



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTES E CIÊNCIAS
PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
CULTURA E SOCIEDADE**

NARRATIVAS FÓSSEIS: DO TABU À MULHER NO TAMBOR

por

SANARA DE SANTANA ROCHA

Orientadora: Profa. Dra. MARILDA DE SANTANA SILVA

**SALVADOR
2020**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTES E CIÊNCIAS
PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
CULTURA E SOCIEDADE**

NARRATIVAS FÓSSEIS: DO TABU À MULHER NO TAMBOR

por

SANARA DE SANTANA ROCHA

Orientadora: Profa. Dra. MARILDA DE SANTANA SILVA

Dissertação apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestra em Cultura e Identidade.

**SALVADOR
2020**

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA),
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

ROCHA, SANARA DE SANTANA
NARRATIVAS FÓSSEIS: DO TABU À MULHER NO TAMBOR /
SANARA DE SANTANA ROCHA. -- Salvador, 2020.
193 f.

Orientadora: MARILDA DE SANTANA SILVA.
Dissertação (Mestrado - PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR
DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E SOCIEDADE) --
Universidade Federal da Bahia, INSTITUTO DE
HUMANIDADES, ARTES E CIÊNCIAS, 2020.

1. Mulher. 2. Tambor. 3. Tabu. 4. Tradição. 5.
Candomblé. I. SILVA, MARILDA DE SANTANA. II. Título.

AGRADECIMENTOS

Eu agradeço a Exu porque ele veio primeiro e me tomou pela mão, me levou ao NATA, que me levou ao tambor, que me trouxe Oxalufã e Iemanjá, águas que movimentam o meu orí e me tornaram Onilu.

Agradeço à Oxalufã que veio por último fechando e reiniciando esse Xirê. Agradeço a Ogum que me veio em sonho um dia e me apontou o caminho, desde então eu o sigo. Ogum iê!

Agradeço à minha mãe, o grande amor da minha vida, que sempre acreditou em mim quando eu mesma não acreditava, que me fez ter fé na vida e no que há além dela, até o fim; e a meu pai, filósofo inato, que é o meu coração, a companhia mais cara e minha inspiração para continuar interrogando os mistérios da vida.

Agradeço às minhas irmãs, meus irmãos, minhas sobrinhas e meu sobrinho, vocês são meu tudo, a razão dos meus sorrisos e do meu viver; e às minhas gatas, meus olhos da cabeça.

Agradeço à Antônio Marcelo e a Mayana Rocha pela motivação, conversas e orientações para engajar meu projeto nesse programa de pós-graduação, vocês são intelectuais admiráveis para mim e pessoas extremamente generosas.

Agradeço a Goli Guerreiro e Ana Dumas que junto com outras e outros intelectuais forjaram uma primeira proposta de currículo de pesquisa interdisciplinar em cultura nesta cidade e que certamente inspiraram a criação do presente programa onde eu encontrei o esteio para a minha pesquisa. Obrigada por serem as intelectuais inspiradoras e visionárias que vocês são.

Agradeço ao Programa Multidisciplinar de Pós graduação em Cultura e Sociedade, em especial aos professores e professoras Beto Severino, Gica Nussbaumer, Edlene Matos e Adriano Sampaio por me instigarem a ter prazer pela pesquisa através da paixão com que tangem as suas, vocês são inspiradoras(es)!

Agradeço especialmente à minha orientadora, Marilda Santanna, á mulher de fogo que é água boa de beber. Obrigada por ser crítica e zelosa, generosa e criativa no trato com as suas e seus orientandos (as); Obrigada por ser compreensiva com o período difícil que atravessei em 2019 e com os meus tropeços de pesquisadora. Obrigada, por não perder a fé em mim.

Obrigada! Obrigada!

Agradeço à minha Banca, Mestra Janja e Professora Edlene Matos pelo preciosismo na análise de meu trabalho, pelo cuidado com a minha produção intelectual, pelas críticas minuciosas, sugestões e contribuições, que o tornaram ainda mais potente.

Agradeço à CAPES por me permitir pesquisar com o conforto de um financiamento e pelo estímulo à pesquisa. Agradeço ainda mais ao colegiado do meu programa por ter lutado para implementar a política de cotas que me permitiu essa vantagem.

Obrigada ao NATA, o meu primeiro egbé, por me mostrar mais do que o teatro e a religião poderiam, por me mostrar quem eu sou e por ser o primeiro a me lembrar do futuro. Vocês sabem quem são. Olorum modupé!

Obrigada, especialmente a Onisajé, por ter sonhado grande e inspirado meus sonhos.

Agradeço à Laís Machado e Diego Pinheiro; junto nos convenciamos chamar de trio funfun. Obrigada pelas discussões filosóficas engrandecedoras que tivemos e por forjarmos mundos juntas; por prospectarmos, cada uma a sua maneira, uma reinvenção para essa tradição que tanto amamos e tencionamos. Há muito de nós, aqui, obrigada.

Agradeço ao meu grupo de pesquisa o NUCUS, em especial à minha linha de pesquisa o LIF, obrigada intelectuais sapatonas por SERMOS e RESISTIRMOS em coletivo.

Agradeço à Lea Santana, Paula Luciano e David Gonçalves, minhas veteranas, que tantos conselhos me deram acerca de suas experiências de pesquisa através de conversas despreziosas, entre um café, um jantar, ou um acará e outro; conselhos preciosos que levarei para a minha vida acadêmica sempre.

Agradeço à revisão sensível de Camila Carmo, pelo cuidado, delicadeza e retidão, e por ser essa intelectual negra e mulher de axé por quem tenho profundo carinho.

Obrigada a Baba George da Hora por me apresentar o candomblé lá em 2008, como essa forja filosófica e poética que ele é e por me conceder horas de sua vida para compartilhar um pouco da sua vasta experiência como homem de axé e intelectual negro.

Obrigada a Jarbas Bittencourt por me fazer ouvir o meu ritmo alfa, nenhuma palavra será capaz de expressar o meu agradecimento a você por isso.

Obrigada a Ian Valentim, homem ogan, intelectual orgânico que colaborou enormemente com as discussões propostas pelo presente trabalho de pesquisa.

Agradeço à Mãe Márcia de Nanã, por ter me concedido duas entrevistas e por engrandecer tanto este trabalho com as suas narrativas e experiências no axé;

Agradeço à Professora Dra Inacyra Falcão por percutir na minha memória as histórias de Ayantoke, a criadora do tambor ancestral. Obrigada por me conceder seu tempo e me embriagar com o seu intelecto e com o mar de suas memórias de pesquisa. Você é mais do que uma referência neste trabalho, você foi o farol que me norteou desde o princípio.

Agradeço à Jandiara Barreto, minha primeira mestra do tambor, eu nunca vou esquecer do início.

Agradeço à Mestra Mônica Millet, a minha mestra atualmente, mulher de ori farto e abundante, aglutinadora de corpas tamboras. Obrigada por ser esse tambor poderoso e ancestral que você é!

Obrigada aos coletivos percussivos femininos que me acolheram até um pouco antes de eu precisar me retirar para aprofundar a pesquisa nesses últimos meses, A Roda Mestras do Saber e o Maracatu Ventos de Ouro.

Agradeço à cada artista, intelectual e sacerdote ou sacerdotisa que colaborou com esta pesquisa, cedendo material de seus acervos pessoais, escurecendo os conceitos que cunham em suas produções a título de me ajudarem a construir esta análise.

Por último, e principalmente, agradeço a elas a razão de meu viver, a minha motivação de pesquisa na academia e na arte: Mãe Rose de Ogum do Ilê Axé Ogum Marinho, de São Francisco do Conde, à Ekede Sil Caldeiras de Oyá do Ilê Axé Ewá, em Ilhéus e à Mãe Pequena Odara Oyá do Ilê Axé Omin Orô, em Salvador. Obrigada por serem quem são.

Obrigada pelas histórias bravas de vocês. Obrigada por resistirem. obrigada por responderem ao meu chamado. Obrigada!

Eu agradeço a cada mão feminina que tocou no couro do tambor antes de mim, eu agradeço à Oyá Iaansã, Osum Ibu Aña, à Mãe menininha do Gantois, à Mãe Preta de Oxalá, à Didá Banda Feminina, ao Ilu Obá De Min, as Djembefolas da Guiné, às senhoras do Batuko de Cabo Verde, às bravas Filhas de Gandhi, às Caixeiras do Divino do Maranhão, aos Tambores de Safo, às mulheres do Iyákurin Xirê, ao grupo Batalá, às mulheres do Taiko japonês, às mulheres que fazem das águas dos rios tambores líquidos no seio das florestas selvagens de Baka; e aos homens percussionistas transgêneros do coletivo Transbatucada por, juntamente com todos esses coletivos femininos, ajudarem a desmontar uma pretensa hegemonia heterocisnormativa e masculina no território percussivo;

Agradeço à Laura Franco, por me lembrar de ouvir o batuque do meu coração e a cada mulher percussionista com quem já dividi o palco, a vida, ou o território geográfico, agradeço à Juli Almeida, minha irmã! Agradeço à Nefertite Altan, Illa Benicio, Jorgelina, Tereza, Dandara Baldez, Loiá Fernandes, Line Santana, Valquíria Nunes, Marise Barbosa, Mônica Freire, Val Conceição, Katumonamê, Ilmara de Bamburucema, Deise Fatuma...

Que Ayan nos abençoe sempre! Axé!

Quando o Tambor fala, Tudo cala.

(Vivian Caroline, Maestrina da Banda Didá.)

Éyin omo onilù a fi àrán bantè sosán

(Vocês, da linhagem do tambor, que embelezam seus instrumentos com panos e cordas de veludo.)

Omo agbóri odó lù fún Eégún

(Descendentes daquelas que fizeram o fundamento para o primeiro tambor de Egun.)

Omo agbórũ odó lù fún òdà

(Descendentes daquelas que fizeram o fundamento para o primeiro tambor de Orixá.)

Orò Korin lò Ayan tundè l'Àyè!

(Toquem e cantem, para Ayan voltar à Terra!)

Ayán agalu, asoro igi

(O tambor que faz as vozes das árvores soarem.)

A muni debi ta o de ré

(Ele que nos leva para lugares que nunca estivemos antes.)

A muni so oun a o fe so

(Ele que força seus tocadores a tocarem)

Oku ewere tii fohun bi eniyan.

(O bode morto que fala como ser vivo.)

RESUMO

O presente trabalho consiste numa análise interdisciplinar do tabu das mulheres aos tambores do candomblé. O principal esteio teórico deste trabalho dissertativo-analítico são os relatos autobiográficos de quatro mulheres baianas candomblecistas, sendo três delas percussionistas que tocam nos tambores dentro do contexto religioso; algumas textualidades míticas yorubanas pouco socializadas que apresentam a presença feminina nos tambores desde tempos imemoriais; a produção subjetiva de artistas afrodiáspóricas (os) que se respaldam na cosmologia yorubana a título de forjarem uma poética e uma estética que reinventa a identidade cultural yorubana na diáspora; os novos registros fotográficos das práticas afro-religiosas sobretudo as que mostram a presença de pessoas queer nesse território; eventos que promovem debates públicos sobre temas tabus para a comunidade candomblecista principalmente aqueles que abordam a presença das pessoas queer nesta prática religiosa. Para a realização dessa análise dissertativa eu busquei construir um diálogo interdisciplinar com teóricas e teóricos que tecem críticas a partir de duas categorias de análise: O binômio Tradição-Memória e Gênero. Assim, além de acionar a bibliografia clássica acerca do candomblé, que é extensa, aciono teóricos que implementam um olhar novo ou crítico sobre a produção dessa tradição. E outros que já desconstruíram antes a ideia de tradição como um dispositivo imutável e rígido. A categoria gênero surge ratificando essa perspectiva flexível da tradição e apontando para a necessidade desta seguir modificando-se e adaptando-se a mudanças contextuais. Para isso dialogo com teóricas que me ajudam analisar a questão do tabu da mulher ao tambor como um problema de gênero dentro da tradição do candomblé.

Palavras Chaves: Mulher; Tambor; Tabu; Tradição; Candomblé.

ABSTRACT

The present work consists of an interdisciplinary analysis of the taboo associated with women playing drums within the candomblé religion. The main theoretical support for this dissertative-analytical work is a compilation of the following: autobiographical reports of four Bahian candomblé women, three of whom are percussionists that play drums within the religious context; some less commonly known texts of Yoruba myths that present a feminine relationship with drums since time immemorial; the subjective productions of Afro-diasporic artists who ground themselves within Yoruba cosmology to forge poetic and aesthetic works that reinvent Yoruba cultural identity in the diaspora; new photographic records of Afro-religious practices, especially those that show the presence of queer people in those territories; events that promote public debates on topics considered taboo for the Candomblé community, especially those that address the queer presence within the religious practice. In order to carry out this dissertative analysis, I created an interdisciplinary dialogue with theorists who weave criticisms from two categories of analysis: The tradition-memory binomial and gender. Thus, in addition to using the classic bibliography on candomblé, which is extensive, I engage theorists who implement a new or critical look at the production of this tradition and others who have already deconstructed the idea of tradition as an immutable and rigid concept. The gender category arises to affirm this flexible perspective of tradition and further points to the need for the continual change and adaptation of tradition in relation to contextual shifts. For this, I dialogue with theorists that help me to analyze the issue with the taboo of women playing drums, considered a gender problem within the candomblé tradition.

Key Words: Women; Drum; Taboo; Tradition; Candomblé

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Alabê Evinha de Xangô, Batuque, Pelotas. Página do Facebook: Alagbê Pelotas. Cânticos aos Orixás.....	31
Figura 2	Casa das Minas, São Luis do Maranhão, 1914. Museu Afrodigital da Memória Africana e Afro-brasileira.....	31
Figura 3	Mãe Rose de Ogum tocando em atabaques, Ilê axé Ogum Marinho, São Francisco do Conde. Registro do vídeo de Aldenildes Cardoso.....	31
Figura 4	Fabiola Nansurê, Onisajé e Sanara Rocha tocando atabaques no espetáculo “Exu - A boca do universo”, Teatro Castro Alves, Salvador. Registro de Adeloyá Magnoni. Acervo pessoal do NATA.....	37
Figura 5	Mulheres Senúfo dançando em volta do tambor. Registro de Eliot Elisofon. Acervo do National Museum Of African Art.....	49
Figura 6	Wagogo People, Tanzânia. Acervo pessoal de Kedmon Mapana.....	69
Figura 7	Mulheres Percussionistas, Rwanda, Sweet Dreams Movie. Registro de Lisa e Rob Fruchtman.....	70
Figura 8	Mulheres Percussionistas 2, Rwanda, Sweet Dreams Movie. Registro de Lisa e Rob Fruchtman.....	70
Figura 9	Batuque de Mulheres Cuanhama, Sul de Angola, África. Registro de Volkmar K. Wentzel. Acervo da Nata Geo Collection.....	70
Figura 10	Bateria Percussiva Feminina Ilu Obá De Min, São Paulo, Brasil. Registro de Rogério Cavalheiros. Futura Press.....	72
Figura 11	Mulheres tocando atabaques no candomblé do Ilê Asé Ibá Ajunkesy. Acervo pessoal Adeloyá Magnoni Fotos Com Alma. Registro de Adeloyá Magnoni.....	80
Figura 12	Flyer de Divulgação de Cerimônia de Consagração da Ogã Natasha de Ogum e de Mãe Neide de Nãna, Curitiba, Brasil.....	102
Figura 13	Vodunsis Com as Suas Tobosi, Após a Última Feitoria de Gonjaís, Casa das Minas, São Luís do Maranhão. Museu Afrodigital da Memória Africana e afro-brasileira.....	108

Figura 14	Mãe Kabeca e Mestra Roxa, Tambor de Crioula, Maranhão. Registro de Carla Coreira. Acervo pessoal de Carla Coreira.....	109
Figura 15	Sessão de Candomblé no Ilê Axé Omin Orô. Acervo do Ilê Axé Omin Orô.....	113
Figura 16	Iniciação da Iyawô transgênera Ariadna Arantes. Registro feito pela Mãe de Santo de Ariadna. Disponível no Correio On-line.....	113
Figura 17	Iniciação da Iyawô transgênera Ariadna Arantes. Registro feito pela Mãe de Santo de Ariadna. Disponível no Correio On-line.....	113
Figura 18	Mestra Mônica Millet ensinando mulheres a tocarem atabaque. Sede Cumatê, Salvador, Bahia. Registro de Nina La Croix. Acervo da Roda Mestras do Saber.....	114
Figura 19	Antônio Marcelo, Daniel Arcades, Fabíola Nansurê, Fernando Santana, Sanara Rocha e Thiago Romero em Uma Cena do Espetáculo Exu - A Boca do Universo. Registro de Adelayà Magnoni. Acervo do NATA.....	116
Figura 20	Sanara Rocha em Cena do Espetáculo Solo Iyá Ilu, Espaço cultural da Barroquinha, Salvador. Registro de Adelayá Magnoni. Acervo pessoal de Sanara Rocha.....	118
Figura 21	Sanara Rocha em Cena final do espetáculo Solo Iyá ilu, Teatro Sesc Pelourinho, Salvador, Bahia. Registro de Adelayá Magnoni. Acervo pessoal de Sanara.....	119
Figuras 22	Laís Machado na Performance Fotográfica “Ekodidé”. Registro de Castiel Vitorino. Acervo Pessoal de Laís Machado.....	120
Figura 23	Laís Machado na Performance Fotográfica “Ekodidé”. Registro de Castiel Vitorino. Acervo Pessoal de Laís Machado.....	154
Figura 24	Iniciação de Uma Iyawo no Ile Axé Injino Lu Orossi, Itapuã, Salvador, 2008. Registro de Toluaye. Domínio Público.....	121
Figura 25	Cena do Espetáculo Xica Manicongo, Teatro Gamboa Nova, Salvador, 2018. Registro de Diney Araújo. Acervo pessoal das Liliths.....	122

Figura 26	Cena do Espetáculo Xica Manicongo, Teatro Gamboa Nova, Salvador, 2018. Registro de Diney Araújo. Acervo pessoal das Liliths.....	123
Figura 27	Laís Machado Performando No Espetáculo “Quaseilhas”, Forte do Barbalho, Salvador, 2018. Registro de Shai Andrade. Acervo pessoal da Plataforma Araká.....	124
Figura 28	Diego Alcântara Performando A Própria Memória No Espetáculo “Quaseilhas”, Mercado Iawô, Salvador, 2019. Registro de Taylla de Paula. Acervo da Plataforma Araká.....	124
Figura 29	Laís Machado Em Cena Que referencia O Culto Egungun No Espetáculo Quaseilhas, Mercado Iawô, Salvador, 2019. Registro de Shai Andrade. Acervo pessoal da Plataforma Araká.....	125
Figura 30	Jovem Menina Batendo No Tambor. Registro de Avner Ofer. Domínio Público.....	130
Figura 31	Mulheres Percussionistas da Tribo Chagga, Tanzânia, África. Domínio público.....	131
Figura 32	Mulheres Caixeiras do Divino com Flores na cabeça, São Luis do Maranhão, 1958. Registro de Matheus Gautherot. Domínio Público.....	132
Figura 33	Didá Banda Feminina em formação, Pelourinho, Salvador. Registro de Edson Ruiz. Acervo do Portal eletrônico Soteropreta.....	132

SUMÁRIO

EU, MULHER ONILU: INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO 1 - TRAVESSIAS DA MEMÓRIA	29
1.1 NAS VEREDAS DA TRADIÇÃO: O TABU DA MULHER AO TAMBOR	32
1.2. TRADIÇÃO E MOVÊNCIA	51
1.3. CUIERLOMBO: DO MITO AO RITO	60
CAPÍTULO 2 - MULHERES QUE TOCAM NOS TAMBORES SAGRADOS	68
2.1. DAS PESSOAS DA FALA À FALA DO TAMBOR: UMA ANÁLISE DAS NARRATIVAS SUBJETIVAS DAS MULHERES ALABÊS AFRO-BRASILEIRAS	74
2.1.1 Sobre presenças e ausências: Mulheres Ekedes que realizam Funções de Ogan	75
2.1.2. Eu tenho a força! Mulheres que batem no tambor	81
2.1.3. Das Pessoas da Fala à Fala do tambor: O Ilu como sacerdócio para além dos templos	96
CAPÍTULO 3 - SOBRE A REINVENÇÃO DO FUTURO	105
3.1 COMO UM FUTURO A SER REINVENTADO: CAMINHOS POSSÍVEIS PARA A REINVENÇÃO DE UMA TRADIÇÃO	112
3.1.1 Imagens que reconfiguram imaginários	112
3.1.2. Fósseis e a descolonização da Imaginação	115
3.1.3. QUASEILHAS e a celebração da instabilidade de ser afrodiáspórico	123
3.1.4 Dos desafios de reescrevermos narrativas coletivamente	125
3.2. O FUTURO REINVENTADO	130
ISTO NÃO É UMA CONCLUSÃO!	134
REFERÊNCIAS	136
GLOSSÁRIO	141
APÊNDICE A - ENTREVISTAS COM AS MULHERES ALABÊS	146

EU, MULHER ONILU: INTRODUÇÃO

Eu sou mulher de asè.

A minha fé e a minha pertença se enraízam no território simbólico afro-religioso candomblecista. Sou filha dileta de Oxalufã, onilu afro-diaspórica, cartógrafa de ecos encarnados na materialidade dos corpos percussivos femininos. De todos eles. Sejam estes esculpidos de madeira, ferro e couro do bode ou feitos de carne, osso e pele humana.

Do eco de suas vozes escavo narrativas que reterritorializam memórias atlânticas, deslembradas no processo de diáspora forçada do povo negro. Do eco mnemônico de suas vozes escavo narrativas fósseis que reinventam o futuro, um futuro onde mulheres e tambores tramam-se nos fluxos e inter-fluxos da forja ritual e onde corpos dissidentes de uma pretensa norma identitária negra retomam seus lugares nas narrativas oficiais afro-religiosas, de modo a serem exploradas novamente as suas autobiografias.

Não seria possível começar a falar desta pesquisa de outro modo a não ser este. Contextualizar, ainda que brevemente, o processo que me constitui e ao mesmo tempo apresentar, de forma precisa, o que me mobiliza evidenciando como me localizo nos caminhos desta pesquisa, me coloca na compreensão de como neste terreno de investigação e reinvenção de poéticas negras e modos de existir, ora sou eu mesma o objeto investigado ora sou a investigadora.

Cartógrafa de senóides atemporais e tradutora de culturas musicais entendo os tambores como artefatos que estão para além da estética, mas que armazenam memórias das quais podem ser escavadas as narrativas fósseis e textualidades subjetivas capazes de reconstituir futuros mundos possíveis. Fazem parte dos projetos de humanidade que desestabilizam o olhar homogeneizante lançado pela modernidade colonial sobre nós e sobre nossos corpos negros e não-brancos, sobretudo os não normativos. Capazes também de reinaugurar paisagens afetivas em nossa memória reconfigurando a ordem dos nossos ritos e processos de celebração coletivos.

Não foi desde sempre que me constituí nessa sujeita onilu que sou hoje. Nem sempre fui capaz de decifrar as tramas dos tambores e enxergar onde escreviam-se neles as narrativas biográficas de tantas mulheres e onde eu viria a escrever a minha também. Antes de explicar sobre a presente análise e de como cheguei a esse tema de pesquisa, é preciso relatar, ainda que sumariamente, como me tornei onilu, ou seja, como meu caminho se tornou o tambor, como eu renasci como uma mulher-tambor, inventada e reinventada pelos tambores e esse

percurso começa no encontro com o grupo NATA - Núcleo Afrobrasileiro de Teatro de Alagoinhas no ano de 2008.

O NATA, como o primeiro *Egbé*¹

No ano de 2008, o primeiro grupo de teatro negro de que se tem registro na história da cidade de Alagoinhas, localizada na região agreste do estado da Bahia, completou 10 anos. O decanato do grupo NATA levou, uma de suas principais idealizadoras a doutoranda Fernanda Júlia Barbosa, renomeada Onisajé, doutorando do programa de pós-graduação em artes cênicas da Universidade Federal da Bahia, a ser responsável pelo início de uma nova fase para o grupo, que o levaria ao reconhecimento nacional enquanto grupo de teatro negro.

A ocasião mobilizou as(os) integrantes a angariar meios de fomento para a produção de um novo espetáculo que consagrasse o NATA como um grupo de teatro negro e com o discurso estético-político próprio o transformasse em catalisador artístico de todas as ferramentas de criação, adquiridas nos intercâmbios com artistas profissionais, ao longo da sua trajetória.

Ao aproveitar o ensejo das modificações nas políticas públicas e culturais, trazidas pela governança petista, as quais possibilitaram uma efervescência das produções e circulações artísticas de grupos do interior da Bahia, o grupo NATA enxergou naquela configuração política uma boa oportunidade para o pleito de seu primeiro financiamento cultural. Nas Palavras de Onisajé:

O ano era 2008 e através da política de interiorização da cultura foram implementadas ações na concepção dos editais. Uma delas, a que nos tocava diretamente, foi a destinação de um percentual dos recursos e projetos para os grupos do interior do estado. A possibilidade nos animou e, portanto, nos inscrevemos no edital Manuel Lopes Pontes de estímulo a montagens teatrais da Fundação Cultural do Estado da Bahia – FUNCEB o projeto Sirê Ó bá – A festa do rei (BARBOSA, 2016, p. 44-45).

Segundo a diretora geral do grupo NATA, fazia parte do seu intuito, produzir uma montagem profissional antes de sua formatura no curso de artes cênicas da UFBA, no qual adentrou no ano de 2006 a título de profissionalizar-se no mercado das artes cênicas. Foi nesse curso que nos conhecemos e construímos, em conjunto, parte de nossas trajetórias artísticas.

¹ Egbé, Ilê axé, terreiro, roça. São nomeações atribuídas aos espaços simbólicos onde a dinâmica festiva e ritualística candomblecista acontece.

A convite de Onisajé, até então Fernanda Júlia, para compor a equipe do espetáculo *Sirê ó bà- A Festa do Rei*², inicialmente como assistente de direção, me desloquei por um mês para a cidade de Alagoinhas, onde juntamente com alguns integrantes do grupo residi no *Oyá L'adê Inan*³.

Todo o grupo precisava estar em contato com a realidade de um egbé, pois o espetáculo “*Xirê ó bá - A festa do rei*”, visava mergulhar fundo nas referências estéticas afro-brasileiras candomblecistas, para a criação de uma experiência ritualística performática inovadora tanto para os artistas criadores quanto para a sua plateia.

Trabalhamos arduamente ao longo de um mês com ensaios, estudos, discussões e criações diárias com durações de seis a oito horas para a construção do espetáculo. Durante minha estadia na cidade, pude frequentar algumas casas de candomblé a fim de vivenciar as festas de culto aos orixás, além de, observar atentamente a dinâmica de organização do próprio *Oyá L'adê Inan*.

Lembro-me de já naqueles primeiros contatos, me deparar com a presença hegemônica masculina no território percussivo, contudo, naquela ocasião não senti nenhum estranhamento. Talvez por estar sendo inserida, pela primeira vez, na cultura dos terreiros, atualizando a minha memória para uma dinâmica pulsante e secular que transcorria concomitante a minha vida longe de tudo aquilo.

Assim, entendi aquela configuração como “natural” à organização do *Xiré*⁴ e me habituei a ver, daquele dia em diante, corpos masculinos conduzirem o som dos tambores como se fossem seus, legitimamente. Apesar de não ser capaz de me recordar de forma precisa quando essa configuração me causou incômodo, foram esses modos que desencadeou em mim a vontade de investigar como isso se produzia.

Talvez o estranhamento tenha nascido de fora para dentro, quando adentrei no território percussivo do NATA, oficialmente, anos depois da estreia de “*Xirê ó Bá*”, e assumi os tambores atabaques. Esse foi o momento que senti minha capacidade intelectual para aprender expertises percussivos ser subestimada pelos percussionistas homens (ogans de

² Espetáculo que se inspirou na dinâmica festiva e plástica candomblecista para a criação de um ritual coletivo e performático que reverenciava os orixás do panteão yorubano cultuado no Brasil.

³ Terreiro de candomblé de Mãe Rosa de Oyá, Roselina Barbosa, mãe biológica dos integrantes do Nata: Fernanda Júlia Onisajé, Nando Zâmbia e Fabíola Nansurê. Além de ser consultora religiosa dos espetáculos do grupo. A vivência no terreiro de Mãe Rosa propiciou uma experiência auto-etnográfica para os integrantes que não possuíam vivências no candomblé.

⁴ *Xirê* é uma corruptela da palavra yorubana *Sirê* que no candomblé brasileiro designa à festa onde o orixá retorna ao ayê, à terra, para celebrar dentre os seus descendentes.

terreiro em sua maioria) com quem dividi o palco, ou com quem precisei me relacionar como aluna de oficinas técnicas.

Foi fora, não dentro do terreiro, onde percebi que o tambor era, para além de um artigo estético de potência e beleza sem igual, um território de disputa, um instrumento de poder, do qual os homens, sobretudo os heterocisnormativos, se apossavam de modo a construir um espaço de eleitos. Reinventando, comecei a perceber, na dimensão da performance cênica, o microterritório afro-religioso candomblecista, onde somente corpos masculinos poderiam ser empossados com o título honorífico de ogan-alabê e poderiam tocar nos couros.

Na primeira versão de “Xirê ó Bá”, Jandiará Barreto, mulher e percussionista integrante da orquestra percussiva, tocava com destreza os tambores atabaques. Com a sua saída do projeto e a minha entrada na banda do espetáculo, para execução da alfaia e dos tambores atabaques, precisei me relacionar constantemente com homens (ogans) a título de aprender tais expertises percussivas.

Embora considere ter sido valorosa a experiência do aprendizado com esses sujeitos que muito sabem sobre a prática percussiva candomblecista e da complexidade implícita na literatura do tambor atabaque, não posso deixar de também reconhecer como adentrar nesse espaço foi traumático. Creio ter sido a partir da experiência de ter que lidar com o sexismo dos percussionistas, que nasceu o desejo de compreender como se estabeleceu a hegemonia masculina sobre os tambores sagrados do candomblé, em que isso está fundamentado e qual o impacto dessa prática nos espaços simbólicos para além dos terreiros.

A constituição violenta do sexismo, somada a outras observações de como os homens percussionistas se comportavam, tornando o território do tambor masculinista, por vezes, tóxico e desrespeitoso, foi o que me fez voltar ao espaço da celebração candomblecista a procura de uma possível origem para o comportamento masculino que eu via com recorrência na dimensão performativa percussiva no território artístico.

Entretanto, ao adentrar no espaço litúrgico candomblecista, percebi que o território dos tambores, aparentemente, era um espaço consagrado aos homens, aos ogans, por direito. Ali, não havia disputas de gênero ou necessidade de práticas discriminatórias a fim de manter as mulheres afastadas, pois a regra era óbvia e segundo diziam, vinha de “além-mar”, de África, e com isso mulheres não tocavam nos tambores atabaques. Assim, passei para o entendimento de que aquele era um espaço de total domínio e legitimidade masculina sem margem para questionamentos, posto que se fundamentava em mitologias onde carregavam

em suas histórias a consagração dos tambores às mãos masculinas por divindades ancestrais num passado imemorial.

Ainda assim, a justificativa não me impediu de questionar, pela primeira vez, por que somente homens podiam tocar nos tambores sagrados do candomblé e quais mitos seriam esses que preservavam tal hegemonia. Cheguei a arriscar a partilha com algumas das filhas de santo vinculadas ao grupo NATA o meu incômodo e a minha curiosidade.

Contudo, minha inquietação só se tornaria latente e concisa, até chegar ao trabalho artístico solo que recebeu o título de Iyá Ilu⁵ mas, anos antes, durante a circulação do grupo NATA com o espetáculo Exu - A Boca do Universo⁶ pelo Brasil, através do projeto Palco Giratório da rede Sesc ao longo do ano de 2015, me deparei pela primeira vez com um ogan da cidade de Barreiras, na Bahia, realizando afirmações de que na casa de candomblé que vivia, sua mãe e irmãs tocavam nos tambores durante as festividades e aquilo não se constituía num tabu pois tal interdição das mulheres aos couros não existia no seu contexto religioso.

A sua revelação soou surpreendente para mim, afinal eu estava diante da notícia de transgressão de uma norma entendida como secular, advinda de África e resguardada por mitos e preceitos. Imaginei, então, que se isso acontecia em Barreiras, muito provavelmente devia acontecer em outros pontos da Bahia e do Brasil.

Além disso, se existiam focos desconhecidos destes fluxos de transgressão, também significava que a ideia universalista de uma tradição ancestral rígida e fixa num passado distante, preservada e intocada desde sua origem, considerada pura e homogênea não coincidia com um dispositivo que começava a se mostrar flexível, diverso e mutável.

Foi desse modo que nasceu em mim a primeira motivação para esta pesquisa, pois me interessava pensar quais práticas, instituídas na dinâmica ritual candomblecista, poderiam ter sido inventadas e arrançadas de acordo com os interesses de um grupo específico, responsável pela produção deste formato litúrgico. Afinal, se buscarmos a origem da configuração do candomblé brasileiro, não encontraremos similar algum em África, mas características recorrentes das práticas afro-religiosas diaspóricas de culto Lucumí, em Cuba, ou no culto vodunci haitiano, ou seja, o candomblé é um dispositivo afro-diaspórico.

⁵ Trabalho artístico solo que se respalda no mito de criação do primeiro tambor ancestral por uma mulher em Oyó, Nigéria para a criação de um ritual performático de reinvenção celebrativa das mulheres ancestrais percussionistas.

⁶ Espetáculo resultado da ocupação do grupo NATA no complexo cultural do Teatro Castro Alves, que além do desenvolvimento de diversas atividades artísticas, resultou na montagem do espetáculo que se respalda nas passagens míticas da divindade Exu, do panteão yorubano.

Dentro desse contexto, alguns questionamentos surgiram e me interoguei sobre como a tradição consagra os tambores aos homens na ordem ritual candomblecista? Ela foi forjada na diáspora ou respalda-se em alguma ritualidade africana? Se sim qual ritualidade seria essa? De fato, compreende a presença feminina no tambor como um tabu? Quais textualidades fundamentaram tal prática? Todos os candomblés instituem uma interdição feminina aos tambores atabaques ou há exceções?

Essas indagações nasceram de uma conversa com um produtor cultural, em um teatro da rede Sesc de Brasília. A conversa disparou toda a minha efusiva inquietação por buscar compreender a interdição das mulheres nos tambores sagrados candomblecistas. A narrativa do produtor, e também ogan, não era suficiente para desconstruir a profusa produção simbólica que construiu o imaginário candomblecista baiano no entorno dos candomblés Ketu-nagô soteropolitanos, tidos como “puros” e “tradicionalis”.

Tal produção simbólica se construiu no campo da oralidade e da literariedade, mas também no campo da estética, onde toda uma memória fotográfica produziu uma homogeneidade imagética do que deveria ser a “verdadeira” tradição candomblecista, aquela de predileção dos antropólogos (as) e etnógrafos (as) euro-americanos (as). Portanto, investigo aqui se isso foi negativo, positivo, premeditado ou não e com quais fins se produziu.

Para tanto, preciso explicar qual estratégia metodológica utilizei para construir este texto dissertativo e de que modo apresento esta análise de modo que quem seja iniciada(o) ou não no culto aos Orixás possa construir junto comigo essa polifonia dissertativa, essa dialogia percussiva. Isso implica em apresentar os outros corpos tambores que forjaram a escrita desta pesquisa, com as suas biografias de resistência num território de poder.

Portanto, coloco em cena: Mãe Rose de Ogum, do Ilê Axé Ogum Marinho, na cidade de São Francisco do Conde na Bahia; Ekede Sil Caldeiras de Oyá, do Ilê Axé Ewá, na cidade de Ilhéus na Bahia; Yakekere Mãe Odara de Oyá, do Ilê Axé Omin Orô, na cidade de Salvador na Bahia. Essas são mulheres que tocam os tambores candomblecistas na ordem ritual e desconstroem o imaginário deste espaço como hegemonicamente masculino.

O critério que utilizei para a escolha dessas mulheres não seguiu princípios rígidos, selecionei a partir das disponibilidades de cada para cumprir em tempo hábil a pesquisa em consonância com o calendário acadêmico. Embora tenha identificado mais de vinte mulheres percussionistas das ritualidades candomblecistas de nação Ketu e Angola (banto) nas cidades de Salvador, Cachoeira, Barreiras, Ilhéus, Dias D’ávila, Santo Amaro, Itabuna e Feira de Santana, a incompatibilidade de agendas, escassez de recursos, incomunicabilidade, dentre

outros fatores levaram a mim e a minha orientadora a optarmos pela análise das primeiras mulheres com quem eu conseguisse agendar e realizar as entrevistas.

Elegemos como critério que essas mulheres fossem de territórios geográficos diferentes, ainda que todos baianos, a fim de traçar um panorama mínimo dessas presenças no estado, onde acredita-se estar a textualidade candomblecista oficial, sendo o eixo principal deste culto a região do recôncavo. Infelizmente, não conseguimos entrevistar Mãe Preta de Oxalá, Iyalorixá do Ilê Kaiô Alaketu Axé Oxum, da cidade de Cachoeira, Bahia. Mãe Preta é a regente sucessiva de Mãe Baratinha de Oxum, após algumas tentativas de agendamento do encontro ela precisou fazer uma viagem para o sudeste e tornou-se inviável aguardar seu retorno para entrevistar, transcrever seu material e analisar em tempo hábil.

A presença da voz de Mãe Preta desmistificaria de uma vez por todas a negação dessas presenças transgressoras femininas nos candomblés de tradição mais antigas. No entanto, sua existência e presença segue como corpus para este trabalho juntamente com as (r)existências de outras mulheres.

Além das três mulheres-farol citadas, com suas textualidades autobiográficas norteando a discussão dessa pesquisa, contamos também com depoimentos de outras personalidades da congregação afro-religiosa como referência teórica para a presente discussão. Algumas figuras públicas de axé que dissertam sobre temas correlatos em canais do youtube, cujos vídeos também nos serviram como referência audiovisual, e outras que se disponibilizaram a contribuir com pesquisa concedendo entrevistas pessoalmente.

Na construção desta pesquisa, outros aspectos de uma dinâmica candomblecista não normativa despontaram como zonas de interesse. Exemplo disso, foi o fato de todas essas mulheres terem experimentado a execução das funções designadas aos homens, ogans, o tornou ponto de análise para este trabalho por estar diretamente relacionado a produção das identidades das mulheres percussionistas religiosas.

O depoimento de Mãe Márcia de Nanã, que não é uma mulher alabê, ou seja, mulher que toca nos tambores dentro do candomblé, torna relevante para nós na medida em que através de seus relatos autobiográficos apresenta a dinâmica de sua casa de axé, de forma a contar sobre a convivência com mulheres alabês e sua experiência ao realizar funções atribuídas aos ogans, desestabilizando a ideia do candomblé como uma dinâmica ritual inflexível.

Ogan Ian Valentin, homem transgênero paraibano, me concedeu entrevista para falar acerca dos impasses da tradição e do acolhimento do seu corpo em espaços afro-religiosos. Embora não tenha me aprofundado numa análise dessa tradição do tabu da mulher ao tambor

por uma perspectiva da transgeneridade, o relato autobiográfico do Ogan Ian, bem como as leituras de teóricas transfeministas, perpassam o meu entendimento de que a ideia do tabu da mulher ao tambor se fundamenta numa lógica biologizante e heterocisnormativa.

Baba George da Hora, além de sacerdote do axé é professor e pesquisador, suas colaborações nesta pesquisa dizem respeito aos relatos sobre seu entendimento acerca da dinâmica que estrutura o candomblé, a partir da sua experiência de mais de vinte anos de culto. Preciosas foram suas contribuições com o glossário e com o compartilhamento das suas referências teóricas construídas ao longo do mestrado em Estudos Étnicos e Africanos, que fazem parte do aporte teórico desta pesquisa, adquiridas antes e durante seu processo de titulação.

Os estudos sobre a orquestra percussiva candomblecista no Brasil são relativamente recentes. Nomes, como Ângela Lühning (1990), Barros (1999), Ângelo Cardoso (2006) e Ana Paula Lima Silveira (2008) destacam-se, dentre outros, por dedicarem em maior ou menor grau em suas pesquisas atenção à musicalidade ritual candomblecista e à sua complexidade.

Ana Paula Lima Silveira (2008), dentre as pessoas pesquisadoras da musicalidade afro-religiosa citadas, é a única que foge à regra quanto a análise deste território percussivo sagrado como um espaço hegemonicamente masculino. Enquanto os demais vão conceber a presença masculina nos tambores dentro dos espaços afro-religiosos como uma regra inquestionável, ela será a primeira pesquisadora a examinar a interdição feminina ao tambor como prática mutável conforme a tradição de cada comunidade afro-religiosa e também como um problema de gênero.

Outra autora que chegou a iniciar sua investigação dissertativa no entorno do tema da interdição feminina ao tambor, mas acabou optando por outro caminho foi a pesquisadora e percussionista Marise Barbosa (2006), que iniciou seus estudos na busca pelo fator impeditivo que instaurava o tabu feminino aos tambores dentro da ordem candomblecista e durante o processo encontrou-se com as Caixeiras do Divino, no Maranhão, e mudou o seu foco de pesquisa para observar a dinâmica de vida que aquelas mulheres construíram, fazendo do tambor o seu meio de vida e expressão de sua fé, bem como meio de sustento para as suas famílias.

Silveira (2008), se debruça sobre o Batuque, expressão afro-religiosa presente no sul do Brasil, em que recorta a cidade de Pelotas, Rio Grande do Sul. Sua pesquisa serve-nos como base teórica para identificar problemas que não se restringem ao contexto do batuque, mas a tensão recorrente em praticamente todas as manifestações afro-religiosas brasileiras

por ser um dispositivo cultural trazido pelos mesmos grupos étnicos africanos que contribuíram para a organização do candomblé baiano, objeto de nosso estudo.

Não obstante, ao enveredar por uma abordagem antropológica, Silveira (2008) limita-se a uma imersão nas casas onde mulheres tamboreiras atuam, a título de acompanhar como se estabelece a dinâmica das suas vidas religiosas e quais estratégias de resistência imprimem para preservarem sua integridade diante do machismo manifesto, que inclusive destitui valor e integridade às suas casas pelo simples fato de permitirem mãos femininas tocarem nos tambores “sagrados”.

Sagrado aparece entre aspas, porque no presente trabalho pretendo tencionar essa construção dualista e dicotômica de “sagrado” e “profano”, ou melhor, busco compreender como o entendimento daquilo que é sagrado e do que não é foi atravessado por valores coloniais europeus e cristãos.

Embora tenha sido crucial para minha pesquisa a produção do trabalho de Silveira (2008), penso que existem lacunas a serem preenchidas no que ela produziu e, aqui me proponho, com a presente pesquisa a tentar suprimir a fundamentação do tabu da mulher aos tambores, que acredito, através de uma abordagem interdisciplinar foi possível aprofundar melhor.

Nesse sentido, aciono dois grandes temas de análise: Tradição e Gênero. Com isso, busco compreender como a textualidade do tabu da mulher ao tambor tornou-se uma norma inquestionável para comunidade candomblecista, mesmo quando evidentes subversões dessa pretensa norma constrói, concomitantemente, bifurcações nesse território narrativo. Sendo assim, será mesmo uma subversão trazida com a “modernização” do candomblé? Ou terá sido a “modernidade” que homogeneizou as nossas práticas culturais de modo a obliterar tradições diversas que sempre existiram?

A título de compreender quais atravessamentos culturais forjaram os modos de organização do Candomblé como conhecemos hoje, acionaremos alguns teóricos que se debruçam em análise específica desse dispositivo cultural, de modo a elucidar em quais textualidades se fundamentam a sua oralidade, desmistificando, inclusive, a medida certa de oralidade e literariedade presentes na sua constituição e para isso fazem parte dessa discussão: João Ferreira Dias (2014), Capone (2011) e Matory (1998; 2003).

Além desses teóricos, há o diálogo com Sodré (2005; 2017), Hobsbawm e Ranger (1997) e Giddens (1991) que ocorre no sentido de restituir à tradição o seu sentido de flexibilidade e de adaptações a partir de determinados contextos, cujas textualidades

moventes, conforme a perspectiva Zumthoriana, se traduzem infindavelmente de modo a atualizar a sua ritualística.

Outros autores e autoras também serão acionadas para diálogos conceituais no entorno da tradição, bem como as próprias mulheres percussionistas do sagrado, com as percepções a partir de suas trajetórias, para as problematizações sobre quaisquer predisposições à fixidez por parte da tradição candomblecista.

O conceito de gênero faz parte desta análise como um fator destabilizador da tradição, como uma lente pela qual poderemos olhar à tradição candomblecista e perceber quais entraves precisam ser mediados atualmente.

Acredito que as discussões que versam sobre o tabu da mulher no tambor, extrapolam os limites das discussões de controle do corpo feminino pela exploração capitalista e/ou doméstica, para, também, acionar uma evidente tentativa de higienização das performances corporais dentro dos templos religiosos, com critérios morais que essencializam biologicamente os corpos e negam qualquer possibilidade que sobrepuje a ideia normativa do que é ser uma “mulher” e do que é ser um “homem” conforme critérios heterocispatriciais e ocidentais o que contribui com o processo de desumanização dessas e desses sujeitos.

Assim, escolho dialogar com teóricas feministas negras, feministas descoloniais e lésbicas, intelectuais mulheristas e transfeministas, que se apoiam numa crítica à hiperheteroCISsexualização dos corpos, sobretudo negros e não brancos, como parte do projeto de colonização das subjetividades e desumanização dessas sujeitas e sujeitos não europeus e não cristãos.

Aciono o gênero como lugar de concentração da minha análise na categoria “feminismo negro”, a despeito de a maior parte das teóricas, intelectuais e artistas com as quais dialogo neste trabalho serem sujeitas(os) negras(os) como uma estratégia política de desessencializar as nossas frentes de militância. Em consonância com Núbia Moreira⁷, “O feminismo negro não é uma denominação largamente aceita e corrente pelo conjunto do movimento de mulheres negras” e esse entendimento é fundamental para um trabalho que pretende problematizar sobretudo a tentativa de homogeneização/higienização dos corpos e práticas culturais negras.

⁷ Feminista negra brasileira, doutora em sociologia pela Universidade de Brasília (UNB), autora do livro “A organização das feministas negras no Brasil”(2011).

A busca por uma desessencialização dessas culturas e identidades precisa perpassar os usos das estéticas corporais e desnORMATIZAR o gênero e as sexualidades de maneira radical, a fim de romper de uma vez por todas com as imagens que produzimos e absorvemos acerca de nós. Essa ação consiste em uma ruptura com o pensamento colonial, que analiso aqui por uma perspectiva que aciona as epistemologias de Gênero em muitas das suas frentes.

Para isso, lanço mão da teoria produzida por Tatiana Nascimento (2018), bell hooks (2014), Soujourner Truth (2012), Oyèrónké Oyéwùmí (2004; 2000; 1998), Monique Wittig (1980), Viviane Vergueiro (2015), Maria Lugones (2014), dentre outras a título de criar suporte para esta investigação de instauração do tabu feminino ao tambor e da hegemonia masculina neste território, como uma tradição marcada fortemente por ideias binaristas e biologizantes que suturam nos corpos negros uma performance ideal consonante com princípios patriarcais e coloniais, que são destoantes em muitos aspectos das próprias textualidades míticas que embasam o sistema cosmológico candomblecista.

Inicialmente me propus a conduzir esta pesquisa a partir do método cartográfico proposto por Suely Rolnik (2016), posto que analisaria os processos subjetivos dessas mulheres que tocam tambor e os fluxos afetivos de suas presenças nos seus microterritórios religiosos, construindo uma macro erosão na paisagem da memória afro-religiosa. No entanto, ao longo do caminho percebi que as epistemologias afrofuturistas construía métodos e forjavam conceitos que se aproximavam melhor da proposta desta pesquisa.

Desde o início, a presente pesquisa se constituiu na tentativa de reinventar mundos e projetos humanitários para uma nova experiência de existência negra. Desde o seu nascedouro no campo artístico com o solo Iyá Ilu, a minha proposta com esta pesquisa era de mapear as presenças das mulheres percussionistas do candomblé e de analisar as suas autobiografias. Vislumbrava reinaugurar uma memória a partir dos fluxos de continuidade de uma tradição pré-existente.

Através das narrativas desconhecidas das mulheres percussionistas do candomblé, uma nova configuração de imaginário candomblecista e da própria idealização de comunidade negra se reestruturaram, trazendo em seu bojo miríade de outras subversões de idealizações normativas, dentro desta prática cultural, que delinearam novos contornos para o nosso sentido de humanidade.

Assim, para além de uma guerra entre os sexos, que pode parecer, a princípio, no que concerne o presente tema de pesquisa, o objeto dessa análise consiste na busca por um entendimento de quais princípios fundamentam um tabu respaldado numa lógica que estrutura toda a ritualidade candomblecista num binarismo sexual e de gênero, que também

pode ser vista para além dos microcosmos religiosos, nas nossas relações sociais e que estão de acordo com a moralidade cisheteropatriarcal e ocidental. Nesse contexto, analisar essa prática cultural a partir das presenças das mulheres que tocam os tambores, foi como enxergar um futuro antes inimaginável, uma possibilidade de ruptura radical com certos paradigmas.

Desse modo, me apropriei de algumas ferramentas propostas pela teoria afrofuturista, como metodologia de análise dessas biografias femininas, reinventora de projetos de humanidade. A “ficção visionária” proposta por Imarisha Walidah (2016) me deu suporte para analisar as presenças femininas no território percussivo em posições de subversão na ordem do culto candomblecista, como idealização de projetos futuros socialmente mais justo e igualitários. Afinal, prospectar modelos de cultos religiosos onde nenhum tipo de violência e subalternização de corpos dissidentes, de uma norma pretensa, seja ela de qual ordem for, é projetar também formas positivas de “ser em relação” para nós, pessoas negras.

“A reescrita de narrativas” e a visão do afrofuturismo como “um método crítico de liberação hermenêutica”, propostas por Reynaldo Anderson e Charles E. Jones (2016), também serviu de aporte metodológico qualitativo para a presente abordagem dissertativa. Tal proposta teórica consiste num esforço de reunir elementos da comunicologia e da africanologia para reterritorializar as dimensões diversas da subjetividade negra e da narrativa histórica africana no contexto da pós-modernidade. Alforriando de uma vez por todas os corpos e organizações culturais não brancas da pecha de “primitivo” ou “pré-moderno” que lhes foram atribuídas ao longo do processo de colonização.

Essa abordagem metodológica e crítica de emancipação conceitual foi fundamental para uma análise que se debruçou sobretudo nas textualidades, essas que construíram o candomblé e contribuíram para trazer à luz aquelas desconhecidas, que o reposicionaram como parte integrante da constelação afro religiosa restituindo-lhes a sua heterogenia.

A supracitada metodologia analítica afrofuturista também serviu de ferramenta para uma análise da produção poética de artistas negras e negros que vem construindo no campo das performances cênicas baianas produções que se respaldam na cosmologia yorubana e afro-ameríndia, sobretudo nas narrativas desconhecidas acerca destas culturas para uma reinvenção estética que sobrepuja o microterritório artístico.

Sendo assim, selecionei cinco produções artísticas, de artistas e coletivos cênicos baianos, que montaram obras nesse sentido. Não pretendo analisar profundamente cada uma dessas obras, artistas e poéticas, e sim traçar um diálogo entre as suas produções e o potencial dessas obras para reinvenção de um imaginário negro e afro-religioso.

Analiso também, outras iniciativas que considero como metodologias de reinvenção da tradição candomblecista, por meio de diálogos e debates públicos acerca de temas-tabus para os adeptos da comunidade, em função de compreender o caráter movente das textualidades que constituem os dispositivos afro-religiosos.

Embora lance mão de analisar um dispositivo cultural negro e utilize referências em sua maioria negras, assim como o diálogo seja tecido com personalidades, intelectuais e produções solo e coletivas negras, não me proponho a abordar ou utilizar o conceito de negritude como categoria de análise aqui, pois meu interesse é compreender como as discussões de gênero e das sexualidades desestabilizam o conceito de tradição compreendida historicamente como subalterna, justamente por abarcar os corpos de sujeitas e sujeitos negros(as) e não brancos.

As problemáticas acionadas pela negritude surgirão como fatores inerentes ao paradoxo em que as religiões afro-diaspóricas se constituem, remontando a práticas afrodescendentes e abarcando valores colonizadores concomitantemente.

Além da metodologia analítica afrofuturista, trabalho com uma das principais ferramentas qualitativas do método etnográfico e auto-etnográfico, sendo que os relatos autobiográficos me serviram de aporte para a construção desta análise, que visa interligar fluxos narrativos passados e presentes a título de pavimentar caminhos futuros.

Assim, conforme Cáceres (1998), debruço-me sobre as narrativas biográficas das mulheres percussionistas do candomblé, as mulheres “alabês”, a título de compreender como suas experiências constituem continuidades culturais reterritorializadas na afro diáspora, bem como coloco minha própria biografia, de mulher percussionista, para além do templo religioso, como aquela que compreende os tambores enquanto artefatos sagrados, independente de qual espaço simbólico esteja inserido.

Com isso, dividi o presente trabalho analítico em três grandes capítulos, tendo cada um de três a quatro subseções.

O primeiro capítulo, “Travessias da Memória”, dedico a falar sobre desterritorializações culturais negras e as traduções decorrentes de sua reterritorialização em um novo contexto. Tomo como base o dispositivo cultural Candomblé, para analisar a prática afro-religiosa como terreno de reinvenção de uma civilização transatlântica e reposiciono esta forma de culto na cosmologia das afro religiosidades.

Ao partir da imagem de corpos femininos borrando uma pretensa paisagem masculinista no âmbito percussivo da tradição Candomblé, dedico-me a analisar a instabilidade desse terreno, historicamente construído, no sentido de investigar como foi

produzida tal hegemonia, bem como entender quando o território percussivo candomblecista foi se tornando exclusivamente masculino e como a presença feminina nesse território é um tabu.

A partir de uma análise das textualidades reproduzidas por três babalorixás candomblecistas, com o objetivo de justificar a produção da interdição feminina aos tambores religiosos, percebo que embora não cheguem a se contradizer, respaldam-se em abordagens míticas diferentes, o que me leva a uma busca por compreender se essas textualidades, na verdade, não são de ordem humana, variando de acordo com cada casa, mas que sobretudo possuem atravessamentos coloniais e sexistas.

Então, analiso o candomblé como uma compilação de textos, bem como efeitos decorrentes das movências desses. Remontamos à forja do candomblé fundamentada numa ideia de nação identitária yorubá, o que nos revela desde a sua origem que o candomblé consiste num dispositivo heterogêneo, influenciado por sistemas simbólicos outros, como o cristianismo e o islamismo, por exemplo. O que nos dá margem para interpretarmos parte da contradição entre a defesa do candomblé como uma religião matriarcal, e como a evidente pretensão heteronormativa do culto pode ser influência de atravessamentos do sistema cultural cristão e muçulmano sobre este dispositivo.

No capítulo segundo me proponho a comprovar a presença histórica feminina no território percussivo apoiada em ilustrações estéticas que servem como linhas de continuidades históricas. Além de adentrar numa análise das biografias das mulheres percussionistas do âmbito religioso, as quais nomeio mulheres alabês, que atuam nas casas candomblecistas, me proponho a socializar indícios históricos da presença concreta das mulheres nesse território desde tempos imemoriais em África e que remontam ao período inquisitorial brasileiro a partir de uma minuciosa revisão bibliográfica clássica acerca das religiões de matriz africana.

Adentro então nas biografias das mulheres alabês, coadunando os pontos que interseccionam e dispersam suas experiências dentro da prática percussiva no âmbito religioso. Através de seus relatos, torna-se evidente que foi, sobretudo, a ausência masculina na prática do sacerdócio que propiciou o ingresso de algumas dessas mulheres na função de “ogan de toque” no contexto de seus terreiros. Muito embora, a permissão de tocar nos couros sagrados lhes tenha sido dada pelos próprios orixás, tal fato não isentou essas mulheres de sofrerem com a tentativa recorrente de destituição de seus corpos em tal cargo e a deslegitimação de suas experiências nessa função por parte da comunidade negra dentro e fora do âmbito religioso.

Dedico-me então a analisar a influência da interdição feminina ao tambor, dentro do candomblé, sobre outros contextos e desdobramentos culturais afrodescendentes, onde as textualidades da interdição foram reinventadas e reconfiguradas, produzindo do mesmo modo, uma evidente rarefação feminina nesse universo e ao mesmo tempo construindo uma série de manifestações de resistência solo e coletivas dessas mulheres, reivindicando o tambor como parte constituinte das suas identidades e buscando pistas que evidenciam suas presenças concretas nesse território.

Na medida em que foi se tornando evidente que essa tradição feminina no tambor não consiste numa “subversão” da “tradição verdadeira e absoluta”, mas sim em rastros resíduos (GLISSAND, 1996) de uma prática cultural remanescente, surge também o entendimento da necessidade de trazer à luz essas contra narrativas como metodologia descolonizadora de nossa memória e imaginário, que evidenciam a diversidade na qual consiste em nossa identidade.

No capítulo terceiro, reafirmo a tradição feminina no tambor como uma prática que sempre existiu, tal como outras não normativas dentro do culto. Desse modo, entendo que se trata de uma tradição que foi solapada durante a tentativa de homogeneização (higienização) das metodologias afro religiosas na produção de um candomblé único, de um formato decorrente de influências de princípios coloniais europeu e euramericanos.

Após identificar esse problema me proponho enumerar estratégias que vem sido realizadas pela própria comunidade negra e que podem gerar efeitos positivos no acolhimento de certas discursividades e na dissipação de certos tabus. Estratégias que operam no sentido de reinventar as nossas práticas religiosas respeitando todo o ecossistema que as constituem. São elas:

1. A socialização de imagens que desnormalizam o nosso imaginário acerca do candomblé;
2. A produção subjetiva negra de artistas cênicos e performáticos que vem escavando narrativas desconhecidas acerca da cultura negra, sobretudo narrativas míticas que reinventam todo um território afetivo.
3. Os diálogos públicos que visam reunir a comunidade candomblecista no intuito de debater temáticas polêmicas que desestabilizam a ideia de “tradição” como um dispositivo inflexível e imutável.

No quarto capítulo aponto a efetiva presença feminina no território percussivo, em diálogo com os modos em que as sociedades femininas negras, dentre outras formas de gestão dessas mulheres, se dão em coletividade, em alianças e em comunidade como pistas concretas

das organizações femininas no entorno do tambor. Entendendo o tambor como artefato aglutinador das subjetividades negras desde tempos imemoriais, configurando-se para além de um artigo estético.

Devolvo ao tambor seu poder catalisador de narrativas históricas negras, ao evocar a presença feminina nesse território. Reivindico a própria memória negra, silenciada pelo processo de colonização, dos nossos corpos e consciências.

A conclusão deste trabalho apresenta-se em continuidades, posto que entendemos que analisar um dispositivo afro diaspórico, implica na abertura de portas de análises e que nos levam a outras portas, como infindáveis hiperlinks que ampliam mais do que estreitam os horizontes interpretativos acerca desse dispositivo.

Ensaiei perceber como um aparente e “inofensivo” tabu é capaz de revelar como as textualidades normativas, binaristas e biologizantes se fazem presentes também nos dispositivos afro-religiosos construindo espaços de segregação entre os corpos.

Antes de seguirmos é importante enfatizar aqui minha escolha em utilizar a grafia yorubana tal qual é utilizada dentro do candomblé, em sua versão “aportuguesada” como um ato político, uma ética intelectual que visa reivindicar a importância de se entender este dispositivo religioso, bem como todo o ethos que a sua comunidade produz como artefato afrodiásporico e não uma produção africana. É a dimensão de invenção e de reinvenção brasileira das práticas religiosas africanas que são investigadas nesta pesquisa.

O território que estamos adentrando, é sagrado em todos os seus aspectos! Vista seu branco, banhe-se de alfazema e vamos construir juntas (os) esse xirê analítico.

