

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA  
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO – HISTÓRIA: CULTURA E POLÍTICA  
LINHA DE PESQUISA: HISTÓRIA, CULTURAS E NARRATIVAS**

**LAÍS AZEVEDO FIALHO**

**O AXÉ DA MINHA NAÇÃO VEM DO MEU BARRACÃO:  
Cosmopercepções amefricanas no Encanto do Pina  
(Recife - 1980 a 2025)**

**TESE DE DOUTORADO**

**MARINGÁ  
2025**

**LAÍS AZEVEDO FIALHO**

**O AXÉ DA MINHA NAÇÃO VEM DO MEU BARRAÇÃO:**  
Cosmopercepções Amefricanas no Encanto do Pina  
(Recife – 1980 a 2025)

Tese apresentada à banca de defesa como requisito obrigatório para a conclusão do curso de Doutorado em História. Linha de Pesquisa: História, Cultura e Narrativas.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Vanda Fortuna Serafim.

MARINGÁ  
2025

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

F439a	<p>Fialho, Laís Azevedo</p> <p>O axé da minha nação vem do meu barracão : cosmopercepções amefricanas no Encanto do Pina (Recife - 1980 a 2025) / Laís Azevedo Fialho. -- Maringá, PR, 2025. 310 f. : il. color., figs., tabs., mapas</p> <p>Orientadora: Profa. Dra. Vanda Fortuna Serafim. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de História, Programa de Pós-Graduação em História, 2025.</p> <p>1. Maracatu. 2. Candomblé. 3. Religiosidade afro-brasileira. I. Serafim, Vanda Fortuna, orient. II. Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Departamento de História. Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDD 23.ed. 299.6</p>
-------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------


## LAÍS AZEVEDO FIALHO

### O AXÉ DA MINHA NAÇÃO VEM DO MEU BARRAÇÃO:

Cosmopercepções Amefricanas no Encanto do Pina  
(Recife – 1980 a 2025)


Tese apresentada à banca de defesa como requisito obrigatório para a conclusão do curso de Doutorado em História. Linha de Pesquisa: História, Cultura e Narrativas.

#### BANCA EXAMINADORA:

Documento assinado digitalmente  
 **VANDA FORTUNA SERAFIM**  
Data: 18/11/2025 12:46:38-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>


---

Prof.(a) Dr.(a) Vanda Fortuna Serafim  
Presidente/ Orientadora – UEM

Documento assinado digitalmente  
 **CAIRO MOHAMAD IBRAHIM KATRIB**  
Data: 18/11/2025 18:53:28-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>


---

Prof. Dr. Cairo Mohamad Ibrahim Katrib  
Membro convidado – UFU

Documento assinado digitalmente  
 **LUCAS GOMES DE MEDEIROS**  
Data: 18/11/2025 18:59:35-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>


---

Prof. Dr. Lucas Gomes de Medeiros  
Membro convidado – UEPB

Documento assinado digitalmente  
 **THOMAS ANTONIO BURNEIKO MEIRA**  
Data: 18/11/2025 15:41:05-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

Prof. Dr. Thomás Antônio Burneiko Meira  
Membro Corpo Docente – UEM

Documento assinado digitalmente  
 **DANIEL LULA COSTA**  
Data: 18/11/2025 15:47:14-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

Prof. Dr. Daniel Lula Costa  
Membro Corpo Docente - UEM

MARINGÁ, 2025

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à Exú por sempre me impulsionar ao novo e ao velho, num novo tempo, de novo.

À Oyá, Obá e Xangô, por nunca deixarem o fogo do interesse pela história e pela vida se apagar no meu coração.

A todas as entidades da Jurema Sagrada, pelos encantos e pela proteção frente aos carregos coloniais.

Aos meus pais, minha irmã, minhas tias e meus sobrinhos, pelo apoio amoroso, pelo respeito às nossas diferenças religiosas e, em especial, por botarem fé no meu modo singular de construir uma trajetória profissional.

Ao Ylê Axé Oxum Deym e ao Encanto do Pina, por serem escolas poderosas e generosas do que não se aprende nos livros de história.

Aos meus sacerdotes, irmãos e irmãs de santo, por contribuírem não somente concedendo entrevistas para esta tese, mas também pelo apoio vindo do mundo espiritual. A bênção, Vó Quixaba, Vó Laura, Mãe Joana, Pai Marcelo, Mãe Carminha e Ogan Dayvison. A bênção a todes a quem for de direito.

Às pessoas que participaram da pesquisa compartilhando seus afetos e experiências e sugerindo possibilidades de abordagens.

Ao HCIR-UEM e a todos os pesquisadores do grupo, que me ensinaram muito sobre os desafios e as belezas da pesquisa científica. Em especial, agradeço à minha orientadora, que se tornou parceira para além dos muros da universidade. Exigente, tensionadora, mas também compreensiva com os percursos, compromissos e responsabilidades próprios de um fazer historiográfico iniciático. Quanta coisa aprendi contigo, Vanda.

Ao Baque Mulher Maringá, à Roda do Encanto, ao Pé de Laranjeira, à Capoeira Angola Dinda e à Casa Luanda, minha profunda gratidão. A parceria de cada pessoa que constitui esses coletivos, em especial a Contramestra Maré, contribuiu para a preservação e a vivência das realidades culturais ancestrais em nossa cidade, sendo também essencial para o axé que sustentou a escrita desta tese.

Aos professores da banca, que muito me auxiliaram no aprimoramento das minhas perguntas de pesquisa e na elaboração de estratégias para a construção de uma narrativa menos balizada pelos ditames hegemônicos da nossa disciplina.

Aos amigos que ouviram todas as minhas queixas e repetições, até que eu pudesse lidar melhor com os limites e as potencialidades da minha intelectualidade: Carolina Villanova, Tamires Schmitt, Camila Schmitt, Michelle Joaquim, Keuri Bonato, Fernanda Carla, Maiara Chimati, Fernanda Maranhão, Giovane Gonzaga, Gabriel Camargo e Maria Esther Ferezin, obrigada por todo o apoio. Meu sincero agradecimento.

Èsú à jó momo k'a yan o  
Òdàrà Alaròyé  
Èsú à jó momo k'a yan o  
Òdàrà á yan o

Exú há de dançar  
E balançar suas mãos  
Com orgulho

(Cantiga de Exú)

## RESUMO

Esta pesquisa investigou as múltiplas leituras sobre o Maracatu-nação no Encanto do Pina, situado em um terreiro de tradição Nagô Egbá e Jurema Sagrada, em uma comunidade majoritariamente negra no Recife-PE. Liderada por lyás e regida por lyabás, a nação é analisada desde sua fundação, em 1980, até o ano de 2025. A pesquisa fundamenta-se em fontes orais e na observação participante, articuladas à análise de jornais, fotografias, documentários e mídias sociais. A abordagem analítica resulta do cruzamento de referenciais epistemológicos. Metodologicamente, apoio-me em discussões sobre saberes localizados, História Oral e observação participante, a partir de autoras e autores como Juana Elbein (1982), Donna Haraway (1995), Alessandro Portelli (1997), José D'Assunção Barros (2009) e Vagner Gonçalves (2018). Para refletir sobre as historicidades das expressões ancestrais nas comunidades amefricanas, recorro, especialmente, a Oyeronke Oyewumi (2016), Lélia Gonzalez (1988), Beatriz Nascimento (1982), Stuart Hall (1996), Muniz Sodré (2017) e Nego Bispo (2015). Com o intuito de demonstrar como as formas de ver o mundo dos maracatuzeiros foram tratadas pela literatura temática, analiso as representações do Maracatu-nação em narrativas canônicas de folcloristas e em produções mais recentes, sobretudo de historiadores e antropólogos. Para evidenciar as concepções de mundo dos atores sociais que mantêm essa tradição e que coexistem com as lógicas ocidentais, aqui nomeadas como “cosmopercepções amefricanas” desenvolvo discussões sobre as lyás que lideraram e seguem organizando a nação até os dias atuais”. Apresento, também, aspectos históricos das práticas religiosas do Candomblé Nagô Egbá e da Jurema Sagrada, tal como são vivenciadas no Ylê Axé Oxum Deym. Para isso, abordo a constituição do panteão de entidades e divindades, bem como as dinâmicas de organização hierárquica e os sistemas rituais que estruturam essas tradições, com atenção às suas materialidades, cânticos e expressões simbólicas. Demonstro como essas práticas são reatualizadas na nação, articulando também as sociabilidades que se estendem para além do tocar, assentadas na experiência comunitária. Contextualizo como essas dinâmicas reatualizam os sentidos da calunga e da corte real sublinhando o que comumente não é narrado: as preparações para as obrigações rituais, as estratégias de mobilização de recursos para colocar o Maracatu na rua, os bastidores dos desfiles, o cotidiano das lyás e suas histórias, bem como as estratégias comunitárias de permanência no território e as formas de transmissão dos saberes. Narro a forma como a história do Encanto do Pina é lembrada, contada e reinventada por meio do Carnaval, demonstrando como se constrói o caráter interpretativo e original do carnavalesco para essa comunidade, especialmente a partir do corpo, sendo um ritual que afirma, reinventa e expressa as cosmopercepções, modos de ser, de crer e de contar histórias próprios dessa comunidade. A partir das análises realizadas, demonstro que, no Encanto do Pina, há múltiplos modos de viver o Maracatu-nação e conceber o axé, os Orixás, a Jurema, o senso de comunidade, as calungas, os tambores e a corte real. Proponho, como tese, que a encruzilhada de lógicas culturais e a confluência de múltiplas cosmopercepções amefricanas, que informam os sentidos de nação, é que sustentam a vivacidade dessa tradição, fazendo com que ancestralidade e encantamento coexistam com a violência racial, em uma prática de recusa à total aceitação da colonialidade.

Palavras-chave: Encanto do Pina; Maracatu; Recife; Cosmopercepções; Amefricanidade.

## ABSTRACT

This research investigates multiple interpretations of *Maracatu-nação* at Encanto do Pina, located in a *terreiro* of Nagô Egbá tradition and Sacred Jurema, within a predominantly Black community in Recife, Pernambuco. Led by *Iyás* and guided by *Iyabás*, the *nação* is analyzed from its founding in 1980 through to the year 2025. The research is grounded in oral sources and participant observation, combined with the analysis of newspapers, photographs, documentaries, and social media material. The analytical approach results from the intersection of various epistemological frameworks. Methodologically, I draw on discussions around situated knowledge, Oral History, and participant observation, based on the works of authors such as Juana Elbein (1982), Donna Haraway (1995), Alessandro Portelli (1997), José D'Assunção Barros (2009), and Vagner Gonçalves (2018). To reflect on the historicities of ancestral expressions within Amefrican communities, I analyze Oyeronke Oyewumi (2016), Lélia Gonzalez (1988), Beatriz Nascimento (1982), Stuart Hall (1996), Muniz Sodré (2017), and Nego Bispo (2015) ideas. Aiming to show how *maracatuzeiros'* ways of seeing the world have been addressed in the thematic literature, I examine representations of *Maracatu-nação* in canonical folklorists' narratives and in more recent works, by historians and anthropologists. To highlight the worldviews of the social actors who sustain this tradition while coexisting with Western logics — something I hereby termed “Amefrican cosmoperceptions” — I develop discussions about the *Iyás* who have led, and who continue to organize, the *nação* up to the present day. I also present historical aspects of the religious practices of Candomblé Nagô Egbá and Sacred Jurema, as they are experienced at Ylê Axé Oxum Deym. To this end, I address the formation of the pantheon of entities and deities, as well as the dynamics of hierarchical organization and the ritual systems that structure these traditions, with attention to their materialities, songs, and symbolic expressions. I demonstrate how these practices are reactivated within the *nação*, while also articulating the forms of sociability that extend beyond drumming, rooted in community experience. I contextualize how these dynamics renew the meanings of *calunga* and the royal court, highlighting what is commonly left untold: the preparations for ritual obligations, the strategies for mobilizing resources to bring the *Maracatu* to the streets, the behind-the-scenes of the parades, the daily lives and stories of the *Iyás*, as well as community strategies for staying on the land and the modes of knowledge transmission. I narrate how the history of Encanto do Pina is remembered, told, and reinvented through Carnival, demonstrating how the interpretative and original character of the *carnavalesco* is constructed within this community—especially through the body—as a ritual that affirms, reimagines, and expresses the *cosmoperceptions*, ways of being, believing, and storytelling unique to this group. Based on the analyses conducted, I show that within Encanto do Pina there are multiple ways of experiencing *Maracatu-nação* and conceiving *axé*, the *Orixás*, *Jurema*, the sense of community, the *calungas*, the drums, and the royal court. As a central thesis, I propose that it is the crossroads of cultural logics and the confluence of multiple *Amefrican cosmoperceptions*, which shape the meanings of *nação*, that sustain the vitality of this tradition—allowing ancestry and enchantment to coexist with racial violence, in a practice that resists against the full acceptance of coloniality.

Keywords: Encanto do Pina; Recife; Maracatu; Cosmoperceptions; Amefricanity.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Integrantes do Encanto do Pina .....	19
Figura 2 - Carro alegórico do Encanto do Pina .....	19
Figura 3 - Cartaz do Encanto do Pina em homenagem à Mãe Maria de Sônia .....	82
Figura 4 - Vestimentas das sacerdotisas no Carnaval na década de 1980.....	84
Figura 5 - Mãe Maria de Sônia carrega a calunga Dona Júlia .....	86
Figura 6 - Mãe Maria de Sônia em função religiosa .....	87
Figura 7 - Encanto do Pina no Carnaval de 1987.....	89
Figura 8 - Pai Marcelo em função religiosa .....	93
Figura 9 - Cartaz Mães do Pina.....	97
Figura 10 - Oxum de Mãe Maria da Quixaba .....	101
Figura 11 - Mãe Helena de Xangô .....	102
Figura 12 - Mãe Helena de Xangô e Mãe Maria da Quixaba de Oxum.....	103
Figura 13 - Caboclo Orubajé de Mãe Helena.....	105
Figura 14 - Mãe Laura de Xangô.....	110
Figura 15 - Mestra Joana no início dos anos 2000 (dir.) e Mestra Joana no Carnaval de 2023 (esq.) .....	113
Figura 16 - Mãe Carminha da Oxum no carnaval 2023.....	119
Figura 17 - Ilús e ogans.....	124
Figura 18 - Beco que dá acesso ao terreiro, porta de entrada do terreiro, corredor de acesso ao salão .....	127
Figura 19 - Preparo do banho de ervas.....	127
Figura 20 - Comidas secas.....	128
Figura 21 - Preparação para o sacrifício ritual.....	129
Figura 22 - Xangô.....	130
Figura 23 - Oyá .....	130
Figura 24 - Oxum .....	131
Figura 25 - Mãe Carminha em obrigação nas matas .....	136
Figura 26 - Elementos utilizados no culto de Jurema.....	146
Figura 27 - Malunguinho em gira de Jurema.....	147
Figura 28 - Mãe Laura, Mestra Luziara e Mestre Manoel Coreia .....	148
Figura 29 - Mestra Luziara .....	150
Figura 30 - Mãe Carminha da Oxum .....	154
Figura 31 - Manifestação de Justiça por Arielly .....	160
Figura 32 - Encantinho .....	165
Figura 33 - Integrante do Encantinho tocando ilú.....	167
Figura 34 - Integrante do Encantinho .....	167
Figura 35 - Cartaz das atividades do Encantinho.....	169
Figura 36 - Mãe Carminha, Mãe Tania, Vó Quixaba e Mãe Helena.....	175
Figura 37 - Mãe Maria de Sônia (esq.) e Calunga de Iemanjá (dir.).....	184
Figura 38 - As três calungas.....	185
Figura 39 - Mães do Pina e a calunga.....	187

Figura 40 - As três calungas e o estandarte.....	188
Figura 41 - Dama do Paço com a calunga de Dona Maria Padilha.....	191
Figura 42 - Dama do Paço com a calunga de Dona Maria Padilha (dir.) e Dama do Paço com a calunga de Dona Maria Padilha (esq.) .....	192
Figura 43 - Mãe Maria Quixaba e a panela de lemanjá .....	201
Figura 44 - Dama do Paço e a calunga de lemanjá (dir.) e Dama do Paço e a calunga de lemanjá (esq.) .....	202
Figura 45 - Mãe Maria da Quixaba e Mãe Laura.....	207
Figura 46 - Mestra Joana Cavalcante .....	208
Figura 47 - Mãe Carminha da Oxum .....	208
Figura 48 - Damas do Paço e a calunga de Oxum.....	209
Figura 49 - Mãe Maria da Quixaba.....	212
Figura 50 - Mãe Maria da Quixaba e as três calungas.....	213
Figura 51 - Coroa do rei .....	220
Figura 52 - Ateliê do Encanto do Pina.....	230
Figura 53 - Armações da corte real.....	231
Figura 54 - Manutenção de alfaias; manutenção de alfaia; confecção de agbê.....	232
Figura 55 - Batuqueira de agbê.....	233
Figura 56 - Naípe de timbal no Carnaval de 2019.....	234
Figura 57 - Batuqueiros cantando coco.....	235
Figura 58 - Compra de materiais ritualísticos.....	238
Figura 59 - Iyalorixá rezando os banhos .....	238
Figura 60 - Iyawô organizando o salão .....	238
Figura 61 - Padê, ritual Exú.....	239
Figura 62 - Calunga de lemanjá .....	241
Figura 63 - Oxum .....	242
Figura 64 - Assentamento de Caboclo .....	244
Figura 65 - Caboclo de Mãe Laura.....	245
Figura 66 - Uso ritualístico do cachimbo .....	245
Figura 67 - Gira de Jurema .....	246
Figura 68 - Encanto do Pina recebe ensaio do Tumara na Comunidade do Bode..	247
Figura 69 - Rei e rainha.....	249
Figura 70 - Abertura Tumaraca no Marco Zero .....	250
Figura 71 - Cartaz das femenajeadas do Desfile oficial do Baque Mulher 2023 .....	251
Figura 72 - Ensaio Baque Mulher Recife.....	252
Figura 73 - Símbolo Baque Mulher.....	252
Figura 74 - Baque Mulher Recife.....	254
Figura 75 - Baque Mulher na Comunidade do Bode .....	255
Figura 76 - Baque Mulher no Recife Antigo.....	255
Figura 77 - Mãe Maria de Quixaba com seu adjá.....	256
Figura 78 - Desfile de Carnaval no ano 2023.....	257
Figura 79 - Sereia abre alas na sede e sereia abre alas na passarela .....	258
Figura 80 - Trajeto da Comunidade ao local da passarela em 2023 .....	258
Figura 81 - Armação da corte real.....	260

Figura 82 - Contramestre com pamba que será utilizada nos batuqueiros .....	261
Figura 83 - Caboclo Arrea-má .....	264
Figura 84 - Lanceiro .....	265
Figura 85 - Sereia abre-alas.....	265
Figura 86 - Porta-estandarte .....	265
Figura 87 - Mães do Pina .....	266
Figura 88 - Agbê e alfaia .....	268
Figura 89 - Batuqueiros e mestra .....	268
Figura 90 - Damas do Paço.....	269
Figura 91 - As três calungas.....	269
Figura 92 - Casal nobre.....	270
Figura 93 - Príncipe.....	270
Figura 94 - Desfilantes mirim.....	270
Figura 95 - Baiana de amarelo, baiana de azul, baiana de branco e baiana rica....	271
Figura 96 - Ala dos orixás, ala dos escravos.....	272
Figura 97 - Rei e rainha.....	273
Figura 98 - Encantinho no Tambores Silenciosos .....	283
Figura 99 - Dama do Paço mirim.....	283
Figura 100 - Contagem de pontos.....	285
Figura 101 - Contagem de pontos.....	286
Figura 102 - Celebração pós contagem de pontos.....	287

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>14</b>
<b>1 “SEGURA O COMPASSO DA MARCAÇÃO” – ANALISANDO A PRODUÇÃO CIENTÍFICA SOBRE O MARACATU-NAÇÃO</b> .....	<b>25</b>
1.1 O MARACATU E SUAS NARRATIVAS CANONIZADAS DO SÉCULO XX.....	26
1.2 O MARACATU-NAÇÃO E SUAS EXPLICAÇÕES CIENTÍFICAS DO SÉCULO XXI ..	39
<b>2 “NO PINA EU REGO A SEMENTE QUE VÓ QUIXABA ME DEU” – DO RONCÓ AOS CRUZAMENTOS METODOLÓGICOS</b> .....	<b>47</b>
2.1 HISTORIOGRAFIA INICIÁTICA, HISTÓRIA ORAL E PESQUISA PARTICIPANTE ..	47
2.2. AMARRAÇÕES AMEFRICANAS COMO ABORDAGEM TEÓRICA.....	69
<b>3 “CONHECEM A FUNDO OS SEGREDOS DO MUNDO” – AS IYÁS QUE FUNDAM O ENCANTO</b> .....	<b>77</b>
3.1 MARIA DE SÔNIA FOI QUEM FUNDOU .....	78
3.2 AS MÃES DO PINA E O CAMINHO DA CONTINUIDADE .....	91
3.2.1 De Pai Marcelo para Mestra Joana .....	91
3.2.2 Mãe Maria da Quixaba .....	97
3.2.3 Mãe Helena de Xangô.....	101
3.2.4 Mãe Laura de Xangô.....	108
3.2.5 Mestra Joana Cavalcante.....	112
3.2.6 Mãe Carminha da Oxum .....	117
<b>4 LINDA CASA DE CHÃO PISADO SOB O MANGUE SE ERGUEU” – O TERREIRO E OS MODOS COLETIVOS DE FAZER A VIDA</b> .....	<b>121</b>
4.1 CULTO DE ORIXÁ E JUREMA NO YLÊ AXÉ OXUM DEYM .....	122
4.2 SOCIABILIDADES E VIVÊNCIAS COMUNITÁRIAS .....	158
<b>5 “A CALUNGA DE CERA É O AXÉ DO DENDÊ” – MULTIPLICIDADES E INTERCONEXÕES ANCESTRAIS POR MEIO DAS BONECAS</b> .....	<b>180</b>
5.1 AS TRÊS CALUNGAS .....	185
5.2 A CALUNGA DE DONA MARIA PADILHA .....	190
5.3 A CALUNGA DE IEMANJÁ.....	199
5.4 A CALUNGA DE OXUM.....	207
<b>6 “SAIO NA PROTEÇÃO COM OS MEUS ORIXÁS” - O CARNAVAL E OS CORPOS QUE REZAM, LEMBRAM E NARRAM PRESENCAS ANCESTRAIS NA HISTORIA</b> .....	<b>217</b>
6.1 PREPARAÇÃO DO BAQUE E DA CORTE .....	218
6.2 OBRIGAÇÕES RITUAIS .....	236
6.3 TUMARACA.....	247

6.4 DESFILE DO BAQUE MULHER .....	251
6.5 O ENCANTO NA PASSARELA.....	255
6.6 TAMBORES SILENCIOSOS.....	282
6.7 A CONTAGEM DE PONTOS.....	284
<b>COSMOPERCEPÇÕES AMEFRICANAS .....</b>	<b>291</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>299</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>304</b>
ANEXO 1 – GLOSSÁRIO .....	304
ANEXO 2 – ROTEIRO DE ENTREVISTA.....	306
ANEXO 3 – TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA ENTREVISTA ORAL.....	307
ANEXO 4 – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO .....	308

## INTRODUÇÃO

Pego um avião até São Paulo, caminho com meu jeans e fio de contas entre os demais transeuntes daquele aeroporto enorme. Me sinto tão pequeninha, penso no tanto de lugar que tem pra ir. Costumava ouvir músicas no fone, mas já tem informação demais ali, agora prefiro lidar com o som do ambiente e os pensamentos da cabeça. Que luz branca de farmácia. Nunca sei onde ficam os portões de embarque, mesmo que já tenha feito esse trajeto dezenas de vezes.

Não sei também porque não compro aquelas malas de rodinhas, levo há quase 10 anos a mesma mochila cinza nas costas. Pode ser a sensação de que cabe mais coisas sem precisar pagar o despacho que hoje é cobrado a parte, mas deve dar na mesma, ou ser outra coisa. A falta de dinheiro sempre foi uma questão, mesmo quando a coisa não está tão apertada assim. Parece que economizar é o melhor que uma mulher como eu deve fazer. Guardar coisas carregadas de muita memória também.

No primeiro trecho, de Maringá a São Paulo, vejo majoritariamente gente branca, classe média, empresários, profissionais viajando a trabalho, pessoas muito ocupadas num ritmo vertiginoso. Já de São Paulo a Recife encontro um número consideravelmente maior de pessoas negras. Os sotaques que eu gosto estão por toda a parte. O tempo já parece menos acelerado. Ouço gente que conta da vida mesmo que eu não tenha perguntado nada, e acabo torcendo pra dar tempo de descobrir o desfecho da história antes de chegar ao destino final.

Quando aterrisso em Recife, me despeço das pessoas com quem fiz amizade, anoto os telefones de contato de quem faz questão de oferecer pouso para quando eu precisar e respiro fundo pensando no que virá nos próximos dias. A temperatura e a densidade do ar são diferentes. Por ser uma cidade litorânea, quase sempre é mais úmido, quente, melhor pra respirar e tem muita informação sonora, são ofertas de prestação de serviço, que marcam quase todos os espaços por onde eu passarei nos próximos dias. É gente que trabalha na informalidade e busca, com a criatividade que têm, vender seu peixe. Estabeleço um critério que equilibre segurança e curiosidade e escolho um motorista para me levar até o meu destino final.

A maioria deles são velhos, me perguntam o que eu irei fazer lá no bairro de destino e me sugerem cuidado, pois se trata de uma região “bastante perigosa”. Explico que sou do Maracatu, que conheço um pouco do território e que não andarei

por lugares desconhecidos. Em seguida agradeço o alerta, mesmo que sempre afetada pelo racismo, problematizando o apagamento das preciosidades que habitam aquele lugar. Alguns motoristas até pedem as datas dos ensaios do Maracatu para irem visitar, mas nunca os encontrei, se é que foram. Outros relutam um pouco para entrar na favela, quando é tarde, mas penso que, no fundo, não acham certo me deixar sozinha na avenida que faz fronteira com a comunidade, o que seria mais perigoso do que estar dentro dela.

No caminho para o ylê, quase não olho mais a paisagem. Normalmente estou cansada da maratona que garante a minha ida, e pensando na quantidade de trabalho a ser feito nos próximos dias. Gosto mais de conversar, o que quase sempre acontece quando falo do meu interesse por culturas do local. Se não pela via do Maracatu, iniciamos uma conversa sobre brega, forró ou mesmo samba. Falamos das praias, alguns se oferecem pra fazer meu transporte até Porto de Galinhas, Calhetas, entre outras, mas argumento que gosto da praia do Pina e que pouco consigo sair de lá, devido a correria do Carnaval com o qual sou comprometida.

Reparo nas pontes, gosto delas e normalmente paro para olhar. Também não perde a graça a costa de casas coloridas na Via Mangue. Quantas serão? Quem as terá pintado? Será que cada morador escolheu a cor da sua? Quando passo pela Estelita, lembro das noites bonitas que vivi ali, em 2014, durante a ocupação (Ocupa Estelita), dançando muito afoxé, coco, ciranda e também apoiando a luta contra a aprovação do Projeto “Novo Recife”, posição que o movimento de artistas, preocupado com o direito à cidade e a preservação do patrimônio histórico e cultural, defendia<sup>1</sup>. O espaço não é mais habitado pela comunidade cultural. Lembro da música do BaianaSystem: “Tire as construções da minha praia. Não consigo respirar. As meninas de mini saia não conseguem respirar. Especulação imobiliária e o petróleo em alto mar, subiu o prédio eu ouço vaia”. E a praia nem é minha, nem dali eu sou. Mas estou, ao meu modo fronteiro<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> O plano prevê a construção de 13 torres residenciais e comerciais de até 38 andares em frente à Bacia do Pina. Ao longo de sete anos, provocou uma série de manifestações, envolvendo ativistas, artistas e entidades da sociedade civil. Do espaço total do terreno, 35% terá ocupação privada e 65% pública, segundo o consórcio. Recuperado de: <https://g1.globo.com/pe/pernambuco/noticia/2019/03/26/cais-jose-estelita-confira-linha-do-tempo-das-polemicas-envolvendo-o-projeto-novo-recife.ghtml>. Data de acesso: março de 2025.

<sup>2</sup> Para a teórica chicana Gloria Anzaldúa, quando habitamos a fronteira, nossos espaços de experiências, nossas sensibilidades biográficas e locais, e nossas sensações são diferentes das daqueles que habitam centros modernos. Tal lugar dialoga com uma epistemologia na qual as marcas da historicidade se tornam a própria condição de possibilidade de um lugar de enunciação.

Quando salto ali na Rua São Luís com a Rua Osvaldo Machado, cheia de bagagem, já sou identificada pela comunidade local como “batuqueira de fora”, alguém que vai de mala e cuia pra ficar um tempo ali e vivenciar o Carnaval “do Bode”. Boto minha mochila cinza nas costas e vou caminhando até o beco da Nação, no fim da rua. Entro nele, viro à direita e caminho mais. Falta pouco. No próximo beco entro à esquerda e mais um à direita; fico emocionada ao ver a pintura do abebé, espelho sagrado de Oxum, no portão: estou na minha casa de axé, Ylê Axé Oxum Deym e na minha Nação, Encanto do Pina. Não raramente sou recepcionada por porcos que transitam por esses becos, mas hoje, sabendo que é um animal da Oxum, me sinto até abençoada, mesmo que não sejam aqueles rosinhas que a gente vê nos filmes de sessão da tarde.

Gosto do termo Casa de Axé porque dá a perceber o sentido do espaço religioso como espaço também de cuidado com a ancestralidade, incluindo a lógica de coletivização, potencialização e multiplicação próprias das tradições de terreiro. Conforme Rufino (2019):

Axé e Exú são conceitos fundamentais, que nos possibilitam giros epistemológicos em torno de noções que sofreram intensa supressão ocidental. O axé compreende-se como a energia viva, porém não estática. É, a rigor, a potência que fundamenta o acontecer, o devir. Assim, na lógica negro-africana, o axé é transmitido, potencializado, compartilhado e multiplicado. Essas dinâmicas de condução do axé se dão por meio de diferentes práticas rituais, e o axé é imantado tanto na materialidade, quanto no simbólico, expressando-se como um ato de encanto (Rufino, 2019, p. 264).

Desde que me tornei filha da casa, pessoa pertencente a uma comunidade de candomblé e ligada espiritualmente ao seu axé, em 2016, cumpro os ensinamentos de chegada, rituais que, mais do que protocolos, expressam modos de ser e viver que resistem ao tempo e às violências da colonialidade<sup>3</sup>. Resfriar um pouco o corpo. Saudar os Exús, a Mina, os Orixás, a Jurema; e, em seguida, bater cabeça para

---

<sup>3</sup> O conceito de "colonialidade" foi sistematizado por Aníbal Quijano (2000) para explicar a persistência, no mundo moderno, de estruturas de poder, saber e subjetividade fundadas durante o colonialismo. Diferentemente do colonialismo, que se refere ao domínio político e territorial formal, a colonialidade designa a lógica de hierarquização racial, epistêmica e cultural que permanece mesmo após os processos de independência. Essa compreensão dialoga com formulações já presentes no pensamento de intelectuais negros brasileiros, tais como Abdias do Nascimento (1978), Lélia Gonzalez (1988) e Beatriz Nascimento (1982), que denunciaram a permanência das violências coloniais por meio da crítica ao racismo estrutural, à marginalização dos saberes afro-diaspóricos e à ideologia da democracia racial no Brasil.

os/as sacerdotes/isas da Casa, respeitando a hierarquia do mais velho para o mais novo. Penso que tudo isso reafirma, em gesto, e rememora, no corpo, a centralidade da ancestralidade como princípio organizador da existência. É isso que me faz perceber e desejar narrar o que Lélia Gonzalez (1988) conceituou como amefricanidade: saberes e práticas forjados nas encruzilhadas entre África e Abya Yala<sup>4</sup>, pulsantes nas criações diaspóricas que reconfiguram o Brasil a partir dos territórios de resistência das comunidades negras e indígenas.

Em 2011, quando comecei a participar de grupos de Maracatu que divulgavam algo das nações do Recife, eu já ouvia falar de lideranças como Mestra Joana, Mãe Maria da Quixaba, Mãe Maria Helena e Mãe Laura. Em 2013, iniciei meu trânsito entre Maringá e Recife, conhecendo-as pessoalmente, participando pela primeira vez do Carnaval dos Maracatus e desfilando nas cortes de algumas nações, entre elas o Encanto do Pina. Continuei voltando a Recife nos carnavais seguintes, me envolvendo com as atividades de diferentes nações ao longo dos meses de janeiro e fevereiro, mas cada vez mais implicada com a Nação do Ylê Axé Oxum Deym. Ali encontrei pessoas que, como eu, vivenciavam um reencontro com a ancestralidade por meio do Maracatu.

Tendo sido criada nos dogmas da Igreja Adventista, denominação religiosa à qual minha família era vinculada, e nos princípios do cristianismo e seus códigos de acesso ao divino, eu já nutria algum interesse pela profissão de fé. O que passou a se tornar cada vez mais importante, porém, era que essa prática dialogasse com um projeto de mundo com o qual eu me identificasse. Esse desejo ganhou força quando iniciei minha participação no Grupo de Maracatu. A partir de então, passei também a frequentar as atividades religiosas do Ylê Axé Oyá, localizado no Jardim Alvorada, em Maringá. O grupo tinha Sandyá, uma Iyalorixá que exercia forte liderança política na comunidade, como principal referência espiritual, uma espécie de madrinha, embora eu não me lembre de termos como esse serem utilizados na época.

Mãe Lourdes, filha de Oyá com Oxum, nascida em Painço, Minas Gerais, chegou a Maringá no final da década de 1970, cerca de três anos após ter recebido seus direitos como sacerdotisa em Taboão da Serra (SP), última cidade onde morou

---

<sup>4</sup> Abya Yala" é uma expressão originária da língua do povo Guna (ou Kuna), indígenas que habitam regiões do atual Panamá e norte da Colômbia. O termo significa, em tradução aproximada, "terra viva", "terra madura" ou "terra em plena maturidade". Atualmente, é amplamente utilizado por movimentos indígenas para se referir ao continente americano de forma autônoma, rejeitando o nome "América", que remete à colonização europeia.

antes de se estabelecer aqui. Era vinculada à nação Ketu, mas também realizava rituais do Candomblé de Angola e da Umbanda, tradições das quais participou em diferentes momentos de seu percurso religioso. Em seu terreiro, realizávamos oficinas e ensaios de Maracatu, rodas de conversa e festas. Também recebíamos lideranças das nações de Recife, o que estreitava ainda mais os vínculos entre a experiência religiosa e a prática no Maracatu.

Foi ali que tive meu primeiro contato mais profundo com as sociabilidades e tradições de terreiro e me tornei abian, pessoa em processo de preparação para iniciação no Candomblé. Nessa Casa de Axé aprendi a cuidar dos meus orixás e recebi meus primeiros fios de contas. Vivenciei esse terreiro participando de suas atividades, que foram se tornando cada vez mais espaçadas devido à debilitação da saúde da sacerdotisa, que faleceu em 2016. Nesse mesmo período, rompi os laços com o grupo de Maracatu do qual fazia parte, em razão de práticas misóginas e abusivas por parte da liderança do grupo.

Com a morte de Iyá Sandyá, o fechamento do Ylê Axé Oyá e minha saída do grupo de Maracatu, me vi sem uma comunidade de axé e com o desejo de me vincular a outro terreiro. Como eu já participava das obrigações rituais do Encanto do Pina e nutria grande afeto pelas pessoas, orixás e entidades do Ylê Axé Oxum Deym, em Recife, decidi fazer daquela casa a dos meus santos. Ou seja, ligar-me ritualmente àquela ancestralidade e àquela família de axé. Sentia-me convocada por algo ancestral e político naquela comunidade regida por Iyábas, liderada por Iyás e repleta de inteligências desperdiçadas pelo projeto político de sociedade em que vivemos. O terreiro tinha forte atuação social por meio do Encantinho, projeto socioeducativo voltado para crianças e adolescentes da comunidade, e que se orientava pela sabedoria dos mais velhos. Erguida sobre palafitas no mangue, ainda pequenina naquela época, quase invisível aos olhos do turismo cultural, que raramente ultrapassa os apelos estéticos, artísticos e econômicos das manifestações de resistência negra, a casa se destacava para mim pela força ancestral e pelo compromisso comunitário.

Foi também nesse período que me juntei a outras batuqueiras que haviam saído do grupo de Maracatu mencionado, para fundar uma filial do Movimento de Empoderamento Feminino Baque Mulher em Maringá. Criado por Mestra Joana, em Recife, o Baque Mulher começou a se espalhar por diversas regiões do país, por meio de filiais formadas exclusivamente por mulheres.

**Figura 1 - Integrantes do Encanto do Pina**



Fonte: Filme Mães do Pina (2015).

**Figura 2 - Carro alegórico do Encanto do Pina**



Fonte: Acervo pessoal (2024).

Em 2015, eu havia concluído a graduação em História, um percurso que me apresentou muito pouco sobre a história das religiões e culturas negras no Brasil. Já em 2016, iniciei uma especialização em História da África e Cultura Afro-Brasileira, organizada pelo Núcleo de Estudos Interdisciplinares Afro-Brasileiros de Maringá

(NEIAB/UEM), na qual tive acesso a uma bibliografia da qual nunca havia ouvido falar, constituída por intelectuais como Beatriz Nascimento, Lélia Gonzalez, Abdias do Nascimento e outros teóricos negros importantes para a compreensão da organização cultural do nosso país. Passei então a considerar a possibilidade, ainda longínqua, de me colocar neste lugar de sujeito produtora de discurso, capaz de realizar uma “operação histórica”, como ensina o historiador Michel de Certeau (2011). Com alicerces científicos, e que não se trate apenas de uma prática de tradução, mas de um espaço de construção de um saber negligenciado historicamente pelas condições histórico-sociais-econômicas-políticas-religiosas-culturais de formação do Brasil.

Exú tornou-se o protagonista do meu trabalho de mestrado, iniciado logo após a conclusão da especialização. A dissertação, intitulada “De garoto de recados a detentor dos segredos do mundo: A representação de Exú em Deuses de dois mundos, a trilogia épica dos orixás (Brasil — Século XXI)”, foi orientada pela professora Vanda Fortuna Serafim e finalizada em 2019. Inicialmente, meu objetivo era analisar as representações da mitologia iorubana e dos diversos orixás presentes na obra *Deuses de dois mundos*. No entanto, à medida que Exú se destacava como o principal personagem da trama, decidi recortar a análise para compreender como a representação desse orixá estava sendo disputada e como tal fenômeno se relacionava com o nosso tempo.

A pesquisa de mestrado me levou a refletir sobre problemas históricos relacionados ao branqueamento cultural e à alienação colonial, em um sentido fanoniano, instigando-me a aprofundar a investigação sobre as formas como comunidades negras brasileiras têm reagido a essa faceta do racismo nos dias atuais. Com base em reflexões, leituras, ebós e diálogos significativos com pessoas que marcaram minha formação acadêmica e minha formação dentro da cultura, decidi retomar, no doutorado, as pesquisas sobre o Maracatu-nação que havia iniciado dez anos antes com o trabalho de conclusão da especialização mencionada. Nas culturas de terreiro, a noção de tempo é mais sofisticada do que se entende como tempo linear: acredita-se que, de alguma maneira, eventos futuros podem influenciar o passado. O que faz a historiografia, se não o mesmo? Isso que a ciência descortina é coisa que, diz um oriki de Exú, ele acertou o pássaro ontem com a pedra que atirou hoje. Exú acertou a pedra.

Meu interesse inicial era explorar a religiosidade no Encanto do Pina,

analisando a reatualização das narrativas de orixá e das entidades da Jurema Sagrada por meio do Carnaval. Contudo, à medida que me aprofundei nas fontes e ampliei minhas leituras sobre o tema, o enfoque analítico deslocou-se para as múltiplas inventividades e ressignificações de saberes e fazeres entrelaçados na oralidade que, embora relacionados ao sagrado, não se restringem à categoria ocidental de religião. Essa perspectiva encontra ressonância nas reflexões de Simas e Rufino (2018), que propõem que o terreiro seja interpretado:

como mundo que inventa e cruza múltiplas possibilidades de ressignificação da vida frente à experiência trágica da desterritorialização forçada. O terreiro, termo que compreende as mais diversas possibilidades de invenção dos cotidianos em sociedade, não se configura como um mundo particular à deriva nos trânsitos da diáspora. O mesmo codifica-se como uma experiência inventiva que inscreve modos em coexistência e interação com as mais diversas formas de organização de vida (Simas; Rufino, 2018, p. 45).

Considerando essa abordagem teórica, passei a privilegiar as dinâmicas do terreiro e do Maracatu-nação como espaços privilegiados para observar a persistência dos modos de ser, conhecer e fazer legados pelas comunidades africanas e indígenas no Brasil. Para dar conta da complexidade dessas formas de conceber o mundo, considerando a ancestralidade afro-ameríndia, a prática da alteridade, a coletividade, o axé e os rituais que reatualizam constantemente essa tradição, inserida em um contexto marcado pela colonialidade, eu aproximei os conceitos de “cosmopercepções” e “amefricanidades”, resultando na ideia que nomeei como “cosmopercepções amefricanas”. Dar destaque a essas sensibilidades e criações, por meio do discurso historiográfico é fundamental, pois a herança cultural e ancestral que ainda é preservada nos terreiros, apesar de tudo, ainda não é devidamente reconhecida e valorizada. Nesse sentido, refletir sobre essas presenças e memórias implica reconhecer a necessidade de considerar o que nos antecede e nos constitui, como propõe Flor do Nascimento (2020, p. 26), ao afirmar que:

[...] consideramos um anseio de que aquilo que nos precede seja considerado, de modo a perceber que somos constituídas(os) de histórias diversas e que nem sempre todas elas nos são dadas a conhecer da mesma maneira (Flor do Nascimento, 2020, p. 26)

A partir dessas inquietações e reflexões chego ao tema desta pesquisa: cosmopercepções amefricanas no Encanto do Pina. O recorte temporal abrange a existência do Encanto do Pina desde sua formação, em 1980, até os dias atuais, em 2025. Para o levantamento da documentação fiz uso da observação participante, o que resultou em um diário de campo, em entrevistas com base em um roteiro semiestruturado de questões, além de pesquisas em recortes de jornais e levantamento bibliográfico. Alguns outros documentos também foram considerados, tais como fotografias, documentários, reportagens e discursos midiáticos. Para o trato das fontes, diálogo com conceitos da História Oral e da pesquisa participante, além de levantar reflexões sobre uma possível historiografia iniciática.

Me apoio em autores como Donna Haraway (1995), Juana Elbein Santos (1982), Alessandro Portelli (1997), Verena Alberti (2000), José D'Assunção Barros (2009) e Vagner Gonçalves (2018). Também proponho uma amarração teórica entre conceitos produzidos por Muniz Sodré (2017), Nego Bispo (2015), Lélia Gonzalez (1988), Beatriz Nascimento (1982) e Oyeronke Oyewumi (2016), conceitos que contribuem para a interpretação das expressões ancestrais africanas e indígenas nas comunidades negras do Brasil.

A abordagem analítica que desenvolvo resulta de um cruzamento de referenciais epistemológicos e de uma sobreposição de saberes de diferentes origens. A partir das análises realizadas, é possível identificar aspectos relevantes acerca das existências negras no Brasil e suas formas de conceber o mundo a partir do Maracatu-nação: assim esta tese tomou corpo, sendo organizada em seis capítulos.

No primeiro capítulo, “*Segura o compasso da marcação — Analisando a produção científica sobre Maracatu-nação*”, meu objetivo é investigar como foram construídas as representações científicas que se consolidaram como verdades históricas sobre o Maracatu-nação. Início pelas narrativas canonizadas ao longo do século XX e, em seguida, examino produções mais recentes, do século XXI. A partir da análise de obras que se destacam por sua popularidade ou por suas abordagens teóricas, busquei identificar as tendências interpretativas e os lugares sociais de enunciação, demonstrando como os arranjos entre sujeito e objeto de pesquisa, estabelecidos por esses intelectuais, se refletem nos resultados materiais desses trabalhos.

No segundo capítulo, “*No Pina eu rego a semente que Vó Quixaba me deu —*

Do baque aos cruzamentos metodológicos”, relato alguns desafios éticos e teóricos da pesquisa participante e apresento as ferramentas analíticas que me orientaram nesse processo, incluindo meu lugar na produção da pesquisa, a fabricação das fontes orais e os métodos de análise. Discuto também os conceitos de ancestralidade, amefricanidade e cosmopercepções, considerados centrais para a tese, além de alguns outros conceitos que auxiliam na elaboração da narrativa dessa tese.

No terceiro capítulo, “*As mulheres da minha nação — As Iyás que fundam o Encanto*”, busco demonstrar quem são as figuras evocadas para a afirmação da ancestralidade do grupo. Analiso as narrativas da fundação do Encanto do Pina por Mãe Maria de Sônia nas décadas de 1980, da reativação por Pai Marcelo de Orixalá na década de 1990 e da reformulação por Mãe Joana da Oxum no fim dos anos 2000, ao lado de outras sacerdotisas importantes para a comunidade, as “Mães do Pina”.

No quarto capítulo, “*Linda casa de chão pisado sob o mangue se ergueu — O terreiro e os modos coletivos de fazer a vida*”, abordo as práticas do Candomblé Nagô Egbá e da Jurema Sagrada observadas no Ylê Axé Oxum Deym. Apresento o panteão de entidades e divindades presentes, a organização espacial e hierárquica, os cânticos e loas, com enfoque nos sentidos que os adeptos atribuem a essas práticas. Busco também apresentar características da Comunidade do Bode que informam a construção de suas sociabilidades e seu caráter comunitário como modos de fazer terreiro e ser nação para além do toque (de Candomblé ou Maracatu).

No quinto capítulo, “*A calunga de cera é o axé do dendê — Multiplicidades e interconexões por meio das bonecas*”, apresento as calungas do Encanto do Pina e a relação delas com Dona Maria Padilha, Oxum e Iemanjá, destacando as possibilidades de recriação de memórias das Iyás e de reatualização dos mitos que ligam a comunidade à sua ancestralidade. Aponto que essas práticas contribuem para a busca de reconhecimento da comunidade e para o fortalecimento do coletivo como corpo ancestral, assim como indico que o potencial das calungas é justamente a diversidade de narrativas com as quais podem ser vinculadas dentro da tradição.

No sexto capítulo, “*Saio na proteção com os meus orixás — O carnaval e os corpos que rezam, lembram e narram presenças ancestrais na história*”, apresento aspectos do evento anual de maior intensidade de trocas culturais e simbólicas no

Encanto do Pina. Busco demonstrar como o Carnaval do Encanto do Pina, guiado pelas Iyás e pelo axé do barracão, atua como um ritual de reatualização das memórias, saberes e cosmopercepções da comunidade. Para isso, privilegio tópicos que considero relevantes para a complexificação da análise: a montagem da corte e do baque; as obrigações rituais; o Tumaraca; o desfile do Baque Mulher; o desfile oficial da nação; os Tambores Silenciosos; e a contagem de pontos. A partir da minha experiência como batuqueira e pesquisadora participante, analiso como elementos como loas, fantasias, toques e personagens evocam narrativas ancestrais e como, mesmo inserido em lógicas midiáticas e de competição, o Carnaval reafirma modos de vida e resistência próprios.

Demonstro a pluralidade de modos de viver o Maracatu-nação e de conceber o axé, os orixás, a Jurema, a comunidade, as calungas, os tambores e a corte real. Indico que a tradição do Maracatu-nação, ainda que atravessada por dinâmicas de poder próprias da colonialidade, preserva fragmentos construídos com esforços coletivos e resiste às tentativas mais íntimas e severas de branqueamento. Defendo que a encruzilhada de lógicas culturais que se formam por meio da nação, nomeadas aqui como cosmopercepções amefricanas, sustenta a vivacidade dessa tradição e que a ancestralidade e o encantamento coexistem com a violência racial, em uma prática de recusa à total aceitação da colonialidade.

Para facilitar a compreensão dos termos específicos relacionados às religiões de terreiro e ao universo do Maracatu-nação, este trabalho conta com um glossário para consulta no final da tese (Anexo 1).

## **1 “SEGURA O COMPASSO DA MARCAÇÃO” – ANALISANDO A PRODUÇÃO CIENTÍFICA SOBRE O MARACATU-NAÇÃO**

Meu trabalho de conclusão da Especialização em História da Cultura Africana e Afro-brasileira, escrito em 2017 e intitulado “O Maracatu como ferramenta política de descolonização da cultura”, versou sobre o Maracatu-nação, suas representações na literatura científica e outras possibilidades de leitura que afirmam a resistência política dos maracatuzeiros. Já nesse contexto, mesmo sem saber exatamente o porquê, eu estranhava consideravelmente o que a literatura científica apresentava sobre as culturas de terreiro e a história das nações. Mesmo nos textos considerados mais acessíveis, eu não sentia qualquer proximidade com o que vinha conhecendo desde o início do meu trânsito Maringá/Recife.

As narrativas com as quais me deparei ao pesquisar sobre o tema eram bastantes distantes. As discussões, geralmente centradas no cortejo e na tentativa de classificação com base em conceitos eurocêntricos, pouco me afetavam. Meu interesse era justamente entender os sentidos e significações culturais e religiosas atribuídos pelos próprios praticantes, além das suas negociações cotidianas com a tradição do saber-fazer pautado na ancestralidade, aspectos que apareciam muito pouco nessas obras. Elas não apresentavam as histórias das pessoas, seus afetos e atravessamentos espirituais, políticos e éticos; tampouco demonstravam, em sua maioria, como suas vidas informavam sentido à sua agência nessa prática.

Ao entrar em contato com trabalhos como os de Beatriz Nascimento (1982) e Lélia Gonzalez (1988), que desafiam os relatos uníssomos e as práticas de homogeneização dos processos ancestrais que constituem a identidade comunitária, pude construir elaborações que me deram condições para entender determinadas abordagens e construções do saber histórico como estratégias sempre comprometidas com um lugar social, ainda que, por vezes, se façam parecer universais e imparciais. Com base nessas e em outras leituras realizadas ao longo do mestrado e doutorado, fui compreendendo que a forma como se narra a história importa; e que, portanto, é relevante para a historiografia abordar como as culturas de terreiro da diáspora negra no Brasil, especialmente o Maracatu-nação, foram interpretadas cientificamente.

Essa é a justificativa para este capítulo, no qual analiso a representação do Maracatu nos discursos intelectuais. Na primeira seção, situo os trabalhos do século

XX considerados pioneiros na compreensão dessa cultura. Já na segunda seção, dedico-me a entender como as representações mais expressivas foram construídas nas últimas décadas, em especial por historiadores e antropólogos.

Para essa análise, utilizo noções metodológicas da História Cultural, como “lugar social” e “representação”. Também me atento às formulações teóricas que integram o panteão dos(as) intérpretes de um Brasil que não se encaixa na história oficial — intérpretes que problematizam o racismo epistêmico. Apontando as problemáticas de uma ciência elitista e antinegra: Gonzalez (1988) observa que as classes dominantes e os intelectuais a serviço delas não abrem mão do controle; Nascimento (1982) indica que a história, além de omissa, foi perversa, pois reduziu quatrocentos anos de luta por liberdade à chave da escravidão. Para ela, as narrativas hegemônicas reafirmam a preponderância do “eu” cartesiano, enquanto o “outro” é tratado como um objeto sem agência, que existe apenas sob a ótica de um olhar pretensamente civilizado.

Outra reflexão pertinente é baseada nos estudos de Cida Bento (2002). Ela aborda a relação entre a economia política do conhecimento e o pacto narcísico da branquitude, o que proporciona privilégios materiais concretos à população branca. A título de exemplo, o acesso aos circuitos universitários é definido por uma complexa rede de relações que frequentemente exclui a população negra ou racializada.

Assim, busco responder a perguntas sobre as tendências interpretativas adotadas no estudo do Maracatu-nação: quais dinâmicas atuam nesses arranjos entre sujeito e objeto? O que foi privilegiado e o que foi tratado como adjacente? Essas questões serão exploradas neste capítulo, em diálogo com teorias que criticam narrativas, histórias e construtos sociais ligados à colonialidade e suas lógicas raciais e sexistas. A manutenção dessas lógicas, mesmo após o fim do pacto colonial, contribui para o apagamento de outras histórias, imaginários e mundos possíveis.

## 1.1 O MARACATU E SUAS NARRATIVAS CANONIZADAS DO SÉCULO XX

O conceito de "nação" é bastante disputado no contexto do Maracatu, mas, de forma consensual e recente, indica a organização de um grupo em torno de um território, religião, códigos partilhados e espetáculo coletivo (Lima, 2014).

Atualmente, existem 28 nações na região metropolitana de Recife, localizadas principalmente em áreas periféricas e majoritariamente compostas por pessoas negras. Historicamente, essas nações se vincularam a uma ou mais das três religiões de terreiro predominantes na região: Candomblé, Jurema e Umbanda (Guillen, 2005).

Os Maracatus-nação possuem uma forma específica de canto, dança, fantasia e um estilo musical totalmente percussivo. Um grupo toca enquanto outra dança formando a corte, que inclui personagens como rei, rainha, príncipe, princesa, súditos, escravos, baianas e Damas do Paço – as Damas do paço carregam as calungas, as bonecas sagradas.

No entanto, a organização do Maracatu nem sempre foi assim. Um exemplo disso é a distinção entre Maracatu-Nação e Maracatu Rural, que hoje é naturalizada, mas é fruto de complexos processos de apropriação e redefinição. Maracatu-nação é atualmente sinônimo de Maracatu de Baque Virado, enquanto o Maracatu rural se refere ao Maracatu de Baque Solto. A distinção foi elaborada por Guerra Peixe na década de 1950, com base na composição dos instrumentos musicais. Para ele, o Baque Virado utilizava alfaias, ganzás, caixas e taróis, enquanto o Baque Solto incluía ternos (sinos de duas campânulas), porcas (semelhantes à cuíca), ganzás (chocalhos), bombos e instrumentos de sopro. Essa distinção pelos instrumentos foi apropriada em trabalhos posteriores e entre os próprios maracatuzeiros. Na década de 1960, Katarina Real começou a referir-se ao Maracatu de Baque Solto como Maracatu Rural, termo que também passou a ser utilizado por maracatuzeiros e instituições culturais de Recife.

Como postula Roger Chartier (1988), produzir classificações e definições não é um ato inocente, mas uma construção que atende a interesses conflitantes. Por isso analiso as construções discursivas elaboradas ao longo do século XX, que se tornaram referências para o estudo do Maracatu-nação, entendendo-as como representações dotadas de intencionalidade e produtoras de ordenamento e afirmação de distâncias.

As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza (Chartier, 1988, p. 17).

É nesse sentido que busco compreender como os discursos tecidos pelos intelectuais do século XX influenciaram o processo de transformação das formas definidas pelos Maracatus-nação para se autorrepresentarem e representarem seus mundos. Início essa análise com Pereira da Costa (1908), considerado o primeiro intelectual a produzir um trabalho acadêmico sobre o Maracatu. Além de historiador, folclorista, jornalista e bacharel em Direito, ele também atuou como político, cofundador da Academia Pernambucana de Letras, e membro de instituições renomadas, como os Institutos Histórico e Geográfico de Alagoas, Ceará, Paraíba, Bahia e São Paulo.

Sua obra mais destacada sobre o Maracatu é “Folk-Lore Pernambucano”, publicada em 1908, que privilegia a discussão sobre a presença da África no Carnaval de Recife. Essa abordagem era comum entre os pesquisadores da época, motivados a destacar os elementos de nacionalidade e as identidades nacionais. Segue um relato do autor sobre o cortejo do Maracatu na obra mencionada:

Rompe o préstito um estandarte ladeado por arqueiros, seguindo-se em alas dois cordões de mulheres lindamente ataviadas, com os seus turbantes ornados de fitas de cores variegadas, espelinhos e outros enfeites, figurando no meio desses cordões vários personagens, entre os quais os que conduzem os fetiches religiosos, - galo de madeira, um jacaré empalhado e uma boneca de vestes brancas com manto azul —; e logo após, formados em linha, figuram os dignitários da corte, fechando o préstito o rei e a rainha. Estes dois personagens, ostentando as insígnias da realeza, como coroas, cetros e compridos mantos sustidos por caudatários, marcham sob uma grande umbela e guardados por arqueiros. No coice vêm os instrumentos: tambores, buzinas e outros de feição africana, que acompanham os cantos de marcha e danças diversas com um estrépito horrível (Costa, 1908, p. 211).

O autor descreve o Maracatu privilegiando o aspecto visual e utiliza uma linguagem que evidencia seu distanciamento cultural e social em relação àquela expressão cultural. Embora demonstre certo apreço pela beleza e pela organização do cortejo, busca classificá-lo e compreendê-lo a partir de categorias ocidentais de monarquia e hierarquia, sem considerar os usos e os sentidos associados às cosmologias afro-ameríndias construídos pelos próprios maracatuzeiros. Um exemplo disso é a forma como enumera os chamados “fetiches religiosos” — galo de madeira, jacaré empalhado, boneca com manto — sem discutir seus significados ou suas relações com as cosmopercepções dessas tradições.

O uso da expressão “estrépito horrível”, para descrever os sons dos tambores e os modos de dançar, revela um juízo de valor negativo sobre a cultura que analisa. A própria noção de “fetiche” carrega uma carga colonial, tendo sido utilizada por pensadores europeus desde o século XVI para reduzir práticas espirituais africanas e indígenas à superstição ou idolatria. O folclorista representa o Maracatu também como uma reminiscência das práticas culturais de homens negros escravizados que tocavam tambor, dançavam e cantavam para aliviar a saudade de sua terra natal, associando-o, assim, à melancolia, ao choro e à tristeza. Exemplo disso é o modo como descreve os cantos como “monótonos, porém cheios de suave tristeza, tinham letra africana, e sem dúvida eram guerreiras ou patrióticas, entoadas por esses desgraçados da fortuna como saudosas recordações da terra natal” (Costa, 1908, p. 214).

Nessa perspectiva, o autor aproxima o Maracatu, principalmente, às festas e ritos funerários, como no trecho a seguir:

Com todas as regras e preceitos da divina arte, e os nossos aborígenes, também, os escravos africanos, por sua vez, para suavizar as agruras do eterno cativo e arrefecer as saudades da pátria, cultivavam-na também, ao seu modo, com toda a sua originalidade e monotonia, nos seus serões, nos seus recreios domingueiros, em que faziam os seus Maracatus, e nas suas solenidades festivas e funerárias (Costa, 1908, p. 211).

Costa (1908) não destaca os sentidos e significações culturais e religiosas dos praticantes. Ao tratar o Maracatu como algazarra ou como expressão primitiva, ingênua, saudosista e destituída de sentido, o autor constrói o “outro” como diferente e, implicitamente, inferior. Essa perspectiva coloca as populações negras quase como intrusas, estrangeiras, e o Maracatu é compreendido como uma “coisa de negro” destinada ao desaparecimento. Nesse contexto, é relevante considerar os estudos de outros pesquisadores influentes, como Nina Rodrigues (1922), que introduziu o conceito de “sobrevivências totêmicas”. Seu trabalho teve grande impacto na formação de teorias sobre as culturas negras brasileiras, incluindo o Maracatu.

Para o médico e antropólogo Nina Rodrigues (1922), cujas ideias se alinhavam ao racismo científico predominante no período, os negros apresentariam uma predisposição ao totemismo, entendido como uma forma primitiva de religião

cujo ápice seria o monoteísmo. No Brasil, essa tendência se manifestaria, segundo ele, nas festas populares e nos cultos a animais e objetos sagrados, interpretados como vestígios de um estágio inferior de desenvolvimento religioso. Tal leitura estava em consonância com as teorias evolucionistas de autores como Edward Tylor e James Frazer, que concebiam a religião como uma trajetória linear de progresso, do animismo ao totemismo, culminando nas religiões consideradas mais “civilizadas”.

Mas não é só a intenção totêmica que havemos de encontrar como legado africano nas nossas festas populares. O fenômeno psicológico toma aqui duas feições distintas: ou a festa brasileira é a ocasião de verdadeiras práticas africanas que os negros adicionam a ela como seus equivalentes; ou essas práticas já se revelam incorporadas ou integradas às nossas festas como simples tradição ou lembrança (Rodrigues, 1922, p. 204).

Tais tendências interpretativas estão intimamente ligadas às teorias racialistas prevalentes na mesma época, que associavam a inferioridade racial à miscigenação como uma forma de promover o branqueamento de povos e culturas. Um autor influenciado por essas correntes é Mário Sette, que na obra *Maracatus e Maxambombas* descreveu o Maracatu como um mero "brinquedo de Carnaval" (1938, p. 50), no qual pessoas negras e periféricas da cidade do Recife se tornavam reis e rainhas em uma breve e inocente inversão das hierarquias sociais. A ojeriza descrita nas lembranças de Mário Sette (1938) demonstra o modo como a elite recifense percebia as manifestações culturais e religiosas das comunidades negras. A coroa, o centro, o pálio, a calunga e outros símbolos adotados pelas nações são considerados apenas um aparato cênico. O som dos tambores, o modo de cantar, as toadas, tudo é tido como ruim, feio, inferior, em especial as pessoas que mantinham tal prática, que, em suas palavras, eram ‘gente horrível’.

Aquele bum... bum... bum... apavorava-me (...). Sons vagarosos, monótonos, soturnos (...); rostos melados de tinta, suor (...); gente horrível, sinistra, mal-encarada. Mistura de trajos luxuosos, de cabeções de renda (...), e turbantes garridos, de fetiches africanos, de umbelas de seda, de bonecas agitadas por cima das cabeças (...); e o batuque inalterável e a toada arrepiadora (Sette, 1938, p. 50)

Essa percepção é corroborada pelas representações do Maracatu presentes nos escritos de Lúcio Varejão (1991), que também minimizam a complexidade cultural e histórica dessa manifestação, tratando-a como uma mera festividade

ilusória e ingênua, sem reconhecer suas raízes e significados político-ancestrais.

Que convicção - a desses reis de mentira, labutando a vida inteira, trazendo ainda na pele requeimada as lanhadas dos seus antigos senhores! Só nesses três dias de Momo são felizes. Felizes porque têm a ilusão do mando, a ilusão de que podem, de que são senhores. Tristes e ingênuos diabos! (Varejão, 1991, p. 223).

Outro autor que, já na década de 1930, representou o Maracatu como uma cultura homogênea, sublinhando seu caráter africano e a melancolia dos cantos, é o folclorista paraibano José Lins do Rego (1984). Embora seu foco de pesquisa não fosse propriamente o Maracatu, ele é amplamente citado em trabalhos temáticos por ser considerado um importante defensor da cultura nordestina em sua época. Sua formação intelectual estava ligada a Gilberto Freyre e às ideias regionalistas que este desenvolvia. O que diferencia sua narrativa das demais é a ênfase na força do Maracatu, ao descrever como esses grupos se projetavam sobre a multidão que enchia as ruas do Recife durante o Carnaval:

O maracatu do Leão Coroado entrava na Imperatriz abafando tudo. Os bombos, os instrumentos de xangô calavam tudo. O canto do maracatu era triste. Os negros se entristeciam com aqueles lamentos de prisioneiros, de algemados, de negros gemendo para deus, rogando aos céus. O maracatu rompia a multidão como uma avalanche (Rego, 1984, p. 226).

Ao analisarmos a obra de Mário de Andrade, pesquisador modernista que se debruçou sobre o tema na década de 1930, encontramos a primeira menção à hipótese de que os Maracatus se originaram dos cortejos de congos, uma perspectiva que se tornou amplamente aceita por pesquisadores posteriores. Além disso, Andrade classificou os Maracatus como “dança dramática”, ressaltando a dimensão performática e teatral dessa manifestação cultural. Essa abordagem marca um ponto de inflexão na forma como o Maracatu passou a ser entendido, ampliando sua significação para além de uma mera festividade e reconhecendo suas raízes na cultura afro-brasileira.

Os Maracatus, tais como se realizam em Pernambuco, onde alcançaram a significação e expansão máxima, são cortejos reais. Como ficou dito nos Congos, os Maracatus pernambucanos parecem representar atualmente o que foram os Congos e Congadas coloniais, antes que estes adquirissem o seu sentido de dança-

dramática provida de entrecho. Ou pelo menos, pra distinguir dos Congos simples cortejo, os Congos dança-dramática, se tradicionalizou em parte da gente nordestina, com especialidade em Pernambuco, a designação Maracatu pra indicar os primeiros (Andrade, 1991, p. 137).

