orixá é vivo e não meros personagens de uma narrativa, como o autor coloca. A seguir, será apresentada um pouco da cultura

africana, evidenciando os traços das yabás Nanã, Iansã, Obá e Oxum, que foram escolhidos, tendo em vista a aparição de alguns de seus traços em canções do Ilê Aiyê.

3.3.1. Nanã

Nanã, conhecida em uma de suas qualidades como Burucu (Saluba!), é considerada como a yabá mais velha. Essa Orixá, foi quem forneceu a lama para a modelagem do homem. Olorum encarregou Oxalá de criar o homem. Ele tentou de diversas formas: ar, fogo, vinho, azeite, água, pedra, pau. Após tentativas frustrantes, Nanã lhe concede uma porção de lama e a partir daí ele consegue concretizar o indivíduo. Burucu deu a matéria no começo, mas queria no final tudo o que era seu.

Nanã teve dois filhos: Oxumaré, o filho belo e Omulu, o filho feio. Ela não tinha pena do filho feio e o cobria com palhas para que ninguém o visse. Considerada como uma grande justiceira, se qualquer problema ocorresse, todos a procuravam para ser a juíza das causas. Sua imparcialidade era duvidosa. Os homens temiam a justiça de Nanã, pois se dizia que ela só castigava os homens e premiava as mulheres. Possuía um belo jardim e nele havia um quarto para os eguns, que eram comandados por ela. Se alguma mulher reclamasse do marido para Nanã ela mandava prender, batia na parede chamando os eguns que assustavam e puniam o infrator. Somente depois de algum tempo é que Nanã o liberava.

Os orixás acreditavam que a verdadeira intenção de Nanã era dizimar os homens. Com a pretensão de aliviar as punições sofridas pelos companheiros das mulheres que a procuram, eles reuniram-se e resolveram dar-lhe um amor para que ela se acalmasse e deixassem eles em paz. Então, Oxalufã foi enviado nessa missão. Mal sabia Nanã que, apesar do seu jeito radical e autoritário de ser, tudo cairia por terra após conhece-lo. Oxalufã, muito sábio, fez Nanã beber junto a ele o suco de caracóis. A água fez com que ela se acalmasse e aos poucos foi se afeiçoando às vontades do companheiro. Um dia, quando a mulher se ausentou de casa, Oxalufã ordenou aos eguns que dali em diante eles atenderiam aos pedidos do homem que vivia na casa dela. Quando Burucu retornou para casa, foi surpreendida com a ordem do marido e mesmo contrariada, acatou.

Oxalá, em sua qualidade mais velha de Oxalufã, havia dito que Nanã não poderia ter um filho dele, pois ambos tinham o mesmo sangue. Inconformada com a afirmação do velho,

ela preparou a comida contendo um pó mágico. Após comer, Oxalá adormeceu. Nanã aproveitou-se do sono do marido para deitar-se com ele, engravidando. Por conta disso, não se podia mais confiar em Nanã, pois ela havia se aproveitado do sono de Oxalá. Furioso, ele abandona Nanã e vai viver com Iemanjá.

3.3.2. Iansã

Oyá, como também é conhecida Iansã (Eparrê!), não podia ter filhos. Mas, após consultar um babalô e fazer um ebó, ela consegue ter nove filhos e recebe o nome de Iansã (a mãe dos nove). Em sinal de respeito, após ter sacrificado um carneiro e por seu pedido ter sido atendido, ela resolve nunca mais comer a carne do carneiro.

Iansã usava os seus encantos e sedução para adquirir poder, por isso entregou-se a vários homens e deles recebia sempre algum presente. Com Ogum casou-se e teve os nove filhos, adquirindo dele o direito de usar a espada em sua defesa e dos demais. Com Oxaguiã, adquiriu o direito de usar o escudo para proteger-se dos inimigos. Com Exu, adquiriu o direito de usar o poder do fogo e da magia para realizar os seus desejos e dos seus protegidos. Ainda com Exú, aprimorou os ensinamentos e usou de sua magia para transformar-se em um búfalo, quando ia defender suas crias. Com Oxossi, adquiriu o saber da caça para suprir-se de carne e alimentar seus filhos. Com Logun Edé, adquiriu o direito de pescar e tirar dos rios e cachoeiras os frutos d'água para sobrevivência. Com Obaluaê, Iansã tentou insinuar-se, porém, em vão. Dele nada conseguiu. E por fim, partiu para o reino de Xangô, com quem viveu para a vida toda. De Xangô, ela adquiriu o poder do encantamento, da justiça e o domínio dos raios, que até os dias de hoje utiliza muito bem.

Iansã é uma mãe protetora e está sempre preocupada em satisfazer os seus filhos. Ela entregou o par de chifres de Búfalo para os seus filhos, para que em momento de dificuldade ou necessidade eles batessem um chifre contra o outro, fazendo com que ela fosse rapidamente até eles, como um raio em seu socorro, estando onde estivesse. Oyá tinha muitas joias, que usava com orgulho, transformava-se em vento e tinha uma arguta intuição. Quando recebe a notícia da morte de Xangô, sentiu uma grande tristeza e usou os seus poderes sobrenaturais para transformar-se em um rio, Odô Oyá o rio Niger.

Aos doze anos, Oyá já era uma linda mulher e bastante inteligente, deixando qualquer homem encantado. Nem mesmo o seu pai conseguiu sublimar sua atração por ela e tentou

possuí-la. A menina desesperada, fugiu de casa. Quanto mais corria, mais obstáculos lhe surgiam. Ela não conseguiu escapar de seu pai. Em seu desespero, os seus poderes sobrenaturais afluíram e ela transformou-se em pedra, em madeira, em cacho de dendê, para dispersar o pai. Mas ele continuava a perseguição. Oyá transformou-se num grande elefante branco, atacando Odulucê.

Oyá ajudava Ogum a fazer as armas de ferro e soprava o fogo da forja, fazendo com que ele avivasse intensamente as chamas. Assim, mais forte, derretia o ferro. Seu sopro cruzava os ares e arrastava consigo pó, filhas e tudo que havia pelo caminho. O povo se acostumou com o sopro de Iansã e reconhecia a destruição que ele fazia, logo a chamou de vento e tempestade. Ogum apresentou Oyá com sua varinha de ferro, que deveria ser usada no momento da guerra. A varinha tinha o poder de dividir em sete partes os homens e em nove partes as mulheres. Ogum dividiu esse poder com a mulher.

Já Xangô impressionava Oyá por sua majestade e elegância. Após uma guerra entre Xangô e Ogum pelo amor de Iansã, Ogum toca Oyá com a varinha, ao mesmo tempo em que ela o tocou. Assim, dividiu-o em sete partes, enquanto ela foi dividida por nove partes, sendo conhecida como Iansã - ‘‘Iyámesan’’, a mãe transformou-se em nove. Guerreira e amante, sempre foi disputada por seus amados: Xangô e Ogum, que começaram a lutar e nunca mais pararam. Iansã era uma mulher muito desafortunada, que, além de bela, sedutora e guerreira, preparava deliciosos acarajés como ninguém.