Axé ô!

CAPÍTULO 1 - TRAVESSIAS DA MEMÓRIA

Imagine a nós, debruçadas(os) sobre o parapeito da janela de um barracão⁸ de candomblé, vendo pessoas, desconhecidas e conhecidas, chegarem ao local junto com o crepúsculo noturno para celebrarem a sua ancestralidade. Vemos que elas caminham devagar, sob um céu avioletado encoberto por nuvens que se cingem das cores do entardecer. Ora em grupos de cinco a seis pessoas, ora em duplas, ou até mesmo sozinhas, pessoas de todas as idades e tamanhos, vestindo roupas claras e elegantes que contrastam com suas peles pretas e pardas.

Ao atravessarem a porteira da roça, saúdam as divindades de proteção na entrada da casa, pedem agô⁹. Através de palavras vocativas no idioma iorubá, alguns entoam orins¹⁰ breves, batem paó¹¹ e só então seguem caminho, adentram o barracão, onde assistimos toda essa ritualística de chegada com bastante atenção.

Observamos que uma vez que adentram naquele espaço – da roça – seus corpos parecem adaptar-se a um outro modo de experiência de vida, a uma outra noção de tempo. Um tempo que é necessário para a construção do axé¹², da experiência coletiva e individual e para o expandir das consciências de orí. Adaptam-se para a percepção do tempo que já não é mais cronológico, mas sim mítico (NASCIMENTO, 2008) ou qualitativo (ARAUJA, 2018). O tempo da experiência de SER e ESTAR em coletividade, sem despersonalizar-se.

Essa forma de relacionar-se com o tempo estende-se a nós, que chegamos cedo no espaço, antes de todas(os), a título de acompanharmos os preparos do xirê analítico que está prestes a começar. E a fim de ver cada etapa da ritualística candomblecista com minúcia, com a atenção de quem deseja entender, sobretudo, a medida certa entre o que é awò¹³ e o que é poder na invenção de uma tradição.

Assim, assistimos a mulher que nos recebeu com espiritualidade durante a nossa chegada, a mesma que nos acomodou no barracão e nos deu nossos respectivos copos com

⁸ Barracão é uma das nomeações para o espaço de realização das celebrações dos orixás, o xirê.

⁹ Agô, conforme Napoleão (2011) é uma contração das palavras yorubá Ké àgò, que significa pedir licença.

¹⁰ Cânticos de louvação ao orixá.

¹¹ Sequência ritmada de palmas utilizada em diversas circunstâncias no candomblé, como pedido de licença, ou como forma de reverenciar a divindade ancestral, como gesto de submissão ao ancestral, etc.

¹² Asé, conforme Santos (2016), é a força que traz dinâmica ao terreiro, força invisível, mágica e sagrada que todo ser animado e inanimado possui. “Princípio de força neutro que pode transmitir-se e aplicar-se a diversas finalidades.” (p.41)

¹³ Mistério, segredo.

água, agora, ela, repetia a ritualística receptiva com as(os) demais convidadas(os) que adentram na roça e logo mais são encaminhadas(os) ao barracão.

Afasto-me da janela, para observar melhor o espaço onde paulatinamente reterritorializamos os nossos corpos negros, cingindo com nossas cores múltiplas as paredes brancas e a cerâmica marrom da casa.

Os quadros na parede são como portais do tempo, rostos em preto e branco que reinventam narrativas nas nossas memórias. Mulheres negras trajadas elegantemente em vestes assombrosamente alvas, homens negros trajando ternos bem alinhados de cores claras. Para além de quem são as(os) protagonistas(os) daqueles registros, interessa-me pensar quais territórios aqueles corpos ocupavam no espaço simbólico desse terreiro candomblecista onde meu corpo-mente transita.

Vou caminhando pela sala que se tornou uma galeria do tempo para mim e agora me deparo com os rostos das primeiras autoridades daquele terreiro e dos seus primeiros ogans e ekedes. Mas, ao contrário do que se espera encontrar em um memorial de uma casa de candomblé, ou nos registros extraídos dos acervos das(os) principais antropólogas (os) e etnógrafas(os), que se debruçaram sobre o candomblé a título de compreender como se davam as relações raciais no Brasil, a partir duma análise da cotidianidade dos povos de santo que habitavam os terreiros, o que minhas retinas capturam, atualizando e reinventando uma memória em mim, consiste em sucessivos focos de subversão.

Uma contra tradição, conforme Preciado (2014), se inaugura. Enquanto sigo esquadrinhando, com os olhos e as pontas dos dedos, as novas geografias corporais nos espaços simbólicos, onde eu entendia antes que não lhes pertenciam, desestabilizo todo o meu acervo mnemônico acerca da tradição afro-religiosa candomblecista e todos os estágios da excitação me arrebatam. Diante desse confronto que é estético, no território da imagem, as textualidades são compreendidas como “tradicionais” e começam as suas movências, é ali que toda uma memória se desestabiliza e se reinaugura no tempo.

Imagine agora que você me observa caminhar e voltar de um lado a outro com certo frenesi, ao mesmo passo que saio fotografando, com uma câmera de resolução razoável de celular, os quadros enfileirados na parede branca do Barracão. E curiosa(o) você vem ao meu encontro para desvendar o mistério de minha excitação repentina.

Ombro a ombro com o meu, você mira com afinco as imagens dispostas na parede em nossa frente, e eu te observo agora, perguntando-me o que o encontro com tais imagens causa em você, se você vê, como eu, um mundo se reconfigurando a partir daqueles corpos. Agora sou eu quem te observa com afinco, buscando interpretar os elementos de sua reação.

Figura 1 - Alabê Evinha de Xangô, Batuque, Pelotas.



Fonte: Página do Facebook: Alagbês Pelotas. Canticos aos Orixás

Figura 2 - Casa das Minas, São Luis do Maranhão, 1914



Fonte: Museu Afrodigital da Memória Africana e Afro-brasileira

Figura 3 - Mãe Rose de Ogum tocando em atabaques, Ilê axé Ogum marinho, São Francisco do Conde.



Fonte: Registro do vídeo de Aldenildes Cardoso.

Esteja você familiarizada(o) ou não com o território afro-religioso candomblecista, te convoco a pensar no território afro-percussivo como um todo e nos corpos que povoam esse território. Mesmo fora da dimensão entendida como religiosa, é inegável que o seu imaginário atribuirá um gênero para esses corpos, um gênero que historicamente foi compreendido como detentor legítimo da execução dos ilus, os tambores, e esse gênero será o masculino.

Mas por que isso acontece? Você me pergunta olhando para as imagens que contradizem um imaginário do qual você também comungava. Como essa hegemonia histórica masculina no território percussivo tornou-se palatável, tão mais tangível do que essa evidente presença feminina? Por que esperávamos encontrar nesse território corpos masculinos? Quais fatores contribuíram para que tal expectativa fosse quebrada?

Respondo às inquietações, com outras. Afinal, mulheres podem ou não tocar nos couros sagrados candomblecistas e em quais contextos têm permissão? Quais fatores cooperam para a invisibilização dessa outra tradição? Em que medida, a invisibilização da tradição feminina no território percussivo afro-religioso, contribui para uma rarefação da presença feminina no nosso imaginário afro-percussivo como um todo? Para além do contexto religioso, o universo percussivo é frequentemente atribuído à figura do homem, sobretudo por sua execução ser ligada à força e à violência.

Não sei ao certo se conseguiremos responder tais perguntas com respostas absolutas, afinal, este trabalho dissertativo pretende ser um xirê analítico, uma roda de textualidades moventes que se estruturam e desestruturam formando novas paisagens simbólicas. Mas, já vislumbro encontros e possíveis diálogos com autoras e autores que, se não darão conta de sanar as nossas problematizações, as tornarão mais complexas.

Sendo assim, avanço para a primeira seção deste capítulo ao encontro de algumas autoridades afro-religiosas, com quem poderemos dialogar acerca da presença feminina no espaço simbólico percussivo no contexto “sagrado” e de como ele é considerado um tabu. Em outras palavras, vamos começar a entender se de fato existe um tabu que interdita a presença feminina nos tambores e quais textualidades (se existem) o fundamentam.

1.1 NAS VEREDAS DA TRADIÇÃO: O TABU DA MULHER AO TAMBOR

“É certo ou errado (mulher tocar no couro sagrado)? É errado. Mulher não deve pegar em couro sagrado, no Ilu.” (Babalorixá Júnior T’Jagun)

“em 25 anos eu nunca vi mulher dando rum em orixá. Eu já vi mulher tocando, conheço em algumas casas que elas participam inclusive dos perfurês¹⁴, dos ensaios, mas nunca vi uma mulher dentro de candomblé de tradição nagô-ketu, vodun ou angola, e eu conheço candomblés em cinco estados brasileiros, mais de cinquenta casas de santo, e eu nunca vi mulher dando rum em orixá.” (Baba George da Hora)

“No candomblé, Mulher não toca atabaque. A função da mulher junto aos Ijoiê Ilus é de Iyatebexé, cada um tem a sua função.” (Baba Orlando)

As epígrafes, que iluminam o debate proposto para esta seção, foram proferidas por três Babalorixás¹⁵ de diferentes contextos geográficos brasileiros, elas são categóricas e já de início ratificam a existência de uma interdição consensual da mulher aos tambores sagrados do culto no candomblé.

Embora já tenhamos pistas de que esta não é uma tradição absoluta e que pontos de subversão irrompem, continuamente, desestabilizando esse território em nosso imaginário, é inquestionável o fato de que existe uma (ou mais) textualidade preservada através de repetição ritual que socializa o interdito feminino aos tambores sagrados, como uma lei

¹⁴ Ensaios dos toques e cantos de Orixá para a realização do xirê.

¹⁵ Também conhecido como Pai de santo, cargo masculino de chefia máxima de um terreiro de candomblé, correspondente ao cargo de Iyálorixá, ou mãe de santo.

intransponível implementada no culto ao orixá no Brasil, desde a sua fundação. Resta-nos saber que textualidade é essa e se está salvaguardada em um mito ou se consiste numa invenção de ordem humana.

O primeiro Baba¹⁶ com quem vamos conversar é Baba Orlando (2015), locutor de uma das epígrafes acima, que justifica a interdição das mãos femininas sobre os atabaques, no fato de a madeira com a qual os ilus são construídos, serem extraídas de uma árvore consagrada à ancestralidade masculina.

Embora reconheça que os atabaques utilizados na maior parte dos candomblés da diáspora brasileira consistam em “réplicas dos barris portugueses”, o que significa que o fabricante os confecciona a partir de madeiras extraídas de árvores aleatórias, ele chama a atenção para o fato de que em sua “origem” – provavelmente africana – esses tambores tenham sido consagrados aos homens decorrente a ligação da madeira dos tambores a uma árvore de linhagem masculina.

O que Baba Orlando não elucida e nos dá margem para elucubrações diversas, é se os tambores atabaques sempre compuseram a orquestra ritual candomblecista ou consistem numa adaptação de algum outro elemento percussivo ritual - como as cabaças, por exemplo, que designam o título de alagbê, senhor do agbê, senhor da cabaça- ou se essa árvore originária a qual ele se refere, foi consagrada à linhagem masculina em África ou no território diaspórico afro-brasileiro onde a religião tradicional candomblé foi forjada.

Baba Orlando também não elucida QUEM consagrou tal árvore à linhagem masculina e em quais circunstâncias, isto é, qual mitologia salvaguarda essa memória e quais personagens protagonizam essa narrativa. Afinal, não existem ritualidades que sejam preservadas no tempo histórico sem mitos que as fundamentem e agentes que as perpetuem.

Baba Júnior T’Jagun (2018), assim como Baba Leandro Ty Odé (2016), também acionam a ordem mítica para justificar a preservação dessa tradição e desse tabu da mulher tocar nos tambores e vão mais longe do que foi Baba Orlando, até tempos imemoriais em terras africanas yorubanas, mais especificamente, quando os Orixás ainda povoavam o Ayê, para contarem a história da criação do primeiro tambor ancestral.

Baba Júnior conta que nessa época existia um orixá conhecido como Ayán, ou Ayom ou, ainda, Ayangalu e que era um dos seres mais fortes que já pisaram na terra. Sua força era tão tremenda que causava inveja em muitas pessoas. Uma dessas pessoas era uma mulher, que insatisfeita com a fama de invencível desse homem, teria desafiado Ayom a arrancar

¹⁶ Baba costuma ser o nome diminutivo do título de Babalorixá, Pai de santo.

Iroko, uma das árvores mais frondosas e de raízes mais firmes daquele reino, do seu pé para mostrar o tamanho de sua força.

Ayan, vaidoso que era, tomou o desafio como uma questão de honra. Arrancou Iroko de seu pé com apenas uma mão, fazendo de sua madeira a matéria prima perfeita para confeccionar o primeiro tambor ritual da história yorubana. A mulher, da qual Baba Júnior não se recorda o nome, não se deu por satisfeita com a vitória de Ayan e com a ascensão de sua fama, agora também de exímio percussionista, planejou sua vingança. Certa vez esperou que ele dormisse e entrou em sua casa para roubar o precioso tambor.

Quando a mulher segurou firme no instrumento para tocá-lo, ficou de bajé¹⁷ no mesmo momento, ou seja, o seu corrimento menstrual desceu - o que, segundo Baba Júnior diz, “enfraqueceu” tanto a ela mesma quanto ao tambor. Ayan, ao acordar e ver que seu instrumento estava enfraquecido e com o couro mole, foi até Orunmilá, o adivinho, e esse disse-lhe que deveria fazer sacrifícios para curar o Ilu, criando assim o hábito de sacrifício para alimentar os tambores, que ainda hoje pode ser visto na tradição candomblecista. Assim fundou-se também o tabu das mulheres nos tambores.

O que observo de mais interessante nessa narrativa, de Baba Júnior T’Jagun, acerca da fundamentação do tabu da mulher aos tambores rituais candomblecistas, é a ausência completa de menção a alguma árvore consagrada à linhagem masculina, como causa da interdição das mãos femininas nos tambores. O que vemos é a própria condição biológica das mulheres que menstruam tornar-se único e preponderante fator impeditivo da sua presença nos tambores. O bajé, é o tabu por si só, motivo suficiente para banir do território percussivo todas as mulheres.

“Bajé”, a partir de uma tradução literal do idioma yorubá, segundo Napoleão (2011), significa “estragar. Apodrecer. Mofar. Azedar. Quebrar. Ruim” (Napoleão, 2011, p.58), dentre outras conotações negativas nesse sentido. Sendo assim, ao chamar o período menstrual feminino de “bajé”, atribuímos as mesmas valorações negativas e pejorativas que a palavra yorubana traz, a uma das etapas naturais do ciclo de fertilidade das mulheres que experienciam o processo menstrual. O que contribui, mesmo que de maneira inconsciente, para a manutenção de estigmas pejorativos e que desqualificam a natureza feminina.

Historicamente, a relação da sociedade com o sangue menstrual e com as modificações hormonais vivenciadas pelas mulheres que menstruam durante, bem como com

¹⁷ Expressão yorubá utilizada para designar o período menstrual das mulheres que possuem útero e menstruam no contexto candomblecista.

o corpo da mulher, sempre foi ambivalente: ora consistiu numa relação de reverência, a qual acarretava em ritualidades de segregação desse corpo considerado sagrado, divino, puro, com relação aos demais entes de uma sociedade, ora em uma relação de profilaxia, onde esse corpo, bem como os poderes que pode agenciar, eram considerados perigosos para o bem estar coletivo e necessitava ser exilado ou aniquilado.

A menstruação, como Augras (1989, p. 41) explica, “com todos os rituais que a acompanham”, torna sobressalente a “dupla natureza da mulher como ser cultural e animal”. E é nessa “ambiguidade” que por um lado reside a sua força e por outro, serve de gatilho para todo o temor manifesto sobre sua faceta.

No território candomblecista veremos a necessidade de “resguardo” da mulher menstruada para proteção da comunidade, das comidas do santo, dos tambores de ordem ritualística, posto que a menstruação é considerada uma “fraqueza” e um disparador de “negatividades”, aos olhos do público dessa comunidade.

O mito de origem a respeito da árvore de onde se extrai os tambores sagrados, já não possui mais importância pois, o discurso biologizante torna-se a fundamentação insuperável do interdito das mulheres aos tambores sagrados.

Contudo, se acionarmos as epistemologias transgêneras e olharmos por um breve momento para o tabu das mulheres aos tambores candomblecistas por esse prisma, libertador de mulheridades aprisionadas na “biologia” e na “natureza”, veremos mulheres transgêneras, travestis, dragqueens, histerectomizadas, menopausadas, dentre outras que não experienciam mais ou que nunca experienciaram a condição de menstruar, ocupando o espaço percussivo sagrado. Pois, se o fator impeditivo de fato é a menstruação, significa que essas mulheres, que não vivenciam o ciclo menstrual, poderiam tocar os tambores.

Eu sei, nenhum nó que enreda uma tradição secular como a candomblecista se desata de maneira tão simples assim. Afinal, como eu já havia dito antes, cabe-nos olhar com afinco as coisas a fim de entendermos em que medida, certas tradições são mesmo *awó*, mistério, ou fazem parte do exercício de poder, no sentido foucaultiano, e a que se destina sua manutenção.

A partir das falas de apenas dois dos três babás, com quem estamos dialogando nesta seção, já pudemos perceber que o fundamento do interdito não é uníssono, modificando-se de acordo com cada preceito vigente, em cada uma das distintas comunidades afro religiosas. Arrisco dizer que, talvez, também obedeça a vontade de cada Babá ou Iyalorixá regente de cada uma dessas comunidades.

A primeira vez em que eu ouvi falar de mulheres que tocavam nos tambores sagrados candomblecistas eu estava em Brasília, circulando pelo Palco Giratório com o Grupo NATA, no espetáculo “Exu, A boca do Universo” (Logo com Exu!). Um dos produtores do evento, em uma conversa informal acerca de minha performance percussiva, realizada junto com outras duas mulheres, comentou comigo sobre a sua felicidade em ver na cena do teatro, uma subversão familiar sua: Mulheres tocando nos tambores atabaques. Uma imagem que eu pensava ser uma subversão artística, mas que se constituía num território afetivo já conhecido dele.

Figura 4 - Fabiola Nansurê, Onisajé e Sanara Rocha tocando atabaques no espetáculo “Exu - A boca do universo”, Teatro Castro Alves, Salvador.



Fonte: Registro de Adeloyá Magnoni. Acervo pessoal do NATA.

O terreiro ao qual se referia e que frequentava, localiza-se na cidade de Barreiras, na Bahia, não me recordo mais o nome do seu Ilê Axé e segundo ele comentou, sua mãe e irmãs tocavam nos couros sagrados durante as cerimônias públicas.

Ouvir aquele dado foi um divisor de águas na minha carreira artística, pois daquela conversa surgiu o mote do meu espetáculo solo “Iyá Ilu” que mais tarde se desdobraria numa oficina de tambores para mulheres e culminaria na instalação performática “Narrativas Fósseis”, bem como na presente análise dissertativa. Mas, sobretudo, serviu como um restart na minha memória afro-diaspórica, em que imagens do território afro-religioso reiniciaram-se tendo corpos femininos reterritorializados nos tambores.

Apesar disso, da existência e resistência dessas mulheres, operando contra uma invisibilização sistemática das suas presenças na narrativa oficial candomblecista, é comum ouvirmos o discurso que defende a inexistência dessas mulheres que tocam tambor no candomblé. Ou então, os candomblés que abarcam essas corporeidades femininas

subversivas nos tambores são vistos como “não tradicional”, “ muito moderno”, “errado”, “impuro”, e de “tradição degenerada”.

Baba George da Hora, numa entrevista concedida exclusivamente para esta pesquisa, alegou nunca ter presenciado um candomblé onde pudesse ser visto uma mulher dando rum em um orixá. Ele revela já ter visto muitos pontos de subversão da tradição candomblecista entendida pura, inclusive se considera um homem de axé vanguardista que reconhece e critica elementos que entende ser resquícios coloniais na ordem do culto. Incomoda-se, por exemplo, com o uso dos calçados no Xiré e vislumbra abolir tal convenção na implementação do seu Quilombo Aganju. Contudo, faz coro com os demais Babalorixás com relação ao interdito da mulher aos tambores sagrados.

Mas, de todos, é o único a reconhecer a evidente inexistência de uma “justificativa plausível”, de um “impedimento real”, para o interdito da mulher no tambor e considera que tal tradição é mesmo de ordem humana.

Baba George da Hora não se opõe a preservação de tal tradição pelo fato de nunca ter visto nenhum Orixá se manifestar contra este tabu. Ele diz compreender que é necessário cuidado para se interpretar esse interdito, pois se ele existe deve haver uma justificativa. E defende que não se pode ser seletivo nas atualizações da tradição, “ou oito ou oitenta”, nas palavras dele, ou se joga fora tudo e se arca com as consequências de lidar não mais com a tradição candomblecista, mas com outra, uma nova, ou se entende que apesar das dimensões de invenção presentes também neste culto, seguir respeitando o que já está posto, é uma escolha possível.

Seria muito fácil apenas abraçarmos essa terceira perspectiva e seguirmos adiante com a nossa suspeita, ratificada pelo discurso de Baba George da Hora, mas nosso trabalho aqui é o de análise minuciosa de cada detalhe e vamos investigar mais a fundo os elementos presentes em cada caso.

Afinal, qual das três perspectivas pode ser mais sólida para o desenvolvimento do nosso xirê analítico? Vamos retomar cada uma delas analisando seus detalhes. Voltemos primeiro a textualidade acionada por Baba Orlando e as árvores consagradas à ancestralidade masculina.

Dias (2014), Sodré (2002; 2005) e Matory (1998) apresentam as organizações afro-religiosas, tais como o candomblé, a santeria e o voodoo como evidentes fluxos de continuidade transatlântica dos dispositivos culturais africanos na diáspora negra.

Tanto Matory (1998) quanto Dias (2014), especialmente, que se dedicam a estudar o impacto das organizações afro-religiosas da diáspora na própria criação da identidade yorubá

e da ideia de uma nação yorubá, vão perceber o sentido estratégico e político presente na escolha das três divindades-personagens centrais que regem a estrutura das práticas religiosas “yorubá”.

Assim, “Ifá, Oduduwá e Sangó assumem lugar central em qualquer discussão, no século XX, acerca das tradições coletivas, culturais e políticas Yorùbá.” (Dias apud Matory, 2014, p.15) e o motivo disso, segundo Dias aponta, é porque Xangô¹⁸ representa a “linhagem imperial de Oyó”, símbolo da velha tradição cultural, que serviu como base para a reformulação cultural da “nação yorubá”. Oduduwa, é considerado o progenitor de toda linhagem real yorubana, fundador de Ilé Ifé e representa a unidade política desses povos unificados no entorno da identidade yorubá, e por fim Ifá, que representa o sistema divinatório, cosmológico e religioso desses povos.

O que nos interessa nos dados trazidos por Dias, em especial, é a relegação de todo o ethos candomblecista em suas três e mais poderosas dimensões a linhagens masculinas, o que é sintomático, se levarmos em conta o que estamos problematizando aqui com essa análise.

Nas sessões vindouras poderemos adentrar mais nesses atravessamentos de gênero, por trás da ótica pelas quais o candomblé foi analisado historicamente, a título de percebermos o impacto disso sobre a norma que vige essa ordem religiosa. Por ora, o que nos interessa nessa relação da linhagem masculina com a fundação do candomblé no Brasil é a ligação dela com as árvores ancestrais e conseqüentemente com os tambores.

A ligação sólida entre as árvores sagradas e a ancestralidade masculina nas narrativas míticas yorubanas, não consiste numa invenção ou numa discursividade exclusiva de Baba Orlando e pode ser encontrada, por exemplo, nas textualidades impressas por Santos (2016) e Luz (2017).

Seja nas narrativas míticas, onde Iroko surge como um espírito ancestral masculino que habita a gameleira branca ou como uma árvore sagrada africana, onde os ancestrais habitam e transitam entre os mundos dos ara-ayê e dos ara-orum, seja no tabu de Xangô com o pé de Obi, por nele quase ter se enforcado, ou seja na ligação do poder de Egun - espírito ancestral masculino- com a árvore akoko através do Opá-oko¹⁹, a atribuição do princípio gerador masculino às árvores se dá na medida em que a terra é entendida como um princípio

¹⁸ Divindade do panteão yorubano que representa o fogo e o trovão. Na escrita candomblecista brasileira a grafia de seu nome pode ser vista da seguinte forma: Xangô, mas no yorubá correto grafa-se Sangó. Nome que também designa uma das manifestações culturais afro-religiosas pernambucanas.

¹⁹ Bastão formado da árvore akoko, que representa o poder de egun (LUZ, 2017).

gerador feminino por ser predisposto à fecundação e fertilização através de sementes que tornar-se-ão plantas, árvores e frutos. Enquanto os seres e todos os demais elementos que dela brotam e a povoam é de jurisdição masculina na perspectiva mítica yorubana.

Em verdade, essa relação binarista sobre os elementos terrestres se traduz no próprio mito de origem da cultura Yorubá que apresenta Obatalá²⁰ e Oduwa²¹, duas divindades funfun, uma masculina e outra feminina, respectivamente, como responsáveis pela criação do mundo, tarefa incumbida por Olorum²². Oduwa recebe a incumbência de criar a Terra e Obatalá a de criar todos os seres encarnados na Terra. A força de ambas as divindades se complementam e retroalimentam, mas obviamente, não o fazem sem tensões e constantes disputas sobre quem detém mais poder em relação ao outro.

Tensões essas, que chegam a culminar em uma grande guerra histórica entre os sexos, que só foi apaziguada com a interferência do próprio Olorum: o “senhor de tudo”. Afinal, como pode ser encontrado em Santos (2016), a disputa entre os sexos pela supremacia é um fator constante em todos os mitos e textos litúrgicos Nàgô²³ (SANTOS, 2016, p.62)

Simbolicamente, a cabaça é o elemento que representa “o grande ventre”, “a grande massa” geradora, a ancestralidade feminina individualizada na grande mãe, Iyami Oxorongá. Os Egunguns, representações ancestrais masculinas, são simbolizados pelos opá, varas ou ramos “com uma totalidade simbolizada pelo tronco Opá-koko, fincado na terra” (Santos, 2016, p.112).

É evidente que a relação vista por Baba Orlando entre os tambores sagrados, os ilus, com a ancestralidade masculina tem fundamentação concreta e está diretamente ligada a essas textualidades míticas de origem da cosmologia yorubana, onde as árvores, todas elas, seriam representações da árvore Opa Koko, morada dos espíritos ancestrais masculinos, os Eguns, mais do que aquela textualidade, que apresenta o pé de Obi como um tabu para a linhagem de Xangô, o que talvez seguindo seu sentido lógico ao invés de uma interdição feminina aos tambores, instauraria uma interdição masculina.

O que Baba Orlando (2015) não leva em conta, é o fato dessas mesmas textualidades de origem míticas, carregarem em seu bojo outras tantas narrativas, que apresentam a figura feminina estabelecendo uma relação de domínio sobre a ancestralidade masculina. Tanto em

²⁰ Também chamado de Orisálá (orixálá) é o símbolo coletivo do poder ancestral masculino (SANTOS, 2012).

²¹ Também grafada como Oduduwá, é a orixá símbolo do poder coletivo feminino. (SANTOS, 2012)

²² Literalmente significa Olo: Senhor Orum: Céu, Senhor do céu. É a divindade suprema do culto dos orixás, podendo também ser nomeado como Olodumaré.

²³ Diz-se dos povos provenientes do sul e do Centro do Daomé e do sudoeste da Nigéria, território conhecido por Yorubaland. Povos descendentes das etnias Kétu, Sabe, Óyó, Égbá, Égbado, Ijesá e Ijebu.

Luz (2017) quanto em Santos (2016), vemos Oduwa, Odú e Oyá se relacionando com a ancestralidade masculina, outorgando ao homem o poder sobre elas através de sua concessão e benevolência, mas não sem reivindicar para si a tutoria sobre esta tradição do culto.

Segundo Luz (2017), o poder de Oyá, a orixá dos ventos e do fogo, tem forte ligação com os egunguns. Para ele, Oyá é “Afefe Ikú”, ou seja, vento da morte, e seu nome possui relações com os locais onde são assentados e cultuados os eguns. Oyá é chamada de “Oyá Igbalé” e “Oyá Mesan Orun” o que evidencia a ligação do seu nome com os templos sagrados dos egunguns, chamados de “Ilé Igbalé ou Lésayin, ilê esan yin”. (LUZ, 2017, p.71).

Já Oduduwa, que detinha consigo o segredo de Egungun, só concede a Obatalá, por ter sido enredada num feitiço manipulado pelo ancião funfun. Impressionada com o fato de Obatalá ter conferido voz e corpo ao que era apenas espírito sob a sua jurisdição, Oduduwa confere a ele o segredo de Egungun e também ao pássaro eleye, símbolo do poder ancestral feminino.

Quanto a Oyá, Segundo Luz (2017), sua relação com Egun nasce do que ora é compreendida como o poder masculino sobre a ancestralidade feminina, como responsabilidade masculina de reverenciar a ancestralidade feminina, conferida a Obatalá por Oduduwa. Por isso, vemos de forma recorrente Orixanlá -Obatalá- reverenciando o poder ancestral feminino como criador de tudo e de todos e como aquele que deve prestar homenagens primeiro.

Diante de todas essas informações, extraídas de uma intensa revisão bibliográfica acerca da cosmologia candomblecista, fica difícil aquiescer a ideia de produção de um tabu que interdita as mulheres tocarem nos tambores, justificado pelas ligações com as árvores, elementos constitutivos da ancestralidade masculina, posto que o culto à ancestralidade masculina, em sua origem, era de domínio feminino e foi concedido aos homens como um presente, ou através de ardil.

Nas narrativas míticas, torna-se óbvio que as mulheres abriram mão do território da ancestralidade masculina e podem reivindicar de volta esse mesmo poder a qualquer momento, posto que era de sua jurisdição. O que me leva a acreditar que, com todo respeito a Baba Orlando, meu mais velho no caminho do axé, existem outros fatores além de árvores consagradas à ancestralidade masculina que justificam a interdição feminina aos tambores sagrados.

Esses fatores podem consistir numa simples má interpretação de alguns mitos, ou ainda, no desconhecimento de outras textualidades míticas na qual a ordem candomblecista se estrutura. Esse risco é grande, se tratando de uma cultura tão fortemente marcada pela

oralidade, podendo também consistir numa questão de edição, de seleção textual que confere centralidade a uma determinada moralidade e poder a determinados grupos a título de perpetuar hegemonias.

Afinal, com todo esse poder que a cosmologia yorubana mostra que as mulheres sempre tiveram e pelo qual sempre foram temidas e reverenciadas, quem ousaria acionar “proibições” rituais para esses corpos? Quem seria capaz de impor limites ao trânsito dos seus corpos nos espaços de poder, criando uma interdição para as suas mãos sobre os couros que invocam os espíritos ancestrais masculinos e femininos, os quais, historicamente, sempre estiveram sobre o seu domínio?

Tais argumentos revelam-se no mínimo incipientes para justificar esse tabu. Sendo assim, vamos então analisar a defesa de Baba Júnior T’Jagun (2018) e de Baba Leandro Ty Odé (2016), que faz uso de uma das textualidades mais recorrentes para justificar a interdição da mulher aos tambores sagrados, que seria o Bajé, já mencionado aqui a título de compreendermos como é produzida essa textualidade.

Em seu canal no Youtube, Baba Leandro Ty Odé (2016) se dispõe a explicar os motivos da instauração do tabu feminino aos tambores sagrados conforme o seu entendimento e os seus anos de aprendizado no axé. Para ele, o fator impeditivo da mulher ao tambor no candomblé é a menstruação, o fenômeno biológico que ocorre nos corpos das mulheres que possuem útero e menstruam e que é considerado para ele e para os “antigos” com quem aprendeu tal informação, como um período de “limpeza das impurezas” da mulher e de “evidente negatividade”, que em contato com os ilus poderia vir a “contaminá-los”.

Evidencia, ainda, que a função dos aguidavis²⁴ são de filtros e intermediação entre o ogan e o Ilu, a fim de preservar a sacralidade dos tambores e neutralizar possíveis energias negativas vindas das mãos e do corpo desses sacerdotes. Quando se trata do corpo feminino, segundo ele explica, nem mesmo as varinhas de goiabeira com toda a sua mística, impediriam tamanha negatividade de irradiar-se para o couro dos tambores, desarticulando, assim, toda a ordem ritual.

Para além de tantos elementos incoerentes com a própria cosmologia yorubana, que vai apresentar uma passagem mítica onde o próprio Obatalá se prostra no chão em

²⁴ Par de baquetas de madeira, ou varas extraídas da árvore goiabeira que são utilizadas para a execução dos toques percussivos dos orixás, percutidos sobre o couro dos atabaques.

dodobalé²⁵, fazendo reverência ao corrimento menstrual feminino de uma omoosun²⁶, tornado em penas de Ekódidé por Osun²⁷. Se tomarmos como verdade a defesa de Baba Júnior, a primeira questão que surge é: as mulheres que menstruam, o fazem intermitentemente em todos os dias de sua vida? A segunda é: Toda mulher menstrua? E uma terceira que diz respeito ao mito que conta que foi uma mulher quem criou o tambor batá, uma mulher conhecida como Ayantoke.

O mito de criação do tambor batá, trazido pela professora doutora Inaicyr Falcão Santos (2006) revela que:

Nos primórdios da civilização não existia em Oyo-Oro, cidade desaparecida, nada conhecido como tambor; ali morava uma mulher chamada Ayátoke, mas as pessoas a chamavam de Ayán. Esta senhora era estéril, andava sozinha pelo mato, sempre com um pedaço de madeira oco. Um dia ela viu uma pele de bode e resolveu cobrir as extremidades do pedaço de madeira, mas a pele ora não se adaptava muito bem, ora rasgava quando ela batia com um pedaço de pau [...] finalmente, um dia, Exu apareceu e lhe deu tiras de couro de veado a fim de que amarrasse com firmeza o couro no tronco. E foi nesse momento que o tambor deu um som melodioso. Ayán começou a tocar o tambor por toda a cidade, as pessoas corriam para escutá-la (todos surpresos!) porque nunca tinham ouvido alguma coisa semelhante antes. [...] Xangô - Orixá do trovão- na qualidade de rei da cidade, quando a ouviu, convidou-

²⁵ Dodobale vem de adobale, segundo George da Hora, e significa deitar-se de lado; gesto de reverência e ou submissão a uma ou um mais velho na idade ou no grau de iniciação ao culto candomblé. Mulheres deitam-se de lado decorrente de uma possível gravidez e homens prostram-se de frente (oforikan).

²⁶ Do yorubá literal Omo=Filha(o) Osun=Osun, que na grafia candomblecista brasileira é conhecida como Oxum.

²⁷ Conta o mito apresentado por Santos (2012) que: Uma sacerdotisa cujo nome era omo oxum (filha ou descendente de Oxum) servia a Orinsalá e estava encarregada de zelar por seus paramentos e particularmente por sua coroa. Alguns dias antes do festival anual, umas seguidoras de Orinsalá, invejosas da posição de Omo-OXum decidiram roubar a coroa e jogá-la nas águas. Quando Omo-Oxum descobriu o furto, seu desespero foi profundo. Uma menina que ela criava aconselhou-a a comprar, no dia seguinte de manhã, o primeiro peixe que encontrasse no mercado. No dia seguinte, Omo-Oxum não conseguiu encontrar nenhum peixe e foi somente na sua volta que encontrou um rapaz que trazia um grande peixe à cabeça. Chegando a sua casa Omo-Oxum não conseguia abrir o peixe. A garota apanhou um pedaço de faca muito usado – cacumbu – e facilmente conseguiu fender a barriga do peixe no interior da qual luzia a coroa. Chegando o dia da grande cerimônia, as invejosas sabendo que Omo-Oxum havia miraculosamente encontrado a coroa, decidiram recorrer a um trabalho mágico para desprestigiar Omo-Oxum em frente a Orixalá. Elas colocaram um preparado na cadeira de Omo-Oxum situada ao lado do trono de Orinsalá. Todo mundo estava reunido e esperava em pé a chegada do grande Oba. Quando chegou, sentou-se e fez sentar-se todos os presentes. Em seguida pediu a Omo-Oxum que lhe desse os paramentos. Quando ela quis se levantar foi incapaz de fazê-lo. Tentou veemente várias vezes até conseguir, enfim, mas o preço do grande esforço foi desgarrar as partes baixas de seu corpo que começaram a sangrar copiosamente, manchando tudo de vermelho. Oxalá cujo tabu é o vermelho, levantou-se inquieto e Omo-Oxum aturdida e envergonhada fugiu. Segue-se uma longa odisséia durante a qual Omo-Oxum foi bater a porta de todos os orixás e nenhum deles quis recebê-la. Enfim, Ela foi implorar a ajuda de Oxum que a recebeu afetuosamente e transformou o corrimento sanguíneo em penas vermelhas do pássaro odidé, chamadas ekodidé ou ikódide, todos regozijaram-se, começando os tambores a rufar e a correrem de todas as partes para assistir ao acontecimento: Yeye Sawó: Mãe fez mistério (Mãe conhece segredo é mistério). A festa se organizou e todas as noites Osun abria as portas para receber os visitantes que, entrando, apanhavam um ekodidé e colocavam cauris (dinheiro) na cuia colocada ao lado. Todos os orisá vieram tomar parte no acontecimento. Finalmente, o próprio Osalá foi atraído pelas festividades. Apresentou-se em casa de Oxum e, como os outros saudou-a fazendo dódobalé, apanhou um ekodidé e o prendeu em seus cabelos. Um cântico relembra para sempre essa circunstância: òdófin dódóbàlè k'òbirin òdófin (Orinsalá) saúda prostrando-se frente à mulher. Mesmo o grande orisá funfun faz o dodobalé - alongando-se no solo, tocando-o com o peito em sinal de respeito e de submissão - diante do poder de gestação. (Santos, p; 92-24, 2012)

a para morar no palácio. Ela tornou-se a tocadora oficial do palácio de Xangô. Todos sabiam que ela era estéril; no entanto mais cedo ou mais tarde ela teria um filho, uma vez que qualquer mulher estéril que entrasse no palácio de Xangô tornava-se fértil. E foi o que aconteceu: Ayan casou-se com Xangô e logo teve um filho que foi chamado de Aseorogi. Ela passou toda a arte de tocar e construir o tambor para seu filho. Ayán também é, até hoje, o nome dado a todos os membros de uma família cultuadora do tambor entre os povos yoruba. (SANTOS, 2006, p. 64)

Em primeira mão, peço que ignoremos, ao menos agora, a notável e preponderante heterocisnormatividade explícita nessa narrativa mítica, pois teremos chance de problematizar este aspecto presente na cosmologia yorubana mais adiante. O nosso intuito agora deve ser o de analisar o mito que nos apresenta uma versão feminina da persona ancestral, Ayan e o protagonismo feminino na criação do elemento percussivo sagrado, o tambor, o *ilu batá*, e mais uma vez a transferência de expertises femininos para um descendente masculino, confundir-se com a outorga do poder e conhecimento a uma linhagem hegemônica masculina para todo e sempre.

Vimos anteriormente Baba Júnior contar uma narrativa mítica de criação do tambor ancestral por uma figura masculina que despertava inveja, sobretudo em uma mulher. Agora, vemos Inaicyrá Santos (2016) narrar a criação do primeiro tambor do culto de Xangô por uma mulher, o que cria uma bifurcação narrativa com relação a narrativa anterior. No entanto, o que significa essa bifurcação no caminho cosmogônico yorubano, que muitas vezes pretende manter uma norma onde pode ser flagrado o protagonismo masculino em muitos territórios de poder? Significa que, verdadeira, é a narrativa dissertada por Inaicyrá, a partir da oralidade Nigeriana? Ou será legítima a oralidade preservada e salvaguardada por Baba Júnior, advinda de outros Babas e Iyás que o antecederam e lhe contaram assim?

É preciso escurecer aqui o fato sobre a verdade e a validade, como elementos absolutamente diferentes. Verdades existem, muitas, e todas são legítimas, agora quais e onde são válidas e, o mais importante, por QUEM são validadas?

Ambas as narrativas contadas, acerca da criação do tambor ancestral, são verdadeiras e mostram o valor que o tambor tem para os povos yorubanos e seus descendentes no culto à ancestralidade, mas é inegável que uma das textualidades ganhou centralidade e não me parece ser uma mera coincidência que tenha sido justamente aquela que confere poder e legitimidade ao tambor ancestral à linhagem masculina.

O território mítico é campo de disputa por poder em todas as culturas, pois é a partir dele que os sistemas simbólicos e morais de cada sociedade se organizam, mas não podemos nos esquecer de que toda mitologia é forjada, a partir dos princípios morais de alguém ou de

um determinado grupo, tornando assim toda narrativa mítica, também, um aparelho transmissor de ideologias capazes de nortear os valores de uma sociedade.

Nesse sentido, podemos acionar novamente a imaginação e tentar vislumbrar o que mudaria na liturgia ritual candomblecista em termos concretos, se adicionássemos a textualidade mítica na perspectiva de Inacyra Santos. No mínimo, o tabu da mulher ao tambor perderia o seu sentido mais uma vez, posto que foi a partir de mãos femininas que se forjou o tambor primordial da cultura yorubana.

O fato de ao fim da narrativa vermos Ayan ensinar a Asearogi, seu filho, os conhecimentos referentes à criação e ao toque do tambor batá, não pode ser interpretado como justificativa para a interdição feminina ao tambor. Se Ayan tivesse então uma herdeira, a interdição seria masculina? Duvido muito, posto que mesmo os tambores iyesa, consagrados a Oxum e ao feminino em osogbo, tradição presente nos terreiros Ijexa no Brasil, passaram a ser manipulados por mãos masculinas, o que consiste numa subversão da tradição original. Mas essa subversão, que privilegia o ente masculino, é permitida, aparentemente, sem tabus.

Por mais que o território mítico seja acionado para justificar a hegemonia masculina nos tambores rituais, existem outras textualidades míticas, geralmente não normativas, que narram o poder feminino se sobrepondo a tentativa de subjugação masculina, essas são apócrifas - Você disse mesmo isso? Apócrifa, Sanara Rocha? Uma terminologia cristã dentro de uma análise de textualidades yorubanas? Disse sim, e mais adiante você vai compreender porquê. Sei que tenho feito muitas promessas analíticas, cumprirei todas. Eu prometo, mais uma vez.

Essas textualidades servem para nos deixar alertas acerca do fato de que todo sistema mítico é inventado. E toda invenção é concebida por alguém, ou um grupo de pessoas. Quem selecionou quais textualidades regeriam o sistema moral e simbólico candomblecista, o fez a partir de sua perspectiva e de sua concepção moral. Assim, a narrativa mítica de criação do tambor batá por um homem e o nascimento do interdito feminino se justificar na manipulação da mulher nos couros em seu período menstrual, encontra a sua antítese no fato de Ayantoke ser estéril até adentrar o palácio de Xangô e ocupar o cargo de percussionista nas ritualidades do rei de Oyó.

O que vemos na narrativa de Santos é o extremo do que Baba Júnior defende, pois é justamente quando essa mulher toca, no contexto compreendido como “sagrado”, que o seu ciclo reprodutivo, constituído da fase menstrual – símbolo de fertilidade das mulheres que

possuem útero e menstruam – possui conotação positiva. Designando que essa mulher antes estéril, agora é fértil.

Essa é a segunda perspectiva que analisamos, em que percebemos que na busca por justificar o tabu da mulher ao tambor que há outras notas dissonantes de um discurso que se pretende absoluto. Fazendo-nos crer que a resposta para o tabu talvez esteja na crença de Baba George da Hora, na inexistência de uma textualidade mítica específica que justifique, precisamente, a existência desse tabu para além da “lógica sexual de distribuição de tarefas” como uma prática que remonta ao período paleolítico africano e às formas de organização das sociedades coletoras africanas que podem ter influenciado o sistema candomblecista.

Para Baba George da Hora, mais do que a menstruação, é a gestação que se traduz num fator restritivo da mulher a alguns espaços, pelo fato de a criança, bem como a sua criação e aprendizado, ser atribuída como responsabilidade feminina. O mesmo fator restritivo da gestação seria a fundamentação da interdição feminina também aos búzios sagrados e ao meridilogum²⁸, segundo Baba George da Hora mesmo que existam textualidades míticas yorubanas que contam como as mulheres passam a ter direito sobre o jogo de búzios, através de Exu e de seu amor por Oxum.

Assim, superando as narrativas míticas, o discurso biológico, tão combatido no front das discussões de gênero mais atuais e de outras nem tão atuais assim, datadas pelo menos desde o início do século XX, volta a triunfar como fundamentação de toda regulação do corpo feminino a certos espaços de poder dentro da ordem afro-religiosa.

Novamente, a redução das múltiplas formas de mulheridades a um modelo cisheteronormativo ratifica o “pensamento hetero”, conforme Wittig (1980), como algo enraizado profundamente no campo da linguagem de modo que mesmo nos territórios afro-religiosos - ao qual muitas e muitos intelectuais querem se isentar de entendê-los como espaços mantenedores da lógica heterocispatriarcal e para essa defesa acionam autoras africanas bem como as epistemologias mulheristas a título de explicar que a conceituação de gênero como compreendemos no ocidente é diferente daquela presente em muitas das sociedades africanas, em especial as nigerianas pré-coloniais – discursividades normativas estabelecem regras e fronteiras que regulam o trânsito dos diversos corpos femininos nas posições de poder.

²⁸ Diz-se do jogo divinatório de origem africana, também conhecido como erindinlogun. Nesse sistema divinatório dezesseis búzios são jogados e a depender da análise combinatória de sua queda o babalorixá ou a iyalorixá interpreta e aconselha o indivíduo em consulta.

Essa constatação me faz lembrar Ruth Landes (2002), quando analisa a presença da homossexualidade nos candomblés de caboclos, dispositivo afro-religioso considerado uma degeneração por sua heterodoxia ao fundir culto de santos católicos ao mesmo das divindades africanas e nativo brasileiras (indígenas), dissonante com a pretensa ideia de pureza que os discursos de “tradicionalidade” do candomblé Nagó-Ketu almejavam.

Ao analisar essas presenças no espaço simbólico afro-religioso, analisa também os olhares impostos sobre elas, realçando um evidente incômodo da comunidade candomblecista dita “tradicional” com a feminilidade presente nos corpos masculinos nestes candomblés “novos” que consistia numa ameaça de erradicação da “verdadeira” tradição de culto às divindades africanas.

O horror à “emasculação” do homem candomblecista somava-se ao fato dos candomblés de Caboclo – como a maior parte dos cultos afro-religiosos brasileiros- se constituírem de uma prática religiosa que interseccionava símbolos e identidades culturais. Esse dado é crucial para lançarmos um olhar novo sobre a interdição feminina ao tambor, concomitante à interdição masculina na roda dos santos, vigente ainda hoje nos candomblés mais antigos de Salvador e da região do Recôncavo.

Se apenas mulheres podiam dançar na roda, serem “possuídas” e servir de “cavalo” para o santo, em uma ordem simbólica onde é, sobretudo, a partir da voz do tambor que essas divindades-ancestrais se manifestam, parece óbvio que alguém precisaria assumir os tambores. Alguém de fora da roda. Alguém que pudesse imprimir a “força” ancestral de Ayan, a fim de que os corpos femininos fossem possuídos e dançassem, ao invés de experimentar o transe que era de jurisdição da mulher ou era “considerado e associado aos homens com comportamento homoerótico” (LIMA apud BIRMAN, 2005, p.48).

Incidentes, tais como aquele relatado por Landes (2002), no Ilê Axé Opô Afonjá²⁹, onde um dos filhos de Santo de Pai Procópio³⁰ entrou em transe e adentrou a roda para dançar junto com as filhas de santo do terreiro onde era visitante gerando além de mal-estar e críticas ferrenhas em tom de chacota, a criação de uma tabuleta que visava preservar a ética sexista e binarista -Sim!- do terreiro, pedindo aos cavalheiros “Máximo respeito” pois esses eram proibidos de dançar entre mulheres nas celebrações rituais daquele território.

²⁹ Um dos mais antigos terreiros de candomblé da Bahia, tendo sido tombado como patrimônio histórico brasileiro em 2000, foi base central para a pesquisa etnográfica que gerou “A cidade das mulheres” de Ruth Landes no início do século XXI.

³⁰ Procópio Xavier de Souza, conhecido como Pai Procópio D’Ogum, foi um notório sacerdote e Babalorixá baiano, fundador e gestor do Ilê Axé Ogunjá, situado em Matatu Grande, Salvador, Bahia.

Ogans tinham de ser homens, Landes explica em outra passagem: “e eram eles quem, com a voz dos seus atabaques, convocavam os deuses a baixar a cabeça das mulheres. A voz dos atabaques era o agente e as mulheres moviam-se de acordo com suas ordens”. (Landes, 2002, p.89, grifo nosso)

Vozes comandadas por homens para que corpos femininos obedecam não consiste numa imagem nova, exclusiva ou forjada no território afro-religioso, tampouco é uma perspectiva inventada por Landes. Essa é a norma, a heteronorma, a lógica cisheteropatriarcal que só concebe o corpo da mulher como submetido ao domínio masculino ou dependente da sua presença. A nota de Landes (2002) nos mostra como o pensamento hétero dela e de outros diversos pesquisadores que escreveram acerca do candomblé, bem como de membros internos dessa congregação, rege os sistemas simbólicos micro estruturais a partir dos mesmos princípios que regem a macroestrutura.

Mulheres devem depender da força masculina para a realização do culto lesé orixá, sem essa força não deveriam poder realizar as celebrações e invocar os ancestrais, se o fazem “está errado!”, pois confrontam uma lógica que não compreende a possibilidade de sua autonomia sobre os tambores, sobre o culto aos ancestrais egungun, sobre a matança dos bichos e toda a sua complexa ritualística, mesmo que historicamente, segundo as próprias textualidades míticas yorubanas, elas sempre tenham realizado essas tarefas.

Não é essa mesma lógica que se faz presente no nosso cotidiano? Sim! Nós mulheres somos convencidas o tempo inteiro de que precisamos dos homens para resolver as urgências que implicam em nossa autonomia em relação a ele. Sozinhas, somos capazes de realizar qualquer tarefa, mas basta um homem se fazer presente no espaço que, automaticamente, as tarefas que exigem maior complexidade e força lhes serão atribuídas.

E por falar em força física...

Quero retomar outro ponto da exposição de Baba Orlando sobre o interdito feminino aos tambores, quando para além dos ilus serem extraídos de uma árvore consagrada à ancestralidade masculina, Baba Orlando vai justificar que as mulheres não possuem “força”, “resistência” e nem “habilidade” para tocar no tambor, como os ogans (homens!) possuem, a ponto de suportarem, por exemplo, tocar em festas por mais de quatro horas sem se cansar ou sentir dores.

Nessa condição, de serem vistas como “seres frágeis” (Ainda isso? aff!), o espaço da roda e da “submissão” à possessão divina, a dedicação ao sacerdócio, que ao que tudo indica se adequa melhor ao feminino, parece ter uma “predisposição inata” às ocupações domésticas e de ordem privada, a obediência à voz masculina e do deus masculino evocado por suas

mãos no tambor, são condições impostas às mulheres no território afro-religioso a despeito de todo um imaginário construído sobre a ideia do candomblé como uma tradição matriarcal.

Por trás dessa construção de mulheres autônomas, bonitas, negras, gordas, bem vestidas, cheias de anéis nos dedos, como legítimas detentoras do poder do sagrado candomblecista, velhos estigmas persistem: Menstruação/impureza, maternidade, falta de força física, incompetência, instabilidade emocional/negatividade energética (mais conhecida como TPM). Um verdadeiro oroboro epistemológico.

No nosso terreiro imaginário, onde estamos discutindo e analisando o que debatemos até aqui, em uma galeria mais restrita, num salão paralelo ao social, existem mais imagens que desconfiguram o imaginário masculinista percussivo, as quais podemos analisar.

Nos detemos, especialmente, numa fotografia que se ergue imponente na parede nos chamando a atenção, fazendo cair por terra, mais uma vez, a questão da gravidez ou da maternidade feminina - tratando de mulheres que possuem útero- como um fator impeditivo para elas executarem os tambores.

Figura 5 - Mulheres Senufo dançando em volta do tambor, National Museum Of African Art



Fonte: Fotografia de Eliot Elisofon.

Mulheres, tambores e crianças reterritorializam-se nas nossas memórias, reinaugurando um imaginário possível para a tradição afro-percussiva. Ainda que aceitássemos de bom grado a textualidade que deseja nos reduzir à condição materna, está bem ali, em nossa frente, uma possibilidade subversiva do interdito feminino ao tambor diante a possibilidade de gestar e criar crianças concomitante à prática percussiva. Esse fator não me parece ser impeditivo em nenhuma ordem para as mulheres percussionistas da trama narrativa fotográfica acima. Acaso parece a você?

Isso me leva a pensar, que assim como Silveira (2008) percebeu que o motivo da interdição das mulheres tamboreiras de nação, nos tambores sagrados do Batuque³¹ em Pelotas, Rio Grande do Sul, é de ordem humana e não diz respeito à divindade ou textualidade mítica alguma, no candomblé, também não existe.

Durante entrevistas com membros e membras da comunidade batuqueira em Pelotas (RS), a autora percebeu nas discursividades emitidas, principalmente pelos homens tamboreiros entrevistados, que na maior parte das vezes, no sentido de desqualificar o valor das mulheres, acionavam o fato delas, mulheres, tocarem nas suas próprias terreiras³² em vez de circularem em outras, como os tamboreiros faziam, o que acarretava na falsa crença de que a qualidade da execução dessas mulheres em comparação com a dos tamboreiros seria “inferior” em técnica e fundamento.

A falta de trânsito dessas mulheres em outras terreiras produziu também uma rarefação de registros históricos acerca dessas presenças, que cooperou com uma falta de prestígio e conhecimento generalizado acerca das suas contribuições para com a preservação das práticas afro-religiosas brasileiras. Somado a isso, havia a presença de textualidades que compreendem a presença do corpo feminino “sexualmente ativo” - o que, no contexto do trabalho em questão refere-se a mulheres que possuem útero e que ainda não menopausaram - como um tabu, indício de uma prática tradicional deturpada. Entendimento que também se faz presente no contexto do candomblé.

Contudo ao indagar para as próprias mulheres tamboreiras a respeito da produção dessas interdições da sua presença nos tambores, Silveira descobre que não existe um respaldo mítico a uma textualidade oficial, variando de acordo com a regra de cada caso e com a formação religiosa de cada líder religiosa (o).

Assim, é notório que a questão da “ausência” feminina nos tambores religiosos do Batuque se produz de modo semelhante ao do candomblé, sendo praticamente as mesmas textualidades que a agenciam e que não tem nenhuma origem sagrada. Como uma prática de ordem humana, foi instituída por alguém e resta-nos tentar desvendar a partir de quando, quem e com que fim.

Afinal, é a presença feminina no território percussivo afro-religioso ou a interdição dessa mesma presença, que consiste numa “subversão da tradição” candomblecista? Ou

³¹ Religião de matriz africana a religião que surge e se constitui no início do século XIX, no Rio Grande do Sul, segundo dados colhidos em campo na referida investigação. Nesta congregação religiosa fundem-se dispositivos culturais de nação *Oyó, Jeje, Ijexá, Cabinda, Nagô e Ketu*; 12 *orixás* diferentes são cultuados

³² Templo religioso onde realiza-se o batuque, semelhante ao terreiro de candomblé no contexto sulista brasileiro.

numa “subversão” da “regra africana”? Qual regra africana? De quais Áfricas estamos falando”? Serão esses formatos o que produz o tabu e o que o interrompe resquícios de alguma ‘outra’ tradição afro-religiosa transplantada para a ordem ritual candomblecista? Ou a influência de alguma outra tradição religiosa que não aquelas que tem como base os dispositivos culturais de culto aos orixás, nkisis ou voduns?

Essas são perguntas que talvez não sejam respondidas no subcapítulo adiante, mas que sem dúvidas nos lança em uma análise-investigativa e juntas (os) seguiremos nesse tecer de palavras a fim de tentar respondê-las. Essa análise começa, com a nossa volta do salão principal, onde o xirê se desenvolve, a fim de olharmos fixamente para esse acontecimento cênico ancestral em busca de elementos que nos faça remontar à sua origem e ao formato com o qual, ainda hoje, percebemos que se estrutura, mas também entender o que foi adaptado e traduzido a partir dos elementos dispostos no contexto onde se forjou.

Para isso, precisamos primeiro analisar o dispositivo candomblé como um todo, em que ele consiste, com quais fins foi implementado no Brasil e por quais pessoas.

1.2. TRADIÇÃO E MOVÊNCIA

Lima (2005), nos traz informação bastante significativa acerca do que o candomblé consiste, ao reterritorializá-lo no terreno das afro-religiosidades brasileiras e descrevê-lo como um dispositivo híbrido, ou seja, constituído de mais de uma prática tradicional negra. Ao fazê-lo, lembra-nos que o candomblé não foi - e não é - a única forma de culto ancestral e de processo de aculturação negra no território brasileiro. Assim como suscita a atenção para a questão da multiplicidade étnica aglutinada e solapada pela proeminência da identidade Ketu-Nagô bem como de sua “pureza” pretensa.

A perspectiva de Lima (2005) aciona a polifonia textual que constitui a afro-religiosidade e ao mesmo tempo descentraliza o candomblé, constituído dentro dessa pretensa pureza, do lugar de poder hegemônico que foi atribuído historicamente às identidades Ketu-Nagô. Com isso, destituímos a grandeza que se legitima em detrimento das demais religiões afro-brasileiras, tomando o Candomblé como aquele que passa a ulular numa constelação constituída por muitos outros sistemas simbólicos.

Em sua descrição acerca do campo afro-religioso, ao enfatizar o dispositivo cultural candomblé, Lima (2005) explica que:

As religiões afro-brasileiras, em particular os candomblés, se constituíram como um empreendimento de diversos agentes religiosos, que resultou na formação de um corpo de sacerdotes responsáveis pela sistematização de um ethos religioso

calcado nas diversas tradições africanas. Esse corpo de especialistas detentores de um capital religioso, com um domínio prático dos esquemas de pensamento e normas e conhecimentos está incumbido de reproduzir o capital religioso. (LIMA, 2005, p.38, l.1-7)

Nessa dimensão de “empreendimento”, produzido a partir de negociações e acordo com os interesses desses e dessas “especialistas”, o candomblé pode ser compreendido como uma “tradição inventada”, conforme aponta Hobsbawm e Ranger (1997, p.9), quando afirma que diz respeito a “um conjunto de práticas [...] de natureza ritual ou simbólica” que tem o intuito de “inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica automaticamente uma continuidade em relação ao passado.” Ainda que esse passado também tenha sua dimensão de invenção.

Para se legitimar no lugar de uma tradição “pura”, que segue preceitos ritualísticos originários africanos em vez de se constituir de práticas heterodoxas – o que se associava a ideia de “degeneração” mesmo a despeito de caracterizar boa parte das práticas religiosas afrodescendentes no território brasileiro – foi necessário a invenção de uma identidade cultural que produzisse os valores e os princípios que norteariam a constituição da religião tradicional yorubana. Sendo assim, ao candomblé, com esse ideal de “pureza”, passou a ser centralidade no terreno das afro-religiosidades.

Ainda que a forja dessa identidade, em princípio, não tivesse o intuito de “construir uma identidade africana em torno de padrões religiosos autóctones” (DIAS, 2014, p.2), o esfacelamento dos referenciais culturais e estético-políticos dos grupos étnicos africanos, criou a necessidade de invenção de um “guarda-chuva identitário” que abarcasse as alteridades daqueles povos e lhes permitisse a convivência em comunidade.