Andrade (1991) observa que os Maracatus do século XX se apresentavam exclusivamente durante o Carnaval, ao passo que, anteriormente, eram realizados em serões domingueiros. A perspectiva sugere que ele via a cultura como um fenômeno em declínio, encarando-a principalmente como expressão ou performance, sem considerar suas dimensões de sociabilidade, organização ou continuidade ancestral — temáticas pouco exploradas pelos folcloristas da época. Essa perspectiva se repete na afirmação: “Da maneira como as coisas vão indo, a sentença é de morte” que reflete mais as preocupações e interesses do autor do que a realidade do Maracatu, cuja documentação não lhe permitia abarcar todas as nações existentes em Pernambuco.

Segundo Batista (2004), o foco de Andrade estava em registrar o máximo possível de toadas, letras, partituras, personagens, tipos de bailados e instrumentos de cada expressão. Segundo ele, Mário de Andrade desembarcou no Rio de Janeiro em 24 de fevereiro de 1929, trazendo consigo uma colheita impressionante de documentos musicais coletados durante três meses no Nordeste, totalizando cerca de 1.500 registros manuscritos (2004). Esses documentos comporiam a maior parte dos três volumes de *Danças Dramáticas do Brasil*, obra póstuma organizada por Oneida Alvarenga.

Nessa obra, Andrade dedica um espaço significativo para descrever o significado da calunga: “uma boneca de sexo feminino, ricamente enfeitada, que, como espero provar, é visível reminiscência de cultos fetichistas afro-americanos” (Andrade, 1991, p. 140). Ele também menciona os símbolos nas bandeiras dos Maracatus, predominantemente figuras de animais, que “parecem claras reminiscências idólatras ou totêmicas” (Andrade, 1991, p. 141). Essas ideias, fortemente influenciadas pelo evolucionismo cultural, perpetuam a crença de que essas sobrevivências tinham um prazo de validade e estariam fadadas ao desaparecimento.

Andrade expressa preocupação com o fato de que nem todos os que eram reconhecidos como Reis do Congo pertenciam de fato a essa nação, referindo-se a eles como ‘reis de fumaça’. Ele também sugere uma certa ingenuidade dos

maracatuzeiros, classificando os reinados festivos como ‘monarquias ilusórias’. Para Andrade (1991), o poder colonial havia ignorado essas festividades, acreditando que elas poderiam amenizar as revoltas geradas pelo jugo da escravidão. Dessa forma, o autor argumenta que os reinados festivos eram do interesse dos brancos, pois funcionavam como ‘excelente para choque entre o senhorio revoltante do senhor e a escravidão revoltada do escravo’. Para ele, essas festas eram suficientes para garantir a calma daqueles que eram explorados em todas as dimensões da existência.

O que distingue o trabalho de Mário de Andrade em relação aos seus antecessores é seu compromisso em adentrar o universo das culturas negras com um olhar etnográfico, com objetivo de enriquecer a identidade nacional que até então se apoiava predominantemente nas culturas regionais carioca e paulista. Suas análises são moldadas pelo contexto da época, marcado pela difusão da teoria da democracia racial iniciada com a publicação de *Casa Grande & Senzala* de Gilberto Freyre (1933), que logo se tornaria o mito fundador do estado brasileiro<sup>5</sup>.

Nesse período, instituições culturais buscavam “resgatar” o folclore, a arte e a história nacionais. Projetos oficiais para reconhecer a mestiçagem como a verdadeira nacionalidade também foram criados, como a Inspeção de Monumentos Nacionais, estabelecida no Museu de História Nacional em 1934, e a Secretaria de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), criada em 1936 e transformada no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) em 1970.

Assim, as décadas de 1930 e 1940, embora marcadas por intensa perseguição aos maracatus e às religiões de terreiro, assistiram a um movimento de mediação cultural que deslocou os Maracatus-nação do lugar de “coisas de negro”, consideradas em vias de desaparecimento, para o de expressão autêntica da cultura pernambucana. Esse processo motivou uma nova postura por parte dos intelectuais, que passaram a investigar com maior atenção a forma como os próprios maracatuzeiros compreendiam o Maracatu (Guillen, 2013).

Em *Imagens do Nordeste Místico em Branco e Preto* (1945), Roger Bastide apresenta uma nova representação do Maracatu-nação, descrevendo-o como

---

<sup>5</sup> A teoria da democracia racial, difundida a partir da publicação de *Casa-Grande & Senzala* (1933), de Gilberto Freyre, apresentou a miscigenação como fator de harmonia social e passou a influenciar a construção do mito de um Brasil racialmente integrado, moldando políticas e percepções sociais nas décadas seguintes.

"sobrevivências de danças africanas "cristianizadas" e uma "procissão religiosa em meio aos festejos de Carnaval" (Bastide, 1945, p. 184). O sociólogo francês conceitua o Maracatu como uma dança teatral que se faz presente em quase todo o Nordeste, desde Alagoas até a Paraíba, e observa que essa manifestação "existia antigamente nas senzalas dos engenhos, tendo lugar nos dias de festas católicas, especialmente no dia de Natal" (Bastide, 1945, p. 169).

É notável a ênfase em ideias de pureza, autenticidade e africanidade nas obras em que Bastide aborda o tema. Um exemplo disso é a distinção que o autor faz entre os Maracatus considerados tradicionais e os Maracatus de brincadeira, como demonstra o excerto a seguir:

Na verdade, o Maracatu não perdeu completamente seu antigo esplendor. O que é mais exato é que, ao lado dos antigos Maracatus, que conservam preciosamente suas tradições, foi criado, por imitação, Maracatus de brincadeiras. É preciso saber distinguir entre as duas espécies (Bastide, 1945, p. 171).

O autor argumenta que, na década de 1940, o Maracatu estaria passando por um processo de degradação, atribuído ao afastamento da Igreja Católica em relação às irmandades de negros, especialmente os moçambiques e as congadas. Esse distanciamento teria provocado uma queda do Maracatu, tanto no que o autor denomina como seu aspecto "fetichista", quanto em sua expressão no Carnaval. Segundo ele, o Maracatu estaria eliminando os últimos vestígios do cristianismo e destruindo toda a sua beleza folclórica. Nessa perspectiva, o autor desnaturaliza a relação entre os Candomblés e os Maracatus, ao considerar as transformações históricas que envolvem essa prática.

É importante destacar que, assim como outros pesquisadores de sua época, o autor adota uma perspectiva de base evolucionista, recorrendo a termos como "reminiscências totêmicas" para descrever as cosmopercepções presentes nos Maracatus. Essa abordagem se manifesta, por exemplo, em sua análise da presença de imagens de animais nos estandartes das nações, as quais, segundo ele, revelariam traços de antigas estruturas simbólicas. Nesse sentido, Bastide afirma:

Quanto ao Elefante, aqui não é possível ter dúvida alguma. Nina Rodrigues e Arthur Ramos fizeram observações análogas em relação ao antigo Carnaval da Bahia. O Maracatu do Recife parece justificá-las. Vagas reminiscências totêmicas continuam a existir

ainda em torno desses animais de papelão – obras-primas da arte popular, de uma ingenuidade encantadora, que acompanham a procissão do carnaval (Bastide, 1944, p. 51).

Na mesma linha, no final da década de 1940 e início da década de 1950, o etnomusicólogo Guerra Peixe dedicou-se ao tema do Maracatu, registrando suas experiências e pesquisas em Pernambuco no livro “Maracatus do Recife”, publicado originalmente em 1955. Ele se preocupou em apontar as origens do Maracatu, corroborando a tese de que ele surgiu das coroações dos reis negros. Embora seu enfoque esteja voltado para a musicalidade particular dessa cultura, o autor também aborda reflexões históricas.

Na nota preliminar do livro, ele afirma: “Assim trabalhamos, registrando assuntos alheios à música, mas que agora concorrem para explicar seu hipotético desenvolvimento histórico e, sobretudo, sua funcionalidade” (Peixe, 1955, p. 14). Diferentemente de Bastide (1944), Peixe parece tomar como natural a relação entre o Maracatu e o culto aos Orixás, baseando-se principalmente no modelo que conheceu no Maracatu Elefante, que é considerada a mais antiga das nações.

Os autores modernos concordam que o Maracatu seja um cortejo real cujas práticas são reminiscências decorrentes das festas de coroação de reis negros, eleitos e nomeados na instituição do Rei do Congo. Desse modo, talvez encontraremos as possíveis origens brasileiras do divertimento recifense, bem como a ocasião do seu aparecimento, se indagarmos: a) a época mais remota em que podemos supor o funcionamento da instituição do Rei do Congo; b) algumas relações que atariam os negros organizados em grupos, quer administrativamente, quer quanto às festas profano-religiosas (Peixe, 1980, p. 19).

Como fica evidente no excerto, o autor também reforça conceitos como o de autenticidade, buscando representar o que consideraria um Maracatu-nação legítimo. Nesse sentido, ele se ocupou em estabelecer uma distinção entre os maracatus de orquestra, ou de baque-solto, e os Maracatus-nação, ou de Baque-virado.

É oportuno realçar o que nos esclareceram os informantes de vários grupos: a gente do Maracatu tradicional – Nagô, como dizem no sentido de africano – é constituída, na maioria, por iniciados nos Xangôs; a que prefere o Maracatu de orquestra, tende para o Catimbó, culto popular de características eminentemente nacionais (Peixe, 1980, p. 23).

Segundo o pesquisador, o Maracatu de Baque Virado é uma degeneração das antigas festas ligadas à instituição das coroações do rei do Congo. A partir de documentos oficiais, como os manuscritos da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, instituição responsável pelas cerimônias de coroação, ele busca demonstrar que o último rei do Congo teria sido indicado em 1848 e que, desde então, a festa teria perdido seu poder simbólico na esfera religiosa, ganhando um caráter judiciário. Em sua compreensão, as tradicionais hierarquias do Rei do Congo teriam perdido suas principais características e, por isso, teriam perdido também sua grandeza. Assim, os reinados negros teriam deturpado seu sentido primordial, dando lugar ao que ele chamava de Autos dos Congos, constituídos por elementos puramente formais, como teatro, música e dança. O Maracatu-nação seria o desdobramento desses Autos.

É importante atentarmos para a postura do autor em relação às suas fontes históricas, que ele denomina 'informantes'. Os manuscritos não são questionados quanto a suas contradições da mesma forma que os depoimentos dos entrevistados. Outro aspecto que me chama a atenção é o fato de o autor denominar os participantes do cortejo de "figurantes", em vez de praticantes, brincantes ou maracatuzeiros, como é comum em outros autores da época ou que o antecederam, como o próprio Bastide (1945). Não é exagero conjecturar que essa palavra tenha uma conotação valorativa e busque desqualificar ou desconsiderar os praticantes considerados ilegítimos ou não africanos autênticos.

O autor entrevista diversos membros de nações e, inclusive, lhes concede o direito de se nomearem em seu livro. No entanto, muitas vezes, ao tentar se apresentar como um pesquisador neutro em busca da verdade, acaba por impor sua própria moralidade ao afirmar que certos depoimentos são exageros, mentiras ou distorções da realidade. É justamente no estabelecimento dessa relação, em que o outro se torna medida de si e a oralidade é tratada como um saber menos verdadeiro ou relevante, que muitos aspectos dos modos de ser, saber e perceber o mundo dos maracatuzeiros são apagados da literatura científica.

Tratando o Maracatu como folguedo, Bastide (1945) defende que tal prática teria surgido na segunda metade do século XIX, resultante da mescla de duas expressões 'decadentes': as coroações dos reis do Congo e os afoxés, que teriam maior ligação com a religiosidade de etnias africanas presentes em Pernambuco. Esse paralelo entre o Maracatu e o Afoxé também é mencionado por Bastide (1945),

ao destacar que algumas lideranças religiosas de Pernambuco e Salvador se opunham a essas práticas, considerando-as uma deturpação das liturgias tradicionais de culto aos Orixás.

Passando a Katarina Real, antropóloga norte-americana que viveu em Recife entre 1961 e 1965, encontramos trabalhos que privilegiam discussões sobre ‘autenticidade’, ‘tradição’ e ‘extinção’, temas privilegiados pelos folcloristas de sua época. A cultura da população negra, por não se enquadrar nas classificações de uma ciência cartesiana, foi frequentemente analisada por autores do período como mera sobrevivência ou repetição irrefletida de costumes do passado.

A pesquisadora desempenhou um papel político importante na atual configuração do Carnaval de Recife. Durante sua estadia, ela estabeleceu uma comunicação política entre as agremiações carnavalescas e a organização mais institucional do Carnaval da cidade, como a Comissão Pernambucana de Folclore e Federação Carnavalesca Pernambucana. Essa posição facilitou o seu acesso aos grupos populares e às políticas culturais em curso. Katarina Real estabeleceu vínculos com personalidades que ainda hoje são consideradas fundamentais para as narrativas sobre o Maracatu-nação, como Dona Santa, Iyalorixá e rainha do Maracatu Elefante; Luiz de França, mestre da mesma nação; Eudes Chagas, fundador do Maracatu Porto Rico do Oriente; e Veludinho, importante figura do Maracatu Estrela Brilhante, entre outros. Ela inclusive participou ativamente da articulação que levou à fundação do Maracatu Porto Rico do Oriente, de Eudes Chagas.

A fundação do Maracatu de Seu Eudes ocorreu após uma reunião promovida pela estadunidense em seu apartamento, com a presença de Tercílio, do Cambida Estrela; Luiz de França, do Leão Coroado; seu Zé Gomes, do Indiano; e João Batista de Jesus, conhecido como Veludinho, um regente de baque muito respeitado, que foi do Maracatu Elefante de Dona Santa e, após a morte dela, entrou no Leão Coroado, de Luiz de França. A reunião com esses maracatuzeiros tinha a intenção de aproximar os antigos e tradicionais líderes em torno da fundação do Maracatu Porto Rico do Oriente, em um processo que se propunha a fortalecer, legitimar e unir o novo grupo, que deveria surgir sem invejas ou disputas (Real, 2001).

Em sua pesquisa, Katarina buscava encontrar ‘os africanos’ em Recife, demonstrando seu medo e desejo de evitar o ‘desaparecimento’ do/a negro/a enquanto ‘fenótipo’ e como membro de uma “herança sociocultural africana” (2001,

p. 80). Ela acreditava que o sumiço da cultura afro-brasileira, expressa no Maracatu, era latente devido à falta de interesse de seus seguidores. Para além de um personagem de folclore, a Iyalorixá do Elefante, Dona Santa, parece ter sido admirada pela antropóloga, pois era capaz de comandar e controlar homens indisciplinados, sendo respeitada por eles sob o título de “madrinha”. Nesse sentido, me interessa destacar sua tese a respeito do papel das mulheres sacerdotisas, que:

O enfraquecimento atual das Nações deve-se em parte ao desmoronamento dessas duas pedras fundamentais: 1 – o orgulho numa herança cultural mais ou menos estritamente africana; 2 – a desintegração do matriarcado afro-brasileiro (Real, 1990, p. 68).

O que desaparecia na década de 1960 não era o Maracatu ou o matriarcado. Também não era o lado profano da cultura que se sobressaía à prática do Candomblé em um jogo de oposição pouco pertinente para as culturas de terreiro no Brasil. Esses modos de fazer sobreviveram às possíveis representações binárias, aos conceitos e lógicas da razão cartesiana, à ideia de folclore e ao suposto desinteresse dos negros/as por essa cultura. É possível vislumbrar a agência de Dona Santa que, ao usar o Maracatu, conseguiu que Katarina Real demonstrasse a força do Candomblé na cultura brasileira.

A autora também faz parte do grande grupo de pesquisadores que encontram nas festas de coroação dos reis do Congo as origens do Maracatu. Ela considera que a tradição foi influenciada, além disso, por práticas europeias da Idade Média, como as reinagens. Contudo, rompe com as representações vigentes na época sobre as estruturas totêmicas atribuídas ao Maracatu.

O significado destes ‘símbolos’ da nação como ‘vestígios de cultos totêmicos’ tem sido muito exagerado. Desde os tempos de Nina Rodrigues, este ‘mito’ vem sendo perpetuado. Não há nenhuma evidência do ‘peixe’, do ‘leão’ ou do ‘elefante’ serem totens na África. Aliás, interpretar o alto sentido patriótico do povo pernambucano, que escolheu o ‘leão’ como símbolo da sua ‘nação’ como influência ‘totêmica’, é um insulto a sua inteligência, aliás muito viva. Da mesma forma, o ‘leão’, símbolo do Estado de Pernambuco, a ‘águia’, símbolo dos Estados Unidos da América do Norte, ou um ‘Lions Clube’ – todos teriam que ser considerados sobrevivências totêmicas dos ‘brancos’ (Real, 1990, p. 63-64).

A pesquisadora teve participação direta na coroação de Seu Eudes Chagas, recorrendo ao bispo da Igreja Católica brasileira para realizar a cerimônia após a

negativa de Dom Helder. O modo como narra a coroação faz parecer que a pesquisadora considerava o ritual um engodo, um mero jogo cênico, sem levar em conta o poder simbólico que ele possui entre as populações negras e os terreiros. Conforme Guillen (2013), a tentativa de Katarina Real foi restaurar a coroação como uma relação entre brancos e negros, com a mesma tolerância que ela observou em Gilberto Freyre.

Tendo passado por diversos autores e trabalhos considerados canônicos sobre o tema, trago em cena uma reflexão inspirada nos estudos de Lélia Gonzalez (1988), Beatriz Nascimento (1982) e Cida Bento, que nos convocam a problematizar a produção do conhecimento histórico sob a lógica da colonialidade. As autoras nos ajudam a perceber como a produção do saber está marcada por uma lógica de alteridade imposta, na qual as populações negras são construídas como o “outro” — subjugado, exótico e desprovido de agência — por uma ciência hegemônica alinhada a uma perspectiva eurocêntrica e elitista. Essa imposição reforça um processo de marginalização epistemológica, que silencia os saberes amefricanos, as cosmopercepções e experiências negras, apropriando-os e reconfigurando-os conforme parâmetros externos, muitas vezes antinegros.

É claro que cada um dos pesquisadores citados trouxe aspectos relevantes para a compreensão e o registro dessa história, apresentando leituras diversas a partir de seu tempo e realidade próprios. No entanto, o que se destaca como regularidade é que eles não admitiram o Maracatu-nação como fruto de uma inteligência cultural, em que os praticantes podiam desenvolver suas cosmopercepções, conectar-se ao cosmo, à natureza, às suas ancestralidades e manter sua sanidade em meio à opressão. Posto isto, passarei a uma análise dos discursos intelectuais das últimas décadas.

## 1.2 O MARACATU-NAÇÃO E SUAS EXPLICAÇÕES CIENTÍFICAS DO SÉCULO XXI

Atentarei agora para as pesquisas realizadas nas últimas décadas do século XX e no início do século XXI. É importante situar que, na década de 1980, marcada por intensas transformações sociais e políticas em todo o país, as ações da militância antirracista, em especial do Movimento Negro Unificado (MNU), elegeram o Maracatu como mediador da afirmação da ancestralidade e da identidade afro-

brasileira, além de instrumento de combate ao racismo estrutural e religioso (Guillen, 2013).

Já na década de 1990, ocorreu o que os estudiosos do tema chamaram de boom do Maracatu. Foi quando instrumentos, levadas e outros elementos próprios dessa cultura passaram a ser incorporados a outros ritmos, como o rock e o hip-hop, por grupos e cantores com projeção no mercado fonográfico, como Chico Science, Nação Zumbi, Mundo Livre S.A. e Banda Eddie. Esse movimento ficou conhecido como Manguê Beat e repercutiu nacional e internacionalmente, atribuindo considerável visibilidade ao Maracatu, além de gerar debates expressivos sobre a cultura periférica e a estratificação social no Recife. Cabe destacar que o movimento também recebeu duras críticas por apagar sua dimensão religiosa e a tradição dos cortejos reais.

As disputas e os usos do Maracatu pelo Movimento Negro Unificado, pelo turismo cultural e pela indústria fonográfica contribuíram para sua popularização nesse período, o que pode ser apontado como um dos fatores que justificam o aumento significativo de pesquisas científicas dedicadas ao tema. A seguir, analisarei algumas dessas produções realizadas nesse contexto.

Por conta de sua longa carreira e dedicação ao estudo do Maracatu, Leonardo Dantas Silva é um dos intelectuais mais conhecidos que escrevem sobre o tema. Em 1988, foi publicada a obra "Estudos sobre a Escravidão Negra", na qual ele participa com o capítulo "A Instituição do Rei do Congo e sua Presença nos Maracatus". Na década de 1990 e nos anos 2000, o historiador publica outros artigos e livros, nos quais suas principais fontes investigadas sobre o Maracatu são jornais pernambucanos.

No início da segunda metade do século XIX, começa a ser registrada na imprensa do Recife, de forma esparsa, a presença do Rei do Congo nos festejos carnavalescos, conforme alusão do noticiário do Jornal do Recife de 12 de março de 1859 – “também não faltou o célebre bumba meu-boi, o apreciável fandango e a cena do Rei do Congo”-; no ano seguinte, em sua edição de 25 de fevereiro, o mesmo jornal dá notícia do “batuque do Rei do Congo e do clássico bumba meu-boi” (Silva, 2000, p. 55).

Como é possível perceber no trecho destacado, Silva, como muitos intelectuais, preocupou-se em demonstrar a organização do Maracatu a partir do Batuque do Rei do Congo. Ele defende que essa organização só fazia sentido a partir

da instituição da escravidão e que, com a sua abolição formal no início da República, a figura do Rei ganhou novas roupagens e desempenhou novos papéis. Além disso, ele menciona o culto aos Orixás e sua ligação com o Maracatu, mas mantém a representação da cultura relacionada apenas à estrutura simbólica do Carnaval e dos festejos.

Com a abolição da escravatura negra, em 1888, e a proclamação da República em 1889, a figura do Rei do Congo- Muchino Ria Congo-perdeu a sua razão de ser. Os cortejos dos reis negros já presentes no Carnaval, por sua vez, passaram a ter como chefe temporal e espiritual os babalorixás dos terreiros do culto nagô e vieram a se fazer presentes no Carnaval do Recife. Em sua nova forma, o antigo cortejo do Rei do Congo veio a ser chamado, pela imprensa de então, de Maracatu (Silva, 2000, p. 56).

Em Silva (2000), prevalece a ideia de que os Maracatus-nação possuem uma origem possível de ser conhecida e de que são dotados de práticas e costumes que se repetem há anos, resultando na manutenção de uma tradição antiga. Por outro lado, Ivaldo Marciano de França Lima, que publica a maior parte de suas pesquisas sobre o Maracatu a partir dos primeiros anos do século XXI, representa os Maracatus-nação principalmente a partir das religiões que denomina como afro-brasileiras, distanciando-se de uma perspectiva que os considera uma prática cultural homogênea.

Tendo publicado sete livros e diversos artigos temáticos, Lima propõe-se a analisar, principalmente, a configuração dos Maracatus-nação a partir dos anos 1960. Sua documentação é bastante extensa, abrangendo desde depoimentos orais até arquivos do DOPS (Delegacia de Ordem Política e Social). Considerando o contexto da globalização e os efeitos históricos produzidos pelas reconfigurações da indústria cultural, seus problemas de pesquisa apontam para fenômenos sociais, como a espetacularização da cultura popular e afins.

As campanhas sistemáticas, feitas em nome da defesa do Carnaval pernambucano e, de certa forma, motivadas contra a ideia de um Carnaval espetacularizado que estava em curso, moveram muitos corações e mentes de intelectuais contra as práticas construídas por homens e mulheres das camadas populares” (Lima, 2010, p. 226).

O autor problematiza a interpretação linear que estabelece uma relação direta entre os Maracatus-nação e os Reis do Congo, considerando essa associação como

especulativa. A partir de dados históricos, ele aponta para a coexistência de Maracatus e congos no século XIX, sugerindo que essas manifestações não derivam necessariamente uma da outra. Lima (2010) propõe que o Maracatu-nação, como é conhecido a partir da década de 1930, se define por seu território, religião, práticas compartilhadas e espetáculo coletivo. Essa nação remete aos laços com o Candomblé pernambucano, incorporando a forte ideia de africanidade subjacente à identidade afro-brasileira, além de relacionar-se com a religião da Jurema e com a Umbanda.

O que entendo por “nação”, portanto, é uma construção identitária bastante atual, com novos significados agregados, sobretudo o aspecto religioso, que nos dias de hoje é imprescindível e definidor de um Maracatu que se queira “legítimo” e “autêntico” entre seus congêneres (Lima, 2010, p. 47).

A presença do movimento negro e das discussões sobre raça e cultura africana também é evidente nas pesquisas desse historiador. Ele apresenta a constituição do Movimento Negro em Pernambuco e analisa a construção discursiva sobre a democracia racial como tema operado por intelectuais e militantes. Curiosamente, no seu trabalho de 2010 e no trabalho de Silva (2000), as mulheres não aparecem como temas de estudo, sendo citadas apenas em exemplos pontuais.

Isabel Guillen, por sua vez, é uma das pesquisadoras mais expressivas nos estudos recentes sobre o tema e demonstra sensibilidade ao papel das mulheres nessa cultura. Ela concede especial destaque a Dona Santa, que foi, primeiramente, rainha do Maracatu Leão Coroado e, posteriormente, da Nação Elefante, além de ser uma liderança religiosa com considerável prestígio nesse meio cultural. Conforme a autora, “há em torno da memória de Dona Santa um jogo que envolve o poder simbólico das rainhas, de sua legitimidade” (Guillen, 2021, p. 4). Abordando o papel das mulheres e as relações de poder inseridas nesse espaço, Guillen (2021) também se debruça sobre as vestimentas tradicionais do cortejo e suas modificações históricas, contextualizando o trabalho dos grupos envolvidos nas costuras, bordados e na produção de alegorias e adereços, bem como os materiais utilizados nesse processo.

A rainha deve apresentar-se ao seu súdito enquanto tal, com todo luxo e esplendor para marcar sua posição no grupo, mas também

para buscar um lugar privilegiado entre os grupos de Maracatus e diante dos outros reis e rainhas (Guillen, 2021, p. 6).

Em seu trabalho, a pesquisadora também presta atenção ao processo histórico de relação entre o Maracatu-nação e os Candomblés de Recife, que ela opta por denominar como Xangôs, observando principalmente sua intensificação na segunda metade do século XIX na cidade. Conforme a autora, foi no final dos anos 1960 que os maracatuzeiros e maracatuzeiras recusaram a alcunha de folclore e reivindicaram o reconhecimento da sociedade em relação à sua religião. A hipótese da autora sobre esse fenômeno histórico parte das compreensões de circularidade cultural e considera o desprestígio do folclore na academia. Ela indica que, nessa época, os terreiros se tornam objetos legítimos de estudo da antropologia, não como “reminiscência africana”, mas como religião” (Guillen, 2013).

A autora argumenta que houve um processo de naturalização da relação entre Maracatus e Xangôs no final dos anos 1950 e 1960, devido à busca de legitimidade das comunidades de terreiro em relação às suas crenças e práticas. De acordo com a pesquisadora, essa associação pode ser compreendida como uma estratégia de aceitação, uma vez que os Maracatus haviam alcançado legitimidade como autêntica cultura popular pernambucana na década de 1960.

[...] foi nos anos de 1960 que as religiões afrodescendentes, notadamente a religião dos Orixás, adquire maior visibilidade e, em decorrência, pais e mães-de-santo começam a reivindicar o tratamento e a dignidade do estatuto de religião. Isso se traduzia em um número maior de fiéis, ou, pelo menos, muitos dos fiéis perdiam medo e vergonha de se reconhecerem como seus adeptos (Guillen, 2013, p. 62).

A antropóloga Alexandra Alencar (2015) também se detém na religiosidade do Maracatu-nação. Como é comum no período em que se dedica à pesquisa, ela busca representar os sentidos que os próprios maracatuzeiros e maracatuzeiras atribuem à sua prática cultural, o que considero um avanço teórico-metodológico para o estudo do Maracatu.

Alencar analisa o processo de registro patrimonial dos Maracatus-nação, iniciado no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) em 2007, procurando ressaltar tanto as perspectivas e tensões em jogo, quanto a luta por valorização e reconhecimento por parte dos maracatuzeiros. Ela fomenta discussões

sobre formas de associativismo, lutas por reconhecimento oficial e processos criativos que influenciam as formas de ser, conhecer, pensar e agir desses maracatuzeiros privilegiando principalmente a dimensão religiosa e as tradições de terreiro.

A antropóloga (2015) também se interessa pela questão de gênero nos Maracatus-nação e problematiza a falta de estudos que deem a devida atenção ao papel das mulheres nessa cultura. Conforme a autora, a rainha e/ou a Dama do Paço são as principais figuras da corte real e, portanto, o maior simbolismo sagrado nas nações é feminino.

Outra pesquisadora que reconhece o importante papel das mulheres no Maracatu-nação e na sua constituição enquanto prática coletiva cultural e política é Jailma Maria Oliveira (2011). Em seu artigo “Mulheres nos Maracatus-nação pernambucanos: mudanças nas relações de gênero”, ela demonstra como as relações de gênero são fundamentais para a organização das nações de Maracatu. Oliveira destaca que as noções de gênero se entrelaçam com as de raça e classe, influenciando a posição social dos adeptos dentro dessas nações.

Segundo ela, até mesmo na literatura produzida por folcloristas na década de 1960 é quase unânime a ausência das mulheres. São os homens que ganham importância nas descrições do passado, com a figura do rei, tão ressaltada nos rituais de coroação, e com os cargos, títulos e nomeações que formavam um corpo administrativo das instituições dos Reis do Congo, das quais teria surgido o Maracatu (Oliveira, 2011).

Os pesquisadores elencados nesta seção nos ajudam a compreender que, nas últimas décadas, houve múltiplas abordagens nos estudos do Maracatu-nação. Essas abordagens se alteraram com o tempo, distanciando-se das representações dos folcloristas sobre o tema nas primeiras décadas do século XIX, mas não necessariamente de modo linear. Elegi autores que escreveram nas mesmas décadas, mas com diferentes modelos epistemológicos, alguns mais atentos ao discurso oficial das nações e às continuidades da tradição, outros mais preocupados com as singularidades de cada nação e as multiplicidades de compreensão acerca desse universo ancestral e religioso.

Diante do que já foi produzido acerca do tema, busco, nesta pesquisa, privilegiar a multiplicidade de modos de viver e interpretar o Maracatu-nação, partindo de uma experiência específica, o Encanto do Pina. Evidencio na tese que

não há uma única narrativa ou significado, mas sim um conjunto complexo e diverso de cosmopercepções amefricanas. Essa abordagem dá relevo às diferenças internas da nação, respeitando a diversidade cultural e espiritual que a constitui, em oposição aos discursos homogeneizantes. Meu estudo é baseado na observação participante, na História Oral e em fontes construídas em diálogo com os próprios membros da comunidade. Busco atentar às inventividades e criações dos atores sociais, reconhecendo a complexidade das expressões ancestrais e sua resistência à colonialidade. Em contraste com os trabalhos que, em grande parte, privilegiam a performance e os símbolos visíveis, procuro dar atenção à dimensão ritualística, social e política da prática.

Cabe destacar que, sobre o Encanto do Pina, há duas pesquisas de mestrado. A primeira é intitulada “Expressões culturais e experiências sociais urbanas no Recife: A Nação do Maracatu Encanto do Pina e o Movimento Baque Mulher”, de Julia Bernardes (2020). Este trabalho, inserido na área da antropologia urbana, analisa os processos de resistência da Nação e do Baque Mulher frente à gentrificação, propondo outras formas de pensar e viver a cidade. A segunda é “Tessituras entre maracatu e educação: Percursos formativos de integrantes da Nação Encanto do Pina”, de Juliana Aline Gomes Viana (2024). Ela investiga as intersecções entre maracatu e educação, a partir dos percursos formativos de três integrantes, a Mestre Joana Cavalcante, o Ogan Deivson Santana e a Dama do Paço Mariana Bianchi.

Encontrei ainda outros três trabalhos que se debruçam sobre a atuação de Mestre Joana, liderança do Encanto do Pina, e do Movimento de Empoderamento Feminino Baque Mulher: dois a nível de mestrado, nas áreas de Educação Sexual e Cultura e Sociedade, e um a nível de doutorado, na área de Ciência da Informação. Esses trabalhos dialogam, em alguma medida, com problemáticas levantadas nesta pesquisa e nos auxiliam com dados e registros importantes. Contudo, em sua maioria, estão pensando a atuação artística e o empoderamento das mulheres a partir das discussões feministas. Um deles, inclusive, busca pensar o Baque Mulher fora do seu território de nascimento, já que o movimento ganhou diversas filiais espalhadas pelo país e foi interpretado principalmente a partir de perspectivas e teorias feministas. Isso não é um problema (ou não deveria ser), desde que se compreenda o gênero a partir da própria cultura na qual ele está inserido e que não se tome algumas experiências como representativas do todo.

No caso do Maracatu-nação, a preponderância das lideranças é masculina, especialmente em certos papéis, como mestre, responsável pela condução do baque e dos toques; batuqueiro, integrante que toca os tambores; e virador, quem toca o tambor grave (alfaia) e executa a viração, arranjo rítmico mais elaborado em relação ao toque do marcador, que dá nome à própria manifestação. Nesse contexto, o Encanto do Pina se destaca pela liderança feminina, o que supre um vazio representativo e simbólico para diversos movimentos artísticos, políticos e sociais com os quais a nação tem feito parcerias e buscado subsídios para se manter. Essa proximidade com os circuitos acadêmicos e com os movimentos sociais, artísticos e políticos está intimamente ligada às narrativas científicas que vêm sendo produzidas, em sua maioria, por batuqueiras integrantes das filiais. Longe de desconsiderar a importância das discussões de gênero, também presentes nesta pesquisa, me empenho em construir uma abordagem teórico-metodológica que auxilie na compreensão da formação e reatualização da nação, ao longo do tempo, como um corpo ancestral constituído na amarração de muitas formas de conceber o mundo, a vida e a ancestralidade em um contexto marcado pela colonialidade.

Ao destacar as estratégias comunitárias de permanência no território, as formas de transmissão dos saberes, as práticas cotidianas das Iyás, os bastidores dos desfiles e a vivência espiritual dentro e fora do terreiro, busco me distanciar de abordagens analíticas marcadas por uma perspectiva colonial e estetizante. Enquanto essas perspectivas congelam as tradições afro-ameríndias, me interesso em demonstrar que o Maracatu é uma prática viva e complexa. Para isso, escuto atores sociais pouco conhecidos, levantando questões sobre suas percepções, que raramente são discutidas. Além disso, investigo como ocorreram os encontros dessas pessoas com a tradição e as acomodações situacionais que delas advêm. Considero que minha principal contribuição é a proposta de um cruzamento teórico-metodológico pouco convencional para a historiografia e para o estudo dos Maracatus-nação, tema que abordarei no próximo capítulo.

## 2 “NO PINA EU REGO A SEMENTE QUE VÓ QUIXABA ME DEU” – DO RONCÓ AOS CRUZAMENTOS METODOLÓGICOS

Neste capítulo, busco apresentar algumas discussões teórico-metodológicas que orientaram a pesquisa. Na primeira seção, apresento alguns debates que elucidam o que chamo de historiografia iniciática, discuto os conceitos de história oral que serviram de base para a investigação, narro alguns desafios éticos e teóricos da pesquisa participante e descrevo o processo de produção das fontes. Na segunda seção, abordo os conceitos de “cosmopercepções”, “amefricanidade” e “ancestralidade”, os quais adotei como os principais referenciais deste trabalho, além de enunciar de que modo busco entrecruzá-los com outros conceitos também importantes para uma compreensão mais ampla dessas formas de conceber a realidade, como as ideias sobre a multiplicidade nas cosmologias de terreiro e a recusa à monocultura.

### 2.1 HISTORIOGRAFIA INICIÁTICA, HISTÓRIA ORAL E PESQUISA PARTICIPANTE

Neste trabalho, aproximo meu posicionamento como pessoa negra, pesquisadora e adepta do candomblé à perspectiva de Exú, cruzando no texto gramáticas, saberes, sensibilidades e tempos distintos. Meu interesse pela reflexão teórica e pela escrita sobre as culturas de terreiro é um desdobramento da minha inserção nesse universo, não apenas como pesquisadora, mas como praticante iniciada. Aproximar-se das religiões afro-ameríndias, para estudá-las como um princípio metodológico legitimador da observação participante, é uma prática comum no estudo dos cultos de terreiro. Exemplos dessa prática podem ser encontrados nas pesquisas de Nina Rodrigues, Artur Ramos, Pierre Verger, Roger Bastide, Juana Elbein Santos e outros”. Contudo, como já mencionei, o início de minha participação no Maracatu-nação e no Candomblé é bem anterior ao meu interesse por realizar esta pesquisa. Apesar disso, há certa semelhança com o que Juana Elbein Santos chamou de antropologia iniciática.

Em outras palavras, apreender os elementos e os valores “desde dentro”, numa convivência iniciática no seio das comunidades e ao mesmo tempo poder abstrair dessa realidade empírica as relações

de conjunto, seus significados simbólicos, numa abstração consciente “desde fora”, permitiria uma visão integradora, uma proposta epistemológica que, por mais heurística que possa ser, admite um “outro”, um sujeito, uma gestalt básica, um alter coerente e “inteiro” (Santos, 1982, p. 13).

A compreensão de que o pesquisador deve ter alguma participação religiosa na vida do grupo estudado já está presente em trabalhos acadêmicos considerados pioneiros na investigação dos cultos de terreiro. No entanto, como a autora refere, é com a obra *Os nagôs* que a “experiência iniciática” e a “visão diferenciada”, resultantes do rito, são apresentadas como um método científico.

Devido a que a religião Nagô constitui uma experiência iniciática, no decorrer da qual os conhecimentos são apreendidos por meio de uma experiência vivida no nível bipessoal e grupal, mediante um desenvolvimento paulatino pela transmissão e absorção de uma força e um conhecimento simbólico e complexo a todos os níveis da pessoa, e que representa a incorporação vivida de todos os elementos coletivos e individuais do sistema, parece que a perspectiva que convencionamos chamar “desde dentro” se impõe quase inevitavelmente (Santos, 1977, p. 17).

Não tenho interesse em disputar maior ou menor legitimidade no que diz respeito à prática historiográfica por pertencer ao terreiro estudado. Nesse sentido, entendo que não cabe aqui a oposição entre “de dentro” e “de fora”. Em minha compreensão, não se trata de reivindicar o lugar de quem detém mais ou menos informações e acessos, mas o lugar da experiência e o pressuposto de que, na condição de iniciada, a própria pesquisa participa, em alguma medida, da lógica que constitui a vida ritual: a pesquisa mobiliza axé. Acrescento a isso o fato de que o terreiro estudado é composto por poucos iniciados, o que reafirma a centralidade da dimensão da experiência na configuração da narrativa.

Destaco ainda que, mesmo ocupando esse lugar no terreiro, por não ter laços sanguíneos e nem ser moradora do território, não sou necessariamente considerada “de dentro” em relação às questões do Maracatu-nação que escapam do escopo religioso. Ocupo assim um lugar de fronteira, um entrelugar. O que se estende à nação e às dinâmicas próprias do terreiro, trabalharei melhor nos próximos capítulos.

Narrei minha trajetória e o início de minha relação com o Encanto do Pina e o Ylê Axé Oxum Deym na introdução deste texto, a fim de elucidar em que ponto se encontra esta pesquisa. Donna Haraway (1995) alertou sobre os perigos de uma

'objetividade de lugar nenhum', que não é localizada e carece de responsabilização. A sua obra contribui para o questionamento das noções de objetividade, neutralidade e universalidade na escrita da história, além de propor a inseparabilidade entre razão e emoção, considerando-as, juntamente com as experiências pessoais, essenciais para a produção do conhecimento científico (Haraway, 1995).

Para a teórica, o conhecimento é sempre localizado, parcial e corporificado. A defesa de uma ciência descorporificada e desterritorializada (de homem e branco), que se presume neutra, reafirma o poder de ver sem ser visto e de representar sem ser representado (Haraway, 1995). Esse distanciamento e separação entre sujeito e objeto é, para a autora, uma habilidade perversa associada à 'história da ciência vinculada ao militarismo, ao capitalismo, ao colonialismo e à supremacia masculina' (Haraway, 1995, p. 19). Aproximo essas teorizações também das contribuições de González (2018), que percebe a subjetividade como uma postura metodológica.

É importante ressaltar que emoção, a subjetividade e outras atribuições dadas ao nosso discurso não implicam na renúncia à razão, mas, ao contrário, num modo de torná-la mais concreta, mais humana e menos abstrata e/ou metafísica. Trata-se, no nosso caso, de uma outra razão (Gonzalez, 2018, p.75).

Esse entendimento da razão a partir do corpo e da experiência se alia à compreensão do discurso historiográfico como capaz de preencher as lacunas do que representa, utilizando esse espaço para apresentar um querer e um saber, agindo “ora como discurso de uma lei (o dizer histórico abre um presente a fazer), ora como álibi, ilusão realista (o efeito de real cria ficção de uma outra história)” (Certeau, 2011, p. 111). Por meio dessa escrita, ampliam-se as possibilidades de situar simbolicamente essa comunidade no tempo e de representar o ausente, posicionando a falta na linguagem, o que “tem valor de exorcismo contra a angústia” (Certeau, 2011, p. 111).

As discussões propostas pelo historiador dimensionam o papel da narrativa histórica como tecnologia de memória e identidade. A escrita da história, nesse sentido, também é uma prática que atua no presente, construindo alteridade e servindo a projetos de poder, inclusive contracoloniais. Essa ideia da prática historiográfica como uma ação afetada por sujeitos concretos, que reinscreve no tempo aquilo que foi silenciado, relaciona-se ao meu interesse por fragmentos, palavras e vestígios de relações entre tempos, muitas vezes em função de

cosmopercepções apagadas ou perdidas. Essa disposição se apresenta em especial porque descendo de uma família de pessoas negras que tiveram as suas práticas culturais e religiosas desqualificadas.

Para Certeau, falar dos mortos é também negar a morte e quase desafiá-la. Como filha de Oyá e historiadora, coloco-me duplamente como 'carregadeira de Eguns', de modo que a ancestralização toma o lugar da morte como um fim. Se Iansã não ressuscita os mortos, ela é responsável por carregá-los de volta à sua massa de origem, desde onde renascerão outros. Da mesma forma, a história não ressuscita os mortos, mas “trata a morte como um objeto do saber e, fazendo isso, dá lugar à produção de uma troca entre vivos” (Certeau, 2011, p. 41–42). Esse lugar duplo e essa condição corporificada, experienciada, mediada e comprometida me levam a sugerir uma historiografia iniciática.

Para dar conta de historicizar algo tão constitutivo de quem eu sou, e que me forma há cerca de quinze anos, precisei “catar folhas”, “cultuar tempo”, “dar santo” e “bancar a encruzilhada”. Cada uma dessas expressões carrega sentidos profundos que atravessam corpo, experiência e conhecimento. Catar folhas refere-se às folhas associadas ao Orixá Ossain, guardião das ervas, medicinas e sabedorias da natureza; significa observar, selecionar e respeitar cuidadosamente os elementos que compõem um caminho ou um saber, e também funciona como metáfora para o processo de pesquisa, exigindo atenção, delicadeza e presença. Cultuar tempo diz respeito ao tempo como um Orixá a ser honrado, compreendido em sua natureza cíclica e não linear; significa respeitar ritmos, pausas e retornos, aceitando que todo processo de iniciação, amadurecimento ou reflexão se revela apenas quando estamos sintonizados com o ciclo da vida. Dar santo é o gesto de entrega, compromisso e dedicação à força que nos atravessa, incorporando os saberes do terreiro e a presença dos ancestrais, assumindo responsabilidade sobre o próprio caminho de aprendizagem e vivência, integrando corpo, espírito e pensamento. Por fim, bancar a encruzilhada remete à encruzilhada de Exu, Orixá das interseções, da comunicação e das ambivalências; significa assumir a responsabilidade de estar no ponto de encontro de escolhas e contradições, enfrentando complexidades e tensões sem se perder, ocupando o lugar da mediação e do diálogo entre caminhos diversos. Em outras palavras, esse percurso constituiu um processo profundo de dedicação, atinação, observação, iniciação e elaboração das contradições, sustentando uma perspectiva e construindo um saber que inclui meu corpo e minha experiência. Esse

caminho me levou a documentar e teorizar desde uma perspectiva que busca complexificar a compreensão do fenômeno, em vez de se ancorar em binarismos conceituais, respeitando a riqueza e a profundidade dos saberes de terreiro e a sabedoria dos orixás.

Outro recurso metodológico que mobilizei nesta tese foi a História Oral, que oferece técnicas de entrevistas, as quais obedecem a uma agenda peculiar, com objetivos previamente estabelecidos que circundam a investigação historiográfica. Nesta pesquisa, a sua principal finalidade é criar fontes históricas que ajudem a compreender como os maracatuzeiros, que integram o Encanto do Pina, tecem múltiplas e variadas redes de relações com as experiências vividas coletivamente na nação e como essas estão imbricadas a uma noção histórica de ancestralidade.

Em atenção às orientações de Alessandro Portelli (1996), tomo as narrações como interpretações pessoais e autobiográficas do que representam, buscando tratá-las não como imagens, mas como testemunhos. Conforme o autor, essa postura afasta a ideia de compreender a história dos acontecimentos por meio das narrativas e aproxima-se da noção de interpretação sobre o passado, utilizando referenciais que são coletivos e que dizem respeito às lutas por representação no interior das comunidades vinculando as suas experiências narráveis. Para ele, cabe ao historiador oral fazer os questionamentos pertinentes à memória narrativa como documento:

Portanto, a palavra-chave aqui é possibilidade. No plano textual, a representatividade das fontes orais e das memórias se mede pela capacidade de abrir e delinear o campo das possibilidades expressivas. No plano dos conteúdos, mede-se não tanto pela reconstrução da experiência concreta, mas pelo delinear da esfera subjetiva da experiência imaginável: não tanto o que acontece materialmente com as pessoas, mas o que as pessoas sabem ou imaginam que possa suceder. E é o complexo horizonte das possibilidades o que constrói o âmbito de uma subjetividade socialmente compartilhada (Portelli, 1996, p. 70-71).

A perspectiva que adotei considera a memória como um campo de possibilidades compartilhadas, que reflete um duplo, em que o indivíduo se porta como sintetizador de experiências filtradas pela conjugação das circunstâncias que marcam cada pessoa. Ao mesmo tempo, essa perspectiva garante o experimento coletivo, pois os indivíduos pensam por meio de um complexo de fatores que determina o alinhamento do grupo, incluindo as conexões ancestrais nas quais estão

enredados. Esse conteúdo vivo expressa compromissos pessoais e sociais com o passado, o presente e o futuro e produz evidências sobre as maneiras como os sujeitos que integram o Encanto do Pina se situam no tempo histórico e se posicionam diante dos mais diferentes projetos sociais.

Para a fabricação das fontes, me guiei pelas orientações metodológicas de Verena Alberti (2000). Assim, comecei criando um roteiro de perguntas que considerei pertinente para elencar aspectos da história pessoal, bem como o modo de se situar no mundo e os significados que cada entrevistado dá à sua experiência na nação. O roteiro passou pela avaliação do comitê de ética antes do início da pesquisa e a sua aplicação se iniciou em 2022, um contexto ainda marcado pela COVID-19, no qual o grupo retomava os seus planos de ação.

Antes mesmo de comprar minhas passagens para Recife/PE, consultei a Mestra Joana, que é também minha mãe de santo e a principal liderança do grupo pesquisado. Após receber a sua anuência, e em respeito ao ethos da própria cultura, organizei os documentos necessários a serem assinados pelos participantes, preparei os materiais de trabalho e comprei minha passagem aérea. Hospedei-me na casa de um irmão de santo, hoje morador da comunidade, Jocien Bruno, com quem pude compartilhar algumas das alegrias e angústias que me atravessavam na época. Os recados de Maria Mulambo, sua pombagira, também tiveram efeitos consideráveis para o bom andamento das entrevistas. Ela dizia que eu tinha o axé necessário para ‘fazer o escrivinhador’, ‘fechava meu corpo’ dos contrários e me pedia coragem para manter todos os compromissos envolvidos na empreitada.

Foi preciso coragem para (re)conhecer meu papel e sustentar a responsabilidade que me inscreve nos testemunhos, já que a fala para o povo de Orixá tem grande importância. A comunicação acontece somente por/com Exú, princípio de toda e qualquer criação, inclusive, a do pensamento. Pedir que as pessoas do Encanto do Pina falem não é uma tarefa simples. Muito menos reclamar o lugar de organizadora do discurso, de quem delimita por que e como acontecerão as entrevistas, faz as perguntas, reage às respostas, dá forma final ao testemunho e também fala marcado pelos próprios limites.

Já envolvida nas atividades do terreiro, entrei em contato com meus possíveis interlocutores, explicando a proposta da pesquisa e convidando-os a participar contribuindo com uma entrevista. Cada convite foi feito de forma muito particular; alguns eu visitei em casa, outros abordei ao fim das atividades da nação, e alguns

na rua. Ao chegar ao local e horário combinados com cada interlocutor, eu pedia licença e minha bênção. Além disso, indicava que a pesquisa era voluntária, sem remuneração, para fins acadêmicos, lia o termo de consentimento livre e esclarecido e, em seguida, pedia que assinassem o documento com a autorização digital ou escrita. Foi importante estar em posse de uma almofada carimbo com tinta para as assinaturas das pessoas que não escrevem, além de caneta, gravadores de voz, os termos de autorização e os roteiros impressos.

Após a assinatura do documento, eu lia as perguntas que seriam feitas, ressaltando que não havia certo ou errado nas respostas e que cada relato apresentaria uma memória única sobre algo pertinente à pesquisa. Explicitava também que, caso alguém se sentisse desconfortável com alguma questão, nós poderíamos passar para outro assunto e que a entrevista poderia ser interrompida a qualquer momento. Reforçava que, se algo dito não pudesse compor o documento, bastava que me avisassem, para que aquele determinado conteúdo fosse retirado do arquivo. Isso aconteceu diversas vezes: *“mas isso você apaga depois, viu?”*, *“mas tu sabe que não pode botar isso lá, né?”*.

Quase todas as pessoas convidadas a conceder entrevista aceitaram, exceto uma das lideranças do terreiro, que não declinou o convite verbalmente, mas não participou. Uma filha sanguínea da fundadora, que participou do Encanto do Pina durante muitos anos e nos primeiros anos esteve sob a liderança da própria fundadora, me recebeu em sua casa, mas, no momento de assinar o termo, disse que preferia não falar. Outra pessoa, baiana da nação há mais de uma década, mulher negra moradora da comunidade, poderia oferecer uma perspectiva do Maracatu-nação pelo afeto de outra pessoa trans, mas também desmarcou os encontros por questões familiares.

A liderança mencionada me dissera algumas vezes: *“vocês ficam colocando as coisas nos livros, por isso é que ficam assim”*, como uma forma de mostrar seu descontentamento com a reflexão teórica em torno da cultura de terreiro. Lembro dos ‘sacudimentos’, rituais de limpeza espiritual, que fizemos durante o meu mestrado, porque Exú havia pedido, já que eu falava tanto dele na dissertação. Na época, ele também demonstrava que não gostava muito da ideia de que eu estivesse falando sobre uma divindade tão complexa, com o agravante de que a maioria das pessoas para quem aquele conhecimento chegaria sequer eram da religião.

Por um lado, reconheço essas recusas como um cuidado, posto que tudo que

é dito tem suas consequências e o silêncio também é um fundamento importante na nossa cultura, dependendo do momento e do que está adiante. Por outro, interpreto essa reação como uma das facetas e reações às oposições historicamente criadas em torno da escrita e da oralidade. Como há uma hierarquização entre essas práticas, alguém que escreve sobre a cultura religiosa pode ser visto como alguém com maior legitimidade social para falar sobre ela, em detrimento daquelas/es que não detêm esse repertório. Além disso, na historiografia, quem teve a legitimidade do discurso sobre as religiões de terreiro foram majoritariamente homens cis brancos não macumbeiros, o que também pode fixar um imaginário negativo acerca dessa prática. Há ainda a possibilidade de que seja uma preferência pela oralidade, pois foi desse modo que aprendeu o Candomblé.

O silêncio dessa liderança diante desta pesquisa pode significar muitas coisas, muitas que eu nem consigo vislumbrar. Conjecturo que possa ter relação com outras versões de alguns fatos, ou a falta de interesse em disputar algumas narrativas, ou ainda dores e injustiças que permeiam sua relação com o Maracatu-nação, ou insegurança em relação à sua própria forma de se comunicar, considerando o outro que lerá, bem como a desconfiança em torno dos procedimentos metodológicos da análise. Seja por quaisquer dessas questões, ou por outras, a sua posição não impediu que eu recebesse a sua bênção, nem que consultasse o oráculo e realizasse trabalhos espirituais compatíveis com essa empreitada. Mas, se ele pudesse decidir, talvez, dissesse para eu falar da história de outros.

Quanto à filha de Mãe Maria de Sônia, quem me levou para conversar com ela sobre a pesquisa foi minha madrinha, Mãe Carminha, que me tomou pela mão e me acompanhou até a casa dela, a poucos becos de onde estávamos interrompendo um café da tarde. Durante o café, falava-se sobre a importância de escutar as memórias de pessoas que não pertencem mais ao Encanto do Pina, mas que não são conhecidas pela maioria das pessoas ainda no grupo. Madrinha gritou o nome dela bem alto umas três vezes, sem obter resposta. Já estávamos prestes a ir embora quando ouvimos o barulho do portão e a vimos descendo as escadas para nos atender. Ela destrancou o cadeado, sem dizer uma palavra, virou-se de costas e subiu novamente, entrando na casa. Fiquei sem saber se era para entrar ou não. Madrinha foi entrando e se sentou no sofá da sala; eu permaneci em pé e me dirigi a ela, falando, com poucas palavras, sobre a minha pesquisa.

Após essa breve explicação, perguntei se ela aceitaria me conceder uma entrevista. Entreguei a ela o termo de consentimento livre e esclarecido e o roteiro com as perguntas que eu faria. Ela segurou o documento em mãos e, em posse dele, entrou para o quarto sem dizer uma palavra. Fiquei ali, sem saber o que estava acontecendo. Sem palavras. Acredito que elas sabiam. Dessa vez, sentei e esperei para ver qual seria sua resposta. Esperava e, ao mesmo tempo, lidava com os vários pensamentos que surgiam: “E se ela não quiser dar a entrevista, mas pelo menos me conta alguma história?”, “Será que ela foi se arrumar porque acha que vai ter gravação de imagem?”, “Acho que essa mulher não quer falar”, “Se eu soubesse que ela não queria falar, não teria vindo”, “Agora já estou aqui, vou esperar”, “Se minha madrinha também está desconfortável e esperando, em nome da pesquisa, eu que não posso arredar”, “Será que madrinha está desconfortável?”.

A espera levou uns dez minutos; o completo vazio. Ela não voltou. Sua filha, neta da fundadora do Encanto do Pina, foi quem entrou na sala com o papel na mão, perguntando qual era o motivo da visita. Expliquei novamente, embora já soubesse, de alguma forma, que não obteria a entrevista. Ela rapidamente explicou a situação: “Mainha não gosta de falar de maracatu, é doloroso para ela. Muita história”. Referia-se à relação inter cruzada entre as memórias de infância, o Encanto do Pina e Dona Maria de Sônia.

Agradei a atenção e me despedi, dizendo que estava tudo bem se ela não quisesse conceder a entrevista. Ela me respondeu: “Que bom que você entende”, com certa altivez e orgulho pelo papel de cuidado com a mãe. Assim, nos despedimos. Perguntei à madrinha por que ela me havia levado até lá, se sabia que a família da fundadora não falaria sobre o Encanto do Pina. Mãe Carminha respondeu: “Ela não fala porque não quer, porque sabe toda a história desse maracatu”. Madrinha sabia que a tentativa importava, que o gesto em si tinha valor ético para o trabalho.

Alguns interlocutores da pesquisa sugeriram que essa negativa se relaciona aos sacrifícios que a família fez em nome do Encanto do Pina. Outros apontaram que isso diz respeito ao vínculo dela com as religiões neopentecostais, que tratam a pertença religiosa do passado como algo a ser esquecido. Não se sabe quantas dores estão associadas à nação, considerando que sua mãe dedicou grande parte da vida ao terreiro e ao Maracatu. Quantas ausências, conflitos ou mesmo saudades podem estar ligadas a essa prática? O silêncio e o pouco dito indicam que os usos

desse passado não a representam em toda a sua complexidade, mas atendem aos desejos e às disputas de memória do presente. Essa faceta é importante para provocar reflexões sobre a necessidade de recriar narrativas que valorizem a potência e a força criadora da comunidade.

A baiana mencionada acima, que desfila na nação há décadas e brilha na passarela, também não falou. Eu a convidei para uma entrevista em um encontro no meio da rua, perto da São Luís, rua que se cruza com a Osvaldo Machado, onde se localiza a nação. Já a procurava há alguns dias. Ela aceitou de imediato, disse que daria a entrevista e combinamos dia, local e horário, mas não apareceu. Quando consegui contato por intermédio de seu colega, dono do número de telefone que ela havia anotado na minha mão com uma caneta emprestada do dono da banca do jogo do bicho, ela disse: “Deu não pra eu ir não, nega. Mas amanhã eu posso. Que hora tu vai tá lá, bicha?”. Combinamos o horário, mas ela também não compareceu.

Me reencontrei com ela nas ruas da comunidade dias depois, quando me disse que um familiar havia sido assassinado e que não tinha aparecido no encontro e nem poderia conceder a entrevista por esse motivo. Ainda assim, o fato de ela ter aceitado e se mostrado animada com o convite me fez pensar no Maracatu-nação como uma possibilidade de reconhecimento desses corpos tidos como abjetos<sup>6</sup>. Ainda que essa contingência ocorra dentro de uma lógica de poder hierárquica, que beneficia mais a alguns do que a outros, ela existe. Soube que ela é uma das baianas que ganha um bom cachê para desfilas, também é uma das que mais aparecem em fotos e vídeos e pode escolher o seu próprio vestido. Essas atribuições não são pequenas dentro da cultura em questão.

Interpretei que, na maioria das vezes, o convite para participar da pesquisa era visto como algo positivo, sinônimo de prestígio. No entanto, simultaneamente, havia resistência por parte de algumas pessoas, especialmente, dos mais velhos. A Iyalorixá Maria da Quixaba, por exemplo, respondeu a algumas das minhas perguntas com outra pergunta: “Para quê você quer saber?”.

A medida de o quanto insistir e de quando aceitar o não é um desafio, sobretudo, quando se trata de um grupo do qual a pesquisadora faz parte. Por um

---

<sup>6</sup> Entende-se aqui corpos abjetos como sendo, segundo Judith Butler (1990), aqueles corpos que estão localizados na margem, que não correspondem à norma-padrão; refiro-me aos que, sob uma perspectiva eurocentrada, não são o belo, ou o comum. Esses corpos, em sua maioria, estão numa fronteira ímpar entre a transição, entre o passar por, encontrando possibilidades de realmente ser.

lado, eu sabia que alguns relatos poderiam enriquecer o trabalho; por outro, tinha a consciência de que algumas memórias poderiam ser dolorosas. Como exemplo disso, posso citar a chegada de Vó Quixaba no terreiro de Mãe Maria de Sônia em um contexto no qual ela não tinha onde morar e estava enlutada pela morte violenta de um filho; ou mesmo a sua relação com a sua última sacerdotisa, Mãe Helena, cujo luto ainda era recente.

Houve também situações em que as entrevistas precisaram ser remarcadas três ou quatro vezes, no caso de pessoas que eu realmente desejava escutar. Pesquisadores familiarizados com a pesquisa de campo em terreiros sabem que é preciso ter paciência e jogo de cintura para realizar esse tipo particular de investigação, respeitando o “ethos” da casa, que é organizada, principalmente, a partir da hierarquia.

Vagner Gonçalves da Silva (2006) me deu base para conceituar algumas dessas facetas do processo. Em “O antropólogo e a magia”, o autor discute a inversão sensível dos procedimentos religiosos no que diz respeito ao pesquisador iniciado. Isso, porque o percurso de obtenção do conhecimento nas culturas de terreiro brasileiras raramente se dá por meio de perguntas e respostas, mas na longa duração das experiências e dos ensinamentos que se entrecruzam ao longo do tempo iniciático, à medida que se dedica ao terreiro.

Para o teórico, essas entrevistas são difíceis de serem realizadas dentro da lógica acadêmica de apreensão do conhecimento, pois os roteiros, com as suas compartimentações, dificilmente se aproximam do modo como o conhecimento é veiculado no âmbito dos terreiros.

O modo como o conhecimento nas religiões afro-brasileiras é veiculado faz com que nem sempre seja possível para os religiosos organizarem suas experiências de forma compartimentada, tal como lhe é solicitado pelo roteiro de entrevistas. O conhecimento é apresentado em forma de parábolas, casos aparentemente sem sentido imediato. Durante um ritual, uma refeição, um banho, ou enquanto se depena uma galinha. É um tipo de conhecimento que só faz sentido dentro de uma duração maior, acoplada a outras experiências, que o ouvinte só lentamente vai assimilando com outros ensinamentos para construir sua compreensão da religião (Gonçalves, 2006, p. 13).

O desafio apresentado pelo autor foi experienciado em diversos momentos nesta investigação. Por exemplo, o que eu esperava que fosse dito, por vezes, não

aparecia; ou não aparecia da forma como eu esperava. Outras questões, que, a princípio, acabei inconscientemente negligenciando, passaram a me revelar muito sobre o percurso histórico do Encanto do Pina e a diversidade de cosmopercepções que ele abriga.

Ademais, muitas entrevistas aconteceram após conversas informais e muitas informações que eu considerava relevantes para a experiência de determinada pessoa e que foram ditas anteriormente, quando o gravador estava ligado, não foram mencionadas novamente. Às vezes, eu retomava: “Em nossa conversa, você mencionou uma determinada experiência; poderia narrar novamente?”. Alguns interlocutores respondiam com alegria, sem saber que aquilo era digno de memória; enquanto outros ofereciam uma versão menos interessante dos fatos, ou desviavam da questão.

Essa operação passou a ser enunciada e teorizada no texto após um tempo de reflexão e de estudo sobre uma possível historiografia iniciática e o seu entrelaçamento com a história oral nas culturas de terreiro. Nesta altura da pesquisa, comecei a poder falar sobre essa negociação intensa entre o lugar de pesquisadora e o dos interlocutores, no que diz respeito aos conteúdos do que era dito. Adiciono a essa percepção, o fato de eu não ser moradora da comunidade, nem mesmo pernambucana, pois essas identidades influenciam a legitimidade de determinados agenciamentos dentro dessa cultura. A confiança que obtive, em alguma medida por ser iniciada e por ter um tempo considerável de participação na história da nação, foi ofertada por algumas pessoas específicas e com limites mais ou menos definidos.

Assim, iniciei a pesquisa decidida a entrevistar pessoas que tinham uma longa trajetória na nação e que desempenhavam papéis importantes, ainda que distintos. Nesse primeiro momento, entrevistei 13 pessoas do Encanto do Pina: as Mães do Pina; a Mestra; a Iyabá; e os Oigans iniciados do terreiro, cujas funções de liderança se estendem ao Maracatu-nação; as Damas do Paço; o Rei e a Rainha; uma costureira que também é sacerdotisa de terreiro e moradora da Comunidade; e a filha de uma das Mães do Pina já falecida.

Mãe Maria da Quixaba, Mãe Laura e Mãe Carminha são as sacerdotisas mais antigas do grupo, as Mães do Pina. Mãe Maria da Quixaba, mulher negra, de 82 anos, nascida em Barreiro, interior de Pernambuco, conta que foi morar em Recife em busca de melhores condições de vida. Foi iniciada no culto dos orixás e da Jurema Sagrada por Mãe Maria de Sônia, com quem morou parte considerável da

vida. Atualmente, é a Iyalorixá do terreiro onde está assentado o Encanto do Pina.

Nascida na década de 1930, em Limeira, interior de Pernambuco, Mãe Laura de Xangô Aganju, mulher negra, também narra ter ido para Recife em busca de uma vida melhor do que a que tinha em sua cidade natal. Chegou à Comunidade do Bode na década de 1950 e residiu por algum tempo com o Babalorixá Laurentino dos Santos, que se tornou seu primeiro sacerdote no culto dos orixás e da Jurema Sagrada. Atualmente, é Iyalorixá do Centro Espírita Caboclo Índio Itá e também atua ativamente nas atividades realizadas no Ylê Axé Oxum Deym, onde sua irmã de santo é liderança, e participa das obrigações rituais e desfiles de Carnaval do Encanto do Pina.