Certa vez, em uma festa com todas as divindades presentes. Omolu-Obaluaê chegou vestindo seu capucho de palha. Aquele disfarce não permitia que ninguém o reconhecesse e por conta disso, as mulheres não queriam dançar com ele. Somente Oyá, corajosa, atirou-se na dança com o Senhor da Terra. O vento de Oyá levantou as palhas e descobriu o corpo de Obaluaê. Era um belo homem e o povo aclamou por sua beleza. Obaluaê ficou mais que contente, e, em recompensa, dividiu seu reino com Oyá, fazendo dela a rainha dos espíritos dos mortos. Rainha que é Oyá Igbalé, uma das qualidades de Iansã, a condutora dos eguns. Ela foi sempre a grande paixão de Omulu.

3.3.3. Obá

Obá (Obá Siré!) escolheu a guerra como prazer nesta vida. Enfrentava qualquer situação e assim procedeu com quase todos os Orixás. Desafiou para a luta Ogum, o valente guerreiro. Com tom desafiador, ela sempre dominava as lutas.

Obá e Oxum competiam pelo amor de Xangô. Obá imitava Oxum em tudo, inclusive nas artes da cozinha. Orixá curiosa e audaciosa. Oxum se incomodava ao ver Obá a copiando em tudo, inclusive nas receitas. Disposta a vencer definitivamente a rival, a rainha das águas convidou-a para ir em sua casa, onde a recebeu usando um lenço na cabeça, que cobria as suas orelhas. Oxum mostrou para Obá o alguidar onde preparava uma fumegante sopa, na qual boiavam dois apetitosos cogumelos. Então, ela disse para Obá que eram as suas próprias orelhas que ela havia cortado para colocá-las ali e que Xangô havia de se deleitar com a iguaria. Na semana seguinte, Obá preparou a mesma comida, cortou uma de suas orelhas e pôs na cozinha. Xangô, ao ver a orelha no prato, sentiu engulhos e jogou tudo no chão. Ele quis matar a esposa, que caiu aos prantos. Oxum chegou, nesse momento, exibindo suas orelhas intactas e assim Obá passou a odiar mais do que nunca a rival. Onde se juntam o rio Oxum e o rio Obá a correnteza é feroz tormenta de águas disputando o mesmo leito.

3.3.4. Oxum

Oxum, também conhecida como Navezuarina ou Apará (Ora yê yê ô!), é concebida por Iemanjá e Orunmilá. Iemanjá, mãe de Oxum, era uma mulher muito bonita e deixou Orunmilá irradiado com tanta beleza. Ele pediu para Exú convidá-la ao seu palácio, dizendo que desejava conhecê-la. Iemanjá não atendeu, de imediato, ao pedido dele, mas um dia foi visitar Orunmilá. Ninguém sabe ao certo o que passou no palácio, mas o fato é que Iemanjá engravidou após a visita. Ela deu à luz a uma linda e encantadora menina. Como Iemanjá já havia tido vários filhos com seu marido Oxalá, Orunmilá enviou Exu novamente para comprovar que a criança era mesmo dele. Se a menina apresentasse alguma marca, mancha ou caroço na cabeça, seria filha de Orunmilá e deveria ser levada para viver com ele. Após a confirmação que a criança era mesmo filha de Orunmilá, ela foi criada pelo pai, que satisfazia

todos os seus caprichos. Por conta disso, cresceu cheia de vontades e vaidades. O nome dessa filha é Oxum.

Oxum sempre foi muito bela. Costumava usar apenas cinco lenços transparentes presos à cintura em laços, como uma esvoaçante saia, cabelos soltos e os pés descalços. Oxum dançava com o vento e seu corpo desprendia um perfume arrebatador, uma perfeita visão maravilhosa. A dança e o vento faziam flutuar os cinco lenços da cintura, deixando, por segundos, o corpo irresistível de Oxum aparecer. Ela dançava e enlouquecia a todos.

Na tentativa de seduzir Ogum, Oxum se aproximava dele com os dedos lambuzados de mel e passava-os nos seus lábios. Dançava a dança do amor para seduzir o seu amado. Sempre vaidosa, passava dias em seu quarto olhando os seus espelhos, que eram conchas polidas, onde apreciava a sua bela imagem. Vingativa e invejosa, rouba o espelho da morte para colocar no quarto de Oyá, sua irmã, para que ela nunca mais se visse bela e percebesse que não era a mais bonita de todas as mulheres.

Oxum era muito decidida e independente, levava uma quartinha de água na cabeça e ia cantando, dançando e provocando. Morava dentro do rio e caminhava nua pelas pedras. Seu rosto, sempre coberto pela cascata de contas. Ao casar-se com Xangô, foi morar em seu Palácio, mas logo o marido percebeu o desinteresse de Oxum em cuidar dos afazeres domésticos. Ela vivia preocupada com suas joias e desejos.

A rainha das águas era conhecida como a amante ardorosa que tinha um corpo belo. Por muitas noites, Oxum teve em seu leito amantes, aos quais propiciava momentos de raro prazer. Desses amores, ganhou presentes preciosíssimos. Ela era rica, tinha joias, ouro, prata, vestidos maravilhosos, batas que causavam inveja, pentes de marfim, espelhos de madrepérola e muitos berloques e panos-da-costa. Ao deitar-se com Exú, Oxum recebeu em troca roupas furtadas e o segredo do oráculo. Oxum fez as mulheres estéreis em represália aos homens. Condenou todas as mulheres à esterilidade, de sorte que qualquer iniciativa masculina no sentido da fertilidade era fadada ao fracasso. Sem Oxum e seu poder sobre a fecundidade nada poderia ir adiante.

As resenhas dos itãs de algumas grandes mães-Orixás apresentadas acima me foram importantes como fonte de estudo crítico do *corpus* deste trabalho – algumas canções do Ilê que apresentam traços das narrativas mitológicas que constituem um arquivo de memória ancestral iorubana na Bahia.

4. MULHERES NEGRAS EM CANÇÕES DO ILÊ AIYÊ

O Ilê Aiyê atua como construtor de identidades. Dessa forma, torna-se uma possível máquina de guerra para as pessoas negras, de resistência contra o racismo pós-escravista que ainda perdura no Brasil, especificamente na Bahia. Isso se dá através da estética, da dança, da música, de vários outros modos de performance através das quais as pessoas negras podem vir a se sentir representadas.

Há muitos resquícios da mitologia africana ligados a um imaginário de força associado ao corpo das mulheres. Alguns desses traços são próprios de Orixás conectados ao imaginário pensado como feminino, as Yabás.

Nesta sessão, irei descortinar, através da análise de canções que perlaboram representações do feminino, selecionadas do acervo do Ilê Aiyê, atributos dados à figura feminina nas letras, sendo, então, uma herança deixada por essas ancestrais do âmbito espiritual, que são recorrentes nos itãs mitológicos.

As mulheres, assim como os homens negros, são subalternizados até os dias atuais devido às marcas do período escravocrata, que ainda se fazem presentes em nosso país. Nesse sentido, em nosso imaginário social, as mulheres negras não são pensadas como detentoras de poderes, são sempre associadas ao serviçalismo. Através da reatualização desses traços míticos, as vidas dessas pessoas são re-encaminhadas, estimuladas e movidas por uma outra força motriz. As canções do Ilê Aiyê são compostas no sentido de reverter o apagamento da força da população negra, dando-lhe novas condições simbólicas de para que se sinta representada de uma forma empoderada.