A forja de uma identidade yorubá, já não daria conta, mesmo dos grupos étnicos diversos advindos do território Oyó, na yorubaland³³. Quando pensamos nos demais grupos africanos, como os de nação angoleira (ou bantu), Jeje e dentre outros, que chegando aqui ainda mesclaram-se às igualmente diversas identidades culturais nativo-brasileiras ou indígenas, parece que essa estratégia de reduzir as nossas alteridades a uma unidade essencial possibilitou a reorganização da comunidade negra em prol de gerar políticas e pedagogias de enfrentamento às estruturas racistas e coloniais, mas por outro lado cooperou com a produção de uma homogeneidade identitária que em busca de legitimação e status social relegou à

³³ Termo utilizado para designar o território que compreende parte da Nigéria, Togo e Benin em África, e que é historicamente habitado pelos povos que falam o idioma yorubá e suas variações linguísticas.

subalternidade diversos processos e metodologias culturais e, conseqüentemente, renegou um grande número de “identidades” constitutivas da afro-brasilidade.

Numa análise de como se produziu a religião tradicional yorubá na diáspora negra, Dias (2014) explica que essa se deu de um modo análogo à construção histórica da identidade yorubá, em si, no período nomeado como “Lagosian Renaissance”.

A “Lagosian Renaissance” trata-se de um dos artefatos anti-coloniais forjados pelos negros “retornados” da diáspora transatlântica para a África, mais precisamente para Lagos, no final do século XIX, o que pode ser considerada uma estratégia política de contra-resposta cultural africanista ao avanço dos modelos sistêmicos culturais islâmicos e cristãos na Nigéria.

Tal como a Renascença do Harlem, nos Estados Unidos, ou o movimento que forjou o conceito de negritude, no contexto diaspórico martiniquês, a Lagosian Renaissance também tinha o intuito de fortalecer a autoestima dos grupos étnicos negros locais face a cultura colonialista vigente que a título de manter privilégios para os missionários, médicos, comerciantes etc. de etnia branca e europeia, acionava o discurso racista e racista de modo a desqualificar a competência dos administradores negros.

Matory (1998, p. 278-279), ilustra bem essa disputa binarista pelos cargos administrativos em Lagos, entre negros “ocidentalizados” ou diaspóricos e os brancos europeus recém chegados, ao explicar como “um número maior de administradores, médicos e missionários ingleses brancos” destituíram de seus cargos de poder os africanos, invocando o discurso racista (vigente) para garantir seus privilégios de acesso aos almejados postos.

Muito embora “raça” ainda não fosse dada como uma justificativa “oficial”, tornou-se evidente, a partir daquele momento, com a chegada da leva de administradores brancos ingleses - que em nada diferiam em formação ou competência dos administradores anglo-africanos - que o racismo era “o motivo real para muitas das exclusões, transferências e demissões de que eles foram vítimas no serviço público colonial e nas igrejas.” (MATORY, 1998, p. 278-279)

Em resposta a esses episódios de racismo e a composição de enfrentamento ao discurso de degeneração e impureza, atribuída às suas identidades híbridas forjadas no contexto diaspórico, esses africanos ocidentalizados - “os retornados”- uniram-se em defesa de uma ideia de “identidade pura” africana que se respaldou num arranjo cultural, numa invenção, a partir da reunião de elementos que visavam produzir a ideia de nação originária, de estirpe nobre, da qual todos os africanos “retornados” descendiam.

Foi a partir da forja dessa ideia, de uma “Cultura Yorubá” primeva, que construíram os demais elementos necessários à invenção de uma memória. Exemplo disso, foi a criação de um idioma capaz de unificar a diversidade de dialetos dos diferentes povos, também alocados naquele espaço geográfico, e de um sistema religioso capaz de dar conta da fundamentação mítica que vigeria aquela sociedade. Afinal, sem um sistema mítico e sem criações de repetições rituais capazes de perpetuá-lo na ordem da cultura, não seria possível a memória de um povo ter continuidade histórica.

Repetições rituais salvaguardam a memória mítica em nossos corpos, único veículo capaz de manter viva a existência ancestral, a existência de uma origem, seja ela qual for.

Uma passagem textual de Eliade (2016), ratifica o argumento acerca da função do mito na construção de um ethos coletivo, defendendo-o como um “ingrediente fundamental da civilização humana” e explica que está longe de ser uma mera fabulação, como vulgarmente é compreendido, consistindo em uma “realidade viva”, a qual se pode recorrer sempre, no intuito de encontrar orientações e regras para o bem viver coletivo.

Eliade (2016) enumera, de forma resumida, as funções do mito conforme observou nas práticas das sociedades nomeadas por ele -inadequadamente- de “sociedades arcaicas” ou “primitivas”. Tomemos nota de sua fala:

De modo geral, pode-se dizer a grosso modo que o mito [...] 1-Constitui a história dos atos dos entes sobrenaturais; 2- Que essa história é absolutamente verdadeira e sagrada; 3- Que o mito se refere sempre a uma “criação”, contando como algo veio à existência, ou como um padrão de comportamento, uma instituição, uma maneira de trabalhar foram estabelecidos; 4-Conhecendo o mito conhece-se a “origem das coisas, chegando-se, conseqüentemente a dominá-las e manipulá-las à vontade; 5-que de uma maneira ou de outra, “vive-se” o mito, no sentido de que se é impregnado pelo poder sagrado e exaltante dos eventos rememorados ou reatualizados (ELIADE, 2016, p.21-22).

Quero me deter nesse ponto da pesquisa a examinar especificamente a nota três e quatro de que Eliade (2016, p.21-22) trata. A nota três afirma que: “o mito se refere sempre a uma ‘criação’, contando como algo veio à existência, ou como um padrão de comportamento, uma instituição, uma maneira de trabalhar foram estabelecidos” e a nota quatro apresenta o mito como um aparato de exercício de poder discursivo e de controle ideológico.

Com isso, torna-se evidente o poder de deliberar narrativas originárias que o mito, em si, possui, e de como ele é fundamental para a construção de uma sociedade. Afinal, todas possuem uma origem na qual alicerça os princípios morais que a estruturam. Por outro lado, tal deliberação pode conferir privilégio a certos grupos ou sujeitos e sujeitas de modo a instituir-lhes poder sobre outros(as). Poder esse, quase ontológico, sobre a memória de si.

Basta olharmos para o projeto de expansão da “modernidade” europeia com todo o respaldo mítico e moral cristão como justificativa de subjugação e extermínio de outros povos, ou para o genocídio judeu durante a segunda grande guerra mundial, para entendermos o poder que o sistema mítico confere aqueles que detém consigo tais textualidades, bem como o controle sobre as suas recriações. O modo como ainda hoje lutamos para conquistar o nosso sentido de humanidade e dignidade, nós sujeitas e sujeitos não brancos (as), só expõe como a ordem mítica se enraíza de forma a estruturar uma sociedade, cujo projeto é difícil e desafiante reconfigurar.

Se tomarmos como exemplo a elite transatlântica africana, que forjou no contexto nigeriano a cultura yorubá com os mesmos princípios que mais tarde viriam caracterizar também a identidade (igualmente inventada) do “povo yorubano”, seria possível compreendermos que esse grupo de africanos ocidentalizados foi o principal responsável pela criação dos valores que regem a tal “sociedade yorubá”, conforme, também, aponta as reflexões de Eliade (2016).

Dias (2014) revela que quem deu “um impulso significativo a assunção do termo yorubá como designador de “identidade”, foi um missionário cristão africano chamado Crowther. Antes dele, Samuel Johnson, Pastor da Church Missionary Society (CMS) foi “quem observou e formulou a identidade yorubá em função de uma utopia cristã” (DIAS, 2014, p.12, l.15-17). Tais informações significam que muito provavelmente alguns dos princípios vigentes na “cultura yorubá” dita “pura” seguem dogmas judaico-cristãos.

Portanto, se os principais envolvidos na forja da cultura e da identidade yorubá eram dois homens de formação europeizada que seguiam dogmas cristãos, não parece óbvio que na constituição mítica que fundamentaria essa identidade e a sociedade na qual se adequa, os vide mundos desses indivíduos seriam decisivos para essa seleção textual? Alguns elementos chegam mesmo a ser contraditórios na textualidade mítica que fundamenta a cosmogonia “yorubana” como a relação maniqueísta estabelecida entre Orum e Aiyê.

Retomando os itans da criação do mundo, conforme Prandi (2001), veremos o mundo como uma cabaça e a divisão da cabaça como simbologia do mundo dividido em duas dimensões. Numa relação vertical, a parte de cima da cabaça seria o Ayê, onde nós, ara-ayê ou vivos, caminhamos, e a parte de baixo o Orum, seria o plano dos ancestrais e das divindades, os ara-orum. Sendo assim, o Orum seria a terra debaixo dos nossos pés, onde está a lama primordial para onde somos devolvidos por Iku à Onilé (Senhor da terra) no final da vida.

Em outras palavras, a terra embaixo dos nossos pés, onde se fincam as raízes das árvores, é sagrada porque salvaguarda a nossa memória, é reduto da nossa ancestralidade.

A despeito disso, em uma passagem do Epílogo de Prandi (2001), veremos, num dos mitos de criação do mundo, quando Orum e Ayê ainda não eram separados, a divindade Oxalá³⁴ muito aborrecida com um ser-humano que tocou no Orum - aqui entendido como um “céu imaculado” - com suas mãos sujas. Oxalá queixa-se então a Olorum, que segundo Prandi, é “Senhor do céu” e “Deus supremo” e comovido com a perturbação do orixá ancião, separa para sempre o Orum do Ayê, respectivamente, Céu de terra, tornando sagrado o espaço das divindades ancestrais em relação ao espaço “profano” onde nós, os seres humanos encarnados, passamos a habitar.

Visivelmente a relação de Orum e Ayê surge imbuída de uma visão cristianizada, onde inclusive o Orum – o céu –, vem atribuído por palavras que conotam um sentido de “pureza”, de um espaço dos seres “sem máculas”, enquanto o Ayê - a terra - seria esse âmbito profano, da impureza, dos vícios, das máculas. A relação vertical entre alto e baixo, elevado e inferior, ou seja, o que está em cima e o que está embaixo, também, apresenta muito da relação cristianizada entre céu e terra.

Outro fato é a existência de um “Deus supremo”, numa cultura onde historicamente cada grupo étnico de territórios diferentes cultuava a sua própria divindade-ancestral, muitas vezes mais de uma, mas indubitavelmente não um panteão inteiro. Essas divindades só foram reunidas em um mesmo panteão de culto já nos territórios afro-diaspóricos, com o nascimento das religiões transatlânticas. Tornando-se Olorum ou Olodumare, algo semelhante a função de um coordenador de alteridades ancestrais diversas, mais tarde “planetizadas” no sistema cosmológico candomblecista.

Temos um problema de corruptela da palavra òrun (na grafia yorubana correta), que torna-se “orum” na tradução para português no Brasil, como sendo um idioma tonal, no Yorubá. Aparentemente, simples acentuação incorreta da palavra prenuncia a pronúncia fonética incorreta o que por sua vez acarreta no sentido impreciso, incompleto ou mesmo oposto – em alguns casos – dessa palavra.

Não quero dizer com isso, que a grafia da palavra òrun no português é a causa da má interpretação do seu sentido ou da sua recorrente associação com o sentido do céu cristão.

³⁴ Oxalá ou Orixá nla, o grande orixá, o ainda Obatala, rei do Ala, pano branco que cobre Oxalá ou Orixá nla, o grande orixá, ou ainda Obatala, rei do Ala, pano branco que cobre e protege a todos os fiéis em determinado ritual de seu festival. É o orixá da criação dos seres humanos e das árvores. Princípio genitor masculino. (LUZ, 2017, p. 66)

Eu atribuo a isso uma impossibilidade manifesta de traduzir certas culturas a partir de um sistema de signos tão díspar.

É bem verdade que uma das traduções para a palavra òrun, conforme Napoleão (2011), seria designativa de céu, além de espaço infinito e mundo espiritual. Em Eliade (2016), também encontraremos informações que afirma que “os yorubás da Costa dos Escravos acreditam num Deus do céu denominado Olorum (literalmente proprietário do céu)” (ELIADE, 2016, p.87).

Mas, a palavra órun não se limita a uma geografia específica, entende? Não tem relação com as nuvens ou com o firmamento como se apresenta o céu na simbologia cristã.

Santos (2016), elucida em tom de crítica que “quase todos os autores traduzem órun por céu (sky) ou paraíso (heaven)” e essas traduções induzem o leitor a uma interpretação errada para o real sentido da palavra. O órun é o espaço sobrenatural, o outro mundo, “trata-se de uma concepção abstrata de algo imenso, infinito e distante. É uma vastidão ilimitada - *ode órun* - habitada pelos ara-òrun, habitantes do òrun, seres ou entidades sobrenaturais” (SANTOS, 2012). Não o céu cristão, o paraíso, para onde se vai após a morte, um mundo sem máculas escondido sobre as nuvens.

Pode parecer uma contradição discursiva minha, que defendia agora a pouco a criação da cultura yorubana, em si, como sendo protagonizada por dois homens cristãos europeizados, e agora acionar uma conceituação não ocidental, mas sim “essencialmente” africana, para justificar o erro da tradução cultural yorubana para o português, mas não é!

Retornemos, então, a um ponto anterior da discussão, pois foi justamente no intuito de problematizar contradições dentro dos elementos cosmogônicos yorubanos na diáspora negra brasileira que me lancei no escavar de fósseis narrativos que gerassem polêmica, ou seja, que disputassem centralidade narrativa. O intuito disso é compreender como a visão de mundo dos responsáveis pela forja cultural yorubana, pode ter interferido na seleção e na invenção das textualidades que fundamentaram a “nação yorubá” e a sua cultura no território diaspórico.

A contradição entre a tradução incorreta da palavra orum e a sua recorrente associação com o céu cristão e concomitantemente a isso, a apresentação do orum como o espaço ancestral abaixo dos nossos pés, podem ser fruto da tentativa de forja e adaptação de diversos sistemas sígnicos e linguagens num único idioma, um yorubá homogêneo que seria capaz de unificar diversos povos numa só nação.

Farias (1996) considera o “Ìwé kíká èkerin lí èdé Iorubá”, o quarto livro de leituras em língua yorubá, o principal responsável pela construção da identidade cultural yorubá na

qual as religiões afro diaspóricas se respaldam. Essa produção organizada por Johnson e retomada aqui a partir das ideias de Farias fez parte das coletas textuais das narrativas dos Arókin e serviu como livro de base para a criação de um ethos filosófico e cultural no contexto da diáspora.

Segundo Farias (1996), a produção de Johnson visava ser uma tradução dos dispositivos culturais africanos – nigerianos em especial. Desse modo, assim como os Arókin que consistiam em uma corporação masculina de sucessão hereditária que compunha a corte do Alaafin³⁵ de Oyo, e eram os responsáveis pela preservação da história do povo yorubano na Nigéria através de contações de histórias e encenações, o “Íwé kíká èkerin èdé Iorubá” escrito por Johnson foi responsável por preservar a identidade cultural do povo yorubano na diáspora negra.

Esse fato não pode ser ignorado, pois restitui a responsabilidade de Johnson sobre a invenção da cultura yorubá, tal qual, por exemplo, como a conhecemos aqui, na diáspora. Bem como restitui aos Arókin, os quais Farias (1996) identifica como os verdadeiros “historiadores da nação” yorubá, tendo papel principal na invenção de uma nação cultural.

Farias (1996) acredita que os Arókin tiveram uma importância fundamental na criação da cultura Yorubá, creditada a Johnson, e tal obliteração se deve, segundo o autor, a forma simplória com a qual Johnson atribuiu a esses homens o papel de meros “informantes da nova história escrita”, em vez de verdadeiros “criadores” da memória yorubana, na medida em que eram os únicos responsáveis pela salvaguarda de narrativas históricas memoriais e imemoriais, e pela contação performática dessas mesmas narrativas.

Mas, porque tal dado acerca dos Arókin como os portadores das textualidades que fundamentaram a nação yorubá protagonizada por Johnson, para nós, é tão importante? A questão é que tal corporação, mesmo muito antes de adotar a identidade islâmica (como hoje está posto), desde sempre trazia em seu repertório oral narrativas islâmicas e não islâmicas num só bojo. Segundo Farias (1996), já o faziam no tempo em que Johnson os entrevistava e coletava informações.

Assim, as textualidades que fundamentaram o livro de Johnson e que serviram de base e orientação para os sistemas religiosos “tradicionais” de culto aos orixás na diáspora negra, respaldam-se em sistemas míticos tradicionais yorubanos, isto é, em práticas culturais autóctones, mas também no sistema cultural muçulmano. Em outras palavras, são

³⁵ Título investido aos chefes de estado nigerianos durante o império de Oyó. Título investido de nobreza semelhante ao de rei ou rainha no contexto ocidental.

heterodoxas desde a sua origem, mesmo antes de Johnson, possivelmente, inserir atravessamentos de sua perspectiva judaico-cristã.

O que estou defendendo agora, não se trata de nenhuma novidade, e pode ser encontrado nos registros das discussões realizadas durante as Conferências Mundiais Sobre a Tradição dos Orisha e Cultura (COMTOC)³⁶ que o Caribbean Cultural Center organizou em 1981 e, mais tarde, nos registros do I Fórum Internacional sobre a Tradição e a Cultura dos Orisha no Terceiro Milênio em Nova York. A ideia de homogeneidade, de “pureza” e de unidade das práticas religiosas de origem africana, como Capone (2011)³⁷ bem versa em detalhes, foi “um sonho”, um projeto e uma invenção. Um sonho que nunca se concretizou e não é difícil entender por que, se levarmos em conta a diversidade constitutiva da identidade negra.

Tampouco é difícil compreender o porquê dessa busca, posto que a ideia de unificação da tradição, apresentada pelos organizadores, segundo a autora, consistia na luta “contra a fragmentação da religião africana no mundo” (CAPONE, 2011, p 271, l. 24-25). Contudo, é notório que a partir da segunda COMTOC o que se travou foi uma verdadeira cruzada contra o sincretismo religioso, encontrado em certas práticas brasileiras que incorporavam em seu ethos o culto aos santos católicos e aos caboclos- ancestrais nativo-brasileiros.

Práticas que hoje, também são encontradas nas casas candomblecistas mais “puras” e “tradicionais” sem nenhuma celeuma. Afinal, já percebemos que desde sua forja, ainda no contexto da renascença Lagosiana, a própria cultura tradicional yorubana era heterodoxa. Não fazendo sentido algum acionar uma ideia de “pureza africana” dos candomblés “tradicionais” a título de desqualificar algumas práticas consideradas “impuras”.

Mas, onde estou querendo chegar com toda essa explanação acerca do “mais do mesmo”, no entorno do entendimento da religião tradicional candomblé como uma invenção que também possui características heterodoxas?

Provoco, lançando uma possibilidade de analisarmos toda essa invenção cultural por uma perspectiva de gênero, que tal? E se levarmos em conta o gênero dos responsáveis pela criação desse sistema cultural, ou então levarmos em conta como a ideia binarista de

³⁶ Tal evento que reunia iniciados brasileiros, cubanos, norte americanos e nigerianos, consistiu num lugar privilegiado para a elaboração da “tradição africana” na diáspora negra.

³⁷Ver Stefania Capone (2011), Os Yorubá do Novo Mundo, sobre o sonho não concretizado de pureza africana nos cultos afro-religiosos da diáspora.

masculino e feminino é produzida dentro desses sistemas culturais mencionados como partícipes da invenção cultural yorubana.

Então, não será difícil compreender porque o corpo feminino ou os corpos não normativos nas narrativas míticas, nas quais o candomblé se respalda, ora terminam sob o controle masculino ora protagonizam textualidades apócrifas. Faço uso proposital da terminologia eclesiástica, outra vez, para ratificar as bases na qual essa tradição também aponta se originar.

Textualidades apócrifas, invisibilização mítica de corpos não normativos, subjugação da mulher e valorações negativas atribuídas ao sangue menstrual... Para dar conta dessa discussão, para problematizar a produção dessas textualidades, lanço mão da produção teórica de alguém que pode nos apresentar uma ótica Cuierlombista de análise do sistema cultural yorubá, bem como do sistema religioso candomblecista.

Muita Calma nessa hora!

Não pretendo acionar uma perspectiva *queer*, branco-cêntrica e euro-americana mas, sim CUIERlombista para resgatar narrativas dissidentes dos aquilombamentos negros na diáspora brasileira. Em outras palavras, dialogo com uma teórica sapatona preta acerca das narrativas míticas dissidentes, que podem ser encontradas, por exemplo, em Cabrera (2004), Prandi (2001) ou mesmo em Landes (2002) e sobre como o escavar desses fósseis narrativos pode nos ajudar a pensar em formas de reinvenção de uma tradição, de uma memória afro diaspórica, ou até mesmo de um novo projeto de humanidade para os corpos negros no mundo.

O que isso tem a ver com o nosso tema de pesquisa e com a produção da interdição feminina aos tambores candomblecistas? Ou melhor, como escavar fósseis narrativos dissidentes pode nos ajudar a compreender a instauração desse tabu? É o que tentaremos analisar na seção seguinte.

1.3. CUIERLOMBO: DO MITO AO RITO

“Por meio deste, pede-se aos cavalheiros o máximo respeito. Os homens são proibidos de dançar entre as mulheres que celebram os ritos deste templo.”

(LANDES, 2002, p.93)

A epígrafe consiste num comunicado expresso em uma plaqueta exibida na entrada do terreiro de Candomblé do Engenho Velho, em Salvador, Bahia. Conforme Landes (2002), como já citamos anteriormente, o motivo da criação da plaqueta foi devido a um episódio com um dos filhos de santo de Pai Procópio³⁸, que durante um Xirê foi manifestado pelo Orixá Omulu, que fez parte da roda e dançou junto aos corpos femininos onde apenas mulheres tinham a permissão de dançar e entrar em transe com as divindades yorubanas.

Acontece que nesses candomblés compreendidos como “tradicional” e em outros, compreendidos como os “candomblés mais antigos do Brasil”, o transe masculino era - em algumas casas ainda é - proibido, considerado como um elemento emasculado e frequentemente associado aos candomblés de caboclo, onde acreditava-se que podiam ser encontrados “homens com comportamento homoeróticos”.

A escrita de Lima (2005) retoma a ideia de Martiniano Eliseu do Bonfim³⁹, um dos principais difusores da “tradição yorubá pura” na diáspora afro-brasileira. Segundo o que Lima retoma, Bonfim afirma que a “possessão pelos orixás nos candomblés tinha um caráter feminino” (LIMA, 2005, p.48), e historicamente o feminino vem sido caracterizado como passivo e por isso apropriado para a dominação em todos os demais aspectos das relações humanas, incluindo a prática da possessão religiosa.

A ideia de “pureza”, ao ser acionada a fim de distinguir o “candomblé tradicional” de uma prática “degenerada”, traz uma conotação sexista. Pois, visa desqualificar, sobretudo, transgressões femininas em espaços de poder pré-estabelecidos com a sua ausência. Esteja esse feminino presente nos corpos que deveriam aparentar masculinidade, como se via nos candomblés de caboclo, onde homens entravam em transe e dançavam na roda e assumiam

³⁸ Sacerdote de candomblé e Babalorixá que fundou o Ilê Ogunjá, situado no Engenho velho de Brotas, em Salvador, Bahia. Falecido em 1958 aos 78 anos de idade.

³⁹ Também conhecido como Ojê L’adê é considerado o último babalawô brasileiro.

as chefias dos templos e eram considerados subversivos e imorais por conta disso, ou esteja nos corpos das mulheres, quando essas adentram, por exemplo, nos espaços de culto a egungun, pré-estabelecidos como masculinos.

O ideal de “pureza” que se vê implicado aí, é decorrente de uma lógica heterocispatriarcal vigente numa sociedade ocidental e cristã. Esse poder estruturante estende-se até as organizações quilombistas negras, configurando as suas óticas para um modo de pensar hetero, conforme Wittig (1980).

Nascimento (2018), em sua perspectiva Cuierlombista de análise das narrativas subjetivas afro-diaspóricas percebe que:

A negritude LGBTQI+++ na\ da diáspora ainda luta contra estereótipos que atribuem homossexualidades/ dissidências sexuais a uma “praga branca” contaminante de viris povos negros pela via da colonização e consequentemente acusam de embranquecimento / colonialidade um bocado de orientações sexuais, identidades de gênero, práticas de sexo/afeto que são, efetivamente, negramente ancestrais e documentadas por exemplo em itans*[...]” (NASCIMENTO, 2018, 21-23)

Com isso, “pureza” seria, então, tudo aquilo que não desestabiliza uma visão essencialista de nós negras (os) e de nossos corpos. Afinal, sob o pretexto universalizante, tanto as nossas identidades, quanto a nossa alteridade foram violentadas, silenciadas, invisibilizadas em prol da construção de uma comunidade negra heteronormativa.

Retomando a nossa epígrafe, como conceber o corpo do homem negro celebrando a sua ancestralidade, sob a vigilância normativa da “feminilidade” em seu corpo e não compreender essa prática como machista e homofóbica? Essa sim, me parece ser uma prática consequente do embranquecimento das nossas práticas de aquilombamento, você não acha?

A visão de uma sexualidade correta ou própria à negritude, e a manutenção dessa “enquanto sistema ideológico, político, econômico, afetivo de controle dos corpos e sexualidades negras”, que produz as violências diversas desde a chacota até as “perseguições”, “morte”, “anulação existencial física e simbólica” dos corpos e identidades dissidentes nas narrativas quilombísticas oficiais (NASCIMENTO, 2018).

O escavar de narrativas fósseis dissidentes no território mítico, que a perspectiva cuierlombista de Nascimento traz, é uma ferramenta poderosíssima de análise da criação do sistema cultural yorubano, o qual fundamenta as práticas candomblecistas na diáspora brasileira. Tal perspectiva nos ajuda a pensar num novo projeto de humanidade para os corpos negros, na medida em que se propõe a evocar histórias que apresentam a “negritude” para além da homogeneidade, imaginada e relegada pela colonialidade e a branquitude.

Corpos negros dissidentes, gêneros e sexualidades negras não normativas fazem parte do que se propõe a lente de análise sapatão preta de Tatiana Nascimento, em uma perspectiva literária mas, que muito nos serve aqui, como a reinvenção do mundo, do macrocosmo que sobrepuja os limites da produção literária poética.

Através do Itan⁴⁰ que narra a acolhida do orixá Otim pelo orixá Oxóssi na floresta e da descrição de Otim, como sendo um homem “com um corpo de mulher”, é interessante pensar que, para além da possibilidade de um romance homoafetivo entre os dois e da descrição do gênero inconforme de Otim, o que de fato consiste em pistas que apontam para esse novo projeto de humanidade para as (os) corpos negros(os), na re-contação dessa narrativa está relacionado o acolhimento da transgeneridade - o segredo - de Otim por Oxóssi, um homem cisgênero.

Se historicamente a figura do homem negro foi vinculada a uma imagem hiperheterocissexualizada, que nos impossibilitou imaginar esse corpo como passível de abrigar gêneros inconformes e características humanas, tais como delicadeza, sensibilidade, empatia e etc; tendo essa imagem encontrado eco nas narrativas míticas yorubanas, onde vemos a masculinidade dos orixás sempre a serviço de uma heteronormatividade - muitas vezes tóxica - reimaginar Oxóssi como homem que acolhe afetivamente uma outra possibilidade de masculinidade, diferente da sua, é um convite para a reinvenção da humanidade para os corpos de negros e negras.

É um convite para pensarmos, também, na construção da imagem de um homem negro sensível e carinhoso para com outro homem, com o qual não tem vínculo consanguíneo.

Quando escuto amigos ou amigas defenderem que as dissidências de gênero e sexualidades, bem como as discussões teóricas que acionam, é branco-cêntrica, colonial e etc, sem dizer da cultura africana e afro-diaspórica, costumo evocar Tatiana Nascimento (2018), para explicar que provavelmente foi o processo de colonização, em todos os seus desdobramentos, que levou para o continente as lgbtqi+++fobias.

Outras teóricas feministas, como Oyéwùmí (2004) e Lugones (2014), complementam esse debate apresentando a perspectiva de gênero como fruto da modernidade colonial.

⁴⁰ São textualidades míticas ora compreendidas como lendas ora como passagens reais das vidas dos orixás, vindas de tempos imemoriais e preservadas até hoje através da oralidade e dos registros literários de diversos e diversas pesquisadoras.

Lugones (2014), com a sua proposta de uma nova geopolítica de saber e de amar, construída a partir das tecnologias de resistência ensinadas pelas narrativas desconhecidas de mulheres ancestrais, nos convoca para um feminismo descolonial de gênero, um aparato tecnológico de desmonte do sistema moderno colonial de gênero.

Esse sistema atribuiu aos corpos não brancos, presentes nos territórios colonizados, sobretudo negros e indígenas, nomenclaturas binaristas que visavam identificar o gênero-sexualidade destas pessoas e, concomitantemente, descaracterizá-las de humanidade, destinada apenas aos sujeitos (as) brancos (as) europeus e europeias. Assim, “macho” e “fêmea”, nomeações também atribuídas para distinguir animais, passam a ser utilizadas para classificar corpos colonizados, além de obliterar qualquer possibilidade de existência para além dessa lógica sexual e de gênero binaristas.

Já em Oyéwùmí (2004), nos interessa sua análise que se debruça, especificamente, sobre o sistema cultural nigeriano, o mesmo que fundamenta o dispositivo cultural candomblecista brasileiro que analisamos neste trabalho. Debruçando-se sobre o próprio idioma yorubá, no contexto atual, de pós-colonialidade inglesa, Oyéwùmí aponta que muitas das palavras traduzidas culturalmente no gênero masculino em inglês, na ordem léxica yorubana teria caráter assexual, podendo mesmo designar corpos de natureza e orientação sexual e de gênero diferentes.

A palavra “oba”, por exemplo, usualmente traduzida como “king”, em inglês, designaria simplesmente alguém que ocupa o cargo de chefia máxima de um estado, independente da sua identidade de gênero ou constituição biológica e sexual. O que pode parecer algo simples, serviu para obliterar da historiografia yorubana pós colonial a presença das mulheres no cargo de chefia do estado, tornando responsável de historiadoras nigerianas, hoje, a escavação desses fósseis narrativos subversivos a título de reinventar todo um imaginário.

Informações como essas nos levam a concordar com Nascimento (2018) quando diz que “a história da colonização é uma história de heterocissexualização” além de masculinista. E olhar com essa lente para a forja da tradição candomblecista fortalece a minha crença de que é bem provável que houve sim, influência da formação eurocentrada de Johnson sobre a seleção das textualidades islâmicas e não islâmicas colhidas com a corporação igualmente masculina dos Arókin e conseqüentemente sobre a forja da cosmogonia “yorubana” e mais tarde da candomblecista.

Em outras palavras, o ingresso de elementos coloniais no sistema simbólico yorubano talvez até tenha se intensificado na diáspora, mas, de fato, tem seu nascedouro no

continente africano, através dos intercâmbios culturais que a expansão colonial propiciou. Do contrário, o relacionamento lésbico entre Oxum e Oyá não se tornaria uma das narrativas míticas menos conhecidas e sem nenhuma alusão cênica nas festividades rituais candomblecistas até hoje.

O que nos habituamos a ver e ouvir é a relação de disputa entre as duas yabas⁴¹, pelo amor de Xangô, pois não são poucas as narrativas míticas yorubanas que apresentam as mulheres por essa ótica machista e heteronormativa. Não obstante, para além das narrativas fósseis escavadas por Tatiana Nascimento, a título de reinscrever na história afrodescendente as nossas rasuras cuierlombistas, outras pesquisadoras antes dela o fizeram. É bem verdade que não o fizeram com o propósito de escavar as narrativas dissidentes na mitologia yorubana, mas servem-nos como item de apresentação de outras facetas e performances corporais para as personas ancestrais que povoam esse território mítico.

Segundo Cabrera (2004), por exemplo, embora o faça a partir das textualidades que fundamentam os cultos dos povos Lucumí⁴², revela passagens míticas que desnortizam as identidades de gênero atribuídas historicamente aos orixás. Em uma dessas passagens, ela apresenta Iemanjá com uma característica varonil tal, que chega mesmo a aparentar um ente “masculino”, como uma “Obini ologun, uma mulher que sabe brigar como um soldado” (CABRERA, 2004, p.53, l.11-12).

Em outra passagem, a autora conta como a dissolução do casamento entre Iemanjá e Ogum decorreu da varonilidade de Iemanjá haver intimidado Ogum. Esse, acostumado a manejar o facão com destreza inigualável para desbastar o mato, depreende Iemanjá manejando o objeto com as mesmas habilidade e agilidade suas. Ogum não suporta tal humilhação e separa-se da esposa.

Em Landes (2002), veremos adeptos da comunidade candomblecista apontar que poderemos encontrar essa característica viril atribuída ao corpo de uma orixá feminina, mas dessa vez, será Oyá quem é confundida ora como esposa ora como irmã de Xangô, quem o penetra “de modo que Xangô se torna bissexual (LANDES, 2002, p.263).

Vemos aí as imagens de dois dos principais e maiores ícones da heteronormatividade feminina yorubana serem desconstruídos. E mais do que uma inversão de valores simbólicos sexuais, o que me interessa analisar nessa imagem: da deusa dos ventos, Oyá, sodomizando o deus do trovão, Xangô (seja com o seu falo ou seja com um dildo) é a rasura da imagem

⁴¹ Significa mãe rainha, sendo o termo designado para referir-se aos orixás femininos, também chamado de obirinjá.

⁴² Povos Yorubás reterritorializados em Cuba.

colonial que se projetou sobre essas divindades na minha memória, a mesma que se projetou sobre os corpos de mulheres e de homens negros, que consiste na desnormalização sexual e de gênero que se produz aqui.

Outro ícone da masculinidade yorubá, descrito muitas vezes como dotado de masculinidade tóxica, violenta e agressiva, é o orixá Ogum. Em Prandi (2001), vamos encontrá-lo em mais de uma passagem violentando o corpo feminino, em alguns casos, como no mito em que vence a orixá Óba, como demonstração do seu poder de subjugação e força.

Para além de Prandi (2001), essa caracterização de Ogum como dotado por virilidade irracional, como mulherengo, beberrão e de gênio irascível, será recorrente nas descrições dos próprios filhos e filhas de Ogum, ainda que em conversas despreziosas e informais entre os iniciados e iniciadas ao culto candomblé. Essa prática se estende a ideia da própria masculinidade negra.

Para Landes (2002), os próprios filhos de santo atribuem a Ogum e Xangô o estigma de “cabeçudos”, para se referirem a “estupradores”, que também é sinônimo de “viril” naquele contexto. Historicamente, o estigma de “bem dotado” e “pau grande” fazem parte do modo hipersexualizante e animalizante do corpo dos homens negros, o que ocasionou na vinculação recorrente a outro estigma: o de “estuprador” compulsivo de modo a desencadear a morte de centenas de homens negros inocentes no contexto de uma sociedade estruturalmente racista.

Contudo, Cabrera (2004) opera na produção de uma contranarrativa e é ela quem esfacela a imagem heteronormativa de Ogum, apresentando-nos um Itan que descreve a sua faceta de adodi⁴³ juntamente com Orunmilá, de quem foi amante. Sendo o relacionamento sexual-afetivo entre os dois, a causa da separação de Orunmilá e Iemanjá, a sua esposa no contexto dessa passagem.

São muitas as narrativas míticas, que desnormalizam as idealizações de gênero prospectadas sobre o território yorubano, bem como sobre os corpos das personagens que povoam esse universo. No entanto, as textualidades mais difundidas, sobretudo, na diáspora afro-brasileira, seguem construindo e mantendo os corpos negros sob tutela de uma economia masculinista e heterossexual compulsória.

Ainda sob a lente de análise cuierlombista, é notório que o escavar dessas narrativas venham a desmontar os dois grandes pilares de nossa opressão, como Nascimento (2018) bem coloca quando se refere a “hiperheterocissexualização” e o “silenciamento” das

⁴³ Sinônimo de “pederasta”, na tradução do livro para o português de Lydia Cabrera (2004).

narrativas dissidentes. Essas duas ferramentas coloniais, operam de uma maneira interseccional, a título de obliterar as narrativas que nos querem imaginar como diversos e divergentes, como um povo constituído de uma miríade de outros povos que para cá trouxeram seus dispositivos culturais, suas variações linguísticas, suas cosmovisões, seus sistemas simbólicos complexos e construíram formas de resistência e reorganização, bem como ajudaram a construir a civilização brasileira.

Pensar nas narrativas dissidentes de gênero como uma ferramenta de descentramento da heterocisnormatividade, ou do CISTema, como Vergueiro (2015) cunha, é entender que o adiamento das discussões de gênero nos diversos segmentos das comunidades negras precisa findar pois, a polêmica no entorno dessas textualidades colaboram com a manutenção da violência contra corpos femininos e não normativos, dentro desses espaços culturais e preservam práticas de cunho fortemente machistas que em nada se distinguem da visão colonial cristã ou islâmica, fundamentadas na ideia de tradição e de ancestralidade.

Uma tradição que invisibiliza sujeitas e sujeitos deve ser preservada? Uma tradição que coopera com a propagação de preconceitos e estigmas acerca da capacidade física, psíquica e intelectual feminina para além do território religioso deve ou não ser problematizada?

Antes de iniciar essa seção, anunciei que buscaríamos compreender se existia alguma relação entre a escavação de narrativas dissidentes no território cosmológico yorubano e a interdição feminina nos tambores e vimos que, assim como aquela narrativa mítica que apresenta Ayantoke como criadora do tambor ancestral (lembra-se?), as narrativas dissidentes de gênero e sexualidades yorubanas são relegadas à invisibilidade para dar lugar aquelas narrativas que coadunam com a perspectiva sexual binarista e heterocisnormativa.

Narrativas que contam que as mulheres detinham o poder sobre todas as coisas no passado, perderam lugar por “excesso”, por “autoritarismo” ou “ vaidade”, sendo vencidas pelos homens na crença de que eram mais “sensatos”, mais “inteligentes” e mais legítimos a ocuparem lugares de poder. Qual a diferença entre essa perspectiva mítica e o modo como a nossa sociedade se configura, a fim de designar quais lugares e cargos cabem à competência feminina?

Pois é, os mitos revelam tudo e salvaguardam mais do que podemos imaginar acerca de nossa sociedade. São como espelhos sem barreiras limítrofes ou molduras, de modo a nos confundir, frequentemente, se somos nós quem os criamos a partir de nossos valores, desejos e visão moral ou se são eles quem nos criam e nos moldam através da religião, para além de repetições técnicas de tarefas ritualísticas. Religião no sentido de cosmovisão, de um sistema

de valores que norteia as nossas vidas e o modo como nos relacionamos uns com os outros, com nós mesmos, com os seres animados e inanimados, com princípios tais como a morte, o casamento, a puberdade.

Uma coisa é fato, mitos são artefatos de poder e como tal regulam, controlam, obliteram a serviço do pensamento que configura a macroestrutura social. A cosmologia africana brasileira opera numa lógica a parte?

A tradição do tabu da mulher ao tambor, que muitos e muitas desejam nos fazer crer que existe, desde o território africano, mesmo existindo diversas tradições lá e aqui que sempre compreenderam a relação entre mulheres e tambores como potência ancestral, consiste num evidente indício do poder de regulação. Por isso, enquanto não flexibilizarmos o nosso entendimento de tradição, também no âmbito das afro-religiosidades, e continuarmos encarando esse impasse como um “modismo”, continuaremos cooperando com o apagamento histórico de nossa própria comunidade, perpetuando práticas machistas, homofóbicas e transfóbicas.

Concordo com Baba George da Hora (2019), quando diz que acolher as mudanças que essas discussões acionam é tornar a tradição candomblecista uma outra tradição, em uma que abarcará mais corpos, bem como suas complexidades. Mas, não creio que essas adaptações sejam novas diante a tradição seguir se reinventando e adaptando, traduzindo-se interminavelmente, e a tensão está na tentativa de controle daqueles (as) que a querem imaginar rígida, estanque num tempo-espaço, protegida das “contaminações” modernas.

Para além de ser impossível manter uma tradição imutável, não nos referimos a uma única, mas sim a centenas de outras tradições adequadas a uma unidade. Como conservar a imutabilidade de um fenômeno como esse, que se constitui no candomblé, com suas movências contínuas, montando e desmontando paisagens geográficas e afetivas através do tempo?

A resposta para essas perguntas talvez esteja nas presenças subversivas (transgressoras?) das mulheres tambor, ou alabês, com as suas biografias de resistência reinaugurando um território afetivo na memória afro descendente, com quem, ao som do rufar de atabaques, conversaremos agora.

CAPÍTULO 2 - MULHERES QUE TOCAM NOS TAMBORES SAGRADOS

Firme orixá

Que bate sem mover as mãos

Firme orixá

Que tomou o tambor para tocar

E com pouco, pouco, o tambor se rasgou

Epá, vocês tragam mais um tambor.

Firme Orixá

Epá, ela dançou sob a árvore de Ayan,

Eparipá, as folhas de Ayan caíram todas.

(Oriki de Oyá-Iãnsã, RISÉRIO, Antônio, 2012, p.149)

Enquanto os tambores rufam sonoramente, preenchendo todo o espaço em nosso entorno, vemos três mulheres negras paramentadas com as suas vestes brancas, de acordo com as suas funções e cargos dentro daquela ritualidade. Todas e todos batemos paó para elas que caminham e se posicionam na frente dos tambores em trio, com olhares altivos. Uma delas, aparentemente a mais velha das três, paramentada com as vestes que a identificam como sendo uma Iyalorixá é quem assume o rum. As outras duas mulheres, com aguidavis a postos, somam ao coro do rufo, percutindo sobre o couro dourado de óleo e azeite, fazendo o bode ter vida novamente e falar.

A iyalorixá, bonita e corpulenta, com óculos no rosto, paulatinamente ergue sua mão firme acima do couro e de repente, num gesto lépido e forte bate com a palma da mão no centro do tambor, fazendo as paredes ricochetear o som grave e soberano do rum. Apenas uma nota, cujo eco se estendeu por um tempo e fez silenciar tudo, até nossos mais íntimos pensamentos.

Foi do silêncio do falo e da buceta, do silêncio de toda discursividade desgastada no entorno do gênero e da sexualidade que surgiram diante de nós imagens de um novo território.

Percebemos até aqui, que o território mítico é locus de disputa simbólica, pois é nele que se constroem valores para as ritualidades de uma sociedade e comunidade. Também é ali, que se instauram, re-inauguram e/ou interrompem as hegemonias, bem como as “discursividades performativas” (BUTLER, 2015) que podem conferir centralidade de poder a certos grupos culturais em detrimento de outros.

Sendo assim, o território mítico pode desencadear normas, configurar territórios de segregação, outorgar hierarquias de valor aos corpos, às coisas, às culturas. Daí a complexidade de buscarmos formas de re-narrações que desmontem a lógica moderna colonial europeia e cristã que vige ainda hoje sobre os nossos processos subjetivos.

Mitos são poderosos, assim como os sistemas religiosos que os perpetuam. Para além de sistematizações de práticas ritualísticas, servem como reinauradores contínuos dos “regimes de verdade” (FOUCAULT, 2014) de uma comunidade, o que também os tornam potencialmente perigosos. Não por acaso, escolhemos neste trabalho analisar uma prática tradicional que nasce no âmbito religioso, mas instaura uma hegemonia masculina em todo o território percussivo afro-brasileiro, que muitas vezes acredita-se ser oriunda do próprio território africano.

Entretanto, basta-nos olhar com mais afinco para o citado território e então veremos a paisagem masculinista do tambor se desmanchar na memória, cedendo espaço para corpos femininos celebrarem a linhagem percussiva da qual também descendem.

Aliás, se nos detivermos a enumerar quantas tradições femininas veremos no território percussivo, não teremos tempo ou corpo para dar conta de tal projeto. Mesmo assim, gostaria de mostrar algumas imagens de tradições percussivas femininas africanas a título de reinaugar um território afetivo na memória, antes de lançarmos mão da análise das presenças femininas no território percussivo candomblecista.

Figura 6 - Wagogo People, Tanzânia



Fonte: Acervo pessoal de Kedmon Mapana.

Figura 7 - Mulheres Percussionistas, Rwanda, Sweet Dreams Movie



Fonte: Registro de Lisa e Rob Fruchtman

Figuras 8 - Mulheres Percussionistas 2, Rwanda, Sweet Dreams Movie



Fonte: Registro de Lisa e Rob Fruchtman

Figura 9 - Batuque de Mulheres Cuanhama, Sul de Angola, África



Fonte: Registro de Volkmar K. Wentzel. Nata Geo Collection.

Imagens como essas, que reterritorializam corpos femininos no imaginário percussivo, são essenciais para introduzir a nossa análise da presença feminina nos tambores candomblecistas, por se constituírem em efetivas contra-narrativas, rastros resíduos de organizações culturais remotas. Embora, também possam acionar velhos discursos binaristas que evocam novamente valores coloniais e cristãos, tais como o da dualidade entre sagrado e profano.

Afinal, tais imagens não são entendidas como práticas sagradas, mas sim como festivas, celebrativas, artísticas. E esses são territórios possíveis para territorialização de corpos femininos.

Baba Orlando (2015), por exemplo, ao explicar os motivos que produzem a interdição das mulheres aos tambores no candomblé, defende que mulheres podem tocar nos tambores no contexto “profano”, mas não no “sagrado”. Sendo “profano”, entendido como todo espaço externo ao contexto onde a prática religiosa se estabelece. Somente ali, onde aparentemente a ancestralidade divina não se manifesta, as mãos femininas poderiam tocar nos couros.

Mas, afinal, quais aspectos nos permitem compreender qual contexto é considerado “profano” e qual é o “sagrado”, tendo como ponto de análise, por exemplo, as fotografias acima? Seria, então, o aquilombamento de mulheres negras no entorno dos tambores menos sagrado do que um xirê de candomblé? Qual sentido constitui a prática celebrativa ancestral, posto que carregamos nossa ancestralidade em nós, nos nossos poros, corpos e memórias? O que há de mais sagrado do que a nossa própria humanidade em ato celebrativo em comunidade?

E se tomarmos por base também práticas celebrativas afrodescendentes ocorridas em territórios outros que não os dos terreiros de candomblé? É o caso da festa do “Pé do Loko”, narrada por Mãe Rose de Ogum para esta pesquisa, onde toda a comunidade do Quilombo de Montes, nas proximidades de São Francisco do Conde, no recôncavo baiano, reunia-se para celebrar a divindade ancestral Obaluayê ao pé de uma árvore sagrada, um pé de Loko⁴⁴.

Segundo Mãe Rose, a festa se iniciava com uma série de preceitos, rezas e sacrifícios animais e somente após toda essa ritualística, com etapas complexas iguais aos procedimentos candomblecistas, tocava-se nos tambores e servia-se os “comes e bebes”.

Um detalhe interessante revelado por ela, é que desde tenra idade, era colocada sobre um banco para tocar os tambores, “dar rum” em orixá, isto é, tocava no rum, o tambor maior, responsabilizando-se, assim, por toda a liturgia profunda da dança do orixá, bem como puxava cantigas de alto fundamento.

Uma festa como essa, seria considerada sagrada segundo os critérios de Baba Orlando? Ou só o fato de uma criança tocar nos couros já descaracterizaria aquela celebração ritual de sua “sacralidade”?

⁴⁴ Divindade vodun, do culto vodunci responsável pelos aspectos relativos ao tempo, à ancestralidade negra, à memória. No processo de sincretização dos cultos afro-religiosos, passou a ser designado como Iroko, na cosmologia ketu e Tempo na cosmologia banto.

Aparentemente, a conotação de sagrado pode ser conferida a qualquer sujeito, elemento ou lugar pela comunidade envolvida naquela ordem ritual (SODRÉ, 2002; DURKHEIM, 1996). O problema, visivelmente, não está na ideia de sagrado, mas sim no ato de imputar sobre o que é considerado sagrado nas nossas práticas afro-religiosas, valores cristãos perpassados por uma moralidade que inflige normas sobre os corpos das (os) sujeitas (os) em sacerdócio e estabelece critérios estéticos e limites geográficos para restringir o trânsito desses corpos no espaço.

Uma espécie de profilaxia estético-corporal a título de proteger algo de um certo grupo de pessoas. Uma lógica perigosa que pode incorrer em distinções hierárquicas semelhantes a ideia de distinção entre uma “tradição pura” de uma “tradição degenerada”.

A tradicional bateria percussiva feminina, Ilu Obá De Min⁴⁵, convencionou um estado de resguardo ao qual todas as mulheres do cortejo devem aderir durante o período carnavalesco.

Figura 10 - Bateria Percussiva Feminina Ilu Obá De Min, São Paulo, Brasil



Fonte: Registro de Rogério Cavalheiros. Futura Press.

As principais líderes do bloco além de serem candomblecistas, consagraram a bateria feminina à Xangô, sendo necessário, segundo elas, manter o corpo em um estado de “limpeza” (de álcool, drogas e etc) para celebrar Xangô pelas ruas de São Paulo.

Essa informação trazida por Mestre Janja, professora doutora que integrou a banca de minha qualificação, a título de me provocar a pensar sobre a ideia dual colonizada e dicotômica entre sagrado e profano, elucidou-me o entrave que eu percebia estar presente no

⁴⁵ Coletivo de tambores e corpo de baile sediada na cidade de São Paulo com participação exclusivamente feminina.

discurso de Baba Orlando acerca de quais tambores podiam ser considerados sagrados e quais não podiam, separando quais eram os tambores sagrados daqueles que não eram.

A informação acerca dos preceitos e oferendas que essas mulheres precisam realizar a fim de pedirem licença e proteção para invocar a força ancestral dos tambores nas ruas, revelou para mim que o equívoco discursivo não estava no fato de Baba Orlando atribuir sacralidade à prática percussiva candomblecista, mas sim conferir exclusividade dessa sacralidade a esses tambores. O fato de não tocarem dentro do espaço de um terreiro de candomblé e repetir uma sequência litúrgica semelhante torna o que o Ilu Obá De Min faz “profano”? Menos sagrado?

Dentro dos terreiros de candomblé, onde, oficialmente, mulheres não tocam nos couros sagrados nas festas públicas, mas muitas tocam nos ensaios dessas festas. Baba George da Hora explica, durante a sua entrevista, que no contexto do Ilê Lorogum, durante os perfurês⁴⁶ as mulheres da casa são permitidas a tocar nos couros, bem como em alguns dos sambas do terreiro.

Quais critérios fazem desses momentos celebrativos, mais ou menos sagrados do que outros? Será a presença ou ausência das manifestações de transe ancestrais?

Levando em conta o fator do transe, como aquilo que caracteriza uma prática celebrativa sagrada, Mãe Odara de Oyá, relatou um episódio em que presenciou a manifestação de uma divindade no corpo de sua prima em uma circunstância totalmente inesperada e adversa e pela falta de um tambor consagrado com o qual pudesse reverenciar a manifestação divina, “improvisou”, juntamente com seu tio, ogan de terreiro, batuques percussivos sobre a mesa e em resposta a tal oferta a divindade sambou e se agradou. Tal ocasião pode ser considerada “sagrada”? Ou não? Afinal, a manifestação ancestral estava lá. Assim como se faz presente em todas (os) e cada uma (um) de nós, contudo o espaço era, aparentemente “inapropriado”.

Mas qual seria o espaço “ideal” para a celebração da nossa ancestralidade, dessa relação sagrada que cultivamos com nossas e nossos ancestrais numa evidente tentativa de continuidade cultural transatlântica?

A visão colonial cristã, que ainda influencia a forma como concebemos as nossas práticas religiosas com critérios dicotômicos entre profano e sagrado, concebe apenas uma única forma de culto e celebração da espiritualidade e abole o corpo em toda a sua potência, binarizando e verticalizando a relação entre o que há acima e abaixo do ventre, distinguindo

⁴⁶Ensaio dos toques e cantos de orixá para a realização do xirê.

a partir de valorações dualistas quais processos são abjetos e quais não são. É essa visão medieval e cristã, acerca da ideia de sagrado que precisa ser revista, discutida e emancipada em nós, posto que não é uma visão condizente com a forma de cultivar nossa ancestralidade, nós negras(os) e indígenas latino americanos.

Afinal, foi decorrente dessa visão que as práticas afro-religiosas foram caracterizadas como “seitas”, “fetichismos”, “santeria”, “selvageria” dentre outras nomeações pejorativas que apenas expressam a impossibilidade do colonizador enxergar, nas miríades de formas de celebração da divindade - sobretudo nessa divindade que se materializa em nós mesmas e mesmos - sacralidade e potência.

Dualidades e maniqueísmos a parte, aparentemente, é tudo uma questão de olhar. Olhar e ver o que não foi visto antes; olhar e reinventar paisagens na memória; olhar e lembrar do futuro; olhar por uma nova mirada sobre fósseis narrativos muito antigos; olhar até que todo um território afetivo se reconfigure.

Olhemos, então, para os textos narrativos forjados na ordem da vocalidade, isto é, de uma oralidade que funda presenças no domínio do concreto, da materialidade. Olhemos com os ouvidos e escutemos o esquadrinhar de novas geografias culturais e identitárias através das falas-rufos das mulheres-alabê.

2.1. DAS PESSOAS DA FALA À FALA DO TAMBOR: UMA ANÁLISE DAS NARRATIVAS SUBJETIVAS DAS MULHERES ALABÊS AFRO-BRASILEIRAS

Muitos elementos são reincidentes nos relatos autobiográficos das mulheres alabês que construíram comigo este trabalho. Será a partir dos pontos interligados nas suas tramas subjetivas, que analisaremos a presença feminina no território percussivo candomblecista, não como uma subversão da tradição, mas como uma tradição que sempre existiu.

Antes de tudo, preciso contextualizar a nomeação que atribuo a essas mulheres que tocam nos tambores nas festividades ritualísticas candomblecistas, pois é também o nome que designa os homens ogans, que executam a mesma função, e mais adiante detalharemos melhor as responsabilidades do ogan-alabê.

É importante deixar escuro aqui, que essas mulheres não se intitulam desse modo, não reivindicam para si mesmas a nomeação de alabês e, apesar de se reconhecerem como ekedes, iyákékeres e iyalorixás, tocam nos tambores atabaques no candomblé. Sou eu que tomo a liberdade de nomeá-las mulheres alabês, a partir de um termo cunhado pela mestra Mônica Millet durante as suas aulas percussivas para mulheres, na Roda Mestras do Saber.

Ela atribui a essas mulheres que tocam nos tambores atabaques e estudam os seus expertises e liturgia o título de mulheres “alabesas”.

Escolho mulheres alabês, em vez de alabesas, no intuito de quebrar com essa ideia generificada de nomeações yorubás (ainda que alabê consista numa corruptela da palavra Alagbe, contração das palavras Ala = senhor + Agbe = cabaça, senhor da cabaça). Pretendo cunhar aqui alabê, como um título unissex, ambivalente, e rasurar a ordem da linguagem, nomeando também corpos femininos de alabê. Dito isso, podemos prosseguir.

Dividi essa seção em três pontos de análise temática, a título de entendermos como essas biografias se interseccionam e se distanciam na construção de uma trajetória feminina nos tambores afro-religiosos que rompem com idealizações de homogeneidades culturais e ou identitárias. Em alguns pontos da análise, serão ressaltadas as disparidades dos pontos de vista e interpretações de sentido de cada uma dessas mulheres.

2.1.1 Sobre presenças e ausências: Mulheres Ekedes que realizam Funções de Ogan

Um fato presente nos relatos biográficos de todas as mulheres alabês entrevistadas nesta pesquisa, é a experiência de execução de funções compreendidas como masculinas no contexto candomblecista, decorrente da ausência de homens na casa. Quase todas as mulheres, por exemplo, começaram a tocar nos couros sagrados pelo fato de ter o corpo de ogans de toque, ou alabês, ausente ou inexistente em seus contextos religiosos.

Para entendermos melhor a importância desses jogos de presenças e ausências, no que tange a ordem ritual do candomblé e a fim de analisarmos a potência contra hegemônica da atuação dessas mulheres nesse espaço simbólico, precisamos conhecer duas das principais funções que operam na ritualística do candomblé como agentes essenciais para a organização e gestão da casa, juntamente com a liderança da Iyalorixá, mãe de santo ou do Babalorixá, pai de santo, são elas as funções de Ogan e de Ekede.

Baba George da Hora (2019), define Ekede, a partir de uma revisão bibliográfica clássica acerca do candomblé e de sua própria vivência como sacerdote dentro do culto, como sendo uma “contraparte feminina do Ogan”, sendo ambos os cargos, tanto “Ogan” quanto “ekede”, designativos de pessoas “não rodantes”, isto é, pessoas que não possuem a “faculdade da mediunidade” e nem do transe.

A função da ekede, segundo Baba George da Hora, diferente da dos ogans, que se distinguem através de variações de atribuições rituais, são sempre as mesmas para todas as

mulheres que possuem o cargo, e basicamente, essas seriam responsáveis por “servir e cuidar das divindades manifestadas” além de “vestir e zelar pelo bem estar das(os) iyawo”.

As Ekedes são tratadas como mães e possuem grande prestígio na ordem candomblecista. Já os Ogans, seriam os “responsáveis protetores do candomblé” (HORA, 2019, p.66), figuras dotadas de alto prestígio social, político e ou intelectual, cuja vinculação a algum terreiro candomblecista conferia àqueles status e proteção, sobretudo, de perseguição policial.

Rodrigues (2006) explica que: “A perseguição de que eram alvo os candomblés e a má fama em que são tidos os feiticeiros, tornavam uma necessidade a procura de protetores fortes e poderosos que garantisse a tolerância da polícia” (RODRIGUES, 2006, p.49), o que torna evidente qual era a função primordial do Ogan na constituição da ordem candomblecista.

Não obstante, Baba George da Hora acredita que a função do Ogan agregou novas valorações com o passar do tempo e de persona socialmente influente que conferia proteção aos sacerdotes e sacerdotisas bem como aos seus templos de culto o ogan tornou-se numa figura indispensável para o acontecimento do candomblé em si, distinguindo-se em três cargos, com nomeações distintas: Axogum, Pejigã e Alabê.

O Axogum seria o cargo destinado ao homem ogan responsável pelos sacrifícios animais de cunho religioso. Fica a seu encargo:

a compra de animais que serão usados em todas as cerimônias, bem como dos preparativos finais do processo, incluindo abate ritualístico, retirada do couro dos chamados bichos de quatro pés (bodes, cabras e afins) [...] pelo corte de galos e quaisquer outros animais utilizados nos rituais, pela separação das partes dedicadas às divindades, ornamentação dos assentamentos com alguns elementos dos sacrifícios (via de regra penas), encaminhando os animais parcialmente limpos, para as mulheres que prepararão as comidas e os axés que serão depositados, depois de prontos, aos pés dos altares sagrados (HORA, 2019, p.67, l.08-16).

Já o pejigã seria destinado ao ogan responsável pela montagem e manutenção dos altares e assentamentos sagrados das divindades, enquanto o alabê é considerado o maestro da orquestra do candomblé, ficando sob o seu domínio e responsabilidade todas as questões referentes à musicalidade ritual, ao trato e cuidado com os tambores. Também é sua obrigação entoar a sequência de cantos e rezas mais relevantes para as divindades manifestadas, bem como dos encantados⁴⁷ nos rituais de encantaria⁴⁸.

⁴⁷ Manifestações ancestrais do panteão indígena brasileiro que se caracterizam em seres-humanos que foram divinizados.

⁴⁸ Manifestação espiritual e religiosa afro-ameríndia.

Creio que agora podemos analisar melhor os relatos autobiográficos das mulheres alabês, colaboradoras desta pesquisa, pois já sabemos como a textualidade candomblecista organizou, a partir de critérios dualistas, quais departamentos e funções seriam atribuídos ao corpo compreendido como masculino e qual seriam atribuídos ao corpo feminino, creio também que agora já sabemos quais funções são atribuídas à pessoa alabê.

Como já havia dito antes, um dos fatores que mais chamou atenção nas narrativas dessas mulheres, foi a reincidência de situações onde todas elas experimentaram ocupar funções consideradas “masculinas”, principalmente, pela ausência de homens para ocupação do cargo. Tratando-se dos tambores, ocorreu de todas elas experimentarem a situação de assumir tal responsabilidade com a permissão de seus pais ou mães de santo, a título de não prejudicar a ordem ritual celebrativa, já que o corpo de ogan se fazia ausente por diversos motivos e elas conheciam a liturgia percussiva e se faziam mais assíduas no sacerdócio.