Maria do Carmo da Silva, mulher negra, nascida em Recife na década de 1950, chegou à Comunidade do Bode, no Pina, com cerca de 15 anos, na década de 1970. Nesse contexto, acompanhava sua cuidadora e madrinha de fogueira, Dona Francisca, também sacerdotisa do culto dos orixás e da Jurema Sagrada. Atualmente, é Iyabassé, responsável pelo preparo das comidas sagradas dos orixás, do Ylê Axé Oxum Deym; além disso, é mãe sanguínea da Mestreira Joana, tendo sido casada com o atual Babalorixá, Pai Marcelo, que é filho de Vó Quixaba. Ela também participa das obrigações rituais e desfiles de Carnaval do Encanto do Pina e cozinha para a comunidade, bem como apoia em muitas outras funções, sobretudo, as de cuidado com seus afiliados que são a maioria dos filhos do terreiro.

Dona Duka foi entrevistada para falar sobre Mãe Helena. Mulher negra, nascida na década de 1920, em Mostardinha, a sacerdotisa foi iniciada no culto aos orixás na década de 1940. As narrativas indicam que a Jurema também fazia parte de sua vivência religiosa desde o início de sua trajetória. Ela se mudou para a Comunidade do Bode, porque ali o custo de vida era mais acessível, além de ser um local próximo a onde ela trabalhava como lavadeira, no Edifício Hollywood. Após o falecimento de Mãe Maria de Sônia, ela passou a desempenhar o papel de mãe de santo/madrinha das demais sacerdotisas e foi a iniciadora de Mestreira Joana.

Mulher negra, nascida no final da década de 1970, na Comunidade do Bode, em Recife, Mestreira Joana que foi criada por sua avó, Iyalorixá do Ylê Axé Oxum Deym, em o terreiros e Maracatus-nação da comunidade. Começou sua trajetória profissional na cultura enquanto oficina de percussão em um Centro de Atenção Psicossocial (CAPS) e idealizou alguns projetos de cultura afro-popular, como o Afoxé Filhas de Oxum Opará e o Nação da Ilha, grupo percussivo de Maracatu da

década de 1990. Atuou também por muitos anos como coordenadora da ala dos agbês da Nação do Maracatu Porto Rico. Desde a adolescência, participa do Encanto do Pina e chegou à mestralidade da nação, em 2008, quando seu pai, Babalorixá Marcelo de Oxalá, não tinha mais condições de permanecer na função. Foi a primeira mulher a ocupar esse cargo e, posteriormente, em 2012, tornou-se Iyakekerê do Ylê Axé Oxum Deym, aproximando cada vez mais o Maracatu do terreiro e vice-versa.

Tenily Guian, nascida na década de 1980 na Comunidade do Bode, em Recife, também se criou nos contextos dos Maracatus e terreiros. Foi iniciada no culto de orixá na década de 2010, sendo a primeira filha de santo de Mãe Joana. No terreiro, o nome dado à condição de primeiro iniciado de um babalorixá ou iyalorixá é "rombona". Assim, Tenily Guian é Rombona de Mãe Joana, aquela que participou dos primeiros trabalhos e do início da nova vida de Mãe Joana como sacerdotisa na administração do Ilê Axé. Nesse cenário, também recebeu o cargo de Iyabá de Oxum. Foi uma das fundadoras do Encantinho, realizando atividades inclusive em sua casa, onde dava aulas de percussão e também de capoeira. Há alguns anos, ela mora no Rio de Janeiro, onde coordena a maior filial do Movimento de Empoderamento Feminino Baque Mulher fora de Recife e atua também como oficinaira representante da nação em outros territórios, bem como participa da construção do Carnaval do Maracatu-nação.

José Dayvison Flor da Silva, homem negro nascido na cidade de Recife na década de 1990, foi o segundo filho iniciado por Mãe Joana e recebeu o cargo de Ogan de Oxum. É Ogan Dayvison quem auxilia Pai Marcelo em todas as ritualísticas do terreiro, comprando os materiais, preparando banhos, imolando os animais, tocando, cantando, cuidando dos assentamentos e de outras funções. Há alguns anos, tornou-se contramestre da nação e atua como oficinairo nas atividades desenvolvidas ao longo do ano. Além disso, participa da construção do Carnaval da nação e a representa dando oficinas de Maracatu fora do território. Como luthier, também atua na construção e no reparo dos instrumentos do Maracatu.

Jaimison Pedro Cavalcante da Silva, homem negro nascido na Comunidade do Bode na década de 1990, também cresceu e se criou nos contextos dos Maracatus. Começou a tocar no Encanto do Pina com cerca de oito anos de idade, ainda sob a liderança de Pai Marcelo. Narra que nunca se interessou por religião e que, mesmo sendo filho de pessoas adeptas do Candomblé, não tinha interesse em

acompanhar. Iniciou sua trajetória religiosa dentro do Ylê Axé Oxum Deym após Mãe Joana ter se tornado lyakekerê e, posteriormente, recebeu o cargo de Ogan de Oxum, passando também, anos depois, pelo processo de iniciação. Entre outras atividades, Ogan Jaime narra que as suas funções no terreiro incluem tratar os bichos, tirando o couro e "tirando o axé" – a parte do animal que é servida para os orixás –, além de segurar os animais que serão imolados por um mais velho. No Maracatu, ele é batuqueiro de caixa e contribui com muitas outras funções, incluindo o serviço de pedreiro, que realizou em diversas etapas durante a reforma da sede. Ele contribui também na construção e no reparo dos instrumentos do Maracatu.

Mariana Bianchi, nascida em Recife na década de 1980, conheceu a Comunidade do Bode no início dos anos 2000, por meio do Maracatu-nação, a convite de amigos que tocavam na Nação do Maracatu Porto Rico. Começou a frequentar as atividades do Encanto do Pina como uma extensão daquele outro até permanecer somente nesse segundo. Posteriormente, mudou-se para a Comunidade do Bode, iniciando a sua trajetória religiosa no Ylê Axé Oxum Deym. Foi uma das primeiras a participar de rituais importantes, como o "assentamento de orixás", no período em que Mãe Joana se tornou sacerdotisa da casa. Recebeu o cargo de Dama do Paço da Boneca deste orixá, lemanjá, alguns anos depois, e tornou-se iyawô em 2022. Foi uma das idealizadoras e coordenadora do Encantinho por muitos anos e também acompanhou Mestra Joana na empreitada de fundar o Baque Mulher em 2008. É responsável pela confecção e pela organização das alegorias de algumas alas, bem como pela organização e distribuição dos figurinos do baque, entre outras atividades.

Shirlene Benta, mulher negra nascida em Recife na década de 1980, chegou à Comunidade do Bode também por meio do Maracatu-nação. Conheceu Mestra Joana em um projeto social que oferecia atividades percussivas e passou a participar das atividades do Encanto do Pina, levando várias mulheres da sua família para participarem, como a sua filha, a mãe e as primas. Passou a integrar as atividades do Ylê Axé Oxum Deym e, algum tempo depois, recebeu o cargo de lyaba da casa. Permaneceu por muitos anos como batuqueira, tendo destaque como "viradoura", função executada pelos mais velhos. Hoje, as mulheres também ocupam esse papel, que por muitos anos foi desempenhado exclusivamente pelos ogans. Há alguns anos, foi eleita Dama do Paço da Boneca de Oxum e desfila na corte durante o Carnaval. Ela ainda participa das oficinas e ensaios do baque, além de contribuir

para a organização das próprias roupas e das roupas de sua mãe, que é a rainha.

Dona Célia de Oyá é rainha desde 2008, ano em que Mestra Joana assumiu o Encanto do Pina. Mulher negra, nascida em Recife na década de 1940, tinha contato com as tradições de terreiro por meio de visitas nas quais acompanhava alguns familiares, mas foi assentar seu orixá somente no Ylê Axé Oxum Deym, que começou a frequentar ao acompanhar sua filha Shirlene. Informa que, pouco depois de iniciar a sua trajetória no terreiro, foi convidada por Mãe Joana para assumir o cargo de rainha, e que a autorização para tal foi concedida pelo orixá Oyá por meio do jogo de búzios.

Thiago Santos, homem negro e nascido na Comunidade do Bode na década de 1990, iniciou a sua trajetória religiosa no Ylê Axé Oxum Deym, tendo assentado o seu orixá, Oyá, alguns anos depois de iniciar sua função como rei no Encanto do Pina. Em diversos momentos de sua vida, ele morou no terreiro e é um dos braços-direitos de Mestra Joana desempenhando diversas funções no barracão, desde a confecção de fantasias até a organização, limpeza e decoração do espaço, quando necessário.

Mãe Penha, nascida na década de 1960 em Recife e moradora da Comunidade do Bode, é sacerdotisa do Ilê Axé Oxóssi Guangoubira, onde está assentada a Nação do Maracatu Porto Rico. Como costureira experiente de Maracatu e pessoa próxima das lideranças do Encanto do Pina, em alguns momentos, participa costurando as alegorias ou figurinos do Encanto do Pina. Costuma também frequentar as festas públicas realizadas no Ylê Axé Oxum Deym.

Depois de ter entrevistado as pessoas elencadas, voltei a Maringá e iniciei o processo de organização dos arquivos. Baixei os áudios, separei os documentos em pastas nomeadas, transcrevi, criei sumários e índices temáticos, e ajustei as transcrições para a atividade de leitura, conforme os critérios recomendados por Alberti (2008). Durante esse processo, elenquei alguns pontos que considerei importantes e construí um discurso sobre eles. Contudo, essas narrações, que me saltavam aos olhos, estavam respondendo mais a uma expectativa que eu tinha para o trabalho, do que aparecendo como uma marca realmente relevante do grupo pesquisado.

Os primeiros momentos da análise foram desanimadores. Algumas perguntas que fizera pareciam não fazer mais sentido em relação aos objetivos propostos e algumas narrações me pareceram repetidoras de um discurso oficial, que foi algo

que não abordei no texto inicialmente. Assim, refleti: Como privilegiar algumas informações em detrimento de outras? Como não invadir espaços que deveriam ser preservados? Como agir com sutileza para não gerar conflitos dentro da comunidade estudada? Separar as categorias científicas da fé pessoal? Definir réguas éticas que considerem tanto as comunidades científicas quanto as do terreiro, levando em conta segredos, conflitos e divergências?

O que se refere à tradição do Maracatu-nação possui maior legitimidade social quando é reivindicado como algo imemorial e aparentemente imutável. Por isso, a tarefa de localizar, no tempo e no espaço, as práticas e os discursos do grupo não acontece sem muitos desafios, reflexão e diálogos. Atos considerados legítimos, normais ou necessários no passado podem ser apagados da tradição, enquanto outros, vistos como nobres por quem os conta, são exaltados para desviar a atenção de questões conflituosas. Essas disputas de narrativa estão diretamente associadas ao caráter criativo da memória e à produção simbólica (Barros, 2009).

Até certo ponto da análise, minha postura era mais de mediadora entre o interlocutor e o leitor do que de pesquisadora. Diante da multiplicidade de memórias fragmentadas, mediadas ideológica e culturalmente, senti-me paralisada em vários momentos. No entanto, esse deslocamento foi se impondo ao longo da investigação, à medida que comecei a contextualizar as parcialidades e dar destaque às subjetividades presentes em minhas fontes, como parte da singularidade e da riqueza desse modo de fazer pesquisa e também do próprio Encanto do Pina.

Destaco esse processo, porque, por vezes, percebi que buscava (sem muita consciência) encontrar em meus interlocutores narrativas que aproximassem a sua prática de Maracatu-nação, Candomblé ou Jurema Sagradas das ideias que eu conhecia e que eram legitimadas por outras literaturas. Desse modo, procurava estruturas narrativas orientadas por um modo hegemônico de contar uma história, nas quais pudesse acomodar a realidade cultural estudada. Buscava um elemento estável, quando o movimento e a diferença criados a partir dele eram, na verdade, o traço pertinente ao relevo.

Nesse sentido, os diálogos com Lucas Medeiros sobre a sua experiência como pesquisador iniciado e oralista nas tradições de terreiro foram muito relevantes, pois tensionavam a coragem como um elemento protetor de todos os compromissos da pesquisa. Tanto em minha experiência no terreiro quanto como profissional, fez sentido a máxima de que, dentro das tradições orais, aprende-se fazendo e

observando os mais velhos.

Passei a considerar os recuos e avanços ao longo do tempo e a me atentar para as repetições como possíveis fontes de informações importantes. Busquei 'ouvir' o que as entrevistas 'diziam', prestando atenção ao relato do interlocutor, assim como aos seus silêncios e às suas condições de produção. Além disso, procurei observar interpretações e pontos de vista que se sobressaíam tanto coletiva quanto individualmente. Gradualmente, organizei as narrativas considerando os múltiplos papéis desenvolvidos na nação, as dinâmicas sociais e as diversas formas de ser maracatuzeiro, bem como considerando as relações com a ancestralidade e a comunidade.

As orientações metodológicas de José D'Assunção Barros (2009) foram fundamentais para esse processo de distanciamento da ideia de memória como um mero depósito de informações. O historiador sugere que a memória seja considerada uma instância criativa e uma dimensão fundamental para a constituição de identidades. Ademais, o autor leva em conta que ela pode garantir a permanência de grupos. Assim, o que me interessou, a partir dessa etapa da investigação e das referências metodológicas, foi entender como os interlocutores teceram as suas memórias, buscando sentido no passado para ressignificá-lo e, assim, produzindo uma compreensão sobre as próprias práticas.

Com os novos objetivos estabelecidos, que direcionavam a reflexão sobre a multiplicidade de experiências, sensibilidades e cosmopercepções no Encanto do Pina, senti a necessidade de ampliar o quadro de pessoas entrevistadas, dando maior atenção aos maracatuzeiros, que não ocupam um lugar de destaque na hierarquia da nação. Nesse segundo momento da pesquisa, pude entrevistar Igor de Ogum e Soraia, integrantes do baque e da corte do Encanto do Pina, respectivamente.

Igor chegou à Nação há poucos anos por meio do Ouro do Congo, grupo filho do Encanto do Pina, localizado em Campo Limpo, periferia de São Paulo, onde ele mora. Como homem negro, bissexual e filho de pais pernambucanos, diz ter encontrado na nação um espaço em que faz parte de algo significativo e que o aproxima da sua espiritualidade e da vida em comunidade. Soraia, moradora da Comunidade do Bode há muitas décadas e Baiana do Encanto do Pina há poucos anos, pôde oferecer uma perspectiva de maracatuzeira juremeira e trans, sem vínculo com terreiro algum. Em suas narrativas, eles demonstram como percebem a

nação como um espaço de reencontros ancestrais que dialoga com a diversidade sexual e de gênero. Essas entrevistas aconteceram pouco tempo depois de uma obrigação de santo que tomei no final de 2023. Ambas foram realizadas no salão do terreiro, onde eu cumpria o preceito após o ritual.

Entrei em contato com outros maracatuzeiros que ocupam lugares distintos no Encanto do Pina, mas as entrevistas não foram realizadas. Um dos ogans, filho do Ylê Axé Oxum Deym, homem negro recifense e batuqueiro que representa a nação em outros territórios do Brasil por meio de oficinas e atividades formativas, aceitou participar, mas precisou cancelar a entrevista no dia devido a compromissos familiares, pois precisava ajudar sua mãe a terminar tarefas profissionais. Tentei remarcar algumas vezes, mas não obtive sucesso. Duas batuqueiras de agbê, ambas mulheres negras recifenses, uma filha do Ylê Axé Oxum Deym, não moradora da Comunidade do Bode, e a segunda moradora da comunidade e filha de outro terreiro em Recife, também não puderam ser entrevistadas devido à falta de disponibilidade. As datas ou o contexto não foram favoráveis para a realização das entrevistas.

As últimas entrevistas foram realizadas de forma on-line, por meio do Google Meet, durante o ano de 2024. Neste terceiro momento, entrevistei Jamile de Xangô e Jocien Bruno, que se mudaram para a Comunidade do Bode e se tornaram filhos do terreiro graças ao seu contato com o Encanto do Pina. Jamile, produtora cultural, feminista e lésbica, é a primeira mulher da nação a ter seu tambor sacralizado por meio dos rituais religiosos que antecedem o Carnaval. Jocien, pessoa não binária que trabalha com pombagiras e mestras no terreiro, sem ter feito iniciações de orixá, o que é pouco comum, além de sair na ala de Baiana do Encanto do Pina, trabalha em diversas frentes importantes para o funcionamento das atividades, como limpeza, organização e decoração.

Por fim, entrevistei César Fernandes e July Batista, que também são filhos do terreiro e não possuem laços sanguíneos com as lideranças do Maracatu-nação, nem são moradores da Comunidade. César iniciou a trajetória no Encanto do Pina em 2012, durante seu primeiro Carnaval com os Maracatu em Recife, e passou a participar cada vez mais ativamente do Encanto do Pina até se vincular ao Ylê Axé Oxum Deym. Foi a primeira pessoa “de fora” a participar de rituais importantes na tradição da casa, os quais eram acessados somente por “pessoas de dentro”, como a “lavação de cabeça” e o “assentamento de orixás”, realizados em 2016, tendo “feito

seu iyawô”, isto é, passado por todos os rituais de iniciação para o orixá na condição de pessoa que entra em transe, em 2023.

A sua participação inclui escrita de projetos culturais, gestão das mídias sociais, elaboração de campanhas financeiras, cobertura audiovisual dos desfiles, apoio no ateliê e produção das alegorias, desfile como batuqueiro, membro da corte, apoio, produção e outras funções necessárias ao bom funcionamento das atividades da Nação. Como psicólogo, militante de esquerda e homem gay, ele narra que se aproximou do Maracatu por meio da formação universitária, decidindo, algum tempo depois, também se aproximar da religião, apesar do receio causado por sua experiência enquanto evangélico na infância e na adolescência.

July iniciou a participação no Encanto do Pina em 2021, por meio de contato com Adriana, uma batuqueira e filha do Ylê Axé Oxum Deym, que estudava cinema com ele e falava muito sobre o assunto. Após alguns convites, começou a frequentar a Comunidade do Bode para conhecer melhor a dinâmica do Maracatu e do terreiro. Ele conta que conheceu Mestra Joana em um contexto bem espontâneo, em que a encontrou celebrando e tomando cerveja com os filhos de santo, e que, até aquele momento, nunca a tinha visto regendo o Encanto do Pina. É interessante destacar esse ponto, pois, muitas vezes, as sacerdotisas, especialmente as mulheres negras, são impelidas a adotar uma postura de recato que não é característica das culturas afro-ameríndias. Essa perspectiva tem sido questionada por pessoas que buscam uma fé menos mediada pelos ditames cristãos, como July. No entanto, isso não significa que os praticantes que adotam algumas dessas perspectivas, sobretudo pessoas negras, não negociem com elas constantemente.

Ele narra que foi ‘pisando devagarinho’ e que iniciou a sua participação nas oficinas do Baque Mulher, ainda antes de seu processo de transição, que o posiciona como uma pessoa transmasculina não binária hoje. Conta que, em seu primeiro Carnaval com o Encanto do Pina, atuou como fotógrafo voluntário e que, no ano seguinte, começou a participar das oficinas, desfilando em seguida como batuqueiro. Mais tarde, passou também a frequentar o terreiro “para se reconectar com sua espiritualidade”, em suas palavras. Afirma que conheceu o Maracatu-nação “por meio de pessoas de fora que estavam dentro”, sublinhando que os herdeiros desse legado também fazem alianças com as pessoas de outros contextos e que a cultura do terreiro e a tradição do Maracatu-nação não está completamente separada, ou em oposição, à cultura universitária ou à militância política. Como um dos poucos

homens trans da nação, ele oferece uma perspectiva rica em atravessamentos na construção do significado de participar de um grupo tradicional que tem as matrizes afro-indígenas como suas principais bases cosmológicas.

Dos entrevistados, todos são de terreiro: 8 sacerdotes (Iyalorixás, Ogans e Iyabas); 11 são iniciados e 8 não são iniciados (considerando Candomblé e Jurema); 10 são moradores da Comunidade do Bode e 9 não são. 13 se identificam como pessoas negras e 6 não. 11 não são heterossexuais e 8 são. Dentre os participantes, 11 são mulheres cis, 1 mulher trans, 5 homens cis, e 2 pessoas não binárias.

**Quadro 1 - Entrevistados na tese**

<b>Nome</b>	<b>Descrição</b>
Mãe Maria da Quixaba	Constitui “As mães do Pina” – principais referências espirituais da nação, Iyalorixá do Ylê Axé Oxum Deym, moradora da Comunidade do Bode.
Mãe Carminha de Oxum	Constitui “As mães do Pina” – principais referências espirituais do grupo, iyabassé do Ylê Axé Oxum Deym, moradora da Comunidade do Bode.
Mãe Laura de Xangô	Constitui “As mães do Pina” – principais referências espirituais do grupo, Iyalorixá de outro terreiro da família de santo do Ylê Axé Oxum Deym, moradora da Comunidade do Bode.
Mestra Joana Cavalcante	Mestra da nação, iyakekerê do Ylê Axé Oxum Deym, moradora da Comunidade do Bode e oficinaira da nação (dedicação profissional a cultura).
Tenily Guian	Batuqueira e oficinaira da nação (dedicação profissional à cultura), iyabá do Ylê Axé Oxum Deym, não moradora da Comunidade do Bode nos dias atuais.
Dayvison Guian	Batuqueiro e oficinairo da nação (dedicação profissional a cultura), Ogan do Ylê Axé Oxum Deym, não morador da Comunidade do Bode.
Mariana Bianchi	Dama do Paço e coordenadora do Encantinho, Iyawó do Ylê Axé Oxum Deym, moradora da Comunidade do Bode.
Shirlene Benta	Dama do Paço da nação, Iyaba do Ylê Axé Oxum Deym, não moradora da Comunidade do Bode.
Dona Célia de Oyá	Rainha da nação, abian do Ylê Axé Oxum Deym, não moradora da Comunidade do Bode.
Thiago de Oyá	Rei e produção da nação, abian do Ylê Axé Oxum Deym, morador da Comunidade do Bode.
Jaime de Iemanjá	Batuqueiro da nação, Ogan do Ylê Axé Oxum Deym, morador da Comunidade do Bode.
Dona Duka	Não pertence à nação e ylê e não mora na

	Comunidade nos dias atuais. Filha de Mãe Helena, uma das Mães do Pina já falecida.
Mãe Penha de Oyá	Costureira e baiana da nação, sacerdotisa de outro terreiro do Pina, moradora da Comunidade do Bode.
Soraia	Baiana da nação, praticante de Jurema não vinculada a algum terreiro, moradora da Comunidade do Bode.
Jamile de Xangô	Batuqueira e produção da nação, Iyawô do Ylê Axé Oxum Deym, não moradora da Comunidade do Bode.
Cesar de Iemanjá	Produção da nação, Iyawó do Ylê Axé Oxum Deym, não morador da Comunidade do Bode.
Igor de Ogum	Batuqueiro e produção da nação, abian do Ylê Axé Oxum Deym, não morador da Comunidade do Bode.
Jocien Bruno	Membro da corte real e produção da nação, abian do Ylê Axé Oxum Deym, morador da Comunidade.
July	Batuqueiro da nação, abian do Ylê Axé Oxum Deym, não morador da Comunidade.

Fonte: Elaborado pela autora (2024).

Depois de ter apresentado o processo de fabricação das fontes, identificado meus interlocutores e os contextos e motivos pelos quais foram entrevistados, bem como as referências metodológicas que fundamentaram o processo analítico, passarei a discutir e mobilizar, ainda nesta seção, no próximo item, os conceitos teóricos de diferentes origens que contribuem para a compreensão dos fenômenos religiosos, culturais, ancestrais e políticos que observei no Encanto do Pina.

## 2.2. AMARRAÇÕES AMEFRICANAS COMO ABORDAGEM TEÓRICA

Fogo!... Queimaram Palmares,  
 Nasceu Canudos.  
 Fogo!... Queimaram Canudos,  
 Fogo!... Queimaram Caldeirões,  
 Nasceu Pau de Colher...  
 E nasceram, e nascerão tantas  
 outras comunidades que os vão  
 cansar se continuarem queimando  
 Porque mesmo que queimem a  
 escrita, não queimarão a oralidade.  
 Mesmo que queimem os  
 símbolos, não queimarão os significados.  
 Mesmo queimando o nosso povo,  
 não queimarão a ancestralidade.

(Nego Bispo)

No Brasil do século XXI ainda se produzem, por meio da raça, formas de essencialismo e uma saturação do espaço discursivo com sentidos variados sobre o que é ser negro. A negação da humanidade das comunidades negras se manifesta na desqualificação de suas práticas e cosmopercepções. Nesse cenário, cremos que faz sentido buscar compreender o Encanto do Pina, uma comunidade racializada, periférica e cultuadora de uma multiplicidade de orixás, antepassados, caboclos, juremeiros e entidades da terra, não apenas como um grupo carnavalesco e artístico, mas também como um coletivo que resguarda um modo de vida amefricano.

A criadora desta categoria político-cultural, Lélia Gonzalez (1988), mobilizou conceitos psicanalíticos em seus trabalhos, focando, sobretudo, na tese apresentada em “Racismo e sexismo na cultura brasileira”, que argumenta que o racismo no Brasil é sintomático da cultura. Essa tese se articula à ideia, elaborada pela autora em “A categoria político-cultural de amefricanidade”, de que o racismo assume, em contexto brasileiro, a forma da denegação; isto é, a cultura brasileira é negra, mas há um esforço em negar essa característica. Para Gonzalez, o racismo aberto, como é experienciado nos Estados Unidos, favorece a resistência cultural e a identidade racial, enquanto o racismo disfarçado, encontrado em países colonizados pela Península Ibérica, é uma “forma mais eficaz de alienação” (Gonzalez, 1988, p. 72).

A autora teoriza o atravessamento das questões relacionadas à dominação e ao poder (do colonizador) com aquelas que são conduzidas pela lógica da negação,

questões que aparecem nos restos, nos 'não ditos' e nos fragmentos persistentes no discurso. Isso ocorre à medida que se estabelece um processo de defesa, que implica uma existência dividida e em conflito, algo que busca se expressar, mas encontra impedimentos devido à sua intensidade. Nesse contexto, o racismo envolve um não querer saber, o que implica assumir as relações de poder em processos inconscientes, em cadeias de pensamento que não obedecem às regras da lógica (Gonzalez, 1988).

Para Gonzalez (1988), ainda que se negue, a mãe do Brasil é uma mulher negra. É ela quem transmite aos seus filhos e senhores os modos de ser e de conhecer o mundo, incluindo os valores da ancestralidade africana. Conforme a autora, é fundamental que a própria pessoa negra se situe e “assuma a si mesma e seus antepassados como presença que marcou nossa realidade cultural” (Gonzalez, 1977, citada em Machado; Silva; Baudoin; Carrilho, 2019, p. 75). A percepção, a enunciação e a preservação da presença africana em nosso cotidiano são preocupações comuns a todos os autores eleitos para compor o cruzamento teórico que proponho. Por essa razão, trago as reflexões de Muniz Sodré, que interpreta o caráter dinâmico das tradições negras a partir da noção de ancestralidade.

o que a tradição viva dá e transmite é a “traição” da igualdade das repetições: só conteúdos, dados, resultados e técnicas de fazer é que se podem repetir e, pela e na repetição, acionar os poderes de diferenciação da ancestralidade. Esta última, para instaurar história, instiga os poderes do “não” das diferenças no “sim” da compulsão de repetir. Não se confina, portanto, à mera repetição “tradicional” de conteúdos (o tradicionalismo), pois é propriamente uma forma de regras e hierarquias destinada a atualizar a origem aqui e agora na mutação acelerada da história (Sodré, 2017, p. 110).

A questão da ancestralidade é abordada pelo teórico como um cruzamento entre o velho e o novo, o passado e o presente, o visível e o invisível, o imanente e o atual. Essa interseção permite a continuidade de um grupo e a troca de conhecimentos entre gerações. “É a ancestralidade que proporciona a força para que a história, em sua mutação, se instale” (Sodré, 2017). Conforme esse entendimento, a ancestralidade aponta para um futuro que nunca se concretiza em termos de finalização, trazendo sempre, de modos variados, heranças do passado que se repetirão no porvir. Aproximo esse conceito da ideia trazida por Mestre Nego Bispo (2016), segundo a qual, em nossa história, não há linearidade, começo, meio e fim;

mas começo, meio e começo. A ancestralidade como motor da história pode, então, ser percebida como repetição e espectro, reiterando a ideia de um futuro que se mantém sempre em potencial.

No contexto amefricano, a ancestralidade como motor da história aponta para o pressuposto da concomitância, que é valorizado por permitir a produção de conexões entre diferentes formas de vida. Não há centralidade nas relações humanas, tampouco uma primazia de uma forma de vida sobre outra. A homogeneização e o abrandamento das diferenças são menos valorizados. Ainda, para essa perspectiva, a promessa de salvação e de um mundo sem corrupção, próprios das religiões ocidentais, é menos priorizada do que o suporte de muitos deuses, entidades e antepassados que sustentam esta vida.

Essa compreensão da ancestralidade como força viva e constituinte também está presente no pensamento de Beatriz Nascimento. A interrelação entre a liberdade, o direito ao próprio corpo, ao território e às identidades é, para a autora, o que possibilita que a pessoa negra se torne sujeito de sua própria existência, e não uma coisa. O corpo negro, nesse sentido, se constitui e se redefine historicamente em uma trajetória marcada por deslocamentos e resistências: da África para a América; da senzala para o quilombo; do campo para a cidade.

Nessa perspectiva, o corpo se torna portador de memória e território, capaz de carregar a África e de reinscrevê-la no contexto americano. Essa ideia é expressa de forma potente na célebre citação narrada por Beatriz Nascimento no filme *Orí*, que protagonizou e co-produziu.

A terra é o meu quilombo, o meu espaço é o meu quilombo. Onde eu estou, eu estou, quando estou eu sou (...) Ó paz infinita, poder fazer elos de ligação numa história fragmentada. África e América e novamente Europa e África. Angola. Jagas. E os povos do Benin de onde veio minha mãe. Eu sou atlântica (Nascimento, 1989)

Aproximarmo-nos da experiência atlântica e amefricana, como abordam Beatriz Nascimento (1982) e Lélia Gonzalez (1988), possibilita pensar as criações diaspóricas observadas no Encanto do Pina como agenciamentos negros, projetos de coletividade, desterritorialização e reterritorialização que se relacionam com as ancestralidades afro-diaspóricas e suas possibilidades de enunciação em nosso tempo histórico. Ao refletir sobre essas continuidades na diáspora, Stuart Hall (1996) argumenta que não se pode pensar a cultura negra contemporânea sem considerar

o lugar ocupado por uma África mitificada. Para o autor, a África é como um útero para onde sempre se deseja voltar, mas...

[...] já não é como um simples passado factual que se dirige a nós, pois nossa relação com ele, como a relação de uma criança com a mãe, é sempre já depois da separação. É construído por intermédio de memória, fantasia, narrativa e mito. (...) Quem não conheceu uma opressiva nostalgia por origens perdidas, pelos tempos passados? Entretanto, esse retorno não pode ser realizado nem esquecido e é, pois, o começo do simbólico, da representação, a fonte infinitamente renovável de desejo, memória, mito, busca, descoberta – em suma, o reservatório de nossas narrativas (Hall, 1996, p. 70 e 75).

É dessa produção simbólica, que aponta para os múltiplos saberes ancestrais, formas de criar e reinventar possibilidades de existir coletivamente e suas próprias formas de compreender o mundo e a si mesmas, que esta pesquisa trata. Este é um ponto de vista pouco comum na historiografia e nas investigações sobre Maracatusnação. As culturas de terreiro, historicamente, foram interpretadas sob uma ótica evolucionista, e os cultos ancestrais como fetichistas.

Segundo esse entendimento, a boneca sagrada do Maracatu seria um objeto material acessível por ser tocada, enquanto as divindades pertenceriam a uma dimensão abstrata, que, segundo essa teoria, os negros não alcançariam. Um exemplo dessa interpretação é a música de Mestre Teles, de 1918, coletada por Leonardo Mota (1978) e publicada na obra *Cantadores*, que diz: “Negro não adora a santo, negro adora é a calunga”. Essa afirmação, impregnada de uma perspectiva racista, sugere que os negros possuem cosmopercepções infantis e jocosas.

O pioneiro no estudo acadêmico sobre os cultos negros no Brasil, Nina Rodrigues, abordou consideravelmente essa questão na obra *O Animismo Fetichista dos Negros Baianos*, publicada em 1900. Ele se demonstrou intrigado pelo fato de que, para os negros baianos, pedras, árvores ou objetos de ferro, quando consagrados, fossem adorados como se fossem os próprios deuses; ou seja, o que era motivo de adoração não era a 'imagem' do santo, mas o próprio objeto que a ele pertencia. O autor atribuía a esses adeptos noções como credulidade, superstição, ingenuidade e cinismo, refletindo parte de seu próprio sistema referencial de mundo e da sua relação com o cosmo, pelo que produzia uma outridade. Essa tradição colonial ainda orienta as 'mãos brancas'<sup>7</sup> da historiografia brasileira até o presente.

<sup>7</sup> O termo faz alusão à afirmação da historiadora Beatriz Nascimento, para quem a História do Brasil

O sujeito moderno e civilizado, segundo Bruno Latour (2002), é aquele que recusa os fe(i)tiches. Essa postura leva à percepção de outros povos como ingênuos, manipuladores hábeis ou cínicos que iludem a si mesmos.

Sim, os modernos recusam-se a escutar os ídolos, quebram-nos como cocos, e de cada metade, retiram duas formas de logro: pode-se enganar os outros, pode-se enganar a si próprio. Os modernos acreditam na crença para compreender os outros; os adeptos não acreditam na crença nem para compreender os outros nem para compreender a si próprios. Poderíamos recuperar para nosso uso estas maneiras de pensar? (Latour, 2002, p. 23).

Ao tensionar a ideia de um 'modo de viver mais primitivo', em contraposição a um 'modo de viver mais civilizado', Latour observa que: “vemos povos cobertos de amuletos ridicularizarem outros povos cobertos de amuletos” (Latour, 2002, p. 19). Ao focar em uma análise do fetichismo como uma crítica moderna diante da alteridade, o autor estabelece um novo juízo de valor sobre diferentes formas de perceber o mundo. Essa abordagem, em vez de produzir hierarquias evolutivas, propicia olhares reflexivos sobre práticas e crenças religiosas, entendidas como efeitos das relações entre os povos. Essas interações não são harmoniosas, pois se dão dentro de uma lógica organizada pela colonialidade; elas se fazem por meio de intensos conflitos e negociações.

Os indígenas viviam no Brasil em um sistema de cosmologia politeísta. Viviam integrados cosmologicamente, não viviam humanisticamente. Chegaram então os portugueses com as suas humanidades, e tentaram aplicá-las às cosmologias dos nossos povos. Não funcionou. Surgiu assim o contracolonialismo. O contracolonialismo é simples: é você querer me colonizar e eu não aceitar que você me colonize, é eu me defender. O contracolonialismo é um modo de vida diferente do colonialismo. O contracolonialismo praticado pelos africanos vem desde a África. É um modo de vida que ninguém tinha nomeado. Podemos falar do modo de vida indígena, do modo de vida quilombola, do modo de vida banto, do modo de vida iorubá. Seria simples dizer assim. Mas se dissermos assim, não enfraqueceremos o colonialismo. Trouxemos a palavra contracolonialismo para enfraquecer o colonialismo (Nego Bispo, 2023, p. 36).

Nesse sentido, interessa-me enunciar os modos de vida encontrados no

---

foi escrita por mãos brancas. Por seu turno, a disciplina História teria sido forjada na modernidade europeia através dos valores epistemológicos da “cultura branca ocidental” (Nascimento, 2018 [1974], p. 49).

Encanto do Pina, buscando compreender se eles apontam em alguma medida para a recusa da qual nos fala Nego Bispo (2023). Considero problemático que os estudos temáticos frequentemente privilegiem grandes narrativas, personagens lendários, eventos significativos e a história pública. Embora essas questões também apareçam, de certo modo, nesta pesquisa, elas não esgotam o tema. Orientada por Stuart Hall (2002), que problematiza as representações empobrecidas e deformadas das tradições e das culturas afro-diaspóricas, busco observar os seus produtores como sujeitos que interferem e agem sobre a realidade, e não como uma grande massa homogênea que aceita passivamente as imposições dos modos de viver dos grupos hegemônicos.

Embora as tradições e comunidades negras apareçam e sejam representadas na cultura popular sob a forma de deformados, incorporados e inautênticos, continuamos a ver nessas figuras e repertórios, aos quais a cultura popular recorre, as experiências que ficam por trás deles. Em sua expressividade, sua musicalidade, sua oralidade, e na sua atenção rica, profunda e variada à fala; em suas inflexões para o vernacular e o local; em sua rica produção de contranarrativas; e, sobretudo, em seu uso metafórico do vocabulário musical, a cultura negra popular tem permitido trazer à tona, dentro de modos mistos e contraditórios, até da cultura popular mais comercial, os elementos de um discurso que é diferente – outras formas de vida, outras tradições de representação (Hall, 2002, p.153 e 154).

Assim, acredito que seja relevante para a historiografia enunciar, com alguma profundidade, o modo como os sujeitos das tradições e das culturas negras percebem a si mesmos e ao mundo, considerando os elementos que caracterizam a sua própria maneira de viver. Embora certas disposições e generalizações sejam inevitáveis ao tratar da tradição em questão, busco evitar enquadrar as narrativas dos maracatuzeiros entrevistados naquilo que se cristalizou como saber sobre o Maracatu-nação na literatura científica. Meu esforço é partir do próprio Encanto do Pina para tratar de sua historicidade no singular. Remodelar temas e formas e analisar as fontes sem tanta fidelidade aos modelos pré-existentes, pode ser uma maneira de praticar a descolonização das narrativas científicas.

As comunidades amefricanas, fundamentadas nas ancestralidades afro-ameríndias, criam formas de fundar e experienciar o mundo que também constituem a nossa história, mas que são silenciadas pela linguagem racista. Para destacar as percepções da realidade que constituem o Encanto do Pina em sua pluralidade, optei

por utilizar o conceito “cosmopercepções”, cunhado pela socióloga nigeriana Oyeonke Oyewumi (2021).

Para a autora, o Ocidente constrói o mundo a partir de um único sentido, a visão, que, historicamente, se tornou um elemento de diferença hierarquizante, sendo o órgão privilegiado do conhecimento pelo qual se discrimina. Em contraste, as sociedades não brancas relacionam todos os sentidos sem hierarquizá-los; a essa prática, ela denomina “cosmopercepções”. A pesquisadora argumenta que, em culturas não ocidentais, ou não brancas, a relação entre todos os sentidos do corpo, e a não supremacia da visão sobre os outros sentidos, produz outras dinâmicas de poder.

O termo “cosmovisão”, que é usado no Ocidente para resumir a lógica cultural de uma sociedade, capta o privilégio ocidental do visual. É eurocêntrico usá-lo para descrever culturas que podem privilegiar outros sentidos. O termo “cosmopercepção” é uma maneira mais inclusiva de descrever a concepção de mundo por diferentes grupos culturais. Neste estudo, portanto, “cosmovisão” só será aplicada para descrever o sentido cultural ocidental e “cosmopercepção” será usada ao descrever os povos iorubás ou outras culturas que podem privilegiar sentidos que não sejam o visual ou, até mesmo, uma combinação de sentidos (Oyèwùmí, 2021, p. 29).

Falar em cosmopercepções no Encanto do Pina não significa afirmar que o grupo está desvinculado das lógicas ocidentais e das violências que delas decorrem. Pelo contrário, essas construções são atravessadas por diversas formas de conceber o mundo. Na realidade amefricana, existem outras concepções sobre o belo, o corpo, a criatividade, a comunidade e a prosperidade.

Por exemplo, no Maracatu-nação, os mais velhos são responsáveis pela manutenção e pela salvaguarda da cultura. Eles são a união que fortalece o grupo. O corpo se torna o meio pelo qual se experimentam e rememoram as dimensões ancestrais da existência. A oralidade é o modo de transmitir conhecimentos e está embasada na experiência vivida, na confiança adquirida e na dedicação reconhecida.

Portanto, o baque se torna uma forma de expressão da memória coletiva; enquanto a corte representa uma maneira de negociar. O Carnaval emerge como uma alegria guerreira, um ritual de afirmação da coletivização da vida e da comunidade diante dos desafios em uma sociedade racista e assentada na

binariedade. É a partir dessas temáticas que abordarei as narrativas dos maracatuzeiros, assim como minhas observações participantes enquanto pesquisadora iniciada, para apresentar, nos próximos capítulos, as cosmopercepções amefricanas no Encanto do Pina.

### **3 “CONHECEM A FUNDO OS SEGREDOS DO MUNDO” – AS IYÁS QUE FUNDAM O ENCANTO**

Este capítulo apresenta as Iyás que construíram e sustentam o Encanto do Pina. São mulheres que, por meio de seus corpos, saberes e axés, mantêm vivas as tradições do Candomblé Nagô Egbá, da Jurema Sagrada e do Maracatu-nação. Ao articular fundamentos sagrados e modos de existência negra e ancestral, essas sacerdotisas fortalecem e recriam amefricanidades, entendidas, conforme Gonzalez (1988), como processos históricos marcados por intensa dinâmica cultural, que envolvem adaptação, resistência, reinterpretação e criação de novas formas. Como discutido no capítulo anterior, essa categoria abrange elementos das culturas e ancestralidades africanas e ameríndias, manifestos nas linguagens, músicas, danças, sistemas de crenças e demais expressões culturais disseminadas por diferentes contextos das Américas, com ênfase na centralidade da contribuição negra e na sua recorrente invisibilização pela ideologia do branqueamento.

Destaco aqui as narrativas sobre a fundação da nação por Mãe Maria de Sônia, nas décadas de 1980; a retomada da nação por Pai Marcelo de Orixalá, nos anos 1990; e a continuidade dada por Mestra Joana, no fim dos anos 2000, impulsionada por suas mais velhas, Mãe Maria da Quixaba, Mãe Maria Helena, Mãe Laura e Mãe Carminha, conhecidas como as Mães do Pina. As loas da nação afirmam que essas Iyás guardam e compartilham os segredos do mundo, como anuncia o título deste capítulo, evocando uma sabedoria forjada no axé, na luta e na ancestralidade.

Narro a genealogia religiosa que une Mãe Maria de Sônia a Seu Eudes, seu babalorixá, bem como a relação entre Mãe Joana e as Mães do Pina, em articulação com as discussões teóricas sobre a ancestralidade enquanto princípio organizador das comunidades amefricanas (Nascimento, 1987; Gonzalez, 1988; Nego Bispo, 2016; Sodré, 2017). A construção e manutenção dessa linhagem espiritual, social e política é fundamental para a pesquisa, pois revela modos de ser, de se organizar e de pensar a vida, especialmente no que diz respeito à ética do respeito aos mais velhos, à hierarquia pactuada com a ancestralidade e à continuidade dos saberes tradicionais.

A partir de fontes orais, recortes de jornais, loas, fotografias e vídeos, registro algumas narrativas sobre a fundação do grupo e suas disputas de memória. Ao

mesmo tempo em que analiso as versões e os registros disponíveis, que inscrevem a centralidade das mulheres negras na fundação e condução das comunidades de axé, também problematizo os silêncios que atravessam a construção dessa memória, considerando que essas disputas narrativas estão sempre associadas ao caráter criativo da memória e à produção simbólica (Barros, 2009).

### 3.1 MARIA DE SÔNIA FOI QUEM FUNDOU

Vem meu povo, chega pra ver  
Encanto do Pina nação pra valer  
Maria de Sônia foi quem fundou  
Encanto do Pina de Nação nagô  
(Loa do Encanto do Pina)

A loa faz referência à identidade Nagô Egbá do Encanto do Pina, destacando a sua fundadora Iyalorixá Maria de Sônia, considerada a mãe ancestral dessa família. A sacerdotisa de Iemanjá tornou-se um dos principais símbolos da ancestralidade do grupo. Em alguns mitos, a divindade de Egbá é reconhecida como a grande mãe de todas as possibilidades de ser, sendo também vista como mãe de Oxum, orixá que rege Mãe Maria de Quixaba, filha e herdeira do axé do Encanto do Pina, após o falecimento da fundadora.

O Encanto do Pina foi fundado em 1980 por Mãe Maria de Sônia, nascida Maria José da Silva, provavelmente na década de 1940, em Recife. Ela estabeleceu a nação pouco depois do falecimento de seu babalorixá, Eudes Chagas de Ogum Tayó, que era rei e diretor da Nação do Maracatu Porto Rico, onde Mãe Maria era Dama do Paço, um cargo de prestígio responsável por carregar a calunga, a boneca sagrada que simboliza a ancestralidade da nação. O trabalho de Seu Eudes na cultura do Maracatu-nação na segunda metade do século XX foi estudado pela antropóloga norte-americana Katarina Real (2001), que foi uma grande apoiadora da legitimidade da nação como uma “nação africana” diante dos órgãos competentes na década de 1960.

O historiador Ivaldo Marciano de França Lima (2012) menciona que o Maracatu Porto Rico foi sucedido por Dona Elda e destaca que o Encanto do Pina surgiu nesse mesmo contexto de reestruturação. Segundo o articulador cultural Armando Arruda, foi Mãe Maria de Sônia quem deu início a esse processo, ao reivindicar o direito de reativar o Porto Rico, que se encontrava “no museu”. Ou seja,

paralisado, com seus símbolos e materiais sob guarda institucional<sup>8</sup>. Por ser uma das filhas de santo mais antigas de Eudes, ela buscou apoio para retirar os objetos da nação do museu e retomar o uso do nome e dos símbolos do maracatu. Após uma série de processos judiciais, conseguiu autorização para resgatar materiais reaproveitáveis, como alguns tambores, alegorias e o estandarte, que foram levados para sua casa, na Comunidade do Bode.

No entanto, segundo o próprio Arruda, Mãe Maria de Sônia não atendia às expectativas de uma rainha. Por essa razão, foi ele quem decidiu que Mãe Elda, que já ocupava o posto de princesa, deveria assumir a liderança do Porto Rico, o que ocorreu três meses depois da reativação. Nesse contexto, a fundação do Encanto do Pina por Mãe Maria de Sônia pode ser compreendida como um desdobramento direto desse movimento de retomada, mas também como a criação de uma nova possibilidade de continuidade a partir da exclusão de seu protagonismo inicial na condução do Porto Rico.

Foi quando eu disse a Maria de Sônia: “você não vai ser a rainha não. A rainha vai ser Elda”. Aí foi quando começou a caminhada com Dona Elda. Ela soube se haver. Maria de Sônia zangou-se, fundou o Encanto do Pina (Arruda, 2009)<sup>9</sup>.

Filha de santo de Mãe Maria de Sônia, a Iyalorixá do terreiro que atualmente abriga a Nação Encanto do Pina, Mãe Maria da Quixaba, aos 80 anos, compartilhou suas memórias sobre a fundação do Encanto e sua fundadora:

[...] LAÍS: Foi dona Maria de Sônia que fundou o Maracatu? MÃE MARIA DA QUIXABA: Foi, minha mãe de santo.  
 LAÍS: Quando a senhora conheceu ela?  
 MÃE MARIA DA QUIXABA: Ai, não sei, eu não estou lembrando não quando que eu conheci minha mãe. Faz muito tempo minha fia.  
 LAÍS: Ela tinha casa de Candomblé aqui no Pina?  
 MÃE MARIA DA QUIXABA: Tinha, ela tocava nagô. Minha mãe era nagô.  
 LAÍS: Ela era filha do seu Eudes?

<sup>8</sup> Alguns maracatus foram para o Museu do Homem do Nordeste, o que significa que algumas peças religiosas e simbólicas, como estandarte e calunga ficaram sob responsabilidade da instituição. Cabe citar que para alguns, ir para o museu é como a morte da nação, como estar sem axé, morto. O papel do museu no trato com os maracatus-nação pernambucanos foi discutido por autores como Ivaldo Marciano de França (2005) e Isabel Guillen (2003).

<sup>9</sup> LIMA, Ivaldo Marciano de França. Memórias de Eudes Chagas: passado e presente de um rei Maracatuzeiro no Recife dos anos 1960 e 1970. Dimensões, vol. 29, 2012, p. 410-434. ISSN: 2179-8869.

MÃE MARIA DA QUIXABA: Era, meu avô de santo. Ele era pai de santo da minha mãe de santo.

LAÍS: A senhora chegou a conviver com ele?

MÃE MARIA DA QUIXABA: Tudo, tudo, tudo. Quando ele tinha toque era eu que tava lá, tudo, tudo era comigo. Quando não era minha mãe, tudo era comigo.

LAÍS: E isso era onde?

MÃE MARIA DA QUIXABA: Na rua 12, aqui no Pina.

LAÍS: Ela fundou o Maracatu Encanto do Pina quando?

MÃE MARIA DA QUIXABA: Foi em 1980. Ela fundou esse Maracatu sozinha. Depois veio Marcelo. Depois Marcelo chegou com ela. Até hoje.

LAÍS: E era onde o Maracatu?

MÃE MARIA DA QUIXABA: Era no Pina. Aqui no Pina.

LAÍS: No mesmo lugar onde hoje é o Ylê Axé Oxum Deym?

MÃE MARIA DA QUIXABA: Não, n'outro canto aqui perto.

(Mãe Maria da Quixaba. Entrevista realizada em 07 de março de 2022).

Ao mencionar sua relação com Mãe Maria de Sônia e seu avô de santo, Seu Eudes, a Iyalorixá Maria da Quixaba enfatiza a importância das figuras ancestrais na formação de sua identidade e na continuidade das tradições. A repetição da palavra "tudo" ao falar sobre sua convivência com Seu Eudes sugere sua ligação afetiva e comprometimento com as práticas do terreiro. A sacerdotisa expressa orgulho em ser filha de santo e herdeira do seu axé. Os familiares vivos da fundadora não concederam entrevistas para a pesquisa, e os membros mais recentes do Encanto do Pina que cederam relatos pouco conheciam da sua história, exceto que Maria de Sônia tinha sido a fundadora e que era uma mulher negra, mãe de santo e parteira reconhecida pela comunidade.

A Fundação Joaquim Nabuco, a Biblioteca Blanche Knopf, o Museu do Homem do Nordeste e o Centro de Documentação e Pesquisa também não possuíam documentos sobre Mãe Maria de Sônia ou sobre o Encanto do Pina nesse período. Conjecturo que, para essas instituições, não se tratava de uma memória da cidade importante a ser preservada. Em *A memória, a história, o esquecimento*, Paul Ricoeur (2007) interpreta o papel do esquecimento como aquilo contra o qual é dirigido o esforço de recordação.

Trata-se de um apagamento definitivo dos rastros do que foi apreendido anteriormente ou de um impedimento provisório – este mesmo superável – oposto à sua reanimação? Essa incerteza quanto à natureza profunda do esquecimento dá à busca seu colorido inquieto. Quem busca não encontra necessariamente (Ricoeur, 2007, p. 46).

Várias pessoas entrevistadas, como o Ogan Dayvison, mencionaram que só conheceram a trajetória de Mãe Maria de Sônia e alguns aspectos de sua história de vida durante o Carnaval em que ela foi homenageada pela nação.

Eu cheguei na nação ela tinha falecido há muito tempo já. Eu só vim saber dela no Carnaval que veio homenagear ela. Foi aí que veio recuperar mais a história dela. Quando eu entrei aqui era mais a história de Vó Quixaba, Mãe Helena, Mãe Enézia, Mãe Maria de Boa Viagem. Essas mulheres que eram mais presentes aqui. (Ogan Dayvison Flor da Silva, entrevista realizada em 08 de março de 2022).

A fala do Ogan demonstra uma percepção sobre a construção e a transmissão da memória dentro do Encanto do Pina, atribuindo ao Carnaval o poder de atuar como catalisador na reatualização de narrativas históricas. Ela evidencia a importância do Carnaval não apenas como festividade, mas como um espaço que resgata rastros e enfrenta o desencanto, entendido, nesse contexto, como o apagamento da história e das contranarrativas que apresentam cosmopercepções não pautadas em um sistema simbólico monolítico. Além disso, a narrativa aponta para um processo de valorização da história de Mãe Maria de Sônia, que pode ter sido marginalizada ou silenciada. Isso levanta questões sobre como as memórias são moldadas, preservadas e reativadas dentro das comunidades, bem como sobre o reconhecimento ou esquecimento de figuras históricas ao longo do tempo.

Nesse contexto, é possível compreender o papel do mito como elemento estruturante dessas memórias. Entendido como uma “história verdadeira”, conforme postula Mircea Eliade (1992), o mito contribui para a construção do sentimento de pertencimento e continuidade. Sua manutenção dentro de grupos tradicionais atua como um mecanismo de defesa da identidade coletiva, permitindo que os membros se reconheçam e se conectem com narrativas que dialogam diretamente com suas experiências e cosmopercepções.

Nessa perspectiva, nem a relação que os maracatuzeiros têm com as próprias divindades e entidades cultuadas na nação, nem a relação deles com os sujeitos que constituem a nação apontam para uma crença absoluta na literaridade do que é contado, mas para a existência de algumas ideias fundantes que transcendem a dicotomia falso/verdadeiro. Acreditar no mito de fundação do Encanto do Pina e na sua forma de apropriação dos mitos de orixás e da Jurema Sagrada parece significar

que seus adeptos reconhecem sua validade como linguagem para contar e viver a realidade, além de sua potencialidade em satisfazer necessidades humanas de compreender os elementos cósmicos e também o próprio cosmo.

No contexto do Encanto do Pina, a figura de uma mulher negra, sacerdotisa de candomblé como fundadora simboliza histórias de superação, fé e força. Isso não apenas legitima a ancestralidade e as práticas culturais, mas também cria um espaço para que as pessoas se orgulhem de sua herança. O ato de contar essa história, especialmente em momentos de comoção como o Carnaval, transforma a narrativa em um instrumento de coesão social.

**Figura 3 - Cartaz do Encanto do Pina em homenagem à Mãe Maria de Sônia**



Fonte: Site do Encanto do Pina.

Mãe Maria de Sônia, como mulher negra, lyalorixá e parteira, desempenhou um papel bastante importante na formação e liderança do Encanto do Pina. Sua fundação do Maracatu-nação em 1980, no terreiro que liderava, representa não apenas uma contribuição cultural, mas também um ato de afirmação de sua identidade e da comunidade de terreiro que a cercava. O registro formal da associação, com a data de 3 de março de 1980, marca um momento significativo na história do Maracatu-nação, evidenciando a importância da burocracia na legitimação das práticas culturais.

A narrativa de Tenily Guian, batuqueira da nação e lyabá do terreiro, destaca a relevância do apoio comunitário, em especial de figuras como Nilton Carneiro, que ajudou na formalização e escolha do nome da nação. Essa participação diz da

interconexão entre política e cultura na comunidade, onde o Maracatu-nação se torna um espaço de resistência e valorização das tradições locais.

O nome "Encanto do Pina", associado à sereia que simboliza o grupo, é uma junção entre a divindade Iemanjá e a localidade, evidenciando a relação entre a ancestralidade africana e a identidade pernambucana. Percebe-se que a construção de identidade não é apenas sobre a preservação de tradições, mas também sobre a adaptação e reinvenção dessas em novos contextos.

O relato de Mãe Carminha da Oxum, que conviveu com Mãe Maria de Sônia, reforça a importância da oralidade e das memórias compartilhadas na construção da história e da identidade do Encanto do Pina. Essas narrativas não apenas preservam a memória do coletivo, mas também oferecem um testemunho da resistência e da força da comunidade.

Era na casa dela, no salão do santo que ela tinha, o Maracatu era ali. E aí aconteciam os ensaios ali. Ali fazia as roupas. Ela que fazia as roupas, com Lúcia, com madrinha Francisca. Tudo, tudo era feito lá no salão dela. Eu já conheci ela aqui no Pina. Mas sei que a mãe dela, o pai de santo dela e dele era finado Seu Eudes. Era o pai de santo dos dois. Do seu Amaro Berto e da dona Maria de Sônia. Agora dona Maria de Sônia foi feita no santo mesmo. Nagô. Ele não (Mãe Carminha, entrevista realizada em 16 de março de 2022).

A fala destaca a centralidade da casa de Mãe Maria de Sônia, especialmente do "salão do santo", como um espaço de atividade comunitária, onde não apenas os ensaios do Maracatu ocorriam, mas também a confecção das roupas e a transmissão de saberes. O fato de Mãe Maria de Sônia ser responsável pela confecção das roupas, junto com outras figuras femininas como Lúcia e madrinha Francisca, demonstra algo das formas comunitárias de organização, enfatizando o papel das mulheres na construção e manutenção das tradições culturais. A menção à genealogia religiosa, onde Mãe Maria de Sônia e seu pai de santo, Seu Eudes, estão conectados, reforça a ideia de continuidade e ancestralidade no Candomblé. O reforço de que "Dona Maria de Sônia foi feita no santo mesmo" enfatiza a legitimidade de sua ligação com a tradição Nagô Egbá, reforçando sua posição como líder espiritual e cultural no Encanto do Pina.

Por meio da narrativa de Mãe Carminha, é possível compreender que o Encanto do Pina se organizava, em grande medida, em torno da hierarquia e do mesmo espaço físico do Candomblé. Mestre Joana relata que ela cuidava das roupas

e era diretora do Maracatu; seu filho Marco era responsável pelo baque, a parte rítmica; e sua filha Lúcia era a rainha, ocupando um lugar de destaque no cortejo. O baque renovava seus tambores com as peles dos bodes sacrificados durante os rituais do Candomblé da comunidade. As alegorias que compunham a corte real eram, na verdade, os próprios axós (roupas de santo) de seus filhos e filhas. A narrativa ressalta a escassez, a criatividade e a força de Mãe Maria de Sônia ao levar o Encanto do Pina para a rua com poucos recursos.

Dona Tuka mostrou-me uma foto do álbum de Mãe Helena, uma das Mães do Pina, indicando que aquelas eram as roupas utilizadas na nação na década de 1980/1990, quando Mãe Maria de Sônia ainda estava à frente do grupo. Noto que as indumentárias eram confeccionadas com tecidos simples, sem grandes bordados ou brilho excessivo. Não há uso de armação por debaixo das saias ou vestidos, nem tecidos ou materiais de costura caros. O padrão de cor e o modelo indicam que houve um investimento de recurso na vestimenta das sacerdotisas. Não parece serem os axós utilizados nas cerimônias religiosas dos terreiros; conjeturo que se trata de um desfile do Encanto do Pina e tomo como documento para apresentar as roupas de sacerdotisas da comunidade durante o Carnaval.

**Figura 4 - Vestimentas das sacerdotisas no Carnaval na década de 1980**



Fonte: Acervo de Dona Duka.

A disputa pela sucessão de Seu Eudes sugere que havia ganhos simbólicos e políticos associados à liderança de um Maracatu-nação, mesmo em meio à escassez de recursos e à limitada visibilidade da época. Esse cenário, no entanto, era provisório e passou por transformações significativas ao longo da década de 1980. A fundação do Encanto do Pina pode ser interpretada como um manifesto de

afirmação do axé e do legado ancestral de Mãe Maria de Sônia, em um contexto de ascensão dos maracatus-nação — impulsionada, entre outros fatores, pelo apoio da Federação Carnavalesca de Pernambuco. Criada por empresários da cidade do Recife, essa instituição tinha como objetivo regulamentar a organização do Carnaval e o repasse de recursos entre os coletivos e o Estado. A própria Federação passou a incentivar a criação de novas nações.

Além disso, esse contexto foi influenciado por uma efervescência artística, cultural e política, impulsionada pelos movimentos sociais surgidos após o fim da ditadura militar no Brasil. Noções de 'negritude' e 'ancestralidade' estavam em circulação intensa na cena cultural e política de Recife, com debates em torno da criação de políticas públicas voltadas para grupos tradicionais ancorados em matrizes africanas.

O processo de espetacularização do Carnaval e a institucionalização da passarela, conforme apontado por Ivaldo Marciano de França Lima (2010), podem ter criado um ambiente favorável para a fundação do Encanto do Pina. Apesar dos desafios enfrentados por uma mulher negra, da favela e do Candomblé, ao tentar organizar e liderar um grupo afro-cultural, artístico, comunitário e religioso na periferia de Recife nos anos 80, Mãe Maria de Sônia conseguiu se destacar.

Os periódicos do *Diário de Pernambuco* mencionam o Encanto do Pina na programação do Carnaval de 1982 e 1983. Em 1983, as notícias dedicam mais atenção ao Maracatu-nação, reposicionando-o como uma "cultura autenticamente pernambucana", em um discurso de valorização da cultura local e do Carnaval de Pernambuco. Nesse mesmo ano, Mãe Maria de Sônia já aparece na capa da seção "Viver" do *Diário de Pernambuco*, o que era incomum para uma sacerdotisa negra e periférica da época. O Maracatu, antes marginalizado, passou a conquistar reconhecimento público e a ocupar espaços de capital político, especialmente por meio de suas lideranças.

A pesquisa utilizando as palavras-chave "Maria de Sônia" em periódicos veiculados entre 1980 e 1996 do *Diário de Pernambuco* resultou em apenas um achado, datado de 19 de março de 1983. A notícia era sobre uma exposição organizada pelo Setor de Folclore da Universidade Federal Rural de Pernambuco, e apresentava uma fotografia (Figura 5). A legenda dizia: "Dona Maria de Sônia com a boneca Dona Júlia (hoje recolhida ao acervo do Setor de Folclore) do Maracatu Porto Rico do Oriente, nos tempos de José Eudes Chagas". Isso indica que, mesmo em

um momento que se referia à sua nova nação, o Encanto do Pina, Mãe Maria de Sônia era reconhecida ainda como a Dama do Paço do Maracatu de Seu Eudes.

**Figura 5 - Mãe Maria de Sônia carrega a calunga Dona Júlia**



Fonte: Jornal Diário de Pernambuco, 19/03/1983.

Eu tive acesso a um álbum, disponibilizado por Dona Tuka, filha de Mãe Maria Helena de Xangô Tundê, que é um importante registro das funções religiosas da Iyalorixá, abrangendo desde festas públicas até rituais mais íntimos, como os eborís. Essas imagens contribuem para construir uma compreensão mais ampla da realidade social em que Mãe Maria de Sônia estava inserida, mesmo que as fotografias não estejam datadas, acredita-se que sejam da década de 1980.

Ao me encontrar com Dona Tuka, fui recebida no terreiro que pertencia a sua mãe, agora desativado. Ela possuía diversos álbuns fotográficos e documentos, incluindo a certidão de óbito de Mãe Helena. Com orgulho, Dona Tuka me permitiu fotografar os álbuns. Fiquei impressionada com a quantidade de fotografias dos Candomblés na Comunidade do Bode, considerando que se trata de uma comunidade periférica e de um culto frequentemente perseguido.

Nesse contexto, é importante reconhecer que os usos privados da fotografia refletem as maneiras pelas quais grupos sociais preservam e processam seu cotidiano. As fotos não apenas documentam momentos importantes, mas também servem como uma forma de resistência e afirmação de identidade cultural, permitindo que a história e as tradições sejam transmitidas e valorizadas, mesmo em face da adversidade.

Fotografar os rituais da vida privada implica na realização de escolhas que são orientadas por um conjunto de valores sociais das experiências dos sujeitos históricos, compreendidos no âmbito de sua classe, seu gênero, a geração e etnia, portanto, são carregados de historicidade (Cardoso; Vainfas, 2012, p. 275).

Esse material não foi produzido de forma neutra; pelo contrário, carrega consigo uma intenção e investimentos de sentido. Assim, abordo-o metodologicamente como um indício, um documento que possibilita a construção de uma história e o diálogo com o passado e sua memória (Cardoso; Vainfas, 2012). Essa perspectiva reconhece que cada registro e imagem são imbuídos de significados que refletem as cosmopercepções da comunidade que os produziu, contribuindo para uma narrativa mais rica da sua trajetória.

**Figura 6 - Mãe Maria de Sônia em função religiosa**



Fonte: Acervo de Dona Tuka.

Nas fotografias, podemos observar sua vestimenta em branco, o uso do turbante, que é bastante significativo nas culturas de terreiro, e as guias que indicam seu posto, seus Orixás e até sua nação, considerando que a simbologia pode variar de acordo com as miçangas e cores. Além disso, ela utiliza adornos como um bracelete de cobre, evidenciando sua preocupação em ter uma boa aparência. O homem ao fundo, possivelmente um ogan, parece aguardar para tocar o ilú,

instrumento utilizado no Nagô Egbá para chamar os Orixás.