Nesse sentido, realizo aqui um estudo de algumas canções do bloco afro, buscando as formas de materialização desse empoderamento estético e ético destinado às mulheres negras. Posso adiantar que há muita delicadeza no trato para com as mulheres negras nas letras. Elas são cantadas com bastante generosidade, tendo a sua estética evidenciada com carinho e respeito e sabemos que a nós isso nunca foi permitido. Em outras canções, foi possível perceber alguns estereótipos com base nessas mulheres, que também precisam ser comentados.

Apresentarei a seguir, três pilares importantes, através dos atributos de Yabás, para a construção de identidades fortes de mulheres negras, tirando-as do lugar de subalternidade e apagamento servil. Esses são: a potência do corpo da mulher negra associada à sua ancestralidade espiritual, levando em consideração a performance negra; a estética da mulher

negra relacionada ao belo; a crítica ao modelo específico de mulher negra, com o viés na solidão dessas mulheres.

Para as comunidades negras que buscam se inserir social e identitariamente, a África é vista como o lugar perdido e achado que é transcriado pela performance ritual. Isso faz lembrar Sueli Carneiro e Cristane Cury (2008), quando elas afirmam que a estruturação das roças busca recriar essa base material perdida. As mais tradicionais, ainda hoje, conservam um espaço “virgem”, de mato, simbolizando a floresta africana e os orixás que ali habitam, assim como o espelho da atividade social (das tribos), o espaço sagrado e o espaço dos mortos. O candomblé nasce com o propósito de ser um campo possível de resistência e sobrevivência cultural e étnica do negro escravizado e com a possibilidade de manutenção de uma identidade e solidariedade, que o processo de escravização, libertação e marginalização do negro não destruiu.

A África, em toda a sua diversidade, imprime seus arabescos e estilos sobre os apagamentos incompletos resultantes das diásporas, que se inscrevem por inúmeros processos de cognição, asserção e metamorfose, formal e conceitual, conforme explica Martins (2002). As artes e os construtos culturais que são matizados pelos saberes africanos nos revelam engenhosos e árduos meios de sobrevivência desses vestígios, durante os séculos de maçante repressão social e cultural da memória africana transladada para os territórios americanos por via do tráfico escravagista. Esse processo de criação visa cobrir as faltas, ausências, vazios e rupturas das culturas e dos sujeitos que aqui se reinventaram, dramatizando a relação pendular entre a lembrança e o esquecimento, a origem e a sua perda.

Isso faz pensar, através de Hall (1997), como o surgimento de “novas identidades”, foi o que o Ilê Aiyê trouxe para a sua população por meio de diversas ferramentas, sendo uma delas as músicas. Os indivíduos afrodiáspóricos, conforme conceitua a autora, precisaram criar uma nova noção de identidade, uma nova noção cultural, que se assemelhasse, de certa forma, com a sua matriz, que é a África. Dessa forma, Martins (2002) aposta numa espécie de dramatização entre a lembrança e o esquecimento.

A cultura negra nas Américas é de dupla face, de dupla voz e expressa, nos seus modos constitutivos fundacionais, a disjunção entre o que o sistema social pressupunha que os sujeitos deveriam dizer e fazer e o que, por inúmeras práticas, realmente diziam e faziam. Nessa operação de equilíbrio assimétrico, o deslocamento, a metamorfose e o redescobrimto são alguns dos princípios táticos básicos operadores da formação cultural afro-americana, que o estudo das práticas performáticas reiteram e revelam. Nas Américas, as artes, ofícios e saberes africanos revestem-se de novos engenhosos formatos. (MARTINS, 2002, p. 71)

Roach, citado por Martins, busca estudar as correlações entre performance e memória e para isso, utiliza uma noção de genealogia, presente em Foucault, para pensar as genealogias da performance, evidenciando as relações entre saber, corpo, memória e história. A memória do conhecimento não é resguardada somente em lugares memoriais como bibliotecas, museus, arquivos, monumentos oficiais, entre outros. Os repertórios orais e corporais, gestos, hábitos, cujas técnicas e procedimentos de transmissão são meios de criação, passagem, reprodução e a de preservação dos saberes são resguardados. Os rituais religiosos, cerimônias e festejos também são férteis ambientes de preservação da memória. Com o Ilê Aiyê, temos a preservação dessa memória de maneira explícita. “A cultura negra é o lugar das encruzilhadas.” (MARTINS, p. 73. 2002). Analisando essa afirmativa, podemos refletir, juntamente com a autora, que o tecido cultural deriva-se de cruzamentos entre diferentes culturas e sistemas simbólicos, que são eles africanos, europeus, indígenas e mais recentemente, a cultura oriental. Portanto, há marcas na cultura brasileira de todas essas outras.

A noção de *encruzilhada*, utilizada como operador conceitual, oferece-nos a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e entrecruzam, nem sempre amistosamente, práticas performáticas, concepções e cosmovisões, princípios filosóficos e metafísicos, saberes diversos, enfim. Na concepção filosófica nagô/ioruba, assim como na cosmovisão de mundo das culturas banto, a encruzilhada é o lugar sagrado das intermediações entre sistemas e instâncias de conhecimentos diversos. (MARTINS, p. 73. 2002)

As culturas negras, em seus variados modos de alegação, fundam-se em arquivos e repertórios das tradições africanas, europeias e indígenas nos jogos de linguagem, intertextuais e interculturais, que o performam. Martins (2002) mergulha em seu texto no âmbito dos Congados ou Reinados, que são um sistema religioso que também se instituiu da encruzilhada entre os sistemas religiosos cristãos e africanos, o que pode ser chamado de sincretismo religioso. Dessa forma, a devoção a certos santos católicos como Nossa Senhora do Rosário, São Benedito, Nossa Senhora das Mercês e Santa Ifigênia, é processada por meio das performances ritualísticas de estilo africano, em sua simbologia metafísica, coreografias, estrutura, valores, estética, que os instauram. Essa passagem me fez lembrar das missas às terças-feiras na Igreja do Rosário dos Pretos, localizada no Pelourinho, na qual santos do catolicismo são cultuados ao som de instrumentos típicos dos rituais africanos.

O Ilê Aiyê é uma instituição de poder cultural, que interfere em várias comunidades negras, atualizando as estratégias de resistência cultural e social, que pulsionaram as revoltas dos escravos, a atuação efetiva dos quilombos e de várias outras organizações negras contra o sistema escravocrata.

No âmbito da performance, em seu aparato – cantos, danças, figurinos, adereços, objetos cerimoniais, cenários, cortejos e festejos – e, em sua cosmovisão filosófica e religiosa, reorganizaram-se os repertórios textuais, históricos, sensoriais, orgânicos e conceituais da longínqua África, as partituras dos seus saberes e conhecimentos, o coro alterno das identidades recriadas, as lembranças e as reminiscências, o corpus, enfim, da memória que cliva e atravessa os vazios e os hiatos resultantes das diásporas. Os ritos cumprem, assim, uma função pedagógica paradigmática exemplar, com o modelo e índice de mudança e deslocamento. (MARTINS, 2002, p. 83)

Esse processo de intervenção do meio e essa potencialidade de reconfiguração formal e conceitual fazem dos rituais um modo eficaz de transmissão e de restituição de uma complexa pletora de conhecimentos. No caso brasileiro, os ritos de ascendência africana, religiosos e seculares reterritorializam uma das mais importantes concepções filosóficas e metafísicas africanas, a ancestralidade - que pode ser chamada de visão negro-africana do mundo e que permite que um elo indissolúvel seja formado entre vivos e mortos, natural e sobrenatural, elementos cósmicos e sociais, sendo assim a performance a ocupar o terceiro lugar nessa relação binária.