Odara de Oyá, Iyakekerê⁴⁹ do Ilê axé Omin Orô, em Salvador, Bahia relata que no início de fundação do terreiro de seu pai, Baba Davunlayo de Oxumaré, não havia homens iniciados para ocuparem o cargo de Ogan e nas primeiras festas era necessário a contratação de Ogans de outras roças para a realização do xirê.

Às vezes a gente começava o candomblé com duas pessoas tocando. Faltando uma pessoa. Às vezes a gente ficava esperando chegar Ogan pra começar o candomblé. E isso é tão chato, ficar dependendo de uma pessoa, eu sabendo fazer. Isso começou a me incomodar porque as funções internas eu tocava. Assim, dentro das minhas limitações de ainda ser iyawo. Mas é diferente de você fazer uma coisa por amor e você saber que uma pessoa está fazendo algo porque foi contratado. (Mãe Odara de Oyá, relato II concedido no dia 05 de junho de 2019)

Mãe Odara de Oyá relata que tocou pela primeira vez no xirê, em uma festa pública em seu terreiro, na ocasião de um Amalá⁵⁰ para celebrar o orixá Xangô, antes disso, só tocava nas cerimônias internas. A ausência de um naipe completo de ogans e a urgência imposta pela ordem ritualística, fez com que seu pai de santo lhe incumbisse da responsabilidade de integrar o corpo percussivo da celebração.

Episódio semelhante ocorreu com a história biográfica da Ekede Sil Caldeiras de Oyá, do Ilê Axé Ewá, Ilhéus, Bahia. A Ekede Sil relata que no início de sua formação percussiva, quando ainda era uma criança de oito anos de idade, sua mãe biológica, que também era

⁴⁹ Na grafia portuguesa, se traduz como mãe pequena.

⁵⁰ Diz-se da comida predileta do orixá Xangô, mas também se refere às ritualidades implicadas na feitura desta comida e na festa pública oferecida a este orixá.

mãe de santo, precisava ensinar às Iyawos⁵¹, recolhidas na casa para iniciação, as danças e os respectivos toques das divindades.

Na tradição candomblecista antiga, segundo ela explica, quando tem Iyawo recolhida (o) na casa, costuma-se “fechar a casa”, “incensar” e “limpar”, de modo que quem uma vez sai não pode, após esses processos, retornar. Sobretudo os meninos ogans, que costumavam sair para namorar e a mãe de santo não permitia a volta deles, que estão “impuros” para tocar nos tambores e ensaiar os passos da dança do orixá com as Iyawos.

Foi aí que eu comecei a tocar. Os meninos já estavam tudo adolescente, namorando, você sabe né. E teve um determinado dia, numa noite tava os iyawo tudo esperando os ogan e cadê os ogan? Como é que ia tocar? Ia ficar ensaiando Iyawo na palma? Aí foi que... Eu já sabia tocar, então eu não participava de tocar nos atabaques sagrados e foi aí que mainha falou: e agora? Ah! Mas filha toca. (Ekede Sil Caldeira de Oyá, entrevista concedida no dia 08 de agosto de 2018 em Ilhéus, Bahia.)

A Ekede Sil já conhecia os toques, e os ogans se faziam ausentes, mas a existência do tabu da mulher no tambor regia também a ritualística da casa de sua mãe (biológica) e tal impasse, entre prejudicar a ordem ritual ou subverter uma “tradição secular”, levou a mãe de santo recorrer ao jogo de búzios a fim de interpelar sua própria divindade principal, a respeito daquela possível transgressão de uma norma tradicional.

Dandalunda concedeu permissão à menina Sil Caldeiras a tocar nos tambores sagrados e mesmo reconhecendo a polêmica existente no entorno desta subversão, Sil defende:

A última palavra, eu sempre digo em todas as minhas reuniões e rodas de conversa que eu vou falar com o pessoal, eu digo o que minha mãe falou: a última palavra é a do orixá. Pronto! Aí a partir de então eu fui e comecei a ensaiar e até hoje eu toco nas casas. (Ekede sil Caldeiras de Oyá, entrevista concedida em Ilhéus, Bahia no dia 08 de agosto de 2018.)

Ocorre que muitas funções compreendidas como masculinas, atribuídas aos ogans, não somente aos alabês, ou ogans de toque, mas outras funções designadas aos demais cargos de ogan, são ocupadas e executadas por mulheres - tanto pelas Iyalorixás como pelas ekedes-decorrente da ausência de um corpo masculino presente e assíduo no exercício do sacerdócio.

Mãe Márcia de Nanã, que colabora com esta pesquisa como testemunha das práticas percussivas de diversas mulheres no Terreiro Guarani de Oxóssi, chefiado por Mãe Madalena de Oyá, em Cachoeira, Bahia, traz em seu depoimento, em tom jocoso a seguinte informação acerca do contexto do seu terreiro:

⁵¹ Numa tradução literal do yorubá significa esposa, em algumas ocasiões noivas. Nomeação de caráter unissex utilizada para designar as pessoas (independente de sexo e gênero) em processo de iniciação no culto do candomblé, seria o primeiro grau da iniciação.

Lá, quando a gente começou não tinha Ogans. Então algumas das coisas de ogan quem fazia era mãe Márcia aqui. Era a ousada que subia na árvore...(risos) que botava os axés para Tempo, trepava lá na árvore, né e fazia as obrigações como ogan. Então quer dizer que eu era uma mãe ogan, né... (Mãe Márcia de Nanã, entrevista concedida em Salvador, Bahia, no dia 23 de janeiro de 2019.)

Tomando por base as descrições das funções atribuídas a cada ogan, como vimos antes, Mãe Márcia, Iyákekere do Terreiro Guarani de Oxóssi, estaria assumindo o cargo de pejigã ao realizar tais funções, ou seja, ogan “responsável pela montagem e manutenção dos altares e assentamentos sagrados das divindades” (HORA, 2019, p. 67), ao tempo que outras mulheres, tais como Ebome Mida e Ekede Lokosi, Mãe Pequena Odara de Oyá e Ekede Sil Caldeiras, estariam assumindo a função de alabês.

Já mãe Rose de Ogum, Iyalorixá do Ilê axé Ogum Marinho, em São Francisco do Conde, Bahia, acumula todas as funções compreendidas como masculinas e designadas aos ogans, na maioria das vezes, além das próprias funções demandadas pelo alto cargo que ocupa. Assim, além de executar as tarefas dos pejigã e dos alabês, ela realiza também as funções de axogum, destinadas ao ogan, responsável por todos os preceitos do abate animal.

Sobre essa tarefa no seu terreiro Mãe Rose diz:

Na matança dizem que o obé⁵² só pode homem, aqui, eu faço as matanças. Eu faço tudo! Eu canto o xirê. Eu, no meu normal eu não mato uma galinha pra comer porque eu tenho medo, mas no axé? Eu faço tudo! Como? Eu não sei. Eu corto os bichos de quatro pé tudo, faço a matança completa, canto o xirê ali da hora da matança, eu prefiro fazer. (Mãe Rose de Ogum, relato concedido em São Francisco do Conde, Bahia, 27 de julho de 2019.)

Mãe Rose explica, que no seu caso, não falta ogan para assumir a função de axogum, mas o que falta é o interesse desses sacerdotes na aprendizagem correta da ritualística que a matança exige, preferindo ela mesma fazer a ver o procedimento sendo mal executado.

Além de tudo, Mãe Rose é alabê, única mulher de sua casa, não por ser proibido às suas filhas tocarem nos couros sagrados, mas porque são “desinteressadas” e não aprenderam a tocar “nem mesmo o gã⁵³”.

Os relatos dessas mulheres, acerca da constituição das suas trajetórias afro-religiosas, nos mostram quão complexa pode ser a manutenção de uma ideia de tradição rígida, que não permite flexibilidades e reinvenções contextuais. O que elas apresentam, quando revelam o trânsito dos seus corpos para além das fronteiras estabelecidas pelos seus “cargos”

⁵² Faca. Utensílio utilizado nos processos de matança animal no contexto ritual do candomblecista.

⁵³ Um dos instrumentos que compõem a orquestra ritual candomblecista, também conhecido como agogô, em yorubá. Instrumento feito de uma ou mais campânulas de ferro cujo som pode ser obtido através de varetas de madeira ou de ferro percutidas sobre a sua superfície.

generificados é a faceta reflexiva da tradição, conforme Giddens (1991) aponta, capaz de se atualizar e re-atualizar a luz de uma nova situação contextual, produzindo novas textualidades culturais e reposicionando o olhar sobre como aquilo pode ser visto. O que consiste em uma mirada descolonial que subverte o essencialismo identitário imposto pela lente racista sobre nós, gente negra, e sobre nossas culturas.

bell hooks (2019), ao criticar a maneira como a comunidade negra debate as questões de raça e de representação, conclui que mais importante do que discutirmos as produções estereotipadas de representações da negritude pela branquitude racista – afinal, muitas vezes também a comunidade negra reproduz imagens estereotipadas de si mesma - é a “questão do ponto de vista”, de “transformar as imagens” e de “abrir espaço para imagens transgressoras”, a título de criar um contexto para a transformação mais urgente.

Sendo assim, a descolonização do olhar sobre a representação identitária negra começa por um deslocamento do próprio ponto de vista, do ‘para onde se olha’ e ‘de onde se olha’, e só depois disso, para aquilo que é visto. Afinal, só podemos modificar aquilo que vemos deslocando o lócus onde nos posicionamos para olhar.

O olhar analítico sobre a tradição candomblecista deve ser da mesma forma. Se continuarmos olhando pela mesma perspectiva, veremos as coisas da mesma maneira, em que velhos binarismos estabelecem fronteiras políticas para corpos subversivos, acirrando disputas por poder, produzindo segregações, quando no fim, basta-nos olhar por novas miradas a fim de enxergarmos para além da homogeneidade cultural e identitária, um dos estereótipos mais perversos suturados na autoimagem negra pela colonialidade.

Exercitemos então, novas perspectivas de olhar a tradição candomblecista a partir de agora, fitando a imagem de um candomblé em Itaparica, Bahia no Ilê Asé Ibá Ajunkesy, de Bábá Gilson de Ajunsun.

Figura 11 - Mulheres tocando atabaques no candomblé do Ilê Asé Ibá Ajunkesy



Fonte: Registro de Adeloyá Magnoni. Acervo pessoal. Fotos Com Alma.

Miremos com afinco, delineando os contornos dos corpos-tambores da figura 11, com os nossos olhos, sejam esses corpos esculpidos de madeira, ferro e couro de bode, sejam feitos de carne, sangue e pele humana. O encontro de uns com os outros na forja ritual é que desloca a nossa mirada de uma construção universalista acerca da identidade negra e reinventa uma paisagem afetiva que certamente sempre existiu, concomitante, a institucionalização das práticas afro-religiosas.

Durante a sua narrativa biográfica, quando indagada por mim a respeito da existência do tabu da mulher ao tambor, Mãe Rose de Ogum não discordou e nem concordou, apenas disse que tocava em sua casa e em outras casas que lhe permitiam que tocasse, mas respeitava, do mesmo modo, as casas que não permitiam mãos femininas tocarem no couro sagrado.

Para Mãe Rose, tanto a tradição de mulheres tocarem no couro sagrado quanto a tradição do tabu com essa presença, existem desde tempos imemoriais e não pareceu lhe importar muito saber qual havia se originado primeiro, pois o fato é que ambas existiam e tinham fundamento.

Muito embora, Mãe Rose esteja certa no modo como compreende as facetas múltiplas que constituem a prática candomblecista, não podemos ignorar o fato de que um dos modelos dessa prática prevaleceu mais que outros, se estabelecendo como norma que influi diretamente na configuração do universo percussivo como um todo, mesmo nos espaços desvinculados da ordem religiosa, onde raramente serão acionadas textualidades míticas para justificar uma “legitimidade” masculina sobre o tambor, mas que ainda assim irão desencadear práticas machistas e excludentes.

Em verdade, mesmo dentro dos espaços religiosos candomblecistas, já vimos que nem sempre textualidades míticas serão acionadas a título de manter “cada qual no seu cada qual”. Na maior parte das vezes, o que prevalecerá será o discurso machista e binarista, que compreende a mulher como mais “frágil” do que o homem e por isso ilegítima para a execução percussiva que exige ‘força’ e “resistência”, é sobre isso que vamos dialogar agora com as mulheres alabê.

2.1.2. Eu tenho a força! Mulheres que batem no tambor

A epígrafe deste capítulo consiste numa tradução feita por Risério (2012), de um oriki para a orixá Oyá⁵⁴, uma tradução direta do idioma yorubá para o português. Os oriki, embora sejam compreendidos como constituídos por uma estrutura poética, diferenciam-se do poema em estilo.

Diego Araújo (2018), na página do Facebook ÀRÀKÁ - Plataforma de Criação em Arte, explica que oriki se constitui na evocação de uma identidade, seja de um indivíduo, de uma comunidade, de uma família, de um lugar ou de um ancestral na forma de literatura oral. Oriki, conforme Araújo (2018), “tem uma especificidade com a memória. Entre os yorubá tem uma relação com a família com o que é passado”. Mas, também, de uma tradução direta do idioma yorubá, oriki significaria uma saudação, ou celebração das consciências que constituem cada sujeito e sujeita.

Risério (2012) atenta para o fato de que um oriki de orixá nunca é emitido em vão e, para ele, a diferença entre o oriki e um poema de Blake ou um Blues de Billie Holiday, por exemplo, estaria na carga especial que as palavras possuem, estão para além de um artifício estético com pretensões melódicas ou rítmicas, “coisas podem acontecer a partir de sua simples emissão” (RISÉRIO, 2012, p. 42). Ele adverte, ainda, que: “quando recito um oriki de oyá-Iansã, sei que ela está me ouvindo e que a depender do meu gesto e da minha fidelidade textual pode me abençoar”. (RISÉRIO, 2012, p. 42)

Nesse sentido, podemos compreender o oriki traduzido por Risério, como uma exaltação do povoyorubá à Oyá, uma celebração e evocação das suas múltiplas facetas identitárias, que dentre elas está a sua consciência de onilu, de mulher alabê, ligada diretamente à execução percussiva e à Ayan, que ora é compreendida como a divindade do tambor, ora como o próprio tambor em si ou ainda, como a árvore de onde a madeira do tambor é extraída.

No trecho discriminado do oriki, utilizado na epígrafe, vemos mais do que uma execução primorosa do tambor por Oyá, ou uma performance virtuosa ou bonita, o que essa passagem do oriki revela é a figura de Oyá tocando no tambor com força e energia tais, que o couro se rasga e é solicitado que lhe tragam outro tambor. Vemos também, que Oyá toca sem mover as mãos, o que pode ser uma metáfora imagética para descrever alguém cuja execução percussiva tem tamanha agilidade que mal parece que essa pessoa move as mãos.

Se entendermos como Araújo (2018) explica, que oriki é uma representação identitária, compreenderemos também que não seria equivocado atribuir a Oyá, além de todas

⁵⁴ Orixá feminina também nomeada de Iansã, mãe dos nove filhos. Divindade dos ventos e tempestades.

as nomeações existentes, como mãe dos nove filhos, senhora dos ventos, senhora das tempestades, mulher-búfala, dentre outras, também seria possível entregá-la a identidade de mulher percussionista, de uma exímia percussionista, aliás, cuja execução enérgica, forte e violenta foi capaz de rasgar o couro do tambor.

A despeito disso, o desconhecimento de textualidades míticas como essa, que apresenta uma configuração cultural diferenciada da yorubaland por parte da própria comunidade afro-religiosa, possibilita que mesmo aquelas que são omo oyá, filhas de Oyá, não escapem de passar por situações expressamente machistas no curso das suas trajetórias de sacerdócio junto ao tambor.

A Iyakekerê Odara de Oyá, por exemplo, conta já ter sofrido preconceito de gênero relacionado à sua presença nos tambores, dentro de sua própria roça⁵⁵:

Na quarta-feira passada, eu passei por uma de horror aqui na roça, porque os ogans aqui da casa não estavam dando conta. Vieram os ogan de fora e aí meu pai de santo mandou que eu pegasse nos atabaques pra tocar e um dos ogans se recusou a tocar comigo do meu lado. Eu falei: “Eu não toco o couro em sua casa, na minha casa eu toco sim! Se você quiser se levantar daí e não tocar é um particular do senhor. Mas aqui em minha casa eu vou tocar!” E toquei. (Mãe Pequena Odara Oyá, Entrevistada I concedida em Salvador, Bahia dia 03 de agosto de 2018.)

Embora a Iyakekerê tenha lidado bem com a situação, se impondo enquanto mulher alabê da casa, cargo que lhe foi concedido por seu pai de santo e autoridade máxima daquele terreiro, não pôde se furtar de reconhecer o constrangimento de tal situação, de ter sua legitimidade no cargo do tambor desqualificada em público em função do seu gênero.

Sabemos que as práticas culturais preservadas nos terreiros muitas vezes sobrepujam esses espaços e influenciam a ordem cultural afro-brasileira, operando para uma introjeção de princípios, costumes e expressões afrodescendentes. Muniz Sodré (2005) nos revela, que os dispositivos culturais afro-religiosos bem como os micro territórios, onde se organizam, se constituem em verdadeiras metáforas da África no território brasileiro e que tais dispositivos contribuíram fortemente no processo civilizatório do país.

Significa, também, dizer que muitas das práticas desenvolvidas pelos povos pertencentes a esses espaços, “os povos de terreiro”, sobrepujaram os microterritórios candomblecistas influenciando diretamente na forma com a qual nos relacionamos socialmente. Podemos perceber como essa textualidade viaja para além do espaço simbólico candomblecista embasando os discursos e posturas machistas em outros espaços afirmativos negros de muitas formas.

⁵⁵ Um dos nomes designados ao espaço onde a realização do culto candomblé acontece, sinônimo de terreiro, e de Ilê axé.

O espaço simbólico do samba, por exemplo, se constitui em um desses espaços, onde uma expressa misoginia perpetua a hegemonia masculina como uma imagem inquestionável.

Lócus simbólico estreitamente ligado ao território das afro-religiosidades, o samba tem nos toques afro-candomblecistas a base rítmica para o seu desenvolvimento e estabelece uma relação de organização territorial tal qual acontece nos terreiros, sobretudo no que tange os limites impostos ao trânsito dos corpos envolvidos na sua dinâmica. Tratando-se dos tambores e da roda onde se pode dançar, veremos os corpos masculinos ocuparem os mesmos lugares, assumindo a “força” da fala dos tambores enquanto os corpos femininos, na roda, obedecem ao ritmo e dançam.

No caso das escolas de samba cariocas, que igualmente se originam nos terreiros de cultos afro-religiosos, mulheres sempre transitaram também na bateria percussiva, mas apenas assumindo os naipes de tambores pequenos tais como os tamborins bem como instrumentos sacoditivos, como o ganzá.

Hoje, finalmente já se tem notícia da primeira mulher a liderar uma bateria percussiva de uma escola de samba no Rio de Janeiro. Thaís Rodrigues, ritmista da escola Feitiço do Rio, foi a primeira mulher a quebrar o paradigma carnavalesco assumindo posição de liderança dos tambores quando a maioria das mulheres só chegam a assumir a execução dos tambores pequenos. (ZUAZO, 2019)

Foi no espaço do samba, que experimentei um dos primeiros constrangimentos públicos durante minha execução percussiva. Fui convidada a me retirar da roda por um homem desconhecido, praticamente no mesmo momento em que requisitei o surdo para tocar; ele alegava ter percebido alguma imprecisão na minha execução. Um pouco surpresa e constrangida, aquiesci, mas não sem o semblante interrogativo, perguntando-me qual nota estaria errada na frase que eu havia tocado ou se eu teria entrado fora do compasso.

Após a primeira pausa, o procurei a título de perguntar onde estava o meu erro e corrigi-lo. Não me furto de aprender expertises percussivos novos em nenhuma ocasião, sei reconhecer quando erro e alguém me sinaliza onde e como não cometer o mesmo erro. O que ocorreu naquela ocasião é que de fato não consegui identificar onde estava o meu erro, somente muito tempo depois eu me daria conta.

O homem era branco (a propósito), aparentemente sambista profissional, digo isso a partir da observação de sua desenvoltura no lide do instrumento e pela forma como interagiu com uma confraria masculina realizando uma jam. Disse qualquer coisa para mim, mas não quis se dar ao trabalho de explicar o apontado erro, em outras, palavras algo estava errado e ponto.

Não demorei muito tempo naquele espaço, - uma mulher pequena com um ego muito grande e coisa tal. O capricórnio com o seu perfeccionismo e excesso de autocrítica ajudou também - fui embora e pelo caminho tentei reproduzir a frase que havia tocado, comparando com a frase que havia escutado ele tocar no surdo. Não parecia ter muita diferença, além dos preenchimentos que - é claro- ele acrescentou com a destreza de quem tem mais experiência tocando naquele instrumento do que eu, nada que com o tempo eu não fosse capaz de aprender também.

Como disse, levei muito tempo para compreender que o que estava errado para ele não era precisamente a minha execução técnica percussiva, mas sim o meu corpo borrando a sua expectativa masculinista naquele quadro celebrativo. De fato, havia algo errado e era a minha ousadia de tomar nas mãos, o surdo sem pedir permissão a homem algum na roda. O erro foi a minha insubmissão em adentrar no território “masculino” sem pedir licença e fazer daquele espaço casa também para a meu corpo.

Até hoje o território do samba me causa certa resistência. Eu danço apenas se me sentir convocada por minha ancestralidade, mas de fato reluto sempre que me convidam para pegar num instrumento e tocar na roda. Talvez, porque, embora o samba me encante, não exerce sobre mim o mesmo fascínio que os toques dos orixás, inquices e voduns exercem, não me deti a estudar melhor tal modalidade, mas isso decorre em parte desse desencanto, sem dúvidas.

Existem outros territórios simbólicos de desdobramentos da afro-religiosidade que perpetuam sua lógica de produção do espaço percussivo como um espaço de segregação feminina. A Ekede Sil Caldeiras de Oyá conta uma experiência de violência no território da capoeira, ocorrida em Vitória, onde um homem desconhecido ao vê-la ministrando a oficina e assumindo o tambor se incomodou e achou-se no direito de expressar esse incômodo publicamente em palavras e ações físicas, ela relata que:

Estava dando oficina, a oficina era minha né, e ele veio se aparecer. Eu xinguei ele todo, dei um bocado de nome feio e mandei ele tirar a mão de meu atabaque. E o rapaz que me convidou ele é daqui, ele ficou deixando e eu acabei com ele! Aí no outro dia eu fui para o hotel, até tinha uma mestra de capoeira que toca muito bem, mestra Tiza, [...] Ela é mestra de capoeira e toca divinamente [...] E ela estava nesse evento e ficou assim, possessa. Aí quando foi no outro dia, que eu passei ele disse ÉA! Parou toda a roda pra me pedir desculpas. Falei, Beleza! Também não dei muito ibope pra ele. Você não é o primeiro e nem o último que eu vou lutar contra o machismo e contra o preconceito. A minha vida é essa. (Ekede Sil Caldeiras de Oyá, relato concedido em Ilhéus, Bahia, 08 de agosto de 2018.)

Dentro do terreiro de candomblé, a Ekede Sil diz nunca ter sofrido machismo e narrou o episódio acima para explicar que jamais teria aceitado ser convidada por um homem

a sair de uma roda de samba sem expressar a sua indignação. O episódio em Vitória, possivelmente só lhe ocorreu por estar fora do seu território, onde as pessoas desconheciam a sua linhagem e a sua performance percussiva. Ela diz:

Olhe nega, eu acho que porque nasci em um terreiro de candomblé, meu pai era professor de percussão e mestre de capoeira, eu sempre procurei o meu espaço e o meu respeito. Eu nunca tive problema de homem fazer isso comigo não, primeiro eu faço logo passar vergonha. E eu aprendi a tocar, eu sei tocar muito bem. Eu e Katu nunca passamos por isso. Se você falar em referência, a primeira pessoa que as pessoas vão falar é Katu ou a filha de Caldeira. (Ekede Sil Caldeiras de Oyá, relato concedido em Ilhéus, Bahia, 08 de agosto de 2018.)

No entanto, fora dos espaços de congregação afro-religiosa, fora do espaço do terreiro, é onde Sil revela ter vivido mais situações de constrangimento por ser mulher e estar no encargo dos tambores.

Em certa ocasião, em um evento no qual era uma das organizadoras, como coordenadora da RENAFRO, ela conta que foi constrangida de forma violenta, publicamente, em meio ao acontecimento do evento, que reunia diversas tradições afro-religiosas brasileiras em Ilhéus, por uma mãe de santo muito famosa de Salvador, por ser Iyabá, mulher e estar usando saia enquanto tocava no tambor. A mãe de santo considerou aquela imagem uma ofensa aos preceitos tradicionais afro-religiosos e gritou a plenos pulmões: “Peraê!! Vamos acertar isso aqui! Esta menina não pode estar tocando!!!” (Ekede Sil caldeiras de Oyá, relato concedido em Ilhéus, Bahia no dia 08 de agosto de 2018.)

Ao contrário do que se esperava, a interrupção abrupta e o constrangimento às mulheres no tambor, causou um incômodo inverso e a insatisfação com a atitude da Iyalorixá por pouco não suscitou um motim de repulsa por parte das comunidades afro-religiosas presentes. Ocorre que a Iyalorixá reacendeu o antigo debate no entorno do candomblé soteropolitano, como modelo de “tradição pura” ou de “verdadeira tradição” afro-religiosa. Despertando nos representantes das demais práticas afro-religiosas brasileiras e das autoridades candomblecistas de outros territórios baianos a sensação de terem sido desrespeitados juntamente com os corpos femininos no encargo dos tambores.

Ela nem sabia se aqueles atabaques ali eram sagrados ou não. Ou era só uma percussão. Mas, ela simplesmente né...O machismo dentro do espaço feminino. Pra você ver como a gente sofre. E sempre vai ter. É igual a homofobia, sempre vai ter. A sociedade não aceita o diferente. (Ekede Sil Caldeiras de Oyá, Relato concedido em Ilhéus, Bahia, 08 de agosto de 2018.)

O machismo parece ser tema recorrente nas vivências das mulheres alabê, ou pelo menos esteve presente nos relatos de todas aquelas com quem consegui dialogar. Para além dos desafios do aprendizado técnico percussivo, essas mulheres precisam construir em seus

corpos, estratégias de resistência a um sistema que se organiza no microterritório afro-religioso como, também, se organiza no macrocosmo social onde os corpos femininos são destituídos das posições de poder regularmente, sob diversos pretextos, quase sempre ligados a sua “incapacidade” de ocupar tais cargos.

Esse cenário é tão incisivo, que mesmo uma mulher como Mãe Rose de Ogum, Iyalorixá do Ilê Axé Ogum Marinho, autoridade máxima dentro do seu egbé, reconhecida por ser uma ativista afro-religiosa em território nacional, com diversas medalhas e prêmios de reconhecimento por sua atuação, não se excetua de vivenciar as tensões que as normas de gênero impõem nas comunidades de asé. Em seu relato expõe o quanto foi criticada por um homem de axé na internet após ver vídeo, circulado na página do facebook, em que estava tocando nos tambores em uma amalá de Xangô em seu próprio terreiro.

A imagem também lhe suscitou muitos elogios, mas o discurso da tradicionalidade acionado pelo homem no intuito de deslegitimar a sua presença naquele território, só comprova que as tensões das discursividades de gênero e sexualidade sobrepujam, muitas vezes, a própria relação de ancianidade, de respeito à autoridade máxima dentro da liturgia do culto.

Mãe Rose relata, também, que já esteve em muitas casas onde às mulheres não era permitida o toque nos tambores, ignorando o fato de que ela, como Iyalorixá, que atua em todos os domínios da estrutura afro-religiosa conhecia melhor do que todos os ogans dessas casas a liturgia percussiva candomblecista.

Como a ekede Sil Caldeiras, Mãe Rose revela nunca ter sido desrespeitada ao assumir os encargos dos tambores em nenhum terreiro e tal como Sil, acredita que isso se deve ao fato de saber como chegar nos terreiros de maneira respeitosa acolhendo as regras estabelecidas em cada congregação. Mas, confessa que não concorda com a radicalidade de casas que preferem suspender um candomblé a permitir que mãos femininas toquem nos couros.

Sobre isso, Mãe Rose diz:

A questão da mulher não tocar atabaque, o pessoal fala que é a menstruação, que por ter a menstruação a mulher não pode pegar no atabaque. Eu sempre falo nas minhas entrevistas [...] Eu vivo aqui na roça, eu moro na roça, não tenho marido e outras pessoas que estão aqui tudo de obrigação, aí eu não posso tocar para o orixá, vamos supor que não aparece um ogan para tocar, o candomblé não vai acontecer porque não tem quem toque? Porque já aconteceu isso em determinadas casas, o candomblé foi suspenso porque não apareceu UM ogan para tocar e cantar e aqui isso não acontece, porque eu pego vou e faço. Aqui é minha casa e se Ogum permite que eu faça eu vou e faço, eu toco e canto do meu jeito e ele aceita do meu jeito. (Mãe Rose de Ogum, relato concedido em São Francisco do Conde, Bahia, no dia 27 de julho de 2019.)

Por outro lado, adentrou em casas onde não era permitido às mulheres tocarem nos tambores e o próprio orixá, manifestado, subvertendo a norma da casa, a conduziu até os tambores para tocar. Ela relata brevemente um desses episódios:

Teve uma vez que eu cheguei em um barracão lá em Santo Amaro, a casa estava cheia de muitos ogans. E aí o orixá me puxou pelo braço, o pessoal pensou até que ele ia me suspender. Quando ele me botou no rum, que eu dei duas pancadas no rum, que o pessoal começou a cair por terra, menino! (pausa) O pessoal veio me tomar a bença. (Mãe Rose de Ogum, relato concedido em São Francisco do Conde, Bahia, em 27 de julho de 2019.)

Olhando esse episódio, ocorrido na vida de mãe Rose, e aqueles relatados por mim e pelas Ekedes Sil e Odara Oyá, como não questionar a manutenção de uma tradição que visivelmente não se fundamenta numa imposição da divindade, do orixá? Como não compreender também que tal tradição sem fundamentação mítica coesa produz margem para invenções de textualidades que buscam na lógica patriarcal e cisheteronormativa justificativas biológicas para explicar a rarefação feminina no território percussivo, não somente candomblecista?

Odara Oyá também relatou já ter ido em candomblés onde mulheres não eram permitidas a tocar e ser conduzida aos tambores pelo caboclo manifestado em seu Pai de Santo, enquanto os ogans, mesmo incomodados com aquela “subversão”, foram obrigados a ceder espaço para sua presença nos couros sagrados, retornando somente depois de o Caboclo estar satisfeito.

Mas, em outra ocasião, o desfecho não foi assim tão simples e os ogans da casa manifestaram sua insatisfação com a presença feminina nos tambores,, abandonando as suas responsabilidades de alabê tão logo as mulheres tocaram nos couros. Odara Oyá relata:

Há três semanas atrás a gente foi para um candomblé na ilha que tinha mais duas meninas que tocavam e chegou um momento do candomblé que os atabaques estavam nas mãos dessas três meninas eu e mais duas e aí uma outra mulher pegou o gan e a gente estava fazendo o candomblé. Mas chega um momento que cansa, né e a gente tem que revezar, por isso que tem tantos ogans. A gente teve que tocar o candomblé até o final porquê nenhum deles quiseram pegar. Acho que se ofenderam inclusive pelos caboclos falarem que a gente estava tocando o candomblé melhor. (Mãe Odara de Oyá, relato concedido em Salvador, Bahia em 06 de maio de 2019)

Após instaurado o “clima chato” e de evidente tensão, onde os ogans visivelmente se organizaram numa espécie de motim que visava pôr à prova a “força” das mulheres alabê na execução percussiva, de fato o candomblé precisou ser interrompido a fim de que as mulheres pudessem descansar, posto que nenhum ogan se pôs à disposição para fazer o revezamento.

A exposição a testes físicos que visam “provar” a força feminina na execução percussiva é uma das práticas machistas mais recorrentes nas nossas experiências de mulheres percussionistas, seja dentro do terreiro de candomblé, seja fora dele. Eu também já experienciei situações “testes”, impostas por homens percussionistas incomodados com a minha presença no “espaço de poder deles”.

Experimentei, desde o aceleramento exacerbado de um toque percussivo, por parte dos dois percussionistas com quem eu dividia a cena em um espetáculo teatral, no intuito de me expor ao ridículo em público - o que não aconteceu, pois eu acompanhei, com destreza, a execução célere imposta- até a deslegitimação como percussionista por nunca ter “rasgado” a mão tocando o couro, o que em outras palavras significava, para o percussionista que me questionava, que eu não tinha FORÇA suficiente, para tocar.

Em uma outra ocasião, na vivência de uma oficina técnica de aprendizagem percussiva para a criação de um espetáculo, um percussionista muito famoso em Salvador, convidado para ministrar a oficina, construiu uma pedagogia de humilhação apenas comigo, durante o trabalho, onde ele me ridicularizava constantemente com apelidos depreciativos, nunca me chamava pelo meu nome, criticava o meu desenvolvimento técnico na minha ausência, inclusive em mesa de bar, no intuito de me desmotivar a estar no espaço que ele fazia questão de dizer “era a vida dele”, objeto de seu amor e que não era “para qualquer um”.

O que na verdade ele estava dizendo, é que aquele espaço não era para “qualquer uma”, posto que a perseguição que ele travou foi somente contra mim e não aos demais homens – que sequer permaneceram atuando no território percussivo profissional após o término daquele projeto – e nem às demais mulheres participantes da oficina, que já haviam expressado o desejo de estarem em cena como atrizes e performers cênicas, e não de seguirem como percussionistas profissionais. No grupo, a única sujeita que vislumbrava uma carreira de artista percussionista era eu e aparentemente o tal “instrutor” estava resolvido a me dissuadir.

Por mais que criemos estratégias de resistência a essas micro opressões que a confraria machista percussionista baiana produz, não podemos deixar de afirmar que resistimos, mas com traumas. Construir esta pesquisa, por exemplo, me levou ao encontro de muitos desses traumas que só em processo de análise autobiográfica percebi que existiam. Traumas que se por um lado me fizeram duvidar por muito tempo de minha capacidade de aprendizagem percussiva, que me causaram insegurança nas minhas performances iniciais,

por outro lado também me motivaram a construir uma pesquisa de vida multidisciplinar que tem na reterritorialização dos corpos femininos no espaço percussivo o seu mote.

Como eu, percebo, muitas outras mulheres construindo estratégias de resistência a essas opressões que obliteram as nossas presenças ancestrais nas narrativas percussivas, e que, não nos resta mais dúvidas, é uma prática que nasce nos espaços simbólicos candomblecistas, no âmbito do cotidiano religioso, onde a ancianidade e a tradicionalidade muitas vezes será acionada a título de conferir poder e temor aos indivíduos. Onde textualidades inventadas a partir de uma memória selecionada por homens de formação islâmica e/ou cristã, foram instituídas como verdades absolutas e inquestionáveis, salvaguardadas pela oralidade.

Percebo uma força feminina destabilizadora tomando corpo na construção de organizações coletivas que tem imprimido uma reinvenção da tradição afro-religiosa para além dos terreiros, nas ruas, nas quadras, nas sedes de organizações negras, nos palcos.

Temos a força, sim! Uma força que é ancestral, presente não só nas narrativas míticas que reinscrevem em nós a memória yorubana, mas também uma força já reivindicada e legada por Soujourner Truth (2012), sufragista negra norte-americana, dona de um dos argumentos mais lúcidos e disruptivos de uma lógica heterocispatriarcal.

Ao reivindicar os direitos femininos ao voto, ainda em negociação no início do século XIX, sob o pretexto de mulheres serem frágeis demais para terem discernimento, razão para o exercício de tamanha responsabilidade para com a sociedade, Soujourner Truth apresenta a sua trajetória de mulher negra que experimentou a escravidão forçada durante cerca de quarenta anos e nesta experiência em nada se percebeu distinta dos homens negros escravizados:

Soy una mujer de pleno derecho. Tengo tanta fuerza como un hombre y puedo trabajar tanto como uno de ellos. [...] puedo cargar tanto quanto un hombre y puedo comer tanto quanto él, si consigo alimento, Soy tan fuerte como cualquier hombre que exista. (TRUTH, 2012, p.59)

Os anos de exposição ao trabalho braçal pesado, independente do seu gênero, tornou Truth uma mulher fora dos padrões heterocisnormativos e brancos que vislumbravam o corpo feminino como frágil, pequeno, esguio e passível de ser dominado por aquele que tem a “força”. Padrões que decididamente não foram pensados para corpos não-brancos, em condição de escravidão, corpos como os de Soujourner Truth e de tantas outras mulheres cis e trans negras e não brancas em África e na diáspora.

Retomando Landes (2002) e o seu trabalho antropológico nos terreiros da Casa Branca e do Gantois em Salvador, como não lembrar de sua descrição acerca das mulheres

sacerdotisas que dançavam em transe no xirê? Nesse contexto, Landes (2002) percebe estar diante de mulheres com uma compleição física muito diferente daquela que estava habituada a ver. Em vez de “graciosas” damas (brancas) norte-americanas, via mulheres negras altas e corpulentas que para os seus critérios heterocisnormativos, brancos e euro-americanos mais assemelhavam-se a “homens”.

No entanto, Truth já havia problematizado essa questão, como diria o dito popular: “cantado essa pedra”, no jogo do patriarcado. Mulheres negras não são mulheres, segundo os critérios brancocêntricos, nem são as indígenas, travestis, transgêneras... Não somos e ponto. O desafio é lançar sobre o candomblé essa perspectiva, a título de descolonizar o olhar sobre as nossas práticas e metodologias de culto ancestral, sem mais adiamentos.

Assim como Truth almejou, ao questionar se não seria então uma mulher, o problema maior na incompreensão de existências femininas no território candomblecista ocupando cargos “masculinos”, é o apagamento sistemático da história dessas mulheres e a invisibilização das suas presenças e subjetividades de uma memória que se diz oficial sobre afro-religiosidades, repetindo assim a lógica genocida muito bem estruturada na nossa sociedade e que atinge, sobretudo, as biografias das mulheres negras. Não problematizar como isso também se dá dentro da própria comunidade negra, acusando essas pautas de influência colonial e ocidental é no mínimo ignorância.

A memória fotográfica candomblecista oficial oblitera de tal forma a existência das mulheres alabês, que faz com que a própria comunidade desconheça essas presenças como parte dessa tradição. E sabemos, assim como Castillo (2010) já denunciou, que a historiografia fotográfica candomblecista ao mesmo tempo que colaborou com estratégias de manutenção da memória de um povo, também cooperou com a perpetuação de interpretações racistas e eugenistas sobre as práticas religiosas da gente negra, o que sem dúvidas foi essencial para a consolidação da universalização do “formato” de uma “norma” de culto afro-religioso.

Nunca duvidei de que fosse encontrar mulheres nesse território da percussão candomblecista, mas durante a minha trajetória até aqui, muitas vezes ouvi que possivelmente não encontraria “campo” para analisar. Muitas vezes tentaram me dissuadir, muitas vezes me foi dito de forma resoluta sobre a não existência de mulheres que tocassem

os tambores no candomblé e essa afirmativa seguiu incólume até Ogum⁵⁶ cruzar o meu caminho com o de Mãe Rose.

Não é só a presença feminina nos tambores que é constituída como um Tabu para a comunidade candomblecista, falar sobre ela, a simples menção das palavras mulher e tambor, em uma mesma sentença, já gera tensão, suscita desconforto e em alguns casos, indignação.

Odara de Oyá traz a informação de que no início da vida do seu terreiro, seu pai de santo permitia suas mãos nos couros durante as festividades de caboclo, mas não permitia no culto Lesé Orixá, o que já pode ser considerado uma prática contraditória que estabelece uma hierarquia de valores entre as divindades yorubanas e os ancestrais nativo-brasileiros, possivelmente influência da já mencionada cruzada contra a impureza das práticas culturais afro-religiosas.

Mais tarde, quando o próprio Xangô convocou as mãos da Iyakekerê aos tambores, o babalorixá permitiu, mas teve receio de se expor divulgando as imagens do evento com a presença subversiva da ekede num território compreendido como historicamente masculino. Ela revela a sua insatisfação com a antiga postura de seu pai no seguinte relato:

Aquilo me doe tanto! Aí eu falei: Se o senhor não pode comprar essa briga de uma mulher tocar seus tambores, eu não vou tocar mais. Não vou porque a gente briga por tantas coisas, antes muitas coisas de candomblé não eram expostas, hoje, a gente já tem entendimento que expondo, as pessoas veem o desconhecido e procuram uma outra maneira de entender. Por que o senhor não pode comprar essa briga de eu estar no atabaque? O que é que tem de errado? Aí ele não me respondeu. Não postou a foto. Aí eu fiquei emburrada. Mas, não consegui e voltei a tocar. E um belo dia eu sou surpreendida com um post dele defendendo mulheres no atabaque. (Mãe Pequena Odara Oyá, relato II concedido em Salvador, Bahia, 06 de maio de 2019.)

Na imagem em questão, dentre outras coisas, Baba Danvunlayo de Oxumarê questiona a ideia de tradição em si, problematiza a vigilância dos tradicionalistas e contra-argumenta as críticas recebidas por sua casa permitir tal dissidência.

O fato das comunidades de terreiro se constituírem em espaços de resistência histórica dos povos negros no Brasil, implica em alguns dos seus adeptos considerarem discussões como essas, em um acirramento de disputas de gênero inapropriadas por contribuírem para a segregação da comunidade negra. Também acusam esses “modismos temáticos” de fragilizar uma comunidade que já enfrenta, historicamente, problemas maiores como, por exemplo, o do racismo religioso.

⁵⁶ Orixá masculino responsável pelo desenvolvimento das tecnologias humanas, senhor das estradas e das guerras.

Aciona-se também as discussões de gênero afrocentradas para explicar como a visão de gênero binarista ocidental não perpassa a linguagem yorubana. É incoerente, para essas pessoas, acionar a terminologia “machismo” ou “sexismo” para falar de práticas tradicionais embasadas num sistema simbólico não ocidental que não compreende a existência da ideia de “gênero”.

Contudo, essas mesmas pessoas não se furtam acionar a mesma lógica que negam reger o candomblé para justificar a divisão sexual e generificada de funções rituais. Para além disso, já vimos onde o candomblé tem aporte e fundamentação, em quais outros sistemas simbólicos se inventam, o que por si só já desmonta a ideia de um modelo africano religioso puro. Mas também, entendendo o candomblé como produto da diáspora brasileira e como tal, reproduz a lógica na qual está inserido.

Como vimos Nascimento (2018) nos explicar, a prática colonial está na manutenção desse sistema e dessa lógica, que além de tudo, invisibiliza e homogeneiza as identidades negras dissidentes da norma: mulher-alabê; homem-transgênero, mulher sapatão, guerreiro homossexual, homem heterossexual-passivo, mulher heterossexual ativa, dentre outras identidades dissidentes escondidas em mitos que ainda não vieram à luz.

Ocorre que, as consideradas “discussões inapropriadas” e os “modismos temáticos” herdados pela branquitude epistêmica de hoje, foi o que permitiu, outrora, o ingresso do ente masculino em espaços de poder simbólico no território candomblecista que inicialmente eles não tinham. O que antes era visto como emasculação, hoje sequer é problematizado e seus corpos estão lá presentes na chefia de terreiros, nas rodas de santo, no transe com divindades femininas, nos tambores consagrados a Oxum. Enquanto a presença feminina nos tambores, nos obés, no culto a egungun, ainda é tabu!

Acerca dessa indisposição de ao menos colocar em debate o tabu feminino aos tambores, pelo fato da presença da mulher ser vista como um desrespeito à tradição, não como uma “outra” tradição possível originária de África que se fundiu a outros dispositivos religiosos africanos e nativo-brasileiros, a Ekede Silvandira Caldeiras problematiza da seguinte forma:

É o mal daqui da Bahia e de alguns lugares que acham que candomblé só é jeje, ketu, angola e Ijexá. Existe o batuque, que mulher toca, existe o terecô que homem veste vestido e vai pra roda, né. Existe o... chambá, a jurema que em certos rituais é a mulher que toca. E por que esse preconceito dentro do candomblé, né? É isso que a gente precisa sempre estar trabalhando, sempre estar querendo mostrar o diferencial, não é desrespeito, mas é a diferença é a aceitação. (Ekede Silvandira Caldeiras, relato concedido em Ilhéus, bahia, no dia 09 de agosto de 2018.)

Muito antes da institucionalização do candomblé, existiam os calundus, no período setecentistas e inquisitorial brasileiro, tal dispositivo cultural antes considerado apenas como uma mera confraternização dos negros africanos, hoje é considerado um dispositivo cultural celebrativo e religioso precursor do candomblé e da umbanda, para alguns historiadores (COSTA; GOMES, 2016; SILVEIRA, 2006).

O termo “Calundu” de origem banto, segundo Costa e Gomes (2016, p. 16), diz respeito a “uma grande variedade de manifestações religiosas, em particular o transe espiritual”, no contexto africano Centro-Occidental. No Brasil, de maneira similar, além de ter sido utilizado muitas vezes com conotação para designar qualquer forma de aglomeração negra no entorno de atabaques e cantos, aos poucos se configurou como um dispositivo afro-religioso que reunia um “complexo de crenças e práticas rituais que envolvia possessão espiritual [...], adivinhação, cura, propiciação e garantia de sobrevivência” (COSTA; GOMES, 2016, p. 16)

Mais tarde, esses cultos foram cooptados pela religião dos orixás da Costa da Mina e suas práticas sincréticas, que inclui elementos do catolicismo, foram transformados e adaptados à norma tradicionalista africana. Quanto se perdeu nesse processo higienista da cosmologia particular daquele culto e quanto permanece ainda hoje como preceito candomblecista é difícil mensurar, mas o que nos interessa nessa informação, e que ratifica a colocação da Ekede Sil, é a evidência concreta de dispositivos afro-religiosos anteriores ao candomblé, onde, podia-se encontrar corpos femininos, no encargo dos tambores.

Sobre o Calundu de Sabará, liderado por Luzia Pinta, mulher negra originária de Angola, Silveira descreve, a partir dos relatos dos e das depoentes apreendidas(os) numa das devassas inquisitoriais:

Seus festas eram reuniões “com atabaques e cantos” na sala da casa de Luzia, onde operavam percussionistas (tocando “timbales” ou “atabaques” pequenos não sabemos quantos) duas mulheres angolanas, e um africano de etnia ignorada. [...] Iniciavam-se os toques e cânticos até que Luzia entrasse em transe mediúnico. (SILVEIRA, 2006, p. 207).

Fica evidente nessa citação que o corpo compreendido como feminino não era proibido de transitar no território percussivo e nem existia uma hegemonia feminina ou masculina no tambor, assim como é notável que as entidades e divindades que se faziam presentes no ritual também não sancionavam nenhum tipo de proibição das mãos femininas no couro sagrado, eram elas mesmas que convocavam o transe mediúnico de Luzia Pinta e instauraram aquilo que hoje compreendemos como axé, ao lado das figuras masculinas. O que novamente nos leva à institucionalização do candomblé como fator que possivelmente

invisibilizou tais práticas tradicionais na adequação de outros dispositivos afro-religiosos a um ideal de pureza.

Essa adequação aconteceu de tal modo e com tal eficiência, a ponto de levar Ebome Cici⁵⁷ me dizer publicamente e em tom de repreensão, por me ver abordar tal temática, que “essa coisa” de mulheres nos tambores querendo ocupar cargos masculinos era uma “deturpação da tradição”, assim como “mulher querer vestir calça” e “homem botar saia”, referindo-se ao acolhimento da presença transgênera no cotidiano candomblecista.

Na mesma ocasião, participando da mesma mesa que Ebome Cici na biblioteca do Goethe Institut no ano de 2018, estava Adedoyin Olosun⁵⁸, sacerdotisa de Osun em Osogbo. O evento girava no entorno dela, que estava visitando o Brasil, e ao ser interrogada por mim acerca de como no contexto nigeriano se dava a presença feminina no território percussivo sagrado, ela responde calmamente, logo após Ebome Cici, que em Osogbo, no contexto das ritualidades do festival anual de culto a Oxum, mulheres tocam, para a surpresa de todos os presentes naquele evento, ou talvez, para minha surpresa e de Ebome Cici, posto que muitos ali não levaram em conta o valor que tinha tal informação.

Tocam nos tambores Iyesa (Ijexá), tambores consagrados somente às mãos femininas, tradição da qual ela própria como omo oxum que é, faz parte. Essa tradição foi traduzida no contexto cultural brasileiro como “afoxé de Oxum” e anualmente, em alguns terreiros de nação Ijexá⁵⁹, entre os meses de janeiro e fevereiro, um cortejo formado apenas por mulheres tocando nos tambores saúdam a matrona oxum, um dos maiores ícones yorubanos da fertilidade feminina.

Em Itabuna, no Sul da Bahia, o Ilê Axé Orixá Olufon, gerido por Baba Ruy Póvoas, ainda mantém a tradição como hegemonicamente feminina, e pode-se ver apenas filhas de santo da casa executarem os tambores. Já em Salvador, no Ilê Axé Kale Bokum, a tradição de culto a Oxum permanece, mas corpos masculinos que requisitaram o espaço do tambor, reconfigurando todo o sentido simbólico da tradição, que visa celebrar a fertilidade feminina,

⁵⁷ Ebome Cici de Oxalá, também conhecida como vóvó Cici, contadora de histórias afro-brasileiras conhecida internacionalmente. Tendo também sido uma das principais colaboradoras e assistentes de pesquisa de Pierre Verger.

⁵⁸ Princesa Iya Adedoyin Talabi Faniyi é descendente direta da família real de Osogbo, na Nigéria. Sacerdotisa de Osun além de ocupar um cargo máximo dentro do culto é uma intelectual renomada internacionalmente tendo se certificado em linguas e literaturas africanas na universidade Obafemi Awolowo Ile-Ife, além de ser bacharel em artes pela universidade de Ilorin e mestra em estudos africanos pela universidade de Ibadan.

⁵⁹ Ilê axé ou casa de candomblé de nação Ijexá, muito presente no Sul da Bahia e com algumas representações em Salvador. Chama-se de nação ou grupo étnico a aglutinação de povos originários de uma mesma região geográfica, que partilham de um idioma comum. Sendo os povos Ijexá originários da cidade de Ilesa (ou Ilexa).

muitas vezes, num sentido biologizante e problemático que compreende a relação da fertilidade feminina como ligada diretamente ao útero.

O curioso é perceber que para a comunidade candomblecista, tradições hegemonicamente femininas são mais maleáveis do que tradições constituídas por uma hegemonia masculina, sendo tranquilo perceber espaços ocupados por mulheres tomados por homens. Confirmando assim, que o sistema de pensamento dessas comunidades culturais, estão em estreita relação com os paradigmas ocidentais brancos e cisheteropatriarcais, que conferem poder maior aos corpos masculinos e heteronormativos.

Por isso, veremos tantas mulheres tocando em coletivos femininos mais vezes do que sendo contratadas para assumirem individualmente o naipe percussivo em shows de artistas baianos famosos da indústria do espetáculo. Quando isso ocorre, levando em consideração a existência das exceções e subversões da norma, tocaremos na maior parte das vezes para artistas mulheres, e quase sempre artistas mulheres engajadas com as causas feministas. Devido ao que foi estabelecido pelo patriarcado, que muitas vezes está para além da raça, estruturando-se em diversos momentos a partir de critérios de classe e gênero.

Possivelmente foi a elite negra, de retornados africanos no contexto nigeriano, que estabeleceu lugares diferentes para serem ocupados por corpos masculinos e femininos. Foi a elite africano-brasileira que propagou tal lógica na fundação da tradição religiosa do candomblé, ratificando o que hooks (2019) quando afirma que precisamos discutir o ponto de vista de criação narrativa sobre a identidade negra, sem culpabilizar pessoas brancas pela perpetuação universalista das nossas histórias.

É preciso dar visibilidade às narrativas negras invisibilizadas e solapadas durante a construção do processo histórico brasileiro, o qual coincide com a busca candomblecista por distinção enquanto tradição “pura” e com as vindas frequentes de antropólogos(as) e etnógrafos(as) euro-americanos ao Brasil e à Bahia, mais particularmente, para analisar os terreiros tradicionais candomblecistas. Nessas narrativas desconhecidas é que estão as metodologias disruptivas dos fluxos de colonização sobre corpos e territórios negros.

A despeito de toda a tentativa de rarefação e afastamento da presença feminina do território percussivo dentro e fora do terreiro candomblecista, resistimos em todos os espaços mostrando que a ancestralidade não se limita a critérios coloniais de gênero, sobrepuja regras, desestabiliza tabus. O caminho de onilu é um caminho de sacerdócio que dissona daquela visão colonizada de “sagrado” que já mencionamos antes, pois compreende o sacerdócio, a prática religiosa e o cultivo do sagrado sem mediações de líderes espirituais, sem restrições geográficas e sobretudo sem regulações corporais.

Ao mesmo tempo, não abre mão de tudo isso, potencializando o sacerdócio como uma experiência única, individual e múltipla em todas as suas possibilidades. E é sobre esses caminhos de onilu, que segue nossa conversa, a partir das nossas experiências.

2.1.3. Das Pessoas da Fala à Fala do tambor: O Ilu como sacerdócio para além dos templos

Quem tem o tambor como caminho sabe que tem. Algumas mulheres descobrem isso rápido, outras nem tanto. No meu caso, levei uma vida inteira até descobrir, como Ayantoke, que meu caminho era de onilu, não somente de percussionista, mas o caminho de quem enxerga no tambor algo que está para além de um mero artefato estético, de um meio de trabalho e de ganhar a vida. É uma questão de odu, de ori encruzilhado com tramas percussivas, é demanda da qual não posso – e não desejo – abdicar.

Quem tem o tambor como caminho, rápido entende que não importa muito se terá ou não uma prática religiosa específica, mas sabe que será uma trajetória de sacerdócio, de dedicação e de afeto para com aqueles outros corpos em relação.

Eu costumo conferir nomes a todos os meus tambores, nomes femininos porque faz parte das minhas estratégias micropolíticas; e cuido delas com os mesmos artifícios com que cuido de mim mesma, hidratando-as, aquecendo-as, mimando-as, às vezes mais, às vezes menos, quando por alguma eventualidade adoecem, porque qualquer friagem, excesso de umidade, pancada ou queda as faz adoecer, costumo adoecer junto com elas, porque seus corpos conectam-se ao meu e se aquecem com o meu calor.

Tambor encostado no canto do quarto, amuado e emudecido empoeira ou mofa, pois se constituem em sujeitos dialógicos, criados para falar, para conversar, para cantar de modo enfático!

Em maliquês, segundo a professora Edlene Matos me revelou, durante o meu exame de qualificação para esta pesquisa, a palavra utilizada para designar tambor é a mesma que designa o verbo falar. Falar e tambor são sinônimos para os maliqueses, mas também para aquelas (es) sujeitas (os) que se descobrem onilu, pois nos descobrimos capazes de traduzir aquela linguagem e ao mesmo tempo, de falar por meio daquele idioma.

Araújo, durante o processo criativo do espetáculo “Quaseilhas”, do qual eu faço parte como instrumentista, me revelou um dado durante seus estudos da língua yorubá, acerca dos tambores falantes, os *tamas*, também chamados de *Talk Drum*, pertencente à família dos tambores nigerianos *Ayan*. No período colonial e escravocrata brasileiro, esse tambor teve o

uso proibido entre os negros escravizados, pois eram utilizados para planejar as suas insurreições por meio da dialogia percussiva.

Esse dado dá margem para a reinvenção de uma narrativa inteira na memória, que conta sobre tambores insurgentes percutindo sonhos futuristas de liberdade nos corações da gente negra inconformada com a sua condição distópica. Uma narrativa sobre o tambor, que é fala ou sobre falar por meio do tambor. Tambor que fala igual a fala da gente; a fala da gente que fala a do tambor. E para decifrar a fala do tambor, é necessário trilhar um caminho de sacerdócio, nem sempre através de mediações de casas ou autoridades religiosas, mas de um caminho de quem foi convocada(o), escolhida(o) pelo tambor e sentiu o próprio peito rufar em retorno.

É assim, quando o peito da gente rufa em retorno, que sabemos que fomos escolhidas para trilhar o caminho do tambor. Portanto, preciso dizer que diferente das mulheres alabês, não toco dentro de um terreiro candomblecista, mas faço da minha trajetória percussiva uma prática de extrema sacralidade.

Tenho como alimento as conexões com a minha ancestralidade, assim é como celebro a minha existência em relação aos outros corpos percussivos, como o meu, e é também como construo formas de resistência às opressões sociais contra o meu corpo e tudo aquilo que ele representa. Percebi, durante a construção desta pesquisa, que a relação que estabeleço com a minha trajetória de onilu, no território artístico e no meu cotidiano de mulher percussionista, assemelha-se, em muitos aspectos, ao modo como as mulheres alabês compreendem o seu caminho no território candomblecista.

Mãe Rose de Ogum, sempre que é indagada sobre a sua trajetória no axé, costuma dizer que não vive do axé e sim que vive para o axé. Com isso, quer dizer que trabalha de outras formas para manter a sua casa e as obrigações para com as divindades, que não irá cobrar dos seus filhos pagamentos por seus trabalhos espirituais. Quando o assunto é a sua relação com o tambor, Mãe Rose acredita que é uma questão de “dom”, concedido por “Deus e pelos orixás”, é menos uma ideia de virtuosismo, de “tocar por tocar”, e mais uma preparação para mexer com os orixás, para emocioná-los a ponto de virem celebrar entre os ara-aye.

Mãe Rose diz: “a gente que tem essa parte desse fundamento de mexer com o orixá, mexer com quem está perto.... Esse dom quem dá é o orixá, esse dom não é meu, é coisa de ancestralidade.” (Mãe Rose de Ogum, relato concedido em Ilhéus, Bahia, no dia 27 de julho de 2019.)

Eu também sinto como se o orixá estivesse perto de mim sempre que eu toco nos tambores e me emociono com a emoção das (os) ancestrais enquanto me assistem e vibram com o meu percutir. Não toco com fins de fazer ninguém chegar ao transe, mas sempre que toco peço licença, me banho de alfazema, converso com meus tambores, convoco a minha ancestralidade e a ancestralidade de cada tambor presente para celebrar comigo e sinto quando ela se expande em uma polifonia que vibra dentro de mim, como se eu e o tambor fossemos um só corpo, mas preenchido por muitas vozes que cantam ao mesmo tempo memórias de um futuro passado.

Mãe Rose explica que em sua casa, quando ela vai ensaiar os orixás das Iyawos, não precisa cantar nenhuma cantiga para ninguém “virar no santo”, isto é, entrar em transe, “quando eu pego no rum, o orixá daqui sabe o que eu estou dizendo e quando eu chego em uma casa que tem orixá que tem conhecimento que eu pego no rum, ele também sabe o que é que eu estou dizendo.”

O que Mãe Rose revela, é que aquilo que as suas mãos tocam no rum já é o próprio texto, a própria liturgia sagrada, não sendo necessário canto algum, pois a textualidade se inscreve nas notas percussivas vibrando no espaço, ecoando narrativas de uma memória que se reinaugura no espaço tempo contínuo da forja ritual. Mãe Rose fala por meio do tambor, a linguagem ancestral, a linguagem primordial das culturas africano brasileiras, evocando todo um território simbólico e afetivo desterritorializado da configuração ocidental e dos códigos limitadores da sua linguagem.

A fala que Mãe Rose interpela, diz respeito a linhagens identitárias, por isso bastou-lhe em Santo Amaro duas pancadas no rum, para fazer vir ao Ayê manifestações ancestrais em múltiplas cabeças. O texto ritual é a linguagem do tambor e só poderá dominar tal linguagem quem for escolhida (o) e estiver preparada (o).