Essa imagem desmente a alegação de Armando Arruda, um homem branco das instituições carnavalescas de Recife, que negava o lugar de Mãe Maria de Sônia afirmando que ela não tinha saúde ou desenvoltura para liderar. Além das fotos, encontrei um vídeo do Encanto do Pina, onde Mãe Maria de Sônia aparece apitando o baque em uma apresentação do Carnaval de 1983 em Igarassu, o que reforça seu protagonismo e papel ativo na comunidade<sup>10</sup>.

O registro audiovisual torna minimamente questionável a afirmação de Armando Arruda, o articulador cultural responsável pela destituição de Mãe Maria de Sônia como rainha do Porto Rico, sobre a suposta falta de condições físicas dela para estar à frente do baque. Com um tom de voz seguro e imponente, a iyalorixá aparece cantando algumas loas, como: “Nagô, nagô, nossa rainha já se coroou”; “Maracatu Encanto do Pina, nossa rainha já se coroou”; “Mas eu vou buscar miçanga em Luanda, chegou chegou”; “A boneca é de cera, é de cera e madeira”. As loas entoadas por Mãe Maria de Sônia no vídeo são de domínio público, com frases que celebram a coroação do rei e da rainha do congo, além de ressaltarem a importância das calungas e da ancestralidade africana. Isso demonstra não apenas a presença ativa da sacerdotisa, mas também seu papel central na construção e preservação da cultura afro-diaspórica, desafiando a crença limitada que alguns poderiam ter sobre suas capacidades como liderança.

Nas minhas pesquisas encontrei uma citação referente ao Carnaval de 1985 que me chamou atenção pela importância dada aos Tambores Silenciosos<sup>11</sup>. O evento possui considerável importância para as nações até os dias atuais. O ritual atinge seu ponto alto à meia-noite, quando os tambores se silenciam, as luzes do bairro são apagadas e sacerdotes dos terreiros locais cantam para os orixás e eguns. A cerimônia é realizada no Pátio da Igreja Nossa Senhora do Terço, local onde pessoas escravizadas eram comercializadas, castigadas e também enterradas<sup>12</sup>. A

---

<sup>10</sup> O vídeo foi publicado no Youtube por Gustavo Bernardes em 6 de março de 2018. Não consta de onde foi recuperado. A legenda que acompanha o vídeo é: “Registro da solenidade de coroação de Dona Mariú, umas das matriarcas da nação, realizada pelo padre da paróquia de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos com a presença da Nação do Maracatu Encanto do Pina, Nação Estrela Brilhante de Recife e Nação Leão Coroado”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Cg14mCj3PYQ&t=1975s>, julho de 2023.

<sup>11</sup> A cerimônia foi criada em 1968 por Paulo Viana, sociólogo e jornalista e nos dias atuais tem grande destaque na programação do Carnaval recifense atraindo turistas de todas as partes do Brasil e do exterior.

<sup>12</sup> No Pátio do terço, além da igreja Nossa Senhora do Terço, estão presentes também as antigas

notícia dizia o seguinte:

A partir da meia-noite, no Pátio do Terço, realiza-se A noite dos Tambores Silenciosos, evocação mística da memória dos negros que morreram na condição de escravos, numa promoção da Empetur. A cerimônia é marcada pela louvação à virgem do Rosário, padroeira dos homens de cor e tem como expressão maior a apresentação dos Maracatus “de baque virado” que se concentram entoando loas e cantigas a sua padroeira. Em seguida as figuras de proa da agremiação, rei, rainha e condutor, avançam até a igreja sob o rufar dos bombos e gonguês para a reverência e proteção a que dão o nome de “debolê” (Diário de Pernambuco, 17/02/1985).

Outra matéria que chama a atenção é intitulada “Mulheres assumem o comando das agremiações carnavalescas”. Nela está a única fotografia do Encanto do Pina encontrada nos jornais desse período, acompanhada da seguinte legenda: “As mulheres não se contentam só em brilhar nas passarelas; elas também dirigem agremiações, como o Maracatu Encanto do Pina”. A reportagem destaca que: “Luzinete Josefa da Silva não é a única mulher dirigente de Maracatus. Elas estão à frente também do Maracatu Cruzeiro do Forte, Porto Rico do Oriente, Encanto do Pina e Indiano” (Jornal Diário de Pernambuco, 27/02/1987).

**Figura 7 - Encanto do Pina no Carnaval de 1987**



Fonte: Jornal Diário de Pernambuco, 24/02/1987.

A imagem não é muito nítida, portanto não é possível extrair muitos detalhes,

---

casas nagôs de Pernambuco e de suas descendentes como Sinhá, laiá, Badia e tia Bernardina. Atualmente, o espaço é administrado pelo Núcleo de Cultura Afro Brasileira, vinculado à Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura do Recife (PE), onde ocorrem festividades da cultura afro-brasileira, entre elas, a tradicional Noite dos Tambores Silenciosos.

mas é notável uma considerável presença de mulheres negras usando indumentárias de santo, os axós, conforme mencionado em relatos orais. Destaco também a placa que contém o desenho de uma sereia, representando Iemanjá. Esse símbolo permanece presente até os dias atuais, podendo ser encontrado nos figurinos, no carro abre-alas e em muitas loas que a saúdam como uma menina que canta e encanta o Maracatu.

Foi foi Janaína no Encanto do Pina  
 Minha sereia menina  
 Meu baque é forte e meu povo vai cantar  
 Canta menina canta que o encanto vai passar  
 (Loa do Encanto do Pina)

A presença sistemática do Encanto do Pina em todos os carnavais citados, nas noites do Maracatu em que participavam apenas três grupos de Baque virado, na cerimônia dos Tambores Silenciosos e até em eventos de outra natureza financiados pela Fundação de Cultura indica a matripotência de Mãe Maria de Sônia em organizar seu grupo, manter sua rede de apoio e negociar um espaço bastante disputado entre os terreiros e Maracatus-nação. Essa busca por reconhecimento evidencia a força de seu legado, incluindo seus rituais, cosmopercepções e modos de ser e viver.

O Encanto do Pina de Dona Maria de Sônia ainda aparece nos periódicos de 1989 e 1990. Depois existiu um hiato de seis anos e a nação retorna ao Diário de Pernambuco em 1996. De acordo com o inventário dos Maracatus-nação, organizado pelo Iphan no inventário nacional de referências culturais publicado em 2012, o Encanto permaneceu ativo sob a liderança de Dona Maria de Sônia até 1995, ano de seu falecimento. O grupo continuou suas atividades por mais dois anos, mas não há informações sobre quem assumiu a diretoria ou a mestralidade. Segundo a mesma fonte, o Maracatu silenciou no período de 1997 até 2001, quando voltou a se apresentar pela primeira vez sob a liderança de Pai Marcelo<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> Recuperado de: <http://inventarioMaracatusnacao.blogspot.com/2012/03/Maracatu-nacao-encanto-do-pina.html>. Acesso em 17 de junho de 2023.

## 3.2 AS MÃES DO PINA E O CAMINHO DA CONTINUIDADE

### 3.2.1 De Pai Marcelo para Mestra Joana

Pai Marcelo de Orixalá assumiu a liderança e retomou as atividades do Encanto do Pina em sua casa, localizada na mesma comunidade, na Rua Osvaldo Machado, 504. O sacerdote, filho de criação de Mãe Maria de Sônia e axogum de Seu Eudes Chagas, ocupava um cargo de prestígio nas culturas de terreiro local. Conforme relatado pelos interlocutores da pesquisa, sua filiação de santo, a proximidade com a fundadora e sua experiência como ogan e batuqueiro de Seu Eudes garantiram legitimidade à sua reivindicação pela continuidade da nação após a ancestralização da Iyalorixá de Iemanjá.

As fotografias do álbum de Mãe Helena mostram a presença de Pai Marcelo nas atividades de seu terreiro e em outros da Comunidade do Bode, provavelmente da década de 1980/1990. Isso indica sua proximidade com essa família de axé, mais tarde denominada “As Mães do Pina”, antes mesmo de assumir o Encanto do Pina como diretor ou de se tornar sacerdote do Ylê Axé Oxum Deym, o que ocorreu por volta dos anos 2000, conforme as narrações de Mestra Joana.

Na primeira fotografia, ele está tocando ilú, um instrumento próprio do Candomblé Nagô Egbá, o que diferencia esta da maioria das nações que utilizam atabaques. Alguns interlocutores da pesquisa partiram da história deste instrumento para discutir racismo e perseguição religiosa em Pernambuco. Segundo essas narrativas, o formato de cruz dos ilús virados, os tambores dessa tradição, era uma forma de incluir símbolos católicos como estratégia para amenizar a perseguição policial aos cultos de terreiro. O que me chama a atenção é como essa narrativa é utilizada para destacar a resistência dos Candomblés em Recife, contextualizando práticas hibridizadas e valorizando a história do tambor que marca a conexão com o sagrado nessa realidade cultural.

De acordo com Yvonne Maggie (2001), os terreiros no Brasil são submetidos a mecanismos de regulação desde o período colonial. No entanto, foi a partir da proclamação da República, especialmente nas primeiras décadas do século XX, que o Estado nacional passou a se consolidar como o principal agente produtor desses mecanismos, criando juízos especiais e formando pessoal especializado para controlar e punir práticas religiosas de matriz africana. Entre os anos 1910 e 1930,

foram instituídas delegacias e departamentos dentro das forças policiais com o objetivo de identificar e criminalizar os chamados “feiticeiros” e demais cultuadores de ancestralidades não europeias. No contexto pernambucano, como estratégia de resistência e preservação, muitos terreiros buscaram abrigo nos Maracatus-nação, articulando religiosidade e cultura popular como forma de proteção e continuidade.

Assim, às vésperas das grandes datas da seita, determinadas figuras do culto africano acorriam às sedes dos maracatus e ali, sob os auspícios da Federação Carnavalesca, realizavam matanças e outros sacrifícios em holocausto aos deuses negros, e no dia seguinte, sempre aos domingos, à guisa de ensaio do batuque, promoviam na parte externa um discreto toque para os ‘orixás’. Homens e mulheres da seita tomavam parte na roda e, quando alguém se manifestava, era imediatamente levado para o interior, onde se fazia o despacho do invisível (Real, 2002, p. 33).

Como evidenciado na história do Encanto do Pina, a repressão não impediu a manutenção e o desenvolvimento das práticas amefricanas; pelo contrário, levou a comunidade a buscar outras formas de sobrevivência. No que diz respeito à função social e simbólica dos ilús presentes nos cultos, é importante destacar que frequentemente seus tocadores são convidados e contratados para tocar em festas religiosas, sendo muitas vezes remunerados por suas habilidades musicais.

Um bom tocador acumula vasto conhecimento sobre cada canto e toque, além de precisar demonstrar sensibilidade em relação à maneira como cada sacerdote ou sacerdotisa conduz o culto. Cada toque possui um discurso específico que se relaciona às características particulares de cada divindade. O Egó para Oyá, rápido e repicado, representa a agitação dos ventos e seus movimentos; o Alujá para Xangô, vigoroso e com viradas marcadamente graves, evoca os trovões que o orixá comanda; e o ixé de Iemanjá, mais suave e constante, encena o ritmo das ondas do mar, seu domínio.

Na figura 8, Pai Marcelo está em pé, usando uma camiseta branca e correntes de prata no pescoço, o que pode simbolizar sua relação com o orixá Ogum. Até hoje ele orienta que alguns filhos utilizem uma corrente como essa para proteção, preferencialmente com um pingente de espada, a arma de guerra deste orixá. Ele também está usando dois fios de conta: um branco, com várias pernas e firmes coloridas, que representa Oxalá, e outro amarelo, com uma firma única, que parece ser de Oxum. O uso da boina também é uma característica da indumentária utilizada

pelos homens de terreiro da comunidade, especialmente pelos Ogans.

**Figura 8 - Pai Marcelo em função religiosa**



Fonte: Acervo de Dona Duka.

Em um vídeo produzido pelo projeto INOV-Art/DgArtes do Ministério da Cultura de Portugal, em parceria com o Núcleo de Etnomusicologia do Departamento de Música da Universidade Federal de Pernambuco, Pai Marcelo compartilha suas experiências e reflexões sobre a trajetória do Encanto do Pina, enfatizando a importância da preservação das tradições ancestrais e o papel fundamental da música nos rituais. Sua narrativa destaca também a relevância dos tambores e das loas na construção de um legado cultural que continua vivo.

A nossa fundadora foi Dona Maria de Sônia, Maria José da Silva. Ela e Riva. Fora os outros que não estão na mente. Mas ela que foi a fundadora do Maracatu. Então o Pai chamou ela, deixou o Maracatu encostado, eu fui com meu povo para botar ele na rua. Então a gente tá aqui levantando ele, temos um título e já vamos agora tentar entrar para a especial. Tá na minha mão vai fazer 15 anos. Depois de mim fica com ela depois dela já vai passando para a família, de família em família vai passando, raiz por raiz. Minha Mãe também foi fundadora deste Maracatu, Maria da Quixaba, Maria Cândida da Silva. É muita luta (Pai Marcelo de Oxalá, 2008<sup>14</sup>).

A fala de Pai Marcelo destaca a importância de Mãe Maria de Sônia como

<sup>14</sup> Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=f-hgsYS65a0>. Acesso em 17 de junho de 2023.

fundadora. A menção a Riva e a outros que não estão na memória evidencia a coletividade e a construção histórica em torno do grupo, mas também a fragilidade da lembrança em relação a figuras importantes. Ao afirmar que, após a passagem de Mãe Maria de Sônia, a liderança está em suas mãos, o sacerdote não apenas reafirma seu papel como sucessor, mas também enfatiza a transição de liderança que ocorre de "família em família", ressaltando a ancestralidade e a continuidade do axé. Essa passagem de conhecimento e responsabilidade é um elemento historicamente valorizado nas tradições de terreiro. Quando menciona que é muita luta manter o Maracatu ativo, ele sublinha o desafio e o esforço contínuo envolto em questões de reconhecimento e valorização cultural. Ao mencionar a intenção de entrar para o grupo especial, ele expressa uma ambição coletiva de visibilidade e legitimação no cenário cultural mais amplo, demonstrando a busca por espaço e reconhecimento.

A entrevista não diz como se deu a reorganização das atividades do Encanto do Pina após o falecimento de Mãe Maria de Sônia, mas os interlocutores afirmam que não houve disputa pela continuidade e que a transferência da documentação foi negociada com a herdeira sanguínea, que não tinha interesse em manter o Candomblé ou o Maracatu legados pela mãe. Mãe Laura de Xangô Aganju, irmã de santo de Mãe Maria da Quixaba e que vivenciou esse período da nação, disse o seguinte sobre a reativação por Pai Marcelo:

Eu vou contar o começo. Se eu for contar o começo é quando a gente saía daqui para Recife, com os tambores nas costas (risos), com tudo nas costas. Porque a gente não tinha dinheiro pra pagar ônibus. Saía com tudo nas costas. Ia pra cidade se apresentar, afogados, esses cantos assim. Voltava para casa, vinha simhora pra casa. E assim eu levei uns 3 a 4 anos saindo com ela (Dona Maria de Sônia). Foi o tempo que pegaram esse Encanto do Pina. Aí tiraram o nome da finada Dona Maria de Sônia porque ela adoeceu. Adoeceu. Aí botou no museu. Aí o Marcelo foi pro museu. E ele do museu ficou com ele (Mãe Laura de Xangô, entrevista realizada em 06 de março de 2022).

Novamente temos a menção ao museu, que fala das mediações e negociações entre poder público e maracatuzeiros. Com a ascensão da diretoria por Pai Marcelo, a sede do Encanto do Pina passou a ser em sua casa, com a Iyalorixá Mãe Maria da Quixaba da Oxum como principal líder espiritual. Os instrumentos, roupas e adereços eram guardados nas casas de ambos. Dona Lucy, mulher de Oyá casada com Pai Marcelo na época, e outras mulheres apoiadoras eram responsáveis

pela costura. Durante esse período, segundo alguns interlocutores, já se realizavam obrigações rituais aos ancestrais dentro das práticas do Candomblé Nagô Egbá, que incluíam o oferecimento aos Orixás, às calungas e aos tambores, preparando o Maracatu para ir para a rua durante o Carnaval. Mestra Joana explica que esses momentos eram restritos aos sacerdotes e iniciados.

Antes já acontecia, mas era nos bastidores, não era propagado. Mas sempre existia. Antes de eu assumir. Já existia, já era feito nos bastidores. Em todas as nações. E o medo das nações disso ser propagado, era por causa da perseguição religiosa. Era um medo muito grande (Mestra Joana Cavalcante, entrevista realizada em 13 de março de 2022).

Quando era com o pai Marcelo, ele fazia lá na outra casa que vó morava. Que não tinha o terreiro, era casa de vó. As coisas do santo tinha, né? Quarto do Orixá, quarto da Jurema. Mas o espaço físico não. Ali ela jogava, ela dava consulta, ela ajeitava, né? Ai se cortava, o pai Marcelo cortava. Mas ele não deixava ninguém participar não. Ele ficava lá com a boneca, Mãe Laura, Vó também. Mas não deixava as crianças não. Era só entre eles. Só dizia que tinha que ficar de resguardo. E as alfaia dos menino dos Ogans, a Dama do Paço que fosse desfilar ali. Era bem menor também assim. Com as alfaia dentro do pegi, só com o pai Marco. Acho que era só uns quatro alfaia que iam fazer a obrigação (Iyaba Tenily Guian, entrevista realizada em 02 de março de 2022).

A fala de Mestra Joana revela um contexto de práticas de cuidado espiritual dentro das comunidades de terreiro, em que rituais de hoje já ocorriam, mas eram mantidos em segredo devido ao medo do racismo religioso. Isso destaca a vulnerabilidade das tradições ancestrais e os desafios de sua manutenção. O relato de Tenily Guian sugere uma dualidade: por um lado, a continuidade das práticas religiosas e, por outro, a restrição na participação, especialmente das crianças e mulheres. A exclusividade e a proteção das tradições são evidentes, com Pai Marcelo mantendo um controle rigoroso sobre quem poderia participar dos rituais, indicando uma hierarquia firme. A menção ao número reduzido de alfaias sugere uma adaptação em resposta ao ambiente restrito em que a nação estava assentada. Essa dinâmica ilustra como o Encanto do Pina conseguiu, apesar dos desafios e da violência racial, manter suas tradições por meio de estratégias de resistência e cuidado comunitário.

Quando eu via ele, assim, eu falava oxi eu quero ser igual esse homem. Quando chegava, podia estar cantando o que tivesse,

passavam o canto pra ele. E ele também tocava. Eu acho que foi o único assim que eu alcancei. Ele é filho de Vó Quixaba então as outras são mais velhas que ele. Mas tudinho respeitava. Já vi muito minha madrinha [Mãe Laura de Xangô] dizer: não, só começa quando Marcelo chegar, espera aí, espera Marcelo. Então quando ele chegava, passava tudo assim pra ele, né? E eu acho que hoje, assim, o Encanto do Pina deve muito a ele, porque... O primeiro estalo foi pra ele, né? Depois que o Maracatu silenciou. Ele conseguiu do jeito dele, né? E dentro do axé, né? Essa força, esse... Assim, os cantos, né? Pai Marcelo cantando. Tem coisa que só na memória dele mesmo. A gente às vezes nem escuta nos outros terreiros, mesmo sendo nagô também. E até mesmo que vem da mesma rama, a gente nem escuta assim, as toadas que Pai Marcelo canta, sabe? Um grande guardião. Porque... é uma coisa dele guardar... Vai cantar... Exú, 10 mil pontos. Pomba-gira, 10 mil pontos, sabe? Tem muita coisa ali naquela cabeça, né? Dentro do Orixá também. Vem dessa escola do cuidado com o Orixá, né? Com o Maracatu (Iyaba Tenily Guian, entrevista realizada em 02 de março de 2022).

A fala da Iyaba Tenily Guian expressa uma admiração profunda por Pai Marcelo, ressaltando sua importância como liderança do Encanto do Pina. O fato de que as atividades e cantos só começavam quando ele chegava demonstra a autoridade que ele tinha no grupo, incluindo figuras respeitadas como Mãe Laura. O reconhecimento de Pai Marcelo como um "grande guardião" das tradições e das toadas específicas do Maracatu-nação ilustra sua contribuição para a continuidade da cultura de terreiro. A forma como Iyaba se refere a ele e às suas práticas revela uma cadeia de transmissão de saberes e a importância do legado espiritual que ele representa.

Ainda que tenha enfrentado dificuldades em lidar com os problemas impostos às comunidades negras e de terreiro nas periferias de Recife, Pai Marcelo permanece como liderança do Ylê Axé Oxum Deym e presidente do Maracatu até os dias atuais. Já a mestralidade e a gestão do grupo são assumidas em 2008 por Joana Cavalcante, herdeira do legado de Vó Quixaba. Além de ser experiente em outras organizações culturais e religiosas, ela está inserida na tradição do Candomblé Nagô Egbá, Jurema Sagrada e no Maracatu de Baque Virado. Foi indicada pelos Orixás para ocupar esse posto e conta com o apoio de diversos terreiros e Iyalorixás mais velhas da comunidade, a quem também prestou apoio e atribuiu grande visibilidade por meio do Encanto do Pina.

**Figura 9 - Cartaz Mães do Pina**



Fonte: Site do Encanto do Pina.

### 3.2.2 Mãe Maria da Quixaba

Mas quem são essas mulheres que formaram a Mestra e se tornaram referências no Encanto do Pina após sua mestralidade? Após o falecimento de Mãe Maria de Sônia, Mãe Helena de Xangô Tundê tornou-se a principal referência da rama<sup>15</sup>. Como detentora de um legado ancestral e de um modo de culto específico, ela se tornou a mãe de outras mães, constituindo uma rede de cuidados espirituais e afetos. Essas mulheres muitas vezes moravam juntas, cuidavam dos filhos umas das outras e presenciavam o nascimento do Orixá e da Jurema umas das outras, fortalecendo laços espirituais, religiosos, culturais e comunitários.

Elas foram nomeadas as “Mães do Pina” a partir do documentário de mesmo nome, idealizado por Mariana Bianchi, filha do Ylê Axé Oxum Deym, e produzido por sua família sanguínea. O filme registra a história e o papel de cada uma na manutenção da comunidade, não apenas em relação à religiosidade, mas também em suas formas de ser, viver e lutar pela preservação de um legado amefricano, em um contexto marcado pelo racismo e sexismo, conforme apontado por Gonzalez (1988). Segundo Mestra Joana, o apagamento de Iyás importantes para a comunidade e o desejo de registrar suas histórias foram as principais motivações para a criação do documentário.

<sup>15</sup> Rama é um termo da Jurema Sagrada que define família de axé ou tronco espiritual.

Muitas mães já se passaram e ficaram no anonimato. Foi assim que começou o filme “Mães do Pina”. Dona Maria Boa viagem morreu, Dona Maria de Zazai morreu. Mãe Maria de Olimpio. Muitas outras mães. Porque não eram só essas mães do Pina que estão no filme, tem várias, tem mais de 20 mães aqui dentro. Mais mulheres que também ajudaram a erguer essa comunidade. E essas mulheres não entraram em evidência. Essas mulheres foram apagadas. Assim como toda sociedade faz, não ia ser diferente dentro da favela. E quando eu assumi o Encanto do Pina, mesmo sem ter esse entendimento do que é empoderamento, que a gente não sabia disso, mas eu ficava me questionando por que não se falava das outras. E aí, só por tempo, foi que eu vim entender que não tinha registro mesmo (Mestra Joana Cavalcante, entrevista realizada em 13 de março de 2022).

Ao mencionar que "muitas mães já se passaram e ficaram no anonimato", Mestra Joana sublinha a importância de reconhecer e valorizar as contribuições dessas figuras femininas que, embora fundamentais, foram historicamente apagadas. Essa invisibilidade se insere em uma dinâmica social mais ampla, em que historicamente as vozes de mulheres, especialmente as negras em comunidades marginalizadas, não foram dignas de atenção. Nas palavras da Mestra Joana é perceptível o quanto ela considera importante que suas histórias não sejam esquecidas, que tenham o reconhecimento que merecem. Por isso ela reivindicou a valorização dessas Iyalorixás ao assumir um papel de maior protagonismo na nação. O registro dessas histórias também contribui para a construção da memória do Encanto do Pina, em diálogo com outros grupos sociais. Segundo Mestra Joana, essas sacerdotisas apresentadas no filme e constantemente homenageadas pelo grupo contribuíram diretamente para que, pela primeira vez na história, um Maracatu-nação tivesse uma mulher como Mestra.

A articulação entre essas Iyás não apenas trouxe o Encanto do Pina para a casa de Oxum, mas também criou as condições para que uma mulher assumisse o posto de mestra em 2008. O terreiro já era a morada do Encanto do Pina, atuando como agremiação e associação desde que Pai Marcelo assumiu, mas passou a ter um espaço dedicado a cultos coletivos e ações socioeducativas, consolidando-se como um ponto cultural durante a transição de pai para filha, o que não ocorreu sem conflitos. Conforme Mãe Joana, foi muito desafiador assumir esse lugar, até então ocupado apenas por homens, incluindo os obstáculos impostos pelos próprios homens da comunidade.

LAÍS: E quando que o Maracatu veio pra cá?

MÃE MARIA DA QUIXABA: Há muito tempo, faz muito tempo, minha filha. Os pessoal que vem aqui só vem atrás de Oxum Deym. O terreiro de Oxum Deym. É o terreiro de Oxum Deym. Só cai aqui no Terreiro de Oxum Deym. Os pessoal de fora. Aqui é Oswaldo Machado, 504. É isso aí (risos). É o deym de hoje.

LAÍS: A senhora que construiu o terreiro aqui na Osvaldo?

MÃE MARIA DA QUIXABA: É. Eu e minha fia, Joana D'Arc. E Marcelo. E D.A que é o Pai Pequeno. Joana D'arc é a Mãe pequena, foi Oxum que botô. Marcelo é o Pai do terreiro. E D.A é o Pai Pequeno. E tem meus filho que vão chegando (Mãe Maria da Quixaba. Entrevista realizada em 07 de março de 2022).

Mãe Maria da Quixaba ressalta a relação do Maracatu com o terreiro de Oxum Deym e a Comunidade do Bode. Ao afirmar que "as pessoas que vêm aqui só vêm atrás de Oxum Deym", ela evidencia a importância desse orixá na espiritualidade da comunidade. Ela menciona a hierarquia familiar e espiritual, referindo-se a Marcelo como "Pai do terreiro" e a D.A, seu filho mais novo, como "Pai Pequeno", o que dá notícias da organização social e relações que permeiam a estrutura do terreiro.

Nascida Maria Cândida da Silva em Barreiros, na década de 1930, Vó Quixaba mudou-se ainda adolescente para o Recife, após o falecimento de seus pais, para viver com uma tia. A necessidade de moradia e acolhimento a aproximou de um terreiro, onde encontrou apoio e vínculos afetivos. Com a morte da tia, passou a viver com Mãe Maria de Sônia, em cuja casa se iniciou no Candomblé. Segundo ela mesma relata, fez o santo ali, motivada por uma doença, narrativa recorrente entre as Mães do Pina, em que o adoecimento é entendido como um chamado espiritual.

A expressão fazer o santo refere-se ao processo de iniciação nas religiões de terreiro. Trata-se de um processo profundo de reconstrução da pessoa, que marca uma transformação identitária e social. A iniciação é um processo formador, que redefine o corpo e o sujeito em diálogo com uma cosmologia própria. Ao incorporar o orixá, o iniciado se torna um novo sujeito, ligado ao axé, à ancestralidade e ao pertencimento coletivo. É, portanto, uma passagem que redefine o corpo, a espiritualidade e o lugar do indivíduo dentro da comunidade religiosa. No caso de Vó Quixaba, sua iniciadora no Candomblé Nagô Egbá foi Mãe Maria de Sônia, em cuja casa ela "fez o santo". Além disso, ela também recebeu ensinamentos importantes de Seu Amaro Berto e de Seu Eudes, cujas contribuições ela faz questão de destacar como fundamentais para sua formação no culto aos orixás. Essa rede de apoio e transmissão de saberes também influenciou Mãe Helena, que mais tarde se tornaria

a zeladora do santo de Vó Quixaba, dando continuidade à linhagem espiritual construída a partir dessas conexões.

Embora o ano exato em que Vó Quixaba abriu seu terreiro na década de 1970 não seja conhecido, os interlocutores da pesquisa indicam que ela já cuidava de seus santos em casa antes de estabelecer um espaço formal para as festas públicas e ter filhos de santo. Além disso, ela realizava cultos da Jurema, uma tradição da casa, dedicando cerimônias a Seu Manoel Coréia, seu mestre na Jurema, especialmente nos meses de maio, quando se celebra seu aniversário.

LAÍS: Foi quando Mãe Maria de Sônia morreu que Vó Quixaba abriu a casa dela?

MÃE CARMINHA DA OXUM: Logo assim não. Quando ela veio abrir casa de toque já fazia uns dois anos que Dona Maria de Sônia tinha morrido. Era dentro da casa dela [Mãe Maria da Quixaba]. Ela separou um cantinho e botou os santos e a Jurema dela. E ficou cuidando. Era no Pina. Ali no Pina mesmo. Foi ali que ela começou. Aí dali a gente se mudou para Três Carneiro. Eu fui com ela. A gente morou em Três Carneiro. A gente morou pegando Jordão. Maria de Quixaba rodou um bocado. Mas quando ela abriu mesmo foi ali, foi no Pina mesmo. Depois foi que comprou aquela casa com dinheiro da morte de Adê. Que era o marido dela, que é o pai de Adalberto. D.A. Aí compraram ali e ali fizeram o salão. Tinha a casa dela e o salão. Que o salão era ali onde mora Maria de Quixaba. O salão era ali. Pequeninho, mas era ali. Depois foi que Joana foi enlarguendo, enlarguendo. Com muito trabalho, muito aperreio. Mas está tudo legal. Daí Oxum Deym tem uma casa para ela e a filha dela também tem (Mãe Carminha, entrevista realizada em 16 de março de 2022).

Conforme conta Mãe Carminha, que acompanhou grande parte de sua trajetória, Mãe Maria da Quixaba mudou-se várias vezes ao longo da vida para bairros como Ilha de Deus e Três Carneiros, todos em regiões periféricas do Recife. A falta de uma casa própria e a busca por melhores condições de vida foram os motivos que a levaram a recomeçar sua casa em tantos lugares. O assassinato de um de seus filhos também contribuiu para que ela deixasse o último local onde morou antes de retornar ao Pina. Vó Quixaba adquiriu sua casa própria apenas após o falecimento de seu marido, Pai Adê. O seguro do DPVAT foi o recurso utilizado para construir sua casa no mangue, que até hoje abriga o Ylê Axé Oxum Deym, sede do Encanto do Pina.

**Figura 10 - Oxum de Mãe Maria da Quixaba**



Fonte: Site do Encanto do Pina (2011).

Nesse momento de instalação do terreiro na Rua Osvaldo Machado, 504, o espaço era composto pelo quarto e pela sala de Vó Quixaba. Mariana Bianchi, idealizadora do filme “Mães do Pina” e filha do Ylê Axé Oxum, compartilhou suas primeiras lembranças do lugar:

Era só a sala de vó, a gente tirava tudo da sala de vó, aí tinha um quatinho que era o Peji e no quarto de Exú a Jurema e o Exú embaixo da escada. E aqui era maré, a gente cozinhava com carvão aqui, fazia com tijolo, botava grade do fogão e despenava as galinhas tudo com carvão, aqui no quintal, era quintal. E a gente tirava as coisas da sala de vó e fazia toque, Ebori, limpeza. (Mariana Bianchi, entrevista realizada em 11 de março de 2022).

### **3.2.3 Mãe Helena de Xangô**

Mãe Helena de Xangô Tundê, Iyalorixá de Mãe Joana, é outra figura de destaque na construção da Casa de Oxum e na cultura de terreiro transmitida pelo Encanto do Pina. Ela não apenas ensinava e aconselhava a nova liderança, Mestra Joana, mas também foi responsável por muitas das obrigações rituais do Carnaval ao longo dos anos, trabalhando em conjunto com Mãe Maria de Quixaba, Mãe Laura e Pai Marcelo.

**Figura 11 - Mãe Helena de Xangô**



Fonte: Site do Encanto do Pina (2018).

Nascida em Mostardinha na década de 1920, Mãe Helena de Xangô Tundê fez seu santo na década de 1940. Mudou-se para a Comunidade do Bode em busca de um custo de vida mais acessível, e pela proximidade do local onde trabalhava lavando roupas para estrangeiros. O condomínio Holiday, que simbolizou a expansão imobiliária na praia de Boa Viagem na década de 1950, foi um dos locais onde Mãe Helena trabalhou durante muitos anos, conciliando suas atividades com os cuidados do terreiro.

Ela foi tendo um dinheiro pra sustentar a vida dela. Tinha sido abandonada pelo pai dos filho dela. Teve alguns filho dela que o pai levou, ela nunca conheceu na vida, e outros que ficaram. E aí ela abriu o terreiro dela e trouxe o santo e a Jurema dela. Que foi o terreiro de cigana Mariana que ela abriu. Que daí depois a Cigana trabalhou, trabalhou, ela conseguiu ganhar dinheiro, trabalhar e comprar outras casas, e ela abriu um terreiro maior. A cigana disse "já cumpri meu papel, agora é com o senhor Orubajé". E aí passou a levar o nome dele (Mariana Bianchi, entrevista realizada em 11 de março de 2022).

Ao mencionar que ela conseguiu sustentar a vida sozinha, mesmo após ter sido abandonada pelo pai de seus filhos, Mariana destaca a força e a determinação da mulher por detrás da sacerdotisa e de como lidava com os desafios. A referência à abertura do terreiro, que incluía tanto o Orixá quanto a Jurema, sugere como ela integrou diferentes elementos de suas cosmopercepções em um mesmo espaço sagrado.

A transição do terreiro da Cigana Mariana para seu Orubajé, demonstra não apenas uma mudança na estrutura do espaço, mas também a guiança das entidades na organização social da comunidade. Além disso, a menção de que "a cigana disse

'já cumpri meu papel' pode ser interpretada como uma forma específica de dinâmica que envolve o culto da Jurema Sagrada e a relação do Juremeiro com as diversas forças que constituem seu caminho. Conforme Mãe Joana, foi Mãe Maria Helena que percebeu a necessidade de mudança quando o Encanto do Pina enfrentava dificuldades sob a liderança de Pai Marcelo. A iniciativa de consultar os búzios para saber o que os Orixás recomendavam para a continuidade do Maracatu-nação partiu dela.

**Figura 12 - Mãe Helena de Xangô e Mãe Maria da Quixaba de Oxum**



Fonte: Site do Encanto do Pina (2018).

A Iyá de Xangô tornou-se uma das principais referências do Candomblé Nagô Egbá para a nova geração do grupo, estando sempre presente nas atividades, tanto dentro do peji, o quarto do santo, quanto na passarela. Ela marcou presença nos palcos e nas avenidas por onde o Encanto do Pina passou de 2008 até seu falecimento em 2021. A presença constante de Iyá de Xangô refletiu seu papel fundamental na transmissão de tradições e na valorização da cultura de terreiro e da cultura amefricana, fortalecendo os laços comunitários e espirituais entre os membros da nação.

Foi Joana que chamou Madrinha Helena pra ir ser uma pessoa do Maracatu. Aí ela disse, aceito minha filha, eu vou pro seu Maracatu. Ela era zeladora de santo de Joana. Do ano que Joana fez a primeira obrigação dela (Mãe Carminha, entrevista realizada em 16 de março de 2022).

Se Oxum fez de Mãe Joana a Mestra do Maracatu, Xangô fez de Mãe Maria Helena uma das pessoas mais reverenciadas no Encanto do Pina. Um exemplo disso é a loa tema do Carnaval de 2019, que homenageou a sacerdotisa e resultou na

segunda colocação no concurso de agremiações, o melhor resultado da sua história até então. “Vou deixar pedra rolar, Xangô vai me defender. Mãe Helena abençoar o povo do meu ylê, ao som do toque do alujá pra saudar Xangô Tundê, Salve o rei do Candomblé, Kaô kaô kabecilé”.

Mãe Helena também era tombada (iniciada) e transmitiu seus conhecimentos da Jurema Sagrada a muitas pessoas da comunidade. O terreiro da referida Iyalorixá não levava o nome africano referente ao Orixá, mas sim o nome de sua entidade de Jurema, Caboclo Orubajé. Isso pode indicar não apenas os efeitos normativos das federações espíritas que controlavam os terreiros na década de 1960, mas também a importância do culto para a sacerdotisa e sua comunidade. Dona Tuka, sua filha sanguínea de 63 anos, e sua afilhada de Jurema, Mãe Carminha da Oxum, de 71 anos, ressaltaram que Mãe Helena era profundamente conhecedora do culto afro-indígena.

Ah minha filha, Juremeira é ela. De antiga só tinha ela mesmo aqui. Não tinha outra. Só elas agora que são filhas. Mas começaram com ela. Na semana passada já ia começar o martírio se ela tivesse viva. Eles chamam de tombo, não é? Só sei que... A vida dela, era o santo dela. A Nação dela. A Jurema sagrada (Dona Duka, entrevista realizada em 07 de março de 2022).

Dona Jerusa foi passada por ela. Laura foi passada por ela. Nia (Vó Quixaba) foi passada por ela. Mari (Mariana Bianchi) foi passada por ela. Leila foi passada por ela. Eu fui passada por ela. Tem mais umas oito ou nove que foi passada por ela. E fora gente da família dela, que nem as duas primas dela, uma irmã dela, tudo foi passado por ela. Porque quando eu comecei lá, agora não, já por fim não. Mas eu ainda conheci a cigana Mariana dela. Conheci o seu Caboclo Orubajé. Conheci Seu Pitaguará Neguê. Tudo dela. Seu Pitaguará Neguê esse que toma uma cachaça. Ele toma uma cachaça empurrada. Já meu padrinho Orubajé era mais vinho e mel. A cigana Mariana não bebia nada. Só trabalhava. O seu Pitaraguá neguê era na linha de mestre. O seu Orubajé, parte de caboclo. A cigana Mariana, na parte dos ciganos. A Jurema, quando ela era viva era uma coisa. Agora tem muita coisa diferente. Agora já está se tocando na quarta de cinzas. Ela já não tocava, fazia o martírio. O martírio era uma mesa grande assim. E a gente arrudiando e cantando uma loa que o seu Orubajé ensinou. Cada qual com seu pauzinho nas costas. Ainda me lembro bem como era toada. “Vamos andando é com Cristo Jesus, Jesus vai na frente e eu vou com Jesus. Tomba, não tomba, tomba, não tomba, vamos andando é com Cristo Jesus.” Aí vinha o que vinha. Se vinha um mestre, se vinha um caboclo, o que viesse primeiro na sua frente ele vinha. Aí meu padrinho, Orubajé ia pra ver como era ele, para ver como era que regia ele para ele ficar do lado da Jurema (Mãe Carminha, entrevista realizada em 16 de março de 2022).

**Figura 13 - Caboclo Orubajé de Mãe Helena**



Fonte: Acervo Dona Duka.

Ao afirmar que "a vida dela era o santo dela", Dona Duka sublinha a profunda conexão espiritual de Mãe Helena com sua prática de fé e seu orixá. A menção de Mãe Carminha ao "martírio" sugere um ritual específico da Jurema Sagrada que deixou de ser realizado após sua ancestralização. Quando Mãe Carminha lista as várias pessoas que foram "passadas" por Mãe Helena demonstra uma rede de transmissão de conhecimento e espiritualidade. A inclusão de nomes como Dona Jerusa, Mãe Laura e Vó Quixaba ressalta que Mãe Helena contribuiu com a formação de diversas gerações, evidenciando que seu legado se estende a diversas figuras da comunidade.

A descrição do culto da Jurema Sagrada, com referências específicas como "a mesa grande" e a toada presente na memória de Mãe Carminha, demonstra as dinâmicas em torno das rupturas e continuidade das práticas. A menção de entidades como Seu Pitaguará Neguê e Caboclo Orubajé expressa a diversidade e a complexidade do culto, mostrando que as práticas juremeiras se entrelaçam com outras influências espirituais. A comparação entre o culto de antes e o que ocorre

atualmente sugere transformações na tradição. Essa tensão entre preservação e inovação é o que marca a dinamicidade para a vivência cultural da comunidade e a busca por identidade em um contexto em constante mudança.

Cabe mencionar que algumas influências mais diretas do catolicismo têm sido afastadas do culto praticado no Ylê Axé Oxum Deym e no Encanto do Pina. Por exemplo, enquanto Mãe Carminha mantém a tradição de apresentar o Iwayo, recém iniciado no culto, na Igreja Católica, Mestre Joana defende que o povo de axé não precisa mais disso. Essa diferença de abordagem reflete uma tensão entre a preservação de práticas históricas e a busca por uma reafirmação do terreiro.

Em minha romaria, fui levada por Mãe Carminha a três igrejas católicas da cidade: duas no Recife Antigo e uma no bairro do Pina. Vestida de branco, com torço e humgebê, fio de contas utilizado apenas por pessoas de alto grau na hierarquia religiosa, a sacerdotisa exibia com orgulho sua afilhada, agora vinculada ritualisticamente a sua ancestralidade. Conforme Nicolas Parés (2018), práticas como essa podem ser vistas como formas de resistência, pois evidenciam maneiras pelas quais o culto se manteve ao longo do tempo. Essa relação com o catolicismo, embora questionada por alguns, reflete a complexidade da identidade religiosa, pois elementos de diferentes tradições se entrelaçam, reforçando tanto a conexão com a ancestralidade quanto a resistência da comunidade.

[...] muitos processos aparentemente de assimilação, como as irmandades católicas, por exemplo, podem também ser entendidos como forma de resistência camuflada. Bastide já apontava que toda acomodação ou sincretismo é sempre mais ou menos “contra-aculturativo”. Aliás, no nível individual, no âmbito da psicologia social, cabe pensar que um mesmo indivíduo podia, como pode hoje, adotar sucessivamente em diversas épocas da sua vida, ou até simultaneamente, posturas assimilacionistas ou de resistência (Parés, 2018, p. 93)

Além das mudanças na tradição e das questões intergeracionais, destaco também nas narrativas sobre Mãe Helena seu combate à fome na comunidade. Dona Duka reforça essa ideia ao mencionar que a sacerdotisa abrigou muitas pessoas e que era uma ótima articuladora, capaz de angariar recursos com alguns filhos de santo ou clientes financeiramente privilegiados. Quando isso não era possível, ela vendia seu sururu ou pedia doações. Essa característica destacada sobre Mãe Helena apresenta seu papel não apenas na esfera espiritual, mas também como uma

liderança que se preocupava com o bem-estar da comunidade. Essa dimensão de sua atuação destaca a intersecção entre espiritualidade e sociabilidade, mostrando como práticas de cuidado e solidariedade estavam profundamente enraizadas em sua trajetória.

A casa sempre cheia de gente. Só gente pra comer. E a vida era assim, catar sururu, vender na feira, só trabalhar. Só trabalhar. Na quaresma mesmo, na reunião branca, na sexta-feira da paixão, mamãe ia buscar o povo. Junto pediam. As meninas saíam e pediam pão. Arrumava dinheiro, pedia esmola. Aí ficava cheio de coisa aqui. Cheio de gente. Não sei quantos quilos de peixe. Eu assava. Era muita comida pro povo. Ia buscar o povo nas igreja. Trazia. Aqui ficava cheio de gente. O povo tudo aqui no dia da festa, todo mundo bonito. E quem que queria estar feio? Todo mundo queria estar melhor que o outro. Sua roupinha. Mesmo na dificuldade. Depois... ela “tome cada um leve seu santo, você vai ter sua casa”. Dona Laura chorou que não queria levar o santo dela. Ela disse você vai levar porque eu não aguento mais não (Dona Duka, entrevista realizada em 07 de março de 2022).

Pelo que se conta, a beleza e o zelo coexistiam com a pobreza, sem que um aspecto espantasse o outro. A menção à Mãe Laura se refere ao fato de que, na época, ela morava com Mãe Helena, mas foi incentivada a levar os assentamentos de seus orixás e entidades para cuidar deles de forma independente. Essa dinâmica demonstra como, no imaginário delas, as dimensões do cuidado espiritual e social estão interligadas. A mãe que cuida do orí (dimensão espiritual) é a mesma que alimenta o ará (corpo físico). E essa percepção integrada do cuidado reflete uma compreensão profunda das necessidades coletivas, em que o bem-estar espiritual e material se entrelaçam na prática cotidiana da comunidade.

Minha madrinha Helena, a gente ia pra casa dela. Eu não sei porque ele estava somente em cima de mim. Xangô me pegava era pau pau pau. Eu vivia trepada em cima numa cama numa quentura só por aqui assim [enquanto apontava para o coração]. E eu trepada na cama, me queimando de febre e dor de cabeça... Não tinha remédio que tirasse. Ia pro médico, o médico dizia que eu não tinha doença nenhuma. Aí meu marido foi lá. Ela viu, ela jogou lá. Passou remédio pra mim. Aí ela disse é o Xangô dela. Eu tinha trepado ele lá em cima [se referindo a um lugar no alto da casa onde havia colocado o assentamento do Orixá]. Eu disse: “eu fico na minha casa, eu moro aqui, o senhor fica aí. Eu aqui eu levo chuva sol e sereno, o senhor aí vai levar também chuva, sol e sereno”. Eu não queria sair preocupando nisso. Aí pronto, curou. Ela sabia. Passei muita necessidade, muita fome. Às vezes amanhecia o dia não tinha nada pra comer. Eu batia lá na casa dela, ela fazia “entre” daí eu

entrava: “O que é que você quer?” Madrinha, eu não tenho nada. Ela pegava ia lá dentro enchia uma sacola e falava “leve pra casa, vai simhora. E assim me criei. La ná casa dela foi onde eu fiquei e me criei. Fiz tudo, fiz meu iawô lá na casa dela. Eu parei agora porque ela foi simhora e eu fiquei (Mãe Laura de Xangô, entrevista realizada em 06 de março de 2022).

A fala de Mãe Laura revela uma profunda relação de cuidado e apoio mútuo entre ela e Mãe Helena. A descrição do sofrimento físico e emocional que enfrentou, marcada pela febre e dor de cabeça, faz perceber a conexão íntima que tinha com Xangô, seu orixá. A intervenção de Mãe Helena, que "jogou" e passou remédio demonstra o valor dos saberes ancestrais para a comunidade. A relação que Mãe Laura estabelece com Xangô ao afirmar que ele também deveria "levar chuva, sol e sereno" no espaço que dividem, dá a perceber uma cosmopercepção muito própria da espiritualidade que não separa espaço de profissão de fé da vivência cotidiana. Por fim, a expressão "parei agora porque ela foi simhora" demonstra que a ancestralização de Mãe Helena significou uma mudança significativa na dinâmica que havia sido estabelecida entre as sacerdotisas e suas filhas com seus respectivos terreiros. A narrativa expressa algo da interconexão entre as experiências espirituais, emocionais e sociais que moldam a vida no contexto dos terreiros.

### **3.2.4 Mãe Laura de Xangô**

Nascida na década de 1930 em Limeira, interior de Pernambuco, Mãe Laura de Xangô Aganju fugiu para Recife aos 13 anos, devido à violência que sofria em sua cidade natal, no município de Surubim, próximo a Recife. Após ser levada para lá por seus pais, que não puderam mais criá-la, ela morou alguns anos no Pátio São Pedro, no centro histórico da capital, na casa onde trabalhava como empregada doméstica. Chegou à Comunidade do Bode na década de 1950 e residiu por algum tempo com o Babalorixá Laurentino do Santos, que se tornou seu primeiro pai de santo. Mãe Laura relata que se iniciou no culto dos Orixás devido a uma doença, a mesma motivação apontada por Vó Quixaba. Em determinado momento de sua trajetória, ela também chegou à comunidade do Pina e tornou-se filha de santo de Mãe Helena de Xangô Tundê, embora não tenha indicado com precisão quando esse vínculo se estabeleceu.

Mãe Laura desempenhou um papel significativo na história do Encanto do

Pina, participando do Maracatu da comunidade, tanto na Casa de Iemanjá quanto na Casa de Oxum. Morou algum tempo com Mãe Helena, trabalhou como marisqueira, aterrou o mangue para construir sua casa na palafita e compartilhou a vida e os cuidados de seus filhos também com Vó Quixaba. Conforme relataram alguns entrevistados, ela foi responsável por educar muitas crianças abandonadas e apoiar outras mães sem condições de alimentar seus filhos. Um dos grandes juremeiros da nação é seu filho de criação, Pai Greison. Em entrevista, ela demonstrou o quão forte é o laço ancestral e afetivo que mantém com Vó Quixaba.

MÃE LAURA: Aquela dali é uma irmã que eu não tive. Igual eu nunca tive na minha vida. Eu ia trabalhar, deixava minha filha na casa dela. Ela tomava conta dela. Quando eu chegava, tomava a menina na casa dela e trazia pra casa. E assim fomo levando. Com o conhecimento, ela tocava, ia pros toque, me levava, eu ia... E assim a gente ia. Hoje em dia, a gente é irmã de santo e mãe de santo, tudo igual (risos).

LAÍS: Isso por que as duas eram filhas de dona Maria Helena?

MÃE LAURA: É. Madrinha subiu, foi simhora, então ela é minha mãe. Eu fico assumindo. Fico assumindo que madrinha deixou. Mãe de santo dela eu não sou não. Se for pra caboclo eu boto a mão. Se for pra caboclo eu peço, canto pra ele. Obrigação quando ela vai dar me chama. Eu vou, fico do lado dela. Mas eu vou mais pra caboclo e a Mestra dela... o mestre ... Aí eu boto a mão, faço alguma coisa. Pra outras coisa não (Mãe Laura de Xangô, entrevista realizada em 06 de março de 2022).

Ao afirmar que "Aquela dali é uma irmã que eu não tive", Mãe Laura expressa como as relações familiares se expandem para além dos laços biológicos. Essa irmandade é reforçada pelo cuidado que ela descreve, ao deixar sua filha sob a proteção dessa "irmã", o que demonstra a importância da coletividade na criação e proteção das crianças. A menção à "mãe de santo" e "irmã de santo" indica que, apesar das formalidades hierárquicas, existe uma fluidez nas relações entre as sacerdotisas. Mãe Laura reconhece a figura de Mãe Helena como uma referência central em suas vidas, assumindo um papel de continuidade e cuidado após a ancestralização da sua sacerdotisa.

Essa continuidade é reforçada pela disposição de Mãe Laura em participar das obrigações rituais, especialmente quando envolve os caboclos, mostrando um respeito e um compromisso com as tradições que herda de sua madrinha. Além disso, a distinção que ela traz entre o que faz em relação aos Caboclos e o que não faz em relação às Orixás destaca a sua compreensão de que cada tradição religiosa,

nesse caso a Jurema Sagrada e o Candomblé Nagô Egbá, têm seus saberes e rituais específicos.

**Figura 14 - Mãe Laura de Xangô**



Fonte: Filme Mães do Pina (2015).

Mãe Laura também recebeu o direcionamento de Mãe Helena para abrir sua própria casa, chamada Centro Espírita Caboclo Itá. Conforme ela relata, não era seu interesse ter um terreiro ou filhos de santo, mas essa foi a recomendação do Orixá e a orientação de sua Iyalorixá. A casa possui um quarto dedicado à Jurema e ao santo, como nos demais terreiros mencionados, e o salão é, na verdade, a própria sala da casa, um espaço pequeno. Ali acontecem cultos aos Orixás, conforme os fundamentos do Candomblé Nagô Egbá, e as giras de Jurema Sagrada, sendo a Jurema Sagrada, até hoje, a expressão espiritual de maior presença e continuidade.

Laura eu conheço porque o Xangô dela me tirou como Iyaba. Foi na casa de minha Madrinha Helena. Ela ia fazer obrigação, eu fui num toque lá normal. Minha madrinha Helena foi e disse assim, “tu vai Carminha pro toque?”, eu disse “vou Madrinha Helena, a senhora sabe que eu não queria mais essas coisas não, mas eu vou. Eu quero ver o Xangô de Laura, eu quero ver o Xangô de Laura. Quero ver seu Xangô que faz tempo que eu não vejo. E o de Bilea, que ainda era viva. Aí foi, quando chegou lá, o Xangô me tirou como Iyaba. Na hora da matança o Xangô veio e me tirou como Iyaba. E minha Madrinha Helena disse ela aceita Babá, ela aceita. Aí eu fiquei como Iyaba. Só fazia as coisas na casa da minha Madrinha Helena. Depois com um bocado de tempo, minha Madrinha Helena começou a dizer, “abra sua casa, seus filho tá chegando, abra sua casa”. Ela não queria mais não. Mas findou ela abrindo. Era pequenininho, agora a sala dela tá grande, mas era aquele pequenininho. Se cabia três pessoas, cabia muito. Dois dançavam, dois ficavam sentados. Dois dançavam, a casinha de pombo. Dança dois, fica dois (Mãe Carminha, entrevista realizada em 16 de março

de 2022).

A narrativa de Mãe Carminha da Oxum demonstra como ela percebe a amarração das tradições de terreiro, em que a experiência pessoal se entrelaça com a coletividade e a ancestralidade. A mudança pela qual ela passa ao ser "tirada como lyaba" por Xangô nessa narrativa não é apenas uma mudança individual, mas um reconhecimento da comunidade e do Orixá diante de sua jornada de dedicação. A ênfase nos rituais, como a "obrigação" e o "toque", ressalta a importância que dá à prática coletiva na construção da identidade religiosa. Ao falar das tradições de seu terreiro Mãe Laura demonstra a importância da afirmação cultural e religiosa diante das perseguições e do racismo. O enfrentamento à polícia que ela relata demonstra sua luta política pela manutenção das práticas ancestrais, pela dignidade e pelo respeito.

Uma vez chamaram a polícia. Era macumba do Seu Zé. Não vou ter medo de polícia. Não devo nada. Aí eu disse quem foi que deu parte de mim? Disse "foi uma denúncia". Diga quem foi: "não, foi uma denúncia". Eu disse, engraçado. Há mais de 50 anos que eu moro aqui. Aqui nessa casa. Invadi, aterrei e tô morando até hoje. Toco aqui, dou reunião, tudinho. Ninguém nunca deu parte de mim. Hoje foram dar parte de mim? Seu Zé já chegou no ponto. Aí, disse, assim... "não dá pra senhora baixar esse negócio dos tambor não? Dá não. O mestre tá chegando agora. Mesmo assim. O mestre tá chegando agora e eu não posso. "A senhora vai terminar". Eu disse, lá pras 5 horas da manhã. Mesmo assim. Terminou 6 hora da manhã quando o sol tinha saído (risos) Foi. Cabou-se. Apois! Até hoje. Foi a primeira e a derradeira. Não devo nada a polícia. Aí, eu disse, assim: eu bato aqui e tenho meu direito de bater. "É porque... fizeram denúncia, porque não pode". Eu disse, ó, faz mais de 50 anos que eu toco aqui. Ninguém nunca se incomodou. E agora a senhora vem se incomodar. Diga quem é essa para falar comigo. Fui sozinha lá na frente lá no portão. Eu olhava assim, como quem diz assim é capaz de eu levar lá na frente né? (Mãe Laura de Xangô, entrevista realizada em 06 de março de 2022).

A sua afirmação de que "não devo nada à polícia" expressa sua reivindicação de direitos e uma recusa em se submeter a uma autoridade que não reconhece a legitimidade de suas práticas espirituais. Ao mencionar que "invadi, aterrei e tô morando até hoje", a sacerdotisa destaca sua luta para acessar direitos básicos como moradia. A indignação diante da "denúncia" anônima faz pensar a existência de tensões que muitas comunidades negras enfrentam, em que as tradições de terreiro são frequentemente alvo de racismo.

Conforme a narrativa, Mãe Laura não apenas defende seu direito de continuar com os rituais, mas também questiona a motivação por trás da denúncia, sugerindo que a verdadeira questão está enraizada em preconceitos raciais e religiosos. Sua insistência em continuar os rituais, mesmo diante da interrupção, sublinha a importância que dá para a continuidade das práticas espirituais, não apenas para si, mas para toda a comunidade. A expressão "até hoje" no final da narrativa sugere que, apesar dos desafios, Mãe Laura e sua comunidade persistem, "brechando" seus espaços numa sociedade racista.

### 3.2.5 Mestra Joana Cavalcante

Essas lyás citadas desempenharam um papel crucial na luta que levou Mestra Joana a se tornar a primeira mulher a assumir essa função na história do Maracatu-nação. A Mestra se orgulha de ter nascido de parto normal no próprio terreiro que hoje lidera, enfatizando suas raízes na comunidade. Ela relata que veio ao mundo pelas mãos de sua avó, acompanhada por outras sacerdotisas da comunidade e pelo orixá Oyá, que é seu juntó, o orixá que rege depois de Oxum, seu orixá de frente. Essa narrativa de conexão com sua ancestralidade e as figuras femininas que a cercaram reforçam a importância do legado coletivo e da força feminina na sua trajetória.

Nasci em casa. No final da rua São Luís. O meu parto foi feito por Vó Quixaba. Junto com a dona Maria de Sônia e tia Paixão. Tia Paixão. Foi com Vó Quixaba, dona Maria de Sônia e tia Paixão. Nasci e me criei lá dentro do terreiro, né? Minha avó sempre viveu com dona Maria de Sônia em terreiro muitos antigos aqui no Pina. E eu nasci nesse contexto. A gente foi tudo criado na casa da dona Maria de Sônia. Ali na rua São Benedito (Mestra Joana Cavalcante, entrevista realizada em 13 de março de 2022).

Mulher negra nascida no final da década de 1970 na Comunidade do Bode, em Recife, cresceu nos terreiros e Maracatus-nação da região, explorando as possibilidades escassas que a vida lhe oferecia. Atuou em diversas funções, como flanelinha, babá e empregada doméstica, até conseguir seu primeiro emprego com carteira assinada aos 21 anos, em um shopping. Essa experiência impulsionou a criação, em 1999, do Afoxé Filhas da Oxum Opará, um grupo de cultura afro-popular voltado para mulheres. Fundou, em seguida, o Nação da Ilha, um grupo percussivo

na Ilha de Deus, uma comunidade da zona sul recifense, onde atuou como agente jovem em um quilombo urbano. Sua trajetória também inclui o trabalho como oficinaira de percussão em um Centro de Atenção Psicossocial (CAPS), experiência que a levou a refletir sobre o Maracatu-nação como uma ferramenta arte-educativa.

Ela ressalta que o racismo enfrentado no ambiente escolar distanciou a expectativa de obter um diploma, e que isso a levou a perceber nas culturas tradicionais e de terreiro, especialmente no Maracatu-nação, uma oportunidade para criar espaços de sociabilidade e formação para jovens sem outras opções ou condições de permanecer na educação formal. Essa perspectiva a motivou a valorizar e promover as tradições culturais como ferramentas de empoderamento e inclusão social. O Maracatu-nação, segundo ela, é uma forma de resgatar a identidade cultural e também proporcionar oportunidades de desenvolvimento e pertencimento para as novas gerações.

**Figura 15 - Mestra Joana no início dos anos 2000 (dir.) e Mestra Joana no Carnaval de 2023 (esq.)**



Fonte: Site do Encanto do Pina e Instagram do Encanto do Pina.

A narrativa sobre sua mestralidade no Maracatu-nação destaca como sua diplomacia, aos modos de uma iyalodê, foi fundamental para sua ascensão à liderança. Em um momento em que seu pai não podia mais assumir suas funções e não a reconhecia, ela teve a ousadia de mobilizar tanto os mais velhos quanto os mais novos, promovendo uma transição possível. Essa capacidade de articular diferentes gerações é percebida como uma das suas principais estratégias de liderança, essencial para garantir a continuidade das tradições e o fortalecimento da

comunidade diante do seu tempo.

Ela é muito foda, ela busca muito, ela vai atrás, ela luta, ela arregaça as mangas mesmo, todos os objetivos, tudo que a gente conquistou até hoje... É porque ela é uma mulher guerreira, de fé... tá ali... sai... viaja... vai buscar um pouquinho ali, um pouquinho aqui. (Iyaba Shirlene Benta, entrevista realizada em 08 de março de 2022).

Assim, a casa de Oxum, que também era a casa de Mãe Maria da Quixaba, da Mestra Joana e do Encanto do Pina, começou a expandir-se e reorganizar-se em meados de 2010 sob a liderança de Mestra Joana. Conforme relatos orais, ela construiu a palafita no quintal de Vó Quixaba para guardar os materiais do Maracatu, como vestidos, armações, adereços e instrumentos, que ainda estavam espalhados pela casa de seu pai e outros apoiadores. Em seguida, fez o muro e cobriu com telhas, enquanto o chão ainda era batido. Com o tempo, foi colocando metralha e expandindo o salão. Também foram construídos o roncó (quarto do santo), o quarto da Jurema e a cozinha. Ela compartilhou suas estratégias para a gestão dos recursos, considerando a participação do Maracatu no Carnaval e a manutenção e ampliação do espaço físico da sede.

Quando eu assumi, no primeiro ano, a gente saiu do grupo de aspirante e foi pro grupo A. Eu peguei a verba que era pouquinho e fiz o barraco lá atrás da casa de Vó, que era na maré. Levantei a palafita, onde a gente guardava as coisas. No ano seguinte a gente desceu de novo, porque o dinheiro eu fiz o barraco. Daí no outro ano a gente subiu pro grupo 1 de novo. Quando foi no outro ano a gente desceu de novo. Porque eu fazia assim, um ano eu investia no Maracatu, um ano eu investia na estrutura da casa. Um ano no Maracatu, um ano na estrutura da casa. Porque a gente não tinha onde guardar, onde ensaiar, a gente não tinha nada. Aí, um ano eu investia nos bombos, um ano eu investia nos vestidos, e assim foi. A gente foi fazendo assim. A verba da prefeitura não dava pra nada. Sempre foi bem pouco. Aí teve o vereador, Jivan Cavalcanti, que foi o cara que deu um gás tremendo pra gente. Na seguinte forma, a gente tinha que alugar ônibus, comprar camisa, peles pras alfaias e alimento. E isso ele conseguia pra gente. Ele passou oito anos de gestão como vereador, foi dois mandatos. Então foi durante esses oito anos que eu tirava o dinheiro do ônibus, o dinheiro de camisa, o dinheiro da alimentação, o dinheiro de pele, e investia na nossa estrutura. O Gilvan ajudou muito a gente, muito. Pronto, aí a gente conseguiu erguer a sede. O Ylê Axé Oxum Deym não tinha o espaço físico. Era na sala de vó. A sala de vó era o yle. E aí com esses oito anos, recebendo esse auxílio desse vereador, as coisas foram se organizando, se estruturando (Mestra Joana Cavalcante, entrevista realizada em 13 de março de 2022).

A narrativa de Mestra Joana destaca seu papel estratégico na gestão do Maracatu-nação, evidenciando a importância de distribuir os recursos na nação (corte/baque) e na estrutura física do terreiro. A menção à verba pública, que era insuficiente, revela os desafios enfrentados por grupos culturais e comunitários na busca de apoio financeiro. A intervenção do vereador Jivan Cavalcanti é tida por ela como um exemplo da importância do apoio político e social para o desenvolvimento de iniciativas culturais, especialmente em contextos marginalizados e racializados. A transformação do Ylê Axé Oxum Deym, de um espaço improvisado na sala de Vó Quixaba para uma sede estruturada, também demonstra sua capacidade de realizar e potencializar coisas, o que nas tradições de terreiro significa ter axé.

A reinauguração do Ylê Axé Oxum Deym em 2012, acompanhada pela confirmação de Mestra Joana como Iyakekerê, mãe pequena, é um marco importante para a comunidade. Esse evento não apenas significa a revitalização do espaço físico, mas também reafirma a liderança de Mestra Joana, consolidando seu papel como guardiã das tradições e práticas ancestrais do Maracatu.<sup>16</sup>

Ela levantou muito o Encanto do Pina, levantou e muito. Muito, muito mesmo. Quem quiser dizer que não, que diga. Porque não sabe do começo. Não é porque é minha filha não, foi porque levantou mesmo. Ela sabe dividir o dinheiro pra todo mundo que ajuda (Mãe Carminha, entrevista realizada em 16 de março de 2022).