As coreografias das danças mimetizam essa circularidade espiralada, seja nos bailados do coro, seja na ocupação espacial que o corpo em voleios sobre si mesmo desenha. Por meio dessa evolução constitutiva, o gesto e a voz da ancestralidade encoram o acontecimento presentificado, numa concepção genealógica, curvilínea, uma performance que atualiza a memória, a lembrança resvalada de esquecimento, as tranças aneladas na improvisação que borda os restos resíduos e vestígios africanos em novas formas expressivas.

Chimamanda Adichie (2015), inicia o seu livro *Sejamos todos feministas* afirmando que há visões extremamente estereotipadas acerca do feminismo. Mulheres feministas são vistas como infelizes que não conseguem um marido. Então, para quebrar esse e quaisquer outros tipos de paradigmas, ela considera-se feminista, feliz, africana, que não odeia homens. O feminismo é visto, por muitas vezes, como fora da cultura africana, como anti-africano e aquela africana que se considerasse feminista havia sido corrompida pelos livros ocidentais.

A palavra “feminista” traria o peso negativo de quem odeia homens, odeia sutiãs, odeia a cultura africana, acha que as mulheres devem mandar nos homens, que elas não se pintam, não se depilam, estão sempre aborrecidas, não têm senso de humor, não usam desodorante. Com isso, Adichie afirma: “Se repetimos uma coisa várias vezes, ela se torna normal. Se vemos uma coisa com frequência, ela se torna normal.” (ADICHE, 2015, p. 16 e 17). Ou seja, quanto mais essas concepções forem reproduzidas e mantidas, mais difícil será de se propagar uma nova visão.

Existem mais mulheres do que homens no mundo, mas os cargos de poder e prestígio são ocupados por homens. Assim, a autora apresenta a ideia de Wagari MaaThai, de que quanto mais perto do topo chegamos, menos mulheres encontramos. Os seres humanos viviam num mundo onde a força física era o atributo mais importante para a sobrevivência, quanto mais forte a pessoa, mais chances ela tinha de liderar e os homens, de maneira geral, são fisicamente mais fortes. Hoje, vivemos num mundo completamente diferente. A pessoa mais qualificada para liderar não é a pessoa fisicamente mais forte, mas sim a mais inteligente, a mais culta, a mais criativa, a mais inovadora e não existem hormônios para esses atributos, pois tanto um homem como uma mulher podem ser inteligentes, inovadores, criativos. Nós evoluímos, mas as nossas ideias de gênero permanecem estacionadas no mesmo lugar.

As meninas são criadas de uma maneira bastante perniciosa, porque as ensinamos a cuidar do ego frágil do homem. Elas são ensinadas a se encolher, a se diminuir, que podem ter ambição, mas não muita, se não ameaça o homem. Se você é a provedora da família, finja que não é, sobretudo em público, senão você estará diminuindo a masculinidade do homem. O problema da questão de gênero é que ela prescreve como devemos ser em vez de reconhecer como somos. A ideia de mudar o *status quo* é sempre penosa. O feminismo faz parte dos direitos humanos, de uma forma geral, escolher uma expressão vaga como “direitos humanos” é negar a especificidade e particularidade do problema de gênero. Seria uma maneira de fingir que as mulheres não foram excluídas ao longo dos séculos, seria também negar que a questão de gênero tem como alvo as mulheres, que o problema não é o ser humano, mas as especificamente um ser humano do sexo feminino. Durante séculos, os seres humanos eram divididos em dois grupos: um dos quais excluía e oprimia o outro. É no mínimo justo que a solução para esse problema se inicie no reconhecimento desse fato. A cultura funciona, afinal de contas, para preservar e dar continuidade a um povo. Adiche acredita que feminista é uma pessoa que acredita na igualdade social, política e econômica entre os sexos e para ser, não precisa apenas ser mulher.

A Bahia é o estado de maior concentração de mulheres sozinhas, isto é, sem parceiros, é o que afirma Pacheco (2008). Já em sua capital Salvador, esse número chega a 51%. Muitas vezes a questão racial é posta em questão quando se trata da solidão da mulher, mas esse é um elemento de extrema relevância nas chances de as mulheres encontrarem ou não um companheiro. Dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) do ano de 2002 apontam que as mulheres negras, pretas e/ou pardas, são aquelas que têm menores chances de encontrar um parceiro na disputa matrimonial, perdendo para as mulheres de outros grupos raciais, como as brancas, por exemplo.

Embora a Bahia, especialmente a cidade de Salvador, tenha um grande contingente de mulheres, na qual a sua maioria é negra, qualquer estudo de natureza antropológica deve voltar-se para as especificidades históricas da população negra-mestiça e das mulheres analisadas nesse contexto. Salvador é a maior cidade, fora do continente africano, que concentra a maior população de descendentes de africanos do mundo. Conforme o último censo 2010 do IBGE, essa cidade tem uma população composta de 80% de negros e mestiços. A miscigenação, que é uma prática histórica e cultural presente desde a formação da sociedade brasileira, vem se realizando nas últimas décadas do Século XX, muito mais pela preferência afetiva-sexual dos homens negros com parceiras não negras do que ao contrário.

É importante lembrar que práticas culturais e históricas não podem ser analisadas sem levar em consideração a forte influência de fatores raciais e de gênero nas escolhas afetivas. Pacheco cita Hooks para revisitar a situação enfrentada pela mulher negra no período da escravidão.

[...] Mais que qualquer grupo de mulheres nesta sociedade, as negras têm sido consideradas 'só corpo, sem mente'. A utilização de corpos femininos negros na escravidão como incubadoras para a geração de outros escravos era a exemplificação prática da ideia de que as 'mulheres desregradas' deviam ser controladas. Para justificar a exploração masculina branca e o estupro das negras durante a escravidão, a cultura branca teve que produzir uma iconografia de corpos de negras que insistia em representá-las como altamente dotadas de sexo, a perfeita encarnação de um erotismo primitivo e desenfreado. (HOOKS *apud* PACHECO 1995, p. 469)

As imagens das mulheres negras estão sempre, ou pelo menos quase sempre, vinculadas aos estereótipos de servilismo profissional e sexual. Discurso de ideologias raciais e de gênero são estruturantes e ordenam um conjunto de práticas corporais realizadas vividas pelo gênero, na sexualidade, no trabalho, na afetividade e em outros lugares sociais, que são destinados às mulheres, na Bahia e no Brasil. Além dos estereótipos, há também uma

representação social baseada na raça e no gênero, a qual regula as escolhas afetivas das mulheres negras. Elas estariam fora do “mercado afetivo” e totalmente naturalizadas no “mercado doo sexo”, da erotização, do trabalho doméstico, feminilizado e “escravizado”. Em contraposição, as mulheres brancas seriam nessas elaborações, pertencentes “à cultura do afetivo”, do casamento, da união estável.

4.1 Mulheres Negras em Algumas Canções do Ilê Ayiê

Iniciei esse capítulo mencionando três pilares que irão sustentar as análises feitas de algumas canções do Bloco Afro Ilê Ayiê. Pode ser considerado um ato político a escolha das autoras que me deram suporte para fazer o interlace entre a teórica e a prática. Pois, através dessas concepções, foi possível investigar as mentalidades rasuradas nas canções, atentando-me para a força reversora da poesia presente nestas letras.