Se o orixá conhecer o que é que o rum está falando, da maneira que o ogan está dobrando ali o couro o orixá sabe o que o ogan está pedindo, de que maneira ele está clamando a ele, no toque, sem o canto. Pode ser um alujá, um agueré, alguma coisa assim. Mas aí tem as dobradas, o negócio é nas dobradas! [...] O orixá que tem conhecimento, ele vai responder, ele pode ter a idade que for, não existe idade, só se for estudador de viço! (risos) Se não for estudador de viço o orixá vai responder. (Mãe Rose de Ogum, relato concedido em São Francisco do Conde, bahia, no dia 27 de julho de 2019.)

O preparo para a interpretação dessa linguagem particular e para estabelecer conexão com os corpos tambores, se deu, para cada uma de nós, de maneira muito semelhante, através do convívio cotidiano com “mestres (as)” com quem pudemos observar, escutar e apreender as expertises técnicas.

Naturalmente, de todas nós onilus, o meu processo de aprendizagem do tambor se deu mais tardiamente do que o processo das três mulheres alabês entrevistadas, por conta de descenderem de sacerdotes e sacerdotisas do axé e já se forjarem enquanto sujeitas inseridas neste meio cultural, trazendo de volta à religiosidade o seu sentido de cosmologia, de vidimundo, de ethos, uma forma de bem viver que está para além de meras repetições litúrgicas e de ações. Algumas de nós já iniciaram as suas trajetórias, inseridas na percussão candomblecista enquanto outras se aproximaram da percussão no contexto artístico.

É o caso de Odara Oyá, a mais nova das mulheres alabês, ela revela que o seu aprendizado técnico percussivo lhe foi transmitido por sua mãe, que não era mulher alabê e nem iniciada com cargo no culto candomblé, mas se constitui em uma sujeita de axé, com pertença nesse território desde a infância por conta de sua avó, que já era frequentadora assídua e de seu tio que recebeu cargo de Babalorixá e era quem cuidava da espiritualidade da sua família:

A minha trajetória com o tambor começou um pouquinho antes do meu entendimento para com o candomblé. A minha mãe é professora de dança afro no Nordeste de Amaralina e lá ela faz um trabalho de retirar jovens do ambiente de risco. E a minha mãe sempre foi a minha inspiração. Eu aprendi a tocar com ela. A minha mãe me envolveu muito com esse lance de arte e eu aprendi a tocar com ela, a gente fazia alguns shows tocando juntas e eu procurei tocar o meu caminho. (Odara Oya relato II concedido em Salvador Bahia, no dia 06 de maio de 2019.)

Como Mãe Rose, a Ekede Odara acredita que isso que compreendo como um chamado do tambor para o caminho de onilu, consiste em um “dom”, como “uma coisa que vem de dentro” não é um “tocar por tocar”.

Essa “coisa que vem de dentro”, da qual a ekede Odara fala, é a ancestralidade viva e encarnada nos corpos que dela descendem, único meio pelo qual somos capazes de sobrepujar a condição de mortalidade fincada em nós desde nosso nascimento. Em palavras diferentes daquelas utilizadas por Mãe Rose, a ekede Odara defende que a relação com os tambores, por aquelas e aqueles que foram convocados a tocá-los, está para além de atitudes esnobes - ou “viços”, como Mãe Rose bem explicou - como “coisa que vem de dentro”, em certo sentido, pode se comparar a um transe, mas um transe sonoro, manifestação ancestral polifônica convertida em ondas que percutem as nossas consciências e a nossa propriocepção.

O “tocar por tocar” dos “estudadores de viço” impedem o transe alabê, sendo a emoção do orixá arrefecida pelo virtuosismo de quem se quer impor acima da manifestação divina, ou de quem compreende o Xirê como um show para o qual foi pago e precisa “executar” com o máximo de espetacularidade possível a título de impressionar os seus fãs. Sendo essa prática, por parte dos ogans de toque, pagos para tocar nos Xirês de casas que não

possuem esse corpo de sacerdotes, uma das mais criticadas pela Ekede Odara Oyá, que vê nessa comercialização de algo que é um dom, um presente ancestral, algo muito problemático.

A ekede Odara não consegue compreender como uma relação capitalista com os tambores candomblecistas pode ser vista como possível e mais adequada do que a presença e devoção das mulheres alabês no cuidado e trato do tambor. Ela se mostrou insatisfeita com a lógica desse pensamento, muitas vezes, elencando as contradições discursivas presentes nisso. “Eu toco por amor”, ela enfatiza no intuito de explicar que por mais habilidoso que sejam determinados ogans, tocar por dinheiro não pode valer mais do que “tocar por amor” e devoção ao orixá, o que demonstra seu comprometimento com o caminho do sacerdócio.

A Ekede Sil Caldeiras de Oyá, iniciou seu aprendizado percussivo desde a infância, com seu pai e costuma dizer com muito orgulho que teve mestre para lhe ensinar a tocar bem, para “não tocar de qualquer jeito” e é nisso que costuma se valer ao menor vislumbre de comentários negativos acerca de sua presença no território percussivo:

As pessoas falam assim: Ah! Uma mulher tocando... Eu não bagunço! Eu tive mestre! Tive professor que me ensinou. [...] Catu, ela toca na casa de meu pai. Na casa de meu zelador eu toco, né. Ela é uma das mulheres que tocam na minha casa [...] Sempre, desde que meu pai começou a tocar ela sempre foi. Então eu respeito. Não é aquela coisa de “ Ah! Porque a gente tá querendo impor nossa presença enquanto mulher, né. Mas é um respeito e também tem que saber o que fazer. Entendeu? (Ekede Sil Caldeiras de Oyá, relato concedido em Ilhéus, Bahia no dia 08 de agosto de 2018.)

A beleza do relato autobiográfico da Ekede Sil está na polifonia vocal que ela percute com a sua presença, reverenciando a trajetória de outras mulheres onilu, presentes naquele território, as quais também considera como suas mestras. Em sua narrativa, vemos irromper fluxos e ecos de outras narrativas biográficas femininas que fazem desmoronar, definitivamente, a paisagem masculinista percussiva do candomblé.

Katu é uma das mais velhas aqui, não pela idade de vida, mas de vivência. Aqui tem muita mulher que toca. Muita! Muita mesmo. Toca profissionalmente, toca de ir pro atabaque e dar show. Não qualquer coisa pabababaa não. Elas tocam mesmo. Tem Dadai a neta de Carmo, Tem Rafaela do Pontal, tem Criaslaine, tem essa menina de Boirarema, que é a mais nova é a caçula. Tem mulheres que tocam mesmo! (Ekede Sil caldeiras de Oyá, relato concedido em Ilhéus, Bahia, no dia 08 de agosto de 2018.)

Não obstante, não encontraremos nenhum registro sequer, dentro da memória fotográfica e descritiva acerca do cotidiano candomblecista, produzida por uma elite acadêmica ou presente na ordem discursiva do povo de santo, da existência dessas mulheres que desempenham a função de ogan de toque, relegando, mais uma vez, para esses corpos,

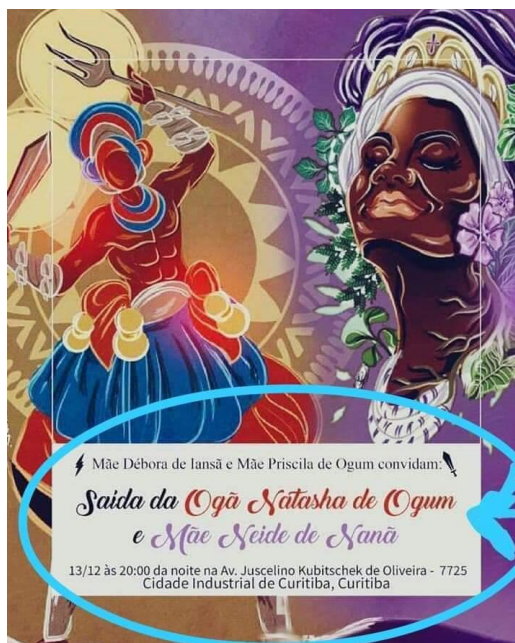
em sua grande maioria corpos negros, a invisibilidade. Não podemos incorrer no erro de considerar que isso é menos problemático por se dar no contexto da comunidade negra, ou se tratam de meros “impasses” de tradução das culturas tradicionais afrodescendentes na ordem simbólica moderna.

Apagamentos sistemáticos, morte social e obliteração narrativa se constituem em alguns dos desdobramentos do epistemicídio e precisamos discutir essas questões dentro da comunidade negra, pois reivindicar essa memória afro-religiosa para as mulheres alabês, está para além de “modismos temáticos”, é um movimento anticolonial, é um reposicionamento do olhar sobre nós mesmas(os), a título de trazer a luz, sobretudo, à presença feminina em lugares não normativos.

Queiramos atribuir ao candomblé ou não a ideia de um culto constituído pela matriarcal idade, é inegável o valor da presença feminina para a organização e continuidade dessa prática cultural, sendo contraditório, portanto, a assimilação desses corpos a partir de critérios muitas vezes higienistas.

Recentemente, a comunidade afro-religiosa foi chacoalhada com a notícia de uma mulher consagrada à função de ogan. O convite para a cerimônia pública da consagração sem localização ou identificação do terreiro, gerou certa dúvida quanto a informação ser verdadeira ou se seria apenas um artefato forjado, a título de causar polêmica dentre os membros da congregação afro-religiosa no Brasil. O fato é que a veiculação do flyer na internet, causou tamanho mal-estar que foi gerado um fórum virtual de linchamentos e críticas a esse evento, bem como às suas agentes.

Figura 12 - Flyer de Divulgação de Cerimônia de Consagração da Ogã Natasha de Ogum e de Mãe Neide de Nãna, Curitiba, Brasil



Fonte: Divulgação online.

A mãe de santo envolvida foi nomeada de “charlatã” dentre outras coisas e como o candomblé, aparentemente, estava localizado no contexto sulista brasileiro o triunfo da superioridade da tradição candomblecista baiana Ketu-Nagô se instaurou na discursividade do fórum. Até que alguém evocou o nome da falecida Mãe Odete de Exu como sendo a precursora de tal “deturpação” da “verdadeira” tradição candomblecista.

Alguém, em um determinado momento do debate, tentou esclarecer que se tratava de um homem transgênero e não de uma mulher, no intuito de amenizar as críticas e atualizar o debate no entorno das questões de gênero e sexualidade, mas a essa altura, a discursividade tradicionalista já havia assumido o seu papel de aniquilar qualquer possibilidade de diálogo sobre os atravessamentos das discussões acerca do gênero e sexualidade nas culturas tradicionais, os quais sabemos que é compreendido pela comunidade como modismos, como tentativas feministas de moldar as tradições africano brasileiras.

Assim, vemos em um dado momento ogans, em tom de chacota, aproveitando a polêmica do evento para publicizarem seus discursos misóginos, transfóbicos e machistas, anunciando que a partir daquele momento colocariam perucas e se diriam “oguetes”, ao que outros concordaram, em tom de galhofa, dizendo que fariam o mesmo. Há quem duvide da presença de discursos e posturas machistas e sexistas, também nos espaços dos terreiros de candomblé.

Não pretendo adentrar na questão do acolhimento da transgeneridade no território afro-religioso nesta pesquisa, pois sem dúvida já existem pesquisadores e pesquisadoras que o fazem e já produziram material bastante rico acerca disso. Certamente, isso exigiria de mim

uma dissertação a parte, o que me interessa aqui, é apontar nesse episódio o modo como a heteronorma falocêntrica se estabelece na cultura dos terreiros de forma tão latente, destacando que mesmo frente a possibilidade da pessoa consagrada ogan consistir em um homem, e a menor menção de ausência do falo num corpo que ocupa uma função de poder masculino, desestabilizando todo o imaginário patriarcal, que aciona discursos fortemente violentos e machistas!

Mesmo as mulheres alabês, quando indagadas por mim acerca desse episódio, compreendem a consagração de uma “mulher ogan” como uma discursividade problemática, acionando, por incrível que pareça, a mesma textualidade binarista e biologizante, utilizada para destituí-las da legitimidade de tocar nos tambores por serem mulheres. Ogan, para elas, é um cargo masculino, “homem é homem e mulher é mulher”, sendo o cargo das mulheres o cargo de ekede, iyakekerê, iyalorixá. Mas já vimos, a partir das próprias autobiografias dessas mulheres, que muitas vezes ekedes cumprem funções designadas aos ogans, não é isso?

Aparentemente, a disputa se dá sobretudo no território da linguagem, onde mulheres podem executar as atribuições destinadas aos ogans, mas não podem ser chamadas de ogans, pelo fato de serem mulheres. Mas afinal, a palavra ogan designa gênero? Ogan é sinônimo de homem?

Baba George da Hora traz a informação de que a palavra ogan, no yorubá tradicional, não existe, e que a grafia é ogá. A palavra ogan, seria uma corruptela, significaria chifre de rinoceronte, ou algo nesse sentido. Em Napoleão (2011) vamos encontrar ógá como sinônimo de agemo, que significa camaleão, o que já pode dar margem a interpretações diversas e ideais de materializações corporais plurais para uma mesma nomeação. Ogan, como marcador do gênero masculino, só no contexto candomblecista, onde a organização de trabalhos foi sexualizada-generificada e binarizada.

Como as mulheres alabês, que sempre existiram no território afro-religioso, foram invisibilizadas no decorrer do processo de oficialização narrativa? Quem garante que mulheres ogans não existiram desde sempre na organização candomblecista, mesmo quando tal nomeação ainda não havia sido produzida, mas foram obliteradas da memória visual e narrativa dos povos de santo durante o seu processo de adequação a uma “tradicionalidade” ideal, e compreendidas como performances identitárias impossíveis?

Aliás, mulheres ogans existem ainda hoje, pelos relatos das mulheres colaboradoras desta investigação dissertativa, mesmo que se furtem de serem chamadas assim, mesmo que defendam a necessidade da distinção de nomeações para manter a “tradição”. O fato é que mulheres executam funções compreendidas como masculinas na ordem candomblecista

desde sempre, em muitas circunstâncias, provando que a dependência da presença masculina para o acontecimento do xirê só se dá em situações muito específicas ou em casas muito “tradicionalistas”.

As narrativas das mulheres ogans, assim como das mulheres alabês, se constituem no que tenho chamado de narrativas fósseis, textualidades desconhecidas acerca das experiências do povo (negro) e não branco, que são capazes de reinaugurar territórios afetivos e memórias futuristas em nós. Memórias que reterritorializam possibilidades estéticas corporais e sociais que foram normatizadas e descolonizam o nosso ato de lembrar.

Daí, a necessidade de escavar vestígios, excertos de histórias desconhecidas, capazes de reinventar toda uma memória africana diaspórica. O reencontro com essas narrativas, solapadas durante o “progresso” civilizatório, nos apresenta muito mais do que somos, quanto comunidade afro-diaspórica, do que se constituem em precisas subversões.

A pretensa normatividade e homogeneização dos nossos modos e saberes é que tornou essas outras narratividades subversões em nome de uma “tradição pura” e sob essa égide, contribuiu para a invisibilização de um sem números de metodologias e estéticas que não foram apagadas completamente e sempre surgiram como fluxos disruptivos nos relembando de um futuro esquecido.

Posto isso, aparentemente, o que há para ser feito é reinventar o futuro, mas de como fazê-lo em uma tradição secular? Findar com ela e inaugurar outra a partir de uma nova fundamentação? Jogar fora todo um *continuum* cultural (SODRÉ, 2009) e criar uma versão “moderna” do mesmo dispositivo? E tal coisa seria possível?

A fim de tentar responder essas questões, vamos adentrar na terceira e última exposição analítica, ensaios acerca de um futuro já conhecido, *locus* fronteiro entre a dimensão da invenção e da relembração, uma tentativa de conceber a ideia de memória como um misto de ambas as coisas.

CAPÍTULO 3 - SOBRE A REINVENÇÃO DO FUTURO

A partir de uma exposição prática que mostra como a categoria gênero desestabiliza o entendimento daquilo que é tradição, nos detemos a analisar a interdição feminina aos tambores sagrados dentro do candomblé e percebemos, que além de não existir uma fundamentação única e precisa que justifique tal prática para além de uma imposição de ordem humana, que é incoerente com a própria cosmologia yorubana, encontramos passagens textuais onde os mesmos elementos utilizados para fundamentarem o tabu da mulher ao tambor surgem de modo a favorecê-la e restituir-lhe poder.

Ocorre que a fundamentação da interdição feminina ao tambor, dentre outras práticas assimiladas na prática afro-religiosa, consiste não apenas numa “regra tradicional”, mas sim numa postura que revela como mesmo as nossas práticas culturais negras, continentais e diaspóricas seguem sendo influenciadas, ainda hoje, pelos valores culturais colonizatórios muçulmanos e cristãos. Atravessamentos que, como pudemos ver, já ocorreram ainda em solo africano e que apenas se acentuaram no território diaspórico. Esses valores impõem sobre nossas organizações, visões limitadoras acerca de gênero e sexualidade, assim como também são reguladoras das alteridades corporais que constituem a prática afro-religiosa, estabelecem critérios de subordinação feminina sob a égide de manutenção de uma tradição e isso precisa ser problematizado.

Percebemos que a interdição feminina ao tambor sobrepuja o território candomblecista, assim como a própria noção de sagrado, relacionado ao toque do tambor. De modo que, ao mesmo tempo em que vemos a auto-organização feminina rompendo com essa pretensa rarefação de sua presença no espaço em diálogo, também encontraremos uma confraria masculina organizando-se no entorno do tambor e reivindicando para si, mesmo no território artístico, a percussão como espaço de seu domínio. Provando, que a sacralidade dos tambores está para além das paredes dos microterritórios afro-religiosos, assim como a disputa pelo poder sobre essas narrativas.

Comprendemos também, que a busca pela homogeneização da tradição candomblecista apenas contribuiu para a invisibilização de um sem número de metodologias e saberes afro-religiosos diversos, além de socializar a ideia do dispositivo candomblecista como superior aos demais dispositivos afro-religiosos, o que não é real. Essa visão, além de ter arraigada em si resquícios do pensamento higienista e racista, cooperou com a obliteração de narrativas míticas e estéticas que restituem humanidade e alteridade aos corpos negros,

historicamente massificados e suturados a uma unidade identitária pela perspectiva colonizatória.

Lembro que começamos a análise em busca do entendimento do que seria awó - segredo - ou poder na construção da tradição candomblecista e tornou-se evidente no caminho, que mais importante do que isso era deslocar o olhar do nosso locus inicial, para enxergarmos outros pontos de vista. Assim, mais interessante do que compreender a diferença entre awó ou poder, a compreensão da dimensão de invenção implicada no conceito de tradição foi evidenciada. A compreensão de que como qualquer outra tradição, a tradição candomblecista foi forjada por um grupo de sacerdotes e sacerdotisas, com um objetivo muito específico, que consiste em manter a continuidade cultural africana na diáspora faz parte das reflexões desta pesquisa.

Desse modo, o candomblé é tradição inventada e reinventada na forja do tempo mítico (Nascimento, 2008) e também cronológico, organizado a partir de um mosaico de dispositivos culturais prévios. Compreendemos tudo isso através de um longo diálogo com uma série de especialistas. Compreendemos também que é decorrente desse mosaico cultural que ora se instaura e ora é interrompido, o tabu da mulher ao tambor, e esse tabu, para além de uma proibição em todo o sistema da casa, reflete a visão de mundo de cada líder religioso e de sua congregação. Acarretando, por exemplo, no fato de as três casas onde a presença feminina nos tambores é possível, subversões não normativas de outra ordem se fazem presentes.

Na casa da Iyakekerê Odara de Oyá, por exemplo, o Babalorixá da casa além de homossexual atua no cenário artístico como ator transformista e Drag Queen, o babalorixá da ekede Sil Caldeiras de Oyá é homossexual militante e na casa de Mãe Rose de Ogum, onde ela própria é a Iyalorixá e líder máxima da casa ela é arrimo de família, desde muito antes de se tornar viúva, atuando como motorista de ônibus e de caminhão, dirigindo carro de passeio, profissões que inclusive a enchem de orgulho de si mesma. Assim, percebemos que para além das cerimônias rituais religiosas, que não se distingue da ordem da vida, as práticas não normativas são de ordem cotidiana na vida dessas pessoas.

O que ocorre é que a despeito de tudo isso que vimos, discutimos e compreendemos até aqui, existe uma textualidade oficial que quer fazer parecer que todas as demais e destoantes textualidades não são variações da mesma tradição, mas sim “modernizações”. Diante o sentido negativo atribuído a palavra, ou “deturpações” da “tradição verdadeira”, que há a necessidade de ser reconfigurada dentro da comunidade candomblecista.

O ritual como um “texto cultural” que revela as facetas de como a sociedade se organiza, precisa ser compreendido na sua capacidade de transdução, não como “espelho concreto da realidade histórica e social” (PARÉS, 2016), pois já vimos que não é. Mas está relacionado as ideias de memória e tradição, pois o ritual é mutável e se adapta continuamente aos contextos e ao tempo histórico no qual é alocado e é nesse ato de transdução contínua que podemos analisar e compreender a produção simbólica e sócio-cultural de uma sociedade, de uma organização cultural.

Parés (2016) ao se deter sobre a dinâmica cultural dos povos compreendidos na diáspora, como Jeje (djedje), vai revelar um aspecto interessante no que tange a sobreposição de certas narrativas míticas e personagens históricos daomeanos a outros. Além de explicar como as narrativas dos corpos dissidentes, e/ou monstruosos, foram relegados à obscuridade por um longo período, só vindo à tona na segunda metade do século XIX, interessou-me a nota sobre a presença feminina no panteão de ancestrais cultuados, onde ele percebe que apesar do prestígio das kpojító no Daomé existe um evidente silenciamento sobre essas memórias de mulheres (o que não me surpreende, nem um pouco!)

Ahangbé, que segundo contam as lendas também foi uma das regentes do Daomé, e por isso passível de ser cultuada como todos os demais monarcas, foi obliterada dos registros históricos oficiais até o final do século XIX, quando Le Herissé se detém a escavar seus fósseis narrativos. Ainda assim, no decorrer de seus festejos, pequenos detalhes e diferenças das celebrações de outros voduns, visam sinalizar a diferença e subordinação da vodum feminina perante os voduns masculinos.

Parés conta que “Ahangbé por ser uma mulher recebia como oferenda apenas um bode, mas alegando os mesmos direitos que seu irmão Akaba, reclama um boi” (PARÉS, p.267), gerando um dos seus nomes fortes nyonú gbé gbõ dù nyì, que traduzido quer dizer: “a mulher recusou o cabrito e comeu o boi”. Evidenciando, portanto, a capacidade do ritual “codificar reivindicações e protesto velado de caráter feminista” (PARÉS, 2016) e uma proeminente tensão de gênero presente nas práticas culturais desde África.

Para além do fato de tensões de gênero sempre se mostrarem presentes nas relações sociais e culturais africanas, é para o escavar dessa narrativa fóssil de Ahangbé que chamo a atenção e para toda a paisagem subversiva que irrompe com ela, erodindo uma superfície sólida no nosso imaginário com a passagem de suas violentas águas mnemônicas.

Afinal, quem podia imaginar uma vodum feminina quando o apelo representativo dessa prática cultural confere centralidade à figura patriarcal mais uma vez? Mesmo quando

imagens como essas, como da figura 13, são as que representam a estética das práticas culturais dos povos Jejes na diáspora brasileira?

Figura 13 - Vodunsis Com as Suas Tobosi, Após a Última Feitoria de Gonjaís, Casa das Minas, São Luís do Maranhão



Fonte: Museu Afrodigital da Memória Africana e afro-brasileira.

Se levarmos em conta a memória fotográfica candomblecista clássica, não demorará muito tempo para percebermos que de fato imagens como essas não são recorrentes. Assim, sempre – ou na maioria das vezes – vemos os tambores atabaques associados à presença das mãos masculinas sobre o seu couro, ou a simples proximidade do seu corpo ao instrumento de sua responsabilidade, ficando a encargo do feminino o rosto do sacerdócio candomblecista.

Isso significa que as mulheres tocam nos tambores no culto Tambor de Mina maranhense, desde sempre, e no candomblé é um dado recente? E quanto a notável influência Jeje na formação do candomblé, presente na linguagem e no uso de certas terminologias técnicas, nos próprios toques e na presença de certas divindades no culto? A defesa de tantos sacerdotes candomblecistas, de que o candomblé na verdade é um culto de domínio masculino, pois os detentores verdadeiros dos saberes do alto fundamento são os babalaôs e alagbês, pais do segredo, todos homens, não seria uma influência Jeje a ideia recorrente do candomblé como um culto matriarcal?

Será que o ingresso masculino no culto do Tambor de Mina, por exemplo, não foi posterior à missão de homogeneização e universalização (reafricanização), dos cultos afro-candomblecistas na primeira metade do século XX?

Hoje, quando buscamos imagens do culto Tambor de Mina, é possível ver a presença imperativa dos coreiros homens, dominando o território percussivo enquanto as mulheres dançam e comandam outras áreas da celebração. Não obstante, nesse mesmo território geográfico, veremos despontar a presença feminina assumindo os couros em tradições percussivas populares.

Figura 14 - Mãe Kabeca e Mestra Roxa, Tambor de Crioula, Maranhão.



Fonte: Acervo Pessoal de Carla Coreira.

Mulheres anciãs puxam os cantos e batem com força nos couros dos tambores por horas intermináveis, provando que “força” é o que as mulheres mais possuem, não importando a idade. Mulheres que fazem do tambor o seu sustento e de sua família nas festividades religiosas anuais, como é o caso das caixeiras do Divino (BARBOSA, 2006), ou que vivem o sacerdócio percussivo para além das quatro paredes do templo, ratificando que o caminho de onilu possui demandas sérias.

Esses fatos ilustram bem a continuidade de uma tradição que conecta as mulheres aos tambores como representação de uma cultura que existia muito antes da travessia atlântica. O modo como essa tradição irrompe em fluxos cada vez mais recorrentes, manifestando-se em todos os espaços em organizações culturais de pretensões políticas e feministas, cujo objetivo único é o de despertar essa memória, só provam a capacidade que os ritos e as tradições possuem de revelar rastros resíduos (GLISSAND, 1996) de práticas preexistentes, mesmo que com modificações e ao mesmo tempo, a partir dessas dar ao pesquisador uma ideia nova acerca do fenômeno social correspondente àquela prática.

Ao olhar para essa questão da interdição, concomitante à presença subversiva e resiliente das mulheres no espaço percussivo sagrado, e nos espaços de poder, dentro também

da cultura africano descendente, o que fica evidente é que existe uma inegável cultura sexista e fortemente machista, proveniente do patriarcalismo, que vive em constante tensão com o enfrentamento das confrarias femininas a essa estrutura.

O desafio é identificar desde quando essas tensões existem, quando toda fonte de referência que temos acerca das culturas africanas em grande parte é a visão europeia masculina, branca e cristã, ou de homens africanos europeizados, o que sempre influenciará na perspectiva pela qual serão abordados certos temas.

Mas, existe uma corrente de pensadores africanos que enxerga na cultura continental de hoje muito mais da influência colonialista do que das organizações autóctones presentes na era pré-colonial. Cheikh Anta Diop (2014), por exemplo, ao recordar uma África anterior ao processo colonizatório resgata as formas de produção e de organizações culturais matriarcais que poria em xeque a idealização de uma África “essencialmente” patriarcal, tão defendida por antropólogos e etnógrafos euro-americanos.

Já para as teóricas mulheristas (HUDSON-WEEMS,1997; NJERI e RIBEIRO, 2019.), a configuração matriarcal das sociedades africanas é um modelo com o qual podemos aprender muitas estratégias para nossas sobrevivências diárias, frente ao racismo estruturalizado na diáspora. A terminologia matrigestão, para citar as metodologias de reintegração da comunidade negra, que tem na figura materna a responsabilidade pelo cuidado com a comunidade, mas alforria a ideia de matripotência e matrigestão de uma associação restrita somente aos corpos compreendidos historicamente como femininos:

É essencial ressaltar que a abordagem materno-centrada não necessariamente está ligada à gestação físico-uterina, mas, sim, a todo um conjunto de valores e comportamentos de gestar potências. Quando partimos de uma realidade de gestar a potência, estamos definindo a luta mulherista como a possibilidade de reintegrar as vidas pretas destroçadas pelo racismo de cunho integral. (NJERI; RIBEIRO; 2019, p.6)

Assim, olhando para as tradições percussivas femininas que desestabilizam a hegemonia masculina pretensa para esse território, o que vemos podem ser resquícios de organizações culturais que sempre existiram e que tinham na força da aglutinação feminina frente ao tambor, fator de potência capaz de mobilizar toda uma coletividade.

Parés (2016), em sua análise das práticas culturais dos povos Jejes, por exemplo, ao narrar a fundação do culto do Tambor de Mina, possivelmente por Ná Agotimé no Brasil, descreve que após a morte dessa mulher de nobreza daomeana um exército de amazonas ficou responsável por velar seu corpo repatriado na África.

Assim como a sociedade Géledes, esse citado exército de Na Agotimé, dentre outras organizações femininas desconhecidas ainda hoje, se concretizam através de resquícios que ainda podem ser encontrados bem diante dos nossos olhos como as aglutinações femininas em atitudes de enfrentamento político que revelam a faceta de uma sociedade que se organiza a fim de invisibilizar as suas presenças e silenciar a sua memória.

O problemático é ter conhecimento disso e continuar fazendo parte de repetições rituais que reatualizam continuamente esses lugares de subalternidade e de poder de modo que a ideia rígida de tradição, permanece sustentando práticas que mantêm certos corpos num lugar de marginalização e de morte social ou, ainda, restringindo o trânsito de outros corpos, por uma condição biológica, a certos espaços.

Existirá uma solução possível para todos esses conflitos que vimos até aqui, que não implica em findar a tradição candomblecista e reinaugurar uma outra? Como se tal coisa fosse possível, pois tradições não se findam assim por conflitos conceituais sejam de que ordem forem, e a tradição candomblecista, com o valor que tem na construção das identidades culturais brasileiras não poderia ser diferente.

Sendo assim, o que nos cabe aqui não é propor soluções mágicas e autoritárias para “salvar” a tradição candomblecista de práticas excludentes e normativas, mas sim pensar em bifurcações nos caminhos, metodologias já existentes e plausíveis que vem sido construídas em diversas instâncias por sacerdotes e sacerdotisas, artistas, militantes e pesquisadoras (os) negras (os).

A proposta da presente seção é escavar narrativas e ferramentas metodológicas capazes de desvelar o candomblé como o espaço democrático e de acolhimento de múltiplas alteridades que lhe é associado recorrentemente nos discursos de sua própria comunidade, bem como redimensioná-lo como uma forma “afro” de pensar (SODRÉ, 2019), que está para além de repetições rituais, se constituindo como uma lógica de raciocínio acerca dos fenômenos do mundo que rege a forma como expressamos nossas subjetividades.

Vamos adentrar melhor na proposição dessas estratégias e conhecer suas e seus agentes logo mais.

3.1 COMO UM FUTURO A SER REINVENTADO: CAMINHOS POSSÍVEIS PARA A REINVENÇÃO DE UMA TRADIÇÃO

Quando mencionei a possibilidade de criarmos bifurcações em caminhos preexistentes, foi com o propósito de mostrar que a reinvenção do candomblé, ou melhor, o

entendimento do seu caráter reflexivo e maleável está posto a algum tempo, desde a sua criação. A ideia de uma tradição rígida e a defesa dela por parte de algumas pessoas, assemelha-se muito mais a uma tentativa dos mais velhos (as) preservarem intacto algo que é impossível, posto que tradição e memória é veículo de transdução contínua.

Nesse sentido, proponho aqui um mapeamento e análise breve, de alguns fenômenos que já vem sendo feitos nesse intuito e de outros que estão em curso. Coloco em cena as estratégias que interpelam a tradição candomblecista diante das polifonias babélicas da contemporaneidade e a qual vem se inclinando, cada vez mais, a responder.

3.1.1 Imagens que reconfiguram imaginários

A primeira estratégia para mim, talvez seja a mais cara, diante de uma sociedade que conferiu ao território da imagem poder sobre as narrativas que fundamentam a moralidade de nossa sociedade, ferramenta com um poder de síntese capaz de reger toda ordem simbólica de uma civilização e de estabelecer valorações hierárquicas para cada elemento de um ecossistema, é, no mínimo, estratégico produzir ferramentas subversivas capazes de desestruturar e ressignificar conceitos nesse território.

Foi, sobretudo, no território da imagem onde ficou estabelecido quais corpos, culturas, paisagens e identidades seriam possíveis e quais seriam relegados à condição de precariedade. Tratando-se das nossas identidades e culturas negras, foi sobretudo às suas imagens as que foram suturadas em cargas semânticas negativas que ainda hoje resultam numa organização ecológica que se configura de modo a nos marginalizar e transformar os nossos meios de vida para modos de subsistência.

Levando em conta toda essa potência discursiva estruturante que o território imagético carrega em si, também no que tange o tema da presente pesquisa, parece óbvio e imprescindível criar estratégias de socialização de imagens que reposicionam os corpos, sobretudo os femininos e dissidentes, na ordem ritual a fim de reinventar a nossa própria memória.

Sendo assim, reconstruir o memorial fotográfico candomblecista de modo a socializar narrativas imagéticas outras, acerca dessa prática e dos seus agentes, imagens como as registradas neste trabalho, reterritorializam corpos-identidades marginalizados dentro dessa tradição e constitui uma preciosa ferramenta de reinvenção, capaz de atualizar dados acerca das nossas práticas afro religiosas para um futuro mais abrangente.

Figura 15 - Sessão de Candomblé no Ilê Axé Omin Orô



Fonte: Acervo do Ilê Axé Omin Orô.

Figura 16 - Iniciação da Iyawô transgênera Ariadna Arantes



Fonte: Registro feito pela mãe de santo de Ariadna. Correio online.

Figura 17 – Iniciação da Iyawô transgênera Ariadna Arantes



Fonte: Registro feito pela mãe de santo de Ariadna. Correio online.

Assim como as imagens das mulheres alabês no encargo do tambor, imagens de corpos dissidentes nos espaços do culto candomblecista são representações de práticas culturais que descolonizam o conceito de sacralidade e de religião, restituindo-lhes de volta o caráter de celebração da ancestralidade viva e manifesta nos corpos diversos das suas e dos seus descendentes. São imagens potentes capazes de rememorar princípios de nossas práticas coletivas, aí sim, desde África.

Todo o imaginário desconhecido, que sempre coexistiu com a imagem da afro-religiosidade normativa, precisa ser socializado a título de reconfigurar o nosso olhar sobre nós mesmas e nós mesmos, e sobre as nossas estratégias de continuidades culturais transatlânticas.

Figura 18 - Mestre Mônica Millet ensinando mulheres a tocarem atabaque. Sede Cumatê, Salvador, Bahia.



Fonte: Registro de Nina La Croix. Acervo Pessoal da roda Mestras do Saber.

Afinal, parece muito pouco provável que com tantas representações culturais de coletividades femininas aglutinadas à prática percussiva em África e na diáspora negra, exista algum fator impeditivo da mulher aos tambores em qualquer instância cultural para além da imposição humana a partir de convenções culturais arraigadas em valores machistas e patriarcais.

Assim, como tantas narrativas fósseis dissidentes presentes nas textualidades míticas, - e é importante ressaltar aqui que só me detive na análise dos itans yorubanos - vemos no passado como corpos homossexuais sofreram com a marginalização dos seus corpos e das suas práticas na história do culto e com isso, é muito improvável que o acolhimento da transgeneridade, bem como todas as movências textuais que isso implicaria, venha a construir configurações em que a tradição, esteja em busca de se impor frente a um fenômeno capaz de modificar seus paradigmas e desestabilizar a sua ordem.

Quer queira a tradição quer não, essas corporeidades negras dissidentes sempre compuseram a imagem do culto, o que ocorre hoje e que acarreta no conflito discursivo que vemos é o entrave entre essas presenças subjetivas subversivas acuando valores que são coloniais, presentes nos corpos das suas e dos seus praticantes. São esses valores que precisam ser superados, como outros já foram no passado, a título de refundar imagens nas nossas memórias.

3.1.2. Narrativas Fósseis e a descolonização da Imaginação

Explanamos em uma das seções do primeiro capítulo, sobre a necessidade de socialização das narrativas míticas dissidentes de uma norma pretensa, capazes de reinventar o imaginário afro-religioso a partir de imagens e episódios que descolonizam os corpos negros e rompem com a hiperheterocissexualização, estigma atribuído a esses pela lógica colonial.

Agora, além de enfatizar a importância de conhecer o apanhado mitológico yorubano, sobretudo os apresentados por Nascimento (2018), Santos (2006) e Cabrera (2004), que como pudemos ver são textualidades capazes de reconfigurar todo o território simbólico candomblecista, é preciso pensar em estratégias de socialização dessas outras narrativas escavadas das culturas fragmentadas dos povos afrodescendentes. É preciso produzir metodologias capazes de reintroduzir no nosso imaginário esses textos a título de reinventar um futuro.

Como fazê-lo? Tal coisa será mais possível ou trata-se de uma romantização intelectual? É o que cabe a nós pensar aqui, posto que modificações de práticas tradicionais são sempre atitudes radicais que geram tensões. Além disso, temos plena consciência de que não será uma análise dissertativa que conseguirá reconfigurar toda uma ordem tradicional, e não é esse o meu intuito. Como já percebemos, os princípios morais que regem a ordem mítica extravasam, sobrepujam a prática sacerdotal, no interior dos templos e influencia diretamente as nossas coletividades o que só torna maior o desafio de produzir mudanças nesse sentido.

A despeito disso, arrisco dizer que é possível construir estratégias capazes de mudanças radicais, mas paulatinas, na ordem discursiva afro-religiosa e é, sobretudo no território artístico, onde prospecta-se esse futuro que ensinamos aqui, um afro-futuro. É lá, no território das poéticas cênicas, onde as subjetividades negras vem disputando narrativas, reestruturando os sentidos e refundando toda uma civilização.

Tomo os trabalhos de algumas e alguns artistas, que tem realizado a escavação de narrativas míticas afrocentradas e dissidentes, a título de socializar, através da produção de imagens que descolonizam os corpos, culturas e identidades, esses outros olhares negros (hooks, 2019). Trata-se de artistas negras e negros que estão buscando, naquilo que cunho como narrativas fósseis, novas perspectivas negras para produção de imagens positivas da negritude.

Não pretendo fazer análises extensas dos trabalhos dessas artistas, afinal a proposta dissertativa não é esta, mas pretendo, dividir a produção artística de modo breve, amparada

em imagens, a fim de apontar o esforço desses trabalhos em abordar uma nova perspectiva do território cultural afro diaspórico.

A título de não fugir do debate proposto até aqui, selecionei apenas trabalhos que de fato se apoiam na escavação mítica africana, oral ou literária, para esteio de sua poética, mesmo que nem todas as produções apostem na reterritorialização de corpos femininos no território percussivo, mote da presente pesquisa.

Figura 19 - “Diabo, demônio e cão? Sou não!” - Disse Exu ao NATA.



Fonte: Acervo pessoal.

Durante a construção do espetáculo “Exu, A Boca do Universo”, em pesquisas iniciais, nos deparamos com um desafio: o de conseguirmos referências que alforriassem a imagem de Exu, orixá africano, divindade da comunicação e do movimento a imagem do Diabo cristão ou de uma entidade inferior, chamada de “escravo”, que era maligna e precisava ser agradada a fim de não despertar sua maledicência.

Em busca de criar um espetáculo que não reforçasse os estigmas pejorativos vinculados a Exu, o grupo decidiu ir além da própria discursividade presente nas dinâmicas rituais candomblecistas, onde Exu também era muitas vezes estigmatizado e inferiorizado. Ainda hoje, em muitas casas não se inicia nenhum filho de Exu, sendo tal prática considerada um tabu e Exu considerado uma entidade e não um orixá.

Ir em busca de novas narrativas acerca desse orixá, de outras narrativas positivas que descolonizassem a sua imagem e revelassem a sua faceta de ancestral africano como os demais orixás que conhecemos, tornou-se uma urgência do processo e foi assim, que a partir de um contato de Onisajé, diretora geral do grupo NATA, e do espetáculo, que Baba

Richelmy Imbiriba, do Ilê Axé Ojisé Olodumaré, iniciado para Exu, concedeu-nos uma entrevista que modificou para sempre as nossas visões acerca desse orixá.

Entre depoimentos pessoais e narrativas míticas desconhecidas para nós, Baba Richelmy, desvelou múltiplas facetas identitárias do homem ancestral Exu, cuja força ancorava-se tanto no poder do falo quanto no amor pelo movimento, no amor pela vida, no amor pela transmutação contínua dos fenômenos do mundo. Revelou-nos que a única mulher que Exu amou foi Oxum, em modo de amar que lhe fez subverter regras a título de agradá-la, como quando revela-lhe os segredos dos búzios, até então proibidos para as mulheres.

O Exu-demônio, o Exu-menino de recados, o escravo dos outros orixás, revelou-se num homem com potência tal que desmistificou para nós, o motivo de historicamente ser, sobretudo ele, o pivô das manifestações racistas religiosas, da vinculação ao demônio cristão, de ser tão perseguido e sobretudo ter as suas narrativas positivas obliteradas das textualidades candomblecistas.

Exu representa o ethos candomblecista e a como sua estrutura se organiza. Quais valores regem esse sistema e como tais valores espraiam para o cotidiano dos povos de terreiro como um todo. Macular a sua imagem com estigmas negativos foi uma estratégia eficaz para vilipendiar toda uma cultura embasada nesses valores, e o que Baba Richelmy nos revelou foram as narrativas fósseis acerca de Exu, esteio para forjarmos novos ritos capazes prospectar a devida humanidade e divindade ao corpo desse homem bestializado, inferiorizado.

“Diabo, Demônio e cão? Sou não”, o orixá fala em tom de gozação em uma das cenas iniciais do espetáculo e sem pedir licença, reinventa toda a sua biografia, ensinando-nos que também as suas experiências podem nos servir de esteio suleador para os nossos enfrentamentos diários ao racismo.

A estética do espetáculo ainda opta por inaugurar no território das poéticas afrocentradas brasileiras uma fusão entre o pop e o ancestral, e aposta na presença feminina no território dos tambores atabaques como parte da sua textualidade cênica. Nada mais natural já que é um espetáculo que visa homenagear o orixá Exu, quem, já vimos antes, presenteou Ayantoque com o couro para o seu tambor.

E por falar em Ayantoque é sobre as suas narrativas que o próximo trabalho poético de referência trata: Iyá Ilu, escavações narrativas e a reinvenção da memória.



Fonte: Registro de Adeloyá Magnoni. Acervo pessoal de Sanara Rocha.

Junto com a estréia de “Iyá Ilu”, em janeiro de 2017, nasceu o conceito que fundamenta a presente análise dissertativa, que diz respeito a descoberta das narrativas fósseis de Ayantoke como mote estético e textual desse ritual performático celebrativo o qual configurou-se como uma metodologia que extrapolava o microcosmo cênico, enveredando para o campo historiográfico a título de atualizar/inventar a memória africano descendente, sobretudo a daqueles e daquelas agregados às práticas afro-religiosas.

Com esse trabalho solo, queria mais do que socializar as narrativas desconhecidas dessa mulher ancestral, apresentada pela professora Inacyra Falcão Santos (2006), eu desejava dar um passo adiante ao de uma simples denúncia do apagamento e silenciamento das suas narrativas, meu intuito era a criação de um ritual de celebração que reterritorializasse essa mulher na memória das pessoas através do meu corpo.

Para isso, criei um alter-ego afrofuturista, a mulher-tambor, Iyátabexé⁶⁰ hightech, transdutora de tradições percussivas femininas, receptáculo das narrativas fósseis de Ayan e tradutora delas no contexto de uma performance, reinventora de mundos.

Emprestei-lhe o meu corpo e, como acontece durante o transe candomblecista, foi pelos meus olhos que ela viu novamente o mundo, pelos meus poros que seus fluídos escorreram e através de minhas mãos as suas se encontraram com o couro do tambor, outra vez na forja geo-temporal, ratificando que ancestralidade é a concretização do encontro entre o passado e o futuro presentes nos corpos das suas e dos seus descendentes, tornando-os territórios de continuidades simbólicas e afetivas.

⁶⁰ Contraparte feminina do alabê. Conforme Onisajé, Yakekere do Ylê axé Oyá L’adê Inan, em Alagoinhas, Bahia, essa função é designada às mulheres que cantam as músicas sagradas do candomblé, ficando a dúvida quanto a se historicamente esse cargo era atribuído às mulheres que também tocavam nos tambores.

A figura 21 se constitui numa ilustração do encerramento desse ritual performático que celebra a memória feminina para além da memória das mulheres onilus e da própria Ayantoke, onde convoco mulheres da plateia para religarem-se, juntamente comigo, com essa força ancestral feminina e com a sua potência, a fim de assumirem o compromisso de colaborarem com a reterritorialização delas no imaginário coletivo e de escavarem as suas biografias obliteradas durante a expansão da civilização “moderna”.

Figura 21 - Sanara Rocha em Cena final do espetáculo Solo Iyá ilu, Teatro Sesc Pelourinho, Salvador, Bahia



Fonte: Registro de Adelayá Magnoni. Acervo pessoal de Sanara Rocha.

As narrativas fósseis que, inicialmente se constituiu na metodologia de escavação da memória das mulheres que tocam nos tambores no ritual candomblecista, as quais chamei aqui de mulheres alabês e que me levou a encontrar as narrativas de Ayan, tornaram-se ferramenta afrofuturista descolonial, fazendo da escavação narrativa afrodiáspórica ou afrocentrada dissidente de uma pretensa normatividade cultural e identitária, esteio para a produção de novas miradas sobre a subjetividade e memória negras.

Como uma ficção visionária, conforme Walidah (2016), Iyá Ilu é obra poética que se compromete com a descolonização da imaginação, prospectando através de narrativas ancestrais desconhecidas mundos possíveis. Um mundo, onde mulheres e tambores se reencontram na ordem ritual e reconfiguram toda uma memória a título de desestabilizar uma paisagem hegemônica masculina. Se os tambores salvaguardam memórias e narrativas que nos reconectam ao ethos africano, é lá também, naquele espaço simbólico, onde precisamos rufar novas narrativas, imagens, mundos e disputar poder sobre nosso imaginário.

Figura 22 - Laís Machado na Performance Fotográfica “Ekodidé”

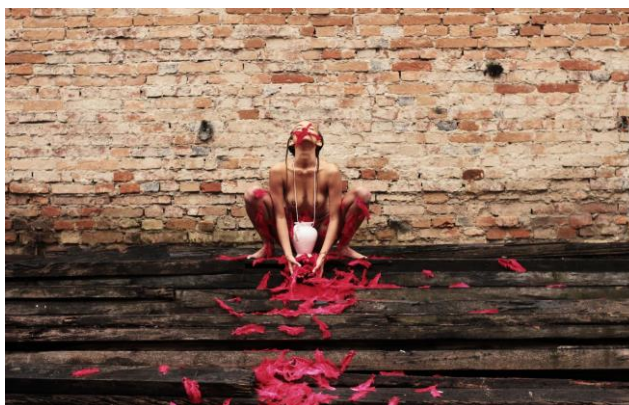


Fonte: Registro de Castiel Vitorino. Acervo pessoa de Laís Machado

A segunda artista soteropolitana que vem construindo uma poética a partir de textualidades míticas yorubanas pouco difundidas dentre os próprios adeptos da congregação candomblecista é a performer negra Laís Machado. Com “Ekòdide”, fotoperformance resultado de sua residência no Valongo Festival Internacional da Imagem em 2018, ela se respalda em um mito já citado em seções anteriores, que narra como o corrimento menstrual feminino foi transsubstancializado nas preciosas penas de ekodidé pela própria Oxum e como tal feito suscitou a reverência do próprio Oxalá ao sangue menstrual e ao seu poder como elemento genitor feminino.

No trabalho, Laís se utiliza de elementos metafóricos dos símbolos do mito presentes na ritualidade candomblecista e os ressignifica, reinaugurando um território imagético onde o corpo feminino detém poder sobre tudo aquilo que nasce e tem vida. A presença da quartinha, elemento simbólico que representa a consciência humana, ou seja, o orí, que vem a ser a cabeça em expansão e relação. Sem a tampa da quartinha, se constitui num recipiente onde as penas podem ser guardadas, fazendo alusão à cabaça-útero, presente na textualidade mítica.

Imagem 23 - Laís Machado na Performance Fotográfica “Ekodidé: Sangue e Poder no Mito”



Fonte: Registro de Castiel Vitorino. Acervo pessoal de Laís Machado

Outra leitura possível para a presença dessa quartinha branca na configuração da poética fotográfica é a referência à qualidade funfun das Iyámi⁶¹, a quartinha branca como receptáculo do sangue menstrual transubstanciado em penas, próximo a vagina da performer bem como ao seu útero, territorializa o poder feminino ancestral no panteão das divindades yorubanas funfun e reivindica para o feminino o seu poder na criação do mundo.

A imagem da quartinha branca, ainda, poder ser entendida como adorno com penas vermelhas de modo a fazer referência direta ao próprio Oxalá na textualidade mítica, que ao reverenciar o poder genitor feminino através dessa proeza de Oxum, toma uma das penas de ekodide e enfeita o próprio Ori, fundando na ordem ritualística do culto aos orixás a imagem da iyawo com uma pena vermelha incrustada no adoxo.

Figura 24 - Iniciação de Uma Iyawo no Ile Axé Injino Lu Orossi, Itapuã, Salvador, 2008.



Fonte: Registro de Toluaye. Divulgação online.

O que a poética de Laís faz, é reinventar uma paisagem na nossa memória refundando na ordem simbólica um contexto mítico que restitui ao corrimento menstrual valorações positivas, assim como o poder que lhe é devido e que está presente na própria ordem mítica yorubana, mais uma vez, pondo em xeque a idealização da menstruação como bajé, como tabu, dentre outras interpretações pejorativas semelhantes, as quais já analisamos nas seções anteriores e vimos que possivelmente são valorações procedentes de outros sistemas culturais sincretizados com os yorubanos.

⁶¹ São entendidas como as mães primeiras. Conforme Prandi (2001), são “raízes primordiais da estirpe humana”, as velhas feiticeiras e mães ancestrais, “o princípio de tudo, do bem e do mal”.

Figura 25 - Cena do Espetáculo Xica Manicongo e a Arqueologia Teatral do Coletivo das Liliths, Teatro Gamboa Nova, Salvador, 2018.



Fonte: Registro de Diney Araújo. Acervo pessoal das Liliths.

A metodologia queerlombista proposta aqui em seções anteriores por Nascimento (2018), parece ser posta em prática na forja poética do Coletivo das Liliths e de sua proposta de uma arqueologia teatral⁶². O sentido político para essa metodologia poética, que se aproxima em muitos aspectos do que cunho como narrativas fósseis e que antes de mim Lugones (2014), em outra perspectiva e mais abrangente, chamou de “uma nova geopolítica de saber e amar”, ferramenta do seu feminismo descolonial, é a centralidade conferida na busca de narrativas biográficas de sujeitos de gêneros inconformes negros e não brancos e a realocação historiográfica dessas histórias solapadas e esquecidas durante o processo de “modernização” europeia do mundo.

Nesse sentido, como exemplo de construções poéticas que se empenham na escavação de narrativas desconhecidas, capazes de descolonizar culturas e identidades negras e não brancas, na obra “Xica Manicongo”, há o relato da primeira travesti negra de que se

⁶² Conceito forjado pelo Coletivo das Liliths como uma forma de demarcar o fazer artístico desenvolvido na cidade de Salvador, Bahia, de modo a reconhecer a coletividade como um agrupamento de artistas não-brancas que de forma compartilhada vem tensionando as narrativas dadas pela branquitude e assim dar a luz a outras histórias. A arqueologia teatral é um tensionamento entre as histórias oficiais difundidas pelo nosso país e as urgências das corpos e corpos LGBTQI+, de fortalecimento de noções dos laços de pertencimento e território.

tem documentação histórica no Brasil, o que se constitui numa narrativa fóssil queerlombista, forjada pelas Liliths em coletivo e é capaz de refundar nossos olhares acerca de nós mesmas e mesmos.

Figura 26 - Cena do Espetáculo Xica Manicongo e a Arqueologia Teatral do Coletivo das Liliths, Teatro Gamboa Nova, Salvador, 2018.



Fonte: Registro de Diney Araújo. Acervo pessoal das Liliths.

Um corpo travesti, dentre outros corpos negros, transitando na paisagem do nosso imaginário colonialista e escravagista brasileiro é capaz de desestabilizar a nossa memória e descolonizar o nosso próprio ato de lembrar que também é condicionado á estreita perspectiva cisheteronormativa.

O coletivo de aglutinação de bichas trans e travestis epistemologicamente desobedientes (MIGNOLO, 2008), das Liliths, vem forjando um novo imaginário negro e não branco para além do microcosmo cênico, mostrando que a produção simbólica no campo das performances artísticas negras, não brancas e não normativas, materializa prospecções futuristas, reterritorializando ancestrais de gêneros inconformes de volta aos nossos territórios da memória e atualizando os nossos modos e práticas subversivas através das suas experiências.

3.1.3. QUASEILHAS e a celebração da instabilidade de ser afrodiaspórico

Sob o pretexto de celebrar a ancestralidade feminina da sua linhagem Ijexá, Diego Araújo funda QUASEILHAS, produção que se caracteriza, em muitos aspectos, como uma ode à afrodiasporicidade, à instabilidade que constitui a nossa “identidade atlântica”, como ele próprio cunha, territorializada entre África e na diáspora negra.

Assim, ele busca na cosmologia yorubana, presente nas práticas cotidianas das matriarcas de sua família, assim como na historiografia desconhecida dos povos Ijexá no Brasil, elementos para lhe dar suporte na reinvenção de uma memória capaz de abarcar outras memórias afrodiaspóricas no seu bojo; uma memória “em estado de presença”, “encarnada” na forja poética por corpos negros femininos e não normativos.

Figura 27 - Laís Machado Performando No Espetáculo “Quaseilhas”, Forte do Barbalho, Salvador, 2018.



Fonte: Registro de Shai Andrade. Acervo da Plataforma Araká.

Figura 28 - Diego Alcântara Performando A Própria Memória No Espetáculo “Quaseilhas”, Mercado Iawô, Salvador.



Fonte: Registro de Taylla de Paula. Acervo da Plataforma Araká.

Ao construir a espacialidade da obra poética, Araújo opta por remontar a estética de um “barraco-nave espacial afrofuturista” feito de estroncas, compensado e gambiarras elétricas. Por dentro, alojada no interior desse objeto efetivamente geoespacial, cruzam-se memórias africano descendentes, deles, das alarinjo⁶³ em cena e da própria platéia. Memória, ali, é feita de materialidade tangível e explorada, nas palavras do alarinjo-encenador, “em sua dimensão de invenção”.

⁶³ Termo africano que designa o artista do corpo: performer, dançarino, cantor, contorcionista, griot, etc. Numa tradução literal do yourubá cunhada por Laís machado, significa “aqueles cantam e dançam enquanto caminham”. A terminologia para o ofício do artista cênico foi adotado pelo grupo como uma ética afrocentrada para as suas realizações artísticas.

Lembrar e criar, para Araújo, são sinônimos na construção dessa poética que busca lembrar-criar modos de celebração da ancestralidade afrodiaspórica.

Figura 29 - Laís Machado Em Cena Que referencia O Culto Egungun No Espetáculo Quaseilhas, Mercado Iawô, Salvador, 2019.



Fonte: Registro de Shai Andrade. Acervo da Plataforma Aráká.

Nesse sentido, ainda que identifiquemos a presença, naquele microcosmo poético, diversos elementos e referências estéticas familiares nas quais podemos reconhecer a referência afroreligiosa, como, por exemplo, elementos do culto egungun, a presença do idioma yorubá – que a propósito é o idioma no qual todo o espetáculo é falado – a produção poética também elabora um novo território afetivo, reinventa um lócus para aportarmos a nossa experiência de lembrar.

Já a forma como esses e outros elementos e referências às divindades ancestrais, tais como Oxalá, Iemanjá, e Obaluayê, se dão nesse contexto poético é que revela essas formas outras. Materializando-se como uma memória que se prospecta em um tempo anterior e lá adiante, no afrofuturo, e que, sobretudo, se cria e recria no rito performativo.

Assim, o território da produção artística performática negra vem travando verdadeira disputa política sobre as próprias subjetividades esfaceladas pelos atravessamentos coloniais, mostrando que não conseguiremos forjar novos mundos e humanidades para nós sem começarmos pelo minucioso processo de descolonização da nossa imaginação e da nossa memória. Citando diretamente o binômio forjado por Araújo, o que precisamos, com certa urgência, é descolonizar o nosso ato de criar-lembrar a título de produzirmos universos novos e imagens positivas da experiência negra.

3.1.4 Dos desafios de reescrevermos narrativas coletivamente

Em 2017, em uma edição do evento “De Trans Para Frente”⁶⁴, foi destinada à pauta do acolhimento das transgeneridades e travestilidades na ordem ritual afro-religiosa. Para a construção desse debate público, foram convidados o babalorixá Gilson de ajunsun⁶⁵, o pesquisador negro e candomblecista Claudenilson Dias⁶⁶, o gestor cultural e pesquisador Chico Assis e a doutoranda e praticante da religião candomblé Ana Gualberto.

A comunidade candomblecista foi convidada para o debate dessa edição, onde questões e problematizações puderam ser feitas a fim de gerar estratégias efetivas que movimentassem a ideia de tradição e tensionassem a idealização como algo rígido e imutável.

Claudenilson Dias, por exemplo, em um trecho de sua fala, defendeu que “ainda que a tradição dissesse que a gente precisa de corpos de homens e de mulheres para determinadas funções, essas funções, com o tempo, vão se reorganizando” de modo a se adequar aos novos contextos culturais para o qual caminhamos.

Assim, o que o evento inaugurou foi um sacudimento à tradição candomblecista, uma convocação para um debate público, enquanto comunidade, a título de refletir sobre as violências que as pessoas T’s (trans e travestis) vem sofrendo nos seus próprios espaços de autocuidado religioso.

Está aí uma estratégia que pode ser efetiva, ainda que de maneira paulatina, para transformações concretas no cotidiano do candomblé. Uma estratégia metodológica que serve de tentativa de descolonização da perspectiva pela qual usualmente entendemos a ideia de tradição, como uma repetição de práticas congeladas e transportadas do “passado” para o “presente”, ignorando-se tudo aquilo que já discutimos e vimos até aqui acerca tanto da forja dessa tradição quanto da própria ideia de ancestralidade.

O que essa edição do de Trans Pra frente fez foi apostar nas metodologias afrofuturistas: o da reescrita de narrativas negras e libertação da imaginação de forma coletiva, para prospectar mundos novos e possíveis. Entendendo que “quando liberamos nossas imaginações, questionamos tudo. Reconhecemos que nada disto é fixo.” (WALIDAH,

⁶⁴ Rede formada por ativistas trans e travestis em Salvador desde o ano de 2016 com o intuito de problematizar a marginalização e patologização das pessoas T’s nos discursos dos eventos sobre representatividade. O coletivo organiza eventos periódicos que visam discutir a inclusão das pessoas T’s em diversos âmbitos da sociedade.

⁶⁵ Babalorixá do Ilê Axé Ibá Ajunkensy.

⁶⁶ Coordenador executivo do Grupo Homossexual da Periferia GHP, Doutorando do PPGNEIM-UFBA e sacerdote candomblecista.

2016, p. 4), e damos início à construção de novas tradições, de novas escritas narrativas e fundamentações míticas.

Peço agô, licença à memória de minha mais velha, Makota Waldina⁶⁷, para discordar de seus posicionamentos discursivos com relação à fixidez da ideia de tradição e defender, a partir do que tenho visto as mentes-naves da comunidade afrodescendente produzir, que tradição muda sim. Isso não significa dizer que consiste em ‘outra coisa’, em uma outra tradição, mas sim fazer usos dos ensinamentos de Exu, senhor de transmutação contínua, dono do movimento e da vida. Quero dizer com isso, que uma tradição que não se movimenta nem se modifica é uma tradição morta ou em coma, posto que seria uma tradição sem Exu, correto?