Quando Mãe Carminha fala sobre levantar o Encanto, refere-se ao prestígio e reconhecimento que a nação conquistou sob sua liderança, tornando-se conhecida nacionalmente e participando do grupo especial do concurso da Prefeitura Municipal de Recife, com investimentos em instrumentos, roupas e adereços. A popularização das redes sociais e a difusão dos grupos de Maracatu em diversas regiões do país marcaram esse período, contribuindo para um maior alcance e reconhecimento do Encanto do Pina. Assim, o Encanto do Pina ampliou sua interlocução e conquistou mais apoiadores, transitando entre outros grupos sociais por meio de oficinas culturais e projetos sociais.

Em 2018 e 2019, o espaço passou por reformas estruturais significativas,

---

<sup>16</sup> Registro da Reinaguração do Ylê Axé Oxum Deym e saída de Iyakekerê de Mãe Joana Cavalcante em 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=gMAeX81m5TM>

financiadas por um prêmio da prefeitura de Recife e por uma campanha de financiamento coletivo no Catarse. Nesse período, uma fundação reforçada foi implantada na estrutura do imóvel, essencial por estar sobre o mangue, e foram construídos o segundo e o terceiro andar. A reforma foi prejudicada pela pandemia da COVID-19, mas não foi interrompida. Por meio de campanhas coletivas e *lives* de arrecadação, a nação continuou realizando seus trabalhos. Nesse contexto, recursos foram acessados através de editais, garantindo alimentos e itens de higiene básica para a comunidade, que se tornou ainda mais vulnerável durante a pandemia.

Esse momento é lembrado com muita dor, pela morte prematura de pessoas queridas, como Mãe Andreia de Bessen, costureira da nação e *iyalorixá* importante para o grupo. Pouco antes do falecimento de Mãe Andreia, Charlinho, batuqueiro e *ogan* do Ylê Axé Oxum Deym, entrou para as estatísticas de meninos negros vítimas da violência urbana que afeta muitas periferias de Recife. Charlinho não se tornou apenas um número; ele deixou sua marca, sua história e seu axé no legado da nação, que o homenageou em diversos momentos. Em 2021, o Encanto do Pina também viveu o luto de Mãe Helena, que, já enfrentando problemas de saúde, fez sua passagem aos 93 anos de idade.

A casa fechou por um tempo. É o respeito, né? É trazer essa educação também para o contexto do Maracatu. Porque é muito recente a gente levantar a bandeira pro mundo do *candomblé* dentro do Maracatu. Porque a gente vivia camuflada, né? A gente tinha que se esconder. Não podia falar em *candomblé* dentro do Maracatu. E aí, pra trazer toda a história, pra trazer o fundamento mesmo o *candomblé*, a gente tem que pontuar que a maior base disso tudo é o respeito. E o luto, ele é um respeito. Acho que é um dos respeitos mais sagrados que tem dentro da cerimônia. Porque a gente fecha a casa, né? Tudo se cala, tudo se silencia. Então é um luto que tem que ser respeitado. E a gente traz isso muito dentro do encanto, o respeito (Mestra Joana Cavalcante, entrevista realizada em 13 de março de 2022).

Na fala de Mestra Joana, há uma interseção entre a espiritualidade, a tradição cultural e o respeito no contexto do Maracatu-nação e do *Candomblé Nagô Egbá*. Ao mencionar que a casa "fechou por um tempo", ela destaca a importância do luto como uma forma de honrar aqueles que partiram, indicando que esse momento de silêncio é importante na tradição. A ideia de que o Maracatu-nação e o *Candomblé* costumavam "viver camuflados" sugere um histórico de marginalização e estigmatização das práticas de terreiro. Mestra Joana enfatiza a necessidade de

trazer à tona essa história e seus fundamentos, revelando um desejo de legitimar e respeitar essas tradições dentro do Maracatu-nação. Isso mostra uma luta política por reconhecimento e dignidade.

Alguns terreiros ficam até um ano sem tocar após o falecimento de um sacerdote, mas, nesse caso, foram apenas alguns meses. Isso porque Mãe Helena, embora fosse sacerdotisa de Vó Quixaba, não tinha seus orixás assentados no Ylê Axé Oxum Deym, tendo realizado seu axexé, o rito fúnebre próprio dos Candomblés de tradição iorubá, por um Babalorixá de outra comunidade no local onde era seu próprio terreiro. Após o período de silêncio demandado pelos orixás, o Encanto do Pina voltou a realizar suas atividades para o primeiro Carnaval pós-pandemia da COVID-19. Na ocasião, Mãe Carminha da Oxum, mãe sanguínea de Mestra Joana, Iyabassé do Ylê Axé Oxum Deym e Iyabá do santo de Vó Quixaba, passou a desfilar junto com as Mães do Pina.

### **3.2.6 Mãe Carminha da Oxum**

Maria do Carmo da Silva, nascida em Recife na década de 1950, chegou à Comunidade do Bode, no Pina, com cerca de 15 anos, na década de 1970. Nesse contexto, acompanhava sua cuidadora e madrinha de fogueira, Dona Francisca, também sacerdotisa do culto de Orixá e Jurema Sagrada.

Eu nasci em Recife. Não nasci em maternidade, nasci na própria casa da minha mãe. Preciso dizer alguma coisa da parteira? Porque eu me lembro. Quem me pegou foi a Dona Bizu. Ela já é falecida, mas foi uma boa parteira. Minha mãe dizia que ela era uma boa parteira. Foi ela quem me pegou. Minha mãe dizia que ela sabia tudo, tudo. De banho, de comida, de tudo. Minha mãe não teve esses leite todo para me dar. Aí ela fazia um leite lá que ela sabia fazer de uma erva e dava para a gente tomar. E fui criada assim, como Deus criou batata. O nome da minha mãe era Maria Julia do Nascimento. O meu pai chamavam ele de Cebola. Eu acho o nome dele muito feio para eu dizer, não conheci ele direito. Quando ele morreu, eu ia fazer dois anos ainda. Quem me criou foi madrinha Francisca. Ela era uma madrinha minha de fogueira. Não sei se vocês conhecem como é que batizam na fogueira. Era para o São João. Ela fazia fogueira. Ela ficava de um lado e eu ficava do outro. Eu dava a mão assim para ela. E ela dizia. Pedia para São João Batista. E eu respondia se estava certo, se não estava. Ela perguntava se eu queria que ela fosse a madrinha. Eu respondia se queria ou não. E eu dizia que queria. Aí ela dizia as palavras dela. São João disse, São Pedro afirmou, eu sou sua madrinha que São João mandou. Aí eu respondia para ela. E aí ela dizia três vezes essas palavras. E aí eu

disse de fato ela é minha madrinha. Depois minha mãe disse: - você tem que ir embora direto para casa da sua madrinha para ela terminar de te criar. Eu estava com dois anos de idade quando eu fui para a mão da minha madrinha (Mãe Carminha, entrevista realizada em 16 de março de 2022).

O respeito dispensado a Dona Bizu e a Dona Francisca, bem como aos rituais em torno do parto, da manipulação das ervas e do batismo da fogueira de São João, contado com riqueza de detalhes, expressam algo da paisagem na qual Mãe Carminha se criou, bem como do valor que atribui à oralidade e aos saberes tradicionais. Conforme conta, sua madrinha Francisca mudou-se para o Pina porque a região era “boa para terreiro” e foi nesse enredo, soma de histórias envolvendo seres humanos e não humanos, que Mãe Carminha conheceu a fundadora do Encanto do Pina, Mãe Maria de Sônia. Mais tarde vinculando-se ritualisticamente também à Casa de Oxum Deym, que atualmente sedia a nação. Tendo sido escolhida para exercer o cargo de lyabassé, responsável pela feitura dos alimentos sagrados, além de lyabá dos orixás de Vó Quixaba.

Eu estava com quatro meses de Joana. O Xangô de Lia [Vó Quixaba] veio pegou a cadeira botou no meio do salão, me sentou, me deu uma toalha. Aí ele foi e perguntou para mim se eu queria ser lyabá dele. Eu disse, posso ser, senhor. Aí o Xangô olhou, todos os quatro assim ao redor de mim segurando na minha barriga, aí eu falei pra subir. E todos eles foram subir. Aí que eu fiquei como lyabá do Xangô dessas quatro criaturas. Minhas responsabilidades aumentaram, eu não queria. Mas como foi Xangô que me tirou, tudo bom. Aí eu fui, morei com ela muito tempo, com Maria do Quixaba. Aí quando foi depois, eu fui morar no meu canto só, mas perto dela (Mãe Carminha, entrevista realizada em 16 de março de 2022).

A narrativa de Mãe Carminha dá a perceber a profundidade de seu compromisso com os orixás, refletindo como esse legado ancestral molda suas escolhas e responsabilidades. Ao atender ao pedido de Xangô e se mudar para cuidar do orixá de Mãe Maria da Quixaba, ela não apenas abriu mão de sua casa, mas também dedicou sua vida a manter o terreiro e as funções comunitárias. Atualmente, Mãe Carminha é uma das maiores referências do Encanto do Pina, atuando como a figura mais velha na ala de dança do Baque Mulher e responsável pela cozinha do Ylê Axé Oxum Deym. Além disso, como lyaba, ela cuida dos assentamentos e dos orixás manifestados em suas mais velhas, assumindo diversos papéis e funções de liderança na comunidade.

**Figura 16 - Mãe Carminha da Oxum no carnaval 2023**



Fonte: Acervo pessoal (2023).

Iyaba Tenily Guian expressa sua admiração por Mãe Carminha, ressaltando sua importância como modelo exemplar para a comunidade. Ela destaca como Mãe Carminha inspira outras mulheres, se tornando exemplo de força, sabedoria e amor na dedicação dentro da experiência do terreiro. Essa referência não apenas fortalece a identidade cultural da comunidade, mas também serve como um elo entre as gerações.

Hoje, assim, uma figura que eu sou enlouquecida com essa coisa que eu digo, não, não tô cansada, é Mãe Carminha. Se começou hoje, seis horas da noite, acabou meio-dia de amanhã, Mãe Carminha vai tomar um banho e daqui a pouco ela volta. Ela tá, que ela tá, que ela não aguenta. Mas ela tá ali com todo o vigor, ensinando isso a gente. Porque veio, cozinhou, se manifestou, foi embora, lavou prato, fez comida, né? E... Tá aqui de pé, e se precisar vai tá de novo. Ah, semana que vem, amanhã tem mais. Vai tá também, né? Então elas são assim, os nossos pilares, né? (Iyaba Tenily Guian, entrevista realizada em 02 de março de 2022).

A fala de Iyaba Tenily Guian enfatiza o compromisso da Iyabassé com o terreiro e sua disposição em ensinar as novas gerações. Ao descrevê-la como "um pilar", Tenily sublinha a importância de Mãe Carminha na estrutura social e espiritual da comunidade. A imagem de Mãe Carminha entrando em transe, cozinhando e cuidando dos preparativos ressalta as muitas funções exercidas pelas mulheres no contexto do Maracatu-nação e do terreiro, em que as responsabilidades são muitas e diversas. Além disso, a disposição de Mãe Carminha em estar presente e ajudar

sempre que necessário dá a ver a noções de solidariedade e cooperação, caras ao discurso religioso.

Ao longo deste capítulo, abordei múltiplas narrativas acerca da fundação do Encanto do Pina. Parti de fontes orais, recortes de jornais, loas, fotografias e vídeos, evidenciando as disputas de memória que atravessam sua história. Analisei os registros que inscrevem a centralidade das Iyás na fundação e condução dessa rede de axé, expondo as relações que essas mulheres estabelecem com seus orixás e com as entidades da Jurema, e mostrando a pluralidade de suas práticas espirituais, os modos como seus terreiros foram erguidos, mantidos e conectados por laços de cuidado, partilha e saber.

Demonstrei que, para essas mulheres, não há separação entre a profissão de fé e o cotidiano: o cuidado com o orí e o alimento do ará são expressões inseparáveis de uma mesma ética comunitária. Esse modo de viver e cuidar traduz cosmopercepções que reconhecem a interdependência entre o espiritual e o material, marcando profundamente as práticas diárias da comunidade. Mesmo diante dos desafios impostos por uma sociedade racista e patriarcal, essas Iyás seguem “brechando” os espaços, ampliando as margens da existência coletiva e garantindo que o Encanto do Pina continue pulsando como um território de memória, luta e pertencimento. Reafirmam, assim, o que Gonzalez (1988) postula: ainda que se negue, a mãe do Brasil é uma mulher negra.

Tendo feito essa discussão, buscarei, no próximo capítulo, abordar aspectos do Candomblé Nagô Egbá e da Jurema Sagrada, além dos modos comunitários de viver observados e experienciados no Encanto do Pina. As práticas de culto aos orixás e às entidades da Jurema, o toque dos instrumentos e ritmos afro-ameríndios, a produção de narrativas que perpetuam a tradição e a organização dos recursos materiais e simbólicos serão também interpretados como criações conectadas às cosmopercepções amefricanas.

#### 4 LINDA CASA DE CHÃO PISADO SOB O MANGUE SE ERGUEU” – O TERREIRO E OS MODOS COLETIVOS DE FAZER A VIDA

“No Ylê Oxum Deym peça licença para entrar.  
 Entra em paz ó meus filhos, mãe Oxum abençoar.  
 Linda casa de chão pisado sob o mangue se ergueu.  
 O axé do Encanto do Pina nunca se perdeu.  
 Sua fé foi que alumiou, a iyaba e o Ogan de jocô  
 Abatá no terreiro que agora Vó Quixaba chegou”

(Loa do Encanto do Pina)

Neste capítulo, abordo as práticas do Candomblé Nagô Egbá e da Jurema Sagrada observadas no Ylê Axé Oxum Deym, terreiro onde está assentado o Encanto do Pina, além dos saberes cotidianos que circulam nessa comunidade abrangendo desde a música e a dança até as tradições orais e práticas artesanais. Analiso como se conforma uma arquitetura religiosa complexa, na qual o Candomblé Nagô Egbá, a Jurema Sagrada e o Maracatu-nação não apenas compartilham o mesmo espaço sagrado, mas se entrelaçam em um sistema dinâmico de hierarquias, calendários rituais e sentidos cosmológicos, compondo uma ecologia espiritual própria, enraizada nas matrizes afro-ameríndias.

Na primeira seção, me detenho sobre a genealogia da casa, seus rituais — como o sacudimento, as obrigações das matas, o ebori, o ossé, a gira de Jurema e o xirê — e os modos de pertencimento que estruturam a vida comunitária no terreiro. Busco compreender como as cosmopercepções dos maracatuzeiros tanto constroem quanto são construídas por essas práticas, tomando como centralidade suas próprias narrativas e experiências. Fontes orais, entrelaçadas a fotografias, vídeos, cantigas e objetos litúrgicos, sustentam a tessitura dessa narrativa e revelam como os saberes são transmitidos, atualizados e ressignificados no cotidiano. Procuo também demonstrar o que significa ser de terreiro, ou fazer o terreiro, nesta comunidade, mostrando sua relação com práticas ancestrais e com as lutas históricas das populações negras.

Na segunda seção, busco apresentar aspectos das sociabilidades e das formas de interação entre os maracatuzeiros, marcadas por um senso de coletividade que se contrapõe às lógicas individualistas próprias do capitalismo colonial. Aponto como as dinâmicas comunitárias também se configuram como formas de resistência cultural e política em contextos historicamente atravessados

pela invisibilização e marginalização. Destaco a atuação política da comunidade por meio do uso das redes sociais, da articulação com os movimentos negros e feministas, da fundação do movimento Baque Mulher e da formação de crianças no Encantinho — projeto que propõe uma educação de terreiro voltada à valorização dos saberes tradicionais afro-ameríndios. Narro ainda a relação dos maracatuzeiros com o mangue, destacando as formas de transmissão dos saberes tradicionais no cotidiano — como a percussão, a culinária, a costura e a produção de adereços — porque essas práticas reatualizam conhecimentos ancestrais e nos dão notícias do alargamento e da rasura da noção ocidental de tempo. Conforme aponta Sodré (2017), se podemos evocar e convocar a ancestralidade em nós, é porque somos responsáveis pelo nosso tempo e pela linguagem que o atravessa.

Considero relevante, nesse sentido, apresentar e discutir práticas no Encanto do Pina que produzem um tempo ancestral, um tempo deslocado que se ergue sob o signo da encruzilhada e tem Exú como potência e possibilidade de reinvenção da vida. É o que chamo de tempo da cosmopercepção, por reunir múltiplos sentidos, sonoridades, sabores, conhecimentos e vozes em um movimento denso e contínuo de deslocamento e reinscrição territorial.

#### 4.1 CULTO DE ORIXÁ E JUREMA NO YLÊ AXÉ OXUM DEYM

O primeiro dos cultos abordados é o dos orixás da tradição Nagô Egbá, justamente por ser o primeiro citado pelos adeptos. Os pesquisadores que se debruçaram sobre o estudo dessa nação, como José Jorge de Carvalho (1993) e Gonçalves Fernandes (1937), referem-se a ela, em algumas ocasiões, pelos termos 'Nagô Pernambucano', 'Xangô Pernambucano' e 'Xangô de Recife', compreendendo-a a partir de uma raiz/casa-mãe: o Ylê Axé Obá Ogunté. Conhecido popularmente como Sítio de Pai Adão, foi fundado no fim do século XIX por uma sacerdotisa trazida da Nigéria para Pernambuco na condição de escravizada, Ifátinunké, conhecida como Tia Inês. Na memória coletiva, este Ylê Axé é uma grande referência de um candomblé legítimo, pela forma como se processam os rituais, a presença de rezas e cantigas em língua iorubá e a própria genealogia que remonta à diáspora africana, além das reminiscências de práticas desse continente no Brasil.

As disputas em torno dos modos oficiais de se processar os ritos em Recife giram em torno da memória. Assim, a reivindicação de uma ligação direta com essa

casa tornou-se um dispositivo de legitimação utilizado por muitos terreiros nos dias atuais.

Dona Santa, a rainha do Elefante, foi mãe de santo de Seu Eudes. E tudo veio de lá. Da rama. A mãe dela era uma senhora africana. Então vem essa senhora, vem Dona Santa, vem Seu Eudes, vem Dona Maria de Sônia com seu Amaro Berto, e Vó. O que a gente mais alcança é Dona Santa (Iyaba Tenily Guian, entrevista realizada em 02 de março de 2022).

Para relacionar o Ylê Axé Oxum Deym à casa-mãe, Iyaba Tenily remonta a relação da atual sacerdotisa Mãe Quixaba à sua Íyá, Mãe Maria de Sônia, que, por sua vez, era filha de Seu Eudes, iniciado por Dona Santa, filha de uma africana do Sítio de Pai Adão. Entre os interlocutores, somente Mãe Laura utilizou o termo “Xangô” para denominar a prática. Os demais, incluindo Mãe Maria da Quixaba e Mestra Joana, atuais lideranças do terreiro e da nação, utilizaram o termo “nagô”. Considerando que outras nações também são chamadas de nagô, como o próprio nagô de Salvador — o Ketu —, optei por utilizar o termo Nagô Egbá. O uso dessa classificação tem crescido entre os membros do Encanto do Pina. Conjecturo que isso se deve ao seu contato mais direto e recorrente com outras tradições religiosas e culturas negras da diáspora, contexto em que o termo nagô, por vezes, torna-se genérico.

Os limites entre o que se pratica sob esta designação e outras nações, como a Xambá, o Jeje e o Ketu, me parecem, por vezes, muito perceptíveis. Por exemplo, quando Vó Quixaba diz que o banho de abô (banho de ervas no qual são misturados outros elementos, como ejé – sangue animal) é “coisa de nação”, referindo-se ao Ketu e ao Jeje, ou quando Tenily Guian menciona que o orixá do nagô “dança livremente” e não conforme a coreografia adotada no Candomblé da Bahia. Mãe Joana fala da especificidade da indumentária; com o uso de roupas que incluem saias rodadas e blusas com mangas “coco”, próprias da tradição cultural e estética do local. Outra característica que se diferencia é o uso dos ilús para chamar os orixás, e não dos atabaques. Os toques também têm suas sonoridades próprias, ainda que haja nomenclaturas e dinâmicas que se assemelham às de outras nações.

**Figura 17 - Ilús e ogans**



Fonte: Instagram do Ylê Axé Oxum Deym. Fotografia de Ismaela Correia.

Em algumas outras narrativas, esses limites podem parecer muito fluidos. Por exemplo, quando Mãe Carminha afirma que os cânticos do Nagô Egbá são os mesmos da Nação Xambá, Ketu ou Jeje. Nas suas palavras: “a mesma coisa que canta no Jeje, na Xambá e no Ketu canta no Nagô. Só tem diferença as linguagens dos orixás, que eles trocam”. As nações de Candomblé que ela citou são as que estão presentes em maior número na cidade do Recife nos dias atuais. Minha interpretação é a de que as narrativas de Mãe Carminha tendem a ressaltar a possibilidade de convivência e coexistência, como resposta às disputas que apontam para o afastamento e o anulamento das diferenças.

Quando, na religião africana, se fala em cruzamento de nações, o que está em jogo não é a imagem que normalmente se faz do sincretismo. Por esse último conceito se pressupõe uma nova unidade, resultante da mistura de valores de origens diversas. A encruzilhada como categoria por meio da qual essa formação religiosa pensa as diferenças e propõe um jogo com a alteridade deve ser elevada à sua condição de uma das maiores expressões de filosofia das diferenças. Essa intuição de que na religiosidade afrobrasileira há uma lógica substancialmente diferente das cosmovisões ocidentais já está presente em Bastide quando o antropólogo constata que esse pensamento feito de linhas e de multiplicidades, em constante metamorfose, não obedece “ao princípio da identidade e da não-contradição” próprio ao pensamento ocidental (Dos Anjos, p. 2006, p. 22).

Conforme José Carlos Gomes dos Anjos (2006), os fluxos culturais contínuos dificultam a definição do que é próprio de cada nação, pois os terreiros fazem das nações um patrimônio simbólico para percursos de intensidades diversas, passíveis de serem percorridos por multiplicidades de indivíduos, não essências identitárias

pertencentes a indivíduos a ou b. Apresentam uma percepção de mundo que, ao invés de dissolver as diferenças, “conecta o diferente ao diferente, deixando as diferenças subexistirem como tais” (Dos Anjos, 2006, p. 22). Por exemplo, um mestre permanece diferenciado de um orixá, mesmo que sejam cultuados no mesmo espaço e pela mesma comunidade.

ENTREVISTADORA: Qual o culto que a senhora faz aqui no Ylê Axé Oxum Deym?

MÃE MARIA DA QUIXABA: Nagô e Jurema. A Jurema tá entrando agora por causa de Joana. Joana é filha da Oxum mas é filha de Luziara. Joana é de Luziara. Eu tenho Seu Manoel Coréia. É quem manda em tudo (risos).

ENTREVISTADORA: Seu Manoel Coréia é o mestre da sua Jurema?

MÃE MARIA DA QUIXABA: É.

ENTREVISTADORA: Quais são as outras entidades cultuadas no terreiro da senhora?

MÃE MARIA DA QUIXABA: Tem muita corrente, minha fia.

ENTREVISTADORA: O que é a tradição nagô e o que é a Jurema?

MÃE MARIA DA QUIXABA: Quem vai jogar é que diz... o santo diz... Quem é, quem não é. Entendeu? É assim... Vai dizer se é da Jurema se não é... É assim... Entendeu? Quem quiser ficar pro Nagô fica. Quem quiser fica pra Jurema faz a Jurema. Tudo isso...

(Mãe Maria da Quixaba. Entrevista realizada em 07 de março de 2022).

Na narração de Mãe Quixaba, o Candomblé veio primeiro e a Jurema depois, em decorrência do lugar que Mãe Joana passou a ocupar na hierarquia do terreiro e de sua conexão ancestral com a Mestra Luziara. Embora, posteriormente, ela também cite o mestre juremeiro que a acompanha, Seu Manoel Coréia, inicia a narrativa atentando-se ao Candomblé, prática comum nas casas que congregam mais de uma prática religiosa na região. A Iyalorixá ressalta a separação entre os cultos ao afirmar que cada adepto escolhe como e de qual participar, mas também alude a uma interdependência ao mencionar a dupla filiação das sacerdotisas e a necessidade de acomodar os dois cultos no calendário de atividades, na organização do espaço e também na hierarquia.

No Ylê Axé Oxum Deym, há pessoas que fizeram o santo (iniciação de orixá) e que não foram tombadas (iniciação de Jurema), e também o contrário. Os sacerdotes recomendam que se cuide das duas ‘partes’, afirmando que não é possível conhecer os segredos do céu (domínio dos orixás) sem conhecer os segredos da terra (domínio da Jurema), e vice-versa. Contudo, embora se esboce uma certa prática de conciliação entre os cultos, um procedimento sobre o que fazer

em cada culto e em qual ordem, alguns participantes aderem apenas ao culto de entidades e não seguem as ritualísticas dos orixás, ou o contrário.

O culto é bastante restrito, e poucas pessoas fora do círculo familiar acessam suas dinâmicas mais internas. Conjecturo que isso se deve às questões que permeiam os laços emocionais e históricos que organizam sua hierarquia. Assim, um grande número de pessoas realiza oferendas e frequenta a casa como filhos há muitos anos, sem nunca ter se iniciado nem assentado suas entidades ou orixás. Há também aqueles que possuem seus assentamentos, mas que não são considerados iniciados por não terem passado por todos os procedimentos de feitura, no caso do Candomblé, ou de tombamento, no que se refere à Jurema Sagrada. Em sua maioria, são adolescentes e jovens familiarizados com as cantigas, danças, saudações, predileções das divindades e entidades, e outros códigos de sociabilidade que organizam a comunidade. Esse grupo não é pequeno e encontra no terreiro um espaço de fé, alegria, acolhimento e até meios materiais para garantir sua sobrevivência (não é incomum que algum jovem more “uns tempos” no terreiro).

A arquitetura religiosa da casa envolve o quarto dos Exús, localizado logo no início do corredor de entrada do terreiro. Ao final do corredor, temos acesso à casa da Iyalorixá; virando à esquerda, encontramos outro corredor que leva ao salão, onde ocorrem os toques de candomblé e as giras de juremas, além de outros rituais, como sacudimentos, limpezas, ebós, entre outros. No centro do salão, encontra-se a mina, que representa a firmeza e o segredo da ancestralidade cultuada. À esquerda da mina, temos o peji, onde estão os assentamentos dos orixás; à direita, fica o quarto da Jurema, onde estão os assentamentos das entidades.

**Figura 18 - Beco que dá acesso ao terreiro, porta de entrada do terreiro, corredor de acesso ao salão**



Fonte: Acervo pessoal. Fotos de Ismaela Correia.

O culto aos orixás sempre começa por Exú, seguido por Ogum, Odé, Obaluaê, Nanã, Obá, Oxum, Iemanjá, Xangô, Oyá e, por último, Oxalá. A divindade das folhas, Ossain, também é invocada no preparo dos banhos de ervas, que incluem o banho de descarrego e o banho de cheiro, tomados sequencialmente ao chegar no terreiro. O banho de descarrego contém plantas de limpeza, como levante e lacre, além de outros elementos, como pomba, cachaça e alho. Já o banho de cheiro contém ervas que contribuem para a reenergização, como colônia e manjeriço. Via de regra, quem prepara os banhos, massera e reza são os mais velhos: iyás, ogans e iyabas; no entanto, iniciados, e crianças, de forma geral, também têm autorização para fazê-los quando necessário.

**Figura 19 - Preparo do banho de ervas**



Fonte: Acervo pessoal. Fotografia de July B.

Alguns orixás são celebrados em meses específicos do ano, como Ogum em abril, Xangô em junho, Oxum em julho, Ibeji em setembro, Oxalá em outubro, Oyá em novembro e Iemanjá em dezembro. Essas celebrações acontecem em forma de ossés, nome dado para o ato de limpar os assentamentos dos orixás e entregar comidas secas (oferendas que não envolvem ejé — sangue animal), acompanhadas de rezas e cantigas que podem ou não ser acompanhadas dos toques dos tambores, culminando ou não em festas públicas. Embora haja essa demarcação, o calendário litúrgico é sempre adequado de ano para ano, de acordo com os diversos fatores que incidem sobre o fazer Candomblé.

**Figura 20 - Comidas secas**



Fonte: Acervo pessoal. Fotografia de Ismaela Correia.

O culto envolve sacrifícios de animais e ofertas de alimentos: padê para Exu, milho para Ogum, pipoca para Omolu, arroz para Iemanjá, amalá para Xangô, acarajé para Oyá, Omolocum para Oxum, canjica para Oxalá, entre outros. As matanças ocorrem no roncó, espaço onde se localizam os assentamentos dos/das adeptos/as. São realizadas, via de regra, nas obrigações individuais dos sacerdotes/isas e filhos da casa, ou no Carnaval, quando acontece a maior obrigação de orixá do terreiro. Participam “o/a dono/a do ebó”, os que vão cozinhar, rezar e realizar o sacrifício. Tais ritos são fechados e restritos às pessoas com cargo e/ou prestígio na casa, além do adepto que está realizando as suas obrigações rituais.

**Figura 21 - Preparação para o sacrifício ritual**



Fonte: Acervo pessoal. Fotografia de Ismaela Correia.

Não raramente, quem oferece o sacrifício "roda no orixá", ou seja, manifesta o seu orixá por meio do transe para o qual fez a oferenda, mas isso não é uma regra, considerando a organicidade do culto e as pessoas que não entram em transe. Não há uma norma rígida em que o transe se relacione intimamente com determinados procedimentos ritualísticos. Na casa, é bastante comum ouvir que "orixá não precisa ser ensinado; vem quando quer e dança como quer".

No nagô não tem cartilha. Em outras tradições quando a pessoa tá recolhida fica tirando ali todo dia pra ensaiar com o Orixá a saída. O que o Orixá vai fazer. O que o Orixá vai falar. Se a gente pensa assim com a nossa tradição "mas se o Orixá ele é a surpresa, ele é natureza, como é que se ensaia?" E a gente vê que tem Orixá que as pessoas ficam assim "se não dança não é Orixá". Quando a gente vê no nagô, a pessoa não sabe nem bater uma palma, mas quando o Orixá vem, dança. Vê vó, vó anda com dificuldade, quando vó se manifesta quem é que não sente, né? Isso a gente não ensina. Então eu acho que é uma coisa do nagô. O Orixá é que manda (Iyaba Tenily Guian, entrevista realizada em 02 de março de 2022).

A prática do transe ocorre quando as divindades se expressam no corpo do adepto, levando-o a vivenciar passagens míticas relacionadas a sua natureza e ancestralidade. São essas narrativas, também chamadas de passagens da vida dos santos, que orientam as práticas rituais, bem como a conduta pessoal, social e política dos membros. Como postula Rita Segato (1988), as figuras dos orixás exibem um conjunto de ideias e valores fundamentais que constituem a consciência compartilhada da comunidade do culto Nagô. Segundo a pesquisadora, a leitura desses mitos, as relações entre os orixás, as características a eles atribuídas e a

maneira como se relacionam com os seguidores do culto, possibilita uma compreensão mais profunda da visão de mundo sustentada pelo Nagô de Recife.

Oyá, por exemplo, dança conduzindo os ventos e afastando os eguns, jogando os braços de baixo para cima. Ela pode também estar dançando em posse de sua espada ou dos chifres que lembram sua forma de búfalo, quando seus filhos utilizam a expressão "Eparrei" para saudá-la. Xangô dança com o oxé, seu machado de dois lados, ou o xére, um chocalho de alumínio que faz um grande barulho. "Kaô Kabecilé" é a sua saudação.

**Figura 22 - Xangô**



Fonte: Instagram do Ylê Axé Oxum Deym. Fotografia de Ismaela Correia.

**Figura 23 - Oyá**



Fonte: Acervo pessoal. Fotografia de Ismaela Correia.

Oxum e Iemanjá costumam utilizar o abebé. "Ora iê iê ô" e "Odomiô/Eruya" são as expressões que os filhos entoam para reverenciá-las. "Xéu Epa babá" é

utilizado para saudar a manifestação de Oxalá, o último orixá a ser cultuado, divindade do branco, do cajado e do opaxoró. O momento de manifestação do orixá por meio do transe é o ápice do ritual e da comunhão entre o grupo. Os orixás citados são os mais populares no terreiro, aqueles com maior número de filhos.

**Figura 24 - Oxum**



Fonte: Acervo pessoal. Fotografia de Ismaela Correia.

As cantigas de orixás são entoadas em um iorubá aportuguesado, e a maioria delas se constitui de palavras e sentidos afro-diaspóricos relacionados ao culto. Como as cantigas abaixo, entoadas para o orixá Iemanjá, Oyá e Oxalá:

#### **CANTIGA DE IEMANJÁ**

Omo omi èyin  
omọ omi àwa  
Èrù gègè ọmọ rè  
Èrù gègè ọmọ rè

#### **TRADUÇÃO**

Filhos da água, onde estão vocês?  
Filhos da água, aqui estamos nós.  
Aqui estamos, com nossa carga preciosa, a oferenda.

#### **CANTIGA DE OYÁ**

Oya dé ariwo  
Oyamésàn rorò j'okọ lọ  
Oya mà dé pariwo  
Oya Digbi Ogero j'oko Oya de Oya ẹ ta gìrì pápá

#### **TRADUÇÃO**

Oya chegou: gritem em resposta  
à presença da deusa

A mãe dos nove céus é mais é forte que um marido  
 Oya chegou: trema interiormente por  
 causa de sua presença

### **CANTIGA DE OXALÁ**

Ikú pa 'ra m pa 'ra dà  
 Baba ló gb'òde  
 E pa 'ra mó ẹ pa 'ra dà  
 Baba ló gb'òde

### **TRADUÇÃO**

A morte se oculta e se transforma  
 O Pai apareceu no local da cerimônia  
 Escondam-se e transformem-se

É comum ouvir-se também alguns cânticos em português:

“O bate palma para a coroa de Xangô  
 Xangô é rei é rei nagô”

(Cantiga de Xangô)

“Oyá divina no axé  
 Meu axé, axé ô  
 Oyá oyá egué  
 Oyá divina no axé”

(Cantiga de Oyá)

Eu vou levar vou levar flores para o mar  
 Uma promessa que eu fiz para rainha do mar  
 Eu pedi ela me deu eu prometi vou pagar

(Cantiga de Iemanjá)

A comunicação com os orixás é feita por meio dos dologuns, quando Pai Marcelo ou Mãe Joana consultam o jogo de búzios para saber o que as divindades querem de seus filhos e filhas. Não raramente, Mãe Maria da Quixaba é convidada a participar e confirmar as interpretações de quem está jogando. Não é incomum que a madrinha/padrinho de santo do adepto também esteja presente nesse momento. É por meio da consulta que um não iniciado pode conhecer o orixá dono de sua cabeça, bem como os procedimentos que deve tomar para se harmonizar com ele/a: banhos, ebós, sacudimentos, eborís, iniciações, etc.

A base da hierarquia é a família. Por isso, as relações no Ylê Axé Oxum Deym se dão dessa forma, em que os iniciados se tornam filhos e filhas dos seus iniciadores. Depois de Mãe Maria da Quixaba, vem o Babalorixá da casa, responsável pelo jogo divinatório, pela celebração dos xirês e ossés, além de ser

quem realiza as oferendas aos orixás, entre outras coisas: Pai Marcelo de Oxalá. Em seguida, estão a Iyakekerê e o Babakerê, que correspondem a Mãe Joana da Oxum e Pai Adalberto de Olomu, mais conhecido como Pai D.A. Eles são responsáveis pela disciplina dos que lhes são inferiores em categoria e podem executar funções do Babá e da Iyá em sua ausência, ou para filhos iniciados por eles. As intervenções em conflitos, questões financeiras, organização do calendário de atividades e cuidados do dia a dia são feitos por Mãe Joana. Depois, vem a Iyabassé, responsável pela feitura ritualizada dos alimentos utilizados nas limpezas e oferendas, e pelo cuidado dos orixás que lhe designaram essa função: Mãe Carminha da Oxum.

Na sequência, vem a Rambona de Mãe Joana, Iyaba Tenily Guian, e o Ogan Dayvison Guian, o primeiro filho iniciado por ela e escolhido por Oxum Ijimum para realizar os cuidados mais fundamentais com os assentamentos e tambores. Os dois são os filhos mais velhos iniciados por Mãe Joana e a acompanham praticamente desde o início de seu sacerdócio, em 2011. A função da Iyabá é cuidar das/dos filhas/os em transe, além de auxiliar seus/suas mais velhos/as no preparo de amassis, padês e outros elementos ritualísticos. O Ogan é o tocador dos ilus, responsável pela manutenção dos tambores e por despachar as cargas. Ele pode preparar os mesmos elementos que a Iyabá, além de auxiliar o Babá nas matanças e tiradas das toadas.

Iyawôs e abians são os últimos na hierarquia e constituem a maioria na casa, formando um quadro bastante heterogêneo. Grande parte é da comunidade, em sua maioria crianças e adolescentes que tocam no Maracatu. Uma parcela significativa vem de bairros vizinhos, e outra parte de outras regiões do país, como Brasília, São Paulo, Maringá e Joinville. Esses últimos se vincularam à casa por meio da relação com o Maracatu, como é o meu caso. O/a abian é aquele/a que não passou pela iniciação, enquanto o Iyawô já passou pela feitura. Ainda há a especificidade do abian que tenha passado pela lavagem de cabeça e assentamento do santo de cabeça, o que é comum na casa, e daquele que ainda não tenha passado por esses rituais. Ambos contribuem na limpeza do espaço e participam dos ritos coletivos, além de poderem realizar suas oferendas sob a orientação dos/as sacerdotes/sacerdotisas, enquanto se preparam para a iniciação, no caso do abian, ou cumprem suas próximas obrigações, no caso do Iyawô.

Nas obrigações de santo, liturgias nas quais os orixás são propiciados junto aos orixás dos mais velhos, as preparações se iniciam com bastante antecedência.

É necessário providenciar as bebidas do ebori, ritual de dar de comer a cabeça, com uma complexa sequência de oferendas que são realizadas acompanhadas de cânticos que se destacam pela sua beleza. São muitos elementos, todos em dois, já que tudo neste ritual é duplo, representando o eu no mundo material e o eu no mundo espiritual. No ritual, eles serão posicionados um de cada lado do até, esteira onde a pessoa se senta acompanhada de todas as oferendas durante o processo litúrgico.

A costureira do barracão via de regra confecciona as roupas de ração, o axó branco e a roupa do orixá. Faz também os lençóis, fronhas, bolsas para guardar o caderno de axé, além de outros elementos do enxoval. O tecido "rico", como é chamado o material de maior qualidade do qual se faz a roupa do orixá, via de regra, é escolhido pela mãe de santo ou com o aval dela. Para os axós brancos, utiliza-se a laise com pouco bordado, e para a roupa de ração, o percal ou oxford, tecidos mais econômicos. As paramentas dos orixás comumente são produzidas pelo artesão responsável pelas fantasias da nação, sob a orientação da mãe de santo, via de regra tão grandes e brilhosas quanto as utilizadas na corte do Maracatu. São adornos para a cabeça, braços e punhos, partes do corpo onde são feitas incisões para a inserção de elementos ritualísticos que equilibram o axé.

As mais velhas produzem os dologuns nas cores dos orixás que serão propiciados. Trata-se dos fios de contas de sete pernas sacralizados para o uso dos rodantes iniciados. O mocan também é indispensável no caso do iyawo. É um colar de palha da costa enfeitado com búzios e miçangas nas cores do orixá de cabeça do rodante, cujos fechos são como duas vassourinhas de palha. É tido como proteção do orí, que representa a individualidade do iniciado, a singularidade do seu espírito e também do umbigo, que simboliza o renascimento do iniciado, agora junto do seu orixá. O mocan será utilizado durante os primeiros sete anos da vida religiosa do iniciado, ou até o cumprimento das obrigações que o tornam um egbomi, irmão mais velho, e não mais iyawo, recém-iniciado. Iyabas e Ogans não o utilizam.

É necessário também que se providencie a umbigueira e os contra-eguns, joias sagradas feitas de palha da costa e utilizadas durante esse período em que o iniciado está mais sensível às influências externas, também entendido como um momento de corpo aberto, por vezes é dito que o filho de santo está de "orí aberto" ou "cura aberta".

Flores e frutas do ebori, a carne e os quiabos para o amalá de Xangô, e o peixe de lemanjá costumam ser encontrados no mercado municipal São José. Ainda

ali localizam-se as chamadas “lojas de macumba”, que oferecem os elementos mais específicos dos rituais, como fava de atare, pimenta da costa, obi, orobô, bejerecum, ieroxun, efum e outras especificidades ditas pelos sacerdotes no jogo de búzios realizado antes do ritual. Os animais que serão sacralizados podem ser encomendados com antecedência e entregues diretamente no terreiro. Também é possível ir até o local onde são criados, em uma região afastada do centro, para serem escolhidos pessoalmente. Bodes, cabras, guinés, patos, galos, galinhas e pombos são os mais comuns, mas as confirmações do que será oferecido para cada orixá também são dadas após as consultas oraculares.

Comumente, as obrigações iniciam-se com ritualísticas de limpezas espirituais fora do terreiro, em um lugar onde haja rio e mata. Com carros alugados, kombis e, por vezes, até carros de aplicativo, juntamos os sacerdotes e irmãos de santo e nos transportamos para o local de culto com todos os alguidares, alimentos, animais e demais elementos ritualísticos. Moreno e São Lourenço da Mata são alguns dos municípios vizinhos a que mais se recorre nos últimos tempos. Não é incomum ouvir os mais velhos dizerem que "antes era bom e havia natureza viva dentro do Recife".

Alguns rituais são realizados na entrada da mata, outros nas pedras, nos riachos e ainda nos bambuzais, considerando a crença de que Oyá rege essa natureza e que, por ser a carregadeira dos Eguns, é um dos orixás que protagoniza o ritual. Na falta dos ilús, o toque do orixá, chamado na tradição de Egó, é feito nos próprios bambuzais com varetas e pedaços de pau encontrados ou fabricados ali mesmo. Os ogans tocam, os babás e iyás fazem as invocações, enquanto os filhos respondem. Pode ou não haver incorporação. Depois das oferendas, invocações, limpezas, propiciações e sacrifícios aos Eguns e a Oyá, além de ritos de orí, realiza-se o banho de rio, a troca de roupas e a cobertura da cabeça. Já não se tira mais o torço.

**Figura 25 - Mãe Carminha em obrigação nas matas**



Fonte: Acervo pessoal.

Voltando ao terreiro, coloca-se o contra-egum e a umbigueira, previamente rezados e lavados com os banhos de ervas, e deita-se na esteira posicionada no roncó, também devidamente preparada com folhas próprias para o sono e outros aspectos importantes para o bom andamento do ritual. Depois do recolhimento, não se passa mais por encruzilhadas e não se tem contato com pessoas que não estejam “limpas”, ou seja, em abstenção de atividade sexual, álcool e outras drogas. A partir desse momento, o recolhido também não trabalha mais, não cozinha a própria comida ou a do seu orixá, não lava a própria roupa, não limpa o chão, nem o banheiro ou o salão. Deve ficar em estado de roncó, descanso e concentração, dependendo então do coletivo e dos demais membros do terreiro para que as coisas se encaminhem. Isso pode ser uma experiência muito importante na afirmação da vida coletiva e na interdependência entre o axé dos membros da comunidade religiosa.

Nesses diversos dias, somente os sacerdotes e pessoas autorizadas poderão ver os recolhidos. Outras pessoas irão lavar suas roupas, fazer sua comida e comprar itens que eventualmente sejam necessários para as liturgias de suas divindades. É o que se chama de distanciamento do mundo externo. Alguns dias depois do recolhimento, acontece o ebori. Senta-se no até e, a partir desse gesto, o eborizado não pode mais falar ou se mover até o fim do ritual.

O até consiste em uma decisa (esteira) onde o adepto se senta, por vezes encostado na parede, com algum travesseiro para aliviar as dores nas costas. Em pé, ao lado de quem está na decisa, estão a mãe de santo e, do outro lado, a

madrinha ou padrinho segurando uma vela que tem o objetivo de iluminar aquele orí. Em frente à decisa, há um banquinho onde o sacerdote ou sacerdotisa que irá rezar o ebori está sentado. Entre o banquinho e a decisa, está o igba orí, uma tijela na qual ficam alguns elementos ritualísticos pessoais, como a navalha, a tesoura e o obé (faca) de quem toma o ebori. À direita do banquinho, uma vela varandão e um vaso com flores brancas, às vezes com um crucifixo pendurado nas flores. Há quem dispense, outros que dizem ser uma tradição importante da rama (família de santo) e que deve ser mantida. À esquerda, o mesmo. À direita da decisa, uma bebida de cada tipo listado, além de um prato com cada comida listada. À esquerda, o mesmo.

O ebori é um ritual coletivo. Todas as pessoas do terreiro participam e rezam juntas pelo orí de quem está no até. Ainda assim, algumas etapas são acompanhadas somente pelos iniciados, que utilizam um lençol branco para isolar determinados procedimentos. Os sacerdotes entoam versos em forma de perguntas e os demais repetem as frases em forma de respostas; nas tradições negras, esse gesto é entendido como prática de confirmação. A sequência de rezas não é acompanhada pelo toque dos tambores, mas pode incluir o toque do gan, um instrumento de ferro com o qual se marca a célula rítmica.

Há cantigas específicas para diversos momentos do ritual, como para o ato de mastigar o obí e utilizá-lo junto à saliva de alguns mais velhos para alimentar o orí em questão e conectar o axé dos membros dessa família ancestral. Outras têm a função de apresentar o “apere”, o corpo da pessoa ao orí, ou apresentar o sacrifício ao orí que está sendo cultuado. Para os sacrifícios, também são entoadas cantigas que consagram o chão, o sacrificador, os animais e os próprios instrumentos litúrgicos, como a faca. Um exemplo é o verso que diz “Exu obe rè, esu aba tititi”, que pode ser traduzido como “Exú, eis a faca, nós te louvaremos”.

Quanto ao sentido da consagração do obí no ebori, temos diversos itans, narrativas míticas que transmitem ensinamentos e fundamentos das religiões de terreiro, que apresentam diferentes versões, como a que explica o oferecimento do fruto primeiro aos mais velhos e, depois, aos mais novos dentro do ritual. Um desses itans narra que Olodumare, ser supremo na cosmologia das tradições iorubá, sentiu-se indignado diante do desrespeito dos mais jovens para com os mais velhos e, em resposta, orou pela restauração da harmonia entre as gerações. Enquanto rezava, Olodumare abriu e fechou sua mão direita, apanhando o ar, e fez o mesmo com a mão esquerda. Em seguida, retirou-se do ambiente, mantendo suas mãos fechadas,

e plantou o conteúdo das duas mãos, a oração, no chão. No dia seguinte, havia nascido uma árvore no lugar, que rapidamente cresceu, floresceu e deu frutos. Depois de muitas tentativas de preparar os frutos para o consumo, Elenini, a divindade do obstáculo, começou a comer as nozes cruas. Ela levou as frutas para Olodumare e disse a todos que o produto das preces, o obí, podia ser ingerido cru sem nenhum perigo. Foi decretado que as nozes deveriam ser sempre oferecidas primeiro ao mais velho do grupo, e seu consumo deveria ser sempre precedido por preces. O fruto só germinaria e floresceria em comunidades humanas onde existisse respeito pelos mais velhos, onde a tradição fosse glorificada.

A restauração, o tratamento e o fortalecimento do orí são o objetivo principal do uso do obí e de outras práticas que constituem o ritual. O ebori costuma durar muitas horas, entre rezas e sacrifícios, até o momento em que cada alimento e bebida é levado ao orí como forma de alimentá-lo, evitando assim vícios e dependências do que lhe foi apresentado. Todos esses elementos também são levados ao igba orí, além de alguns outros que constituem os chamados segredos da tradição. Na cabeça, nas mãos e nos pés do eborizado são colocadas as penas das aves sacrificadas. Ao fim das rezas, a mãe de santo e o padrinho ou a madrinha cobrem aquele orí com um torço também branco e o ajudam a ficar em pé na decisa (esteira), onde ele dá três pulos seguidos de muitas palmas de todos os presentes. O orí está sendo reverenciado porque deu conta do ritual e agora está fortalecido.

As crianças e os mais velhos são convidados a distribuir o alimento entre todos os presentes que estão sentados em círculo no chão. Acará, amalá, omolocum, mungunzá, milho branco, milho amarelo, queijos, bolachas, bolos, todo tipo de doce e muitos tipos de frutas compõem o banquete que alimentará a comunidade neste dia. Todos comem juntos ali, com a mão, inclusive o recém-eborizado, que permanece em silêncio e sem olhar diretamente nos olhos dos demais. Depois de comer, ele se recolhe para o roncó novamente, descansa por alguns dias e passa pelos próximos rituais. Como eles acontecem secretamente, não irei narrar, mas cabe dizer que envolvem muita gente de muitas formas possíveis. Os segredos, nas tradições afro-ameríndias, não somente têm um papel social contra a repressão e o racismo religioso, mas também servem como fundamentos que preservam o axé entre àqueles que o experienciaram.

Cozinhar para as pessoas e para os orixás. Limpar o terreiro. Limpar os animais, distribuir e congelar as carnes. Tratar os couros que serão utilizados nos

ilús, entre outras coisas. Rezas, invocações, banhos de ervas, sacrifícios, aberturas de incisões e transmissão de saberes marcam os próximos dias do Candomblé, que culminam com a festa pública. No dia da festa, o terreiro está cheio desde o período da manhã. Alguns estão preparando novos banhos de ervas frescas, outros cozinham o alimento que será distribuído para os visitantes, enquanto outros enfeitam o salão com tecidos e elementos decorativos nas cores ou com símbolos dos orixás homenageados. Ainda há quem esteja costurando roupas para as Iyás ou para as crianças, dando banho nelas e as ajudando a se alimentar e se vestir.

O momento da festa é muito importante para todos. Embora se diga que o “fundamento” já tenha sido firmado lá dentro, o ritual público fortalece o axé da comunidade. É o momento em que o coletivo se sobressai, o axé se multiplica e as ancestralidades se encontram aplaudindo umas às outras. Outras casas de axé, babás e Iyás que saem no Encanto do Pina prestigiam a celebração com seus filhos. Os filhos da casa estão trajados com seus axós, suas voltas e bastante entusiasmados, ainda que tenham passado vários dias e até noites em claro para que tudo estivesse feito conforme as orientações dos orixás.

A roda dos orixás, também chamada de xirê, é sempre apresentada em círculos formados pelos filhos de santo que são considerados partículas dos orixás na terra. O ritual de abertura com Exú, o mensageiro. As invocações para Ogum, o guerreiro. Danças representando o arco e flecha de Odé, o caçador. Os joelhos dobrados para saudar Obaluaê, o velho que manda nas doenças. As costas curvadas em reverência a Nanã, grande vó que anda com a morte. As mãos que encenam espelhos para louvar Oxum, dona da beleza, da vidência e fertilidade. Os braços evocando o movimento das ondas do mar para reverenciar Iemanjá, mãe de todos. A efervescência de mãos que cortam o ar para saudar Oyá, deusa dos ventos e tempestades. As mãos na orelha para lembrar do gesto de Obá, que mais tarde se tornou amazona de elekó. O cruzar firme dos braços que lembra o machado de Xangô, o dono da justiça. Finalizando com as serenas rezas de Oxalá, pai benevolente e dono do branco que guerreia pela paz.

A diversidade de possibilidades de análises, reflexões e debates, proporcionada por um xirê composto por várias divindades de diferentes origens, além de revelar múltiplos conhecimentos relativos ao culto afro-diaspórico, questiona e não se submete a uma história única sobre o mundo, os seres humanos e a vida no cosmos. Não há uma única forma de ser mãe, nem de ser pai. Não existe apenas

uma maneira de lutar, nem de vencer uma guerra. Não há um único modelo de casamento, nem de relações afetivas entre pessoas do mesmo sexo. Não há uma única forma de cuidar da saúde, nem de lidar com a morte. Não há apenas um jeito de ser próspero, nem de se relacionar com o dinheiro.

Na minha interpretação, não se trata de ritualizar um mito que apresenta um modelo prescritivo dos padrões pelos quais seus membros devem se guiar, mas sim de uma política, na qual o divino serve como instrumento para explorar o humano e as normas de ação estão desvinculadas da reflexão moral. Essas regras práticas, que organizam a comunidade, resultam da experiência de comunidades amefricanas, historicamente excluídas da expressão política nas decisões que afetam sua própria história. Isso se aproxima do que Otto (1954, p. 11) afirmou em relação à religião grega, ao dizer que: “o que a devoção venera é a faculdade de ver o mundo à luz da divindade, e não o mundo desejado, o mundo a que se aspira, mas o mundo do qual formamos parte”.

As trocas de bênçãos por meio da saliva deixada com os beijos nas mãos, as rezas realizadas antes do toque para cada orixá, em jokô (de joelhos), o ato de bater cabeça, gesto de reverência e respeito aos mais velhos e às divindades, colocando orí e umbigo no chão alimentado pela mina, o abraço do orixá, as repetições dos cânticos e toques, a comida servida ao final, cuja carne é retirada dos animais sacrificados: nessas cosmopercepções, tudo é axé. Deuses, pessoas e objetos compartilham da mesma realidade. Uma realidade encantada. Na perspectiva de alguns adeptos, os orixás constituem-se a partir de forças da natureza (mar, rio, pedra, mata), outros destacam os relatos míticos que falam deles como reis e rainhas, ferreiros, agricultores, dotados de regências e características humanas. Em entrevista, Mariana Bianchi disse que:

Foi como Mãe Helena falou, que eu já disse aqui, que a Jurema foi gente, existem artigos públicos comprovando isso. E que até hoje a Jurema está na rua, com pessoas que não se foram ainda. Marinheiros, homens que vivem em bares, homens chefes de família, mulheres que trabalham nas ruas, profissionais do sexo, curandeiras, parteiras. A Jurema ainda vive, mesmo sem a pessoa ter morrido. Só que existem artigos públicos, históricos, daqueles que já se foram, que fizeram história na sua passagem. Eu sei que existem as pessoas, hoje na praia foi uma delas, que chegou lá e querendo falar, querendo conversar. Pode ser uma delas, uma figura da Jurema, um encantado, entendeu? Existem, no arquivo público, aquelas que tiveram histórias de libertação. Paulina, que foi um escândalo, foi

uma mulher, uma adolescente assassinada. Enfim, tem suas histórias, Malunguinho, enfim. Mas foram gente. Foi como ela falou. E o orixá não. Não adianta. O orixá não foi gente. E mãe Helena afirmou isso. Minha filha, não foi gente. Agora, toda a força que você tem é o orixá. É o mar, é o rio, é o vento, é a comida, é a água, é o ar. É o fogo, é a pedra, é o chão. Isso tudo é orixá. É a natureza, é a folha, a árvore, é a fruta. Isso tudo é orixá. Mas não foi gente. Então, assim, eu me identifico com isso. Com essa explicação dela. Os orixás são cultuados de forma como veio junto com o povo Nagô. Assim como no Xambá, é Xambá. Assim como no Leão da Campina, é Moçambique. Na Angola, Alaqueto. Tem vários outros, Keto, Jeje. Então, cada um realmente cultiva de como foi trazido. Esses fundamentos não é a pessoa nova que tá na frente que inventou. Foram os antigos que pegaram o fundamento Nagô e continuaram. Foram os antigos que tiveram o fundamento Xambá e continuaram. Tanto que seus fundamentos são diferentes. Cultua-se o mesmo orixá, mas com fundamentos diferentes. E as nações de Candomblé são assim. E a Jurema é aquele resgate ao povo brasileiro mesmo. Ao povo indígena, ao povo negro brasileiro. Que construíram um país, uma cidade, um estado. Que foram eles mesmo. Foi tanto a profissional do sexo na época, como a parteira que deu início à medicina. Sabe como é? Foram marinheiro, trabalhador, viajante. Entendeu? São cultuadas de formas diferentes, separadas. E são vertentes completamente diferentes. Fundamentos de África e fundamentos do Brasil, do povo brasileiro (Mariana, Bianchi, entrevista realizada em 11 de março de 2022).

Nessa narrativa, o Candomblé aparece como um culto à natureza por meio dos orixás e das práticas trazidas de África, enquanto a Jurema é apresentada como um culto relacionado aos legados ancestrais afro-ameríndios e ancestralidades mais próximas do cotidiano. A definição não dá conta da pluralidade de cosmopercepções presentes no terreiro, mas dá a compreender uma das formas de se conceber os dois cultos fora de uma lógica de equivalência. O próprio uso de objetos litúrgicos que ligam os orixás a memórias, características e ações humanas leva a pensar que os orixás também são relacionados, em alguma medida, aos mitos que narram suas passagens no Ayê (mundo onde vivem os humanos).

Essas interpretações mudam historicamente e também variam de grupo para grupo, assim como, em alguma medida, de adepto para adepto. A complexidade apresentada na interpretação de Dos Anjos (2006) nos ajuda a demonstrar como tais compreensões não são excludentes:

A religiosidade afro-brasileira insiste, num primeiro momento, em não artificializar a forma do que é demasiadamente grandioso para as mãos humanas. São formas naturais que no encontro com determinados momentos mitológicos irão ganhar uma presença

divina. Uma rocha qualquer não representa um princípio divino qualquer. A forma de um olho pode indicar a presença de um certo orixá numa rocha recolhida do lugar apropriado (à beira de um rio, normalmente): orumilaila, o senhor da visão e conseqüentemente da adivinhação. Um brilho dourado na rocha pode ser indício de uma Oxum, a dona do ouro. Existe um jogo de formas regido por um sistema mitológico que deve ser confirmado pelo jogo divinatório. Pode-se dizer que as forças naturais que os orixás representam se cristalizam em determinados momentos, se singularizam em certos elementos, especiais por suas peculiaridades “naturais” que vão de encontro a momentos mitológicos. A presença do orixá na rocha é concebida como anterior à sua coleta por uma mão humana, assim como qualquer ser humano carrega a presença de uma divindade em sua cabeça antes mesmo de um processo de iniciação. Mas deve-se dizer que essa presença é latente, passiva. Sem passar por um ritual, essa presença sagrada não se desenvolve. O fortalecimento da presença divina é um ato de gestação de um princípio embrionário. No mesmo ato, a pessoa se reconstitui como um ser para a sua divindade. O orixá e a pessoa se formam num mesmo processo “subseqüentes, as duas entidades “a pessoa e o orixá “ se fortalecem mutuamente (Dos Anjos, 2006, p. 78).

Como Mariana Bianchi, Mãe Carminha também estabelece um certo paralelo dentro da cultura religiosa do Ylê Axé Oxum Deym ao falar dos cultos dos orixás e da Jurema Sagrada:

Tem a parte de Jurema e a parte de orixá. Eu gosto de todos os lados. A parte de orixá é uma coisa e a parte de Jurema é outra. A parte de Jurema é mais pra Caboclo pra Mestra, pra Mestre, pra Boiadeiro, pra Preto velho. Essa parte eu acho boa também. Só não gosto muito porque pega bebida. Mas a parte de orixá eu já acho melhor que não tem bebedeira, não gosto de fumaça, não gosto de nada dessas coisas, então gosto mais da parte de orixá. Se o filho estiver muito doente, a gente vai aos pés dele, bate cabeça e pede pelo filho. A gente escuta o que os orixás falam, que muitos Orixás chegam na gente e explicam o que é que querem. Se é pra fazer um amalá, pra fazer um omolocum, para fazer um...., o que for. A gente faz um pouquinho, aí bota encima do pé do santo com o nome do filho, pra melhorar o filho. Tem isso tudo. Se for para passar um banho, umas coisas, um banho cheiroso. A parte de orixá é a parte mais do banho cheiroso e na parte de Jurema passa banho de descarga, passa tudo que é pra descarregar. A festa de Candomblé, é uma festa normal, entendeu? É normal. É para todos os orixás virem brincar. Se tiver algum recado para dizer aos filhos ou à mãe, o que foi, eles vão e dizem. Também se não for não diz nada, só faz brincar e vai embora. Da Jurema é a mesma coisa... É diferente do orixá porque o Orixá conversa com a gente em particular. Leva assim pra dentro do roncó e conversa e tudo. A parte de Jurema não, a parte de Jurema distribui logo pra todo mundo saber o que tá acontecendo. Eu gosto mais de conversar particular como eu conversei com o orixá. E já a parte de Jurema não espera isso não. Ela não esconde nada. Aí às vezes choca as pessoas (Mãe

Carminha, entrevista realizada em 16 de março de 2022).

No relato de Mãe Carminha fica evidente o quanto o culto dos orixás é considerado mais polido em relação à Jurema no imaginário social. A importância das ervas em ambos os cultos e suas especificidades são aspectos relevantes, assim como os alimentos oferecidos aos orixás, que ela, como Iyabassé da casa, conhece e prepara muito bem. Os cultos aos orixás e à Jurema têm pontos em comum, especialmente nos cuidados com os tambores, alimentos e espécies de animais para imolação, por exemplo. Contudo, acontecem em dias separados e têm autonomia entre si. Se o culto da Jurema admite a fumaça e a bebida alcoólica como elementos sagrados de comunicação com a espiritualidade da Jurema, o culto aos orixás não contempla tais práticas. O transe também se dá de forma diferente: na Jurema, as entidades falam português em uma linguagem popular, enquanto no Candomblé Nagô Egbá, os orixás pouco se manifestam com a fala.

As vestimentas também se diferenciam consideravelmente. Se no Candomblé o branco e o brilho prevalecem, assim como as cores dos orixás homenageados, na Jurema prevalece o colorido da chita e das fitas. Tipicamente são feitas camisetas com símbolos e saudações às entidades homenageadas na ocasião, e utilizam-se calças ou saias e torços floridos, ou chapéus. Embora o uso de saias por homens seja pouco comum, é recorrente o uso de calças por mulheres. Já as entidades, se são masculinas, usam calça; se são femininas, usam saia, independentemente do gênero do adepto.

No quarto da Jurema também são realizados sacrifícios de sangue, além de serem depositadas outras oferendas, como comidas e bebidas do agrado das entidades, defumadores, e bebidas rituais dos/das Mestres/Mestras, além de suas indumentárias e paramentas, como chapéus, saias rodadas e coloridas, calçolões, lenços e bодоques. O uso do cachimbo também é uma forte característica do culto, utilizado pelos mestres cujo poder pode curar ou matar a depender do sentido da fumaçada. Essa relação com a magia da fumaça é expressa em um dos pontos cantados:

Setenta anos passei no pé da Jurema  
Mas eu não tenho pena de quem me faz o mal  
Se eu me zangar eu boto fogo é no rochedo  
Meu cachimbo é meu segredo

Dessa vez vou me vingar  
(Ponto cantado da Jurema Sagrada)

A Jurema seria a árvore (*Mimosa hostilis*) que escondeu a família de Jesus no contexto de perseguição de Herodes e que justamente por isso teria ganho poderes mágicos, sendo utilizada para o preparo de bebidas ritualísticas<sup>17</sup>. A palavra tem o sentido, então, de religião, de bebida e também de cidade mítica, onde moram suas entidades. Luiz Assunção contextualiza que:

As primeiras formas de elaboração do culto da Jurema foram descritas pelos cronistas e viajantes a partir do século XVI, e mais tarde, pelos holandeses, quando viajando pelo sertão, narraram a vida e a cultura do povo tapuia [...] Essas descrições tratam de rituais em que bebiam, fumavam, manipulavam ervas naturais, invocavam seus antepassados como elementos culturais inseridos nos costumes de práticas vividas coletivamente (2010, p. 75).

As reuniões de Jurema são antecedidas por uma defumação do ambiente. “Defuma com as ervas da Jurema, defuma com arruda e guiné. Alecrim, benjoim e alfazema, vamos defumar filhos de fé” é um dos pontos que evidenciam a importante presença das ervas no ritual, que envolve todos os que estão na gira e os presentes que assistem em volta. Cabe mencionar que o espaço entre os filhos e visitantes não é delimitado, como ocorre em muitas casas, onde a chamada “assistência” fica sentada fora da roda. Com o preparado de ervas secas e outros elementos de limpeza espiritual, a defumação é feita com a queima de carvão por um dos mais velhos da casa.

Antes da abertura da Jurema, cultua-se os Exus e Pombagiras, entidades acolhidas em muitos terreiros de Jurema e Candomblé Nagô Egbá, ainda que tradicionalmente não façam parte do seu panteão. Nesse momento acontecem as saudações, rezas e firmezas, e depois invoca-se para que eles/elas baixem no terreiro para trabalhar por meio da incorporação. Os ilus são os tambores utilizados para chamar as entidades, assim como as maracas, que são comumente tocadas pelos juremeiros mais antigos ou por pessoas de confiança dos juremeiros

---

<sup>17</sup> Essa narrativa reflete a influência de tradições judaico-cristãs sobre mitos populares e afro-indígenas brasileiros. Trata-se de uma elaboração mítica que reinterpreta elementos do imaginário cristão, como a fuga de Jesus e sua família, atribuindo à Jurema um papel simbólico e sagrado na cosmologia das religiões de matriz indígena e afro-brasileira.

presentes. Quem “tá no ponto”, a entidade manifestada, pode cantar suas próprias toadas ou pedir para alguém cantar. Geralmente, são os mais velhos no culto que puxam as toadas.