Os traços de força das Yabás são marcantes em algumas letras, apesar de passarem despercebidos em outros momentos. Para muitas mulheres, que são movidas diariamente por diversas demonstrações performáticas e ancestrais, em uma comunidade de terreiro, por exemplo, elas sentem-se rainhas, por mais que fora daquele ambiente sejam para a sociedade mais uma trabalhadora. Vestem-se para o seu axé e reacendem a energia ancestral que há dentro delas.

O Mais Belo dos Belos é uma potência capaz de revolucionar não somente um cenário social racista e sexista, mas também a forma íntima como os negros se autovalorizam. Por meio das canções, uma mulher negra da periferia de Salvador ou de qualquer outra zona, seja ela esteticista, professora, dona de casa, trabalhadora doméstica, engenharia, médica, sinta-se divinizada e representada. Há alguns estereótipos entranhados em algumas canções que também precisam ser observados atentamente. Será que deve haver um modelo específico de mulher negra? Ela precisa usar tranças, cabelo black power, ter um “corpo vitrine”, para ser considerada uma negra bela? Portanto, através da minha leitura interpretativa das letras dessas canções, esses e outros questionamentos serão avaliados.

As músicas selecionadas têm como temática central a exaltação da mulher negra. Elas são: *Negras Candaces*, *Canto Sideral*, *Linda Fêmea*, *Deusa do Ébano*, *Esteticamente Nobre*, *Mãe das Águas*, *Vozes da Floresta Macua* e *Ori Aru Uka Yá*. Será feita a análise de cada uma

das letras das canções de acordo com a ordem de apresentação acima. Elas encontram-se nos anexos desse trabalho.

4.1.1 Negras Candaces

A primeira canção é *Negras Candaces*. O termo *Candace* era um título atribuído a uma espécie de dinastia de rainhas guerreiras. Essas mulheres detinham o poder do reino de Méroe, no sul do Egito, pouco antes da era cristã. No Ano de 2008, o Ilê Aiyê leve para carnaval o tema “Candaces: As rainhas do Império Méroe”, portanto, essa foi a canção tema desse ano. Devido a representatividade midiática, muitas pessoas não têm conhecimento de que o Egito faz parte do continente africano e chegam até mesmo a duvidar que possa existir negros e negras nesse local.

Nas primeiras estrofes, podemos observar a utilização de verbos como *dançar*, *lutar*, *edificar*, *cantar*. De acordo com Reginaldo Prandi, em *Mitologia do Orixás*, Iansã atirou-se na dança com Omolu, o Rei da Terra; essa orixá lutava com Xangô. Conforme contam alguns itãs, Nanã foi a responsável em dar a vida ao homem, em edificá-lo. E cantar, seria próprio das rainhas do mar, como Yemanjá e Oxum.

Ainda nessa canção, encontramos os nomes Nerfetiti e Cleópatra como negras africanas e mulheres de grande influência, que foram rainhas de dinastias do Egito. No refrão, as negras candaces são exaltadas como negras fortes no poder e encantadas.

Na última estrofe da canção, os atributos das Yabás são transportados para a figura de mulheres importantes para o Ilê Aiyê: “[...] Mãe Hilda, negra serena/Dete Lima, força mil/Leci Brandão, beleza negra, negra [...]”. Dessa forma, podemos associar a serenidade e delicadeza de Mãe Hilda Jitolu à da orixá Nanã; a grande força de Dete Lima à Iansã e a beleza negra de Leci Brandão à Oxum.

4.1.2 Canto Sideral

Na segunda canção escolhida, *Canto Sideral*, observa-se duplas de palavras que podem ser atribuídas às yabás, como por exemplo: força e formosura; graça e poesia. Conforme aponta Prandi, Obá, assim como Iansã, são orixás de luta, de força. A graça e a formosura ficam por conta de Oxum.

Na estrofe seguinte, assim como em outras tantas canções do Ilê Aiyê, a África recebe o título de mãe, sendo esse continente uma matriz: “Mãe África”. Isso nos remete para a potência do corpo da mulher negra, pois, se tratando de atualidade, o dom de ser mãe não deve ser exclusivamente atribuído para a mulher que pode ter filhos, mas sim para aquela que deseja tê-los. Hoje em dia, existem mulheres que ditam as regras do seu próprio corpo, fazendo a escolha de não procriar. Esse desejo precisa ser respeitado, assim como o desejo contrário.

Na última estrofe, nomes de heroínas negras são citados: “[...] A Beldade da Negra Dandara/ Grande Acotirene Dandá/ Oh minha linda mãe preta Dandara.”. Acotirene era conselheira de todos os Palmarinos, ou seja, aqueles nascidos em Palmares. Ela era considerada a matriarca do Quilombo e exercia ali a função de mãe. O mito conta que, mesmo depois de morta, Acotirene aparecia para orientar os chefes nas dificuldades ou nas decisões a serem tomadas. Por essa razão é que ela recebe o atributo de *grande* na canção. Dandara foi uma grande guerreira negra no período colonial do Brasil. Esposa de Zumbi dos Palmares, teve com ele três filhos. Suicidou-se para não retornar à condição de escravizada. Assim, nessa estrofe ela é adjetificada como *linda e mãe preta*. Para muitos negros, a figura de Dandara desempenha a função de mãe, mesmo que seja através de outro plano, assim como Zumbi também exerce, espiritualmente, a função de pai e mestre.

4.1.3 Linda Fêmea

Em sua primeira estrofe, pode-se observar imediatamente alguns termos: *brilho*, *amanhecer*, *volúpia no olhar*, *beleza*, *mãe natureza*, *brilhar*. Apoiando-me em Prandi, é possível associar o *brilho* da canção às riquezas de ouro de Oxum, que é uma orixá que carrega consigo a luz. O amanhecer e a volúpia no olhar também podem ser ligados a Oxum,

pois o seu jeito faceiro encantava a todos homens. Nas estrofes seguintes, aparecem termos semelhantes aos dessa primeira análise como *gingar* e *vencer*, *matriz*, *força*, *emancipar*, *glória*, *procriar*, que afirmam a minha concepção de que os atributos das Yabás estão rascunhados em traços nas letras dessas canções.

Através da análise crítica desse texto, pude notar alguns termos estereotipados acerca da figura da mulher negra. Eles são: *sorriso exótico*, *gueixa real* e *corpo vitrine*. Sabemos que a palavra *exótica* é complicada quando refere-se ao negro. Esse termo, geralmente, é utilizado no reino animal ou vegetal para designar que determina espécie não é comum no país em que nascemos ou vivemos. Portanto, ser exótico é ser diferente. Ter o sorriso exótico é ser ainda mais segregado perante a sociedade. Esse atributo é constantemente relacionado ao negro, mas analisando o cerne dessa palavra, soa bastante pejorativo.