Sendo assim, há muito o que aprender e replicar com a iniciativa desse encontro proposto pela coletividade do De Trans Para Frente e por isso a trago para essa pesquisa, como uma das estratégias de reinvenção da tradição candomblecista por uma perspectiva descolonial potencialmente eficaz. Afinal, já vimos que muito do discurso que adia esse debate no entorno dos gêneros e das sexualidades na tradição afro-religiosa é fruto de uma visão binarista e biológica que não condiz com muitos dos sistemas culturais africanos.

Como as COMTOC, no passado, eventos como esse, que visam problematizar questões que geram tensão para a tradição candomblecista, são essenciais para a continuidade das tradições afrodescendentes na diáspora e são efetivos mecanismos de diálogo da comunidade para com esses temas, o que pode ser decisivo para encontrarmos o caminho da mudança.

Não estou defendendo aqui que eventos como esse são a solução para a reconfiguração do culto candomblé, de modo a findar com as violências sofridas pelas pessoas Ts no cotidiano dessa prática. Mas identifico, tal estratégia, se continuada, como metodologia bastante eficaz a longo prazo, para a transformação da tradição candomblecista em consonância com os debates políticos atuais.

Outros debates nesse sentido já foram feitos em outros territórios da Bahia, a título de reterritorializar a tradição candomblecista frente às discussões da atualidade. A Ekede Sil caldeiras de Oyá, durante os seus relatos autobiográficos, compartilhou comigo o efeito que uma roda de conversa sobre questões de saúde pública teve sobre as comunidades candomblecistas de Ilhéus.

⁶⁷ Mulher negra, candomblecista, anciã, educadora e ativista brasileira que militava contra o racismo religioso. Atuou como Makota, assistente da mãe de santo do Terreiro Nzó Oninboyá, no Engenho Velho da Federação, Salvador. Falecida em 19 de março de 2019.

A Ekede Sil estava na função de coordenadora da RENAFRO na ocasião e se ocupou em mobilizar a comunidade de axé local para esse encontro. A proposta temática debatida concentrou-se na necessidade de modificação de alguns hábitos rituais dentro da tradição que pudessem vir a desencadear problemas sérios de saúde pública e de proliferação de doenças.

A proposição do uso de objetos perfurocortantes descartáveis nos processos de iniciação e a necessidade de se cobrir a divindade Tempo, materializada em uma árvore frondosa no centro dos terreiros, a título de evitar o acúmulo de água da chuva e conseqüentemente da proliferação de mosquitos da dengue, chicungunha e etc. Segundo Sil, foram discursividades suficientes para gerar polêmica e mal-estar na comunidade, onde muitas das autoridades se manifestaram contra a sugestão de mudanças tão radicais da tradição.

Sil revela que uma mãe de santo, a respeito da sugestão do uso de objetos perfurocortantes descartáveis nos processos iniciáticos, em tom de ironia, perguntou-lhe se também queria que iniciasse seus filhos com luvas.

Todavia, a reação da maior parte da comunidade foi positiva, segundo ela afirma, e a adesão às sugestões dos agentes comunitários para a preservação do bem estar coletivo teve uma notória aderência, embora paulatina.

O Terreiro Tombenci Neto II, chefiado por Mãe Ilza Mukalê, um dos mais antigos do Brasil, se constituiu num exemplo a ser aplaudido e seguido por muitos outros, pois foi um dos que mais rapidamente compreenderam a necessidade dessas adaptações das práticas rituais, a fim de preservar a saúde pública e interna da comunidade. Mostrando que antiguidade não é sinônimo de inflexibilidade e que com diálogos afetivos entre nós, olho no olho, somos capazes de reinventar formas de amor radicais, conforme hooks (2006), que reestruturam a nossa humanidade ao mesmo tempo em que nos desvela como sujeitos passíveis de compaixão pelo outro, pela outra, pelos seres vivos e não vivos que atuam na economia do axé.

Conversas sobre adaptações da tradição de modo a reconfigurar toda a nossa percepção enquanto ecologia simbólica, enquanto ecossistema transatlântico, diz muito mais sobre nós, sobre nossa ancestralidade do que uma pretensa rigidez a título de preservar “a verdadeira” tradição.

Volto a defender que essa é uma visão colonizada de nós e de nossas práticas que são e sempre foram dinâmicas. Foi o olhar racista europeu e euroamericano que imputou sobre nós aquilo que Hall (2005) chamou de fantasia colonial, um enquadramento “moderno” das nossas múltiplas paisagens territoriais subjetivas numa “unidade negra” numa pretensa

“homogeneidade” que em muitos aspectos parece obedecer aos critérios dos cultos cristãos, onde um “ser masculino superior” supervisiona a tudo e a todos e incumbe seus sacerdotes e sacerdotisas a manterem um formato de culto estanque através de repetibilidade ritual.

A armadilha está na negação disso, dessa influência como problemática por soar como desrespeitoso para as nossas e nossos mais velhos. Então Oxalá nada tem a aprender com Exu? Não foi justamente por sua resistência em aprender com um orixá mais jovem, que Oxalá embebedou-se e perdeu o domínio sobre a criação do mundo para Oduduwa?

Seja “o mais jovem” um membro mais jovem de santo, de feitura, ou seja “o mais jovem”, um tema pouco conhecido pela comunidade, mas que traz em seu bojo reflexões de potência tal, que implica em modificações radicais na lógica do culto, o novo é necessário, é inevitável, diga-se de passagem.

Sobretudo, em se tratando de uma cultura fundamentada na oralidade, restringir as movências textuais de surgirem é impraticável. Por mais que o candomblé tenha se fundamentado na textualidade escrita, ainda é na ordem da vocalidade, do entrelugar, entre uma oralidade que se materializa e de uma literatura que só se consagra através da fala, que ele dinamiza o axé de toda uma ordem simbólica.

Nesse sentido, parece óbvio e vital que a tradição candomblecista seja interpelada por seus próprios congregados a título de se reposicionar frente a questões antes nunca debatidas, sobretudo essas que visam uma coexistência mais harmônica para todas e todos os membros integrantes da ecologia do axé.

Historicamente, o candomblé sempre ancorou as múltiplas subjetividades à deriva dos sujeitos e sujeitas negras e não brancas em situação de subalternidade na diáspora, e em busca de realocação físico-espiritual em um mundo incapaz de sanar as suas desigualdades.

Nascimento (2008) compreende o candomblé como um dispositivo de enfrentamento à fragmentação e individualização humana prospectada pelo capitalismo, mostrando com isso que o candomblé pode ser compreendido como um espaço de cura psíquica, física e espiritual para essas pessoas desterritorializadas bem como espaço de reinvenção para o seu próprio sentido de humanidade.

Assim, parece contraditório a manutenção de práticas que venham a produzir a invisibilização de corpos e identidades dentro da ordem ritual, ou a manutenção de práticas que prejudicam a saúde pública e desestabilizam o próprio ecossistema local; a persistência de discursos machistas salvaguardados por mitos que cooperam com a inferiorização ou segregação feminina e o ainda preponderante nago-centrismo que invisibiliza a importância dos demais grupos étnicos africanos na construção civilizatória afrodiáspórica.

Questões como essas merecem ser debatidas pela comunidade até o seu esgotamento, até que se produzam estratégias que, se não conseguirem sanar, que ao menos amenizem esses notáveis resquícios dos atravessamentos coloniais nas nossas organizações culturais negras e que nos sirvam de estratégias suleadoras para a reinvenção contínua de nós mesmas e nós mesmos. Até que olhemos para certas imagens e não as enxerguemos mais como uma “deturpação” ou “degeneração” da tradição e sim como evidências concretas de nossas formas pregressas de auto-organização quilombista.

3.2. O FUTURO REINVENTADO

Figura 30 - Jovem Menina Batendo No Tambor



Fonte: Registro de Avner Ofer. Domínio público.

Estamos paradas(os), eu e você, olhando para a imagem fixada na parede do terreiro. A imagem, onde vemos uma criança com um sorriso tênue percutindo em um tambor praticamente a sua altura. Tentamos pensar numa legenda que dê conta de tudo isso, após a verdadeira odisséia afetivo-intelectual que fizemos aqui. Talvez, “Corpas Tamboras”, a fim de enfatizarmos a ética daquilo que discutimos aqui, feminilizando de uma vez por todas o imaginário acerca da forja percussiva, ou talvez, “Corpo Tambor Religando o Fluxo de Continuidade Ancestral”.

O Xirê terminou agora a pouco, mas não desejamos sair desse espaço ainda. Então, permanecemos no terreiro mirando o futuro-passado dos quilombos percussivos femininos,

vibrando com o encontro das palmas pequenas da menina onilu com o couro curtido do tambor.

Após essa longa jornada ao lado de tantas mulheres-tambor, alabasas e ogans, a visão do encontro entre mãos femininas tão tenras com o couro curtido do tambor, parece-nos mais um prenúncio do futuro das tradições percussivas. De um afrofuturo que quebra com a linearidade do tempo cronológico; de um futuro que é passado e presente ao mesmo tempo, na medida em que fluxos ancestrais religam-se continuamente através dos corpos-naves das suas descendentes.

Figura 31 - Mulheres Percussionistas da Tribo Chagga, Tanzânia, África.



Fonte: Domínio público.

Através dos nossos corpos, meus e de outras tantas mulheres onilus, as narrativas percussivas silenciadas das mulheres negras ecoam num estampido tão alto, reivindicando a sua contribuição no processo civilizatório afro diaspórico e na produção da ideia de que temos acerca dessas mulheres, organizando-se no entorno de microssociedades coletivas, em quilombos afetivos que se autogerem e produzindo força para toda a comunidade, que já não podem mais ser ignoradas.

Reivindicar a memória sobre a presença feminina no território percussivo como fator constitutivo da identidade negra é reivindicar a própria memória negra em si, uma desconhecida e familiar ao mesmo tempo, posto que percebemos os seus fluxos de continuidade em diversas organizações negras mas, ao mesmo tempo, refutamos onde essas organizações se originam.

Ao lançarmos a mirada sobre as tradições percussivas femininas, veremos imagens inspiradoras para a construção dessa memória negra que percebemos tão presente em

irmandades femininas, tais como a da Boa Morte em Itaparica e Cachoeira, ou a sociedade secreta Geledés, em África, ou, ainda, as Caixeiras do divino do Maranhão.

Figura 32 - Mulheres Caixeiras do Divino com Flores na cabeça, São Luis do Maranhão, 1958.



Fonte: Registro de Matheus Gautherot. Dominio Público.

Não há novidade na aglutinação feminina no entorno do tambor, do Maracatu Ventos de Ouro ao Ilu Oba De Min; do grupo Obatalá à Didá Banda Feminina não há invenção que na verdade não seja reinvenção, é passado e futuro ao mesmo tempo. As mulheres sempre estiveram nesse território, e sempre fizeram dos tambores artefato de seu poder.

Aliás, as próprias narrativas míticas nos apresentam as aglutinações femininas como parte constitutiva do ethos cultural afrodescendente e as imagens das mulheres tamboreiras em coletivos percussivos hoje surgem ratificando essa suspeita.

Figura 33 - Didá Banda Feminina em formação, Pelourinho, Salvador.



Fonte: Registro de Edson Ruiz. Acervo do Portal eletrônico Soteropreta

Vivian Caroline⁶⁸, maestrina da Didá, Banda Feminina, acredita que a execução percussiva serve como um processo de descolonização dos sujeitos e sujeitas negras. Na medida em que reposiciona esses corpos negros em contextos positivos, gera representatividade e produz identidade, e nós, as mulheres percussionistas, somos elementos principais para a construção dessa transformação de valores e do ethos afrodescendente.

Reterritorializando as nossas subjetividades nesse espaço simbólico, trazemos à luz memórias que feminilizam as nossas práticas coletivas. O tambor não é um mero artefato estético, pois como portador das nossas narrativas ancestrais, tem o poder de evocar todo um imaginário acerca dos povos afrodescendentes salvaguardando nossas múltiplas textualidades a fim de que permaneçamos enraizadas (os), mesmo sobre esse terreno instável que a diáspora negra representa.

“Quando o tambor fala, tudo cala” é o que Vivian sempre afirma durante as suas palestras acerca da Banda Didá e de sua trajetória. Em outras palavras, significa dizer que o tambor sempre cumprirá o seu papel de primeiro instrumento de comunicação da humanidade, falando mais do podemos expressar. Bastando um toque somente, como vimos Mãe Rose de Ogum contar, numa única pancada no rum para que toda uma linhagem ancestral fosse convocada ao Ayê. A imponente voz do tambor substitui letras, cantos e tudo o mais, pois é na frequência do ritmo alfa de cada sujeito e sujeita implicada no seu entorno que ele atua e é a sua memória que ele evoca.

O tambor “como um caminho de expansão” para as sujeitas e os sujeitos negros no mundo, como Mestre Giba⁶⁹ bem coloca, ele traz em seu bojo a nossa história de luta e resistência, não importando muito em qual contexto esteja para que a sua potência ancestral seja acionada, se num espaço religioso ou fora dele; tambores são sagrados em qualquer circunstância por carregarem consigo as narrativas das nossas e dos nossos ancestrais e por serem capazes de fazerem-nas viajarem em senóides que atravessam o espaço-tempo e reconectam os corpos daquelas (es) que tocaram antes, em tempos imemoriais, conosco, mulheres onilus afro diaspóricas hoje.

⁶⁸ Doutoranda do Programa de Pós Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia e líder da Didá Banda Feminina.

⁶⁹ Mestre percussionista soteropolitano nascido no Curuzu fundador da bateria percussiva feminina internacional Batalá quando radicado na França em 1997. Também é um dos criadores do Cortejo Afro em Salvador.

ISTO NÃO É UMA CONCLUSÃO!

O Xiré acabou, os couros dos atabaques começam a ser folgados, o bode silencia e adormece sob as mãos das mulheres alabês, mas permanecemos, você e eu, assistindo o ir e vir das ekédes e ogans com o jejum de encerramento, enquanto a Iyá abraça e abençoa a sua gente.

Cada um em sua vez, para diante dela e prostra-se no chão em reverência à sua antiguidade, no caminho da sabedoria e da experiência. Nossos olhos já não são mais os mesmos, enxergamos tudo de maneira diferente agora, sobretudo o modo como os corpos transitam nos espaços do barracão, com as suas variações de cores e performances estéticas, que inscrevem no tempo-espaço novas narrativas.

Fomos impelidas por muitas questões até aqui, sanamos algumas delas ao passo que outras tantas, definitivamente, impossíveis de serem respondidas, surgiram. Acho mais provável que isso aqui seja, de fato, as minhas últimas considerações a respeito desta análise que começou antes da minha pesquisa de campo e segue para além do encerramento da presente textualidade dissertativa e não é uma conclusão.

Para mim, o desafio de ler as textualidades tradicionais com o distanciamento crítico necessário à uma pesquisa analítica sem, no entanto, violentar as idiosincrasias implicadas nessas mesmas textualidades, está na constante vigília de mim mesma, a fim de não incorrer na armadilha trazida pela lente da “modernidade”.

Todos os conflitos internos às práticas candomblecistas que analisamos aqui, são frutos disso, da tentativa de “modernização” de dispositivos culturais não modernos. E o que a princípio parecia ser um mero entrave estético, uma disputa de poder entre grupos de gênero sobre o território do tambor, aos poucos revelou-se como algo maior, de ordem macroestrutural, exigindo de nós libertação sobretudo do nosso imaginário e da nossa capacidade criativa a título de forjarmos novos modos de existir em relação e refundar projetos de humanidades para as nossas subjetividades negras.

A busca por bifurcações epistemológicas que desestabilizam o ideal de candomblé puro e que revelam como é possível à tradição ser maleável, suscetível à mudanças discursivas, verdadeiramente acolhedoras e democráticas, não deve ser entendida como “modismos” ou imposições “modernas”, posto que moventes sempre fomos, polifônicos também, e foi a modernidade, como um projeto de expansão territorial europeia e cristã, com seu intuito de homogeneização cultural e de extermínio de alteridades, que nos reduziu a um universalismo.

Embora o candomblé, como vimos, tenha sido forjado no contexto da modernidade ocidental em território diaspórico, e se fundamente num sistema cosmológico atravessado por perspectivas coloniais modernas, traz em seu bojo fenômenos, experiências e textualidades dos povos africanos autóctones que são dissonantes com toda a pretensão de domesticação e higienização das formas de ser e pensar.

Todas as “subversões” com as quais nos deparamos ao longo do caminho até aqui são prova disso, são continuidades transatlânticas das práticas não modernas dos povos autóctones africanos. E que fique bastante escuro, que modernidade não passa de apenas um dos inúmeros projetos culturais e civilizatórios do mundo. Não único modelo, e sobremaneira não uma “evolução” cultural ou um conjunto de “avanços” de aparatos tecnológicos e civilizatórios. Modernidade é mais um dos múltiplos caminhos de expansão civilizatória que outorgou a si mesmo uma sobressalência com relação aos demais projetos culturais dos povos colonizados.

A proposta de reinvenção futurista para nossa comunidade negra deve perpassar a reterritorialização do continente africano e de sua diáspora, nesse lugar do avanço tecnológico e do progresso no nosso imaginário, mas por uma perspectiva não moderna, díspar das pretensões colonizatórias que a modernidade europeia produziu durante seu projeto de expansão territorial. Uma proposta que aproxime-se muito mais da almejada afrotopia de Felwine Sar (2019), onde a nossa busca será por reinventarmos modos de ser e de existir que não se restrinjam a performances de “reação” ou “afirmação” dos nossos valores positivos, onde simplesmente a whiteness deixe de existir como parâmetro que respalda as nossas reinvenções.

É a descolonização do nosso ato de lembrar que é urgente e, assim, consequentemente descolonizaremos a memória. Por meio de um minucioso processo de desempoeiramento e triagem dos nossos fósseis mitológicos e narrativos, é que seremos capazes de ver possibilidades além dos resquícios colonizatórios, além do projeto hegemônico de modernidade.

Localizar a tradição candomblecista no interior desses entraves, dessas textualidades polêmicas, é essencial para abandonarmos a ideia de que toda crítica feita à tradição, todo impasse sinalizado se trata da tentativa de “modernização” do culto. Aliás, é o inverso disso, é muito mais uma busca de reverter o processo de modernização das nossas práticas culturais, tendo como esteio os fluxos disruptivos da norma, as narrativas fósseis dissidentes, as identidades marginais e abjetas para a reinvenção de um afro futuro do culto candomblé.

REFERÊNCIAS

- ANDERSON, Reynaldo; JONES, Charles E. **Afrofuturism 2.0**. New York: Lexington Book, 2016.
- ARAUJA, Diego. **Diego Pinheiro nos fala um pouco sobre oríkì e como se deu essa investigação durante o processo de QUASEILHAS - O oríkì das Araújo**s. Vídeo 04. Facebook: ÀRÀKÁ - Plataforma de Criação em Arte. Salvador, 7 set. 2018. Disponível em: <https://www.facebook.com/arakaart/videos/704336899903330/> Acesso em: 20/01/2019.
- AUGRAS, Monique. **O que é tabu**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.
- BARBOSA, Fernanda Júlia. **Ancestralidade em cena: candomblé e teatro na formação de uma encenadora**. 2016. 239 fls. (Dissertação) – Mestrado em Artes Cênicas. Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia.
- BARBOSA, Marise. **Um as mulheres que dão no couro**. São Paulo: Empório de Produções e Comunicação, 2006.
- BARROS, José Flávio Pessoa de. 1999. **O banquete do rei... Olubajé: uma introdução à música sacra afro-brasileira**. Rio de Janeiro: UERJ/ INTERCON, 1999.
- BENISTE, José. **Dicionário Yorubá-Português**. 3 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2016.
- BENTO, Berenice Alves de Melo. **A reinvenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual**. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.
- BENTO, Berenice Alves de Melo. **O que é transexualidade**. São Paulo: Brasiliense, 2008.
- BHABHA, Homi. K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- CABRERA, Lydia. **Iemanjá e Oxum**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.
- CACERES, Luis Jesús Galindo. **Sabor a ti: Metodología cualitativa em Investigación Social**. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1998.
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- CAPONE, Stefania. **Os yorubá do novo mundo: religião, etnicidade e nacionalismo negro nos estados unidos**. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.
- CARDOSO, Ângelo Nonato Natale. **A Linguagem dos tambores**. 2006. 256 f. (Tese) – Doutorado em Música/ Etnomusicologia, Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, 2006.

- CASTILLO, Lisa Earl. **Entre a oralidade e a escrita: a etnografia nos candomblés da bahia**. Salvador: Edufba, 2010.
- COSTA, Valéria. GOMES, Flávio. **Religiões negras no Brasil: da escravidão a pós-emancipação**. São Paulo: Selo Negro, 2016.
- DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**, vol 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1995.
- DIAS, Claudenilson. COLING, Leandro. **Resistências e Rejeições nas Vivências de Pessoas Trans no Candomblé da Bahia**. EXAEQUO, n. 38, 2018, p. 95-110. Disponível em: <http://exaequo.apem-estudos.org/artigo/resistencias-e-rejeicoes-nas-vivencias-de-pessoas-trans-no-candomble-da-bahia>. Acesso em: 20/01/2019
- DIAS, João Ferreira. **À cabeça carrego a identidade: o orí como um problema de pluralidade teológica. Afro-Ásia**. n. 49, 2014. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/265345964_A_cabeça_carrego_a_identidade_o_o_ri_como_um_problema_de_pluralidade_teologica. Acesso em: 24/02/2020.
- DIOP, Cheikh Anta. **A unidade cultural da África negra: esferas do patriarcado e do matriarcado na antiguidade clássica**. Luanda: Edições Mulemba, 2014.
- DURKHEIM, Émile. **As formas elementares da vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- FARIAS, Paulo Fernando de Moraes. **“Enquanto isso, do outro lado do mar... Os arókin e a identidade ioruba”**. Salvador: Afroasia. 1996
- FARO, Mayra Cristina Silva. SILVA, Lucielma Lobato. Poder e (Im)pureza do corpo feminino na tradição afro-paraense mina-nagô e na pajelança cabocla. **Revista de Estudos amazônicos**, Pará, v. VI nº 2. 2011.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso: aula inaugural no collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970**. São Paulo: Edições Loyola, 2014.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 2017.
- FREUD, Sigmund. **Totem e tabu**. Rio de Janeiro: Imago, 1975.
- GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. São Paulo: Editora Unesp, 1991.
- GLISSANT, Edouard. **Introdução à uma poética da diversidade**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.
- GOMES, Rodrigo Cantos Savelli. **Samba no feminino: transformações das relações de gênero no samba carioca nas três primeiras décadas do século XX**. 2011. 157 f.

Dissertação (Mestrado em Música, Musicologia e Etnomusicologia) – Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2011.

GUERREIRO, Goli. **Terceira diáspora: o porto da Bahia**. Salvador: Corrupio, 2010.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). Petrópolis: Editora Vozes, 2005.

HEALEY, Mark. **Os desencontros da tradição em cidade das mulheres: raça e gênero na etnografia de Ruth Landes**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

HEALEY, Mark. Os desencontros da tradição em cidade das mulheres: raça e gênero na etnografia de Ruth Landes. Campinas: **Cadernos Pagu**, n. 6/7. 1996. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1865/1986> Acesso em: 24/02/2020.

HOBBSAWN, Eric; RANGER, Terence. **A Invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

HOOKS, bell. **O amor como a prática da liberdade. Outlaw Culture. Resisting Representations**. Nova Iorque: Routledge, 2006.

HOOKS, bell. **Olhares negros: raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2019.

HUDSON-WEEMS, Clenora. Africana womanism and the critical need for africana theory and thought. Washington: **The western journals of black studies**. v. 21, n. 2, 1997. Disponível em: <https://search.proquest.com/openview/8ec0bf531cb4873708578d7eb795ad3e/1?pq-origsite=gscholar&cbl=1821483> Acesso em: 25/01/2019.

IMARISHA, Walidah. **Reescrevendo o futuro: usando ficção científica para rever a justiça**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016. Disponível em: https://issuu.com/amilcarpacker/docs/walidah_imarisha_reescrevendo_o_fut Acesso em: 24/02/2020

KRENAK, Ailton. **Antes o mundo não existia**. In: NOVAES, Adauto (org.) Tempo e História. São Paulo: Companhia das letras, 1992.

LANDES, Ruth. **A cidade das mulheres**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

LIMA, Fabio Batista. **Os Candomblés da Bahia: tradições e novas tradições**. Salvador: Universidade do Estado da Bahia ARCADIA, 2005.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. Florianópolis: **Revista Estudos Feministas**, v. 22, n. 3, p. 935-952, 2014.

LÜHNING, Angela. Música: coração do candomblé. n. 7, p. 115-124. São Paulo: **Revista USP**, 1990. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/55867>. Acesso em: 20/01/2019.

LUZ, Marco Aurélio de Oliveira. **Agadá: dinâmica da civilização africano-brasileira**. Salvador: EDUFBA, 2017.

MATORY, J. Lorand. Gendered Agendas: the secrets scholars keep about yoruba atlantic religions. Malden: *Gender & History*, v. 15, 2003. Disponível em: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.0953-5233.2003.00314.x>. Acesso em: 20/01/2019.

MATORY, J. Lorand. Yorubá: as rotas e as raízes da nação transatlântica, 1830-1950. Porto Alegre: **Horizontes Antropológicos**, v.4, n.9, p.263-292. 1998. Disponível em <https://doi.org/10.1590/S0104-71831998000200013>. Acesso: 24/02/2020

NAPOLEÃO, Eduardo. **Vocabulário Yorubá: para entender a linguagem dos orixás**. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

NASCIMENTO, Elisa Larkin. **Guerreiras de Natureza: mulher negra, religiosidade e ambiente**. São Paulo: Selo Negro, 2008.

NASCIMENTO, Tatiana. **da palavra queerlombo ao cuíerlombo da palavra. PALAVRA, PRETA!** poesia di dendê, 2018. Disponível em: <https://palavrapreta.wordpress.com/2018/03/12/cuierlombismo/>. Acesso em: 24/02/2020.

NJERI, Aza. Ribeiro, Katiúscia. Mulherismo africana: práticas na diáspora brasileira. Rio de Janeiro: **Currículo sem fronteiras**, v.19, n.2, p. 595-608, 2019. Disponível em: <https://pdfs.semanticscholar.org/2d47/dfa528d9af54df758d0cc6cce91f0afcc9e7.pdf>. Acesso em: 25/01/2019.

NOCCIOLI, Carlos Alexandre Molina; PAES, Cristiane Cataldi dos Santos. A mulher como alvo de tabu: o fascínio da ambiguidade feminina. **Revista de ciências humanas**. Viçosa, v. 12. Nº 2. 2012. Disponível em: <http://www.cch.ufv.br/revista/pdfs/vol12/artigo1evol12-2.pdf>. Acesso em: 20/01/2017.

ODÉ, Leandro Ty. **Asé araye: explicando porque mulher não toca coro (atabaque)**. Youtube: 11 nov. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SuyqhdAXdR4>. Acesso em: 20/01/2019.

- OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. Conceituando o gênero: os fundamentos eurocêntricos dos conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas. **Codesria Gender Series**, v. 1, p. 1-8, 2004.
- OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. **Making history, creating gender: some methodological and interpretive questions in the writing of Oyo oral traditions**. Cambridge University Press, Cambridge, v. 25, 1998, p. 263-305.
- PARÉS, Luis Nicolau. **O rei, o pai e a morte: A religião vodum na antiga costa dos escravos na África ocidental**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- PASSOS, Eduardo. **Pistas do Método da Cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virginia; ESCÓSSIA, Liliana da (orgs.). Porto Alegre: Sulina, 2015.
- PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás**. São Paulo: Companhia das letras, 2001.
- PRECIADO, Beatriz. **Manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual**. São Paulo: N-1 edições, 2014.
- REZENDE, Marcos. **Mulheres de axé**. Salvador: Editora Kawo-Kabiyesile. 2013.
- RISÉRIO, Antonio. **Oriki Orixá**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- RODRIGUES, Nina. **O animismo fetichista dos negros baianos (1896)**. Salvador: P555, 2005.
- ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2016.
- SANTOS, Inaycira Falcão dos. **Corpo e ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação**. 2 ed. São Paulo: Terceira Margem, 2006.
- SANTOS, Juana Elbein dos. **Os nagô e a morte: pàde, àsèsè e o culto ègun na Bahia**. Petrópolis: Vozes, 2012.
- SANTOS, Milton Silva dos. Sexo, gênero e homossexualidade: o que diz o povo-de-santo paulista?. **HORIZONTE - Revista de Estudos de Teologia e Ciências da Religião**, v. 6, n. 12, p. 145-156, 2008. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/horizonte/article/view/444>. Acesso em: 20/01/2019.
- SANTOS, Orlando J. **Awon oju egbé: mulher pode tocar atabaque no candomblé? 22 mar. 2015**. Youtube: Awon Oju Egbé. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qODrxthYc5I&t=30s>. Acesso em: 20/01/2019.
- SAR, Felwine. **Afrotopia**. N-1 Edições, 2019.

- HORA, George da. **No tempo de finado: conflito geracional, poder e mando em um candomblé de Salvador**. 2019. f. 120. Dissertação (Mestrado) – Estudos Étnicos e Africanos, Universidade Federal da Bahia.
- SILVEIRA, Ana Paula Lima. **Batuque de mulheres: aprontando tamboreiras de nação nas terreiras de Pelotas e Rio Grande, RS**. 2008. 163 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- SILVEIRA, Renato da. **O candomblé da Barroquinha: processo de constituição do primeiro terreiro baiano de Keto**. Salvador: Edições Maianga, 2006.
- SODRÉ, Muniz. **A verdade seduzida**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira**. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- SODRÉ, Muniz. **Pensar Nagô**. Rio de Janeiro: Vozes, 2017.
- T'JAGUN, Baba Júnior. **Mulheres podem ou não tocar atabaques?**. 29 mai. 2018. Youtube: Babalorisa Júnior T'Jagun. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=zRUNn6tankw>. Acesso em: 20/01/2019.
- TRUTH, Soujourner et al. **Feminismos negros: una antología**. Traficantes de sueños, 2012.
- VERGUEIRO, Viviane. **Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade**. 2015. 244 f. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) - Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia.
- ZUAZO, Pedro. **Carnaval do Rio terá a primeira mulher como mestre de bateria**. Extra: 10 jan. 2019. Disponível em: <https://extra.globo.com/noticias/rio/carnaval-do-rio-tera-primeira-mulher-como-mestre-de-bateria-23359879.html>. Acesso em: 20/01/2019.
- ZUMTHOR, Paul. **Tradição e esquecimento**. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

GLOSSÁRIO

Aalafin	Título conferido ao chefe máximo do antigo estado de Oyó, na Nigéria
Agô	Licença. Pedir licença.
Alabê	Ogan responsável pelos tambores, seus preceitos rituais e os cânticos sagrados dos orixás. Contração das palavras 'Ala' e 'Agbê' designando senhor do abê, ou senhor da cabaça.
Alarinjo	Terminologia africana que designa o artista do corpo.
Amalá	Comida ritual votiva de Xangô, feita de caruru de quiabos, farinha de arroz ou mandioca.
Ara Ayê	Habitantes do plano dos vivos. Habitantes do plano dos seres encarnados.
Ara Orum	Habitantes do reino dos desencarnados; habitantes do plano dos ancestrais.
Arókin	Corporação masculina que compunha corte do Alaafin e era encarregada de transmitir as suas mitologias bem como de sua linhagem.
Atabaque	Tambor sagrado. Instrumento percussivo. Dentro da ordem candomblecista forma um jogo de três tambores que são considerados divindades assim como os demais orixás.
Axé	Força invisível e mágica que conecta os seres vivos e não vivos e dinamiza a força do terreiro de candomblé.
Axogum	Ogan responsável pelos preceitos relativos ao abate animal dentro da ordem ritual candomblecista.
Ayê	Terra. Plano físico onde os seres humanos vivos habitam
Awó	Mistério. segredo.
Babalawô	Pai do segredo. Sacerdote do oráculo de Ifá.
Babalorixá	Pai de santo.
Bajé	Expressão que designa a menstruação dentro do contexto candomblecista de nação ketu-nagó.
Caboclo	Divindade ancestral nativo brasileira ou indígena.
Calundu	Variedade de manifestações afro religiosas. Em especial os batuques ocorridos no período setecentista brasileiro que incluía nas suas cerimônias o transe e acura.
COMTOC	Sigla que significa Conferências Mundiais Sobre a Tradição dos Orisha e Cultura.
Culto Lesé Egun	Culto aos Eguns. Culto ao espírito dos mortos. Culto aos ancestrais masculinos.
Culto Lesé Orixá	Culto ao orixá. Culto ao ancestral divinizado.
Egbé	Terreiro de candomblé. Ilê axé. Casa de candomblé.
Ebome	Iniciada(o) no culto candomblé com mais de sete anos de feitura. Palavra que significa irmã ou irmão mais velho.
Egun	Espírito ancestral desencarnado. Espírito dos ancestrais masculinos mortos. Designa o espírito de toda pessoa morta na cultura yorubá.
Ekedi	Zeladora do orixá. Contraparte feminina do ogan.
Ekódidé	Pena vermelha retirada da cauda de uma ave nobre africana da família dos papagaios chamada odidé, ou edidé.

Exu	Orixá da comunicação e do movimento sendo ora a própria linguagem e ora seu instrumento nas relações dos seres humanos e das divindades.
Gã	Nome fon do instrumento percussivo feito de ferro, constituído de duas ou mais campânulas. Instrumento percussivo que constitui a orquestra percussiva afrorreligiosa.
Ijexá	Ou Iyesa, grupo étnico advindo do território africano. Sub-grupo étnico dos povos yorubá. Instrumento consagrado à divindade Oxum em Osogbo. Também se convencionou chamar o toque percussivo consagrado a Oxalá e a Oxum no Brasil.
Iku	Entidade encarregada de restituir os seres humanos de volta ao barro primordial após a morte.
Ilê Axé	O mesmo que egbé, terreiro ou casa de santo. Espaço religioso que abarca as práticas dos povos que cultuam orixá.
Ilê Ifé	Antiga cidade yorubana localizada no estado de Osun.
Ilu	Tambor.
Ilu Batá	Tambor da família dos batás
Ilu Obá De Min	Bateria percussiva feminina formada em são paulo. Palavras yorubanas que em sua tradução significam “mãos que tocam para o rei (Xangô)”.
Iroko	Árvore ancestral. Orixá do tempo. Espírito das árvores ancestrais. Uma das árvores consagradas ao ancestral masculino. árvore que conecta Orum e Ayê.
Itan	Compilação de cantos, mitos e histórias que narram a formação cosmológica dos povos yorubanos.
Iyákekerê	Mãe pequena. Tia.
Iyálorixá	Mãe de santo.
Iyámi Oxorongá	A grande mãe ancestral. Minha mãe Oxorongá.
Iyawo	Noiva. Diz-se da pessoa iniciada ao culto candomblé.
Jagum	Orixá guerreiro da linhagem funfun, do branco. Orixá guerreiro do exército de Obatalá.
Kpójitó	Rainhas mães do contexto cultural dos povos jejes (djedje). Literalmente “aquela que engendra o leopardo”.
Lagosian Renaissance	Movimento de renascença dos grupos étnicos africanos habitantes em Lagos, Nigéria ocorrido no final do século XIX com o intuito de fortalecer culturalmente os povos que se compreendiam yorubá em resistência à colonização muçulmana e europeia.
Loko	Divindade vodun responsável pelos aspectos relativos ao tempo, á ancestralidade negra, á memória dentro do culto vodunci.
Lucumí	Povos Lucumí. Designa os povos de origem yorubá reterritorializados em Cuba após tráfico negreiro. Refere-se também às práticas religiosas desses povos.
Meridilogum	Jogo divinatório de origem africana também conhecido como erindilogum.
Nkisi	Divindade ancestral cultuada pelos povos de origem Angola.
Obatalá	Também conhecido como orixalá. Símbolo coletivo do poder masculino.
Obi	Fruto sagrado indispensável nos rituais de candomblé, sendo dispensável apenas nos preceitos dos filhos de Xangô por ser um fruto tabu desse orixá.

Odé	Orixá caçador muitas vezes sincretizado com o orixá Oxóssi. Orixá da floresta.
Oduduwá	Ou Oduwá. Orixá ora compreendido como feminino simbolizando o poder coletivo feminino. ora como orixá masculino completando o tripé identitário juntamente com Xangô e Ifá, que fundamenta o candomblé como um culto embasado na ancestralidade masculina.
Olorum	Ou Olodumaré. Senhor do céu. senhor supremo dos orixás.
Ogan	Sacerdote de candomblé.
Ogum	Orixá guerreiro. Orixá ligado à evolução da tecnologia humana, bem como às estradas. orixá protetor dos artesãos e ferreiros.
Olosun	Título nobre concedido às altas sacerdotisas do culto de Oxum em Osogbo, Nigéria.
Omooxun	Filha de Oxum.
Omulu	Ou Obaluayê, orixá masculino ligado à terra e aos preceitos da saúde humana sendo responsável tanto pela cura quanto pela doença.
Onilé	Senhor da terra. Lama primordial.
Opá Oko	Bastão ou vara extraída da árvore akoko.
Oriki	Saudação ou celebração das consciências. Exaltação das qualidades de uma pessoa, de um ancestral, de um objeto, de um lugar.
Orins	Cânticos de louvação.
Orixá	Divindade ancestral yorubana.
Orum	Céu. Plano físico dos ancestrais divinizados e ancestrais humanos desencarnados. Plano onde vivem os orixás.
Osogbo	Cidade nigeriana.
Otim	Orixá vinculado ao panteão dos orixás caçadores. Às vezes visto como orixá feminina às vezes como um homem transexual.
Oxóssi	Orixá caçador. Orixá das florestas.
Oxum	Orixá das águas doces. Senhora das riquezas e da fartura. Matrona da fertilidade feminina.
Oxumarê	Orixá da continuidade. é representado por uma cobra e pelo arco
Oyó	Cidade império da África ocidental, localizada no sudoeste da Nigéria.
Paó	Sequência ritmada de palmas utilizadas em diversas circunstâncias no candomblé; como gesto de submissão, de reverência, de invocação, etc.
Pejigã	Ogan responsável pela montagem dos altares e pelas oferendas ao orixá tempo, ou Iroko.
Perfurês	Ensaio dos toques e cantos de orixá para a realização do xirê.
Tama	Tambor falante; talk drum; tambor ayan.
Voduns	Ancestrais divinizados cultuados nos ritos de origem jeje.
Xirê	Corruptela da palavra sirê. Designa a festa onde o orixá retorna ao mundo dos vivos para celebrar com seus descendentes.
Yorubaland	Território que compreende parte da Nigéria, Togo, Benin, habitado pelos povos que falam o idioma yorubá.

APÊNDICE A - ENTREVISTAS COM AS MULHERES ALABÊS

Entrevista Mãe Pequena (Iyákekerê) Odara Oyá – Parte I
(concedida via celular em salvador, Bahia no dia 30 de setembro de 2018)

Sanara Rocha – Qual é o nome do seu terreiro?

Mãe Pequena Odara Oyá – Ile Asé Omin Orô.

Sanara Rocha – Qual é o seu cargo na hierarquia do axé?

Mãe Pequena Odara Oyá – Mãe pequena ou Iyákekerê. Antes de fazer santo me iniciei para Oyá Bagan⁷⁰.

Sanara Rocha - Quanto tempo você tem de feitura no santo?

Mãe Pequena Odara Oyá -Estou no terreiro desde a sua fundação. Fui feita no primeiro barco da casa.

Sanara Rocha - Você toca nos tambores sagrados? E existem outras mulheres que tocam no seu terreiro?

Mãe pequena Odara Oyá - Na verdade eu já trabalhava com percussão. Amo tocar. Toco com amor. Conheci meu pai de santo no meio da arte. Fazíamos muitos shows juntos e eu não sabia que ele era da religião. Nunca quis essa realidade para mim. Minha família toda é de candomblé, mas nunca me vi dentro. Mas, sentia a necessidade de cuidados. Porém não queria essas responsabilidades, sempre corri. Minha família a maioria é da raiz da casa branca, mas o destino me levou para o outro lado totalmente diferente. Um amigo que se transformava em Mitta Lux a tinha tomado 7 anos e não quis o cargo que o santo escolheu para ele. De repente um dos integrantes no show dele, como Mitta, precisou de cuidados espirituais aí o erê dele veio passou um ebó para esse menino logo em seguida conheci o caboclo. Como éramos poucos o caboclo veio e só conversou. Isso me incomodou muito, falei pra ele que para as próximas vezes que ele estivesse em terra eu ia fazer o samba para ele. Então eu levei meu instrumento e fiz um samba para o caboclo. Como éramos poucas pessoas, eu o meu dofono e mais uma a gente fazia a reunião e eu sempre tocava, daí foi caindo no costume. Depois de um tempo meu pai de santo se tornou um pai de santo mesmo. Ele pegou a cadeira e a gente abriu roça e eu continuei tocando nos procedimentos internos porque a gente ainda não tinha ogan. Hoje a gente já tem ogan mas eu continuo tocando. Eu toco em festa de padilha eu toco em festa de caboclo, meu pai fica meio que resistindo que eu toque numa festa de orixá porque ele fala que é muito cacife pra ele assumir. Mas na

⁷⁰ Oyá bagan é uma das qualidades da orixá Iansã. ligada ao fogo e à labareda, dificilmente tem filhos homens iniciados no seu culto.

maioria das festas ele fica muito nervoso e já tá por um tris de colocar a gente pra tocar, eu e mais uma irmã que é uma ekede aqui de casa que trabalha com percussão pra tocar pro santo. Porque eu acredito que tocar os couros sagrados, é uma coisa que vem de dentro não é tocar por tocar. Eu toco pra um caboclo dançar, pra uma padilha dançar, até de manhã! Eu quero ver meus deuses abrir mas eu só paro na hora que ele for embora. Hoje em dia é muito complicado, hoje você tem um ogan pra tocar em sua casa em sua festa se você tiver dinheiro. Na quarta-feira passada, eu passei por uma de horror aqui na roça, porque os ogans aqui da casa não estavam dando conta, vieram os ogan de fora e aí meu pai de santo mandou que eu pegasse nos atabaques pra tocar e um dos ogans se recusou a tocar comigo do meu lado e eu falei “Eu não toco o couro em sua casa, na minha casa eu toco sim! Se você quiser se levantar daí e não tocar é um particular do senhor. Mas aqui em minha casa eu vou tocar.” E toquei.

Sanara Rocha - No seu terreiro existem pessoas? Tem esse trânsito de pessoas trans ou dissidentes sexuais por exemplo lésbicas, homossexuais... Enfim existe esse acolhimento de outras possibilidades de identidades sexuais?

Mãe Pequena Odara Oyá - Como eu falei lá na frente meu pai trabalha como ator transformista e ele se transforma em Mitta, às vezes, para ganhar a vida. Hoje ele se transforma em Mitta um pouco menos devido a demandas no candomblé ou seja a casa da gente abre as portas, sim para esses tipos de pessoa, as portas estão abertas para lésbicas e para pessoas que estão em formação buscando entendimento para se tornar transgênero. As portas estão abertas para todos! Acredito que o candomblé tem que ser uma religião que abrace todos independente de escolha sexual ou qualquer outro “transtorno”.

Entrevista Mãe Pequena Odara Oyá – Parte II,

(concedida no Ilê Axé Omin Orô, Cajazeiras, Salvador, Bahia em 05 de junho de 2019)

Sanara Rocha – Bom Odara, eu gostaria que você falasse um pouco sobre a tua trajetória com o tambor dentro desse território do candomblé. Como isso se deu? Como você aprendeu a tocar? Enfim quero que você me conte um pouco sobre tua história com isso. Com quem você aprendeu?

Odara Oyá – A minha trajetória com o tambor começou um pouquinho antes do meu entendimento para o candomblé. A minha mãe é professora de dança afro no Nordeste de Amaralina e lá ela faz um trabalho de tirar jovens do ambiente de risco, e a minha mãe sempre foi a minha inspiração. Eu aprendi a tocar com ela. A minha mãe me envolveu muito com

esse lance de arte e eu aprendi a tocar com ela, a gente fazia alguns shows tocando juntas e eu procurei tocar o meu caminho. A minha família é toda de candomblé, mas eu nunca quis essa realidade para mim. Eu falo que eu conheci o candomblé um pouco tarde, não de conhecer, mas busquei entender muito tarde, porque minha família sempre tirou os ebós, isso e aquilo mas candomblé a gente precisa se permitir. Se não tiver permissão não adianta. Se não existe entendimento não adianta só é mais um. Um grão que foi passado pela dos outros. Às vezes resolve porque a família vê o que está precisando e a fé deles ajuda a gente um pouco. Mas se a gente não tem esse entendimento a gente sempre vai estar doente. E aí nesse meio artístico os meus amigos sentiam a necessidade de eu me cuidar numa casa de candomblé. E ficavam me convidando, me convidando...E aí o meu pai de santo, ele é ator transformista e eu fazia alguns trabalhos com ele mas eu não sabia que ele era de candomblé. Aí um belo dia ele me pediu um favor, de eu ir para um lugar com ele, para pegar umas coisas mas não me falou o que era, não me explicou, não nada. E aí quando eu cheguei de manhã no horário marcado, ele me sai todo de branco com uma conta no pescoço. E eu falei, não vou mais, que ele tá me levando para o candomblé. Mas como ele precisava pegar umas coisas da qual eu não sabia e aí quando eu cheguei lá eu tive noção do que estava acontecendo. Ele estava saindo de uma roça porque a mãe de santo não foi... Não soube entender o lado dele. Porque ele veio de Brasília, foi iniciado lá em Brasília, teve um problema lá saiu da roça e aí o meu pai Oxumarê precisava seguir o ciclo. E ele encontrou essa roça, pagou obrigação lá, se encontrou. Mas a vida das pessoas continua. O mundo é movido através do dinheiro e ele precisava ganhar a vida dele. E uma pessoa que trabalhava como ator transformista, trabalha muito com a noite, no outro dia de manhã está esgotado. Trabalha muitos finais de semana e é o momento que a gente de candomblé consegue fazer a festa porque tem que intercalar com o horário de trabalho dos filhos. Então ele não podia estar presente. Ele teve um problema, que ele saiu da roça e ele tinha me convidado para ajudar ele a pegar o santo dele. E aí eu digo, brinco com ele sempre que, foi ali que eu assinei na minha carta. Porque eu sempre tive medo, nunca quis essa realidade porque eu sempre fui médium. Minha família recebia os espíritos, caboclos, eu não via a pessoa. Eu via o caboclo. Então para que eu entendesse isso demorou um pouco, eu tinha muito medo. Eu tava louca dentro de um terreiro. Falei pô, eu vim ajudar um amigo, velho! E ele me trouxe para um balaio! E aí ele foi e encontrou um santo dele num estado crítico num templo sujo, e eu sem entender nada disso. Ele veio de lá em lágrimas e me entregou Oxumarê e disse assim: “Segure aqui.” Mulher! Eu perdi o sentido, senti o chão afundar, uma coisa de louco. Eu queria soltar o santo de qualquer maneira e eu disse “Meu deus!”. Eu já sabia, eu já tinha

sentido essa sensação. Todas as vezes eu via o espírito como ele era. E eu só queria sair dali porque eu nunca quis isso para a minha vida. Aí a gente foi, levou o santo para a casa dele, ele pediu que eu entrasse e eu falei não vou entrar porque ele vai receber alguma coisa. Não quero estar presente. Inventei uma desculpa e fui pra casa. E aí eu bebia muito, curtia muito, subia descia e não me cuidava e meus amigos: “Você precisa se cuidar, você precisa se cuidar!” E com essa abertura que eu dei para ele de buscar o santo e isso e aquilo, ele sentiu a necessidade que precisava me ajudar. Porque de uma certa forma eu ajudei ele num momento mais difícil. E aí ele me convidou, inventou um ensaio, eu fui toda empolgada para esse ensaio. Quando eu chego lá era uma sessão numa segunda. Ele estava fazendo uma sessão toda segunda para Obaluaye. Eu me lembro como se fosse hoje, era a última segunda de agosto. Fui e ele falou: “Hoje você vai ficar e trancou todos os portões. Pronto. Hoje você vai ficar. Você precisa tomar um passe, tomar um banho de pipoca, eu sei que sua família é de candomblé não quero te tirar de sua família, não quero tirar você de seu seguimento familiar e religioso, mas eu quero lhe dar isso de presente”. Aí eu me senti tranquila, e disse: “É só um banho de pipoca, tá tranquilo”. Me sentei e ele todo o processo com todo mundo, comigo. Nesse meio tempo ele tem uma pomba-gira que ela é meio diferente de todas as outras que a gente vê no nosso dia a dia dentro da religião. Ela é uma pomba gira que só vê no escuro, uma pomba gira muito centrada, não gosta de agonia, não gosta de baixaria, muito metódica. Mas só que pra eu o desconhecido, numa escuridão, eu falei: “Pronto, eu vou morrer!”. Eu sei que aos poucos eu fui me sentindo a vontade escondida, ouvindo e aí ela olhou pra mim e me falou muitas verdades. Aí eu fiquei desesperada, e disse, não, eu preciso, realmente, me cuidar. Mas aí nesse dia eu vi ela dançando muito, como ele tinha acabado de sair de uma casa e tinha levado os santos pra casa dele, ajeitou e a padilha começou a vir até mesmo pra dar caminho. Começou a trabalhar pra gente conquistar nosso terreiro e nossas coisas que eu ainda não sabia que ia ser nosso. E ela começou a dançar e eu sempre tive esse encanto com a dança. E eu comecei a olhar para os pés e pensei uma dança tão bonita e os tambores não podiam estar no meio? A gente não podia comprar um tambor? E encarei os processo de ebó e isso e aquilo e pronto fiquei três meses lá vivendo isso aí. E eu sempre gostei de assistir de ouvir distante um samba de caboclo, mas muito distante por conta da minha mediunidade. E aí eu conversei com meu pai: “Meu pai, o senhor não dá caboclo não?” Ele: “Dou”. Um belo dia o caboclo dele pegou e aí começou a cantar eu peguei um balde e aí comecei a tocar eu sabia muita música de caboclo por conta da minha mãe que fazia um trabalho baseado em dança de matriz africana, então eu tinha muito conhecimento de candomblé, eu só não tinha a vivência. E aí comecei a cantar para o caboclo

e aí foi amor à primeira vista, eu por ele e ele por mim. Se dependesse de mim eu chamava o caboclo de meu pai todo dia pra gente fazer esse samba. E as coisas foram tomando uma proporção maior, quando a gente foi ver a gente já estava com a casa cheia, já com filhos para serem iniciados. Viajamos porque o primeiro barco dele foi iniciado em Ipiaú, na casa do meu avô de santo

Sanara Rocha – Lá em Brasília isso?

Odara Oyá – Não, em Ipiaú, interior aqui na Bahia mesmo. E aí quando eu fui iniciada as coisas, meio que mudou. Um pouco. Porque tem essa regra que eu acho uma regra machista, não sei onde que está escrito muita coisa que a gente vive hoje no candomblé. Muita coisa foi alterada. Que eu não ia poder tocar, entendo até pelo resguardo, porque de uma certa forma os atabaques chamam o orixá em terra e quando eu estava nova de santo eu entendia. É, esses três meses eu não vou questionar. Porque era uma explicação lógica. Mas depois de três meses eu já estava preparada para ir para a guerra. E aqui os primeiros iniciados foram dois Iyawos e uma Iyalaxé, ou seja a casa continuava sem ter homens para tocar e hoje é muito difícil você encontrar ogan que faça candomblé por amor. Principalmente para casa que está iniciando. A gente se mudou pra aqui pra Cajazeiras que é um dos bairros de Salvador, que tem muitos terreiros de candomblé e infelizmente a nossa religião não é unida, então um candomblé novo, as pessoas ao redor não vê como mais uma pessoa para somar, mais uma pessoa para brigar pelos direitos, vê de uma forma ruim, negativa. Então o terreiro ainda era pequeno, a gente não encontrava ninguém para ajudar a não ser que fosse contratado e tinha acabado de comprar a roça, tudo muito complicado para se manter. E eu não abria mão de tocar para o caboclo. Então esses três meses eu passei doente. Ele vinha sem eu poder tocar, nesse ínterim a gente se mudou e aí eu pedi pra meu pai, vamos fazer uma sessão e continuei tocando para ele, mas em coisas muito internas. Aí o meu pai colocou uma restrição: “Filha você pode tocar, mas quando for coisa grande e tiver Xirê eu não quero que você toque.” Aí eu meio que entendi.

Sanara Rocha (risos) - “Meio que entendi”.

Odara Oya- É, meio. E aí eu tava naquela fase com o Xirê tudo novo, eu curti muito essa fase. Mas, às vezes, a gente começava o candomblé com duas pessoas tocando. Faltando uma pessoa. Às vezes a gente ficava esperando chegar ogan pra começar o candomblé. E isso é tão chato, ficar dependendo de uma pessoa eu sabendo fazer. Isso começou a me incomodar, porque as funções internas eu tocava, assim, dentro das minhas limitações de ainda ser iyawo, mas é diferente de você fazer uma coisa por amor e você saber que uma pessoa está fazendo algo porque foi contratado. E aí isso começou a me incomodar. Tanto que eu tocava muito e

teve uma sessão aqui, teve uma obrigação de Xangô e aí a gente fez um amalá lindo e meu pai tirou muitas fotos e aí ele falou, poxa eu queria muito postar essa foto, mas Dagan tá aqui no fundo, tocando, as pessoas vão criticar. Aquilo me doeu tanto! Aí eu falei: “Se o senhor não pode comprar essa briga de uma mulher tocar seus tambores, eu não vou tocar mais. Não vou, porque a gente briga por tantas coisas! Antes muitas coisas de candomblé não eram expostas hoje a gente já tem entendimento que expondo, as pessoas veem o desconhecido e procuram uma outra maneira de entender e por que o senhor não pode comprar essa briga de eu estar no atabaque? O que é que tem de errado?” Aí, ele não me respondeu. Não postou a foto. Aí, eu fiquei emburrada. Mas não consegui e voltei a tocar. E um belo dia eu sou surpreendida com um post dele defendendo mulheres no atabaque. Nossa! Isso rolou uma repercussão enorme no facebook. Muitas pessoas defendendo a favor, muitas pessoas contra. Muito mais contra e aí ele me chamou para conversar: “Minha filha, lembra que a gente teve aquela conversa e eu não tive o que falar para você? Hoje eu senti a necessidade de te defender nessa situação porque eu acho que candomblé é uma evolução, a gente tem que seguir a base, mas as coisas evoluem. O candomblé da África não é o mesmo candomblé que a gente cultua aqui. Então é uma coisa que rola aqui, por que não pode evoluir nesse lado também? Por que o candomblé não pode ter mulheres empoderadas? Mas, a minha questão era defender você disso. Eu quero que eu seja criticado por meio mundo de gente mas não quero que meus filhos sejam. Mas eu senti a necessidade de expor isso, porque é diferente o tocar por amor do tocar por contrato. E eu estava sentindo que eu tava meio que perdendo isso de você porque a gente cria uma limitação de uma certa forma.” Poxa velho! Eu faço tanto interno, faço tanto para o santo e por que isso é escondido? O que é que tem de errado? A gente se questiona.

Sanara Rocha – Se agrada o santo, né.

Odara Oya- Que é o mais importante. E aí depois disso muita gente me procurou apoiando o post e que realmente estava certo e hoje eu chego nos candomblés e eu me limito. Se eu for convidada eu vou e toco. E o caboclo de meu pai às vezes até me deixa numa situação desconcertada, porque ele chega em qualquer candomblé, ele pede agô e pede para eu ir tocar pra ele. E aos poucos a gente vai ganhando o nosso espaço. Há três semanas atrás a gente foi para um candomblé na ilha que tinha mais duas meninas, que tocavam e chegou um momento do candomblé que os atabaques estavam nas mãos dessas três meninas eu e mais duas e aí uma outra mulher pegou o gan e a gente estava fazendo o candomblé. Mas chega um momento que cansa né e a gente tem que revezar, por isso que tem tantos ogans. A gente teve que tocar o candomblé até o final porque eles nenhum quiseram pegar. Acho que se

ofenderam, inclusive os caboclos falaram que a gente estava tocando o candomblé melhor...É isso, é por amor! Uma mulher estar no atabaque, lutar para estar ali, com certeza é pelo amor ao espírito que está ali. E às vezes o tocar para muitos ogans caiu na rotina. E aí pronto! Ficou um clima chato. A gente fez o candomblé até o final e ninguém queria pegar. Teve um momento que realmente teve que parar para se descansar. Mas cadê a irmandade? Cadê a união? Não tem escrito em lugar nenhum que homens tenham que viver de um lado e mulher de outro. E por que não pode ter? E eu fico já querendo ir mimborá porque sou meio estressada. E por resumo é isso. O meu tocar dentro de um terreiro de candomblé, eu toco com o meu coração. Eu fico encantada. E outra, eu costumo dizer que quando eu estou no couro eu costumo ver as coisas de outro ângulo. Eu consigo enxergar coisas que se eu tivesse do lado eu não iria enxergar. Hoje a entidade do meu pai chega, eu sei tocar de olho fechado, porque eu busquei marcação de pé, eu acho tão bonito, às vezes me pego só olhando para o pé do santo assim, porque o coração, o amor, fala mais alto e às vezes a gente se perde por coisas pequenas por machismo e acaba perdendo a essência, o amor. É isso!

Sanara Rocha – Tem algumas coisas que vc falou aí que eu queria retomar. Nesse candomblé de Itaparica, por exemplo, eu queria que você me dissesse uma coisa, quanto tempo durou e qual era o terreiro? Você lembra o nome do terreiro ou o nome do Baba do terreiro?

Odara Oyá – O nome do terreiro eu não lembro, mas é o terreiro de Pai Gilson. De Obaluaye.

Sanara Rocha – É o pai de Adeloya Magnoni?

Odara Oya- Inclusive ela colocou uma matéria baseada nisso no facebook. Hoje os candomblés é mais formado por ogans convidados. E muitos que vão para beber ou vão ali para uma festa de camisa no terreiro. Lógico que tem muitos que fazem também por amor. Mas, se deixa levar por ter uma mulher e se sentiu diminuído. O candomblé durou bastante tempo. Depois que a gente pegou esses atabaques para tocar a gente ficou mais ou menos umas 2 horas de relógio tocando sem parar. Ninguém queria pegar! Ninguém Ninguém ninguém!

Sanara Rocha- Mãe, você acompanhou recentemente a polêmica da mulher que foi consagrada ogan?

Odara Oya – Não.

Sanara Rocha – Eu queria entender, eu vou voltar pra essa questão da sua trajetória dentro do candomblé mas eu queria perguntar pra você, assim, o que é que difere pra vc uma ekede de um ogan? Quais funções diferem, entre eles? Ou não?

Odara Oya- Você fala por cargo?

Sanara Rocha - Isso! O que difere do cargo de ogan o cargo de ekéde? Quais funções são diferentes e quais funções perpassam os dois?

Odara Oya- Eu acredito que as pessoas se abraçaram muito nos nomes que são um de origem feminina e outro de origem masculina. Mas, função em si, eu não vejo. Eu acredito que há um tempo atrás eles criaram essas limitações por conta que o ogan faz um trabalho mais braçal. Tocar atabaque não é fácil. Exige um esforço físico grande. Você tratar um bicho de quatro pé exige um esforço físico grande e colocaram essa limitação por conta de ser um trabalho mais braçal. Mas, não significa que uma mulher não é capaz de fazer. E as pessoas se abraçaram a isso e criaram essa limitação. Talvez o assustador é realmente o lance do nome ser de origem masculina, porque a gente já criou esse vínculo. Ogan tem que ser homem! Que inclusive seria de tamanha importância a gente pesquisar a origem do nome em Yoruba.