Os Exus e Pombagiras podem ou não ser adornados com trajes específicos, como saias, blusas, chapéus e capas nas cores vermelha, roxa, preta e branca. É comum o uso de cigarros, charutos, cachimbos e bebidas, como cerveja quente, champagne, vinho e cachaça, entre outros. Por vezes, também são solicitados outros elementos para a realização de limpezas, quebras de feitiços e abertura de caminhos, como velas, pólvora, flores e outros materiais. Os atendimentos individuais podem acontecer no salão ou no quarto dos Exus e Pombagiras. As lições e correções são bastante frequentes e abordam o comportamento de cada filho, tanto no que diz respeito ao compromisso com a entidade quanto a outros aspectos da vida, como trabalho, saúde, amor e família. Em seguida, essas entidades são suspensas, e a Jurema é aberta com rezas entoadas pelos adeptos ajoelhados:

Oh Jurema encantada que nasceu do frio chão  
 Dai-me força e ciência como deste a Salomão  
 Salomão bem dizia aos seus filhos juremeiros  
 Para entrar na ciência mestra peça licença primeiro  
 Salomão bem que dizia aos seus filhos juremado  
 Para entrar na ciência mestra precisa ser preparado  
 Oh Salomão meu salomão, arreia arriá  
 Meu Salomão do Juremá, arreia arriá  
 Eu vou chamar senhores mestres arreia arriá  
 Pra comigo trabalhar arreia arriá  
 Meu salomão meu Salomão arreia arriá  
 Meu Salomão do Juremá arreia arriá  
 Eu vou chamar senhoras mestras arreia arriá  
 Pra comigo mazucá, arreia arriá

(Ponto cantado – Abertura de Jurema)

Agora são os caboclos que baixam, trabalham e dançam com seu arco e flecha, atirando para cima e para baixo enquanto se movem de um lado para o outro. Eles não costumam fumar. As bebidas servidas são sucos de fruta, guaraná e, em alguns casos, vinho. São agradaos com muitas frutas, mel e outros elementos de sua preferência. A Cabocla Taquajacira, por exemplo, entidade que acompanha Mãe Carminha, costuma utilizar areia nos seus preparados, o que se relaciona a um dos seus pontos cantados: “Não há quem apanhe areia no mar, Taquajacira apanha areia

no mar”. É comum que os espíritos da Jurema ofereçam conselhos seguidos de receitas de magia terapêutica. A linguagem utilizada é popular e regional, e não se diferencia consideravelmente do modo como a pessoa incorporada se comunica. Também há a corrente dos sertanejos, como o boiadeiro, para os quais se toca um ritmo parecido com o samba de cabula.

**Figura 26 - Elementos utilizados no culto de Jurema**



Fonte: Acervo pessoal.

Reis Malunguinho, reverenciado após os caboclos, é uma figura central na Jurema, conhecido como líder do Quilombo do Catucá, em Pernambuco. Ele é caracterizado pelo chapéu de palha furado e o uso do arco e flecha. Sua guia, feita de sementes de ave maria, pode ser firmada com cabaças. Entre os pontos cantados, destaca-se: “mas ele é preto ele é pretinho, salve a coroa do rei Malunguinho” e “Malunguinho tá de ronda, quem mandou foi Jucá, na Jurema manda. Na Jurema manda. Na ciência manda. Nos saberes manda.” Malunguinho exerce funções de mestre, caboclo ou Exu, sendo fundamental para abrir os portais das matas das sete cidades, permitindo a chegada dos mestres. Portanto, é imprescindível cultuá-lo para acessar o mundo espiritual da Jurema.

**Figura 27 - Malunguinho em gira de Jurema**



Fonte: Acervo pessoal.

O ponto alto do ritual é quando se canta para os mestres e mestras. Para abrir esta corrente todos rezam ajoelhados, umas das rezas é:

"Oh Jurema encantada  
 Que nasceu do frio chão  
 Dai-me força e ciência  
 Como desse a Salomão.  
 Salomão bem que dizia  
 Aos seus filhos juremeiros  
 Para entrar na Jurema  
 Peça licença primeiro.  
 Salomão bem que dizia  
 Aos seus filhos Juremados  
 Para entrar Jurema  
 Precisa ter mais cuidado.  
 Vamos saudar a Jurema mestre  
 Que é de nossa obrigação  
 Vamos saudar o cruzeiro mestre  
 Vamos saudar Salomão."

(Ponto cantado de abertura da Jurema)

Os Mestres e Mestras da Jurema são considerados poderosos curadores, descendentes de escravizados, indígenas ou mestiços, conhecedores de ervas e plantas curativas. Eles dançam e bebem enquanto oferecem conselhos ou trabalham em silêncio com a fumaça, que é a voz da Jurema. Os juremeiros sabem ler essa fumaça, que atua como um intermediário entre os mundos, correndo pelas cidades da Jurema, onde residem as entidades. Ao chegarem no terreiro, é comum que saúdem a Jurema Sagrada e sua tronqueira (os assentamentos que guardam partes das árvores sagradas). Após cumprimentar a casa e as pessoas, pedem para que se cante seu ponto. Entre os Mestres e Mestras que se manifestam nas giras estão

Mestre Manoel Coréia, Mestra Luziara, Mestra Paulina, Mestra Leonor, Mestra Ritinha, Mestre Pilão Deitado, Mestra Maria do Acais, Mestra Galega e Seu Zé, todos trazendo encantos do outro lado para este mundo.

O encantamento diz sobre como as gramáticas supraviventes se inscreveram nas dobras de um amplo repertório de assassinatos. Para dobrar a lógica da mortandade é fundamental considerarmos que a morte como duplo da vida, passagem para outras dimensões da existência, travessia nos ciclos do tempo e cumprimento da ética ancestral, não é um radical da escassez, da interrupção, mas sim da continuidade. Dessa maneira, a morte enquanto rito pode ser chave para a compreensão da esfera da vivacidade e não da dicotomia vivo e morto como algo ativo e inativo ou útil e descartável (Simas; Rufino, 2020, p. 3)

Seu Manoel Coréia, padrinho de Jurema da casa que se manifesta em Vó Quixaba, recebe obrigações e celebra sua festa pública em maio, mês em que a Iyalorixá comemora seu aniversário. Luziara, mestra juremeira que acompanha Mãe Joana, também recebe oferendas e agradamentos durante essa ocasião. O Mazuca da Quixaba, grupo apadrinhado por Seu Manoel Coréia, costuma tocar o coco Juremado ao longo da festa, uma prática cultural que tem ganhado reconhecimento no meio cultural da região.

**Figura 28 - Mãe Laura, Mestra Luziara e Mestre Manoel Coreia**



Fonte: Acervo pessoal.

Ainda em maio, são ofertadas comidas secas para os pretos e pretas velhos e velhas, durante o ritual conhecido como canjerê. Observar os cânticos dedicados

a essas entidades também nos ajuda a compreender diversos aspectos de suas histórias e regências:

“Semente de Jurema preta ele tem na sua aldeia plantado  
 É ele o Manoel coréia é ele o rei coroadado  
 É ele o Manoel Coréia é ele o príncipe encantado  
 Na cidade da Jurema na cidade da Jurema  
 É bonito de se ver Manoel Coréia trabalhar  
 Na cidade da Jurema na cidade da Jurema  
 É bonito de se ver senhores mestres triunfar”

(Ponto cantado Mestre Juremeiro)

“As filhas de Luziara tomba mas não cai”  
 Abala o rei nagô, abala o rei nagô  
 Ecô ecô ecô  
 Abala o rei nagô  
 Os filhos de Luziara tomba mas não cai

(Ponto cantado Mestra Juremeira)

O ponto cantado do Mestre Manoel Coréia alude à semente, que simboliza o poder e a legitimidade espiritual de um mestre juremeiro. Essa semente é inserida no discípulo para que ele se torne mestre. As juremas pretas mencionadas referem-se às sementes da primeira Jurema Preta, dada por Deus aos homens para iluminá-los com sua ciência. Essa conexão está ligada a um mito indígena, à terra e à vida, representando a “ciência da terra” e a fonte do conhecimento do rei Salomão, que envolve o uso dos recursos que a terra oferece: sementes, seiva, ramas, troncos e raízes. Como afirmam alguns interlocutores, é da semente que nasce outra jurema, essencial para a espiritualidade. Isso me faz refletir sobre a importância dos mais velhos no culto, da noção do axé como continuidade, e a força ancestral dessa realidade cultuada desde tempos remotos: “É bonito ter quem vem, senhores mestres, triunfar.” Não é à toa que todos os filhos da casa se ajoelham durante os primeiros versos cantados pelo mestre, em sinal de reverência.

O ponto da Mestra Luziara é de grande relevância no culto à Jurema do Ylê Axé Oxum Deym, pois ela é a mestra que amadrinha todos os filhos, junto com o mestre. Considerado um tipo de hino, esse ponto é cantado por longos períodos em diversas ocasiões. Quando a Juremeira “está no ponto”, ou seja, em trabalho, ela utiliza as cantigas e suas corporeidades. Ao se despedir, costuma puxar o ponto novamente. Lembro de giras em que ela trabalhou com esse ponto enquanto cumprimentava todas as pessoas presentes no terreiro, que chegavam a cerca de

setenta ou oitenta pessoas. As pessoas cantavam repetidamente as poucas frases do ponto, formando um círculo, enquanto os ilus tocavam macumba e mazuca. Outras mestras, como Leonora e Paulina, trabalhavam com seus cachimbos, cigarros e velas. A mestra chamava um a um para dar seu recado, acompanhado de um abraço ou, em casos de correção, sem ele. As palavras e o abraço dela carregam uma força palpável, além de um cheiro característico: uma mistura de mel com defumador, contornada por alfazema, um perfume doce e o suor acumulado de várias pessoas. Esse contato entre todos faz refletir sobre o corpo como um espaço vivido de múltiplas ancestralidades.

**Figura 29 - Mestra Luziara**



Fonte: Acervo pessoal.

Ainda sobre o calendário, Dona Maria Padilha, entidade que acompanha Mestra Joana desde os nove anos de idade, recebe atenção especial em agosto, mês dedicado aos Exus e Pombagiras em muitos terreiros da região. Seu Tranca Rua e Seu Das Almas também são Exus que recebem obrigações nesta ocasião, além de entidades da Jurema, como Reis Malunguinho e Seu Viramundo. Alguns dos pontos dedicados a essas entidades são:

“Deixa a lebara passear, saravá  
Deixa a lebara passear, emojibá  
Deixa a lebara passear senhora dona  
Deixa a lebara passear para te ajudar”

(Ponto cantado de Pombagira)

“Na mata só tem um é o rei malunguinho  
É o rei dos espinhos, na mata é malunguinho”

(Ponto cantado de Reis Malunguinho)

No primeiro ponto destacado, pede-se que as Pombagiras possam trabalhar e, assim, ajudar suas filhas. É importante ressaltar que receber apoio e orientação de quem já passou por dificuldades, tanto nesta calunga quanto na outra, não é algo garantido, mas um esforço coletivo de cuidado pessoal. As Pombagiras são quem melhor entendem desses assuntos porque rompem com os papéis instituídos. Elas não aceitam que as mulheres fiquem na condição de subalternas e submissas ao domínio masculino. Assumem o papel de desafiadoras dos limites e “são assimiladas por mulheres que têm as mais difíceis condições humanas” (Prandi, 1996, p. 54).

O segundo ponto destacado é dedicado a Malunguinho, entidade que pode atuar como Exú, mestre ou caboclo. Essa entidade, antes de se encantar, viveu como líder do quilombo Catucá na primeira metade do século XIX, por isso é tratado hoje como o grande rei das matas nos cultos da Jurema Sagrada. O nome Malunguinho pode também não se referir apenas a uma pessoa. Um dos primeiros Malunguinhos foi Manoel Gabão (africano), em 1827, e o último foi João Batista (as fontes não esclarecem se ele era africano), morto em 1835, mas que deixou seu filho como sucessor, estabelecendo uma certa hierarquia sólida, apesar das constantes pressões das tropas senhoriais. No Ylê Axé Oxum Deym, esse ancestral é rememorado com diversos pontos que narram sua história.

Ao fim dos rituais, sejam festas públicas de orixá, Jurema, ou obrigações e funções restritas aos filhos da casa, sempre há o “ajeum”, que é uma alimentação comunitária abençoada pelos ancestrais. Todos trocam bênçãos e se sentam no chão para comerem juntos, em roda. O pedido de ajeum é respondido do mais velho para o mais novo com o “ajeuman”, desejando que a comida seja abençoada. Nesse momento, pessoas da comunidade não filiadas ao terreiro também chegam para se alimentar ou buscar algum frango de obrigação. Via de regra, o freezer, que fica cheio após os rituais, vai sendo esvaziado conforme cada filho leva para casa um ou mais pacotes para si, familiares, vizinhos, etc. Inclusive quando se chega para trabalhar no axé é necessário que se coma. Para os mais velhos, é um interdito trabalhar para o orixá de barriga vazia.

Na narrativa de César, batuqueiro da Nação e filho de santo iniciado no Ylê

Axé Oxum Deym, torna-se evidente que, muito além das práticas litúrgicas, o ser de terreiro ou fazer terreiro, nessa comunidade, envolve uma complexa articulação entre experiências de vida e os desafios cotidianos enfrentados por uma população negra e periférica.

Eu acho que essa geração que conheceu o Candomblé ali e que ficou foi uma geração que conheceu o Candomblé Nagô de uma forma que talvez outras pessoas não tenham tido o privilégio de conhecer. Eu aprendi isso com Mãe Joana, mas também entendi isso ao longo do tempo. Todo o tempo em que a casa ficou fechada, e depois que a gente derrubou aquela casa e construiu uma coisa gigante, grande, enfim, aquilo já era Candomblé. Eu não tinha entendido isso num primeiro momento, fui entender isso depois. Levantar grana pra construir. Levantar grana pra lajota, levantar grana pra tijolo. E campanha, fazer vídeo, fazer live, cantar, passar chapéu, pedir, pedir, pedir. Fazer edital, fazer projeto, live, corrente no Instagram, corrente no WhatsApp. Conseguimos comprar uma caixa de lajota preta pro quarto de Exú. Conseguimos... não sei o quê... e tal. Tudo isso já era Candomblé. Daí veio a pandemia, e assim, era grana pra produto de limpeza, produto de higiene, cesta básica, muita gente sem emprego lá, muita fome, e a gente levantando comida. E, cara, isso é Candomblé. Tocar e dançar é legal, é importante, bonito, mas também entendi que era isso. A gente já estava fazendo Candomblé todos esses anos, e não ficou um vazio. Só que nem todo mundo conseguia entender isso. Acho que a gente teve o privilégio de conseguir entender e ter ficado para ver no que aquilo ia dar. Mas não era uma coisa que ia acontecer no futuro, depois que tudo passasse, depois que tudo se organizasse. Na verdade, todo esse caminho feito até a gente chegar onde estamos agora já era Candomblé, fortalecimento, nutrição. A gente fica numa parametrização do que é uma experiência de terreiro, do que é um terreiro. Os registros do que a gente vê são de um terreiro com um calendário regular, com as funções bem estabelecidas, com as hierarquias fixadas. Quando, na verdade, o que a gente está fazendo ali também é terreiro, na complexidade. Claro, nosso terreiro tem condições de oferecer a liturgia, a galinha, o bode, o tambor, a quartinha, o assentamento... tem. Mas eu acho que a gente foi forjado em outros marcos de definição do que é a experiência do terreiro: que é tijolo, lajota, cesta básica, a disputa pelo território, o ofício para a prefeitura que a gente manda, a ida à delegacia... já saí de toque e fui para a delegacia com Mãe Joana para registrar ocorrência. E ali tive uma experiência de vínculo com a minha lyalorixá de uma forma de conexão muito profunda. De reconhecimento de quem ela é enquanto uma sacerdotisa dentro da delegacia. Não é linear. Não é só o toque. É a experiência da vida real (Cesar Fernandes, entrevista realizada em 28 de outubro de 2024).

A narrativa revela que a experiência de terreiro, situada em um contexto de dissidências e entrelaçada à tradição do Maracatu-nação, vai além do rito,

estendendo-se ao cotidiano, à coletivização da vida e à luta por dignidade como formas de resistência à morte. Essa vivência se inscreve em um tecido social atravessado pelos “dispositivos de racialidade”, conceito formulado por Sueli Carneiro (2011) para designar os mecanismos ideológicos, institucionais e simbólicos que produzem e sustentam hierarquias raciais, promovendo a exclusão e a subalternização dos corpos negros na sociedade brasileira.

Considerando as perseguições e outras formas de racismos que atravessam a comunidade, perguntei a Mãe Carminha sobre o uso da indumentária religiosa nas ruas do bairro. Já haviam me contado que muitas das mais velhas haviam deixado de usar o branco às sextas-feiras, em razão da intensa perseguição vivida nas décadas de 1960 e 1970. Ao que ela respondeu:

Assim, tem gente que respeita, eu mesmo gosto muito de respeitar a sexta-feira. Eu sei que sexta-feira é dia de Oxalá. Na terça-feira é dia de Oxum eu gosto muito de respeitar. Não por causa de cor de roupa, mas minha cabeça. Tudo vai assim. Na quarta-feira é Xangô e Iansã. Meu padrinho falava pra gente que a gente tinha que respeitar. Como meu juntó é Iansã, eu sempre botava minha volta, entendeu? Minha volta dela vai me defender de certas coisas. Só isso. Tem muita gente que evita, sabe? Especialmente quando passam uns clientes que ficam olhando feio. Eu também não dou cartaz. Vocês sabem que naquela rua que eu moro tem uma igreja de crentes. Não é uma só não, tem várias. Quando eu passo, eu passo pela porta de uma pra ir pro Ylê. Aí quem me vê fica tudo olhando, uma olha pra cara de outro, tudo olha pra mim. Eu passo balançando a cabeça. “Tudo bem, eu posso olhar, né?” Pra quem entende, pode olhar. Porque, reparem, quando Dona Maria de Sônia tomava conta, era ali de frente. Aqui e ali junto da casa de Maria de Sônia agora é uma igreja de crentes. E de primeiro não era uma igreja de crentes, ela podia tocar ali, até não querer mais os ensaios do Maracatu. Depois que fez aquela igreja foi que ninguém quis mais. Mas quando a finada era viva, Mãe Andréia de Bessen, ela dizia, pode tocar, Joana, na frente da minha casa. E aqui sempre foi de Maracatu esse pedaço aqui. Mas foi que nem o pastor disse, só que no dia que eu não for fazer o culto, pode ter a festividade de vocês. Eu ainda mandei Joana falar, Joana disse, não fala não, mãe, que ele sabe já o que é (Mãe Carminha, entrevista realizada em 16 de março de 2022).

**Figura 30 - Mãe Carminha da Oxum**

Fonte: Acervo pessoal; Instagram do Ylê Axé Oxum Deym.

Em sua narrativa, também fica evidente que as expressões dos terreiros no local são mantidas enquanto resistência e não como algo dado sem conflitos. A presença das igrejas evangélicas e o olhar dos "clientes" que observam Mãe Carminha refletem uma tensão entre diferentes cosmopercepções. Sua narrativa diz de uma luta constante entre a afirmação de sua identidade religiosa e a pressão de uma sociedade que foi ensinada a demonizar sua fé. O gesto de balançar a cabeça ao passar pela igreja é uma forma de afirmar sua identidade e resistir ao racismo religioso. Essa atitude transmite uma postura de dignidade e uma afirmação de que, apesar da vigilância e do julgamento, ela se mantém firme em sua crença. O contraste criado entre o passado, quando as festividades podiam acontecer, e o presente, marcado pelo aumento significativo de igrejas nas redondezas, pode apontar para um sentimento de que as dificuldades em manter as expressões de terreiro aumentaram.

O trânsito entre as diferentes denominações religiosas também não é incomum na comunidade. Há relatos de crianças, adolescentes e jovens que são proibidos por familiares de participarem das atividades do terreiro e da nação. Também há jovens e adolescentes que ora vão ao terreiro, ora vão à igreja, alguns frequentam os dois ao mesmo tempo. Já houve ataques diretos que expressam o racismo religioso presente nesse contexto, como o caso de uma vizinha que atirou pedras durante um culto de Jurema. Ela proferiu palavras que relacionavam o terreiro ao diabo e fez ameaças e denúncias constantes. Quando foi registrado um boletim

de ocorrência, o terreiro recebeu como resposta o diagnóstico de doença mental dela. No entanto, não demorou muito para que ela se mudasse, pois o terreiro e a nação têm grande apoio da comunidade.

Outro aspecto que chama a atenção nas narrativas apresentadas nesta sessão é a ideia de inserção no terreiro por meio do Encanto do Pina, que aparece também nas narrativas de outros maracatuzeiros, como Jocien, Jamile e July. Jocien Bruno, 35 anos, pessoa não binária, hoje moradora da Comunidade, se inseriu à família do Ylê Axé Oxum Deym a partir de seu contato com um grupo de Maracatu em Curitiba, o mesmo citado por César, o Aroeira e, posteriormente, em oficinas em Santa Catarina com a Mestra Joana, em que iniciou um processo de reconexão com sua espiritualidade. Relata que já tocava há alguns anos nesse grupo, mas que não sabia exatamente o que estava fazendo ali e sentia a necessidade de se aprofundar na vivência da nação e do terreiro.

Fui contemplado na minha escolha de ter vindo embora pra cá, de ter escolhido fazer a minha vida aqui, de ter construído minha família aqui. Não tenho dúvida de que fiz a escolha certa, de hoje estar conseguindo me reconectar com a minha ancestralidade espiritual. Passei quatro anos aqui consecutivos, e depois, quando voltei para visitar minha família, já inserido no contexto de terreiro, fui fazer buscas com pessoas da minha família, conversar mais com elas sobre religião e consegui ter acesso à história ancestral de axé da parte da minha mãe, que é meu avô, que veio da divisa de Minas com Bahia e se deslocou para o interior do Paraná, nessa perspectiva de trabalho. Foi trabalhar nas lavouras de cana, plantação de feijão. Tanto minha vó quanto meu vô eram trabalhadores de lavoura, o que era bem forte nessa região do Paraná, né? Eu acessei esse lugar conversando com meu tio, irmão da minha mãe, que me disse que o que cultivo hoje é uma continuidade do que minha bisavó fez, da história do meu avô, desses meus ancestrais que se deslocaram de outro lugar para formar minha família ali. E hoje eu entendo e percebo que fiz esse caminho inverso. Hoje eu entendo que tenho uma missão de continuar essa história (Jocien Bruno, entrevista realizada em 30 de outubro de 2024).

A narrativa tem pontos em comum com a minha própria, neta de avós negros nascidos em Minas e na Bahia, que vieram trabalhar na plantação de café no Paraná e que, mesmo professando publicamente uma fé cristã, mantinham suas práticas e crenças apreendidas nos terreiros, como o benzimento, a defumação, a cachimbada, o despacho com pinga e água, o tambor, a capoeira, entre outras práticas que lembro, de forma remota, terem marcado minha infância.

Como Jocien, também encontrei, por meio do Maracatu, uma possibilidade de reconstrução a partir das conexões ancestrais que compõem a minha própria história, mas que foram apagadas, como tantas outras, em um contexto de silenciamento das práticas afro-ameríndias e de terreiro. Minha avó paterna, Vasti Fialho, embora tenha falecido adventista e seguido o curso da família, me incentivava a usar amuletos de proteção, roupas claras e a me livrar do mau-olhado com as devidas folhas, tal como fazem Vó Quixaba, Vó Laura, Mãe Carminha e Mãe Joana.

Minha iniciação no Candomblé ocorreu em 2021, um momento em que as atividades da casa começaram a se regularizar, após uma série de falecimentos e nascimentos. Em 2022, um ano depois da minha feitura, como a primeira Iyawo de Oyá iniciada por Mãe Joana, Jamile foi iniciada como a primeira Iyawô de Xangô; na ocasião também ocorreu a confirmação do Ogan Jaime de Iemanjá. Em seguida, no ano de 2023, foi Mariana Bianchi como a primeira Iyawo de Iemanjá e a mais velha da casa, entre todos nós. Depois, em 2024 foi a vez de César como Iyawo de Iemanjá. Além disso, nesse processo, ocorreram diversos assentamentos e dinâmicas que fortaleceram os vínculos de mais filhos com a casa.

Assim como Jocien, Jamile também não limitou sua relação com o Maracatu ao tocar ou desfilar na corte da nação, tornando-se filha do Ylê Axé Oxum Deym. Mulher, cozinheira e produtora cultural de 38 anos, Jamile narra que começou a tocar Maracatu em um grupo existente na cidade onde morava, em Joinville. Foi a Recife em 2015 para conhecer a nação, e a partir desse momento iniciou sua aproximação com o terreiro. No ano seguinte, voltou para o Carnaval e aprofundou-se ainda mais na tradição da casa, através do jogo de búzios e rituais voltados à sua ancestralidade. Em 2019, decidiu se mudar para Recife, já atuando em diversas frentes, como no Encantinho e no Baque Mulher Recife. Jamile, que nunca havia professado uma religião, diz que para ela o Maracatu e o terreiro são uma forma de espiritualidade que não tira o direito de ela ser quem ela é. Nas suas palavras: “a gente tem liberdade para ser quem a gente é de verdade”. Conjecturo que essa liberdade diz respeito tanto ao exercício de sua sexualidade, já que não é uma mulher heterossexual, como também às questões de comportamento não tidas como pecado ou coisa condenável, como acontece em outras denominações.

July tem 24 anos, é nascido em Recife e criado em Pau D’Alho no interior de Pernambuco, onde se aproximou do teatro, da fotografia e do estudo de imagens. Para ele, a atuação com imagens é uma forma de buscar um resgate da sua

identidade, e esse resgate, que tem como método a oralidade, aponta para uma identidade coletiva. Esses interesses teriam encontrado interlocução com o Encanto do Pina, principalmente por meio das imagens e do carnaval. Ele narra que, sendo filho de pais católicos não praticantes, nunca havia se interessado por religião antes de conhecer o Encanto do Pina. Diz que quando vai para a rua com o Maracatu sente que está louvando a memória das pessoas negras que já não estão aqui e que foram importantes para a construção dessa cultura. Acrescenta que sempre dá um cigarro ou uma bebida quando alguém o aborda na rua, sabendo que Exú liga os maracatuzeiros com os espíritos que já passaram por ali antes.

Enquanto são atacadas, as culturas amefricanas de terreiro, que até os dias atuais resistem nas mais diversas periferias de formas múltiplas e contextualmente localizadas, apresentam uma forma secular que não é fundada na binariedade, mas é exusíaca. Castiel Vitorino (2022), psicóloga, artista e pesquisadora das macumbarias brasileiras, nos ajuda a pensar sobre essa realidade ao apresentar Exú como o fundamento das formas de experienciar e perceber o mundo. A autora é relevante nessa reflexão porque nos auxilia a elaborar uma crítica às concepções que colonizam nossas próprias formas de interpretar as realidades exusíacas, que são não binárias e não fixadas no tempo linear e cronológico.

Vitorino (2022) propõe que os centros de macumba, como chama os terreiros de Candomblé, Umbanda e outras tradições afro-ameríndias, não se alinham com a ideia de liberdade como algo que pode ser medido em termos de tempo histórico ou geográfico. Embora esses espaços possam ser vistos como "territórios de liberdade", essa liberdade não está atrelada a um tempo linear (como o das sociedades ocidentais coloniais) nem a uma geografia fixa. A referência a Exú reforça a ideia de que a liberdade está intrinsecamente ligada ao movimento, à transformação e à transgressão das barreiras impostas por uma sociedade racista. Não por acaso, também tem sido disputada por representações embranquecidas e descomplexificadas, na tentativa de buscar aceitação em uma sociedade que nega a mudança, o conflito e a condição existencial do que é dual (Fialho, 2021).

Espaços percíveis de liberdade e espaços de liberdade percíveis são arquiteturas e corporeidades. Mas os centros de macumbas brasileiros e os corpos que compõem cada egrégora desses espaços, estão longe - porém mais próximos de quem não é macumbeira/o - de serem territórios geográficos ou existenciais de liberdade cronológica. Não há liberdade 24h por dia ali e nem em

qualquer outro lugar marcado e organizado pela temporalidade colonial; aliás, a legislação brasileira impõe horários de términos para as macumbas, assim como há décadas atrás as proibiram e há séculos as roubam. Pois a liberdade só acontece no tempo exusíaco que é uma temporalidade cíclica e espiralada para todas as direções. Então acredito na liberdade como experiência efêmera que produz um tempo-espaço efêmero. A liberdade é a condição espacial e temporal, portanto geográfica e existencial: Exú. Ou é uma ferramenta e um movimento que nos faz acessar, de modo perecível e efêmero, essa liberdade, que é Exú. A liberdade é um movimento, porque Exú é o movimento que permite todas e quaisquer outras movimentações acontecerem (Castiel, 2022, s/p).

Castiel (2022) nos lembra que é necessário produzir outros caminhos que permitam resistir às forças da colonialidade, que são, ao mesmo tempo, forças de violência, fechamento e exclusão. Nesse contexto, Exu representa a abertura, ampliando as possibilidades de diálogo com o diferente. Os modos coletivos de fazer a vida, agenciados por tais cosmopercepções, aqui interpretadas como amefricanas, serão discutidos de forma mais pormenorizada na próxima sessão.

A divisão das sessões, como já demonstrado, não significa que seja possível separar ou isolar esses aspectos da experiência no Encanto do Pina. Ela é, por outro lado, um recurso narrativo que busca se aproximar da forma como os membros da nação percebem sua experiência quando perguntados sobre o Candomblé Nagô Egbá e a Jurema Sagrada, e também sobre a Comunidade do Bode e as formas coletivas de fazer a vida nessa realidade social.

## 4.2 SOCIABILIDADES E VIVÊNCIAS COMUNITÁRIAS

Quem construiu o terreiro aqui foi e eu minha fia, Joana D'Arc. E Marcelo. E D.A que é o Pai Pequeno. Joana D'arc é a Mãe pequena, foi Oxum que botou. Marcelo é o Pai do terreiro. E D.A é o Pai Pequeno. E tem meus filhos que vão chegando. Esse aqui é outro filho meu (apontando pra Pai Ganso). Quando a mãe dele sumiu ele já tava comigo. A mãe dele morreu, ele já ficou comigo e aqui ficou (Mãe Maria da Quixaba. Entrevista realizada em 07 de março de 2022).

No relato de Mãe Maria da Quixaba, surgem questões pessoais de sua vida que se cruzam com a história do Encanto do Pina, como a forma de construção do próprio local onde se assentou o terreiro e a nação, na Rua Osvaldo Machado. Fica evidente que nem sempre os laços sanguíneos são os que constituem os laços sociais, e que a *lyalorixá* é considerada uma matriarca não apenas pelo papel

religioso, mas também pelo papel social. Quando perguntei a Mãe Laura sobre Vó Quixaba ela respondeu:

Aquela dali é uma irmã que eu não tive. Igual eu nunca tive na minha vida. Eu ia trabalhar, deixava minha filha na casa dela. Ela tomava conta. Quando eu chegava, tomava a menina na casa dela e trazia pra casa, e assim fomos levando. Com o conhecimento, ela tocava, ia pros toque, me levava, eu ia... Hoje em dia, a gente é irmã de santo e mãe de santo, tudo igual (Mãe Laura de Xangô, entrevista realizada em 06 de março de 2022).

É evidenciado na fala de Mãe Laura que as estratégias de sobrevivência para viver em uma comunidade marginalizada são muitas e coletivas. Por meio das práticas de terreiro e das sagacidades próprias de quem precisou “carregar dendê na peneira”, ao modo de Exú, essas duas matriarcas, as mais velhas que pude entrevistar, tornaram-se algumas das responsáveis pela construção de uma identidade cultural comum<sup>18</sup>, a despeito dos desafios cotidianos. Transporte precário, saneamento deficiente, difícil acesso aos serviços de saúde, educação e creches, maior exposição à ocorrência de enchentes, poucas oportunidades de emprego formal, grande exposição à violência (marginal ou policial), discriminação racial, violência urbana, difícil acesso à justiça oficial e difícil acesso ao lazer são algumas das marcas do desigual e incompleto processo de modernização e sua consequente urbanização, gritante nas grandes cidades brasileiras, incluindo Recife (Maricato, 2003).

A história da comunidade negra é marcada pela estigmatização de seus territórios na cidade: se, no mundo escravocrata, devir negro era sinônimo de subumanidade e barbárie, na República do trabalho livre, negro virou marca de marginalidade. O estigma foi formulado a partir de um discurso etnocêntrico e de uma prática repressiva: do olhar vigilante do senhor na senzala ao pânico do sanitarista em visita ao cortiço; do registro esquadrinhador do planejador urbano à violência das viaturas policiais nas vilas e favelas [...]. Para a cidade,

---

<sup>18</sup> A preservação e reinvenção das identidades afro-brasileira pelas lyalorixás e a família que constituíram a partir da cultura de terreiro e do Maracatu consistem no resgate dos valores negros como modo de continuar ou recriar identidades comuns. Para Kabengele Munanga, quando cita Cheikh Anta Diop, a identidade cultural comum requer a existência de três componentes: “(...) o histórico, o lingüístico e o psicológico. O histórico é o mais importante, pois constitui o cimento que une os elementos diversos de um povo, através do sentimento de continuidade vivido pelo conjunto da coletividade. O essencial para cada comunidade é reencontrar o fio condutor que liga o seu passado ao ancestral para dele retirar o benefício moral necessário para reconquistar o seu lugar no mundo moderno.” (Diop, 1968, p.45)

território marginal é território perigoso, porque é daí, desse espaço definido por quem lá mora como desorganizado, promíscuo e imoral, que pode nascer uma força disruptora sem limite. Assim se institui uma espécie de apartheid velado que, se, por um lado, confina a comunidade à posição estigmatizada de marginal, por outro, nem reconhece a existência de seu território, espaço-quilombo singular (Rolnik, 1989, p 39).

Nesse aspecto, considero importante registrar a tragédia ocorrida em junho de 2023. Uma criança, filha de uma batuqueira e integrante do Encantinho, foi assassinada na comunidade, vítima de bala perdida. No Brasil, a maioria dos casos de bala perdida atinge corpos negros. Arielly Lavínia Barros de França, com apenas 1 ano e 2 meses de idade, faleceu pouco tempo depois de receber atendimento dos socorristas. É com esse tipo de violência que os maracatuzeiros lidam em seu cotidiano, além da luta pela manutenção da sua cultura.

**Figura 31 - Manifestação de Justiça por Arielly**



Fonte: Notícia veiculada no G1 Pernambuco (2023).

Desse contexto nascem relações de solidariedade e também de iniciação a ofícios, que fazem frente à falta de oportunidades de educação sistemática e à necessidade de trabalho. No Encanto do Pina, há a ideia de potencializar a mão de obra qualificada para trabalhos relacionados à própria cultura do terreiro. Um exemplo é o Ogan Dayvison Guian, contramestre da Nação, que exerce a função de luthier e hoje é responsável pela confecção e manutenção das alfaias do Encanto do Pina. Outro exemplo é Mãe Penha de Oyá, que costura os axós (indumentária religiosa) e algumas das roupas da corte real utilizadas no Maracatu-nação.

Eu não costurava essas roupas que eu costuro hoje. Quem costurava era Mãe Andréa. Aí quando ela partiu a Mestre disse “Mãe Penha, a responsabilidade agora é da senhora”. Eu disse, é se ela tá me dando esse cargo, então, o orixá que me ajude. Eu vou fazer. Porque eu vou dar o melhor que eu posso dar, entendeu? Vou dar o melhor que eu posso. Eu disse, eu tenho que fazer tudo certo pra cada vez que eu fizer um trabalho, eu receber mais elogios e ter mais valor no que eu faço, né? (Mãe Penha de Oyá, entrevista realizada em 06 de março de 2022).

Em sua narrativa, Mãe Penha vincula seu trabalho de costura ao sagrado, pedindo ajuda ao seu orixá, Oyá, para executar suas tarefas. Ela também enfatiza a importância de se realizar um trabalho que traga orgulho ao coletivo. Nesse contexto, é importante reconhecer a contribuição de uma ampla camada da população negra que, historicamente, expressou seu potencial artístico e técnico por meio do único espaço possível, o trabalho manual. Essa experiência também é refletida nas narrativas de Ogan Dayvison Guian.

A minha experiência, eu acho que é de bombril. Eu faço tudo, de todas as áreas. Tanto na parte da lutheria, que eu sou responsável pela confecção dos instrumentos, como na parte de adereços, a gente corre pra contribuir com tudo. De puxar os ensaios quando a Mestre tá ocupada... minha participação é bombril... aqui a gente faz tudo dentro desse Maracatu... Hoje eu também dou oficinas pra fora. Pra mim é uma coisa muito importante, e eu não esperava né? Um moleque que saiu da Ilha de Deus, da favela, onde lá eu nem ouvia falar de terreiro, essas coisas. Não sabia que ia ter uma oportunidade dessa na vida, de viajar um dia de avião. De Pernambuco pra dar oficina fora, né? Pra mim isso é muito importante, é uma honra (Ogan Dayvison Guian, entrevista realizada em 08 de março de 2022).

Na fala do Ogan Dayvison é destacado também o quanto importa reconhecer esses taletos desprezados em um contexto organizado pelo racismo. Além de valorizar o que sabe fazer, como construir tambores, tocar, cantar e reger um maracatu, essas oficinas e trabalhos fora da comunidade servem para construir um espaço de reconhecimento da escolha de viver em função dessa construção cultural. Na última década, as sociabilidades produzidas pela nação têm ultrapassado o território local, por meio de intercâmbios culturais com outros grupos de maracatu que estudam e difundem o baque e a história do Encanto do Pina em diversas localidades. A formação desses grupos fora do território nativo é um tema significativamente discutido na literatura especializada. Maria Celeste Mira (2008) oferece uma análise que auxilia na compreensão do aumento do interesse por

“culturas tradicionais”. Esse aumento é observado nos cenários urbanos na virada do terceiro milênio, e se relaciona às características da vida moderna.

[...] Entre os novos adeptos da cultura popular é notável também a busca da experiência de uma vida comunitária. Para Zygmunt Bauman (2003), a forte retomada da ideia de “comunidade” está relacionada com “a busca por segurança no mundo atual”. Em uma sociedade cada vez mais despersonalizada, cujas relações são mediadas pelo dinheiro e pela tecnologia, é significativo que cresça o número daqueles que procuram a interação face a face, o vínculo construído pelo afeto, as regras ditadas pela autoridade confiante dos mais velhos. A valorização das tradições também está vinculada à reconstrução da memória e a autoestima de populações estigmatizadas, como, por exemplo, os afrodescendentes, os povos indígenas etc. Neste caso, trata-se de questão de identidade e de ancestralidade (Celeste, 2014, p. 187).

Nesse contexto histórico, as mídias sociais, blogs e outras ferramentas de comunicação atuais tiveram grande impacto no alcance e organização do Encanto do Pina. Essas plataformas não são geridas apenas pelas pessoas da comunidade, mas também por filhos e apoiadores de outros contextos socioculturais, sob a coordenação da Mestreira Joana. Essas ferramentas passaram a fazer parte dos discursos e da própria ação social, cultural e política da nação. O Encanto do Pina tem mais de onze mil seguidores em seu perfil no Instagram, enquanto o da Mestreira Joana conta com mais de dezenove mil.

O WhatsApp também é uma ferramenta de comunicação que alterou significativamente as dinâmicas sociais do Encanto do Pina nos últimos dez anos. Ele facilita a organização das atividades locais e o contato direto entre batuqueiros e batuqueiras de todo país, além de produtores e contratantes. A criação de grupos de trabalho para captação de recursos, como financiamento coletivo, vaquinhas e editais culturais, é um exemplo disso. A nação atualmente também possui um site onde divulga as letras e vídeos das loas, fotografias dos carnavais e outras apresentações importantes<sup>19</sup>. O canal do Youtube também expandiu a divulgação dos desfiles de carnavais, estudos de loas e trabalhos percussivos, além do repertório sobre a religiosidade do grupo<sup>20</sup>.

Eu me lembro que, em 2011, quando comecei a participar de um grupo de

---

<sup>19</sup> Link para acesso: <https://nacaoencantodopina.maracatu.org.br/>

<sup>20</sup> Link para acesso: <https://www.youtube.com/encantodopina>

Maracatu, havia pouquíssimo material online disponível sobre as nações para estudo, e até havia um discurso contrário à transmissão de conhecimento nesse formato. Hoje isso se tornou um imperativo e até um condicionante para a comprovação de ações em alguns editais de fomento cultural. Muitos editais de cultura solicitam o link das páginas no Facebook, Instagram e YouTube como comprovação de ações e de capacidade técnica. No contexto pandêmico, nos anos de 2020 e 2021, foi por meio da transmissão remota, via YouTube, que a nação continuou seu trabalho, realizando apresentações e oficinas, através das quais arrecadou recursos para a distribuição de alimentos para a comunidade.

Outro fator relacionado aos tempos atuais que deve ser considerado para refletir sobre os modos de fazer que constituem a nação é a emergência dos feminismos, coletivos negros e suas alianças com grupos de culturas tradicionais. O Encanto do Pina atualmente é considerado uma nação feminista e conta com uma maioria de mulheres negras; isso em um contexto atual em que algumas nações proíbem mulheres de tocar o tambor.

Hoje em dia, tanto no Ylê Axé Oxum Deym como no Encanto do Pina, não sei se sempre foi assim, mas hoje em dia, a maioria são mulheres, tanto no batuque como dentro do terreiro. Sem as mulheres, não existia história, porque quem fundou o Encanto do Pina foi dona Maria de Sônia. Se não existisse as mulheres, não existia nada dessa história. Então hoje em dia, elas conseguem ocupar o espaço delas e mostrar que elas podem fazer tudo o que elas quiserem. Antigamente, mesmo dona Maria de Sônia ocupando o espaço dela, não era fácil, né? Como todo mundo sabe, que mulher não tinha espaço em canto nenhum, então ela lutou muito, muito, muito, muito para conseguir chegar onde ela chegou. E Mãe Joana deu continuidade, ralando porque ainda existe muito preconceito que mulher não pode fazer isso, mulher não pode estar ali, a mulher não pode estar fazendo aquele negócio ali no Candomblé, a mulher não pode tocar um tambor, a mulher não pode sentar lá no ilu, no ilu, a mulher não pode tocar o maracá e hoje em dia a gente está aí ocupando os espaços (Iyaba Shirlene Benta, entrevista realizada em 08 de março de 2022).

Para além da questão da identificação e da representatividade de estar em uma organização liderada por uma mulher negra, candomblecista e periférica, percebo que o Encanto do Pina é, para muitas pessoas, um lugar mais acolhedor às variadas formas de existir no mundo. Assim, o marcador raça e religiosidade não se encerra na representação discursiva, mas se traduz na criação de um espaço onde diferentes formas de ser, de viver e de se relacionar se tornam possíveis.

Eu vejo, em um contexto geral, que o Encanto do Pina tem um lugar de quebra de tabu. A gente tem um coletivo que, em geral, é formado por forças de mulheres. O Baque Mulher, mesmo, é só de mulheres, e traz uma força para o Encanto do Pina. Acho que isso é super importante no que se refere ao papel social da mulher na sociedade, no sentido de ter essa frente e um lugar de ocupar todos os espaços. Por que a mulher não pode tocar? Por que isso? Por que aquilo? Quem criou esse padrão? Muito provável que tenha sido um homem. Aí, você se coloca naquele lugar em que você só serve para ficar ali, como estava, como já era, ou você questiona e pergunta por que é assim, por que não pode ser diferente. Eu vejo que Mãe Joana tem esse lugar de representar essa questão da força da mulher, mas também tem esse lugar de quebra de tabus. Eu fui criado por mulheres, estou de pé por essa força. Isso me representa muito. Isso de me entender nessa perspectiva enquanto uma pessoa não binária é muito novo e traz também esse lugar de que você nasce e a sociedade coloca que você tem que seguir aquele padrão, como você nasceu. Hoje percebo e entendo que existe um mundo maior do que se entender enquanto homem e enquanto mulher (Jocien Bruno, entrevista realizada em 30 de outubro de 2024).

Chegamos, então, a uma das ações da Nação de maior reconhecimento dentro e fora do país: o Baque Mulher. Fundado em 2008, quando Mestra Joana assumiu a liderança do Encanto do Pina, o movimento passou a ter mais reconhecimento público por meio de filiais. Essas filiais são coordenadas por mulheres que recebem a outorga de Mestra Joana para conduzir o trabalho em suas cidades, estabelecendo relações de troca, comprometendo-se com o regimento interno e contribuindo para a manutenção do movimento. Atualmente, o Baque Mulher conta com 38 filiais, e não é raro que essas mulheres venham à comunidade participar das ações do Baque Mulher Recife. Os encontros da matriz ocorrem na comunidade aos finais de semana, sendo esse um espaço exclusivo para as mulheres aprenderem os toques e loas, além de fomentar rodas de conversa e outras trocas culturais que contribuam para a construção de repertórios relacionados à discussão de gênero.

Por meio de encontros, comunicação e manejo de códigos, o Encanto do Pina apresenta uma intensa sociabilidade. É no dia a dia que se transmite o conhecimento dos toques, cantos e danças, que não são necessariamente padronizados por um método didático, mas ocorrem de forma espontânea. Saberes relacionados ao uso das ervas também são comumente transmitidos na rotina. Não é incomum que o Ogan Dayvison saia para catar ervas e outros elementos importantes ao culto, como

a folha de dendezeiro, juntamente com um mais novo, que passa a conhecer não apenas do que se trata, mas por que se usa e como.

A culinária é outro campo em que há compartilhamentos acontecendo o tempo todo. Iyabassé Mãe Carminha ensina Iyawa Jamile, uma de suas companheiras de cozinha, assim como Jamile também traz referências da culinária vegetariana com a qual trabalha. A comida do santo é sempre feita por um mais velho ou sob sua orientação, mas a comida preparada para a comunidade no dia a dia é sempre feita por muitos. Hoje também há máquinas de costura na nação, e adolescentes e jovens aprendem a fazer seus próprios axós para toques específicos, além de peças para a corte real. Sem contar os trabalhos mais elaborados em torno dos elementos alegóricos, que exigem criatividade e persistência.

A mobilização de ações socioculturais com crianças e adolescentes também é um dos aspectos mais visibilizados da Nação, falo do “Encantinho”. O projeto oferece acolhimento às crianças e adolescentes da comunidade, além de incentivar os estudos, pois é condição estar matriculado/a no ensino regular. Oferece atividades pedagógicas, artísticas e culturais, como reforço escolar, aulas de Maracatu, Afoxé e Capoeira, além de introduzir as crianças e adolescentes no universo da produção cultural, incluindo artes plásticas, corte e costura, entre outras atividades.

**Figura 32 - Encantinho**



Fonte: Site do Encanto do Pina.

Segundo o *release* da página virtual do Encanto do Pina, no Encantinho,

as crianças aprendem a tocar o baque da Nação e participam de atividades educativas envolvendo arte, reaproveitamento, leitura e

brincadeiras. Atualmente as atividades pedagógicas do Encantinho têm sido coordenadas pela pedagoga social e batuqueira da Nação Mariana Bianchi. O Encantinho é um espaço de resistência e luta, mas que também resgata valores da infância perdidos no cotidiano destas crianças. O estímulo é a principal chave para as pessoas despertarem para a importância deste trabalho da nação na vida destas crianças e adolescentes. Fortalecemos as questões de gênero por igualdade, empoderando as meninas, exercendo cidadania, praticando e despertando posicionamentos.

O Maracatu mirim tem suas loas próprias, nas quais o lúdico dialoga com aspectos das culturas de terreiro, itans dos orixás e elementos próprios do Maracatu-nação. Uma delas aproxima o Encantinho aos orixás gêmeos que trazem encanto, os Ibejis, conectando essa ancestralidade africana à realidade local, mencionando a reverência à matriarca do terreiro, além dos instrumentos do maracatu.

Ibeji ibejinho, vem pro encantinho  
 Ibeji ibejinho, vem pro encantinho  
 Pra tocar alfaia, tocar o agbê  
 Dá bênção a Vó Quixaba  
 A chamada do caixa  
 Responde o gonguê  
 A bênção Vó Quixaba  
 (Loa do Encantinho)

As crianças do Encantinho pedem bênção a Vó Quixaba, mesmo não sendo filhas do terreiro. Conhecem os orixás e as entidades da Jurema, ouvindo sobre as Mães do Pina e outras figuras importantes para a cultura negra em Recife, como Dona Santa e Seu Eudes, sacerdotes do Candomblé Nagô Egbá que se tornaram grandes símbolos da ancestralidade afro-diaspórica em Pernambuco. Não é incomum que as crianças estejam “brincando de candomblé” antes ou depois das atividades formais. Duas ou três crianças tocam o ilú, enquanto uma dança como se estivesse em transe de orixá, e a outra, com uma toalha de iyaba nos ombros, faz saudações e bate cabeça para as divindades representadas.

**Figura 33 - Integrante do Encantinho tocando ilú**



Fonte: Acervo pessoal.

Algumas ações do Encantinho envolvem também a exibição de filmes com temática negra e afro-religiosa, seguida de distribuição de lanche, brincadeiras e atividades pedagógicas, como o Cine Encantinho. Além das ações que acontecem cotidianamente, o Carnaval também é importante para o Encantinho. Os tambores silenciosos que ocorrem na quarta-feira e o desfile na comunidade na Quarta-feira de Cinzas são marcos significativos que destacam o protagonismo das crianças da nação.

**Figura 34 - Integrante do Encantinho**



Fonte: Site do Encanto do Pina.

Nos tambores que acontecem nas segundas-feiras do Carnaval, eles também

tocam as loas dos adultos, além das próprias. Montam a corte, constituída por rei e rainha mirim, além da Dama do Paço mirim que carrega a boneca de lemanjá. Com alguns pais, coordenadoras pedagógicas, filhos da nação e apoiadores do projeto, eles se organizam para passar o dia todo fora da comunidade, saindo de casa pela manhã, lanchando antes da apresentação e voltando somente no fim do dia. Cabe destacar que eles não param de tocar ou cantar nos momentos de espera, no traslado ou nos intervalos das programações oficiais.

No desfile que acontece na comunidade na Quarta-Feira de Cinzas, as crianças se alimentam no terreiro, normalmente com feijoada, e depois já se organizam com seus instrumentos e fantasias, acompanhados dos pais, coordenadores ou batuqueiros e batuqueiras adultos. Os pais ficam visivelmente emocionados ao ver a desenvoltura dos filhos ao tocar, dançar e cantar. “Maria Clará tá linda de rainha, né não?”, “Davi já nasceu virando”, “Maria clara rege igualzinho a Mestra”, “Bruna dança que só” são algumas frases que denotam o orgulho que a comunidade tem de ver o Encantinho levando o legado do Maracatu-nação nascido no local. Os figurinos que utilizam são os mesmos dos adultos, assim como os instrumentos, também padronizados nas cores e geometrias da nação. O estandarte está presente, com a sereia como símbolo, em tamanho menor e mais leve. A bandeira é normalmente levada pelas coordenadoras pedagógicas ou mães.

A mais nova tenta tocar agbê como a mais velha. O mais novo quer cantar como o mais velho. Não é incomum ver crianças de menos de dois anos tentando reproduzir o toque dos agbês em garrafas PET preenchidas com pedras ou grãos ao lado dessa ala durante os ensaios na rua. O Encantinho contribui para a construção de identidade e apresenta formas pelas quais essas crianças podem estabelecer uma relação com a comunidade, a religiosidade e o legado afro-diaspórico preservado no local. O intuito não é apenas produzir novos batuqueiros e batuqueiras para o Maracatu no Pina, mas também educadores conscientes e críticos de sua realidade social, como menciona Mariana Bianchi, coordenadora pedagógica do projeto.

Figura 35 - Cartaz das atividades do Encantinho

**Ei criançada! Alô adolescentes! VEM PRO ENCATINHO! INSCRIÇÕES ABERTAS!**

**Quem pode participar?**

- Crianças e adolescentes que estejam matriculados e frequentando às aulas na escola;
- É essencial a presença e/ou autorização dos pais ou responsáveis no ato da inscrição.

**Quer inscrever seu filho ou filha?**

**Sede da Nação: Rua Oswaldo Machado - 504. Comunidade do Bode - Pina.**

**81 99786 2207 - Mestra Joana**  
**81 99993 5041 - Mari Bianchi**

**Elas criançada chamem os responsáveis pra lerem as informações aqui e vem brincar, dançar, pintar e aprender com a gente!**

O Encantinho do Pina é um projeto social e sem fins lucrativos realizado pela Nação do Maracatu Encanto do Pina. O projeto atende crianças e adolescentes da comunidade do Bode e seu entorno oferecendo diversas atividades pedagógicas como reforço escolar, rodas de diálogos, oficinas de higiene e cuidados pessoais, trabalhos com reaproveitamento entre outras. Além disso, as crianças e adolescentes aprendem tocar e dançar o maracatu. As atividades acontecem no barracão da Nação em paralelo ao horário escolar.

Traga sua criança ou adolescente para nossas atividades. As inscrições e atividades são totalmente gratuitas e acontecem sob a supervisão da coordenação pedagógica do projeto.

Fonte: Instagram do Encanto do Pina.

A co-idealizadora do Encantinho, também filha do Ylê Axé Oxum Deym, expressou sua percepção sobre essa dinâmica, ressaltando a importância de se criar um espaço onde as crianças possam se sentir valorizadas e conectadas às suas raízes. Ela destacou que o projeto não apenas promove o aprendizado das tradições culturais e religiosas, mas também fortalece a identidade negra, contribuindo para que os jovens se tornem conscientes de seu lugar na sociedade.

O Maracatu ele se tornou uma ramificação do Ylê Axé Oxum Deym, porque as pessoas não vem só pra tocar aqui no Encanto. Não adianta vir só pra formar batuqueiros. Só tocar. Não é isso. É participar um da vida do outro. Participar das atividades escolares que faz essa socialização, onde a escola tem seus limites, outra pegada, né? As pessoas acabam se identificando com esse cotidiano. Não é só “ah, vai chegar Carnaval, a gente vai tocar e ir embora”. Não, elas querem o cotidiano, aprender a fazer, aprender a lidar com as pessoas. Conhecer novas pessoas. Conhecer outros lugares. O Maracatu acabou sendo uma ramificação das atividades de casa. Porque a Mestra mesmo afirma que precisa passar pelo processo. O Encantinho aqui é um. Você não vai entrar agora e vai ganhar a

camisa e... não vai. Você vai ter que vir, vai ter que ser assíduo... você depois vai crescer, vai ser o educador. Você vai tocar no maior, sabe? (Mariana Bianchi, entrevista realizada em 11 de março de 2022).

Assim, o Encantinho pode ser compreendido como um modo de compartilhamento de saberes e de educação que se diferencia da política escolar dominante (Rufino, 2019), pautada na educação como estratégia de dominação (Hooks, 2013). A narrativa de Mariana destaca a percepção da experiência comunitária proporcionada pelo Encanto do Pina, que se organiza em torno de uma família ancestral que luta por sua sobrevivência e resiste com o poder dos orixás e da Jurema sagrada, sob a liderança feminina e negra. Essa estrutura não apenas preserva tradições, mas também promove uma identidade coletiva que sustente a resistência cultural.

Outro aspecto relevante destacado na narração é que a comunidade se encontra situada sobre o mangue, um espaço que carrega sua própria história e simbolismo. Muitas das sacerdotisas e membros da comunidade tiraram seu sustento desse trabalho, utilizando as práticas culturais e religiosas como fonte de renda. Isso ressalta a intersecção entre espiritualidade e sobrevivência econômica, mostrando como as tradições de terreiro se tornam uma base para a construção de um futuro possível. Essas práticas não apenas fortalecem os laços entre os membros da comunidade, mas também oferecem um modelo de resistência amefricano, evidenciando a força das mulheres negras na preservação e valorização de suas raízes culturais.

Quando eu me lembro que minha mãe pegava a baiteira, isso aqui onde a gente tá era maré. Ela quem remava pra maré. Ficava o dia atrás na maré. Aí ela botava as coisas dentro tudinho e saía arrudiando, isso aqui tudo era água. Ia simhora pra depois da ponte. Chegava ali, daí tava marisco, sururu, enchia o saco e botava tudo dentro. E saía de manhã cedo. E eu pequena ficava aqui esperando. A gente também saía catando os ossos na beira da maré. Osso de boi. Hoje em dia você não vê mais, mas antigamente era uns ossos desse tamanho. Muito osso, jogavam tudo na maré. O povo comprava pra fazer mão de vaca. Eu fui criada assim. E ainda ia pra feira. Enchia as cestas, tudo salgado, ostra, sururu, unha de véio, marisco, tudo salgado. Levantava no escuro, botava tudo pra escorrer, botava tudo na cesta e a gente ia simhora (Dona Duka, entrevista realizada em 07 de março de 2022).

Conforme a narrativa de Dona Duka, Mãe Helena sustentou seu terreiro e

várias pessoas da comunidade com seu ofício de marisqueira. Essa atividade não apenas garantiu a subsistência de sua família, mas também foi fundamental para a manutenção do terreiro e o apoio aos membros da comunidade. Tenily Guian também menciona em sua narrativa a profunda relação da comunidade com o mangue, destacando que esse ambiente não é apenas um espaço físico, mas um elemento central na cultura do grupo. Ele é um símbolo de força e sustento, enraizado na história e na luta contínua por reconhecimento e dignidade.

O povo pergunta da nossa relação com o caranguejo, de comer, se é quizila. Mas como, gente? Muita gente sobrevive da pesca. Eu cresci comendo pirão de caranguejo. Era o que salvava. Almoço, café da manhã e jantar, quase. Pegava pra vender. Passava o dia todo pescando pra vender. A gente chega aqui na Nação Encanto do Pina, no Oxum Deym já é o mangue. Novembro, janeiro, fevereiro os caranguejo dá de andada dentro do barracão. A gente pega guaiamun e bora fazer pirão. Os batuqueiro vem na porta, passa o dia na maré e traz, a gente come, né? Teve até uma história que Lucy fez uma panelada de caranguejo, ia ser obrigação de carnaval, aí Mãe Nena tava aqui quando Lucy chegou com a panela. “Não, esconde, esconde. Mãe Nena vai dá bali na gente”. Aquele cheiro. O pirão, todo mundo com água na boca. E com medo de comer. Aí daqui a pouco Mãe Nena “que cheiro é esse? Esse cheiro é de quê?” E todo mundo fingindo que não tava ouvindo. “Isso é caranguejo, é?” Eu disse “é, Mãe Nena”. Daí Mãe Joana “a senhora come, minha mãe?” e ela “eu adoro”. Menina, foi a melhor coisa que a gente escutou. A gente se sentou, começou a comer caranguejo com Mãe Nena, o pirão... Daí a gente falou “o povo fala que é quizilia...” Ela “minha filha, quizila é fome” A gente não tem pecado, né? Com o orixá é outra relação (Iyaba Tenily Guian, entrevista realizada em 02 de março de 2022).

“Quizila é a fome” foi uma afirmativa que me chamou muita atenção. O termo banto, amplamente utilizado nos candomblés nagô, refere-se às interdições relacionadas à linhagem ancestral. Existem várias formas de interditos, incluindo os alimentares. O respeito a essas proibições é uma maneira de colaborar para a manutenção do equilíbrio vital e, por meio delas, reforçar o poder do ancestral.

O caranguejo é uma quizila muito respeitada nas comunidades de terreiro; alguns dizem que isso se deve ao fato de o animal andar para trás. Há também um enredo mítico que narra o abandono de Kavungu (com a mesma natureza de Obaluaê) na lama do manguezal, onde seu corpo foi ferido pelos caranguejos. Assim, o caranguejo está associado à doença, ao sofrimento e à dor de Kavungu, o que também explicaria a repulsa dos nkisi e dos orixás a esse alimento.

Ainda que considerar o caranguejo como quizila seja uma prática comum nas comunidades de terreiro, no Ylê Axé Oxum Deym, onde as pessoas enfrentavam a fome justamente com este alimento, essa prática não se consolidou. Interrogada sobre a relação com o mangue, Iyabassé Mãe Carminha da Oxum, moradora do Pina desde a década de 1960 e atualmente responsável pelo preparo da comida no terreiro, relatou:

Quando eu fui morar no Pina eu estava com 15 anos. Faz quase 60 anos que eu tô no Pina. Sempre foi do mesmo jeito, nunca mudou não. Só o que mudou foi o asfalto na rua que antes não tinha. Tudo era lama. A maré dava ali em tudo. Ali atrás era tudo Maré, chiqueiro de porco e tudo. Depois foi que foram tirando os chiqueiros, foram fazendo casa até que tá tudo casa hoje em dia. Mas repare que tem muitos cantos que ainda tem chiqueiro. Tem uma parte que tem, em outras acabaram com tudo mesmo. Mas continua a mesma coisa. A maré quando é grande tem muitas casas ali que ainda enchem. Ainda bate água. Quando a maré é muito grande. Maré de Carnaval mesmo, a maré é grande (Mãe Carminha, entrevista realizada em 16 de março de 2022).

A narrativa de Mãe Carminha sugere uma percepção de constância em meio às mudanças. Apesar das transformações urbanas como a chegada do asfalto, ela enfatiza que algo da cultura permanece. A menção ao "chiqueiro de porcos" e a transição para "tudo casa" destaca as mudanças sociais e econômicas da área. Embora haja avanços com a construção de casas, a referência a locais onde ainda existem chiqueiros sugere a persistência de desigualdades e da realidade marginalizada da comunidade. O destaque para a "maré de Carnaval" sugere que os ciclos naturais estão entrelaçados com a cultura local.

A representação do Encanto do Pina como uma "casa na palafita sob o mangue" evoca uma imagem poderosa que simboliza a interdependência entre a comunidade, seu espaço físico e sua herança cultural. Essa narrativa presente nos discursos dos maracatuzeiros e também nas loas dizem não apenas da localização geográfica, mas também das dinâmicas sociais e espirituais que sustentam a nação.

No Ylé Oxum Deym  
Peça licença para entrar  
Entre em paz, ó meus filhos,  
Mãe Oxum a abençoar  
Linda casa de chão pisado,  
sobre o mangue se ergueu.  
O axé do Encanto do Pina

nunca se perdeu!  
 Sua fé foi que alumiu,  
 a Yabá e o Ogan de jocô,  
 abatá no terreiro que agora  
 Vó Quixaba chegou.

(Loa do Encanto do Pina)

Em entrevista, Mariana Bianchi falou sobre a história de duas das sacerdotisas referências do grupo (Mãe Maria de Sônia e Mãe Laura) e sua relação de trabalho com o mangue. Inclusive citou que a primeira sede do Encanto do Pina também se localizava no mangue evidenciando a intersecção entre trabalho, cultura e identidade.

É, essa comunidade, ela tem relação com o mangue, porque o seu sustento, hoje ainda é o mangue, tanto que você vê várias meninas do Maracatu catando marisco, vendendo, né, sururu, marisco, ainda é o sustento, mas já foi muito mais, porque também as meninas estudam, arrumam emprego, né, não querem reproduzir, né, e aí essa comunidade tem a referência do mangue por conta da pesca, por conta do sustento. E o Maracatu, ele saiu de um lugar que é aterrado, que era de dona Maria de Sônia aqui na frente, e veio pra cá, pro Ylê Axé Oxum Deym, continuou no mangue, né, continuou em cima do mangue. E isso aqui tudo era casa suspensa, casa de pescador, então era uma grande palafita, só tinha a igreja do Pina de alvenaria, e ao redor eram palafitas, que eram casas de pescadores, eram, acho que chama colônia de pescadores. E aí depois eles foram aterrando o mangue, aterrando o mangue, a casa de mãe Laura é aterrada, ela disse que tem um buraco, abria, botava, fechava, abria, botava, fechava até aterrava, pra poder pisar (Mariana Bianchi, entrevista realizada em 11 de março de 2022).

A narrativa apresentada é rica em referências à cultura, identidade e à relação da comunidade com o mangue. O culto à ancestralidade e a coletividade que dá base para a organização da comunidade parece ser o que se repete nas narrativas, e como indica Mãe Carminha em entrevista, o histórico da Comunidade é marcado pela presença intensa dos terreiros. A sacerdotisa menciona suas experiências pessoais em diferentes terreiros, refletindo uma trajetória de aprendizado e respeito pelas tradições. As referências às líderes espirituais sublinham a relevância dos terreiros como centros de cultura, socialização e transmissão de saberes.