O segundo termo, *gueixa real* causou-me grande curiosidade, pois a palavra *gueixa* referência à cultura oriental e o que ela estaria fazendo em uma letra de uma canção, na qual a mulher negra é o foco? A noção de *real* também precisa ser questionada, pois se há a verdade também há a inverdade. Mas, tratar algo exclusivamente como real é esquecer que existem outras esferas que na sua visão também são reais. O último termo é *corpo vitrine*. A vitrine é um local envidraçado, onde se expõe mercadorias destinadas à exposição ou à venda. Há duas problemáticas nessa especificação: a primeira hipótese é a de que o compositor dessa canção pensou em referir-se à mulher negra do corpo bonito, escultural, de vitrine. Ou seja, magra! E onde se encaixariam as mulheres negras e gordas? Que não detém um corpo desejável de acordo com os padrões da sociedade? Elas não teriam direito de serem representadas por essa música? É bem provável que não. Afinal de contas, estamos todas na vitrine, mas somente as peças mais bonitas são escolhidas. Então, partimos para a segunda possibilidade, a mulher negra vista com mercadoria, como “mulata exportação”, como um objeto que está sendo exposto através das curvas bem feitas do seu corpo. Essa é uma mentalidade escravagista, mas que até hoje se faz presente da rotina da mulher negra. Somos vistas como objeto de desejo, boas para rebolar, cozinhar, sambar, trepar, mas não para casar. Portanto, por mais que o restante da canção se refira à mulher negra com respeito e benevolência, essa concepção acaba embasando a luta pelo progresso feminino.

4.1.4. Deusa do Ébano

O título da próxima canção traz consigo uma das políticas de ações afirmativas do Bloco Afro Ilê Aiyê, que é “A noite da beleza negra”. Esse concurso tem como principal objetivo reafirmar a beleza da mulher negra, elegendo uma *Deusa do Ébano* para reinar junto ao bloco no período de um ano.

No primeiro verso da primeira estrofe é possível perceber tamanha delicadeza ao referir-se a mulher negra como *Minha crioula*. Vale registrar que nós não queremos ser chamadas de morenas, pardas ou mulatas. Queremos sim ser chamadas de negras! O problema não está em sermos chamadas de negras ou crioulas, mas sim em quem chama e como chama. Na canção *Alienação* do Ilê Aiyê, clamamos da seguinte forma:

*“Se você está a fim de ofender
 É só chamá-lo de moreno, pode crê
 É desrespeito a raça, é alienação
 Aqui no Ilê Aiyê a preferência é ser chamado de negão
 Se você está afim de ofender
 É só chamá-la de morena, pode crê
 Você pode até achar que impressiona
 Aqui no Ilê Aiyê a preferência é ser chamada de negona [...]”*

Alienação – Ilê Aiyê
 (Composição de Mario Pam e Sandro Teles)

No seguinte verso da mesma estrofe, lembramos do texto “A tradição viva” de Hampatê Bâ (1977). A passagem *vou contar para você*, denota a força da narrativa, da tradição oral e viva, que é preservada até os dias atuais em comunidades africanas. Antes mesmo de qualquer texto ser escrito, ele foi oralizado e a energia que a palavra possui é de grande valor e respeito. Adiante, vemos demonstrações de delicadeza e generosidade ao se dirigir a essa mulher negra: *está tão linda, cheia de felicidade, deusa do ébano*.

Aqui, também é possível observar marcas de rótulos à mulher negra: *com suas tranças, muita originalidade*. A noção de originalidade, mais uma vez, deve ser questionada, pois não podemos definir absolutamente nada como original em uma cultura que recebe

influência de tantas outras. Usar tranças no cabelo não é deve ser um referencial único de mulher negra. Aquelas que optam por usar os seus cabelos alisados, por exemplo, mas que nutrem a consciência diária da história dos seus ancestrais e da sua negritude, também merecem o título de *Deusa do Ébano*.

Um exemplo marcante de performance negra nessa canção está no seguinte trecho: *eu canto pelas ruas da cidade*. As ruas sempre foram espaços das mulheres negras, que saíam de suas casas para vender os seus produtos que eram feitos em casa ou então, saíam de suas casas para cuidar dos filhos das mulheres brancas, como afirma Davis (2016).

4.1.5. Esteticamente Nobre

Em *Esteticamente Nobre*, inicia-se com o trecho: *Os tambores conduzem transcendem a África*, o instrumento musical como ferramenta de ecoar o som que irá conduzir e transcender até a África. Vale lembrar da importância que os tambores têm nos rituais de religiões africanas. Nos versos seguintes temos “Tu es esteticamente nobre/Tu es minha deusa/ A flor, afro da Bahia”. Observa-se a maneira delicada a qual a mulher negra é representada, como uma figura esteticamente nobre, sem definições de padrões de beleza, como flor, como deusa. *Tu es filha da mãe África*, o continente africano, mais uma vez, associado ao dom de procriar. Essa canção vem tensionar os problemas de estereotipia existentes nas outras canções mencionadas: *os cabelos trançados ou black, nada igual se repete*. Portanto, a mulher negra, independentemente da forma como ela adere aos seus cabelos, é única. *No mar, no ar, no chão, elementos* potentes que são relacionados com espaços próprios de cada yabá, sendo no mar Oxum ou Iemanjá; no ar Iansã; no chão Obá e Ewá.

O verso *e sempre haverá de haver uma nova deusa do ébano* sintetiza o que é o concurso da Deusa do Ébano, que dá permissão para qualquer mulher ser uma rainha, ou pelo menos sentir-se representada. Muitos outros temas de exaltação da figura feminina e associação com as yabás são recorrentes, comprovando o que estou me propondo a apresentar: *bailando, linda mulher, beleza negra*.

4.1.6 Mãe das Águas

Nos primeiros versos encontramos a figura da mulher associada a uma *pérola, negra pérola Ilê*. A pérola é uma matéria orgânico produzido por alguns moluscos, ostras e mexilhões, em reação a corpos estranhos que invadem os seus organismos, como vermes e grãos de areia. É valorizada como gema e trabalhada em joalherias, envolvida naturalmente em nácar e bicarbonato de cálcio produzidos pela ostra. Portanto, há uma delicadeza ao se referir a essa mulher.

4.1.7 Vozes da Floresta Macua

Essa é uma canção do poeta Marcus Guellwar Adún, que tem como cerne o feminismo negro e a sua resistência. No trecho *filha de África, maravilha de África*, nota-se novamente a África como matriz, como o seio de uma população. A resistência feminina é trazida como uma forma de conscientização para as mulheres negras, que se sentiram representadas. No verso seguinte, encontramos *negras mulheres não se curvam ao machismo universal e contramão colonial*. Dialogando com Adiche (2015), “se repetimos uma coisa várias vezes, ela se torna normal. Se vemos uma coisa com frequência, ela se torna normal.” Logo, essas mulheres que não se curvam a esse machismo resolveram não mais encerrar as repetições como normalidade, mas sim ir de encontro a tudo isso.

4.1.8. Ori Ara Uka Yá

Não são todas as letras de músicas do Bloco Afro Ilê Aiyê que se encontram disponíveis em plataformas digitais. A canção *Ori Aru Uka Yá*, por exemplo, foi a última a ser selecionada e foi preciso ser feita a transcrição de acordo com a escuta, sendo que alguns

termos são do idioma iorubano. Portanto, talvez, haja equívocos na compreensão e grafia de algumas palavras.