Sanara Rocha – Baba George da Hora me informou que a palavra ogan é, na verdade uma alusão a um animal, ao rinoceronte e o nome correto seria ogá, mas que mesmo assim não tem esse lugar de designação do “masculino”, a palavra, no yorubá direto. Não é uma palavra concebida exclusivamente para um corpo masculino. Não tem a nada a ver com gênero ou sexualidade

Odara Oyá – Agora, com todo esse empoderamento, as coisas evoluem. Agora, aqui no meu terreiro eu não seria a favor de ser conformada uma mulher ogan, porque de uma certa forma, isso seria, como é que eu posso falar, muito inovador. E aí as pessoas de candomblé, começam a enxergar de uma forma errônea. Porque os candomblés que a gente tem como base, são candomblés de pessoas antigas que tem diversas limitações. Alguns candomblés que atende a essa evolução é muito discriminada então é você comprar uma briga para dar a cara a tapa mesmo! E vai ter pouquíssimas pessoas para lhe abraçar. Então é uma coisa que pode ser estudada. A gente pode ir caminhando, mas hoje, agora, eu não apoiaria, mas sou a favor de mulheres irem para o atabaque sim. Sendo mulher, sendo ekede, não precisando ser confirmada exatamente como ogan porque pra gente o significado de ogan é pai que cuida e louva o orixá, é o mesmo significado de ekede, então não tem essa restrição porque de uma certa forma os dois são confirmados e são os olhos dos orixás. Significados iguais que não tem limitações nenhuma.

Sanara Rocha- Entendo. Voltando a sua trajetória, eu gostaria que você falasse um pouco mais sobre sua mãe.

Odara Oyá – Minha mãe não é iniciada no candomblé, não. Ela nasceu dentro desse contexto por conta de minha avó, que apesar de também não ser iniciada frequentava bastante. E o

irmão dela mais velho, muito cedo se iniciou e se tornou babalorixá. Ou seja, todos os problemas que a gente tinha espiritual, ele que cuidava. Então de uma certa forma vivenciou muito isso. Ajudava o irmão e ela sempre foi apegada a esse lance artístico, a esse lance de ajudar o próximo e aí ela criou esse grupo lá na comunidade e começou a trabalhar e estudar em cima das danças de matriz africana, inclusive o grupo ainda existe, o trabalho ainda existe.

Sanara Rocha – E você ainda participa?

Odara Oyá – Participo, e diversas vezes a gente se encontrou em cima do palco. O último projeto que tocamos juntas foi o espetáculo chamado áfricas que meu Baba fez como ator transformista, que é muito difícil a gente ver um ator transformista voltar o seu trabalho para uma coisa de matriz africana. Até porque é difícil vender esse trabalho. Principalmente pra fazer isso dentro de uma boate. E aí ele montou esse espetáculo pra fazer dentro de uma boate. Tinha uma parte que eu começava a tocar e ele convidou a minha mãe e não me falou nada. E quando estou lá tocando sou surpreendida por minha mãe. Cara! Não foi um trabalho ensaiado então foi uma troca de experiências ali ao vivo, na frente de todo mundo, ela é a minha inspiração. E aí a gente vendeu muito esse espetáculo, a gente terminou, foi um mês fazendo e o pessoal pediu que o espetáculo voltasse e a gente ficou mais três meses fazendo esse espetáculo na boate durante todos os finais de semana. Depois a gente conseguiu levar ele para o teatro Gamboa. Então rolou uma repercussão muito grande em um mundo que a gente nunca ia esperar. Porque o mundo LGBT principalmente na night é aquela linha pop mesmo. E a minha mãe... A minha paixão por caboclo, veio dela. Às vezes a gente está em casa e aí eu “pô! mãe me ensina aquela música no atabaque”. Às vezes eu estou com preguiça de subir que eu tenho vários instrumentos na laje e eu não vou pegar, aí a gente começa a fazer na mesa mesmo. E a gente começa uma zuadeira, minha madrinha embaixo gritando: “Vou matar vocês!” Mas aí vai surgindo coisa e aí a gente começa a compor, e aí fico imaginando...Quando eu perder minha mãe, porque a gente sabe que todo mundo tem um tempo, o que eu mais vou sentir falta é dessa troca de experiência percussiva. Porque ela sofreu muito e não foi dentro do candomblé. No próprio mercado de trabalho. Ela começou a estudar a dança de matriz africana e aí já tinha paixão por tambor, mas não tocava muito e aí começou a procurar se aprofundar nos tambores. E aí foi adquirindo experiência mas o mercado meio fechado e aí, as portas sempre estavam fechadas para esse lance de mulher estar no tambor e ainda assim ela lutou bastante. Minha mãe, hoje mais não porque os trabalhos na comunidade impedem. Mas eu chegava na Fundação cultural e minha mãe estava tocando na aula de três quatro pessoas. Ela ganhou o espaço dela e às vezes as pessoas chegavam, viam, criticavam mas não sabiam o que ela percorreu para chegar até ali. E é

difícil porque é o problema do machismo. O povo acha que tocar exige um esforço físico do qual a mulher não dá conta. È só isso. E ainda rola muito até no próprio mercado. Eu quando era mais nova entrei na Didá. Eu já fui apontada. O povo falava muito de mim na comunidade então eu fui fazer o teste e Neguinho me perguntou você quer fazer o que? Aí eu falei pra ele “qualquer coisa” ele “qualquer coisa?”, eu: “É, qualquer coisa”. E só tinha uma menina que tocava timbal. As outras de uma certa forma iam, mas pra pegar um instrumento percussivo pra tocar de mão, você tem que meter a cara. Aí ele trouxe todos os instrumentos para a sala dele. Por que que eu falei qualquer coisa? Vou ter que tocar esses instrumentos todos. Aí fui tocando os instrumentos, toque aquele, toque aquele. Aí toquei toquei toquei e eu já sabia dessa menina que era ela quem tocava, que olhava de cara feia, não gostava de ensinar aí eu fiquei pensando, não vou criar confusão né, vou disputar o mesmo tambor. Mas, se eu quero. Aí eu falei eu quero tocar timbal. Você quer tocar o que? Quero tocar Timbal. Aí ele: “Tá bom.” E era uma terça-feira de benção. Ele disse, “tá bom, pegue seu timbal e desca. Você vai tocar hoje com as meninas”. Acho que meio pra intimidar ou até pra ver até onde eu queria e eu descí. Fiquei, toquei toquei, e aí fiquei uns dois anos na Didá, adquiri muita experiência mas não me encontrei. O samba reggae, eu gosto porque é um ritmo percussivo, mas não era ainda o que eu queria e aí quando eu fui vendo o espaço aqui dentro, tocando para orixá aí eu falei, é esse o amor, o meu amor por percussão é esse aqui.

Sanara Rocha – Quanto tempo tem desse terreiro aqui aberto?

Odara Oya- Aberto tem uns quatro anos. Antes não tinha terreiro o meu pai de santo tem três anos de Deká, vai fazer quatro. E aí a gente abriu a roça, ele tomou obrigação de sete já com dez e tomou a de 14 já com 16. Mas com essa mudança de Brasília para cá e realmente se encontrar, ele levou um tempo. Até mesmo para aceitar ser pai de santo. Então o terreiro tem três anos vai fazer quatro aqui em Cajazeiras.

Sanara Rocha- Vocês sofrem muito com a intolerância religiosa?

Odara Oyá- Muita! Aqui mora muita gente que é cristã. A gente respeita o horário porque é uma questão de boa vizinhança mas, ainda assim eles se incomodam muito, não pelo barulho e sim por ser de candomblé. Única e exclusivamente por isso. Já chamaram os marginais para a gente. Mas, graças a deus a gente soube chegar aqui, soube se dar bem com todo mundo. Quantas vezes saímos e a gente dá bom dia. Hoje em dia a gente já conquistou esse daqui do lado. A gente já troca um bom dia, se ele precisar de uma água aqui a gente dá. Se a gente precisar de um água e então passar pelo terreno dele ele já permite. Acho que é a política da boa vizinhança mesmo e pessoas que independente de religião tem coração bom. Ele entendeu isso, mas o outro daqui, não tem como não. É mais complicado. De a gente sair

daqui para despachar ebó e ele seguir pra ver onde que colocou e se se incomodar, vai lá pega e joga aqui dentro de novo. De reunir a comunidade para fazer um abaixo-assinado para retirar a gente daqui. Mas não tiveram força. Eles se incomodam demais! Já fomos ameaçados de entrarem aqui dando tiro. Se fosse uma pessoa de alguns anos atrás já tinha entrado e matado todo mundo. Só por ser candomblé. Se aqui fosse uma igreja, não tinha acontecido nada disso. Metade desses problemas.

Sanara Rocha – Entendo. Agora, mãe, eu gostaria que você me falasse um pouco mais sobre aquela história do ogan que se incomodou com a sua presença no tambor aqui, dentro do seu próprio terreiro. você pode me relatar novamente?

Odara Oyá – Acontece muito! Aqui e fora. Porque muita gente de candomblé usa o seu cargo de uma forma abusiva. Eu vou chegar na casa de qualquer pessoa eu sei o meu cargo mas eu tenho as minhas limitações dentro da casa da pessoa. Meu apito na casa da pessoa é surdo. Se eu tiver incomodada eu tenho que ir embora. Na minha casa eu faço o que eu quero. Muitas vezes acontece de a roça ser pequena, e aí os convidados chegam e começam a tocar o que querem mas na hora de tocar pra caboclo eu vou pedir um agô como qualquer outro ogan pediria, “me dê um pouquinho aí, irmão!” e vou tocar. E aí aconteceu, nesse caso que eu citei, ele chegou pra completar e quando ele chegou aqui tinha duas meninas. Tem uma ekede aqui da casa que ela toca também. E aí a gente se posicionou e ele perguntou:

“Quem é que vai tocar o candomblé>”,

“A gente. A gente está aqui, a gente vai tocar!”,

“Não toco com mulher!”,

“Você não toca com mulher na sua casa, aqui a gente vai tocar se você não quiser a gente vai entender, obrigada pela boa vontade de ter vindo mas, o candomblé hoje vai acontecer assim.”

E acontece deles realmente não tocarem. Hoje eu tenho amigos que sobem no atabaque junto comigo. Fazem o trio. Que antes não faria isso. Então é a questão mesmo da pessoa se permitir a evoluir. Porque pra mim é mais bonito ter três atabaques tocando independente de homem ou mulher louvando o orixá do que ter um atabaque vazio. Porque existe o porquê de ter três atabaques. E aí a pessoa não enxergar, não ter uma visão ampla e se limitar a essa “visãozinha” do machismo e deixando de agradar o orixá. A gente já sofreu muito com isso e às vezes, na casa dos outros, quando o caboclo pede pra tocar e o ogan que está não gosta e se retira do couro e um outro que não tem problema vai, mas sai do atabaque assim sem pedir agô nem nada, só porque é uma mulher tocando. Eu tenho um tio que quando eu comecei a aceitar o candomblé e comecei a seguir o meu pai... Eu quis esconder inicialmente

da minha família. Eu nunca respeitei nada do que eles faziam, eu não aceitava. Eu falei Poxa, vai ser difícil. Inclusive porque por ser família eles iam querer cuidar de mim, né. Aí fui empurrando com a barriga, aí eu queria fazer um samba de caboclo pra meu pai, liguei pra minha tia, pedi pra ela cozinhar, falando que é um aniversário pra ela contar. Eu não sei como, mas minha tia encontrou meu pai na rua, meu pai já sabia convidou ela, ela convidou a minha mãe que convidou esse meu tio. E eles são de candomblé de raiz. Eles são da linhagem da Casa Branca, então são pessoas que tem a mente mais fechada. E quando eles entraram, eu falei, pronto agora que vai ser. Vão falar que eu estou no candomblé de um gay, porque as pessoas ainda tem esse preconceito, que eu por ser lésbica quero tocar, porque também tem muito disso, a pessoa liga muito a imagem da mulher que toca tambor tendo que ser lésbica. Não existe isso. “Ah! Não porque tem aquele querer ser homem” Não existe isso. Aí pensei em todo preconceito que ia passar na cabeça deles, né. Mas eu não consegui sair do couro, eu continuei tocando e uma coisa que eu fiquei surpresa, meu tio pegou o atabaque e veio tocar comigo. E eu falei: “Não tou nem acreditando nisso!” E a gente fez um samba a noite toda. Depois disso, eu fiquei me limitando para ir lá. Ai, não vou lá porque ele vai comentar alguma coisa. E aí o nosso reencontro foi pra viajar, uma viagem familiar para o interior de meu avô e quando chego lá, é aquele interior bruto que ainda não chegou nada só mato pra um lado e mato pro outro e como na minha família a maioria das pessoas é de candomblé, teve uma prima minha que um caboclo pegou. Eu olhei para um balde ele olhou para um outro e aí a gente começou a fazer um samba de caboclo lá no fundo. E aí foi que ele falou, minha filha eu não tenho problema nenhum de tocar com mulher e minha casa não é permitido porque a minha mãe não permite mas, eu acredito nessa evolução, acredito que a mulher é capaz, mas você precisa tomar cuidado porque o mundo de hoje é muito violento e explicou tudo. Mas eu fiquei surpresa porque é uma pessoa que era pra ter uma mente fechada por ser de um candomblé mais raiz, que tem uma mente com uma série de limitações, ter vindo de um candomblé que homem não raspa Iyába, e ainda assim ele se permitiu abranger. Me surpreendeu. Eu fiquei surpresa. E aí se a minha família me aceita nesse lugar não vai ser o mundo que não vai me aceitar.

Sanara Rocha- Além de mãe pequena e filha de santo qual é a sua função, na vida> A sua profissão, onde vc atua> O que você faz além desse campo artístico. Ou ele é a sua profissão>

Odara Oya- Ele é a minha profissão. Música e performance é a minha vida. Eu digo que o candomblé de Baba Davunlayo é um candomblé de artistas (risos) porque a maioria dos filhos é da área. A gente meio que se identifica, a maioria é da área artística. Uma é professora da Funceb outra é coreógrafa, outro trabalha com percussão, outro trabalha com teatro e os que

não tem como profissão o mundo artístico usa o mundo artístico de alguma forma para extravasar, mas todo mundo é envolvido nesse meio. Na verdade, eu vejo os trabalhos artísticos a parte como uma forma de ganhar força, sabe. Porque, querendo ou não é uma forma de identificar aquela pessoa. Porra ela toca pra caralho e não vem só como a ekéde ou iyawo. Porque hoje uma mulher pegar no atabaque e ser vista com respeito elas tem que ter provado MUITO que elas são capazes. E de certa a gente vai ganhando força com isso. Ah! Ela toca naquela banda, toca bem! É uma forma de ganhar forças.

Sanara Rocha- É engraçado porque eu também vejo isso, Odara, como um reflexo da atuação dessas mulheres dentro do contexto religioso. E isso acaba refletindo no externo, no campo artístico da percussão. Então, Odara, me diga uma coisa, tradição, o que você entende por tradição> Qual é a importância que você atribui à tradição e aí me refiro à tradição de nosso interesse que a afro-religiosa e candomblecista.

Odara Oya – A tradição, pra mim, dentro do candomblé ela tem que ser seguida no interno. Porque eu acho que a forma de cultuar o orixá ela nunca vai mudar. Não existe uma evolução para isso. Não evolui nos nossos hábitos diários. A gente acorda de manhã e a gente toma café...Existe um segmento aí. A tradição não evolui nesse sentido, tradição pra mim é o fundamento. E a gente nunca vai mudar. As pessoas se limitam: “eu sou de um candomblé tradicional!” Eu também sou de um candomblé tradicional. Mas, sou aberta à mudança. A minha tradição eu sigo no interno para o orixá, porque orixá nunca vai mudar a forma de ver, nem a forma de agir. Quem é de Bagan vai morrer sendo de Bagan. Bagan não vai acordar e vai dizer “hoje junto com um orixá diferente.” A tradição dentro do candomblé tem que ser voltada pra isso. A gente precisa evoluir e muitas pessoas que falam que é de um candomblé tradicional, não é. Porque o candomblé tradicional, pra mim, é o que é vivido na África. Porque o candomblé veio da África e a gente não cultua como na África é cultuado. Então que tradição é essa> Tradição do candomblé ou tradição que criaram do candomblé quando o candomblé chegou aqui> E foi criado por quem> A gente questiona todas essas coisas e não tem essas respostas. A gente conhece um amigo que é iniciado em Ifá, ele já se iniciou em todos os orixás e aqui a gente é iniciado em apenas um orixá, com uma série de limitações. Candomblé na África não tem roupa, não tem paramento, não tem igbá é cultuado numa pedra que eles caçam, ali é o altar, cultua o altar e acabou. Então que tradição é essa que as pessoas seguem> Quem criou> A gente tem que se questionar. O meu amigo está decepcionado com o terreiro que ele se identificou, começou a frequentar, descobriu que é de Iansã. O pai dele não inicia Iyabá de homem e ele está louco procurando um terreiro. Respeito, porque a gente tem que respeitar. Mas que religião é essa que não acolhe> Imagine

como está a cabeça dessa pessoa pra se identificar, para confiar a cabeça a uma outra pessoa pra daí ser iniciado. Pra mim religião, qualquer uma, tem que ser lugar de acolhimento. O menino está arrasado. Porque se identificou demais, já estava com tudo organizado, com tudo certo para se iniciar e não vai poder ser iniciado porque ele é de Iyaba e o pai dele não raspa Iyaba. E graças a Deus esse pai de santo teve o bom senso de não iniciar ele de um outro santo. Porque acontece em alguns terreiros. E o caminho dessa pessoas> E o caminho que Oya tinha para dar a essa pessoa, fica como> E Oya vai pra onde> Então a gente tem que se questionar de que tradição é essa que a gente segue> a tradição que eu sigo é a tradição que o mais velho de meu pai passou pra ele na forma de agir para o orixá, porque muitas vezes a gente acaba toda a obrigação e ainda tem a festa e a gente fala “a festa!” porque pra mim o mais importante já foi feito que é o orixá, é o comer, é o fundamento, é o agradar o orixá. A gente precisa realmente dar satisfação ao povo, mas não sendo grossa, o que importa pra mim é o orixá. E a tradição tem que ser seguida sim! Dentro do candomblé mas, para o orixá. Porque até mesmo se você for a uma mesa de jogo e o santo lhe falar uma forma diferente de dar comida para ele. Não é evolução, é uma forma diferente de dar comida para ele que ele nunca tinha pedido. E às vezes eu tou cansada de ouvir se eu sou de um candomblé tradicional porque eu ando muito ali na Vasco, conheço muitos candomblés que seguem a tradição deles. Eu sou de um candomblé tradicional, fico pensando assim como se o meu terreiro fosse um terreiro que está infectado por um vírus que não segue a tradição. Ah! Seu pai deixa mulher tocar, seu pai não é tradicional. Meu pai é tradicional, sim! Dentro dos rituais de matriz africana. Tocar o tambor é uma evolução. Você quer discutir tradição> Então na sua casa eu quero ver o orixá vestido com uma tanga e os peitos nus. Não quero esses luxos, os quais não existem nessa tradição da qual você está falando. E aí começa uma discussão sem resposta porque a gente nunca foi na África para saber exatamente. Mas a gente tem consciência que o candomblé foi trazido da África. Então chegou no Brasil a gente evoluiu. Por que não se permite outras evoluções> Ah! Mulher não pode tocar, não pode evoluir porque o machismo fala mais alto. Mulher não pode ser empoderada> Por que a mulher não é capaz de tocar no tambor> Ah vai reclamar de dor a noite toda. Você também reclama! Eu conheço ogans que tocam a noite toda, mas na manhã seguinte estão urinando sangue, porque é muito esforço físico. Ele também está cansado, ele também se machuca, e a mulher também é capaz de fazer todas essas coisas e passar por essa dor ao final. Assumir a consequência.

Sanara Rocha – e com o tempo, com a tocada o musculo vai se fortalecendo.

Odara Oya – Exato. O corpo vai se adaptando.

Sanara Rocha- Engraçado essa coisa de tradição, não sei se você chegou a acompanhar a vinda da sacerdotisa de Oxum Adedoyin Olosun, no ano passado. Ela veio de Ilesa e visitou alguns terreiros e instituições culturais. Principalmente de nação Ijexá. E palestrou em alguns lugares. Um desses lugares foi o Goethe Institut, eu estava presente e estava começando essa pesquisa das mulheres que tocam tambor, e estava ela e ebome CiCi que é da tradição de Verger, e tal. Eu perguntei publicamente para as duas o que elas achavam sobre a interdição da mulher no tambor. Mais precisamente eu queria saber a opinião delas sobre a presença feminina nos tambores sagrados do culto Ise Orixá. Ebome Cici passou na frente” Eu considero um absurdo! Na minha casa eu não aceito uma coisa dessas, só falta mulher vestir calça e homem vestir saia. É uma deturpação da tradição. Já Adeoyin, que veio do contexto nigeriano, afirmou que lá existe uma tradição onde só mulheres tocam tambores para Oxum, e que ela é uma dessas mulheres. E que é uma tradição mantida ainda hoje. Só essas mulheres tocam. Aí eu lembrei que essa tradição chegou a algumas casa Ijexá no contexto brasileiro, precisamente no Kale Bokum de tradição Ijexá e no Ile Axe Orixá Olufon em Itabuna. No Orixá Olufon apenas mulheres tocam até hoje, em festividades que acontecem uma vez no ano. No Kale Bokum era uma tradição apenas feminina e hoje homens tocam. Cê entende como essa “tradição” hoje pode ser subvertida para o homem tocar em tambores que somente mulheres podiam tocar diferente de mulheres tocarem nos atabaques o que é considerado subversivo> Como você colocou bem, quem inventou isso> Para quem> Quando> Por que> Quem estabeleceu quais seriam os critérios para um candomblé tradicional> Eu gostaria que você fizesse mais alguma consideração acerca de sua trajetória de mulher negra, mulher de axé, mulher lésbica, mulher que toca tambor.

Odara Oya- Antes eu queria voltar para uma coisa, você citou a mãe de santo que a resposta dela foi: “Só falta mulher vestir calça e homem botar saia”. Hoje em dia já é legal uma pessoa que passa por diversos processos ser um transgênero. Eu acredito que não cabe a religião obrigar uma pessoa que já está resolvida perante a sociedade, perante a lei colocar uma saia. Se ele se sente mulher, já mudou o nome para nome de mulher, ele é uma pessoa que nasceu homem mas que hoje é todo legal e é feminino. Isso nunca aconteceu aqui mas, se acontecer a gente não vai pegar uma pessoa que é lésbica que não passou por um processo psicológico. Porque a gente incentivar uma pessoa que não passou por todo esse processo a gente está incentivando, ela está sendo influenciada. Mas, uma pessoa que chega aqui muito bem resolvida como a gente vai colocar uma calça numa pessoa que veste saia> É uma violência! Aí eu volto, a religião é uma coisa que abraça. E cadê> O julgamento é Ah! Porque eu sou de tradição. E a irmandade> Hoje em dia a gente vem vencendo esse espaço de os pais

apoiarem, e você chega no seu terreiro de candomblé e seu pai ou mãe de santo não lhe apoiam. Você não pode ficar ali como você se sente, porque a tradição não permite. Há vinte anos atrás isso não era possível. Mas hoje já é e essa pessoa precisa viver no mundo dela e criar um candomblé pra ela, pra poder agir da sua forma> As pessoas julgam muito mulher que toca percussão com a sua opção sexual e não tem nada a ver. A minha opção sexual é minha e eu já me sentia a vontade e já sentia os sintomas de gostar de mulher muito antes de eu conhecer a percussão. Porque eu costumo brincar muito com minha mãe. Mãe, eu já nasci lésbica. Porque eu já olhava desde pequena as meninas de uma outra forma. Não foi o mundo artístico, não foi o tambor que me induziu. Não foi. Claro que o mundo artístico facilita bastante, porque é um lugar que acolhe melhor isso. Mas não tem nada a ver uma coisa com a outra. E a minha irmã de santo, ela toca percussão e as pessoas costumam julgar muito e chamá-la de lésbica, e ela não é. Chamam de sapatona! E é só por conta do esforço físico. Isso não existe! Em lugar nenhum. Eu não sei porque as pessoas têm a mente tão pequena. A minha opção sexual é a minha opção sexual. A minha opção pelo tambor não é opção é amor. O meu amor pela religião surgiu pelo meu amor ao tambor. Talvez se eu não tivesse tanto amor ao tambor eu não seria essa lese orixá que eu sou hj. O tambor me ligou a minha religião, a minha paz espiritual, porque orixá sempre usa algo E tinha tudo para ser nascida e criada dentro do candomblé dentro da casa de meus familiares, com muito mais regalia. Eu não quis isso e o orixá usou o tambor de uma forma tão engraçada que eu me pego pensando gente há algum tempo atrás eu não queria conta com o candomblé. Mas a necessidade que as entidades de meu pai sentiam de dançar, vinham e ficavam batendo papo. O tempo todo batendo papo. Eles sentiam necessidade de dançar. Inclusive até para o terreiro crescer. Eu sou muito grata a minha mãe por ter me ensinado a tocar, por ter me ensinado a amar caboclo, eu sou uma pessoa melhor. E o que me ligou a isso tudo foi o tambor.

FIM.

Entrevista com Ekede Sil Caldeiras de Oyá,

(concedida no Ilê Axè Ewá, Ilhéus, Bahia, Bahia no dia 08 de agosto de 2018)

Sanara Rocha - Sil, eu gostaria de abrir a entrevista lhe pedindo que se apresente e conte um pouco de sua trajetória como mulher de axé, seu cargo, sua origem e como sua trajetória tocando tambor se deu.

Ekede Sil - Eu sou Sil Caldeiras sou ekede do Ilê Axé Ewá aqui de Ilhéus, eu nasci no terreiro de candombré. Eu sou filha biológica de pais e mães de axé. Minha mãe era Iyalorixá de um

terreiro Angola, uma mameto de Nkisi e meu pai era ogan, né e com o passar do tempo, meu pai era professor de percussão e também mestre de capoeira, e como o barracão era grande e tal ele começou a dar aulas de percussão, né e dava aula de atabaques para a maioria dos homens daqui, né e eu, talvez por causa do orixá né, porque Iansan é uma mulher de guerra e quer sempre vir na frente, eu ficava naquela coisa. Eu era da capoeira porque ele dava aula de capoeira, fui batizada na capoeira e aí meu pai começou a dar aula de percussão e dar aula de atabaque e de toques de axé. Aí comecei né, a ter aquela coisa. E a gente... Meu pai ensinava em lata de neston. Não tem essa lata de leite ninho? A de Neston é maior. Aí botava aquela parte de borracha. Pai botava tipo uma lona e enrolava na borracha. Porque não tinha a quantidade de atabaque pra gente ensaiar, né. Hoje em dia... Quem tem né? Aí ficava aquelas latas e a maioria dos adolescentes tocando e eu ali no meio tocando pá pá pá pá... E aí, eu acho que é o dom, a gente foi pegando o gosto e tal. Quando tinha exercícios assim, de percussão meu pai passava a graduação né, aí sempre começava os toques de ijexá, aí você ia pro cabula, quem tinha aquela... Por exemplo, meu irmão sempre teve ascensão pra tocar, aí ele sempre pegava o rum. Pra você chegar ao rum, Ai!! Eraaa, né! Hoje em dia você até vai nos terreiros né, Katu?

(Cota Katumonamê foi quem se disponibilizou a me acompanhar até a residência de Sil caldeiras para a presente entrevista, inicialmente a proposta era que ela, que também é mulher alabê me concedesse uma entrevista, mas ela se recusou por ser tímida e também por não gostar muito de falar de si. Contudo, ao longo da entrevista presenciaremos algumas das suas intervenções e interlocuções com a Ekede Sil.)

Não é todo mundo que toca rum. Tocar rum é para aquela pessoa que sabe. Porque rum é dobrar né, é a autoridade dos ilus, então é ali que você pega aquela moral, como se diz né. E aí pronto, quando mainha tinha iyawo no ronkó, mainha recolhia iyawo, o povo de angola tem sempre aquela tradição de fechar a casa, limpar o ambiente, incensar e mainha não permitia que os meninos fossem pra rua pra depois voltar pra ensaiar Iyawo, não permitia. Foi aí que eu comecei a tocar. Porque mainha não tinha... Os meninos já estavam tudo adolescente, namorando, você sabe, né. E teve um determinado dia, numa noite tava os iyawo tudo esperando os ogan e cadê os ogan? Como é que ia tocar? Ia ficar ensaiando Iyawo na palma? Aí foi que... Eu já sabia tocar, então eu não participava de tocar nos atabaques sagrados e foi aí que mainha falou: e agora? Ah! Mas filha toca. Esse relato que eu tou lhe dizendo eu falei numa reunião que teve na casa de mãe Ilza. Mainha foi pro jogo, jogou e pediu a Oxum que era a ancestralidade dela, Dandalunda, se eu podia tocar. Foi aí que mãe Oxum falou: Ela é virgem, ela não tem relações. Eu não tinha nem menstruação. E a última

palavra, eu sempre digo em todas as minhas reuniões e rodas de conversa que eu vou falar com o pessoal, eu digo o que minha mãe falou: “A última palavra é a do orixá. Pronto!” Aí a partir de então eu fui e comecei a ensaiar e até hoje eu toco nas casas. Foi por causa desse interesse e dom que eu montei minha banda de samba de roda que veio uma tradição da minha família. Hoje eu sou percussionista e vocalista da banda. E até hoje toda vez que eu passo por discriminação... Fui pra uma apresentação o ano passado, vai fazer um ano agora dia 14 de agosto, e eu estava numa festa de capoeira e tinha ogans, tinha pessoas de axé, mas foi um evento de capoeira e eu fui dar uma pequena demonstração, né de toques e tal e tal e fui hostilizada, mas hostilizada mesmo, aquele machismo forte. E aí a gente pegou e começou a tocar tá tá tá tá como eu já conhecia as pessoas lá, pronto, o rapaz teve que aceitar, teve que me engolir. Porque o machismo que opera. E principalmente quando o homem vê uma mulher tocando melhor do que ele, aí que ele não aceita mesmo. Aí por isso que nasceu esse interesse de tocar e também porque eu tive permissão, né. As pessoas falam assim: Ah! Uma mulher tocando (tom de deboche) Eu não bagunço! Eu tive mestre! Tive professor que me ensinou. Eu vou pra cima de um atabaque eu não tou menstruada, eu não tive relações sexuais antes, até porque eu sou de axé eu sou iniciada no orixá. Eu sei que aquilo ali não vai me fazer bem, né depois eu vou ter minhas consequências. Então eu respeito quando eu vou para cima de um atabaque tocar. Katu, ela toca na casa de meu pai. Na casa de meu zelador eu toco, né. Ela é uma das mulheres que tocam na minha casa que não é do axé dentro da casa, que não participa da casa. Sempre, desde que meu pai começou a tocar ela sempre foi. Então eu respeito. Não é aquela coisa de “ Ah! Porque a gente tá querendo impor nossa presença enquanto mulher, né. Mas é um respeito e também tem que saber o que fazer. Entendeu?”

Sanara Rocha - Então é essa questão da menstruação o fator impeditivo para a mulher tocar no tambor?

Ekede Sil - Eu não sei se é o fator mais importante mas é uma das coisas que mais as pessoas falam. Eu tive pouco tempo com Tata Comanagi de Salvador, não sei se você conhece, ele dá aula de banto da Kibanto. Ele deu uma aula de kibundo em Guararema e eu participei, e a gente pegou assim uma guerra. Porque ele veio cheio de itans “Ah! porque se uma mulher subir no pé de ingá e no pé de não sei o quê, menstruada, o pé morre.” Ele veio cheio de ... E eu falei: “Isso é machismo!” Ele –“Ah Silvandira ...” “Isso é machismo!” Claro que eu tenho que respeitar quando eu chegar num espaço sagrado e a pessoa não permitir. Mas o mal daqui da Bahia e de alguns lugares que acham que candomblé só é jeje, ketu, angola e Ijexá. Existe o batuque, que mulher toca, existe o terecô que homem veste vestido e vai pra roda, né. Existe o... chambá, a jurema que em certos rituais é a mulher que toca. E porque

esse preconceito dentro do candomblé, né? É isso que a gente precisa sempre estar trabalhando, sempre estar querendo mostrar o diferencial não é desrespeito, mas é a diferença é a aceitação, viu? E sempre eu tou nessas guerras. Pra você ver, eu, enquanto coordenadora aqui, estou coordenadora da RENAFRO, nós organizamos um evento aqui em Ilhéus e Makota Valdina me passou vergonha numa plenária. Ela não aceitou que eu, enquanto Iyaba, estava de saia, com minhas vestes, mas eu estava tocando e tinha outra menina. Eu de cargo e tinha outra makota de cargo, ela é deficiente, né. A filha de mãe Célia, Landê. Né. Ela é deficiente física, ela toca muito bem, ela estava tocando e tinha um rapaz. Ela bateu palma na plenária “Peraê!! Vamos acertar isso aqui! Esta menina não pode estar tocando !!” Quer dizer, uma mais velha, né foi aquela coisa, todo mundo querendo... Como diz o finado Marmo, que era coordenador da RENAFRO, Silvandira me ajude, minha Ekede, que estão querendo fazer motim. E simplesmente quando ela viu que o pessoal não gostou, desrespeitando outras religiões que estavam ali, não só o candomblé, o que foi que eu falei pra ela? “A sua benção a senhora é minha mais velha.” Não vou discutir, pronto. Porque quem tem vergonha não passa vergonha. Saí, deixei lá. Porque na minha casa eu era anfitriã e ela me passou vergonha. Não por ela ser da idade e tal. Mas não aceita. Quer dizer ela sendo mulher, ainda não aceita outra mulher... “Ah! Mas está no solo sagrado...” A gente não estava no solo sagrado. Ela nem sabia se aqueles atabaques ali eram sagrados ou não. Ou era só uma percussão. Mas ela simplesmente né... O machismo dentro do espaço feminino. E as lágrimas ó. Ela me pediu desculpa por ela. E ela fez eu ser conhecida na rede. Pra você ver como a gente sofre. E sempre vai ter. É igual a Homofobia, sempre vai ter. A sociedade não aceita o diferente. É o machismo nega. Né? É a sociedade patriarcal que acha que tem que imperar tem que imperar, tem que imperar e acabou. E também é uma luta que a maioria das iyás não aceita ter em seus terreiros.

Sanara Rocha- No tambor de mina, também, dizem que as mulheres não tocam mas no início eram só mulheres que tocavam, só que hoje as mulheres não são mais permitidas.

Ekede Sil - Em alguns lugares. No Piauí tem tambor de crioula onde só mulheres tocam nos ilus.

Sanara Rocha - É isso que me deixa curiosa, essa tradição de tambores para Oxum, que só mulheres tocam no Ijexá, aqui ainda existe essa tradição>

Ekede Sil - Aqui em Itabuna tem, na casa de Ruy Póvoas. Eu fui para o jubileu dele e entrou as iyabas tocando nos tambores de Oxum. E os atabaques que os ogans estavam tocando eram de duas entradas, tipo aquele do tambor de crioula. Foi lindo. No começo abriu os cânticos, e também, Alva, né. Você conhece Alva Cristina, atriz?

Sanara Rocha - Não.

Ekede Sil - Eu falei com ela hoje, ela é filha de santo de Ruy Póvoas. Ela sempre está nessa discussão. E ela está querendo criar um grupo de mulheres tocando no banco da vitória. Até me convidou, e até indiquei você, Katu. E o irmão dela, avemaria! Acabou! Veio cheio de Itans, veio me falar sobre essa coisa da mulher no tambor. Porque esse povo é assim, tem pessoas que acham que porque vai...Como Mãe Ilza fala né, o banco da faculdade é o candomblé. Mãe Ilza estudou até a quinta série ela é honoris Causa. tem muita gente que acha que porque fez a faculdade se acha o dono da verdade e do saber. Vamos para o campo, para a prática, vamos para a ação.

Sanara Rocha - Uma outra pergunta que eu tinha aqui pra fazer, mas que você de algum modo já respondeu é que eu tinha percebido que em algumas casas onde tinha o acolhimento dessas dissidências sexuais né, lésbicas, homossexuais, travestis...Que havia a possibilidade de mulheres tocarem nos tambores, mas você já explicou que o seu baba não tem tanta disposição pra acolher pessoas trans

Ekede Sil - Mas permite que mulheres toquem.

Sanara Rocha - É um dado recorrente que eu observei.

Ekede Sil - Se você notar existem muitos terreiros hoje que mulheres são lésbicas. porque a maioria dos homens hoje, não aceitam a questão...O candomblé é muito resguardo. Se você analisar o que bem tem é mulher solteira no candomblé. E quanto maior a responsabilidade, eu não digo nem cargo. porque tem gente que tem cargo, mas não tem responsabilidade. Por exemplo, na casa de meu pai vai ter olubajé agora, a festa do rei Omolu, meu pai começa o orô uma semana antes acabou a farra, fia. A gente não vai nem pra bar. Eu iniciei, fiquei oito meses sem saber o que é sexo, fia. Eu sendo ekede, praticamente tive um resguardo de iyawo. Quem que fica hoje, nega, um mês? Eu tinha um namorado que morava em Salvador. Hoje em dia não é todo mundo que aguenta, por isso que eu digo, tem que saber hoje as mães de santo botar jovem em ronkó, fia. E os viados também. Não é preconceito. é a verdade se você ver nos candomblés uma roda de mulher tem sempre um viado querendo fechar mais do que as mulheres. Querendo fechar mais, querendo botar o pano mais...É! se a gente não se impor. Eu tenho dois irmãos que é homossexual e eles querem fazer e acontecer. Hoje no STF, estava tendo uma roda, a mãe de santo lá e aí as bichas ÊÊÊÊÊÊ! Um vídeo, gente. Uma coisa séria e eles estavam lá assim. Vá pra casa de mãe Ilza, vá para as casas mais velhas aqui pra você ver se tem o povo fechando. Na minha casa tem homossexual, mas meu pai bota um bico deste tamanho se ficar fechando na roda. Mas na casa de mainha, homem não dançava. A descendência do Gantois homem não dança na roda. Aqui, no candomblé de Fabricio, homem

só dança quando roda no snato. Eu achei lindo. Você entrar num aroda e ver aquelas baianas bonitas dançar é uma coisa linda, gente! E outra coisa, já gostei porque quando eu cheguei tinha uma iyakekere cantando. Aí pronto! A mulher cantando e ainda tava no gan. Outra coisa é o gan, viu! Você vai pra um candomblé e você pegar um gan, se tiver um alabê! “Eeeeei, que negócio é esse? Agô Iya, agora mulher pega gan?” Mulher não pode pegar gan mas voc~es podem botar um torço do tamanho do metro quadrado, voces podem botar pano da costa. Makota Waldina passou vergonha num evento aqui em vários pais de santo chegou, eu tava lá na sala fazendo uns oficios ela chegou, “Olhe, minha Ekede, não se o que” e lá vem o pai de snato com um pano da costa, ela virou assim “ Oh, meu filho. O que é isso? Voc~e sabia que voc~e não pode usar isso aqui? Voc~e está tirando o meu direito! Voc~e sabe pra que serve um pano da costa? Um alaká?”. No caso do meu irmão de santo ele disse “Na minha casa, mãe Waldina, é permitido”. Porque se ela não tiver uma pessoa contextualizada no que ela vive, ela engole. Esse menino mesmo, Luciano, ela fez o cara tirar. Foi grosseiro isso, desnecessário.

Sanara Rocha - Vocês, consideram que o ingresso de muita gente branca nesse território do candomblé, tanto mulheres quanto homens, vocês acham que isso tem contribuído para a disseminação dessas práticas machistas que condizem muito mais com as culturas europeias e cristã do que com as africanas?

Ekede Sil - Não! Não acho não. Eu acho que a mudança é porque hoje, nós, de axé, nós negros estamos estudando. Nós estamos indo para faculdade, então nós estamos tendo outra visão do que é a religiosidade. Eu acho que não influencia não. Sabe por que? Porque quando você fala assim: “a influência do branco”, faz com que diminua o nosso raciocínio. Não acho que é o branco que veio ter essa mudança. A mudança é que nós estamos...Hoje está tendo no STF, eu tava acompanhando a pouco antes de você chegar a questão da sacralização que eles estão impedindo que nós sacrifiquemos os nossos animais, então meu povo tá lá! O povo da rede! Nossos irmãos estão lá. Se a gente não fizer isso, se a gente não tiver a consciência, porque a gente precisa estar nesses espaços, acaba porque a bancada evangélica está aí querendo nos derrubar, querendo colocar a gente na fogueira. No ano passado eu fiz, a segunda caminhada pela paz e contra intolerância religiosa justamente para isso. Primeiro de setembro estamos organizando o segundo fórum já batendo intolerância religiosa viu, e é um tema também que a gente possa vir trazer. Agora, quando você chega nos terreiros e diz assim: “oh mãe, quero falar” tem certas mães de santo que já vem de um processo racista que já vem de seu esposo ou dos seus ogans ou de seu filho: “Ah mãe, vai deixar agora mulher ficar tocando?” e fora que a gente sofre preconceito achando que toda mulher que toca é

homossexual, viu! Eu sofri muito! As pessoas diziam “Ah, é sapatão! Por isso que ela está tocando.”, né. Claro que tem muitas mulheres, muitas irmãs que são lésbicas, isso é normal. Depois que eu casei, o pai do meu filho me disse, “Mas nega, muita gente falava pra mim que de todas as filhas de Caldeira você era a sapatão!” Para você ver, por que? E minha banda que são oito homens e só eu de mulher e eu que dirijo? Antes era eu e meu irmão, mas a gente tinha aquela divergência, aí ele saiu. Ele saiu achando que não ia vingar. Se lascou! Ele fez um favor pra mim, porque eu tocava, ficava me acabando no timbal.

Sanara Rocha -E você Katu, me conte um pouco sobre sua trajetória com o tambor. Como você começou?

Katu - Olhando. Ninguém me ensinou. Foi olhando que eu aprendi. E essa é minha paixão. Olhe, pelo meu gosto eu não colocava saia, meu negócio é couro! O único lugar onde eu não toco é na casa de minha mãe de santo. Mas aqui dentro de Ilhéus, em Itabuna...Eu toco em tudo quanto é canto, É minha paixão!. Sábado mesmo eu vou tocar num candomblé pertinho daqui. Aqui na Conquista mesmo, toco sábado, domingo e segunda. Nesse Silvandira vai tocar também. Avemaria!! Vou matar minha vontade (risos).

Sanara Rocha – Você toca há quanto anos, assim dentro do terreiro?

Katu – Eu toco há já muito tempo, muito antes de eu entrar no candomblé.

Ekede Sil – Ela ainda toca percussão, ela puxa o bloco de percussão do Dilazenze. Katu é uma das mais velhas aqui, não pela idade de vida, mas de vivência. Aqui tem muita mulher que toca. Muita! Muita mesmo. Toca profissionalmente, toca de ir pro atabaque e dar show. Não qualquer coisa pabababaa não. Elas tocam mesmo. Tem Dadai, a neta de Carmo, tem Rafaela do Pontal, tem Crisialê, tem essa menina de Boirarema, que é a mais nova, é a caçula. Tem mulheres que tocam mesmo!

Sanara Rocha – Lá em Salvador existem terreiros onde permite-se que mulheres toquem apenas para festa de caboclo e para padilha mas para orixá já não permitem.

Sil Caldeira – Eu acho assim não é um atabaque ? Não é um solo sagrado? Por que tem que diferenciar porque tem cachaça? O mesmo atabaque que toca pra um catiço, não toca pro orixá? Não toca pra um Nkissi? É preconceito. Isso é preconceito. É machismo. Claro que tem rituais que mulheres não podem tocar. Mulher não pode pegar num obé. Mulher não pode tocar pra Exu. São itans. São histórias trazidas pelos nossos antepassados. Itan é uma coisa que você acredita ou não, mas está aí. São histórias sagradas. Porque nós do candomblé não temos um livro. A gente não tem uma doutrina a seguir, como o alcorão, como a bíblia. Por isso que tem essas guerras. E o nosso povo é desunido. Estamos agora buscando mudar o pensamento porque os evangélicos estão querendo acabar com a gente. Se a gente não se

unir, vamos acabar. Vai ser um povo e uma religião extintas. Como é que um país laico, a constituição nos garante, e a gente tá agora se acabando no STF para garantir um direito que é nosso? Uma coisa que já está lá escrita. Então é exatamente o que eu estou falando, se a gente não se unir... Tem que se unir! Povo de santo tem que um parar de falar mal do outro. A gente não tem uma representação numa câmara de vereadores, deputado, senador... O povo de santo tem de aprender a votar no povo de santo. E a gente tá tentando mudar esse pensamento agora. Olha aí no Rio de Janeiro, Crivela tá acabando com os direitos do povo de axé. Esse plano aí já era uma coisa arquitetada, porque em Madureira, você ia em Madureira você saía com todo o seu material de iniciação de bicho a tudo. Hoje não pode vender uma galinha na Madureira. Vá em Madureira agora, são poucas as casas, que estão vendendo artigos religiosos. E fora essa onda de quebras nos terreiros. Desde Minas gerais vem essa onda de quebra quebra. Aí tem traficante que apoia os evangélicos. É toda uma história horrível, até chegar nessa discriminação que estamos vivendo.

Sanara Rocha – Vocês não acham que a manutenção dessa desunião revela a necessidade da gente começar a acolher as nossas diferenças dentro do culto?

Ekede Sil – É claro.

Sanara Rocha – Eu conheço por exemplo pessoas que são de Santo e são Trânsgenero, e tem uma crise muito grande onde alguns terreiros acolhem o indivíduo, mas não acolhe o seu gênero.

Ekede Sil – Ah! Mas essa é uma discussão... É uma briga, Filha! Por exemplo, o meu pai de santo ele é homossexual mas ele não aceita um trans na minha casa, uma mulher trans vestida de mulher, ele não aceita iniciar. Por que? É uma discriminação? É! É machismo? Pode até ser mas aí já vem mexer com a ancestralidade. Aí não é o caso de a gente tocar num atabaque. É um caso da ancestralidade. É o orixá que tem que dizer. Junta o orixá, junta o ifá que é o jogo e junta o machismo ou aceitação do pai de santo. Minha mãe biológica, Iyalorixá da casa ali da frente, ela não aceitava. Ela dizia assim: “Meu deus do céu, como é que eu vou colocar aqui um homem vestido de baiana?” Já tinha essa coisa de meu pai biológico ser ignorante, ser antigo. Como é que ela ia aceitar? Ela falava: “Eu não aceito aqui!” E tem a questão do cargo. Eu sou Ekede, uma mulher lésbica receber um cargo de ogan é complicado, nega.

Sanara Rocha – Bom, vejo aí duas coisas. Uma mulher lésbica, continua sendo uma mulher. Então ela seria ekede do mesmo jeito. Agora a questão é a mulher transgênero ela é uma mulher, entende? E precisa ser aceita nessa condição de corpo feminino, de ser uma mulher.

Ekede Sil – Ela é transgênero, mas na cabeça das pessoas ela nasceu homem. E principalmente a maioria dos nossos pais e mães de santo são antigos. Eu sou funcionária pública, sou agente comunitária e eu com a rede eu levo a questão do HIV, as palestras com profissionais e falo sobre hepatite. Pra você ter uma ideia, a gente desconstruir a mente de alguns pais de santo, porque pra eles a questão dos perfuro-cortantes que cada indivíduo que vai ali tem que ter seus aparelhos perfuro-cortantes tem que ter sua navalha, Oh filha! Isso deu trabalho! A gente teve que ver em leis, a gente teve que ter debates com pessoas de fora, porque não aceita. Ah! Porque tem zuelas no axé, Ah! Aquela navalha que me raspou. A navalha que raspou ela, não pode me raspar. Ah! Mãe de santo vai raspar você e outro como, se ali pode sangrar? E aí pra você explicar a necessidade...

Sanara Rocha - De mudança da tradição, né?

Ekede Sil - Oh! Filha! Que tem que ser tudo descartável. “Mas eu vou raspar meu povo com descartável, Silvandira!! Daqui a pouco você vai querer que eu raspe o povo na luva! Eu vou pra dentro de um axé, de um ronkó com luva?! ” Eu já ouvi isso. É mãe, seja o que Deus quiser e os Orixás. É muito complicado. A questão da dengue, eu sou agente comunitário, trabalho com o pessoal da dengue. Pra você dizer que um Tempo tem que estar coberto! “Tempo ficar coberto? Meu Deus! Acabou o mundo!” Aí você vai na casa de mãe Ilza Mukalê, que para mim era uma das baluartes aqui. O povo diz que eu puxo o saco dela, mas eu tenho que puxar mesmo, porque aquela mulher... Não é a toa que ela ganhou honoris causa, né! Você chega lá na casa de mãe Ilza que é um dos terreiros mais antigos de Ilhéus tá ali oh, Tempo cobertinho e tal ela deixou de tocar? Deixou de fazer as suas obrigações e de seu santo porque tá cuidando de uma questão de saúde pública? Como é que pode, a água quente ali dentro daquelas quartinhas e a dengue está ali oh Enfim. (retomando o assunto da proibição das mulheres nos tambores) Pra você ver, Katu, ela toca, mas a mãe dela não permite que ela toque. Katu toca em tudo que é lugar aí. Katu ajuda os terreiros tudo aí, mas na casa dela ela sofre esse preconceito, essa não aceitação. Não é nem preconceito é não aceita e acabou. Eu não toco na casa (Terreiro Matamba Tobenci Neto de Mãe Ilza Mukalê) Eu toco nos atabaques do gongombira, que é a banda de Marinho (filho de Mãe Ilza Mukale e produtor cultural) mas não toco lá. E isso já foi debate, como falei a você. Teve um evento desses que eu participei e estava falando sobre isso. O povo quebrando o pau e eu fui. Foi numa reunião na casa de Mãe Ilza e eu disse a ela. Que na época eu tinha 12 anos e minha mãe foi pro jogo e Dandalunda aceitou que eu tocasse. Até hoje eu sempre toquei em todos os eventos e tal e tal e como eu digo, digo pra todo mundo que a última palavra foi a do orixá.

Sanara Rocha – Eu tenho percebido também que as mulheres que tocam dentro do sagrado, da religião tocam profissionalmente em shows artísticos, gostam da percussão como um todo e tocam na banda de outras pessoas ou na própria banda. Enfim, tocam, artisticamente. E isso me levou a pensar que o fato de as mulheres não tocarem e a permanência desse preconceito de que mulher não bate bem no couro, mulher não aguenta tocar muito tempo, mulher se cansa fácil, mulher isso mulher aquilo e a recorrência do uso desses argumentos nestes espaços percussivos, principalmente do samba, onde mais eu vejo esse preconceito, a ponto do cara tomar o tambor da mão da mulher, convidar ela a sair da roda, nasce dentro do espaço religioso, entendido como sagrado. Vocês não acham que tem essa relação direta?

Ekede Sil – Olhe nega, eu acho que porque nasci em um terreiro de candomblé, meu pai era professor de percussão e mestre de capoeira, eu sempre procurei o meu espaço e o meu respeito. Eu nunca tive problema de homem fazer isso comigo não, primeiro eu faço logo passar vergonha. E eu aprendi a tocar eu sei tocar muito bem. Eu e Katu nunca passamos por isso. Se você falar em referência a primeira pessoa que as pessoas vão falar é Katu. Ou a filha de Caldeira. As primeiras pessoas que vão falar que tocam aqui. Acho que por isso que Marinho falou o meu nome.

Sanara Rocha- E você Katu, que toca também no Dilazenze? Me conte um pouco sobre sua experiência. Quando foi que você começou a tocar fora do espaço sagrado?

Katu – Como eu te falei, aprendendo e olhando. Também o único bloco que eu toco foi o Dila, já toquei no Leguedepá, aí quando terminou eu pulei para o Dilazenze. Aí só saio quando eu morrer. Enquanto Deus me der vida e saúde. Quando eu morrer aí não vai ter outra Katu.

Sanara Rocha – Então vocês nunca passaram por esse tipo de constrangimento machista, digo no território mais profissional?

Ekede Sil – Não. A maioria do pessoal conhece quem é Katu de quem ela é filha. E quem é Silvandra e de quem Silvandra é filha. A gente tem um respaldo, a gente tem uma família, que a gente segue, que a gente traz com a gente. Talvez seja isso. Aqui não! E também eu não vou sair daqui de meu espaço pra ir pra casa dos outros de qualquer jeito. Você precisa saber onde vc está pisando. Por isso que nesse caso eu nunca passei preconceito. Já em Vitória, com o pessoal da capoeira, o homem não aceitou. Eu estava dando oficina, a oficina era minha né, e ele veio se aparecer. Eu xinguei ele todo, dei um bocado de nome feio e mandei ele tirar a mão de meu atabaque. E o rapaz que me convidou ele é daqui, e ficou deixando e eu acabei com ele. Aí no outro dia eu fui para o hotel, até tinha uma mestra de capoeira que toca muito bem, mestra Tiza eles moram em Barracão da Angola, eles tem um

trabalho em Serra grande, ela é mestra de capoeira e toca divinamente. Eles estão agora com um projeto chamado Batuqueiria , parece. Já são trinta anos que eles fazem esse evento. E ela estava nesse evento e ficou assim, possessa. Você vai deixar? Ela está sozinha! Aí quando foi no outro dia, que eu passei ele disse” ÊA!” Parou toda a roda pra me pedir desculpas. Falei Beleza, também não dei muito ibope pra ele. Você não é o primeiro e nem o último que eu vou lutar contra o machismo e contra o preconceito. A minha vida é essa.

Sanara Rocha – Eu percebo também que existe uma defesa muito grande que vem de África, essa interdição da mulher ao tambor, e quando você vai pra África essa tradição não existe. Nós reinventamos tudo isso na diáspora. Foi quando inventamos essas interdições.

Ekede Sil – Pois é Babalorixá não existe na África. Igbá na África? Onde é que tem louça na África? Não tem. Os Igbares são de barro, Exu é feito no chão. Se você analisar as roupas do candomblé foram reimaginadas na diáspora também. Aonde que na África tinha esse panos que nós temos aqui? Antigamente não era blusa, era runa, gente. Era pedra! Tem lugares na Nigéria que pra Exu a pessoa se inicia nua. A gente aqui é igbá e se não tiver as louças bordadas, uma marajuara, Ah! porque minha Iansã meu Obaluayê tem que tá no barro de marajoara! Onde é que em África tinha isso? Tem cada candombré que vc vai hoje e é uma escola de samba, cada adê, Meu Deus do céu! Só falta pisca-pisca. Eu já toquei numa festa de Exu que a pomba-gira veio com um negócio brilhando, quando desligava a luz se acendia em neon! Eu assim olhando “O que diabos é isso?!” É outra coisa, hoje o candombré virou comércio. Hoje você chega em muitos pais de santo pra rezar que não fazem caridade não. Eu venho de uma casa que segunda-feira tocava era o tabuleiro dos velhos, o caboclo boiadeiro de minha mãe chegava e quando ele ia embora tinha fila pra ele atender. No outro dia tinha cinco, seis pra mainha tirar ebó, de graça! Mainha botava a mão na cabeça e dizia “Meu Deus do céu! Boiadeiro quer acabar comigo!” E ficava aquele povo lá, comendo, bebendo e dormindo. Mainha só mandava pegar as roupas. Hoje você tem poucas casas que acontece isso, porque virou um comércio. E os jovens não querem mais ser Iyawo querem cargo. Já cheguei em candomblé pra ver os viados com cada torço, parecendo uma alegoria. E se tiver um carguinho, os próprios mais velhos dão ousadia. Aquele povo que não sabe nem pra onde vai, já está ali na frente dos mais velhos. Eu nunca peguei adjá pra ir na frente de mais velho balançar, eu nunca peguei conta de cargo e botei em cima de mim, nunca passei na frente de Katu. Porque eu tenho história eu venho de uma doutrina. Eu tenho família, eu tenho rumbê. Sempre tive. Quando eu cheguei na casa de meu pai de santo eu já vinha da tradição da minha casa. Já fui pronta. Eu fui numa festa, eu sendo de cargo, Mãe Ilza Mukalê chegou eu levantei e fiquei. Ela que me chamou pra sentar do lado dela. Eu não tive ousadia

pra isso. Hoje você não vê isso. Candombré é hierarquia! Esses jovens que chegam hoje, tá de obrigação e bebendo cachaça, tá de obrigação e namorando. E quando você critica o preconceito quando a gente toca, Ah! Só homem que toca, você sabe se aquele homem que veio ali não fumou uma maconha, não transou pra tá subindo no atabaque, e aí? Eu acho tão bonito quando eu chego no terreiro e tem aqueles ogan e o povo de fora não toca. Porque aquela mãe de santo tem que confiar no povo dela e não no povo que vem de fora. Principalmente me saída de Iyawo, o santo tá nascendo, a cabeça aberta, e vai vir o povo de fora pra tocar, lasca faz e acontece. Que nada! Acho péssimo chegar em candomblé e tá gente pedindo canta isso e canta aquilo. candomblé é seguimento. Tem zuelas que vc chama o orixá pra guerra, tem que conhecer. Mainha tinha um conhecido, finado Antonio Preto Beruló ele esfriava qualquer candomblé cantando pra egun. Ninguém nem sabia. Ele cantava pra egun e os iyawo tudo lá, chamava Egun na porta. Mainha ficava “Calma meu veio, epa. Tou aqui, viu!” Era pra testar pai e mãe de santo. Vá você passar por ele e não pedir a benção! Quando seu Antônio Preto estava no barracão, era candombré! Só dele olhar virava Ele tinha na veia. Ele era ancestralidade. São pessoas assim que eu me lembro e digo assim, Oh tempo bom! tempo em que você ia pra candombré, chegava no barracão e se arrupia assim. Você passava mal. Hoje em dia é difícil! Ele lembrava muito joazinho da Gomeia, e Joazinho da Gomeia foi um dos precursores que levou o candombré pra televisão, né. Joazinho da Gomeia ele era artista, né. Ele era ator e cantor. Foi o homem que usou turbante. E se você analisar são roupas que a diáspora que trouxe, que o Brasil que inventou. Tem lugar na Nigéria que Exu é iniciado com a pessoa nua. Se é o orixá da fertilidade do sexo é iniciado com a pessoa nua. Vá você colocar uma mulher nua aqui. É arriscado até a polícia baixar.

FIM

Entrevista Mãe Rose De Ogum

(concedida em São Francisco do Conde, Bahia, no dia 27 de julho de 2019.)

Mãe Rose – Eu, no tempo de meu pai, eu não era feita. Eu nunca fui feita. Eu não fui suspensa para ekéde, é aí que está uma das questões que me acompanha. Porque tem pessoas que acham que eu sou ekéde porque eu não viro no santo. Porque eles acham que mãe de santo que não vira no santo só pode ser Mãe Menininha, Mãe Stella, Mãe não sei quem... Porque tem o poder financeiro. Eu tenho o poder dos orixás que eu carrego comigo.

Sanara Rocha – O que vale bem mais do que dinheiro.