Terreiro aqui sempre foi bom. Eu sempre estava na casa de Dona Maria Helena, Madrinha Maria Helena. Eu dançava em Mãe Elda, eu dançava na casa de Dona Enezia. Josemar. Tinha sempre muita gente. Muitas filhas de santo. Dona Enézia mesmo tinha muitas filhas

de santo, Dona Elda tinha muitas filhas de santo, Dona Irene tinha muitas filhas de santo. Ainda alcancei Petrucio que era um pai de santo daqui também. Agora, lá eu não ia dançar, eu só ia olhar. Às vezes ele me chamava “vem pra roda, Carminha” eu dizia “não, tá bom aqui” (Mãe Carminha, entrevista realizada em 16 de março de 2022).

São citadas quatro sacerdotisas e dois sacerdotes, a primeira citada trata-se da iyalorixá de Mestra Joana, responsável pelas obrigações rituais do maracatu por muitos anos, Mãe Helena que seria praticante da Jurema Sagrada e do Candomblé Nagô Egbá. Mãe Elda, sacerdotisa e rainha da Nação do Maracatu Porto Rico que seria praticante do Candomblé Jeje-nagô, Jurema e Umbanda. Mãe Enézia, considerada da família Encanto do Pina desfilante no carro das mães do Pina durante seus últimos anos de vida também sacerdotisa do Candomblé Nagô Egbá. Dona Irene que também é considerada uma importante referência para Vó Quixaba, sempre citada por Mestra Joana como uma mais velha também seria praticante do Candomblé Nagô Egbá. Josemar e Petruccio também eram sacerdotes de terreiros de Candomblé Jeje-nagô e Jurema Sagrada. O primeiro deles falecido há menos tempo também participou do Encanto do Pina de diversas formas, as festas da nação aconteciam no seu bar, que era próximo ao beco que dá acesso à nação.

Mãe Carminha enfatiza a força da coletividade no ambiente dos terreiros. O uso de expressões como "sempre tinha muita gente" e a menção de várias “filhas de santo” indicam um senso de pertencimento e um espaço onde a ancestralidade é compartilhada. Ao destacar o papel das sacerdotisas ressalta que cada liderança traz consigo um legado de saberes e práticas que moldam a comunidade. A menção aos diferentes tipos de práticas (Candomblé Nagô Egbá, Jurema Sagrada, Umbanda) demonstra a pluralidade das tradições de terreiro na região. Essa diversidade ressalta a complexidade das identidades, em que diferentes caminhos espirituais coexistem e se entrelaçam.

**Figura 36 - Mãe Carminha, Mãe Tania, Vó Quixaba e Mãe Helena**



Fonte: Acervo pessoal.

A narrativa sobre o Encanto do Pina e a experiência de Ogan Jaime de lemanjá durante a pandemia da COVID-19 revela aspectos fundamentais da coletividade e da resistência cultural da comunidade. A ideia de "fazer junto/fazer com" é o ponto central na narrativa. As campanhas de arrecadação de cestas básicas exemplificam uma resposta comunitária às dificuldades impostas pela pandemia.

É triste. É difícil você ter que parar a função que era pra continuar aqui dentro do Encanto. A reforma atrasou tudo, teve que parar tudo dentro da instituição. Porque se não fosse isso daqui eu acho que o barro aqui já teria terminado. As lives é o que ajudou o Maracatu todo. Ajudou muito. Ajudou a reforma. Ajuda a trazer feira que dá pra todo mundo. Não dá só pros meninos do Encanto. Dá pra todo mundo, pra toda a comunidade. Mas realmente essa pandemia veio pra quebrar a gente. As forças que a gente tem no orixá, a gente sempre tem um motivo pra seguir em frente. Foi minha força pra vir aqui pro Maracatu. Ajudar a comunidade (Ogan Jaime, entrevista realizada em 09 de março de 2022).

O apoio contínuo das famílias ao Encanto do Pina, seja através da participação em desfiles de Carnaval ou na mediação de conflitos, sublinha a importância da comunidade no fortalecimento das tradições culturais. O engajamento das famílias demonstra a relação estreita entre a cultura do Maracatu e a vida cotidiana dos membros da comunidade. Ogan Jaime expressa a tristeza e a dificuldade enfrentadas pela interrupção das atividades no Encanto. O uso da expressão "veio pra quebrar a gente" destaca o impacto da pandemia, mostrando que a crise não afeta apenas o aspecto econômico, mas também o emocional e social da comunidade. Ele menciona as "forças que a gente tem no orixá", sugerindo

que a espiritualidade é uma fonte de motivação e resistência. Essa conexão com os orixás não apenas sustenta a prática cultural, mas também oferece um horizonte de expectativas em tempos difíceis.

O Encanto possui uma visibilidade difícil, visto que, para se chegar às edificações, é necessário ser guiado por um membro da nação ou da comunidade e atravessar uma série de becos e ruas estreitas, o que torna o caminho quase labiríntico. A maior parte das ruas onde está localizada a sede possui pavimentação e saneamento básico precários, além de problemas com acesso à água, iluminação elétrica e alagamentos, que constantemente danificavam os materiais da nação, como tambores e roupas da corte, antes da reforma realizada na sede.

Foi com a criação do Baque Mulher, que multiplicou interlocutoras de diferentes lugares sociais, além do acesso a políticas públicas culturais e à participação em editais, que o Encanto passou a receber mais visibilidade, atrair participantes de outras comunidades, filiais do movimento e de grupos percussivos de Maracatu de outras regiões do país. Jocien, hoje filho do Ylê Axé Oxum Deym, conta que a vivência nos grupos percussivos tinha um limite e que, como desejava se aprofundar nos conhecimentos e vivências do Maracatu-nação mudou-se para a Comunidade do Bode para obter essa experiência.

Jocien narra que, no contexto em que vivia, o Maracatu era acessível a poucas pessoas, em sua maioria universitárias, brancas e socialmente privilegiadas. Diante disso, sentia a necessidade de conhecer o Maracatu em uma comunidade onde as pessoas tivessem uma relação mais profunda com a história dessa manifestação cultural. O que se alinhava à perspectiva de sua companheira, na época, uma mulher negra, do axé, periférica, iniciada no Candomblé, bissexual, e que encontrava poucos espaços e práticas de fortalecimento para expressar sua ancestralidade no contexto em que moravam.

Nessa época em que eu tocava [no Maracatu em Curitiba], a maior parte era de pessoas universitárias, pessoas brancas, pessoas que vinham de uma posição de privilégio. Hoje, vivendo o Maracatu dentro de uma comunidade, consigo ter essa percepção de quem acessa o Maracatu por privilégio e de quem vive, de fato, o Maracatu, a história do Maracatu, em que seus pais, seus avós, seus bisavós já viviam dentro desse contexto de Maracatu na comunidade. Depois desse processo e dessa oficina que eu fiz com Mãe Joana, fiquei pouco tempo lá e logo vim embora para cá. Eu e Mari Passos, mãe do meu filho, hoje minha amiga, a gente queria ir pra outro lugar, sair um pouco desse "quadrado" que a gente estava acostumados a

viver. A gente sentia essa vontade de nos desprender de onde a gente vivia, de onde a gente foi programado pra viver. Daí, decidimos vir para cá, em meados de novembro, e chegamos aqui no começo de janeiro, pro Carnaval, e depois já ficamos pra fazer as coisas acontecerem. Está completando 7 anos que viemos para cá. A gente foi muito abraçado aqui no Pina (Jocien Bruno, entrevista realizada em 30 de outubro de 2024).

Jocien relata que a Comunidade do Bode recebeu toda a sua família e que encontrou uma rede de apoio e acolhimento ali que não tinha em Curitiba, onde se criou, principalmente por meio das pessoas ligadas pela nação. Para ele, a multiplicidade de formas de existir, ser, amar, fazer família, cultura e espiritualidade, assim como os diversos acessos às paisagens naturais, tornou o território um bom lugar para ele e sua família. Ele destaca que há machismo, homofobia e transfobia nesse contexto também, mas diz que percebe ali uma potência maior de enfrentamento a essas violências e um maior acolhimento para as diferenças.

Nessa história toda, a gente teve o nosso filho, Hariel. Ana Luiza tinha oito anos quando eu comecei a me relacionar com Mari. Ela veio pra cá também; hoje, ela tem 15 anos. A gente conseguiu alcançar um lugar de entendimento de que fizemos uma boa escolha de ter vindo pra cá. A gente tem uma qualidade de vida bem melhor aqui, em vários aspectos, pra gente, e nesse quesito de educar crianças. A gente acessa cultura em qualquer lugar; às vezes, tem 4, 5 opções de coisas acontecendo, coisas que a gente gosta. Lá em Curitiba, pra você acessar, você tinha que pagar pra entrar em algum lugar. A gente vê aqui como um lugar mais possível do que em Curitiba, por exemplo. A cidade de Recife é grande, mas não tão grande comparada a outras cidades onde a gente já morou, falando dos deslocamentos, né? A gente mora muito perto da praia. Eu vejo que aqui a gente tem uma alimentação melhor e lazer, que você não precisa de dinheiro pra conseguir acessar. Nesse parâmetro da religião, a gente mora do lado do terreiro, a gente já tem esse contato mais direto. Por ter essa relação mais direta, pode estar mais próximo, entender, aprender. A gente vive num contexto em que eu, hoje, me identifico como uma pessoa não binária, e Mari como uma pessoa bissexual. Então, a gente teve um filho e, se a gente fosse criar nossos filhos em uma cidade como onde minha família mora, a gente teria vários tipos de pepino em relação à aceitação e entendimento de como se formou a nossa família. Nossa família não é aquela família padrão. Então, também vejo esse lado de qualidade nesse sentido, e também nos estudos das nossas crianças. Eles têm acesso a vários projetos, acesso a oficinas no Maracatu, no Encantinho, ou até mesmo dentro da comunidade tem projeto espírita, projeto para crianças, independente do segmento – de terreiro, evangélico. Tem mais possibilidade para as crianças, algo a mais do que a escola pública oferece (Jocien Bruno, entrevista realizada em 30 de outubro de 2024).

A narrativa de Jocien demonstra que há um contexto mais amplo envolvendo a territorialidade, a cultura, a religião e a história do local que contribui na construção do sentido que dá a participar da nação, do terreiro e a viver na Comunidade do Bode. A narrativa de July também apresenta similitude no que diz respeito à possibilidade de coexistência das diferenças, sobretudo raciais, de gênero e sexualidade:

Foi um marco muito importante para os meus estudos quando comecei a participar do Encanto do Pina. Aí, logo depois, veio a pandemia, e meus pais moravam no interior, então eu não tinha onde ficar aqui. Fiquei na casa de alguns familiares do meu pai, mas era um ambiente muito homofóbico, transfóbico e racista. O lugar onde eu me sentia mais acolhido era na Comunidade do Bode. Eu ia para lá e passava duas semanas direto na casa de Adri e Jamile. O primeiro momento em que toquei com a nação foi nesse contexto, na pandemia, quando toquei na live (July B, entrevista realizada em 31 de outubro de 2024).

O crescimento da nação pode ser percebido de muitos ângulos. Um deles, na minha interpretação, é o acolhimento de pessoas de distintos lugares, territórios, pertencimentos religiosos e orientações sexuais, o que responde a um desejo de comunidade. A noção de comunidade, nesse contexto, toma o sentido emprestado de Nêgo Bispo, que afirma: “enquanto a sociedade se faz com os iguais, a comunidade se faz com os diversos”. Para o autor, o povo de terreiro constitui “os diversos, os cosmológicos, os naturais, os orgânicos”, com um olhar voltado para a “circularidade, quebrando o monismo, a dualidade e o binarismo” (Nego Bispo, 2023, p. 18).

O crescimento do Encanto do Pina se expressa de diversas formas e tem muitos efeitos internos e externos. A sede, que até o início da primeira década dos anos 2000 era bastante reduzida e precária, uma extensão da casa de Vó Quixaba, agora tem três andares. No primeiro andar fica a casa da Iyalorixá na frente e o terreiro atrás. O segundo andar abriga as alegorias e adereços da corte, além de todo o material de costura. No terceiro, são realizadas oficinas, ensaios, rodas de conversa e encontros do Encanto do Pina e do Baque Mulher, que são comumente coordenados pelos próprios adolescentes e jovens da comunidade. Natasha, por exemplo, sobrinha da Mestre, já apita ensaios do Encantinho e do Baque Mulher com apenas 15 anos de idade.

Ao longo deste capítulo, abordei a experiência dos maracatuzeiros do Encanto do Pina com o Candomblé Nagô Egbá, a Jurema Sagrada e as vivências coletivas na Comunidade do Bode. Por meio das fontes orais, demonstrei que nessa comunidade, para além das práticas litúrgicas, o ser de terreiro, ou o fazer terreiro, envolve uma complexa articulação entre espiritualidade, experiências de vida e os desafios cotidianos enfrentados por uma população negra e periférica.

Refleti sobre as estratégias de sobrevivência desenvolvidas pelos maracatuzeiros, ancoradas nas práticas de terreiro e nas sagacidades de quem aprendeu, à maneira exusíaca, a “carregar dendê na peneira”. Abordei as relações de solidariedade e as formas de iniciação em ofícios como a culinária, a costura, a percussão e a produção de adereços, que se apresentam como alternativas diante da ausência de acesso à educação formal e da escassez de oportunidades de trabalho.

Demonstrei que os códigos, os toques, os modos de falar, cantar, rezar, cuidar e viver coletivamente no Encanto do Pina tornam-se chaves de pertencimento que estruturam o ser e o estar no tempo e no espaço. A nação pode ser compreendida, assim, como um espaço de organização comunitária assentado em pilares ancestrais, que aponta menos para um passado africano fixado e idealizado, e mais para uma pluralidade de cosmopercepções que abrem caminhos em direção a futuros possíveis — marcados por liberdades exusíacas, alianças insurgentes e solidariedades a serem imaginadas e construídas no presente das comunidades negras.

Argumentei que o crescimento da nação também pode ser explicado pelo acolhimento de pessoas de diferentes territórios, origens religiosas, identidades de gênero e orientações sexuais, em resposta a um profundo desejo de comunidade. Nesse sentido, assumo a perspectiva de Nego Bispo, para quem “enquanto a sociedade se faz com os iguais, a comunidade se faz com os diversos”. Para o autor, o povo de terreiro compõe “os diversais, os cosmológicos, os naturais, os orgânicos”, com uma cosmopercepção que afirma a circularidade e rompe com o monismo, a dualidade e o binarismo (2023, p. 18).

## 5 “A CALUNGA DE CERA É O AXÉ DO DENDÊ” – MULTIPLICIDADES E INTERCONEXÕES ANCESTRAIS POR MEIO DAS BONECAS

O brilha o sol brilha a lua  
 Roda baiana e a corte real  
 Maria de Sônia foi quem fundou  
 Encanto do Pina de nação nagô  
 O brilha o sol brilha a lua  
 Roda baiana e a corte real  
 Dama do Paço mostra pra você  
 A calunga de cera é o axé do dendê  
 (Loa do Encanto do Pina)

Neste capítulo proponho uma reflexão sobre as disputas de sentido em torno da calunga no Encanto do Pina. Início com uma contextualização histórica das negociações travadas pelas comunidades maracatuzeiras com instituições que, sobretudo entre as décadas de 1950 e 1960, buscaram normatizar e controlar as manifestações das culturas afro-populares em Pernambuco.

A partir desse contexto, apresento narrativas dos maracatuzeiros sobre as calungas e suas conexões com uma ancestralidade que envolve entidades, divindades e outras formas de vida que compartilham seu axé por meio do Maracatu-nação. Discuto mitos de Oxum, Iemanjá e Pombagira associados às calungas do Encanto do Pina, bem como aspectos das trajetórias de vida das pessoas que se relacionam com as bonecas, como as Iyás e as Damas do Paço. Analiso os significados espirituais, sociais, políticos e religiosos atribuídos às calungas, tanto por quem ocupa essas funções quanto por outros membros da comunidade maracatuzeira.

Refletir sobre as confluências de sentidos, afetos e presenças que se entrelaçam nas calungas permite acessar uma forma específica de conhecimento e percepção de mundo, própria das comunidades amefricanas. Através dessas experiências, procuro demonstrar como os adeptos constroem uma multiplicidade de formas de relação e práticas em torno das calungas, evidenciando transformações históricas e atualizações constantes no contexto das culturas de terreiro.

O Encanto do Pina possui três calungas que simbolizam a complexa articulação entre tradição, memória e resistência. A primeira, confeccionada em 1980, representa Iemanjá: uma escultura de madeira preta, com cerca de 60 centímetros, presente de um político local, consagrada ao orixá Iemanjá Sabá por

Mãe Maria de Sônia, fundadora da nação. A segunda, encomendada por Mãe Joana no final dos anos 2000, é uma boneca maior e mais corpulenta, consagrada a Oxum Deym, orixá da matriarca do terreiro que abriga o Encanto do Pina. A terceira calunga, menor e feita de pano, representa Pombagira e foi consagrada por meio de rituais próprios da casa, que incluem banhos de folhas e sacrifícios, em resposta ao pedido de Dona Maria Padilha.

Essas calungas não apenas evocam uma herança sagrada, mas também atualizam saberes e poderes ancestrais, reconfigurando-os no corpo, em diálogo contínuo com as transformações da sociedade. Por meio delas torna-se possível compreender como a ancestralidade é continuamente reelaborada no interior do Maracatu-nação.

Proponho interpretar essa dinâmica a partir da noção de tradição como processo vivo e adaptável, conforme teorizado por Muniz Sodré (2017). Para o autor, a tradição afro-diaspórica não é um legado fixo a ser conservado de forma imutável, mas um “processo de reinvenção contínua da ancestralidade”, em que o passado é constantemente reatualizado pelas práticas do presente. Como ele afirma, “a tradição não é apenas o que se transmite, mas aquilo que se transforma na transmissão, reinventando o passado à luz das urgências do presente” (Sodré, 2017, p. 31).

Para nos debruçarmos sobre o estudo do culto às calungas, é fundamental contextualizar historicamente as negociações realizadas pelas comunidades maracatuzeiras com instituições que buscaram normatizar as manifestações das culturas afro-populares, como a Federação Carnavalesca do Recife e associações de folclore, especialmente nas décadas de 1950 e 1960. Nesse processo, as elites pernambucanas adotaram uma estratégia deliberada de empobrecimento simbólico e folclorização dessas expressões culturais, visando integrar o Maracatu-nação à identidade estadual de forma controlada. Tal estratégia buscava deslegitimar as religiões afro-ameríndias, retratando-as como práticas infantis e esvaziando seu conteúdo espiritual e político ao removê-las do campo simbólico original.

Simultaneamente, essa 'folclorização' funcionava como uma tática que permitia às comunidades de terreiro reivindicar seu direito à cidade e aos espaços culturais e políticos que, até então, lhes eram amplamente vedados. Essa dinâmica começou a mudar no final da década de 1960, quando os adeptos passaram a recusar a alcunha de folclore e a demandar reconhecimento social como religião

(Guillen, 2005, p. 61-62). Ao analisar a historicidade dos cultos afro-ameríndios no Brasil e sua relação com o Maracatu-nação, é imprescindível evitar a redução das calungas a um significado fixo e estático, como pretendiam as elites em seus projetos de controle e enquadramento da cultura pernambucana.

A relação delas com os Candomblés de tradição iorubá, de onde emergem as narrativas que se sobressaem ao pensar nas bonecas nos dias atuais, deve ser interpretada como fruto de um processo histórico.

O que hoje aparece como uma relação natural pode ser questionada partindo-se do pressuposto de que as festas de coroação dos reis Congo são consideradas festas de cristianização dos negros escravizados, o que não impediria uma relação “sincrética” entre o catolicismo das festas e as religiões afro (Guillen, 2005, p. 60).

Stefania Capone (1999) e Beatriz Góis Dantas (1988) são alguns dos nomes que questionam a hegemonia construída nos discursos africanistas no Brasil, especialmente a ideia de superioridade cultural dos africanos e de seus filhos brasileiros de origem iorubá em relação aos africanos ocidentais. Nas últimas quatro décadas, observamos um processo em que se busca reafricanizar os candomblés, expulsando os elementos católicos e indígenas dos cultos, numa busca por uma illusória pureza africana em terras brasileiras.

Os discursos intelectuais dos africanistas no Brasil, a prática antissincrética e reafricanista encontrada em alguns terreiros, e o combate à miscigenação cultural promovido por algumas frentes dos movimentos negros podem explicar por que, nos últimos quarenta anos, houve uma ênfase no culto aos orixás em detrimento dos cultos aos antepassados nas comunidades negras do Brasil, como no caso do Maracatu-nação. No entanto, ainda ouço alguns maracatuzeiros afirmarem que "Maracatu é culto de Egum", referindo-se ao espírito dos antepassados, o que me leva a refletir sobre as confluências de sentidos, sentimentos e vidas que se entrelaçam nas calungas. Vale mencionar que, no Ylê Axé Oxum Deym, os Eguns (antepassados), sob a proteção de Oyá, são cultuados antes de qualquer obrigação individual.

Guerra-Peixe (1952), que estudou o Maracatu na década de 1950, menciona diversas designações, ritualísticas e sentidos religiosos associados às calungas, destacando sua relação com os Eguns.

Das bonecas [calungas] do Elefante, Dona Emília parece ser a que recebe maiores atenções. Dedicada a ela a ocasião para a dança especial, quando passa pelas mãos de todas as baianas do cortejo; a ela são consagrados os cânticos mais “fortes”; é essa a principal boneca levada à porta da igreja de N.S. do Rosário [dos Homens Pretos de Santo Antônio]; com ela o Maracatu Elefante dança diante dos terreiros visitados. E é nas canções oferecidas a Dona Emília que os músicos executam o ritmo “de Luanda” – o toque “para salvar os mortos”, os “eguns”, como dizem. À mesma calunga, finalmente cabem as designações: “Princesa Dona Emília”, “Princesa Diamante” e “Princesa Pernambucana”, indiferentemente. Dom Luís “representa um rei africano”, sendo por isso considerado como “rei do Congo”, circunstância por que é nomeado de uma ou outra forma. O certo, porém, é que as calungas, quaisquer delas, como bonecas que “representam” os ancestrais africanos, é um registro repetido em diversos maracatus tradicionais (Guerra Peixe, 1952).

Historicamente, as calungas foram designadas pelos nomes de figuras importantes em cada grupo: Dona Emília, Dona Leopoldina e Dom Luiz, no Maracatu Elefante; Dona Clara e Dona Isabel, no Maracatu Leão Coroado; Dona Joventina, no Maracatu Estrela Brilhante; e Dona Inês e Dona Júlia, no Maracatu Porto Rico, sendo essa última uma homenagem a Dona Santa, que foi rainha do Maracatu Elefante, entre outras. A exemplo dela, muitas outras calungas receberam os nomes de antepassados do grupo, como lideranças, fundadores e sacerdotes.

Nos dias atuais, tenho percebido um esforço para posicionar a calunga no domínio dos orixás e do candomblé, uma religião que adquiriu maior respeitabilidade na história das religiões de terreiro em Recife. Compreendo essa prática como uma negociação, uma vez que, ao longo da história, os maracatuzeiros precisaram construir manobras astuciosas para legitimar sua cultura em uma sociedade marcadamente racista. Embora façam o espetáculo e defendam, em alguns momentos, a imutabilidade de certos signos, uma análise mais profunda revela que os significados atribuídos a essas práticas são plurais e dinâmicos. Isso se deve à diversidade desses grupos, que constroem suas experiências conforme seus contextos e singularidades.

Considero oportuna essa discussão, pois ainda percebo uma recusa em reconhecer o Maracatu-nação como uma prática humana, cultural, religiosa e integrativa que faz parte da sociedade. Existem vários discursos que tentam manter essa cultura congelada, para consumo, inclusive por meio da “pernabucanidade”, que lucra com a ideia de cultura autêntica e reforça um discurso legitimador sobre o que é ou não o Maracatu-nação.

No Encanto do Pina, Mestra Joana é enfática ao afirmar que a calunga pertence a Iemanjá, o orixá da Iyalorixá fundadora. Mariana Bianchi, Dama do Paço que carrega essa calunga há cerca de dez anos, diz: “Olha, Laís, a boneca é igualzinha à Mãe Maria de Sônia, é impressionante”, evidenciando a possibilidade de compreender a calunga em sua relação com o espírito da Iyalorixá.

**Figura 37 - Mãe Maria de Sônia (esq.) e Calunga de Iemanjá (dir.)**



Fonte: Site do Encanto do Pina e Facebook do Encanto do Pina.

A narrativa da Mestra destaca a importância das calungas e suas relações com o axé de Iemanjá, Oxum e Dona Maria Padilha. Ela oferece elementos para refletirmos sobre uma mudança significativa na prática espiritual do Encanto do Pina, em que inicialmente havia apenas a boneca de Iemanjá. Com a ascensão de Mestra Joana e a transição para o Ylê Axé Oxum Deym, surgiu a responsabilidade de honrar a matriarca da casa e a nova liderança, o que levou à inclusão das calungas de Oxum e Dona Maria Padilha.

Isso posto, busco apresentar as calungas do Encanto do Pina em sua relação com esses ancestrais, que incluem não apenas antepassados, mas também entidades, divindades e outras vidas que compartilham o seu axé por meio do Maracatu-nação. Demonstro também como os maracatuzeiros vão tecendo outras relações com a prática que demonstram as modificações históricas no contexto das culturas de terreiro.

## 5.1 AS TRÊS CALUNGAS

Nas primeiras vezes em que vi as calungas, fiquei inquieta e curiosa sobre a história e o ritual que as cercavam. Eram bonecas pretas de pano e madeira, com olhos grandes, vestindo blusa, saia e pano na cabeça, de Oxford branco. Às vezes eram adornadas com os mesmos adereços de cabeça usados na corte real do Maracatu-nação, como coroas com pedrarias. No pescoço, havia fios de contas nas cores dos orixás que regiam a nação, azul e amarelo. Aquela prática me intrigava, pois estava muito distante do meu universo simbólico.

**Figura 38 - As três calungas**



Fonte: Facebook do Encanto do Pina.

Eu percebia que havia um cuidado especial com essas bonecas, que quase não eram vistas e estavam sempre longe dos olhos, guardadas no roncó, nos assentamentos dos orixás das sacerdotisas da casa ou das Damas do Paço responsáveis por elas. O vínculo entre as figuras da comunidade, suas entidades, orixás e as calungas estava sempre presente, enfatizando essa dimensão feminina. Mãe Carminha, em entrevista, destacou a responsabilidade coletiva de zelar pela boneca, mencionando que ações individuais podem impactar o axé de todo o grupo.

Observando essa narrativa, é possível perceber que as pessoas assumem compromissos em diferentes níveis e funções nessa nação. Alguns oferecem ebós, outros realizam sacrifícios, enquanto há aqueles responsáveis por transportá-las, devendo cumprir determinados preceitos, definidos através da consulta ao oráculo,

como o jogo de búzios. Outro aspecto que se destaca é a diversidade de envolvimento das pessoas na nação no cuidado com as calungas; algumas estão muito mais implicadas que outras. Mãe Carminha enfatiza que cuidar delas é cuidar do coletivo. Para ela, ao cumprir uma obrigação, todos são beneficiados.

Aquelas bonecas comem. Pronto, chegou o mês de Carnaval. Uma semana antes de Carnaval, aquelas bonecas ficam guardadas. Do dia que ela entra até o dia que ela sai, é dando obrigação a elas. Só não pode ser sangue. Bota um omolocum nos pés de Oxum, a boneca tá ali presente. Pra lemanjá, bota um milho branco. Para a outra boneca, que é da dona Maria, faz os acassá, bota lá para ela. Deixa elas já comendo. Até chegar o dia de cortar. As alfaia come. Tem que dar a menga do bicho. Aí já fica tudo resguardado. Só sai no Carnaval. Entendeu? O certo é esse. O ritmo do maracatu é esse. Eu carrego a calunga da Oxum, de lemanjá, ou qualquer orixá, enquanto aquela calunga está ali dentro, eu tenho que ter meu resguardo também. Aí já acaba a minha vida própria de marido. Ele tem que se conformar, porque eu me conformo. Entendeu? É um respeito. É um respeito que a gente tem. Porque é uma obrigação muito grande carregar aquela calunga. É respeito com a calunga, é respeito com o orixá, é respeito com os tambores. Eu que carrego a boneca - se eu carregasse que eu não carrego - se desse um vacilo... Não era eu, só eu, todo o bando pagava. Agora muita gente não toma isso com responsabilidade. A responsabilidade é isso. Tem a parte sagrada que tem que ser respeitada (Mãe Carminha, entrevista realizada em 16 de março de 2022).

A menção a diferentes oferendas, como o omolocum para Oxum e o milho branco para lemanjá, indica a conexão direta entre as calungas e o culto aos orixás segundo a tradição praticada no Ylê Axé Oxum Deym. O ato de dar comida é destacado como uma forma de fortalecer o axé do Maracatu, prática comum nos terreiros de Candomblé e Jurema, de maneira geral. A declaração de que sua vida pessoal deve ser ajustada em função dessa responsabilidade demonstra a seriedade com que Mãe Carminha encara seu papel. Assim, a narrativa não apenas revela práticas rituais, mas também as cosmopercepções que apontam para a responsabilidade com o sagrado, sustentando a coletividade no cotidiano.

Para além das obrigações rituais, lembro da oportunidade de acessar as calungas e, minimamente, estar perto delas nos ônibus que transportavam os integrantes da nação para o Recife Antigo durante as festividades do Carnaval. Sempre no colo de uma mais velha, isso se alinha à fala de Mãe Carminha sobre o cuidado e a responsabilidade necessários para carregá-las. Vale ressaltar que os

primeiros quatro bancos dos ônibus são sempre destinados às mais velhas. Quem desrespeita essa regra quase sempre acaba em pé e, frequentemente, levando boas broncas.

**Figura 39 - Mães do Pina e a calunga**



Fonte: Facebook do Encanto do Pina.

Quando não era nas ritualísticas ou no ônibus, via as calungas apenas na passarela do Carnaval, bem de longe, acima da altura da cabeça de todos. Eu pensava que a magia devia ser muito forte para sustentar o braço daquelas mulheres que trabalhavam duro a semana toda e ainda iam para o carnaval carregar aquele peso na avenida, mantendo o sorriso no rosto. Considerando as questões de racialização e gênero que oprimem, enquanto aplaudem a corte real negra e pernambucana, reconheço o quanto podemos nos inspirar e aprender com essa forma de sustentar o coletivo.

**Figura 40 - As três calungas e o estandarte**



Fonte: Instagram do Encanto do Pina.

Conforme Mestra Joana, era necessário ter uma calunga para a Oxum de Vó Quixaba, pois ela é a principal referência espiritual do grupo, além de uma para Dona Maria Padilha, que é a base do terreiro. Isso sem contar a necessidade de manter a boneca de lemanjá de Mãe Maria de Sônia, a fundadora.

Então antes era só lemanjá, só tinha boneca de lemanjá. E aí quando eu assumo o Encanto, quando a gente vai pra dentro do Ylê Axé Oxum Deym, a gente tem responsabilidade com a matriarca da casa também. E aí a gente colocou a boneca da Oxum daí, que é a boneca da Oxum de Vó. E a boneca da Padilha, da Pombagira. Ela nasceu da necessidade porque Dona Maria Padilha é a base da casa, né? Toda parte de demanda, toda parte de... É dona Maria, então dona Maria pediu a boneca, ela veio em 2014 eu acho, por aí (Mestra Joana Cavalcante, entrevista realizada em 13 de março de 2022).

A narrativa da Mestra destaca a importância das calungas e suas relações com o axé de lemanjá, Oxum e Dona Maria Padilha. Outro aspecto que se destaca na narrativa é a singularização das deidades: não se trata de qualquer Oxum, mas da Oxum de Vó Quixaba; não é qualquer lemanjá, mas a lemanjá de Mãe Maria de Sônia; e não é qualquer Pombagira, mas a Maria Padilha de Mãe Joana. As teorizações de Goldman (2005) nos ajudam a compreender essa maneira de saber e de conceber o culto às calungas, que é característica das religiões de terreiro.

Em termos mais compreensíveis para nós, essa ontologia poderia, talvez, ser resumida como uma espécie de monismo que postula a existência de uma única força. Essa força recebe o nome de axé e assemelha-se, claro, às bem conhecidas noções de mana, orenda e

similares. Modulações do axé – em um processo simultâneo de concretização, diversificação e individualização – constituem tudo o que existe e pode existir no universo. As próprias divindades ou orixás, em primeiro lugar. Cada um deles não é mais que a encarnação de uma modulação específica de axé. Em seguida, os seres e coisas do mundo: pedras, plantas, animais, seres humanos – mas também cores, sabores, cheiros, dias, anos etc. – “pertencem” a diferentes orixás, mas apenas na medida em que com eles compartilham dessa essência simultaneamente geral e individualizada. Em certo sentido, cada ser constitui, na verdade, uma espécie de cristalização ou molarização resultante de um movimento do axé, que de força geral e homogênea se diversifica e se concretiza ininterruptamente (Goldman, 2005, p. 8).

No ritual, a calunga de Dona Maria Padilha é a primeira a ser apresentada, pois é um Exú, responsável por abrir os caminhos nas religiões de terreiro. Em seguida, vem a de Iemanjá, considerada a mãe de todos, e, por último, a calunga de Oxum, a mãe da comunidade. Segundo Mãe Carminha, a primeira calunga afasta os malefícios do caminho, a segunda protege os orís dos filhos e a terceira cuida do baque.

Quando é pra sair a primeira que sai de frente é de Dona Maria. É quem tem que sair primeiro. Depois da de Dona Maria vem a de Iemanjá, depois da de Iemanjá, vem a da Oxum. São as três cabeça principal do maracatu. Dona Maria Padilha que vem tirando tudo. Entendeu? Sustentando tudo. A de Iemanjá que vai guardando os ori de todos os filhos. A da Oxum cuidando, do mesmo jeito. É assim (Mãe Carminha, entrevista realizada em 16 de março de 2022).

A narrativa apresenta a função e posição de cada calunga. Essa organização dá a perceber não apenas as cosmopercepções, mas também a dinâmica de poder e proteção dentro do grupo, no qual cada figura possui um papel específico que sustenta o coletivo. Outro aspecto é a interdependência dessas calungas, mostrando que o bom funcionamento do ritual depende da atuação conjunta de cada uma delas. No Ylê Axé Oxum Deym, assim como em muitos terreiros de tradição iorubá no Brasil, Iemanjá é reverenciada como a protetora de todos os orís, incluindo aqueles que ainda não se iniciaram e, portanto, não possuem um culto específico a um orixá. Essa perspectiva sublinha a inclusão e a proteção universal que Iemanjá oferece à comunidade, como enfatiza Mãe Carminha.

A sacerdotisa também sublinha o papel de Oxum no cuidado e na proteção. Ela ressalta que todos os filhos do Encanto do Pina estão amparados por Oxum

Deym durante os rituais, indicando que a divindade exerce uma função protetora e acolhedora. Essa conexão entre Iemanjá e Oxum reflete a importância do cuidado e da proteção espiritual no cotidiano dos adeptos, reforçando a ideia de que as divindades trabalham em conjunto para garantir o bem-estar e a segurança dos membros da nação. Essa dinâmica de cuidado é fundamental para a manutenção da comunidade e para a experiência ritual, em que cada divindade assume um papel específico na proteção e no suporte aos maracatuzeiros.

## 5.2 A CALUNGA DE DONA MARIA PADILHA

Tem guardiã na porteira Maria Padilha é mojubá  
 Dá licença senhores da casa Encanto do Pina acabou de chegar  
 Laroyê mojubá Encanto do Pina de Baque Virado  
 Pede licença pro povo saudar  
 Laroyê Mojubá com a bênção das senhoras mestras  
 Maria Padilha vem saravá  
 Com a bênção das senhoras mestras  
 Maria Padilha quem vem girar  
 (Loa do Encanto do Pina)

A loa acima, escrita pela Mestra Joana, é uma louvação a Dona Maria Padilha, a entidade que protege e abre os caminhos do Encanto do Pina. Conhecida como a dona das encruzilhadas, cemitérios e cabarés, a Pombagira, também chamada de Lebara<sup>21</sup> nos terreiros da região, desempenha um papel fundamental na defesa do grupo. Esse nome é frequentemente associado à ideia de proteção espiritual. Dona Maria Padilha é reconhecida como uma guardiã poderosa, detentora da magia, que contribui para a segurança da comunidade.

A calunga da Lebara foi carregada por Dona Célia de Oyá durante cerca de dez anos — desde sua chegada em 2014 até 2023, quando a Dama do Paço não pôde mais desempenhar sua função devido a problemas de saúde. Dona Célia de Oyá, uma senhora irreverente e forte, amadrinhada por Pombagira e com características semelhantes, é moradora da Comunidade do Bode desde a infância, tendo conhecido Dona Maria de Sônia e vários integrantes da primeira geração do

---

<sup>21</sup> O termo *Lebara*, tal como empregado no Ylê Axé Oxym Deym e loas do Encanto do Pina, refere-se a uma forma de Pombagira e não deve ser confundido com *Leba* (ou *Legba*), vodum do panteão jeje associado às encruzilhadas e à comunicação entre mundos. Embora compartilhem atributos simbólicos semelhantes, tratam-se de deidades distintas em suas respectivas tradições religiosas.

Encanto do Pina.

Não pude entrevistá-la devido ao contexto da doença que afeta sua memória, mas testemunhei vários episódios ao longo dos anos na nação que evidenciavam seu respeito pela calunga e a importância que atribuía ao seu papel. Em rituais, ela passava por procedimentos específicos no quarto da pombagira, muitas vezes incorporando a entidade ou trabalhando com Mãe Joana em conexão com a calunga. Além disso, observei momentos fora do terreiro, como provas de vestido, em que ela se mostrava entusiasmada ao usar o destaque de Dama do Paço, e em ensaios, onde participava dançando ou apenas assistindo. Durante a pandemia, ela também participou de lives, dançando com a boneca e trazendo seu axé para a nação.

**Figura 41 - Dama do Paço com a calunga de Dona Maria Padilha**



Fonte: Canal do YouTube do Encanto do Pina.

Em 2023, Dona Célia ainda ocupava o posto de Dama do Paço, e tudo estava sendo organizado para que ela desempenhasse seu papel no Carnaval, embora a entidade de Mãe Joana já tivesse dado alguns sinais de que algo poderia mudar. Perto do momento da passarela, as pessoas a procuravam para vesti-la, mas, quando se deram conta, ela estava sentada na arquibancada, confusa e sem entender o alvoroço ao seu redor. Ela já não conseguia mais se lembrar de sua história e função. Quem foi convidada às pressas para assumir o papel foi Ylana Talita, que é filha do Ylê Axé Oxum Deym há alguns anos.

Ylana atua como uma das lideranças do Baque Mulher Recife, trazendo em sua trajetória a interseção entre o feminismo, a psicologia e a cultura popular, da qual é brincante. Há alguns anos, vem desenvolvendo um trabalho contínuo no terreiro

com a entidade Pombagira. Foi com surpresa e reverência que recebeu a responsabilidade de carregar a boneca da Pombagira, uma função de profundo significado simbólico e comunitário. Apesar de expressar o desejo de permanecer no cargo após sua primeira experiência em 2023, ela também manifestava dúvidas quanto ao peso dessa responsabilidade, às exigências das ritualísticas e ao preparo espiritual (axé) necessário para sustentá-la.

Essa situação mudou no Carnaval do ano seguinte, quando recebeu a confirmação da entidade de Mãe Joana e passou por ritualísticas que validaram seu nome para a função. A Dama do Paço ressaltou vários aspectos que constroem uma imagem mítica da entidade para ela: considera Pombagira uma moça bonita, forte e guardiã. Ela a descreve como destemida e empoderada, uma mulher livre que, girando e dando gargalhadas, ensina lições de amor próprio.

**Figura 42 - Dama do Paço com a calunga de Dona Maria Padilha (dir.) e Dama do Paço com a calunga de Dona Maria Padilha (esq.)**



Fonte: Facebook do Encanto do Pina e Instagram do Encanto do Pina.

Dona Maria Padilha é um Exu mulher, uma entidade que protege as mulheres, o povo da rua, e aqueles que estão à margem da sociedade. Segundo o ponto cantado no Ylê Axé Oxum Deym, ela “mora na mina do ouro, onde o galo canta e as crianças não choram.” Além disso, é a rainha das encruzilhadas, auxiliando na superação de desafios e demandas enfrentadas pela comunidade.

Vem pombogira, vem ver quem te chama.  
Mulher disfarçada me ajuda a vencer demanda.  
Mas ela é mulher disfarçada

Ela é pomba gira das 7 encruzilhadas.  
(Ponto cantado de Pombagira)

A expressão ‘mulher disfarçada’ aponta para a dualidade da Pombagira: ela é uma mulher, mas também incorpora elementos que a conectam a outras dimensões, como a magia e o sagrado. A boneca da Lebara, dizem alguns, é o próprio ponto de força da entidade que acompanha Mãe Joana desde os nove anos de idade, sendo a primeira deidade a se manifestar em sua trajetória mítico-religiosa. Ela conta que a experiência de rodar com a entidade pela primeira vez foi difícil e que sua mãe biológica não lidou bem com o acontecido, pois não queria que ela enfrentasse os desafios de pertencer às religiões de terreiro, devido ao preconceito.

Mãe dizia que não queria. Porque a discriminação era daquele jeito. Ah, isso é coisa que minha filha vai levar, mas é coisa que o mundo não gosta. Que é muita... As pessoas esculhambavam, sabe? Era preocupação. Não queria porque se preocupava, né? Mas vó incentivava, me levava pra tudo quanto é macumba, eu participava de tudo (Mãe Carminha, entrevista realizada em 16 de março de 2022).

A expressão “esculhambavam” destaca o desprezo e a hostilidade que essas práticas enfrentam, enfatizando a dor e o desafio emocional que pode acompanhar a experiência afro-religiosa e ancestral em um contexto discriminatório. Isso me lembra Manoel de Barros, que diz que lugar desprezado é mais triste do que abandonado. A narrativa de Mãe Carminha também aponta para a complexidade das relações familiares e sociais que influenciam a construção da identidade religiosa, especialmente em contextos em que a tradição e a modernidade, o apoio e a resistência, coexistem. O caráter de entidade perigosa e feiticeira, com o qual se deve ter muito cuidado, qualifica Pombagira para atuar contra aqueles que são seus inimigos e os inimigos de seus amigos. Contudo, essa mesma natureza a torna uma das entidades mais controversas, temidas e distorcidas do panteão cultuado nos terreiros. Não é de se estranhar a preocupação de sua mãe.

Dona Maria Padilha considera seus amigos aqueles que a procuram para trabalhar e homenageá-la. Ela gosta de ser presenteada com itens utilizados no terreiro quando se manifesta: tecidos para suas roupas nas cores vermelho e preto, cerveja, cachaça e outras bebidas, além de cigarros e comidas, como farofa apimentada e animais sacrificiais, como galinha e bode. Suas festas são repletas de

entusiasmo e expressão de fé, apesar do clima geralmente sombrio, refletindo a ambiguidade que marca seu caráter. Conforme Mestra Joana, essa entidade é o alicerce do Ylê Axé Oxum Deym e do Encanto do Pina, garantindo toda a segurança e proteção para o Maracatu. Sua calunga é a que sai primeiro nos rituais. Quando pedi a Lyaba Shirlene que compartilhasse suas lembranças sobre sua chegada no terreiro, a primeira recordação que teve foi de uma gira de Dona Maria Padilha. Isso evidencia a importância dessa entidade para a nação e para as mulheres que fazem parte dela.

Aí eu cheguei na minha casa e disse pra minha mãe, Mãe, vamos no Pina que vai ter festa lá de Maria Padilha. Então, Maria Padilha, naquele tempo, ela não gostava de foto. Ninguém não conseguiria chegar perto dela, nem bater foto, nada. Aí eu fui e eu cheguei. Eu não tinha saia, eu não ia na gira, eu não fazia nada. Ainda é a casa de vó muito antiga. Aí eu cheguei e era na sala de vó, tinha que tirar tudo pra acontecer as coisas. Aí eu fui e fiquei lá na escada e eu vendo tudo aquilo ali acontecer. Então meia-noite “apaga as luzes, que Maria chegou”. Aí eu disse, meu Deus, eu fiquei impressionada com aquilo. E por um segundo eu disse assim, o meu lugar é aqui. Então eu já não saí mais. eu tava lá. No chão batido de barro mesmo lá atrás, ainda tinha chiqueiro (Lyaba Shirlene Benta, entrevista realizada em 08 de março de 2022).

A narrativa de Shirlene ressalta o caráter misterioso e arredio da entidade, e evidencia o respeito que a comunidade nutre por ela. O ato de apagar as luzes com a chegada de Dona Maria Padilha aponta para uma atmosfera de expectativa e reverência, que culmina em um momento significativo para Lyaba Shirlene, quando ela reconhece que seu lugar é ali. A descrição do terreiro, com chão batido de barro e a presença de um chiqueiro, reforça a precariedade de infraestrutura enquanto demonstra a valorização que a entrevistada atribui ao que é feito sem luxo.

A narrativa representa não apenas o seu encantamento inicial, mas também sua transição para um sentimento de pertencimento e compromisso com a tradição e com as Pombagiras da casa. Como diz Prandi (1996), as Pombagiras são entidades que simbolizam a força feminina e a resistência, desempenhando papéis fundamentais na proteção e no empoderamento das mulheres nas comunidades de terreiro. Assim, a experiência de Shirlene se insere em um contexto mais amplo de reconhecimento e valorização das entidades femininas, articulando-se com a busca por um espaço seguro onde sua voz, sua trajetória e sua espiritualidade possam ser ouvidas, acolhidas e respeitadas.

Mariana Bianchi também enfatiza sua hesitação e medo ao se aproximar do terreiro, refletindo a tensão que muitas pessoas, como Shirlene, sentem ao entrar em um espaço ritual sagrado. Sua descrição do ambiente, especialmente a figura de Maria Padilha com os cabelos cobrindo o rosto, cria uma imagem da Pombagira como uma força que assusta e fascina ao mesmo tempo.

Acho que foi em 2006, teve um ensaio em Porto Rico e tava tendo festa de Jurema aqui no Ylê. E aí acabou o ensaio em Porto Rico aí esse casal de amigos que me trouxe pra Porto Rico disse assim, vamos lá na casa de Joana, que a macumba lá é boa. Aí eu disse, eu não quero esse negócio de macumba não e eu tenho que voltar com vocês, que eu vim de carona, e não tem mais ônibus não. Aí ele disse, não mas vamos lá só dar uma passadinha. Já é aquele negócio que um dia eu vi. Eu acabei indo, era na sala, ainda, né? Não existia aqui. Aqui era quintal. Aí eu vi aquela mulher com os cabelo na frente, que era Maria Padilha. Aí eu disse, eu não vou entrar aí. Pode ter bala aqui nesse beco, e eu vou ficar aqui, encostada na parede. Eu não vou entrar aí. Aí eu vi que ela estava girando, girando, eu disse vê que negócio de doido, onde foi que eu me meti? Antes dela assumir, antes de tudo, né? Essa é a primeira história. Que a gente vai lembrando. Aí, de repente, não era mais essa mulher com os cabelo na cara, minha filha, já era Maria Luziara. E eu, aqui nesse beco mesmo, encostada, ainda na Casa de Nanda, assim, de frente para o portão. Estreitinho. O povo saindo, entrando, todo mundo vestido, não sei o que. Tava cheio, pô, o corredorzinho ali da escada, para entrar na casa de volta. O corredor, aí. Eu olhava para um lado, e era o beco do outro também (Mariana Bianchi, entrevista realizada em 11 de março de 2022).

A entrevistada expressa resistência à ideia de participar da "macumba", demonstrando um medo inicial pela espiritualidade que a atraía, mas que também a intimidava. Essa ambivalência é comum entre muitos que têm pouco contato com práticas religiosas de terreiro, sintomático — no sentido proposto por Gonzalez (1998) ao entender o racismo como neurose cultural — de uma sociedade que despreza as ancestralidades africanas e indígenas, e os povos considerados incivilizados, ao mesmo tempo em que também se constitui por elas. A descrição do ambiente — o quintal e a sala, onde as festividades ocorrem — estabelece um cenário familiar, mas também restrito. Outros aspectos que aparecem nas narrativas são a bravura, o encanto, a força, o mistério, o giro e a altivez, elementos que também se manifestam em outro ponto cantado no terreiro:

De vermelho e negro vestida na noite o mistério traz  
De colar de prata, brinco dourado a promessa faz

Se é preciso ir você pode ir faça o que quiser  
 Mas cuidado amigo, ela é bonita ela é mulher  
 E no canto da rua zombando zombando zombando está  
 Ela é moça bonita girando girando lá  
 Oi girando, laroyê, oi girando, laroyê  
 (Ponto cantado de Pombagira)

A narrativa ressalta a feminilidade e a riqueza espiritual que Pombagira representa, além de sugerir um sentido de promessa. A linha "Se é preciso ir você pode ir faça o que quiser" expressa a liberdade e a autonomia ao qual essa espiritualidade é associada, ao mesmo tempo em que alerta para a necessidade de cautela diante de sua força. A repetição de "girando" cria uma atmosfera rítmica e evoca o movimento, a dança e sobretudo o papel do corpo nessa experiência.

O corpo, nesse contexto, pode ser compreendido como lugar de memória e agente de reconfiguração territorial, como propõe a historiadora Beatriz Nascimento no filme *Orí* (1989). A obra documenta o movimento negro no Brasil entre os anos de 1977 e 1988 e reflete sobre a transmigração entre África e Brasil, processo que reconfigurou as identidades negras na diáspora. Para Nascimento, o corpo negro não apenas ocupa espaços — ele os ressignifica, sendo simultaneamente marca da dor histórica e potência de reconstrução da experiência afro-atlântica.

Segundo a historiadora, os africanos trazidos de forma brutal e forçada para servir ao projeto colonial europeu nas Américas não eram apenas corpos físicos: eram também portadores de uma memória ancestral que, mesmo em meio à violência e ao deslocamento, permitiu a reconstrução de suas deidades, culturas, modos de vida e cosmopercepções no território brasileiro. Para as comunidades afro-ameríndias, o corpo é, portanto, também um "mapa de um país longínquo", que se reinscreve continuamente na experiência da diáspora — nos fluxos entre África e América, entre as senzalas e os quilombos, entre os centros e as periferias urbanas.

O corpo é também pontuado de significados. É o corpo que ocupa os espaços e deles se apropria. Um lugar ou uma manifestação de maioria negra é "um lugar de negros" ou "uma festa de negros". Não constituem apenas encontros corporais. Trata-se de reencontros de uma imagem com outras imagens no espelho: com negros, com brancos, com pessoas de outras cores e compleições físicas e com outras histórias. O corpo é igualmente memória. Da dor — que as imagens da escravidão não nos deixam esquecer, mas também dos fragmentos de alegria — do olhar cuidadoso para a pele escura, no toque suave no cabelo enrolado ou crespo, no movimento corporal que muitos antepassados fizeram no trabalho, na arte, na vida. Um

golpe de cabeça, um jeito de corpo para escapar dos estereótipos, dos preconceitos e do racismo explícito. Um jeito de corpo para entrar nos lugares onde negros não entram ou ainda são minoria desigual (Hatts, 2007, p. 68).

A narrativa de Iyaba Shirlene e Mariana Bianchi traz à tona diferentes perspectivas sobre a experiência de se aproximar do terreiro, das entidades afro-ameríndias, em especial da figura de Dona Maria Padilha. Enquanto Shirlene expressa um forte desejo de pertencer desde o início, Mariana revela uma resistência inicial, refletindo uma ambivalência diante do desconhecido. Ambas as histórias destacam elementos simbólicos, como o cabelo da entidade cobrindo o rosto, as luzes apagadas e a comoção dos presentes, que criam uma atmosfera de reverência e mistério. Essa cena enfatiza a intensidade da experiência e o respeito que a comunidade tem por Dona Maria, evidenciando o poder que ela exerce sobre aqueles que a cercam.

Duas mulheres independentes, mães solo, bem articuladas e trabalhadoras chegam a um terreiro localizado em um pequeno beco no fundo de uma favela. Nesse espaço, a entidade maior, Dona Maria, corporificada em uma mulher negra, mobiliza um grande número de pessoas, entre adeptos e admiradores. A Pombagira, como agente libertadora do universo negro e feminino, enfrenta não apenas as normas culturais e religiosas convencionais, mas também a dominação masculina que, ao longo da história, tenta impor a vontade dos homens sobre as mulheres. As narrativas em torno da Pombagira revelam semelhanças com a trajetória de Mestra Joana. Como primeira Mestra de Maracatu-nação, ela é tida como alguém que abre portas para as mulheres, desafiando padrões normativos. Essa conexão entre as duas figuras reforça a luta pela valorização e empoderamento das mulheres de terreiro dentro e fora dele.

Mestra Joana se moldou nas brechas das oportunidades, atuando como flanelinha, babá e empregada doméstica, até conseguir seu primeiro emprego formal aos 21 anos em um shopping. Pouco depois, ela fundou o grupo de cultura afro-popular Afoxé Filhas da Oxum Opará. Sua mestralidade no Maracatu-nação foi conquistada com astúcia, em um contexto em que seu pai, embora incapaz de continuar o trabalho, tinha dificuldades em reconhecer sua liderança. As narrativas dos maracatuzeiros ressaltam essas características da Mestra, como quando Iyaba Shirlene menciona:

Ela é muito foda, ela busca muito, ela vai atrás, ela luta, ela arregaça as mangas mesmo, todos os objetivos, tudo que a gente conquistou até hoje... É porque ela é uma mulher guerreira, de fé... tá ali... sai... viaja... vai buscar um pouquinho ali, um pouquinho aqui (Iyaba Shirlene Benta, entrevista realizada em 08 de março de 2022).

O ato de se divorciar e denunciar publicamente os abusos do ex-marido, também líder de terreiro e Maracatu-nação, em um contexto tradicional onde as mulheres consideradas confiáveis e corretas são aquelas que estão casadas, que se mantêm discretas e não revelam suas vaidades e desejos além da vida conjugal, evidencia sua insubmissão e ambição por liberdade. É possível perceber a interpretação do papel de Mestra Joana como insubmissa, insurgente e irreverente em relação a certas práticas que subalternizam as mulheres. Ela está sempre em trânsito pelos grupos de maracatu do país, trabalhando, fazendo e girando narrativas, saberes e recursos entre batuqueiras, mulheres de terreiro e criadoras da cultura afro-popular. Isso se aproxima do feminino irreverente, um dos aspectos mais marcantes da natureza atribuída às pombagiras.

[...] dona Pombagira representa sem dúvida uma importante valorização da intimidade de cada um, pois para Pombagira não existe desejo ilegítimo, nem aspiração inalcançável, nem fantasia reprovável. Como se existisse um mundo de felicidade, cujo acesso ela controla e governa, que fosse exatamente o contrário do frustrante mundo do nosso cotidiano (Prandi, 2022, p. 88)

Por fim, é importante destacar que Dona Maria Padilha é um Egum, ou seja, um espírito de morto. Assim, é fundamental considerar o culto das calungas para além da orixalidade, em um contexto onde o nagocentrismo sobrepõe uma diversidade de formas de cultos, levando em conta sua historicidade e a relação que estabelece com a comunidade. Nesse contexto, ela fortalece a narrativa do feminino e sua conexão com a transgressão das normas sociais, imagem mítica retirada de Iemanjá no culto propagado no Brasil, como veremos na próxima sessão (Augras, 2000).

### 5.3 A CALUNGA DE IEMANJÁ

Àwa ààbò a yó  
 Yemonja àwa ààbò a yó  
 Yemonja Auá aabô aiô  
 lémanja auá aabô aiô

Estamos protegidos  
 Nossa satisfação é completa  
 Yemonja protege-nos e nos enche de satisfação.  
 É Yemonja que nos enche de satisfação.

Obá omi orixá  
 Obá omi ojaré

A rainha das águas  
 A rainha da água potável

É um gegé ama lá ou  
 É um gegé ama lá ou

É exatamente o que você sonhou  
 É exatamente o que você sonhou

Obá kolé kolé misele riou lemanjá  
 Obá kolé kolé misele riou lemanjá

O rei construirá o rio lemanjá  
 O rie construirá o rio lemanjá

É um gegé é orixá  
 É um gege é orixá

Ela é como um orixá  
 Ela é como um orixá<sup>22</sup>

(Cantigas de lemanjá)

As letras das cantigas foram recuperadas de “Sonora Brasil: Crioulo Formação de ouvintes musicais – Suite Afro-recifense, Grupo Korim Orishá”, que é um dos poucos e importantes registros históricos das cantigas do Candomblé Nagô Egbá, sistematizadas de acordo com sua ordem no xirê e as respectivas divindades. Embora não haja a prática de divulgar as traduções, é possível observar que algumas características mencionadas nas cantigas fazem parte do imaginário associado ao orixá no Encanto do Pina, como a sua representação como divindade da água, que protege e traz satisfação, entre outros atributos.

Nesse contexto cultural, a música é uma ferramenta vital para a construção e

---

<sup>22</sup> Projeto realizado pelo SESC com pesquisa, arranjos musicais, anotações e históricos antropológicos por José Amaro Santos da Silva, professor do Departamento de Música da UFPE, em 2006. Destaquei algumas das cantigas que identifiquei serem cantadas no terreiro, cuja pronúncia pode se modificar consideravelmente durante o culto, e as traduções também não são uma preocupação.

reatualização da memória, estando diretamente ligada à dança, seja das filhas de santo ou dos orixás, que se manifestam nelas durante os ritos e festas públicas. Tanto a música quanto a dança expressam o caráter do orixá e os eventos de sua vida. Na dança, a principal marca são os movimentos das águas, representados pelos braços que se movem em modulação ou pelo tronco que se inclina para frente e para trás, imitando o movimento das ondas.

Alguns cânticos iorubás se referem a lemanjá como a mãe do rio, a mãe que habita nas águas. Com a diáspora, lemanjá passou a ser cultuada principalmente no mar, uma prática que também ocorre no Encanto do Pina. Uma toada em português, frequentemente incorporada ao culto nesse contexto, exalta lemanjá como a rainha do mar.

Eu vou levar vou levar flores  
 Para o mar eu vou levar  
 Foi uma promessa que eu fiz  
 Para a rainha do mar  
 Uma promessa eu fiz  
 Para Deusa do mar  
 Eu pedi, recebi  
 Prometi, vou levar  
 (Cantiga de lemanjá)

lemanjá é um orixá feminino do panteão das religiões de terreiro, considerada a “mãe” de todos os orixás e de todos os humanos. No Ylê Axé Oxum Deym, segundo a ordem de culto da “Nação Egbá”, lemanjá é o 9º orixá a ser cultuado. Identificada com as forças e os elementos da natureza, lemanjá é venerada no mar, sendo associada ao próprio mar-oceano. Isso a torna a protetora dos pescadores, marinheiros, portuários e de todos os trabalhadores vinculados ao mar, o que pode explicar a popularidade de seu culto na comunidade do Pina, predominantemente de pescadores. Uma das tradições mantidas pelo Encanto do Pina é a realização de um cortejo para lemanjá em dezembro, hoje conhecido como “Meu Orí é de lemanjá”.

**Figura 43 - Mãe Maria Quixaba e a panela de lemanjá**



Fonte: Acervo de Dona Duka.

Na ocasião, o Maracatu-nação sai da favela tocando seus tambores em direção ao mar; lá uma panela cheia de oferendas para lemanjá — incluindo flores, frutas e grãos — é entregue. Anteriormente, essa responsabilidade era de Mãe Maria da Quixaba, a Iyalorixá do Ylê Axé Oxum Deym, mas agora cabe a Mariana Bianchi, Iyawô de lemanjá, uma das primeiras frequentadoras do terreiro. Ela também carrega a calunga de lemanjá. Esses papéis, tanto o de Iyawô quanto o de Dama do Paço, não parecem ter fronteiras definidas, refletindo a interligação entre os papéis e a continuidade das tradições do terreiro no Maracatu.

**Figura 44 - Dama do Paço e a calunga de Iemanjá (dir.) e Dama do Paço e a calunga de Iemanjá (esq.)**



Fonte: Site do Encanto do Pina e Instagram do Encanto do Pina.

A calunga carregada atualmente pela Dama do Paço, Mariana Bianchi, traz consigo o axé do próprio orixá, segundo Mestra Joana. Para ela, Mãe Maria de Sônia não cultuava um Egum por meio da boneca, mas sim sua própria Iemanjá; caso contrário, teria feito uma calunga em homenagem a Seu Eudes Chagas, que seria seu antepassado. Para outros, a calunga leva o axé de Mãe Maria de Sônia, um Egum, e alguns afirmam que o rosto da Iyalorixá é visível na feição da boneca: “Olha, Láís, a boneca é igualzinha a Mãe Maria de Sônia, é impressionante! A gente evoca esse Egum que é a boneca, pois ela é o símbolo e o escudo da nação.” Ao analisar essas narrativas, percebo a questão da multiplicidade e da ontologia, conforme discutido por Goldman (2005). Essa perspectiva permite entender como as calungas corporificam não apenas a individualidade de cada orixá ou Egum, mas também a interconexão entre eles e a coletividade.

Tenily Guian, ao falar de Mãe Maria de Sônia, compartilha experiências concretas do cotidiano, como partos e tarefas domésticas — que revelam a profunda conexão da comunidade com a tradição e a cultura local. Seu relato também destaca a importância de figuras emblemáticas como Seu Eudes Chagas, um rei icônico na tradição dos Maracatus-nação, e a relação do terreiro com sua memória, estabelecendo uma linhagem de continuidade e respeito ao seu legado. O luto vivido — marcado pela decisão de esperar um ano após a ancestralização de Seu Eudes

antes de fundar o Encanto do Pina — é compreendido como uma forma de honrar a seriedade da tradição e reafirmar o respeito aos ancestrais. Além disso, a necessidade de formalizar o registro do Maracatu-nação evidencia a busca por legitimidade e reconhecimento institucional em um contexto histórico marcado pela marginalização das expressões culturais afro-diaspóricas.

Não tinha essa coisa do trabalho formal. Às vezes aparecia, ah, vem fazer uma faxina, ou vou ter que ir na maré. E aí, a história era essa, assim, que ela fazia muito parto, e que botou maracatu só. Que encarou ali. Saiu de uma grande nação, e na minha visão também. Até hoje, Seu Eudes Chadas é o único rei que é citado, com o nome. E ela deixou. Ela era filha dele. Falam que ela desfilava de tudo ali, era rainha também. Essa foto que a gente tem, que ela tá segurando uma boneca, né? Esperou o luto, né? Que ele morreu em 78, esperou o luto de um ano e em 80 ela fundou a nação Encanto do Pina, né? E Dona Maria do Sônia pensou na sereia, porque ela queria, de fato, essa coisa. Com o mar, lemanjá e... O Pina, né? E aí, foram lá. Dona Enezia, Dona Maria de Sônia atrás de Nilton Carneiro pra registrar, porque o maracatu, de fato, só ia nascer ali se tivesse aquela coisa, a licença, a mesma que se tirava pra fazer os candomblé. Também o maracatu também tinha que tirar as licenças. Aí elas foram lá, e ele achou maravilhoso ter mais uma agremiação aqui. Porque diz que antigamente, na praia ali do Pina, se desfilava. Porque aqui tinha escola de samba, né? Bateria 50, unido do Pina, vai vai. Tinha urso, tinha muita coisa, assim. E aí tinha um dia que era o dia do desfile das agremiações aqui do Pina. Que o Neto Carneiro organizava isso. E aí ele, ah, vai ter o maracatu. Então, vai botar que nome? Ela, não, eu pensei alguma coisa do encanto. Encanto da sereia, encanto alguma coisa, ele. Não, mas não é no Pina? Bora botar encanto do Pina. Aí elas disseram, tá. Mas o senhor vai ter que dar o dinheiro. Aí deu o dinheiro e foram no cartório. A Mae Enésia sabe ler também, né? Aí foram, pegaram o dinheiro e foram. E o Encanto do Pina é a primeira nação que uma mulher, de fato, entra no cartório pra ali registrar porque muita coisa era proibida. Porque era um espaço muito masculino. E aí quando eu fui pesquisar a data das fundações do Maracatus, eu disse... Poxa, esse aqui é bem antigo, mas foi um homem que foi, esse aqui foi um homem que foi. E aí a nossa nação, o Encanto do Pina foi uma mulher, né? Dona Maria de Sônia que entrou no cartório, que assinou, foi registrar, assim. Eu não conheci, mas quando eu escuto os relatos, eu vejo que de fato foi uma mulher que fazia valer, né? E ela criou vários, né? A gente vê assim, que se pega a geração de pai Marcelo, pai Marco que era bem gêmeo assim de pai Marcelo, se falando dentro do candomblé, sabe? Também uma figura muito respeitada, e aprendeu tudo com a dona Maria de Sônia. De tocar, de cantar, muito tempo ele regeu a nação Encanto do Pina. E ela também, né? Ela cantava as loas, só que é uma onda que tem um vídeo que ela não regia o baque, mas ela cantava as loas, né? Ela vendo o baque também, mas ela cantando. Não tinha coro, quem para o batuque, a gente vê que é pai Marco, ela bem distante, mas também ali ligada (Iyaba Tenily Guian, entrevista realizada em 02 de de março de 2022).