No primeiro verso dessa canção encontramos as palavras iorubanas *ení, éjì, étà, érin*, que significam a contagem numérica: 1, 2, 3, 4.. Nos versos seguintes é possível perceber elementos próprios da Yabá Iansã, sendo eles: *vento soprando, trovoada batendo*. Iansã é a rainha dos ventos, é quem tem o comando das trovoadas. Portanto, podemos atribuir esses fenômenos a ela. Mas adiante encontramos *lábios fervendo, rosto sorrindo e mulher cabeça feita*. Oyá recebeu de Xangô o fogo, por conta disso, esse também é um fenômeno próprio dela. A ideia de *rosto sorrindo* pode ser atribuída à vivacidade que essa Orixá carrega consigo e a *mulher cabeça feita* está relacionado a iniciação ao candomblé. A perfeição da mulher também é evidenciada nessa canção através do seguinte verso *mulher força perfeita*.

A performance negra se faz em evidência nos próximos versos a partir do momento em que se afirma:

‘‘ [...] *E de ti brotou no corpo*
Mulher, mulher, mulher
E neles originais sementes
Mulher, mulher
Que se alastram nessa terra
Mulher, mulher
Pra formar mais seres outros
Rebento a desenvolver [...] ‘‘

Podemos observar o corpo da mulher como um espaço frutífero capaz de originar sementes, de fazer brotar e desenvolver um fruto que é o seu rebento. A imagem da maternidade está aparece nesses versos, como uma possibilidade de força advinda da fertilidade.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Ilê Aiyê nasceu para reverter os moldes imaginários racistas da sociedade brasileira e, em específico, da sociedade baiana. Apesar de não ter solucionado, foi um grande divisor de águas na vida dos negros, que viram a sua história sendo contada de modo afirmativo por um bloco afro, que tinha como principal exigência a presença de foliões negros. A história dessa instituição, que abraça diversas causas relacionadas ao povo negro: mulheres, crianças e homens, precisa ser propagada. Pois são essas linhas que explicam através de inúmeras ferramentas a trajetória do negro, desde o período escravocrata enquanto escravizado, até os dias atuais, com a falta de políticas de reparação, com o racismo institucionalizado e a subalternização do negro.

O cuidado e o respeito com que o Ilê Aiyê refere-se à mulher negra também precisam ser evidenciados. Através do Concurso da Deusa do Ébano, mulheres, que tinham conhecimento da sua beleza somente através do olhar do branco, puderam se enxergar rainhas. Reafirmaram a sua beleza, os seus traços fenotípicos negros, obtendo maior autonomia sob si e seus passos. Por meio de canções do bloco afro, a imagem feminina pôde ser redesenhada. A força herdada pelas yabás: Yemanjá, Nanã, Iansã, Oxum, Ewá e Obá se faz presente na personalidade dessas mulheres, que, durante muito tempo foram apagadas, tendo como principal referencial o europeu.

Através da memória afetiva buscada em minha família, pude compreender um pouco do que foi o período em que o Ilê Aiyê nasce. Também por intermédio desse seio, me reconheci enquanto negra, interligando a minha história com a dos meus antepassados. Mas, esse exercício de aceitação só foi possível ser realizado porque existiu uma representatividade viva na qual eu me espelhei. Portanto, o Mais Belo dos Belos é essa potência capaz de construir novas identidades, como perfeitamente explica Hall (1932):

O fato de que projetamos a “nós mesmos” nessas identidades culturais ao mesmo tempo em que internalizamos seus significados e valores, tornando-os “ parte de nós”, contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural. A identidade, então, costura (ou para usa ruma metáfora médica, “satura”) o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis. (HALL, pg. 11, 1932)

As canções do Ilê Aiyê são uma das ferramentas do Ilê Aiyê, que nascem através de processo criativo para cobrir ausências e vazios de rupturas culturais e dos sujeitos que aqui se reinventaram dramatizando uma relação entre a lembrança e o esquecimento, de acordo com Martins (2002). Portanto, foi possível perceber uma força ancestral rasurada nas canções selecionadas, o que possibilita um encorajamento dessas mulheres, que ouvem e dançam ao som dessas músicas. A representatividade que a autora cita nada mais do que uma maneira de suprir essa carência, que durante anos teve como a mulher branca como musa inspiradora para muitos compositores.

Portanto, o Ilê Aiyê é uma parte da nossa cultura que não está presente nos livros didáticos, nas escolas públicas e privadas, tão pouco nas universidades. É um carnaval que não é de interesse ser transmitido pelas grandes emissoras de televisão, exceto a TVE Bahia. É uma entidade resumida somente a um bloco afro e que não é atraída por investidores para que essa missão consiga continuar a ser realizada. Que possui músicas incríveis, de uma delicadeza profunda, mas não está presente nas discografias dos ouvintes baianos. Nem mesmo na sociedade atual, em que ser negro está na moda, o Ilê Aiyê consegue ter a valorização e o reconhecimento merecidos. Nós precisamos continuar a luta, seguindo com força e resistência e ouvindo os conselhos do trecho da canção Ilê pra somar, do bloco afro Ilê Aiyê:

*[...] Sem dividir seremos sempre mais
 Sem dividir esse meu eu, será você
 O adoro Ilê, tenho orgulho Ilê
 É o mais pleno e invulgar respeito
 Na sua trajetória
 Tornou-se um monumento
 Irreverente dessa nossa história [...]*

Adupé, Ilê Aiyê

ANEXOS: Canções Estudadas do Bloco Afro Ilê Aiyê

I. Negras Candaces

(Composição: Amilton Lopes, Marcos Lopes e Milton do Sina)

O Ilê vai tocar

Batuque, Ijexá

Para negros dançar

E as Candaces balançar

(2x)

Rainhas negras

As pirâmides do rei

Lutam pra simbolizar

E edificar o reino Méroe

Nerfetiti e Cleópatra

Negras Africanas

Mulheres de grande influência

Bravas guerreiras a cantar

Negras Candaces

Negras fortes no poder

Reinando no império

Encantadas Pelo Ilê

(2x)

Hoje na Bahia

Mulheres negras do Brasil

Mãe Hilda, negra serena

Dete Lima, força mil

Leci Brandão, beleza negra negra

Arte, Poesia e canção

Na gestão do Ilê Aiyê

Laço de confraternização

II. Canto Sideral

(Composição: Eloi Estrela e Julinho Leite)

Hoje proeminente sua cultura

Lapidados ao Canto Sideral

Oriundo de força e formosura

Dessa raça viril e colossal

Onde traz toda graça e poesia

Quando toda a Bahia vem me ver

No gingado reflete a fantasia

Oh meu gaudilho negro ilê ayê

Cante pra me ver...

Gana, Zambezaiê, Congo, Guiné, Angola,

Tanzânia e Mali

Zaire, Zimbabuê saudam a mãe África

Oh... África

Ê Zumbi Gangazumba Dandá

A Beldade da negra Dandara

Grande Akotirene Dandá

Oh minha linda mãe Preta Dandara

III. Linda Fêmea

(Composição Boboco)

Tens um brilho latente
Cultivo em teu ser
A cada amanhecer
Tem volúpia no olhar
Laureada suprema, tenaz e beleza
Que a mãe natureza só fez sol brilhar

Movimento hipnótico, sorriso exótico
Domina o pensar de quem deixa se ver
No bailar sensual de uma gueixa real
Que o bom DEUS criou para gingar e vencer

Ara berço de mana de um corpo vitrine
Que espalha uma concepção pelo ar
Que a mulher é matriz da molécula força
Do seu orbital se fez emancipar

Sempre ativa e vivaz
Multi idolatrada e representada
No qual de querer
Do esplendor de Zezé
E de ginga ao axé
Colocada e exaltada no Ilê Aiyê

Dai a mulher toda a glória e sente lá
Ser soberano e seu dom de procriar...