Mãe Rose – Entendeu? Eles lá tem o poder de dinheiro e eu não tenho poder de dinheiro, tenho o poder do orixá sobre mim. Então, assim, no tempo de meu pai, eu não era feita, eu nunca fui feita, eu nunca fui apontada para ekéde, eu nunca fui suspensa. E ele sempre dizia que eu ia assumir a casa, mas eu não acreditava porque eu não tinha noção do que era né. Mas toda vida gostei de tocar e eu tocava. E acontecia uma coisa, antigamente, que eu só vim tirar conclusão hoje já, que os orixás do pessoal quando chegava, me pegava dormindo para eu tocar rum para eles e me tomavam a bença, eu não sabia porquê. Eu criança ainda, não sabia porque. E aí eu lembro que a gente morava lá na frente onde tem um barzinho lá, a casa ainda era lá na frente e aí eles vinham me buscar para me saudar na cama e aí me pegava para eu tocar eu tocava. Às vezes eu não aguentava perder a noite toda, porque eu era criança ainda e por aí vai. Quando esse marido meu me conheceu eu tinha quatorze anos. Tinha acabado de fazer quatorze anos. Novinha, não sabia o que era namoro nem nada, porque eu fui criada presa. Aquele tempo que você não ia pra lugar nenhum, sabe? Para eu ir na casa do vizinho lá, o vizinho tinha que vir aqui pedir se eu podia ir lá ou não, você entendeu? Eu não conhecia festa, praia, nem nada. Aí quando ele me conheceu, esse marido meu já foi casado e tinha tido duas famílias e separado e já era... Tinha trinta e oito anos ele, já tinha casado pela segunda vez, mas aquele tempo que a gente acha que só tem na novela, aconteceu comigo, do casamento apontado. Aí, tenente Lins era um grandão e era amigo de painho e esse meu marido veio para aqui através dele. Aí através dele ele veio pra aqui pegou amizade, pegou aquela coisa comigo e com o tenente, que queria gostar de mim. E aí conversa vai, conversa vem, fiquei com ele, inexperiente, né. Ele já vivido... Eu não tenho arrependimentos. E assim, o pessoal dizia que ele ia tomar corno. Ele era o rei dos cornos, com as mulheres da idade dele e eu com a idade de ser a filha dele, ele ia ser o rei dos cornos. Eu fiz doze anos de viúva. Eu nunca tive outro homem e nem quero ter também, para não me atrapalhar na minha vida, entendeu? Os filhos dizem, mãe vumbora fazer uma palestra ali? Eu vou! Não tem ninguém pra me dizer não. O homem que manda na minha vida é eles, os orixás. Fora isso não tenho horário... Pra você ver eu já ando com um kit na mala do meu carro, sabonete, roupa, toalha, escova. Onde eu quero ficar, fico. Com essa agonia dela (Nega) estar doente, às vezes fico na casa dela para ela não sentir tanta falta, aí eu vou durmo na casa de Nina*, vou no meu apartamento passo dois dias, entendeu? Aí nos dias de sábado tem a programação do pessoal que vem pra aqui pra sacudir o santo e acender, como essas duas meninas (as ekedes presentes no espaço no momento da entrevista). Aí, pra poder mexer no santo tem que dormir na roça. Elas vieram ontem aí dormem na roça e tomam banho pra poder mexer no santo mas não fazem o osé. Osé tem a data e todo mundo vem. Mas em geral

é o quê: sacodir tudo, completar as quartinhas até lá embaixo... Como todo mundo pagou obrigação, aí tem uma escala. Em cada fim de semana vem duas pessoas. (retomando o assunto do seu casamento) Aí teve um evento na roça onde Ogum veio e disse a ele que se ele fosse namorar comigo que ele tinha que aceitar eu no axé. Naquela época eu não entendia muito, porque eu ia assumir o cargo, mas eu achava que eu nunca ia assumir porque meu pai nunca ia morrer, principalmente, porque ele era jovem. Nunca pensei que ele ia morrer e aí é vai é vai é vai, um dia meu pai cai doente. Pessoa que só bebia, perdia noite, fumava duas três carteiras de cigarro por dia, a doença chegou. Aí ele sofreu um pouquinho, porque deu câncer no esôfago e através desse câncer ele se foi. Morreu com cinquenta e seis anos Ele era forte e morreu numa situação crítica. E aí, eu assumi. Assumi como? A casa dele era cheia de gente, mas a casa ainda não era assim não. Tudo isso aqui fui eu que fiz. Na verdade eu criei uma outra casa porque a estrutura da casa era outra. Então, eu assumi o candomblé. As filhas de santo mais velhas da casa, pegaram o santo e todo mundo foi embora, porque disse que não iria ficar aqui, porque como é que eu ia gerir um candomblé se eu só sabia tocar tambor? Como eu também estava nova, inexperiente, eu não achei ruim, porque realmente eu não tinha ensinamento, só sabia tocar tambor, como elas falaram, aí fui ficando. Aí eu enfrentei muita coisa, com vinte e três anos de idade. Primeiro, meu irmão disse que eu não tinha que ficar nesses negócios e que ia passar o trator aqui e ninguém me ajudou. O pessoal foi embora e me deixou só, não disconcordei. Porque realmente eles não me viam fazendo nada, não confiaram em mim, não confiaram no orixá. Porque se o orixá me deixou é porque tinha uma missão. E aí eu fui começando e tive alguns testes iniciais. Aí eu lembro que a primeira pessoa que chegou aqui que eu fiz a limpeza, e eu não tive pai de santo pra me ensinar como fazer a limpeza, porque no tempo de meu pai eu só fazia nota do material porque meu pai não sabia ler. Aí então ele dizia deixe umas notas prontas e você faz assim assim e assim. Eu tinha as notas mas não sabia o que fazer com aquilo. Aí eu lembro que meu marido trouxe uma colega dele de trabalho que estava com o marido doente muitos anos em casa sofrendo. Aí trouxe para eu olhar. Primeiro ninguém nunca me ensinou a jogar. Aí eu não tinha o quarto do jogo ainda. O jogo eu fazia no quarto do santo. Eu fiz depois o quartinho do jogo aí a pessoa não precisa entrar no quarto do santo. No tempo dele (seu pai) entrava, mas ele sabia o que estava fazendo. Eu que sou marinheira de primeira viagem. (risos)

Sanara Rocha – E como a senhora aprendeu a jogar, com o orixá lhe instruindo?

Mãe Rose – Só intuição de orixá. Porque assim, ninguém nunca me ensinou o que significava se o búzio caía de costas, de frente, de lado, de ré... Eu não tive esse ensinamento. Porque

quando eu vou pro jogo é intuição do orixá. Aí essa colega dele trouxe o marido dela que estava sofrendo, levou muito tempo internado, e não tinha jeito, ele não aguentava mais andar, só respirava através de bombinha. Aí eu disse pra trazer aqui mas ela disse que ficava muito caro trazer ele aqui, então eu disse “pois eu vou fazer a limpeza lá.” Aí na época tinha uma senhora aqui que eu cuidei com obaluaye e ela ficou boa, mas ninguém me ensinou a fazer nada. Aí quando eu passei a limpeza na casa dela, nesse tempo eu não tinha carro, ela morava em Cosme de Farias, numa boca! Aí eu subi aquelas ladeiras tudo, eu levei o material e fiz essa limpeza. Lá mesmo eu saí para depois levar a limpeza e vim para casa. O homem não dormia de noite, tinha um corpo estranho, esquisito mesmo e aí no dia que eu fiz a limpeza o homem dormiu a noite toda. Na segunda noite ele dormiu a noite toda. Na terceira noite ele morreu. Quando esse homem morreu eu disse “ai, meu Deus, vou presa! Matei o homem.” Fiquei com aquela culpa na minha cabeça de que eu matei o homem. Mas você sabe aquela coisa de que tem pessoas que pra morrer precisa de um trabalho do axé, ou do padre para encomendar o corpo, alguma coisa né. E ele estava passando por essa situação, estava precisando. E aí eu fiquei com aquilo assim na mente né. Aí eu sei que antes de oito dias essa mulher apareceu aqui e me agradeceu tanto só faltava me abraçar. E me disse que o homem parou de sofrer, que ele precisava descansar a matéria, que o homem murchou, voltou para o corpo dele normal, morreu consciente e me agradecendo porque ele estava tão bem! Aí meu marido brincou, “Afemaria!! Essa mulher vai ser a maior mãe de santo de São Francisco do Conde!” e nisso ficou. Aí lá vai lá vai lá vai e eu fui ficando. Com isso, depois de alguns anos o pessoal que foi embora todos passaram pela minha mão, os que estão vivos e os que já morreram. Eu tive que voltar a cuidar de todo mundo. E todo mundo assim “minha mãe pra lá e minha mãe pra cá”. Teve uma, uma senhora de obaluaye que passou mal e precisava ser cuidada, e disseram “vai pra casa ver Rose”. “Como é que eu vou ver Rose, a menina que peguei no colo, o que ela sabe pra cuidar de mim?” Deitou pra dormir e disse que o candeeiro virou e ela morreu queimada. Teve queimadura de primeiro, segundo e terceiro grau. E na primeira obrigação que fiz aqui chamei um pai de santo, mas ele fazia uma coisa e o terreiro era outra coisa completamente diferente. Eu não conhecia nada e ele fez o axexê, deu minha primeira obrigação, como eu não conhecia nada o que ele fez estava feito. O jeito de meu pai era um, o jeito dele era outro. Eu passei fome. Os filhos de santo tudo adoeceram. Aí depois dessa obrigação eu passei por dificuldades e aí passei a tomar medo de pai de santo e mãe de santo não quis conta com pai de santo e mãe de santo. Aí eu pedia socorro ao próprio orixá. E aí a pessoa que me botou aqui, que passa a ser meu ancestral, foi ele que me socorreu. E me veio num sonho e me mandou, me orientou o que eu

fazer. Já tinha cufado* uma de Ogum, uma de Yemanjá e uma de Oyá. Em menos de três meses. E aí ele me orientou o que eu fazer. Para desfazer de algumas coisas que foram feitas erradas. E a partir daí que eu comecei me reerguer. E aí eu fui orientada por ele. E a fé que eu comecei a passar ter nele foi assim, eu acendia a vela e conversava com ele e aí ele que me orientava. Até o que eu fiz em mim ele que me orientou. E foi assim que eu comecei

Sanara Rocha – Então foi assim que começou sua trajetória como Iyalorixa do terreiro.

Mãe Rose – Exatamente.

Sanara Rocha – Me conte uma coisa, Mãe, vou começar agora a lembrar de coisas que a gente já conversou antes e talvez seja um pouquinho repetitivo, mas é que dessa vez preciso registrar. Tem duas coisas, eu queria saber como foi que a senhora começou a tocar no tambor, quem te ensinou? Como foi que a senhora aprendeu? Foi observando? Se seu pai Toti te ensinou, e se você sempre teve esse desejo pela percussão?

Mãe Rose – Quando eu via o pessoal tocar ele (Pai toti) me botava para eu tocar junto com os ogans. Eu aprendi sozinha. Tocando e vendo. Ele botava pra subir no banco pra eu tocar e aí eu comecei. E eu sou apaixonada, mesmo, Por tocar. Duas coisas que eu amo fazer: tocar e dirigir. Acho que no dia que eu não puder mais tocar e não puder mais dirigir eu não preciso mais ficar nesse mundo.

Sanara Rocha-(risos) E outras mulheres tocavam?

Mãe Rose – Aqui nunca tocou.

Sanara Rocha – Mas por que elas não se interessaram ou...?

Mãe Rose – Nunca se interessaram. Assim como as minhas filhas. Não tocam nem o gã. Eu tou criando um grupo de samba, mas o pessoal aqui da roça não tem interesse nenhum. Aí eu vou ter que criar com pessoas de fora, porque o pessoal daqui não tem inspiração e tem eu como exemplo, né. Vê eu viajando, dando palestra, sou convidada para vários eventos que eu não dou nem conta e mesmo assim não serve de incentivo.

Sanara Rocha – Nem para as mulheres e nem para os homens, então?

Mãe Rose – Não. A única que gosta assim de sambar é nega. Que hoje está doente. Ela que é a fera. Sempre gostou, mas hoje está nessa situação.

Sanara Rocha – Mãe, outra coisa é que em nossa conversa anterior a senhora mencionou que aqui na sua roça, muitas das tarefas destinadas aos ogan eram realizadas pelas mulheres ekedes...Como isso funciona aqui>

Mãe Rose – Por exemplo, cada ogan tem sua função em determinadas roças. Tem o ogan pra tirar insaba*, tem o ogan pra tocar, tem ogan disso e daquilo. Como ekede disso e daquilo . Aqui é um por todos e todos por um! Entendeu> Como eu vou ter um babalossain e ele não

vai ajudar a arrumar a casa, a pintar uma casa, ele não pode lavar um prato> Então aqui, todo mundo faz tudo! E assim é um por todos e todos por um. Se vai limpar a casa todo mundo tá junto. Em todas as funções. Entendeu> Aqui nas construções daqui, parava um caminhão de areia e as mulheres tudo de carro de mão carregando. Quando eu consegui um caminhão de tábua, as mulheres tudo de carro de mão aqui o tempo todo carregando tábua. Mutirão homem e mulher. Nega hoje tá debilitada, mas batia um machado! Batia um machado que só você vendo.

Sanara Rocha – E nos afazeres domésticos, os homens também fazem>

Mãe Rose – Eles auxiliam também. Todo mundo auxilia. Por exemplo vai passar um coco, os meninos já tiram e descascam o coco, ou descascam a cebola...O que tiver fazem tudo na coletividade. Tanto que aí por fora o pessoal diz que inveja o pessoal daqui, da família Ogum Marinho, né, porque é assim um por todos e todos por um. Porque tem casa aí que se a ekede é de barracão, só ajuda no barracão, entendeu> A ekede é iyadagan só cuida da cozinha. Eu não acho isso justo. Ela é iyadagan ou iyalaxé mas ela precisa de alguém para auxiliar ela e por que a pessoa que está desocupada não vai ajudar> Entendeu> Tem uma matança aqui todos tratam galinha. Todo mundo trata os bichos. Entendeu> Às vezes o que nem todos sabem fazer eu faço. Mas se souber vai fazer. E quem está chegando a gente bota também para aprender. Cozinhar o material de ebó, também. A gente bota os Iyawo pra fazer. Hoje já pagaram a obrigação de três anos mas desde abyan que a gente bota pra fazer. Na hora do processo de ronkó que a gente tem aquela separação de quem pode e quem não pode, quem deve assistir quem não deve...Entendeu> Por questão de algumas normas, né. Mas a gente junta, não tem separação não. Porque tem casa que abyan não vai no barracão. Aqui abyan se veste, a gente veste os abyan. A gente bota eles pra ajudar a fazer as coisas. Por exemplo, teve um dia que foi a obrigação de quatro pessoas, quatro bicho de quatro pé coberto de tudo...Um tem que ajudar o outro. Porque a gente do axé tem que contar com o povo de nossa casa. Se ninguém da casa não puder pegar se não vier uma visita, vai ficar como> Vai ficar sem fazer> Então o orixá tem que ver essa parte também.

Sanara Rocha – Uma das coisas que eu mais observo nos candomblés onde vou e é uma das coisas mais me deixam assim...É que determinadas funções são separadas em funções que homens fazem e funções que mulheres fazem e se o homem não chegar aquela função vai ficar sem ser feita pelo fato de aquela função ter sido destinada a ele...

Mãe Rose – Tipo: abrir o mariwo. Dizem que só homem pode pegar no mariwo, mas tem as mulheres que são feitas, muitas vezes de santo homem, estão na roça diariamente, né> É tipo mulher não pegar no atabaque. As mulheres estão aqui na obrigação, durante quatro meses

na roça, dormindo e acordando, por que elas não podem abrir o mariwo se tem outras coisas mais pesadas para os homens fazerem> Eu não acho que seja defeito a mulher abrir um mariwo. Aqui eu boto! Deixe quem quiser criticar mas eu sei que meus filhos estão preparados. Por exemplo, as que estão aqui preparadas não vão abrir um mariwo, aí vem um homem que tá lá na rua, ninguém sabe como foi que ele dormiu, cheio de otin*, todo desprevenido, todo despreparado mas porque ele é homem ele vai abrir o mariwo. A minha filha está aqui na roça com o corpo guardado de limpeza de tudo e ela não vai abrir porque ela é mulher> Comigo abre. A matança, dizem que obé só pode homem, eu faço as matanças. Eu faço tudo! Eu canto o xirê, entendeu> Eu, no meu normal eu não mato uma galinha pra comer porque eu tenho medo, no axé eu faço tudo! Então assim, eu corto os bicho de quatro pé tudo. Faço a matança completa, canto o xirê, canto a matança, entendeu> Canto o xire ali da hora da matança, e os procedimentos da hora da matança, eu faço tudo. Eu prefiro fazer, porque, assim, eu confio nos meus filhos mas eles não têm interesse. São meio desinteressados, entendeu> Aí vc morre de ensinar uma coisa e eles nunca pegam . Porque a matança vc tem que começar do começo e vc tem que começar e terminar. Tem que saber como começar e como terminar. Porque tem a cantiga para começar, tem para cortar, tem a de depois que corta. Aí tem que jogar obi, tem que alafiar obi. Aí depois que acaba a matança tem os processos que canta, cada casa de um jeito. Então eu faço do jeito da minha casa. Só que eu ensino todo dia, mas se eu mandar fazer, não sabe. Eles são de confiança, mas não tem interesse de aprender. Como agora mesmo, todo mundo tem um grupinho de samba que agora no festival de samba todo mundo que toca ganha dez mil. Serviria pra roça, pra fazer a obrigação. Como agora mesmo eu tenho que dar a obrigação de Ogum e tou sem condições. Se eles tivessem o interesse de aprender a tocar a gente fazia o grupo da roça e esse dinheiro já vinha pra roça mesmo que cada um ficasse com um pontinha, mas já era alguma coisa pra gente dar comida ao santo, uma coisa que está pendente. Agora mesmo eu preciso dar obrigação de Ogum e preciso dar obrigação de caboclo. O ogum do meu pai que é ogum velho. O santo de todo mundo comeu e o dele não comeu ainda. Porque ia ser assim, ia ser primeiro a dele pra depois dos outros. Aí o que eu fiz> Deixei Ogum pra trás porque na obrigação dele tem um boi e tá tendo polêmica por causa disso. Porque assim, depois que ele morreu eu não corto boi aqui dentro de casa. Eu já comprei o boi lá fora e trouxe tudo do boi. Aí eu disse que eu não vou cortar o boi agora, vou deixar o boi pra depois porque vai ter muita matança. Resultado, foram vinte e uma obrigação. Foram mais de trezentas cabeças de galinha, morreram treze bichos de quatro pé, morreram acho eu vinte e duas conquém, você entendeu> Então Ogum não quer mais que eu faça o que eu já fiz que é matar o boi lá fora e

trazer tudo do boi aqui. Entendeu> E tou pagando um preço caro por esse motivo eu e todo mundo da roça tá pagando por isso. Todo mundo de obrigação está pagando por isso aí. Aí agora eu tenho que dar a obrigação de Ogum, mas não melhorou minha situação na empresa, porque assim, eu sempre conto que eu não vivo do axé eu vivo para o axé. O pessoal me procura e eu ajudo na medida do possível, tou aqui pra ajudar na medida do que eu conheço. Até onde dá para eu ir eu vou, vc entendeu> E aí eu fico nessa situação aí, mas com fé em Deus eu vou me equilibrar e Ogum vai me ajudar e eu vou comprar o boi dele e fazer a festa do caboco Pena verde, entendeu> O orixá tá cobrando. Todo mundo tá de obrigação paga, o dono da casa tá de espera. E eu tou pendindo a ele que me dê alguma coisa para eu fazer. Que ele me tire dessa empresa e me leve pra outro lugar, eu tenho muitas propostas e eu sei que eu vou conseguir. E um primeiro salário vai ser para eu dar a obrigação dele e eu tenho que fazer isso. Mas assim, não tenho do que reclamar do orixá não. Do orixá eu não tenho nada para reclamar. Eu só tenho a agradecer, porque eu sou vitoriosa e o fato de eu não rodar no santo eu viro assim algo de despeita. O pessoal tem muita roça aberta aí faz muita festa de orixá, e o santo toma rum e isso e aquilo e eu não rodo no orixá, eu sou eu mesma. Eu tenho eles na minha vida. Primeiro eles, depois eu. Eles sempre me dão caminho, porque orixá não é pra dar riqueza, orixá é pra dar a nossa saúde. Porque tem gente que quer e fica de braço cruzado, eu não, eu corro atrás. Eu sempre digo ao meu orixá, “eu não quero viver do axé”. Porque certas coisas que tem no axé eu não aceito fazer. Eu gosto de cuidar de orixá, mas não gosto de estar cuidando de determinadas coisas. Vc viu eu dizendo a esse rapaz (referindo-se a um visitante que chegou com seus filhos gêmeos durante a entrevista. Nativo de São Francisco do conde) pra ele vir e eu conversar pessoalmente com ele> Porque é caso de marido e mulher, que quer que o homem volte. Teve uma menina que queria porque queria que o homem voltasse pra ela e eu disse “Esse homem não gosta de você. Você está sofrendo, você é jovem, não merece passar por isso. Então eu não vou querer o seu dinheiro porque você não vai ter ele”. Eu gosto de ser realista. O homem já disse que não quer ela, mas ela disse que não quer sofrimento mas quer de vez em quando estar com ele. Você vai viver sofrendo a vida toda por uma pessoa que não te quer> Entendeu> E esses trabalhos de amarração eu também não concordo. Tirar marido dos outros pra ficar. Prejudicar ninguém. Eu não trabalho com essas coisa. O que eu penso> Oh orixá me dê meu emprego, eu preciso pagar minha luz, minha água, eu preciso me manter, manter meu carro e eu não quero esse tipo de trabalho. E feitura, esses negócios eu nunca cobre nada a ninguém. Você pode chegar para todos os filhos de santo e perguntar se eu já cobre algum dia para eu dar obrigação de alguém. Isso nunca aconteceu.

Sanara Rocha – Mãe eu quero saber mais a respeito do tambor. Onde a senhora tocou, em alguns episódios que a senhora falou, inclusive o desse rapaz que veio e filmou, porque ouviu criticarem a senhora por ser mulher e tocar tambor...

Mãe Rose – Foi assim. Ele veio pra festa e filmou eu tocando o alujá. No ano passado na obrigação. Aí ele perguntou, pode postar> Aí no que ele postou, muitos elogios. Aí entrou um pra desfazer. Aí ele não gostou e ele perguntou se ele poderia dar resposta. Porque a questão da mulher não tocar atabaque, o pessoal fala que é porque tem menstruação. Por ter menstruação não pode tocar no atabaque. Eu sempre falo nas minhas entrevistas que mulher não pode tocar no atabaque, tudo bem, mas a mulher...Eu tou aqui, eu vivo aqui na roça, eu moro na roça, eu não tenho marido e outras pessoas estão aqui tudo de obrigação aí eu não posso tocar para o orixá> Aí vamos supor eu vou tocar hj não aparece um ogan pra tocar, o candomblé não vai acontecer porque não tem quem toque> Porque já aconteceu isso em determinadas casas e aqui isso não acontece porque eu pego vou e faço. Aqui é minha casa e se Ogum permite que eu faça eu vou e canto o candomblé e ele aceita do meu jeito. Oh meu velho tou fazendo, o senhor sabe que eu não tive muitos ensinamentos eu só tenho o que o senhor me dá então eu vou fazer do meu jeito que eu sei, se eu errar não estou fazendo por maldade, meu velho, o senhor aceite do jeito que eu sei, entendeu> Dentro do meu conhecimento e até aí o santo aceita. E eu vou fazendo. Agora não chego na casa de qualquer pessoa pra eu pegar no atabaque. Eu só pego no atabaque de alguém se alguém me conhecer e disser: “Mãe Rose, venha!” Tem gente que diz aqui mulher não pega no atabaque mas a senhora pega, pode pegar. Entendeu> Não chego na casa de ninguém pra pegar sem permissão.

Sanara Rocha – E já aconteceu de a senhora chegar no candomblé em casas onde mulher não tocam nos atabaques e próprio orixá vir te convidar>

Mãe Rose- Já! Em vários lugares acontece isso. Teve uma vez mesmo que eu cheguei em uma festa em Santo Amaro, a festa estava cheia. Muitos ogans e aí ele me puxou pelo braço e o pessoal achou até que ia me suspender. Me puxou pelo braço e me botou lá no rum. Quando ele me botou no rum que eu dei duas pancadas no rum, que o pessoal começou a cair por terra, menino! (risos) O pessoal veio me tomar a bença. Eu tomo a bença a senhora e esse rum seu! Porque assim é dom. Esse dom quem dá é Deus e abaixo de Deus os orixás. Entendeu> Porque não é simplesmente tocar por tocar. Porque o Ogan, quer dizer, no meu caso eu não sou ogan, eu sou Iyálorixa. O ogan ele tem preparações né, porque quando o ogan é confirmado ele tem preparação para aquilo, pra ele mexer com o orixá. Aí no caso a gente que tem essa parte desse fundamento de mexer com o orixá, mexer com quem tá quieto

esse dom quem dá é o orixá. Esse dom não é meu, é coisa de ancestralidade. Por exemplo, a criação que eu dou aqui aos Iyawo, aos orixás, aqui não precisa eu cantar uma cantiga pra virar. Quando eu pego no rum o orixá aqui sabe o que é que eu tou dizendo. E quando eu chego numa casa que tem orixá que tem conhecimento. Que eu pego no rum ele também sabe o que é que eu tou dizendo ali no rum. Entendeu>

Sanara Rocha – O que a senhora está dizendo é que o que a senhora toca já é o próprio texto, não precisa nem do canto, da letra da música...

Mãe Rose – Entendeu> se o orixá conhecer o que é que o rum está falando, da maneira que o ogan tá dobrando ali o couro, o orixá sabe o que é que o ogan tá pedindo, de que maneira ele está tramando ali o rum. No toque sem o canto. Pode ser um alujá, um agueré, uma coisa assim, mas aí tem as dobradas. O negócio é na dobrada. Aí o orixá que tem conhecimento, ele vai responder, pode ter a idade que for. Não existe idade. Só se for estudador de viço. Se não for estudador de viço o orixá vai responder.

Sanara Rocha – Estudador de viço (risos)> Traduza mãe.

Mãe Rose (rindo) – Estudador de viço é aquele “Ah! Que não vou dar santo, por causa disso e daquilo” aí é estudar viço! Tem muito estudador de viço no candomblé. Tem pessoas que gosta muito de enfeitar e isso atrapalha, para parecer que sabe muito. E então eles não tem orixá, porque se ele governa o orixá não tem orixá. Eu não vou dar santo hoje e não tem nada. Então ele domina o orixá. Entendeu> As pessoas que tem orixá o orixá domina a pessoa. Como é que vc roda no orixá e vc vai dominar o orixá> Quem domina vc é o orixá, entendeu> Eu não rodo no santo, mas eu queria me dominar. Mas não consigo me dominar. Porque eu quero uma coisa e Ogum faz outra. Porque mesmo sem eu rodar no santo eu sei quando eu panho. Quando eu quero uma coisa que Ogum não quer. E quem não roda no santo é pior do quem roda porque quem roda no santo o santo pega faz e acontece naquela hora. E quem não roda o santo mexe na vida, ele mexe na estrutura da gente. Entendeu> Ele mexe na nossa base. (retomando a questão das mulheres nos tambores) No candomblé conta-se que mulher não pode tocar no atabaque, né. Não disconcordo, mas aqui na minha roça, assim, eu toco atabaque. Porque assim, na minha opinião quando a mulher recolhe, não suspende a menstruação, pelo menos eu não dou remédio pra suspender menstruação de ninguém, porque é uma coisa que é prejudicial, né. Aí vamos supor, hoje é sexta-feira amanhã é sábado, é dia da saída do Iyawo e aí chega daquele jeito, porque tem gente que fica de bajé bem forte né, aquela sangraria toda. Vai suspender a obrigação> Não vai. O Iyawo vai ter que sair e dar o nome. Seja ele homem ou seja mulher. Aí seja mulher com orixá homem ou iyaba, mesmo ela sendo mulher ela é de ogum, ou de obaluaye, ou de oxossi que o santo é aboró, vai ter

que dar o nome. Então porque mulher não pode pegar atabaque> Se mulher tem bajé e é prosperidade, é fertilidade. Mulher que não tem bajé é uma mulher doente. Quando o bajé suspende aparece as doenças do mundo todo na mulher. Porque ela deixa de fertilizar. Na minha casa toca, na casa dos outros eu não vou desobedecer as leis da casa dos outros e algumas pessoas que me conhecem deixa eu pegar no atabaque, mas antes a mulher que está aqui no ritual, concentrada, participando de todas as obrigações se ela souber tocar, ela não vai pegar no atabaque. Aí o homem vem de lá em diversas situações despreparados até espiritualmente, sexualmente, mentalmente. Às vezes ele está cheio de otin e vai pegar no atabaque e uma pessoa preparada não pode pegar>Eu não vou dizer que os outros deixem pegar na sua, mas na minha roça, pega e antes na roça de meu pai também, porque eu sempre toquei. Toco desde pequena.

Sanara Rocha – E quando a senhora tocava pequena, existiam outras mulheres que tocassem no candomblé de Pai Toti>

Mãe Rose – Tinha uma filha dele que tocava. Não tocava assim como eu toco hoje, mas ela tocava.

(Após uma pausa para almoçarmos, retomamos o diálogo enveredando agora por uma informação desconhecida acerca de uma festividade chamada de “festa do Loko”, que ocorria na região de Montes, comunidade quilombola próxima de São Francisco do conde. Tal celebração era orientada e liderada pelo pai de Mãe Rose, Pai Toti de Ogum e mobilizava toda a comunidade e seus arredores para a realização do olubajé, festividade dedicada a Obaluaye.)

Sanara Rocha- Mãe eu fiquei interessada em seu Pai e na ligação dele com aquela comunidade remanescente quilombola de Montes e sobre o candomblé que toda a comunidade se reunia para realizar.

Mãe Rose – Era meu pai que fazia e depois eu passei a fazer. Aí depois que meu pai morreu, dia 16 de agosto eu preparo a “frô”, além do tabuleiro, várias bacias e panelas de pipoca e saio jogando pelas ruas de Montes todo, desde cá de baixo do ponto eu subo jogando pipoca, a frô né, saio jogando a frô. Se meu carro chegasse e eu pudesse sair eu te levava, mas hoje eu tou meio complicada para sair porque eu tou cuidando de Nega. Mas depois posso te levar lá. O local virou um desprezo, ninguém consegue levantar um broco no lugar, porque o fazendeiro deu porque ele disse que era do batucagé e o pessoal que era responsável pela festa resolveu ficar como donos do terreno. Mas ninguém consegue construir nada nesse lugar. Era um festa muito famosa né> (dirigindo-se a um dos filhos de santo da casa que estava mais próximo acompanhando a entrevista.)

Filho de Santo –Ninguém consegue construir nada. E a filha do dono do terreno virou evangélica e não quer comentar nada.

Mãe Rose – Não quer comentar nada e se prejudicou a família toda. Quando passou o trator, disse que até tiroteio teve. A família que era responsável passou a ser dona do terreno. Porque o terreno é do candomblé. Ninguém consegue fazer nada. E a continuidade desse lugar sou eu. Porque era meu pai que tomava conta mas quando eu vi que o pessoal podia achar que eu estava querendo tomar parte do terreno e eu não sou disso aí eu peguei e me safi. Conversei com Obaluaye e eu faço para ele essa festa aqui na roça. Eu faço um olubajé muito rico e ofereço a Obaluayê. E larguei de mão lá. Mas não larguei de mão Obaluaye. Larguei o local, a tradição que era feita. Eu saía com o meu carro pegava algumas pessoas com a frô e subia com a frô jogando na rua toda, cruzava todas as ruas do monte jogando a frô, isso já na minha época, né. E depois já parava e concentrava em frente ao local que era, o local sagrado e lá eu fazia um xirê. Mesmo com cinco ou seis pessoas eu fazia esse xirê de candomblé, tocava. Eu tenho aí essa gravação. Eu levava dois meninos pra tocar comigo, fazia esse xirê, dava a frô, dava o mingau e vinha embora. E no início que nasceu outro pé de louco você soube> (direcionando-se novamente ao filho de santo) que nasceu lá embaixo. Ainda a finada Dinha era viva e aí nasceu outro pé porque depois que ele passou o trator nasceu outro pé, foi. Aí eu passei uma tarde lá e limpei com a turma, aí fui no outro dia, escureceu a gente foi comprar vela, iluminou tudo e eu fiz festa até dez horas da noite lá dentro do mato.

Filho de santo – Eu não estava sabendo disso não. Se bem que quando eu cheguei eu queria saber, descobrir mais sobre a história, queria procurar alguém pra comentar um pouquinho mais da história e tentar ver como avivava isso, mas minha filha, até pra mim foi travada essa ideia. Eu estava tentando sair, olha a minha ideia. Não tem uma cachoeira lá embaixo, sagrada>, Eu fui lá, tava tudo cheia de mato e eu pedi ao menino pra visitar e eu acendi uma vela lá no espaço. Eu senti a necessidade de ir na cahoeira. Quando eu saí da cachoeira a minha ideia era dar um nome para a Cachoeira e o menino José Vitor me disse que se eu quisesse liberava o espaço para eu fazer festa e tudo. Safi dali andando e fui subindo e me deparando com flores e presentes no pé do Loko. Mas quando eu botei na cabeça a ideia do pé do Loko nada saiu. Eu morro de medo só de lembrar desse nome “Pé do Loko”.

Mãe Rose – Depois que eles cercaram, o pessoal começou a sonhar com o velho pedindo socorro. Um velho todo lascado pedindo pra sair dali do cercado. E o ano em que não acontecia a festa, a doença tomava conta da comunidade. E hoje toma, mas ninguém se dá conta. Porque esqueceram. O pessoal foi para a igreja, o pessoal que é de candomblé, são ocultos, frequentam os candombrés escondidos, e aí os evangélicos e os católicos que

participavam, hoje não participam mais. Agora, eu não deixei de cuidar do velho. Eu cuido dele. Obaluaye é a cumeeira da minha casa. Depois disso eu fiz o quarto de Obaluaye aqui. E faço esse Olubajé depois que eu deixei de fazer a festa lá no Monte. Entendeu> E a festa era com matança. Ai o pessoal já me emprestou o colégio várias vezes, eu já dei frô, dei o mingau, fiz o xirê, já levei dois ônibus de gente, até uma garagem já me emprestaram. Só que Obaluayê não quer isso. Porque lá a festa é feita na terra então o que eu faço> Olubajé aqui. A casa de Obaluaye aqui tem piso, porque aqui tem maré. Então a maré aqui enche e já está entrando nos quatinhos. Não tem como ficar no barro. Eu cuido de Obaluaye. Eu tenho esse cuidado com Obaluaye de fazer essa festa pra ele, lá o pessoal abandonou ele mas eu não abandonei. Porque era meu pai quem tomava conta e dou continuidade. Não tou dando continuidade lá porque eu não contei mais com o apoio da comunidade. Porque quem apoiava era a comunidade. A comunidade sempre apoiou. A comunidade antiga porque a maioria já morreu. E os que estão vivos não aceitam mais porque estão na igreja. A finada dona Raquel ia me vender um terreno lá pra eu fazer um terreiro de candomblé lá, só que Obaluaye não aceitou. Eu ia fazer lá a tradição. Porque Obaluaye quer naquele lugar, o lugar que está ali abandonado é de Obaluayê. Ninguém consegue fazer nada. Mas eu vou te levar lá, o dia que vc marcar que eu possa sair e alguém ficar aqui eu vou te levar lá pra ver o local, pra conhecer a história. Em total abandono, ninguém consegue fazer nada, mas um local sagrado. E nasceu quando eles mataram o outro, nasceu outro pé. Era candombré, viu!

Sanara Rocha – E a senhora sabe como nasceu essa tradição>

Mãe Rose – Meu avó já fazia, agora como ele começou, eu não sei. Mas dizem que meu avô tocava candomblé lá. Depois meu pai passou a cultuar lá, porque assim, lá a comunidade de Montes e meu pai era uma irmandade só tanto que eu vou lá e até hoje a comunidade me abraça, me recebe, eu gosto muito da comunidade de Montes. Comunidade católica, evangélica... Todos me respeitam. Todos tem carinho comigo, mas, essa outra parte o pessoal se saiu. Porque assim, o Pessoal é de candombré> é! Mas eles, é como se usassem a máscara para ir para a igreja católica e pra evangélica, porque a gente que é de candomblé sabe que pessoas que eram da igreja católica procuram a gente mas o da comunidade não vem, o daqui já vai pra outro lugar, o de outro lugar vem pra aqui. Entendeu como é> É por isso que as coisas não andam. E lá era uma festa bonita! Era uma festa que abalava. O pessoal daqui da região de São Francisco todo ia pra esse candombré. Era candombré de amanhecer o dia, era lindo demais! É que naquele tempo não se tirava fotos como hoje. Eu era pequena mas vivenciei, era um momento mágico

FIM.

Entrevista de Mãe Márcia de Nanã – Parte I

(concedida no Museu da Misericórdia, Pelourinho, Salvador, Bahia, em 23 de janeiro de 2019)

Sanara Rocha – Eu gostaria que você começasse falando assim: Quando você se iniciou, seu cargo dentro do axé, o nome do seu Ilê Axé, o seu nome e o nome da sua Iyá.

Mãe Márcia de Nanã – Eu me iniciei no terreiro, no santo faz 23 anos. Fui para jogar, fui a primeira vez em Cachoeira para fazer apenas um jogo e lá mãe jogou pra mim e disse que o Orixá estava pedindo que eu fizesse um borí. E lá nesse jogo fiquei em Cachoeira, ela disse que eu ia voltar e marcou logo data para eu voltar e fazer uma limpeza. Nessa limpeza eu fiquei. Tinha duas pessoas para serem recolhidas e ela fez a limpeza dessas duas pessoas em seguida fez a minha e Márcia não voltou para casa. Márcia ficou no terreiro. Ela me recolheu durante um ano, três meses e dezessete dias. Foi no terreiro Guarani de Oxossi, Mãe Madalena que foi a minha Iyá que veio a falecer tem cinco anos. Então, eu já vim com cargo, tenho o cargo de mãe pequena do terreiro. Por isso fiquei recolhida por mais tempo. Era para ser seis meses, de repente ficou um ano e aí de repente ficou aquele processo todo. Lá eu já ganhei filhos pequenos, então fui ficando, ficando... No início fiquei morando no terreiro por um bom tempo mesmo, aí fiz vestibular, passei, fiz na UFRB e nessa ida e vinda me mudei pra perto do terreiro, mas eu precisava ter uma vida independente do terreiro eu precisava disso. Eu fiquei analisando tudo isso, o porquê de tudo isso, aí eu descobri. Pra mim, de todos os meus irmão eu fui a única que herdou essa parte desse cargo do axé da minha avó. Então a minha avó era uma mulher de terreiro. Ela...Eu lembro bem que ela ficou morando em Cachoeira por um tempo, ela contava que ficou morando e Cachoeira, mas foi pra Feira de Santana e lá não frequentava terreiro nenhum. Ela mesma fazia as próprias obrigações, ela fazia os seus toques e as suas oferendas... Ela fazia tudo! E eu lembro muito bem quando eu era pequena, dela tocando tambor e virava no santo e continuava tocando. Tocava para Ogum eu era o Orixá dela e Iansã. Eu lembro muito bem disto. Cantava bastante para boiadeiro e para o caboclo que se chamava Gentileiro. Tocava e cantava, eu tenho essa lembrança forte.

Sanara Rocha – Ela tocava também fora do terreiro? Ou ela só tocava dentro desse contexto do Candomblé?

Mãe Márcia – Ela tocava em casa mesmo, com algumas músicas no momento que ela queria, tocava.

Sanara Rocha – Outras mulheres tocavam? Você já viu outras mulheres tocarem, ou você já viu dentro do seu terreiro outras mulheres além de sua mãe tocavam ou já tocou?

Mãe Márcia – Não.

Sanara Rocha – E em outras festas?

Mãe Márcia – Não. Eu falo assim com minha avó, na casa da minha avó só ela. Tocando no terreiro de mãe, mãe Madalena assim, mulheres tocando a não ser mãe preta eu nunca presenciei nenhuma. Porque mãe preta era a única mulher que eu presenciei tocando lá no terreiro de Mãe Madalena.

Sanara Rocha – Mãe Preta é de Oxalá?

Mãe Márcia – É de Oxalá.

Sanara Rocha – Ah, ok! É que uma boa parte das mulheres com quem eu tenho conversado ou são de Oyá ou são de Ogum. A primeira Iyá que eu conheci, foi uma das primeiras a topar bater um papo comigo e contar um pouco acerca da experiência dela. Eu não sei se você conhece, mas é Mãe Rose de Ogum, ela é de São Francisco do Conde.

Mãe Márcia – Não conheço. Eu conheço assim de vista, mas assim de ter conversado, não conheço.

Sanara Rocha – Então, ela é de Ogum . Tem umas outras duas que são lá de Ilhéus uma é de Oyá e a outra é de terreiro Banto, é de Kavungo, seria Omolu, mas tem uma outra que é de Oyá, aqui em Salvador, Odara. Tem Ilmara que também é de Oyá... Eu não sei não, tem alguma coisa aí (rsrsr)

Mãe Márcia – Quem Comanda esse terreno.

Sanara Rocha – E o seu junto, mãe, qual é?

Mãe Márcia – Eu sou de Nanã com Oxum.

Sanara Rocha – Você não se interessa, não, por tocar?

Mãe Márcia - Eu já tinha dito no meu depoimento (No Iyakurin Sirê) que minha paixão era tocar. Eu sempre pedia para os ogans me ensinarem. Eles sempre diziam “Ah, mãe Márcia, vou ensinar para a senhora” mas sempre ficava para depois. “Vai ser hoje!”mas tinha as obrigações, sempre tinha um ensaio ou eu não podia ou eles não podiam. Não dava para ensinar. Eu fiquei nessa “ Será que não vou aprender?” E quando surgiu aí esse encontro né, das percussionistas (O evento Iyakurin Sirê) Foi demais! Agora vou retornar e vou querer aprender.

Sanara Rocha – Você já pediu para os ogans te ensinarem não é, mas você já perguntou para sua Iyá o porquê de mulheres não tocarem no contexto do seu terreiro ou você nunca perguntou?

Mãe Márcia – Eu nunca perguntei.

Sanara Rocha – Você nunca perguntou porque achou: “é ofensivo!” ou considerou que fosse “normal” não vê-las nesse território?

Mãe Márcia – Eu acho que não tive a oportunidade mesmo de perguntar. Eu não tive essa malícia.

Sanara Rocha – Mas você acha que a sua Iyá deixaria ou não?

Mãe Márcia – Por ela ser Mulher de Oyá, muito ousada, Mãe era ousada! Mulher de dar de bolsa nos outros (risos) Uma vez o nosso terreiro foi atacado por uma igreja evangélica, e até no mercado que minha mãe entrava tinha sempre aquele que falava “Aceite Jesus!”. Ela dava de bolsa! Ela era assim, mulher decidida e bem... Ia à guerra. Era de brigar.

Sanara Rocha - A nação do seu terreiro é Ketu?

Mãe Márcia – Eu não presenciei. Olha eu vou dizer assim eu até hoje, lá no terreiro no início, foi registrado como terreiro de umbanda, depois passou a ser Angola. Eu sempre falava com Mãe, “Eu acho que esse terreiro aqui tem uma ligação com todos (todas as nações), porque foi adotada por uma Iyá de Ketu, o terreiro sendo primeiramente de Umbanda, mais tarde Angola... E o chefe dessa casa sempre foi Oxóssi. Então ele é quem sempre pedia que se fizesse caridade. Tanto que tinha sempre na última quinta do mês, um sopão e um mingau para dar às pessoas carentes. E ele pedia sempre que as pessoas não dessem dinheiro mas sim se doassem para outras pessoas.

Sanara Rocha – O candomblé sempre teve esse lugar de acolhimento, né. Sempre foi esse espaço onde a comunidade se sentia acolhida, né. Para que hojej nós possamos dizer “Uma comunidade negra, um movimento negro ou uma militância negra” só foi possível por conta dessas Iyás e Babas que sustentaram essa comunidade.

Mãe Márcia – É preciso ter esse reconhecimento não é?

Sanara Rocha – Exatamente. Um outro aspecto que eu gostaria de saber não, acerca de sua vivência, a questão do acolhimento, de pessoas transgêneras, travestis, homossexuais e lésbicas. Como é isso dentro da sua casa? Existem pessoas com essas dissidências de gênero? Existe esse acolhimento ou não? Existe preconceito? Porque existem algumas casas que têm muito preconceito. Me conte acerca dessa experiência na tua casa.

Mãe Márcia- Essa experiência lá no terreiro não tivemos. Abraçamos todos, independente de que seja homem, seja mulher, seja de outro sexo ou não, é filho da casa. Tratamos da mesma maneira cada um e todos. O tratamento é igual.

Sanara Rocha – Então, você tem irmão de santo que são gays ou lésbicas?

Mãe Márcia – Sim.

Sanara Rocha – Existem pessoas transgêneras lá também? Ou travestis?

Mãe Márcia – Não. Tinha um menino...Mas até o momento...Ainda não fez a transição.

Sanara Rocha – Tem lugares dentro do seu terreiro que quando você, por exemplo, ou alguma das suas irmãs de santo estão menstruadas elas não podem entrar? Ou alguma coisa que elas não podem fazer? Ou não podem tocar... não podem transitar... Existe essa relação?

Mãe Márcia – Olhe tem uma obrigação que uma mulher menstruada não pode estar participando, não pode pegar em certos... Que é uma quizila de um orixá, que de maneira nenhuma pode, mas fora isso...

Sanara Rocha – Mas, me explique mais.

Mãe Márcia – É uma obrigação de alto fundamento, que uma mulher menstruada não pode participar.

Sanara Rocha – Mas qual o motivo? Você pode falar ou tem relação com o segredo ?

Mãe Márcia – Não posso falar. Tudo tem o seu tempo. Tenha paciência vai chegar o momento de você saber. (risos)

Sanara Rocha – Enfim, é que eu sempre fico querendo entender, porque a menstruação feminina dentro da cosmogonia yorubana ela é como o sêmen masculino. Tem os mesmos valores, entende. Eu fico pensando o que é que... Porque não tem nenhum tipo de interdição masculina pelo fato de...

Mãe Márcia – Tem sim. Assim como uma mulher também não pode ter uma relação para fazer uma obrigação. Ele tem que estar puro, não pode ter feito nada. Então tem todo um preparo dele, todo um ritual.

Sanara Rocha – Mas, usualmente, esse é o argumento utilizado para justificar porque mulheres não tocam nos tambores. As mulheres não podem tocar nos tambores porque menstruam. Eu não consigo ver essa valoração negativa na menstruação feminina que tem uma ligação com Oxum, com o poder supremo feminino e com o poder ancestral. A outra coisa é que eu fico pensando, se as mulheres não podem tocar porque menstruam, as mulheres transgeneras, que não menstruam então poderiam ?

Mãe Márcia – Teve uma polêmica, assim, com esse filho de santo, ele me considera como mãe, eu não fiz, mas ele me considera. Logo no começo quando ele foi para o terreiro, ele é

músico. Na época ela tocava e quando ela foi no terreiro, o terreiro impôs que lá ela era filha de santo, então lá ela não poderia tocar. “Como assim eu não posso tocar, se eu sei tocar e as vezes o terreiro precisa” Não só quem toca é homem! Bem assim. E ela disse que não vestia saia, começou por aí. Então ela desistiu. Hoje ela está frequentando um terreiro lá em Recife que aceita que Ela agora é Ele como ogan.

Sanara Rocha – O cerne da questão é se cabe ainda, com todas as discussões que temos sobre gênero e sexualidade, sobre machismo e sexismo... Porque tem coisas que por exemplo eu vejo no candomblé que geram uma crise, e que as pessoas consideram um desrespeito a tradição ou à autoridade da Iyá ou do Baba, mas não se trata de desrespeito. Precisamos ver também até onde a gente contribui para marginalizar alguns corpos.

Mãe Márcia – Eu sempre falo assim, eu questionei algumas coisas com mãe. O terreiro de lá tinha uma coisa, Mãe falava: “ Aqui eu não aceito...Aceito tudo, menos irmão casar com irmão de santo. Eu não concordava com ela. Então eu fui questionar para ela certas coisas: Por que não? Ah, porque passou por minha mão e vai passar o marido também e a filha também. Por isso que tem outras pessoas no terreiro uma mãe pequena ou uma ekede para um momento como esse também. Porque isso vai fortalecer não só o casamento, porque os dois estão no mesmo terreiro, do que um no terreiro de um e outro no terreiro de outro. Por que não? Nos momentos de festa nos momentos das obrigações, por que não o casal estar no mesmo terreiro? Eu sempre coloquei isso em discussão. E ela sempre dizia “Não porque não...Porque não...” Eu dizia mas mãe, pense pelo lado positivo. Por que não? Aí que perde, vou dizer a senhora, porque eles vão e entram nas igrejas evangélicas.” Não é só Oyá que é ousada não, as pessoas de Oxum e de Nanã também são.(risos) E aí foi entrando, realmente casais e ela não pôde dizer não. Um terreiro jamais pode fechar a porta para uma pessoa que bate lá pedindo um socorro, pedindo uma ajuda, que queira... Chega lá um casal dizendo “Eu quero ser feito aqui no terreiro, o orixá quer ser feito aqui no terreiro, vai dizer não? Porque o marido também vem. E aí, no momento dessa discussão, aí entrou quem ela adotou como mãe, ela estava orfã por um tempo, ela adotou mãe Neinha, filha de mãe Baratinha como mãe, a mãe dela. E aí, quando eu perguntei a ela, ela disse: Não minha filha no meu terreiro pode, melhor ainda que aí fortalece tanto a relação. E aí mãe: “Você é ousada!” (risos) A senhora não falou que ia ...

Sanara Rocha – Mas é bonito isso, porque com respeito você prova que é possível ter diálogo. É possível também que as Iyás, que nossas mais velhas e nossos mais velhos aprendam conosco que somos mais jovens. A gente vive o tempo todo dizendo que são mulheres incríveis, autônomas, corajosas, guerreiras e não são capazes de entender a

evolução do tempo? Não acredito. Homem também não podia rodar no santo, hoje homem roda até com Iyába. Por que esse tipo de subversão para o masculino pode e a subversão feminina, como sempre não pode? Não faz sentido.

Mãe Márcia – Lá na roda, lá no terreiro, na roda, homem não pode dançar.

Sanara Rocha – Até hoje, não pode dançar?

Mãe Márcia – Não. Só Mulheres.

Sanara Rocha – E continua, mesmo depois de sua Iyá falecida, continua essa tradição? Como é isso?

Mãe Márcia – Hoje o terreiro está fechado, de resguardo mesmo. Reabriu mas depois teve que fechar novamente porque faleceu outra pessoa da casa, que também tinha filhos pequenos na casa. Então recentemente, tem um ano mais ou menos que essa pessoa faleceu e o terreiro permanece fechado.

Sanara Rocha – Então antes disso os homens não podiam nem dançar nem incorporar na roda...

Mãe Márcia – Lá no início não aceitava, homem incorporar. Mas depois foi aparecendo, foi pai de santo visitando, e como orixá não resiste aos toques, como é que vai dizer não? Então foi abrindo, mas na roda mesmo, homem não dançava não.

Sanara Rocha – Ela dizia porquê ou é uma tradição que ela aprendeu e foi reproduzindo e isso foi mantido. Ela explicava por que?

Mãe Márcia – Ela disse que foi uma herança da casa dela, na primeira casa onde ela foi feita. E que lá homem não dançava.

Sanara Rocha – Você lembra qual era o nome da casa onde ela foi feita, era em Cachoeira?

Mãe Márcia – Era em Cachoeira era... Neco, era chamado Neco o pai de santo dela. Mas hoje eu não lembro assim o nome porque faz tanto tempo que... Há vinte e três anos atrás quando eu fui recolhida, a casa já não existia mais.

Sanara Rocha – Que coisa! Eu já tinha lido sobre essa questão de tradição de homem não dançar na roda, eu já li algumas coisas, mas em todos os terreiros que eu fui, os homens dançam junto com as mulheres. Incorporam. Não tem essa restrição.

(A entrevista precisou ser interrompida pelo fato de Mãe Márcia precisar retornar ao seu expediente. Mas já nesse encontro agendamos um reencontro que só pôde ser viabilizado meses depois.)

(Concedida na casa dela no Bairro do Tororó, Salvador, Bahia, em 28 de maio de 2019)

Sanara Rocha - Para continuarmos a nossa conversa tocando em alguns dos pontos que você tinha tocado antes, você pode começar falando um pouco de sua avó?

Mãe Márcia – Eu me pergunto hoje, sobre minha avó. A minha avó tocava né, então hoje eu pergunto, será que a minha avó não aprendeu com outra mulher? Esse questionamento que eu... Porque essas mulheres já tocavam antes. E quem ensinou para elas? Não foi só homem. Será que não já existia lá atrás, mulheres que tocavam tambor e tal? Infelizmente eu não tive essa... né de perguntar: “Mas minha avó, com quem foi que a senhora aprendeu tocar?” Será que não foi com uma mulher? E uma mulher de terreiro, que por sua vez aprendeu com uma outra...E a outra foi ensinando e ensinando até chegar nela?

Sanara Rocha – Eu gosto de acreditar que sim. Eu escolho acreditar que sim.

Mãe Márcia – Eu também.

Sanara Rocha – Até porque sempre entendem esse lugar do candomblé como espaço do matriarcado, onde as mulheres são muito presentes. Elas que são responsáveis por manter essa tradição. Então essa tradição tem muitos braços, será que esse (o do tambor)...

Mãe Márcia- Elas são as criadoras né...A maternidade... Então, eu acho que sim. Mãe Madalena, mesmo... Quando era época de toque e ela estava ensaiando as Iyawos, e os ogan lá tocando, mesmo ela não tocando, porque ela não sabia tocar, mas ela tinha noção do toque. Ela dizia “tá errado!” “Pode virar esse atabaque” ou “Pode tocar diferente!” E na energia dela, né, naquela coisa, com a autoridade dela lá, “Não, você tocou diferente!”Então ela tinha o ouvido para o som e para o toque que estava errado. Ela não se dedicou ao tocar, mas ela tinha o saber, né, o ouvido da música.

Sanara Rocha – Então ela só tocava quando estava em transe...

Mãe Márcia –Não, você está confundindo, eu estou falando de Mãe Madalena, que é minha mãe espiritual, é a minha avó, que se chamava Tereza de Jesus. A minha avó que era mãe da minha mãe mesmo, a minha mãe biológica era Tereza de Jesus. Ela, em transe, tocava, eu me lembro quando eu era menina, me vem a lembrança dela tocando. Então eu pergunto, com quem minha avó aprendeu a tocar?

Sanara Rocha – Sua avó tinha cargo de santo também?

Mãe Márcia – Minha avó, ela fazia as coisas dela em casa. Como reza, o caruru... Ela tinha devoção ao altar dela, ela mesma cuidava. Então eu não sei, hoje. Eu era pequena... Se ela já vem de um terreiro, mas ela ...Quando ela chegou a Feira, ao distrito de Feira, ela não

procurou um terreiro pra se cuidar. Ela criou na casa dela mesma, ali, o seu altazinho. Ali ela reverenciava, ali o orixá pegava ela, e ela mesma tocava. Essa era a minha avó materna. E essa pergunta segue, né, com quem ela aprendeu? Eu não sei. Aí eu pulei daí pra minha mãe Madalena, a minha mãe de santo. Para quem eu deitei e o meu orixá nasceu na mão dela. Quem é mãe Madalena? É uma mulher forte, uma mulher de Oyá. Ela não tocava mas, no terreiro dela, as primeiras pessoas que tocou como mulher foi a filha de mãe Odete que era Mida, Ebome Mida e a outra que é conhecida como Lokosi, que tocava. Que é bem tímida, não é muito de falar. Então ela tocava quando começou, porque não tinha Ogan. Lá quando a gente começou não tinha Ogans. Então algumas das coisas de ogan quem fazia era mãe Márcia aqui. Era a ousada que subia na árvore (risos). Que botava os axés para Tempo, trepava lá na árvore, né e fazia as obrigações como ogan.

Sanara Rocha – Mas mãe, isso é muito interessante!!

Mãe Márcia –Então quer dizer que eu era uma mãe ogan, né...

(risos)

Mãe Márcia. – Então essa parte era eu quem fazia. Mãe preparava os axé tudo e dizia “Mas e agora, não tem nem um Ogan!”, eu dizia “Deixa que eu subo. Deixe que eu faço!”.

Sanara Rocha – E o que você compreende sobre esse títulos, mãe, Ogan, ekede? Recentemente eu não sei se você acompanhou, mas teve uma mulher que foi consagrada Ogan, em um terreiro no contexto do Sul, acho que foi em Curitiba. E isso criou um rebuliço, uma polêmica na internet!

Mãe Márcia - Mas é isso. E o terreiro, no caso, tem obrigação, se o ogan faltar e tiver um imprevisto mesmo e não puder comparecer é melhor não fazer a obrigação? Quer dizer que o orixá não vai aceitar por que é da mão de uma mulher? Quer dizer que uma mulher pode criar, gerar, um ogan, uma ekede, uma mãe pequena, mas não pode interferir nos rituais, pelo fato de ser mulher? A gente precisa mudar esse olhar. Tem que mudar esse olhar. Faziam uma brincadeira comigo, lá vem a ogan! E eu fiz tudo isso até o primeiro ogan da casa ser consagrado, que é ogan Carlinhos, para quem eu ensinei. Antes disso, o ogan da casa era eu.

Sanara Rocha – Qual é a função de um ogan, mãe?

Mãe Márcia – A função de um Ogan é... As obrigações pelas quais o ogan é responsável, é assim, cada ogan tem um função no terreiro. Tem ogan responsável pela matança dos bichos, tem ogan que auxilia nas obrigações, tem quase as mesmas funções que uma ekede, só que uma ekede não pode ter essa função de tocar. São funções bem parecidas. Lá no terreiro a gente ficou um bom tempo sem ogan, até aparecer meu filho pequeno. Depois dele vieram

outros Mas a primeira ogan fui eu. Se for partir dessa questão de obrigações de terreiro, a primeira ogan, embora não consagrada (risos) fui eu.

Sanara Rocha – No depoimento das mulheres que tocam tambor, algumas delas também falam isso, não nesse lugar de ogan, mas falam que elas chegam no território do tambor para tocar para orixá, pela ausência dos ogan.

Mãe Márcia – Justamente. Lá, a primeira a tocar lá, foi ebome Mida, como eu já falei e a irmã dela. Por falta de ogan, a casa não tinha ogan. Por isso que eu tou dizendo assim, não tinha ogan então as obrigações que tinham que colocar, o axé assim, tinham de ser feitas. Essa parte de ogan do toque, eu não sabia tocar senão a ousada Márcia, tocaria. Mas como eu não sabia tocar tinha uma ebome, que sabia tocar e mãe dizia “vai fulana tocar e ela ia e tocava”. Era uma ebome de oxum, que é ebome Mida e a irmã dela.

(Após uma pausa para passar um café, solicitei a Mãe Márcia que falasse um pouco sobre como ela compreende que a tradição atua e qual era o seu papel na vida daqueles que a seguem, especificamente a tradição candomblecista).

Mãe Márcia – Hoje eu tenho dúvidas sobre o que é tradição. O que é tradição? Porque mudou tanto, está se renovando tanto. Quantas coisas antes para uma sociedade entendia-se que “tradição” era isso e hoje entende-se que “tradição” é outra coisa. Mas colocando o olhar sobre a nossa religião, no sentido de entender o que é tradição e que é passado de mãe para filha e de pai para filho. O que você herdou desse olhar? O que é que eu herdei da minha avó, essa mulher negra e de terreiro? O que eu herdei dessa mulher que tocava enquanto o orixá pegava ela? O que foi que Márcia herdou da sua avó Tereza? É isso tradição? Entre dez irmãs e irmãos só eu, Márcia, com essa linhagem de mulher de terreiro. Eu tenho dez irmãos, mas só eu com caminho. Isso não é tradição, o que eu estou seguindo? Será que eu estou seguindo os passos da minha avó e o que eu herdei dela? O que eu herdei dela dessa tradição de como fazer uma oferenda? As pessoas observam que se faz assim ou assado em Ketu, ou Angola, seja como for, cada um tem a sua forma de fazer a oferenda mas tem a questão do amor, desse amor vindo de dentro para fora, será isso a tradição? Eu tenho dúvida do que é tradição, por isso falei no início. Antigamente eu ouvia muito essa questão “manter a tradição de minha mãe, ou de meu pai” e hoje, nosso meio acadêmico já tem outros olhares. Será errado o que minha avó me ensinou? Ela mesma não tinha ogan. Ela mesma fazia as oferendas dela, ela mesma arriava e o orixá não aceitou? Ela não precisava de homem nenhum. Ela não tinha um terreiro, ela fazia todas as obrigações dela dentro da casa dela. Se alguém pedisse pra ela ajudar, ela ajudava mas dentro de casa, levava as obrigações na mata, às vezes um caboclo,

ou gum ou oyá pegava e ela tocava, às vezes amanhecia tocando. E eu acredito que é isso tradição.

FIM.