IV. Deusa do Ébano

(Composição: Geraldo Lima)

Minha Crioula
 Vou contar para você
 Que estás tão linda
 No meu bloco Ilê Aiyê
 Com suas tranças muita originalidade
 Pela avenida cheia de felicidade

Deusa do Ébano
 Ê Deusa do Ébano, Deusa do Ébano
 Ê Deusa do Ébano
 Olha minha Deusa do Ébano

Todos os valores
 De uma raça estão presentes
 Na estrutura deste bloco diferente
 Por isso eu canto pelas ruas da cidade
 Pra você minha crioula, minha cor, minhas verdades

Deusa do Ébano
 Ê Deusa do Ébano, Deusa do Ébano
 Ê Deusa do Ébano
 Olha minha Deusa do Ébano

V. Esteticamente Nobre

(Composição: Valmir Brito e Genilson Santus)

Os tambores conduzem transcendem a África
 Tu és esteticamente nobre
 Tu és minha deusa
 A flor, afro da Bahia

Tu és minério orgânico
 Tu és filhas da mãe África
 Os cabelos trançados ou Black
 Nada igual se repete
 No mar, no ar, no chão quero-te ver passar
 Com o bloco ilê a desfilar por liberdade
 Vital bailando o afoxé
 Vital linda negra mulher
 Vital nos dois descendentes da África
 E sempre haverá de haver uma nova deusa do ébano
 Uma nova deusa do ébano de raça Ilê Aiyê
 Estou aqui só para ver Bahia, salvador o povo no ilê
 Estou aqui só para ver a beleza negra e o bloco ilê Aiyê

VI. Vozes Da Floresta Macua -

(Composição: Marcus Guellwaar)

Vou de Ilê pra falar de Moçambique
 Pode até dobrar o repique
 Samora, guerreiro, Mashell
 Negra estrela a brilhar no céu
 Filha de África, maravilha de África
 Macondes ... Resistência feminina
 Onde Negras mulheres não se curvam ao machismo universal
 E contra mão colonial
 Viva Samora Mashell
 Que em nome da Independência
 Botou Portugal no banco dos réus
 Gungunhana Vutlari
 Samora Mashell - Moçambique
 Vou de Ilê, pra falar de Moçambique
 Pode dobrar o repique Banda Aiyê ...
 Maputo, Zambézia, Sofala

Filha de África, maravilha de África
 Um Shangana me ensinou a ter orgulho dos meus ancestrais
 Quando a mão bela jogar o Tinholo
 Shykuembu vai responder e o Ilê Aiyê todo vai cantar:
 Nyereré, Nyereré ... a luz do Pantera Negra
 Nyereré, Nyereré ... Josina Muthemba Mashell
 Nyereré, Nyereré ... Deusa do Ébano de Moçambique
 Nyereré, Nyereré ... Negra, guerreira e feminista!

VII. Mãe das Águas

(Composição: Marcus Odara)

Pérola, negra pérola Ilê
 Pérola, negra pérola
 A Teogonia de um mito
 É a expressão de um dogma

Ganealogia da fé e da razão
 Do meu cantar
 Vem de Nagô-Ilê
 Cantando o mundo negro, a narrar
 A compilação
 E a ordenação do orixá

Arê rê Aiyê,
 Orixá loma
 Onixaurê
 Meu povo negro, onixauera

Arê rê Aiyê
 Canto negro, escravocrata
 Onixaurê,
 Meu povo negro onixauera

Senzala, meu canto, senzala

No cabando kaiá

No cabando Ilê aê, aê, kaiá

Vinte anos de Ilê

Aê, aê, kaiá

Cabando Ilê aê, aê, kaiá

É de mãe, é de fé

É mangerê, mãe Soró...

É de Ilê Aiyê, Olorum, Deus Maó

VIII. Ori Aru Uka Yá

(Composição: Caj Carlão)

Eni eji eta erin

Irauo okutaourakela efufu

As estrelas brilhando

As pedras rolando

E as montanhas tremendo

E o vento soprando

Só penso em te amar

A trovoadas batendo

E seus lábios fervendo

E seu rosto sorrindo

Querendo, querendo encantar

O calor temporal

Aumenta o arrepio

Neste desafio

Eu vou desfalecer

Se me negas teu corpo

De tanto desgosto

Preciso morrer

Mulher cabeça feita

Mulher moça perfeita

Ilê Aiyê, Ilê Aiyê, Ilê Aiyê

E de ti brotou no corpo, é

Mulher, mulher, mulher

E neles originais sementes

Mulher, mulher

Que se alastram nessa terra

Mulher, mulher, mulher

Pra formar mais seres outros

Rebento a desenvolver

Mulher, Ilê Aiyê

Rebento a desenvolver

Mulher Ilê Aiyê, Ilê Aiyê

Ôriri araucan

Ôriri araiá

Ôriri araucan

Ôriri araiá

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Sejamos todos feministas.* / Tradução Christina Baum. – 1ª ed. - São Paulo: Campanha das Letras, 2015.

BHABHA, Homi. K. *Locais da cultura.* In: _____. *O local da cultura.* Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

CARNEIRO, Sueli, CURY, Cristiane. *O candomblé.* In: NASCIMENTO, Elisa Larkin (org.). *Guerreiras de natureza: mulher negra, religiosidade e ambiente.* São Paulo: Selo Negro, 2008.

DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe.* Recurso eletrônico/ Tradução: Heci Regina Candiani – 1ª ed. – São Paulo: Boitempo, 2016.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas.* Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

HALL, Stuart. *Identidade cultural na pós-modernidade.* Lambarina editora. 11ª ed. - Rio de Janeiro, 1997.

HAMPATÉ BÂ, Amadou – *A tradição viva.* In: KI ZERBO, Joseph (org.). *História Geral da África I. Metodologia e pré-história da África.* São Paulo, Ed. Ática/UNESCO, 1980.

MARTINS, Leda. *Performances do tempo espirala.* In: RACETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (org.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais.* Belo Horizonte: UFMG: Poslit, 2002.

MERCÊS, Geander Barbosa.: *De Ilê Ifé ao Ilê Aiyê: uma releitura do carnaval soteropolitano.* Tese de Mestrado. Universidade Estadual Paulista (UNESP), 2017.

PINHO, Osmundo Santos de Araújo. *O Mundo Negro: sócio-anthropologia da reafricanização em Salvador.* Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas, 2003.

PACHECO, Ana Cláudia Lemos. *A escolha de um “objeto” afetivo: as mulheres negras solitárias.* In: Ana Cláudia Lemos Pacheco. *Mulheres negra: afetividade e solidão.* Salvador: EDUFBA, 2013.

RISÉRIO, Antônio. *Carnaval ijexá.* Salvador, Corrupio. 1981.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *A produção social da identidade e da diferença.* In: Tomaz Tadeu da Silva (org.). *Identidade e diferença: a perspectivados estudos culturais.* Stuart Hall, Kathryn Woodward. 15ª ed. - Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

Documentário *Ilê Aiyê - Do Axé Jitolú para o mundo.* Produzido pela TVE Bahia, 2014.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QKGZtrsDEeg>> Acesso em: 12 de Abril de 2017.

ILÊ AIYÊ, Revista. Número 02/30. Salvador, Fevereiro/2014.