A narrativa de Tenily representa a fundação do Encanto do Pina como um resultado de negociações sociais, políticas e culturais, apontando para a adaptabilidade da comunidade em manter viva sua herança afro-diaspórica. A figura da grande mãe parteira é evocada para posicionar o papel social e espiritual da mulher no centro da história e afirmar a dignidade dessas memórias. Práticas como acolher, cuidar, sanar a fome e contribuir na criação dos filhos dos outros aparecem repetidamente no relato, destacando a sacerdotisa como alguém que exercia essa função. Contudo, essa narrativa não é colocada em oposição à representação pública de liderança, à disputa por poder e voz, e ao direito de significar a si mesma, sua cultura e seu grupo. A função cuidadora, frequentemente subvalorizada pelo ocidente, é fundamental nos terreiros e nas hierarquias, inclusive nos cargos tradicionalmente considerados masculinos.

Katiusca Ribeiro (2019) postula que a força das mulheres de gerir vida — frequentemente reduzida à maternidade biológica pelo patriarcado — é, para as mulheres negras, a mesma força que gestiona as organizações sociais, ancestrais e políticas das comunidades as quais pertencem. Isso me leva a refletir sobre como a força ancestral das mulheres negras de terreiro, como Mãe Maria de Sônia, se materializa por meio de um saber promovido pela ancestralidade, organizado pela herança africana e, portanto, pela cosmopercepção. Essa é entendida nas relações cosmogônicas e sentimentais: sinto, logo me conecto com o cosmo e produzo uma racionalidade compartilhada.

A narrativa de vários interlocutores menciona que Mãe Maria de Sônia disputou um lugar significativo na cultura do Maracatu-nação. Como Dama do Paço do Porto Rico e filha mais velha do babalorixá e rei da nação, Seu Eudes, ela tinha o direito de assumir a liderança. Após ser desqualificada por um gestor cultural da Prefeitura do Recife, que não compreendia a cultura de terreiro e seus códigos, Mãe Maria de Sônia aguardou o luto pela morte de Seu Eudes — uma prática comum nos candomblés da região — e, em seguida, fundou seu próprio Maracatu-nação. A sereia foi escolhida como símbolo de sua nação, unindo elementos essenciais de lemanjá, seu orixá, à realidade local da praia do Pina.

A subversão do lugar de Mãe Maria de Sônia, que era predominantemente ocupado por homens, inclusive no ato de registrar a associação em cartório também é um ponto que chama atenção nas narrativas. Essa é uma questão histórica

relevante para a comunidade, que sempre enfrentou restrições a direitos humanos básicos: ser liderada por mulheres que zelavam pelo sagrado, cuidavam de seus filhos e lutavam pela comunidade, muitas vezes dentro dela própria, em busca de reconhecimento e legitimidade. Ao se dedicarem ao Candomblé Nagô e à Jurema Sagrada, mesmo em um contexto marcado por hábitos ocidentalizados e pela tradição judaico-cristã, as mulheres que fundaram e mantiveram o Encanto do Pina reatualizaram e seguem reatualizando a conexão da comunidade com uma ancestralidade afro-diaspórica e ameríndia. Elas respondem ao chamamento de divindades como Iemanjá Sabá, Oxum Deym, Oxum Ijimum, Xangô Tundê, Xangô Aganju, além de outras figuras sagradas.

Assim, a memória de Mãe Maria de Sônia é enriquecida com sentidos associados ao sagrado e ao seu orixá, não apenas por meio dos toques rituais a Iemanjá, mas também pelas reatualizações míticas expressas nas loas. Em uma dessas loas, Mãe Maria de Sônia é apresentada como a responsável por abrir o caminho e saudar o orixá das águas, que protege seus filhos em momentos de angústia.

Teus filhos são peixes rainha do mar  
 Maria de Sônia veio anunciar  
 Que o baque encantado vai passar  
 Saudando Yemanjá odomiô  
 Saudando yemanjá odoiya.  
 Ela é mãe no Orum, panteão de orixá.  
 Herdeira das águas de Olokun  
 esposa de Oxalá.  
 Que pariu o dia e a noite.  
 abraça o filho na hora do açoitê  
 Mas vem Ogunté para guerrear  
 Ela é Iya ori, mãe da cabeça que cuida de mim.  
 Janaína, Princesa de Aiocá.  
 Salve a côrte real, salve minha nação,  
 Salve Encanto do Pina 40 anos de tradição.  
 (Loa do Encanto do Pina)

A loa que compôs o repertório da nação em 2020 trouxe outros aspectos míticos e afro-diaspóricos ligados a Iemanjá. Um exemplo é a tradução de seu nome, que em iorubá significa “Mãe cujos filhos são peixes”. Na cultura de terreiro, Iemanjá é considerada a mãe de todos os orís. Também é conhecida por outros nomes, como Janaína, Princesa e Aiocá, referências presentes em diversas invocações e canções populares. Esses nomes aparecem, por exemplo, nas interpretações de Maria

Bethânia, que tão bem os evoca em sua música.

### YEMANJÁ RAINHA DO MAR

Composição: Pedro Amorim / Paulo César Pinheiro

Quanto nome tem a Rainha do Mar?

Quanto nome tem a Rainha do Mar?

Dandalunda, Janaína, Marabô, Princesa de Aiocá

Inaê, Sereia, Mucunã, Maria, Dona Iemanjá.

Onde ela vive? Onde ela mora?

Nas águas, na loca de pedra, num palácio encantado,

No fundo do mar [...].

De acordo com a mitologia dos povos iorubás da Nigéria, o pai de Yemanjá é Olokum, o Deus do Mar, o que explica seu domínio sobre as águas, incluindo rios e águas doces. Yemanjá é descrita como uma figura de beleza ímpar e encantadora, dotada do poder de atrair olhares (Verger, 1992). Ela é reverenciada como uma grande senhora das águas, merecedora de honras e respeito por todos. Sua presença simboliza não apenas a força da natureza, mas também a importância da reverência e da proteção que ela oferece aos seus filhos e à comunidade.

Há uma força que rege, que impera senhora absoluta de todas as águas, de tudo que em função da água-viva e possa ver; há uma força que ordena, que manda que decide sobre a vida dos pescadores, dos saveiristas, dos doqueiros, dos pais e mães de santo, de todos que tem vistas para alcançar o azul dos mares baianos. Todos lhe obedecem, todos procuram os seus favores, todos evitam seu ódio e suas iras. Em cada recanto destes mares, nas praias, nas cabanas dos pescadores, nos altos destes montes ela é a grande senhora. Ninguém pode dizer que não é vassalo dos mais servís do reino de Iemanjá (Tavares, 1951, p. 53).

Ao evocar o terreno mítico iorubano e outras variações discursivas afro-religiosas sobre Iemanjá, pretendo reforçar a ideia de que as narrativas míticas não são verdades absolutas e imutáveis, como alguns grupos frequentemente sugerem. A divindade do rio agora se encontra no mar, assim como a calunga que pertence a Iemanjá e a Mãe Maria de Sônia. Compreender essa dinâmica implica reconhecer a tradição como algo maleável, que se adapta a diferentes contextos. Isso ajuda a explicar, por exemplo, como a repetição de certos ritos, antes vistos como inaceitáveis ou desagradáveis, pode ser considerada vital no atual contexto histórico para a defesa de sujeitos historicamente silenciados, como as mulheres,

especialmente as negras, periféricas e de terreiro.

#### 5.4 A CALUNGA DE OXUM

Yêyê yeyê yeyê ô  
 Alicerce do meu ilê  
 Oxum Deym, Ijimun e Abotô  
 Toca meu tambor, vira abatá  
 Me traz alegria, orixá do amor  
 Deusa feiticeira, com seu abebé  
 Reflete o brilho do meu axé  
 Rainha guerreira vinda de Osogbo  
 Peço proteção ao meu povo nagô  
 Canta minha nação  
 É no ouro de Oxum  
 Que o Encanto chegou  
 (Loa do Encanto do Pina)

A loa escrita por Isabelle Caldas, sacerdotisa de Oxum e integrante do Encanto do Pina, apresenta a saudação de Oxum nos terreiros de tradição nagô, “Yeyê ô”, cita algumas de suas regências, “orixá do amor”, objetos litúrgicos, “com seu abebé” e nomeia as qualidades<sup>23</sup> das divindades de cada uma das Iyalorixás do terreiro: Deym, de Mãe Maria do Quixaba, Ijimun, de Mãe Joana, e Abotô, de Mãe Carminha.

**Figura 45 - Mãe Maria da Quixaba e Mãe Laura**



Fonte: Instagram do Encanto do Pina.

<sup>23</sup> Cada orixá pode ter particularidades dentro de uma mesma natureza, o que também é conhecido na cultura iorubá, como epíteto, ou seja, passagem. Dessa forma, pode haver várias “qualidades” de Oxun’s, ou seja, formas diferentes de manifestação e culto justificadas por diferentes narrativas ancestrais daquele orixá em diferentes estados ou passagens. Oxum Deym seria própria da família Egbá, tendo outros orixás da mesma qualidade, como Oxalufan Deym.

**Figura 46 - Mestra Joana Cavalcante**



Fonte: Instagram do Encanto do Pina.

**Figura 47 - Mãe Carminha da Oxum**



Fonte: Acervo pessoal.

A terceira calunga do Encanto do Pina pertence a Oxum Deym e atualmente é carregada por Shirlene Benta, uma mulher negra, mãe e trabalhadora, que se tornou lyabá sob a orientação de Mãe Joana há cerca de uma década. Antes de Shirlene, a boneca foi carregada por Mayara Ísis, também mulher negra de terreiro e filha de Oxum, que se juntou à Nação do Maracatu Encanto do Pina por sua conexão com o Grupo de Maracatu Pedra de Raio, de Ribeirão Preto, sua cidade natal. Após alguns anos de participação ativa, Mayara aceitou o compromisso de se tornar Dama do Paço, mas acabou se afastando por diversos motivos, incluindo a distância.

Anteriormente, Lucy de Oyá havia desempenhado esse papel, participando das atividades do Ylê Axé Oxum Deym durante seu casamento com Pai Marcelo. Ela era uma mulher negra, de axé, que morava na comunidade e contribuiu de várias maneiras para a manutenção do Maracatu e a construção de seu carnaval,

costurando, cozinhando e participando ativamente das celebrações. A trajetória dessas mulheres destaca a importância da liderança feminina e a continuidade das tradições afro-diaspóricas dentro da comunidade.

**Figura 48 - Damas do Paço e a calunga de Oxum**



Fonte: Facebook do Encanto do Pina.

Para a atual Dama do Paço, assumir esse papel é tanto uma honra quanto uma grande responsabilidade. Segundo ela, foi a Oxum de Mãe Joana quem a escolheu para essa função, um ano após ter sido escolhida como lyabá de salão, um cargo no terreiro. Desde então ela se tornou responsável, entre outras atribuições, pelo cuidado com os rodantes, que correspondem ao que se conhece como ekedy em outras nações. Essa responsabilidade reforça seu papel central na comunidade e na preservação das tradições do Maracatu, além de evidenciar a conexão espiritual que permeia suas ações.

Foi a Oxum de Mãe Joana que me escolheu para ser lyabá de Salão. Eu estava muito escondida atrás das pessoas. E ela chegou lá e me puxou, me tirou como lyabá de Salão. Então, no ano seguinte, eu lembro como se fosse hoje, essa história é muito forte, sabe? Ela mexe muito comigo. Eu estava varrendo lá, eu nem lembro o que a gente tinha feito, mas alguma coisa assim, de rotina de Carnaval. E ela falou assim, ela estava sentada, e ela disse assim, “Mayara não vai conseguir vir”. E eu parei assim com o cabo de vassoura e eu olhei para ela e disse, como? Ela disse, “Mayara não vai vir”. E eu disse, e como é que a calunga vai pra rua? Aí ela disse, “é isso”. Eu vou jogar para você, pra não sei quem mais, não sei quem mais, que eu não lembro até hoje. Quando ela disse assim, “vou jogar pra você”, foi um baque muito forte. Aí eu disse, “como é, mãe”? Ela disse, “é”. Aí eu disse, “não faça isso não, mãe, porque eu tenho certeza, se a senhora jogar para mim, ela vai me aceitar”. Eu já sabia. Cheguei em casa desesperada, chorava, chorava muito, muito de verdade. Até o dia da obrigação, eu não parava de chorar. Então eu

fiquei escondida na cozinha, bem quietinha. A obrigação rolando, eu já estava toda suja. Aí eu só escutei assim, “Shirlene”. Aí eu disse, é agora, eu não vou nem responder. Aí ela disse, “vai, vai menina, estão te chamando”. Ela disse, “venha cá”. Aí eu entrei dentro do pegi. Aí começaram a jogar. Então eu só escutei quando o povo falou, “Ora iê iê ô” Aí eu disse, “meu Deus”. Aí já começaram a fazer vários procedimentos e eu fiquei muito nervosa, eu chorava muito, chorava muito. Daí eu já saí com a calunga dançando de dentro do pegi. Eu falei pra mim mesma, [aí, irmã, eu choro] ... A senhora me escolheu, então eu tenho que só cumprir a minha missão. Então meu coração estourava tanto por dentro, tanto, tanto. Aí eu disse, tá bom, então quando começou a tocar ali, abri os portões, aí eu disse, essa é a minha missão. Fui embora, então eu passei a passarela. Então foi uma experiência nova, eu gostei. No ano seguinte eu estava lá de novo e eu amo fazer isso. Eu amo fazer isso, dançar com a calunga de Oxum, levar ela pra avenida, pra onde for. Agora... é uma resposta (Iyaba Shirlene Benta, entrevista realizada em 08 de março de 2022).

O relato revela um processo de escolha e aceitação que vai além do simples ato de assumir um cargo; é uma experiência que envolve o sagrado e a ancestralidade. Quando Iyabá Shirlene diz que sabia que seria a escolhida e que todo seu corpo lhe dizia isso — o coração (okan) e a água que desaguava de seus olhos (omi) — isso me faz pensar no abebê de Oxum, o espelho que a divindade utiliza no ritual. Carla Akotirene tem insistido que “Oxum usa seu abebê para enxergar o mundo às suas costas” (2019). Oxum usa seu abebê como Sankofa, um dos ideogramas do conjunto Adinkra, representado por um pássaro que volta a cabeça à cauda. O símbolo é traduzido como retornar ao passado para ressignificar o presente e construir o futuro.

Uma loa do Encanto do Pina descreve Oxum com títulos como “a deusa da beleza”, “o poder feminino”, “yalodê”, “mantenedora da força das águas”, “mãe do ventre e puro amor”, “divindade iorubá” e “iyapetebi orunmilá”. Segundo Oyêwùmí (2016), essa divindade é a fonte de toda a potência da criação do mundo, refletida nos mitos de fundação, representando a Iyá primordial. A autora, ao citar um excerto de Osetura (mito fundador do complexo de Ifá), ressalta a importância de Oxum como a mãe que gerou o universo e mantém a harmonia entre as forças da natureza e a humanidade. Essa conexão com a ancestralidade e a criação reitera o papel central de Oxum na cosmopercepção iorubá, que se estende ao Brasil por meio do Candomblé, influenciando profundamente a vida das comunidades que a cultuam. Essa reverência não apenas mantém viva a memória ancestral, mas também molda práticas, rituais e identidades que reforçam a importância do feminino e das forças

naturais na experiência cotidiana dos adeptos.

Afimòf'obìnrin, Iye wa taa pé nímò, Afimòjẹt'Ọsun o, Iye wa taa pé nímò. Damos o conhecimento para a fêmea, nossa Ìyá que encarna o conhecimento. Nós chamamos o conhecimento de Oxum, nossa Ìyá que encarna o conhecimento (Oyěwùmí, 2016, p. 1).

Oxum, nesse contexto, é a fonte ancestral da criação, simbolizando não apenas a beleza e a sabedoria das mulheres negras, mas também sua habilidade na administração dos recursos. Ela é uma deidade que desafia as narrativas coloniais e patriarcais que a reduzem a estereótipos limitantes, como a mulher hipersexualizada ou a mãe frágil. Em vez disso, Oxum é percebida como a senhora das artes, preside processos criativos e celebra a inventividade.

As experiências de Mãe Joana e Vó Quixaba ilustram como a devoção a Oxum proporciona momentos de doçura e amabilidade em meio a dificuldades e violências. Mãe Joana, ao enfrentar a dureza da vida como mulher negra periférica, encontra em Oxum um alívio e um espaço para expressar sua dor e sua alegria. Vó Quixaba, com sua história de abandonos e perdas, também recorre à força de Oxum para encontrar motivos para sorrir. Essas narrativas pessoais demonstram que a presença de Oxum é um elo vital entre o sagrado e as experiências cotidianas, refletindo uma relação profunda de amor e resistência. A trajetória de Mãe Maria da Quixaba, que se conecta com Mãe Maria de Sônia justamente em um momento de dificuldades, destaca a continuidade dessa ancestralidade e a importância do apoio comunitário.

Minha avó foi uma das tantas mulheres aqui da comunidade que não teve marido. Cada filho um pai. Porque ela teve um monte de filhos. Ela teve seis filhos. Cada um, um pai, naquele contexto de ter e deixar. E ela vivia na casa da Maria de Sônia. Foi criado tudo junto. E aí o último filho dela, que foi meu tio D.A. O mais novo. O filho do meu avô A.D. Meu avô A.D. foi o único homem que a botou dentro de casa. E tornou ela a dona de casa. Tirou ela da casa do Maria de Sônia e levou ela pra dentro de casa. Minha avó sempre foi uma guerreira, sabe? Ela trabalhava de empregada doméstica. Passava aqueles ferros no cavalo. Roupa de ganho que elas falam, né? Daqui minha avó foi morar com meu avô em Três Carneiros. E é onde tinha o Ilê, né? Montou o ilê. E foi onde meu tio se envolveu com as drogas, e aí, mataram meu tio. Aí minha avó teve que vender tudo lá, acabar com o terreiro e a gente voltou pro Pina. Do Pina a gente foi pra Ilha de Deus. E da Ilha de Deus a gente voltou de novo. Com o dinheiro da morte do meu avô, que foi acidente de carro, o seguro do DPVAT. E aí, a gente teve espaço pra retornar de novo (Mestra Joana Cavalcante, entrevista realizada em 13 de março de 2022).

A referência a “cada filho um pai” indica uma realidade de relacionamentos fluidos, em que a responsabilidade e a presença paterna são ausentes, mas não diminuem o valor do papel materno. A transição da avó para a casa do avô A.D., que lhe confere um status de “dona de casa”, sugere uma mudança significativa na dinâmica de poder, embora ainda assim esteja marcada pela luta e pelo trabalho árduo, como empregada doméstica. A menção do seguro do DPVAT, decorrente do acidente do avô, simboliza um momento de alívio financeiro que possibilita um retorno a um espaço familiar, mas também destaca a precariedade da situação; nesse caso a segurança existiu a partir de eventos trágicos. O movimento da família entre diferentes locais — do Pina para a Ilha de Deus e de volta — também reflete as dificuldades de estabilização em meio a desafios constantes.

Nas narrativas da Iyá Shirlene sobre Mãe Maria da Quixaba, também há aspectos que valorizam seu trabalho como empregada doméstica e catadora de sururu. Ressaltam-se, ainda, seus esforços para aprender o Candomblé com Mãe Maria de Sônia e Seu Amaro Berto, além de sua resistência cultural e religiosa como modo de vida. “Tem gente que nem sabe da história, chega no Ylê e não quer bater cabeça; tem que bater cabeça pra Vó Quixaba”. Memórias como essa tornam-se significativas à medida que ampliam o significado de acontecimentos individuais, transformando-os na formalização simbólica e narrativa das autorrepresentações compartilhadas, como indicam Barros (2009) e Portelli (1997).

**Figura 49 - Mãe Maria da Quixaba**



Fonte: Site do Encanto do Pina.

Vó Quixaba ainda se recorda de muitas cantigas que os filhos mais novos, eu inclusive, nunca ouviram ou aprenderam a cantar. Percebo essa matriarca como uma guardiã de segredos, inclusive das calungas. Ela nos abençoa em nome de Deus, Babá Ifá e Olorum, pelas horas que são. Lembro de uma vez em que estávamos sentadas no sofá, esperando para começar uma gira de Jurema, quando ela me disse: “Ó, minha mãe chegando, aí”. E depois de uns dois minutos, Mãe Helena entrou pelo corredor. Vó ficou sorrindo, como quem sabe, e deu uma piscadinha pra mim: “Não disse?”. Eu, sempre muito desconfiada, fiquei tentando pensar em motivos conhecidos pelos quais ela poderia saber que a mãe de santo dela estava chegando, além da ligação espiritual entre as duas, mas preferi me curvar ao segredo sagrado.

**Figura 50 - Mãe Maria da Quixaba e as três calungas**



Fonte: Instagram do Ylê Axé Oxum Deym.

A calunga de Oxum, carregando o axé de Vó Quixaba, Mãe Joana, Mãe Carminha, Oxum Deym, Ijimun e Abotô, representa uma conexão com as ancestralidades e as forças da água. Como guardiã do axé da nação, a boneca simboliza a “água que sempre encontra um meio”. Um espírito regenerador que purifica e “cuida da cabeça daquele que esqueceu que o ouro vindo do congo traz a riqueza de um brilho que é seu”. Esta loa criada por Igor de Ogum também apresenta Oxum como aquela que pode agir em favor do “ser atlântico”, marcado pelas feridas da colonialidade e suas mazelas sócio-espirituais, entre elas, o esquecimento (Nascimento, 1982).

A noção da calunga como representação e símbolo dos orixás e entidades do Ylê Axé Oxum Deym aparece em algumas narrativas, como a de Cesar. Para ele, a história de Maria Padilha, Iemanjá e Oxum não é contada para a nação a partir das calungas. Ao contrário, Ele atribui essa dinâmica à possibilidade de enunciação direta às deidades, antes negada às comunidades de terreiro que transfiguravam essas deidades na boneca. Expressa também que essas possibilidades são criadas por meio de muita coragem e enfrentamento dos próprios maracatuzeiros, não são algo dado.

No Encanto, a impressão que me dá é que a gente tem um acesso mais direto, mais estruturado, direto com o orixá. Porque a gente vê o orixá, você participa da obrigação do Carnaval, você vê o orixá na sua frente, dançando e fazendo as coisas que precisam ser feitas dentro da obrigação. Que, de alguma forma, a figura da calunga do Encanto do Pina, para mim, nunca me transmitiu esse lugar. Pra mim, são representações do sagrado, mas eu acho que, ou as pessoas têm uma relação mais direta já com o orixá, com a experiência do santo em momento, que elas diminuem um pouco a sacralização que elas fazem com a boneca. Eu, inclusive, carreguei alguma dessas bonecas já algumas vezes. Já vim com elas no ônibus, sentadas no meu colo. Já levei do terreiro para a rua, da rua para o terreiro, já andei com elas no meio dos becos do Bode. Então, isso é um pouco da minha relação com elas. Eu acho que é uma relação de muito respeito, de um entendimento de que ali há uma projeção de um símbolo. Pra mim, não é a boneca, é aquele orixá, aquela entidade, aquela força, aquela energia. Tem essa narrativa sacralizante que é transmitida para todo mundo mas a impressão que me dá é que as figuras de Maria Padilha, de Oxum, de Iemanjá, não são contadas para nossa nação a partir das bonecas. Esse lugar que esses orixás têm muito fortemente, não é só nas cores da nação, mas onde você vê, tem azul e amarelo, mas é muito cantada, muito contada, a partir da experiência do orixá. A gente canta para Oxum, a gente canta para Iemanjá, a gente fala do santo, de Osogbo, Iyalodê, a sereia, foi Janaina no Encanto do Pina, de que é de Iemanjá, que é da Oxum, é ouro da mamãe Oxum. A gente canta pro santo, não canta pra a boneca. Claro que as damas do Paço vêm vestidas com as cores das bonecas e a gente sabe quem representam: Maria Padilha, Oxum, Iemanjá. Mas, no Encanto do Pina, a impressão que me dá é que a gente não coloca as bonecas nesse lugar que outras nações costumam colocar. O que eu não acho que é ruim. Acho que talvez seja uma forma mais possível de louvor ao orixá no Maracatu. Porque a gente não precisa mais cantar para uma senhora com outro nome. Porque quando você canta para Joventura e Erundina, você está cantando para Iansã e para Oxum. Mas a gente hoje tem tido um lugar, porque talvez seja uma nação mais nova e porque a mestra é uma sacerdotisa, talvez porque tenha uma coragem que eu acho que é muito constituinte do Encanto do Pina, de cantar para o santo, e fazer isso publicamente de forma corajosa, explícita, a gente canta para o santo. Pode ser que eu leve uma pisa das bonecas na próxima

vez que eu for para lá? Pode ser. Mas eu acho que a gente não aciona esse lugar da boneca justamente porque a gente não precisa mais. Talvez a gente tenha as bonecas porque é o que está no edital do concurso do Maracatu. Eu gostaria de ter a experiência de ver esse critério cair e ver o que acontece, o que fica. Hoje conta ponto, mas não sei o que aconteceria se caísse. Talvez a gente continuasse tendo porque a gente tem a coisa com a tradição, mas a gente entra também com pisca-pisca no tambor. É tradição em movimento. Faz parte (Cesar Fernandes, entrevista realizada em 28 de outubro de 2024).

Outro aspecto que chama a atenção na narrativa de Cesar é o controle feito pelas instituições que ditam o Carnaval, controle feito por pessoas que, em sua maioria, não têm uma relação com essas culturas, suas dinâmicas e cosmopercepções. Os critérios de pontuação são formas de congelar essas expressões e homogeneizar suas histórias. O que será melhor discutido a seguir.

Ao longo deste capítulo, busquei evidenciar como o culto às calungas no Encanto do Pina revela uma forma singular de conhecimento, que se constrói na confluência entre ancestralidade, tradição e cosmopercepções amefricanas. A partir das narrativas de maracatuzeiros e maracatuzeiras, sustentei que essas figuras condensam sentidos que transcendem os limites do terreiro, atravessando as memórias de mulheres encantadas, divindades, entidades e referências vivas, que continuam sendo exemplares para toda a comunidade. As calungas, nesse cenário, deixam de ser meros símbolos estáticos de um passado a ser preservado para se configurarem como presenças móveis, que atualizam axés, histórias e afetos no tecido cotidiano das relações.

Essas calungas também nos convocam a refletir criticamente sobre as disputas simbólicas em torno da cultura afro-popular, confrontando projetos que buscam fixar sentidos, apagar pluralidades e domesticar expressões insurgentes. Em resistência a esse congelamento cultural, a comunidade reafirma sua autonomia simbólica e espiritual, ativando o axé como uma prática viva de existência e resistência. Dessa forma, as calungas continuam a dançar entre mundos, ora como orixás, ora como eguns, ora como mulheres de luta, reencantando a tradição enquanto travessia e movimento. Elas não apenas guardam memórias, mas criam novos sentidos; não somente representam, mas agenciam; não só narram histórias, mas abrem caminhos para futuros possíveis, tecidos na força do axé, na memória dos corpos e na sabedoria ancestral de quem aprendeu a “carregar dendê na peneira”.

Considerando a noção de multiplicidade proposta por Goldman (2005), na qual as partes não são fragmentos isolados, mas expressões simultâneas e interligadas de uma realidade plural, demonstrei que o culto às calungas no Encanto do Pina se desdobra em múltiplos registros, como práticas de cuidado, políticas de memória, reinvenção ritual e afirmação de pertencimento. Compreender essas manifestações demanda romper com interpretações rígidas e linearizadas, adotando, em seu lugar, uma perspectiva plural que acolha a ambiguidade, a circularidade e a potência das encruzilhadas culturais. Tal como Exú, as calungas atravessam mundos e significados, constituindo dispositivos vivos de criação e transformação coletiva, que nos convocam a viver e reinventar continuamente a tradição.

## 6 “SAIO NA PROTEÇÃO COM OS MEUS ORIXÁS” - O CARNAVAL E OS CORPOS QUE REZAM, LEMBRAM E NARRAM PRESENCAS ANCESTRAIS NA HISTÓRIA

O axé da minha Nação  
 Vem do meu barracão  
 Sou Encanto do Pina!  
 Com as folhas, alfazema e Danda  
 Vou pro meu Carnaval  
 Com proteção divina  
 Minha avó que têm conhecimento  
 Cuida dos fundamentos  
 Pra eu desfilar  
 Com a força do meu barracão  
 Saio na proteção  
 Com os meus orixá  
 (Loa do Encanto do Pina)

Neste capítulo investigo as narrativas corporeificadas no Carnaval do Encanto do Pina por meio dos diferentes usos das fantasias, da apropriação de personagens tradicionais, do toque dos tambores, do repertório de loas e da resignificação do cortejo, práticas que evocam e contam histórias que dificilmente seriam conhecidas por outros meios.

Demonstro, a partir da loa citada, que o axé que emana do território onde se preservam as tradições religiosas do Encanto do Pina — o barracão — nasce do culto e se projeta no fazer carnavalesco, quando o baque ocupa as ruas por meio dos corpos e tambores, terreirizando outros espaços e rompendo com a dicotomia que separa o sagrado do profano. Essa separação, que restringiria o sagrado ao tempo ritual e relegaria o profano à rua, é tensionada pela narrativa cantada e afirmada pela nação, que sugere: cada passo dado no Carnaval é uma expressão viva dessa energia ancestral.

O método interpretativo e a construção da narrativa estão diretamente relacionados à minha condição de pesquisadora participante e produtora desse mesmo Carnaval. Grande parte do material utilizado neste capítulo foi elaborada com base no caderno de campo, fruto da observação participante, ainda sob os efeitos e afetos dos últimos carnavais dos quais participei como batuqueira iniciada, experiência quase concomitante ao meu percurso no doutorado.

Para apresentar o modo amefricano como a história do Encanto do Pina é

lembrada, contada e reinventada por meio do Carnaval, parto de distintos momentos que compõem o ritual: a montagem da corte e do baque; as obrigações rituais; o Tumaraca; o desfile do Baque Mulher; o desfile oficial da nação; os Tambores Silenciosos; e a contagem de pontos. Com essa abordagem, busco demonstrar como se constrói o caráter interpretativo e original do carnavalesco para essa comunidade.

Cabe destacar, ainda no que tange às escolhas metodológicas, que o uso extensivo de imagens neste capítulo, na apresentação das alegorias e personagens, está alinhado à forma como a própria comunidade deseja se apresentar e se reconhecer no contexto do Carnaval. As imagens aqui destacadas foram produzidas por mim, em minhas vivências junto à nação, ou por outras pessoas autorizadas a realizar tais registros. Aquelas que não apresentam autoria indicada estão acompanhadas das respectivas referências, uma vez que o termo de consentimento firmado para esta pesquisa contempla também os materiais publicados nas mídias sociais da nação.

Como mencionado nos capítulos anteriores, as fotografias revelam as formas pelas quais a nação preserva e processa sua própria história (Cardoso; Vainfas, 2012). Elas não apenas documentam momentos importantes, mas também reatualizam memórias, afirmam identidades e expressam as cosmopercepções da comunidade que as produziu. Busco, assim, compreender aspectos das disputas simbólicas e de como as lógicas culturais dos maracatuzeiros atualizam e reencenam sentidos ancestrais e amefricanos no Carnaval.

## 6.1 PREPARAÇÃO DO BAQUE E DA CORTE

Os primeiros passos para a construção do Carnaval do Encanto do Pina começam bem antes de fevereiro. As oficinas e palestras ministradas por Mestre Joana, junto a grupos percussivos de Maracatu de baque virado em outras regiões do Brasil e até fora do país, são consideradas parte fundamental desse trabalho<sup>24</sup>.

---

<sup>24</sup> Os grupos percussivos que reproduzem a sonoridade dos Maracatu-Nação têm se multiplicado por todo território nacional nas últimas duas décadas, sobretudo, no Centro-Sul. A maioria deles se fundamentam em mais de uma Nação, tocando repertórios e sotaques com uma diversidade de influências. Além de ministrar oficinas para esses grupos, Mestre Joana é convidada a participar das atividades de formação nas filiais do Baque Mulher, espalhadas em mais de trinta cidades, além dos três grupos de estudos da Nação Encanto do Pina, coordenados por filhos de santo do Ylê Axé Oxum Deym (em Maringá, por mim, no Rio de Janeiro, por Tenily Guian e em Brasília, por Cesar Fernandes). Internacionalmente, a maior parte dos grupos de Maracatu estão localizados no continente europeu. Em uma de suas viagens para lá, no ano de 2023, Mestre Joana ministrou oficinas para treze grupos

Essas ações geram os principais recursos necessários para investir na montagem da corte e do baque, o que envolve despesas como mão de obra, materiais para a confecção de fantasias e instrumentos, figurinos, alimentação dos maracatuzeiros, contratação de apresentações, locação de palco, som e iluminação para os ensaios de rua, além de locação de ônibus e caminhões para viabilizar as atividades fora da comunidade, dentre outras.

Além das oficinas ministradas a convite dos grupos percussivos de Maracatu, há iniciativas do próprio Encanto do Pina que são realizadas fora do território, comumente em cidades onde a cultura do Maracatu-nação já atingiu certa popularidade, como São Paulo, Florianópolis e Rio de Janeiro. Um desses projetos é o “Intensivão de Agbê”. Idealizado em 2015, o projeto propaga o toque e a dança do instrumento de mesmo nome no sotaque (gestualidade e sonoridade próprias) desenvolvido pela Mestra Joana. Os valores arrecadados com as inscrições, por vezes, são empregados nas compras realizadas nessas mesmas cidades, onde os preços dos tecidos e aviamentos utilizados nas fantasias são mais acessíveis em comparação a Recife.

Outro marco na montagem da corte é a ativação do ateliê, espaço onde as fantasias são costuradas, reformadas e adaptadas ao tema do Carnaval vigente. As máquinas de costura passam a ser ocupadas em tempo integral, assim como as mesas de customização das peças e produção dos adereços. Por muitos anos, Mãe Andréia de Bessen, liderança religiosa da comunidade, atuou como a costureira dessas peças (vestidos, calças, saias e blusas em tecidos luxuosos). Desde seu falecimento, ocasionado pela COVID-19, algumas outras pessoas desempenharam a função, mas nenhuma se estabeleceu de forma efetiva.

A equipe responsável pelos adereços e customizações das vestimentas também é rotativa, tendo a Mestra Joana como referência principal. É ela quem, na maioria das vezes, cria as peças — como um chapéu de plumas para o uso das princesas, ou de coroa para o rei e rainha, por exemplo — e ensina os demais a reproduzi-las. Em alguns anos, essa equipe contou com artesãos contratados, experientes em produções carnavalescas; em outros, foi sustentada somente por voluntários, com experiência, no caso dos filhos mais antigos, ou sem, no caso dos novos filhos e apoiadores.

---

passando por Portugal, Holanda, Bélgica, Suécia, Áustria, Espanha e França.

**Figura 51 - Coroa do rei**

Acervo: Facebook do Encanto do Pina.

Depois de tudo costurado, customizado, ornamentado, organizado e adaptado de acordo com a temática do Carnaval, as roupas são embaladas e enumeradas. À medida que se aproxima o dia do desfile, elas vão sendo distribuídas, paulatinamente, entre os moradores da comunidade e demais interessados em desfilar com a nação. As pessoas com maior prestígio e reconhecimento na comunidade recebem as roupas mais luxuosas (feitas de paetê, brocado, lamê, renda com bastante bordado e babados) e ocupam posições privilegiadas. Esse reconhecimento pode se dar tanto pela posição que a pessoa ocupa no terreiro quanto pela desenvoltura no desfile. O valor dos tecidos acompanha os recursos que a nação dispõe e pode variar em "riqueza" conforme o montante levantado durante o ano, mas todos tentam aparentar luxo na confecção, proporcionando grandiosidade ao figurino.

Algumas pessoas também produzem suas próprias fantasias, como Pai Sérgio, que confecciona sua roupa de baiana rica, sempre homenageando Mestra Paulina, entidade da Jurema. Cabe contextualizar que os axós (roupas) utilizados nos candomblés e os vestidos da corte retomam os estilos e formas daquelas usadas pelas cortes europeias no século XIX, trazidas para o Brasil durante o período colonial. Evidentemente, elas foram reatualizadas com novas formas e estéticas e,

paulatinamente, com novos significados, tornando-se um símbolo de uma cultura negra.

No que se refere aos papéis masculinos na corte do maracatu, eles se vestem ao estilo Luís XV, mantendo o mesmo padrão de tecidos luxuosos dos trajes femininos. Essas vestes não se assemelham em nada aos trajes de terreiro; no entanto, as roupas dos batuqueiros e batuqueiras podem ser vistas como tendo algum tipo de relação com as vestimentas utilizadas no terreiro.

Até as roupas que representam as mulheres pobres, como a catirina/chitão, e a ala dos escravos têm sido produzidas de forma a se tornarem fantasias bonitas. Além de não serem acompanhadas de armação (bambolê/arame), essas roupas permitem que os desfilantes acompanhem todo o cortejo, pois são alas que percorrem o evento correndo entre os integrantes da corte real, que dançam de forma mais robusta e fixa. Por isso, não é incomum que as pessoas escolham desfilarem nessas alas.

Mesmo assim, não é tarefa fácil alcançar o número desejado de desfilantes para a corte. Embora as fantasias sejam gratuitas e a nação ofereça transporte, alimentação e serviços de beleza para alguns personagens de destaque, não é raro que seja necessário contratar dançarinos ou fazer intercâmbios com diferentes agremiações. É possível conjecturar que, ao oferecer tantas opções de uma só vez, o Carnaval de Recife divide as atenções. Além disso, um grupo considerável da Comunidade do Bode opta por trabalhar no Carnaval, muitas vezes como atendentes em algum local, outras vezes de forma independente, vendendo cerveja e água. Há também os músicos que são pagos para tocar com outros grupos, como os de frevo e samba.

Um número considerável de pessoas que saem na corte são membros de grupos percussivos do centro-sul, incluindo das filiais do Baque Mulher, que passam o Carnaval com o Encanto do Pina, mas que não são incorporados ao baque por falta de condições para acompanhar o nível técnico exigido. Por isso, não é possível afirmar que a maioria seja da comunidade ou tenha algum vínculo com ela, diferentemente do baque, que é composto majoritariamente por adolescentes e jovens moradores do Pina e comunidades adjacentes.

No que diz respeito à montagem do baque, nos meses que antecedem a festa ocorrem a escrita e o envio de documentos, como ofícios e cartas com pedidos de apoio a órgãos públicos e privados; também se solicita à prefeitura a autorização

para a realização dos ensaios de rua. As oficinas percussivas, que têm o objetivo de introduzir novos batuqueiros e batuqueiras ao Encanto do Pina, começam nesses meses precedentes. Isso possibilita às lideranças observar qual será o nível de adesão da comunidade e qual será a demanda por instrumentos e figurinos. Nesse espaço, os jovens da comunidade e de bairros vizinhos têm a oportunidade de aprender a tocar um instrumento de forma gratuita. Não é necessário ter conhecimento prévio de música nem possuir instrumento, já que a nação empresta os seus para esse uso.

Algum tempo depois de iniciados os trabalhos, é que chego à Comunidade do Bode. Para participar do Carnaval do Encanto do Pina, me organizo com certa antecedência. Faço o possível para me liberar das atividades profissionais, trabalho para juntar o dinheiro necessário, aguardo a confirmação das datas que constituem a agenda de ensaios e obrigações rituais nas quais tenho o compromisso de estar e, em seguida, compro as passagens aéreas.

Com as datas da viagem confirmadas, entro em contato com alguém da comunidade para procurar hospedagem. Quando vou com um grupo do Maracatu de Maringá, alugo uma casa para ficarmos juntos lá. Caso contrário, me informo nos grupos de WhatsApp da nação se há batuqueiros e batuqueiras de outras regiões fechando casa com espaço para mais uma pessoa, ou alugo um quarto na casa de alguém da comunidade, batuqueiro ou não. Não é incomum que moradores da comunidade vão para a casa de seus familiares ou amigos para alugar suas residências durante o período do Carnaval.

Costumo chegar com certa antecedência para participar das prévias e trabalhos ritualísticos do terreiro, geralmente três ou quatro semanas antes da data da passarela. Esse é o período mais intenso para as pessoas que fazem o Carnaval do Encanto do Pina. Costurar, colar, pregar, cozinhar, limpar, organizar os instrumentos, tocar, coreografar, dançar e produzir conteúdo para as redes sociais, divulgando as ações e convidando os apoiadores para desfilar com a nação, são algumas das tarefas que se cruzam e se somam nesses dias de preparação. Nessa época, a comunidade está mobilizada em prol do Carnaval. Algumas pessoas pedem dispensa de seus empregos formais, enquanto outras já estão na informalidade. Alguns batuqueiros que moram em cidades e praias vizinhas, como Porto de Galinhas e Nazaré da Mata, ou em comunidades não muito distantes, como Imbiribeira e Imbura, se estabelecem no terreiro ou alugam uma casa (às vezes um

cômodo) próxima à sede do Maracatu durante esse período.

Os batuqueiros e batuqueiras que ficam no terreiro dormem em colchões no salão, onde é mais arejado, se alimentam na cozinha do terreiro, sem custo, e têm uma convivência coletiva mais intensa, além de mais trabalho, na maioria das vezes. Os que optam por se estabelecer em outro ambiente, por vezes, vão à nação apenas nos horários dos ensaios ou em momentos em que a participação de todos é solicitada. Há também aqueles que se dedicam quase integralmente nos dias que antecedem a passarela, independentemente de estarem acomodados na sede ou não. Conforme os interlocutores da pesquisa, o Carnaval é o cruzamento do trabalho, da troca, da responsabilidade e da festa.

Carnaval. Tem que ter Carnaval. Sem Carnaval ninguém vive. Sem Carnaval ninguém vive. A gente passa um ano trabalhando pra passar 40 minutos na passarela. Pra não jogar nada fora. Trabalho, choro, estresse. Quando você se deita na cama, tá na sua cabeça: Cumpru o seu dever (Ogan Jaime, entrevista realizada em 09 de março de 2022).

Pelo relato do Ogan Jaime, é possível observar que o carnaval é o momento mais esperado do ano. “Sem Carnaval, ninguém vive” me faz pensar que, mesmo fora desse período, se trabalha e se constroem os vínculos de nação pensando também em poder reunir, celebrar, mostrar e fortalecer nesse momento ápice. Quando cita o choro e o estresse, fica evidente também o poder de mobilização das emoções e do aspecto espiritual. Conjecturo que, quando fala sobre “dever”, não se refere apenas a um compromisso com outras pessoas que constituem um mesmo grupo, mas com sua ancestralidade, seus orixás, Iemanjá e Ogum.

É gostoso, ainda passa a hora. É trabalhoso, mas a turma gosta desse trabalho. Gosta de trabalhar, gosta de brincar. Tá trabalhando, tá brincando no mesmo tempo. A gente aqui não mistura só trabalho. Todo mundo brinca, todo mundo se diverte. Tem hora que tem briga. Aí no outro dia tá tudo bem. (Ogan Jaime, entrevista realizada em 09 de março de 2022).

Como o Ogan mencionou, a dinâmica que se estabelece no trabalho é de outra ordem. Os mais diversos talentos e criatividade são valorizados nesse processo de construção coletiva. Destaco também o uso da palavra “mistura” para se referir à não separação total entre o artístico e o funcional, o maracatu e a vida

cotidiana. Ogan Dayvison descreveu um pouco da sua experiência com o Carnaval, quando sai de sua casa para morar na sede da nação e trabalhar por diversas semanas de preparação:

É um ano de trabalho pra fazer tudo, né? A gente não faz de um dia pro outro. A gente leva um ano pra poder fazer tudo isso, né? E o que a gente mais espera do Carnaval é isso... botar o Maracatu na rua... que vem toda essa preparação... do carnaval... isso vem de meses atrás fazendo os adereços, ajeitando os instrumentos, armação, baiana, roupa, tudo isso... e quando chega no carnaval tem as obrigações que eu já falei pra botar o Maracatu na rua... pro Maracatu poder sair pra rua. E a preparação pra passarela... quando a gente sai daqui.. já começa... leva uns dois dias, né? Começa a embalar todas as coisas... distribuir as roupas pras pessoas que vem pra desfilarmos... e começa um ou dois dias antes... sexta ou sábado de carnaval... porque ninguém pode sair daqui... Todo mundo fica focado nisso pra poder no outro dia encher os caminhões que chega cedo, botar o carro da sereia. Levar todos os instrumentos. E na passarela leva... eu acho que leva... rapaz... eu acho que leva umas oito horas de preparação... 8, 9, 10 horas... de preparação... depende da hora que chega na cidade.. se a gente vai entrar de oito, nove horas da noite, a gente tem que tá na boca da passarela de meio dia a uma da tarde já se preparando, montando a corte, montando as alas... e a nossa... A minha maior expectativa é quando Mãe Joana vem lá de trás dizendo que já tá tudo montado e com a responsabilidade dentro do batuque. Essa é a maior ansiedade que a gente tem, né? De botar o Maracatu na rua. De todo o trabalho de um ano já tá pronto e a responsabilidade ser do batuque, né? Essa é a parte que dá mais calafrio no coração. Dá um desespero... um xororô. Mas a gente vai na fé e na responsabilidade de ver tudo cumprido ... quando a gente sai é que dá o sentimento de dever cumprido com a nação. Tem muita briga, picuinha, mas depois que sai não tem isso mas não. É todo mundo amigo. Tá tudo em casa, a mesma família (Ogan Dayvison Guian, entrevista realizada em 08 de março de 2022).

Colocar o maracatu na rua, segundo Ogan Dayvison, é um trabalho que se estende por todo o ano. Vive-se em função do Carnaval até mesmo fora dele. E quando chega o momento, busca-se aproveitar ao máximo para mostrar do que é feita aquela comunidade, pouco ou nada reconhecida em outros contextos. Nesse contexto, rua e casa passam por uma ressignificação já que, na relação de oposição à casa, a rua abre mão de sua impessoalidade diária para tornar-se um lugar de encontro das pessoas (Damatta, 1997). As relações de afetividade e espontaneidade experienciadas “na” nação - “casa” extrapolam para “rua”, e o espaço da rua se transforma temporariamente “em nação” - no espaço da casa. A fé e a responsabilidade também são exaltadas como parte da experiência desse momento.

O trabalho e a importância do senso de comunidade são ressaltados em diversos momentos nas narrações de Mestre Joana.

Todo passo que eu dou é pensando no Carnaval, pensando na nação. Um dos exemplos é a nossa estrutura hoje. Essa estrutura que a gente tem hoje é por conta disso. É por conta da proporção do Maracatu, do Carnaval, que demanda muita gente, muitos adereços, muita roupa. E a gente não tinha espaço para isso. Então essa luta para a construção da nossa sede teve muito disso. Começa por aí. E na questão de se organizar financeiramente, vem das oficinas que eu dou. A base principal do Encanto na parte de oficina é os intensivões de agbê. Eu acho que já há uns cinco anos que a gente vem fazendo os intensivões de agbê e concentrando toda a verba dele para nossas roupas e adereços do Carnaval. E é aí que a gente vem conseguindo trazer essa proporção que a Nação tem. (Mestra Joana Cavalcante, entrevista realizada em 13 de março de 2022).

Na sua narrativa, é possível perceber a importância dada ao Carnaval não somente como um momento de festa e brilho, mas como resultado de uma luta coletiva e de muitos esforços. Todo investimento financeiro, material e humano pode ser considerado um mecanismo de sobrevivência que retroalimenta a nação, já que as instituições que organizam o Carnaval exigem que as nações de maracatu se estilizem para poder ganhar dinheiro. Não é incomum acionar agiotas a juros altíssimos, uma vez que o recurso que a prefeitura destina para as nações é insuficiente e pago meses depois do desfile. Outras estratégias são elaboradas, a depender do contexto. Há alguns anos, Mestre Joana vem conseguindo custear parte dos gastos com suas oficinas nos grupos espalhados pelo país.

A perspectiva apresentada por ela indica que, ou o Encanto do Pina investe no Carnaval e vai a público assegurar um certo prestígio, ou se enfraquece. Nas suas palavras:

O brilho, as indumentárias bonitas, mais ricas vem dessa luta aí, do trabalho com as oficinas. Só vivenciando para poder entender a dimensão. É uma dedicação gigantesca. É saber que toda a família, todo mundo está lutando por um objetivo só. E que o resultado daquilo ali vai trazer benefício para um todo. A partir do momento que o Encanto do Pina cresce na nossa comunidade, no nosso espaço, cresce todo mundo junto. Porque a gente vai poder acolher mais jovens e crianças ali para dentro. Vai ter mais estrutura. Vai atrair mais pessoas de fora para movimentar o comércio local. E a gente vai dar essa base para o nosso espaço. Então, eu acho que isso é o que todo mundo ali já entendeu. Que a partir do momento que a gente cresce, a gente cresce junto. Cada conquista do Encanto é

uma conquista coletiva (Mestra Joana Cavalcante, entrevista realizada em 13 de março de 2022).

Nesse contexto de preparação coletiva, a sede nunca está desativada e as ruas do entorno ficam bastante movimentadas e enfeitadas com bandeirinhas, ocupadas por muitas caixas de som que, alternadas, parecem tocar durante o dia todo. O silêncio é raríssimo. Escuta-se principalmente pagode, brega funk, marchinhas, frevo e música gospel. Chuveiros e piscinas de plástico também ocupam as ruas, onde se vê quase que diariamente as crianças brincando de mela-mela (jogando farinha, ovo e tinta umas nas outras). Durante o dia, também é comum encontrar moradores trabalhando nas calçadas, limpando sururu, uma atividade que ainda sustenta uma parcela da comunidade. Jogos como dominó e bingo são muito frequentes e acontecem nas próprias calçadas em frente às casas dos moradores que os organizam. Na própria rua são montadas tendas que transformam pequenos ambientes em bares e lanchonetes provisórios. O banheiro utilizado no espaço é, muitas vezes, o da própria casa da pessoa, não havendo divisões muito nítidas entre o público e o privado, nem entre o individual e o coletivo.

Nesse período, também chegam batuqueiros que não são de Recife e que passam a temporada de Carnaval na comunidade, em casas alugadas ou em hospedagens mais próximas do Recife Antigo, como Boa Viagem. Essas pessoas, em sua maioria, participam de grupos de maracatu que têm alguma relação com o Baque Mulher ou com o Encanto do Pina. Alguns já passam os carnavais há muitos anos na comunidade, conhecendo algumas dinâmicas e modos de funcionamento dessa construção, mas sempre há novos visitantes trazendo e levando outras marcas socioculturais. Essas pessoas, via de regra, conhecem a cultura do Maracatu-nação há menos tempo, ou não tiveram condições de estar em Recife anteriormente, ainda que tenham vínculos com os representantes da nação em seus intercâmbios culturais fora de Pernambuco.

Cabe dizer também que, por não ser um trânsito financeiramente acessível, a maior parte dos batuqueiros de grupos que passam o Carnaval em Recife é composta por jovens brancos, universitários e de classe média. Isso vem sendo apontado com cada vez mais vigor nos diferentes contextos onde esses grupos dialogam, ou não, com os movimentos negros e as culturas de terreiro de sua localidade. Esse quadro tem mudado em alguns grupos, com a presença e

protagonismo negro mais evidenciados, mas é ainda assim marcado por desigualdade no acesso. Isso faz com que a nação, ou ao menos as pessoas mais atuantes, esteja constantemente participando de debates e disputas em torno de pautas como empoderamento negro, interseccionalidade, luta antirracista, branquitude e violência epistêmica. As discussões sobre esses assuntos, assim como religiosidade e tradição, também são bastante comuns nesses momentos em que diversas lideranças de grupos se encontram na produção do Carnaval na Comunidade do Bode.

Essas reflexões e negociações acontecem de diversas formas, algumas tensões são mais sutis, outras são verbalizadas. Com o aumento de pessoas acadêmicas e engajadas nos movimentos sociais como filhas do Ylê Axé Oxum Deym e Encanto do Pina, algumas das questões que perpassam essa realidade passaram a ser ditas e sistematizadas, a pedido da Mestra Joana, que já refletia e elaborava questões bastante complexas como os atravessamentos de raça, classe, gênero, regionalidade e religiosidade, mas que não tinha a prática da escrita como uma ferramenta tão central na lida cotidiana de tais conflitos. Exemplo disso é que nos últimos anos foi produzida uma apostila com orientações sobre comportamento, ética, cuidados e trocas desejadas para esta nação.

Falar das pessoas que não são moradoras da comunidade, mas que vão viver o Carnaval com a nação, é também abordar as trocas simbólicas possibilitadas por esse intercâmbio cultural, que movimenta a economia do bairro, com aluguéis de casas, encomendas de produtos, serviços de costura e transporte, e maior consumo em bares, lanchonetes, quituteiras e cozinheiras autônomas. Atividades no terreiro, como jogos de búzios, limpezas e ebós, bem como serviços relacionados ao próprio maracatu, como encomendas de alfaias, agbês e oficinas percussivas particulares, são consideravelmente mais impulsionadas também.

Diante desse cenário em que muitas experiências se cruzam em torno do Carnaval do Encanto do Pina, alguns se posicionam como espectadores, transitando entre as ruas da comunidade e do Recife Antigo junto com a nação. Outros marcam presença no ateliê, no barracão e no terreiro, se envolvem, trabalham e contribuem de muitas formas possíveis. Alguns concentram-se nas atividades do terreiro, outros no concurso, outros nos aprendizados das percussões, alguns em todas as frentes, alguns em nenhuma delas. Há inúmeras formas de participação e interação: o terreiro, a comunidade e o território.

Igor de Ogum, que é filho do Ylê Axé Oxum Deym há cerca de três anos tendo chegado ao Encanto do Pina como batuqueiro do Ouro do Congo (grupo de maracatu ligado à nação que é localizado em São Paulo), narrou como percebe as dinâmicas do Carnaval enquanto “batuqueiro de fora”:

Todas as coisas acontecem ao mesmo tempo. As mesmas pessoas estão realizando atividades diferentes. É tudo muito. Não é você pegar um copo e levar em tal lugar. É você pegar um carrinho de mão cheio de tijolo e carregar duas ruas pra lá e depositar aqui e voltar e fazer esse trajeto várias vezes, e no meio do caminho outra pessoa te pede outra coisa. E aí você precisa fazer outras coisas, e as pessoas começam a fazer essas várias coisas ao mesmo tempo e nada é simples, nada é pequeno. Tudo é muito porque tem muita coisa pra ser feita. As atividades vão se cruzando. Se você não faz todas essas coisas uma vai atrasando a outra. Eu achava muito caótico porque eu não conseguia entender o que estava acontecendo, pra que servia aquilo e era sempre desgaste físico. E esse desgaste físico interferia também no psicológico das pessoas. Porque elas iam ficando cansadas e estressadas. A forma como falavam um com o outro, o modo de pedir... Você vai notando que as pessoas estão cansadas. Mas depois de um tempo eu aprendi que é um caos que as pessoas sabem lidar com isso. Porque tudo acontece dessa maneira. Então pra mim que tava chegando agora era muito estressante. Eu só não sentava e chorava porque não era comigo. Mas eu me sentia estressado de ver as coisas acontecendo assim. Essa primeira vez que eu vim a casa tava em obras. Existia material de construção pra todos os lados. Os espaços não tinham uma divisão do que era o que. O Carnaval tava a uma ou duas semanas. As pessoas estavam terminando de montar as fantasias lá naquele lugar na rua São Luís, que alugam ou emprestaram, não sei. Então tava tudo lá. Você entrava lá era um espaço pequeno e inteiramente ocupado por roupas, adereços. Bem na entrada ficava uma mesa e as pessoas no chão colocando coisas nos sapatos, nas roupas. Do lado sempre tinha alguém experimentando uma roupa e atrás alguém com uma roupa pra buscar ou pegando uma peça ou outra coisa que tivesse faltando. Aqui eram as pessoas tirando as coisas do lugar, tirando os feijões, limpando, trazendo coisas da casa de outras pessoas, tipo, a pia, o fogão. Eu lembro que uma das coisas que eu fiz foi, só, fui "ai, vai lá na casa de não sei quem, com não sei quem, que eu nem conhecia, pegar um fogão". Meu Deus do céu, como é que eu, uma pessoa que pesa 50 quilos, vou trazer um fogão de não sei onde, carregando peso?" E eu cheguei lá e era um fogão industrial por peças, né? Então ele estava desmontado, assim. E aí a gente trouxe ele desmontado, lá dessa outra casa que eu acho que era a casa do Tiago, o rei. E daí a gente entrou na casa dele, que é na Oswaldo Machado, entramos num beco, perto da casa de Mãe Carminha, e aí dentro desse lugar, que não era onde ele morava, mas era um lugar onde estava também guardado várias coisas. E aí ele entrava no meio de umas tábuas, de não sei o que, e aí vinha, pegava um pedaço, voltava, vinha, pegava um pedaço, voltava. Aí pegava os pedaços do fogão, vinha no beco, virava à rua, passava outro beco, entrava aqui dentro, passava o salão todinho e ia lá para

trás. Aí voltava, montava o fogão, montava a pia. Assim ia o dia inteiro. Ia de um lugar, pega um negócio, vai para outro lugar, falei para trazer para cá, aí depois você chega aqui e alguém fala "ai, pega não sei o que" e você vai lá onde está a fantasia, pergunta onde está a tal pessoa e a tal pessoa não está lá, aí você vai lá no outro lugar e é isso, sabe?" E você precisa ficar caçando as coisas acontecendo e isso era muito caótico para mim, porque não é algo que eu... Algo simples, sabe? Não está tudo concentrado, não estava tudo concentrado no mesmo lugar. E sempre existia isso da participação das pessoas, sabe? Você vai num lugar pegar um negócio e você vai num outro lugar pegar outro negócio e junta essas coisas para montar uma outra coisa porque precisa começar a cozinhar comida aqui. E não tinha água, aí pegava os galões, os tonel, né, pra começar a encher de água, porque não tinha encanamento. E aí fazia tudo ao mesmo tempo, sabe, não tinha água, a luz pra montar, não tinha chão, não tinha nada pra receber, tava tudo ali bagunçado. E as coisas vão surgindo aos poucos, sabe? Porque tinha que cozinhar as coisas, tinha que arrumar o salão e os balcões onde ia tratar galinha para os ritos religiosos, que já era outro processo. Mas ao mesmo tempo tinha que resolver alguma coisa lá na outra casa, onde estavam as fantasias. Então ao mesmo tempo você estava organizando a casa, preparando para as cerimônias religiosas e montando a cozinha para poder almoçar, parecia, e ir montando a corte do maracatu tudo ao mesmo tempo. A primeira vez que eu estive aqui. Eu não toquei no Maracatu, no desfile. Eu desfilei como lanceiro. Eu não fazia ideia de como era a corte no Maracatu, a não ser quando eu entrava lá na casa onde estavam as fantasias e via. Então, visualmente, eu sabia mais ou menos como eram as coisas, mas eu não sabia do que se tratavam os personagens, quem eram as pessoas, quantas pessoas que eram, que faziam os personagens, o que que era o quê. Não sabia, sabe? Tanto que na época, eu sabia que eu ia desfilar como lanceiro, mas eu não sabia o que o lanceiro fazia e eu juro pra você que eu só soube o que o lanceiro fazia quando a gente saiu na passarela (Igor Vicente, entrevista realizada em 15 de fevereiro de 2023).

Na narração do Igor, percebe-se como a dinâmica que se dá na comunidade é singular e é marcada por um modo próprio de fazer as coisas. Maneiras que se reinventam constantemente e que demonstram como é importante para essa comunidade manter viva essa cultura, ainda que, por vezes, sem a estrutura ou os recursos compatíveis com os resultados que alcança. Na sua fala também se expressa a questão da reforma do espaço físico, que durou vários anos, exigindo dinamicidade e constantes transformações nas formas de organização da nação.

Quanto ao trabalho no ateliê, a primeira pessoa a chegar pela manhã elege uma tarefa a ser realizada e, à medida que as demais pessoas vão chegando, equipes de trabalho vão se formando. As tarefas são listadas, ideias são discutidas, tudo de forma espontânea. Não há uma escala ou uma equipe fixa. Em alguns dias

e horários, há um número maior de pessoas trabalhando do que em outros. Quando há muito trabalho por fazer, Mestra Joana ou alguma outra liderança reforça a necessidade de as pessoas contribuírem.

Os elementos que compõem as fantasias da corte real são feitos pelas próprias pessoas da Nação. Papelão, garrafa pet, cabos de vassoura, cano PVC, arames, são alguns dos elementos básicos. Aviamentos, tecidos, lantejoulas, glitter, penas, plumas, flores de plástico, EVA servem para os acabamentos. Tudo firmado com muita cola quente, abraçadeiras de nylon e criatividade. Passamos os dias confeccionando os adereços obrigatórios do concurso: leques e abanos das princesas, cetros e sapatos dos príncipes e rei, sandálias dos soldados romanos, cestas dos chitões, ornamentos de cabeça das damas do passo, princesas e rainha, entre outros.

**Figura 52 - Ateliê do Encanto do Pina**



Fonte: Facebook do Encanto do Pina.

Além disso, é preciso conferir os vestidos, depois de costurados, fixar as aplicações de brilho, embalar, enumerar, e atribuir às fantasias as suas respectivas armações, feitas também de forma artesanal.

**Figura 53 - Armações da corte real**



Fonte: Facebook do Encanto do Pina.

Durante esses momentos, ouvimos os mais velhos da nação contando suas histórias sobre o maracatu, a comunidade e outros carnavais. São momentos de sociabilidade, troca de conhecimento e oportunidades de aprender mais sobre a cultura, o candomblé, a jurema, o território e seus atores sociais. Outra frente de trabalho é a cozinha, pois a nação oferece alimentação para aqueles que trabalham na produção do Carnaval, algumas pessoas estão ali justamente por isso. Também há a confecção e manutenção dos instrumentos utilizados no baque. Existem várias funções, como tratar couro, fazer novos aros para alfaias, pintar as caixas, trocar esteiras, confeccionar os agbês das crianças, entre outras. Comumente, há pessoas experientes fazendo o trabalho, enquanto outras que querem aprender vão chegando e somando. Isso se aplica tanto ao ateliê quanto à cozinha ou ao barracão.

**Figura 54 - Manutenção de alfaias; manutenção de alfaia; confecção de agbê**



Fonte: Facebook do Encanto do Pina.

As noites são quase sempre voltadas aos ensaios do baque, que acontecem na rua Osvaldo Machado, ao lado da sede. O momento também é alegre e esperado, pois ali se juntam grande parte dos grupos, equipes e pessoas que trabalharam separadamente ao longo do dia. Uma hora antes do horário marcado a rua já está tomada por alfaias, caixas, agbês, pessoas uniformizadas com figurinos da Nação de carnavais anteriores. Noto também a presença das crianças da comunidade fazendo as coreografias do agbê, substituído por garrafas pet cheias de pedras para reproduzirem o barulho do instrumento. Outras improvisam pedaços de pau no lugar das baquetas tocando em latas de tinta ou baldes o ritmo que se toca nas alfaias. Batuqueiros e batuqueiras sentados nas calçadas cantam as loas novas que ainda estão aprendendo, outros afinam os tambores enquanto outro grupo desce os equipamentos de som da nação, do terceiro andar para a rua.

Mãe Joana apita e o ensaio começa. O momento é de emoção, pois é muito significativo poder tocar com as pessoas da comunidade, guardiões desse saber, mas também é de tensão, porque são os últimos momentos antes da passarela.

“Toca ou não toca” é uma das frases que mais se escuta para demonstrar que não é possível permanecer ali sem estar seguro do repertório — isso coloca em risco um trabalho longo, árduo, que envolve a dedicação de muitas pessoas. No ensaio é que se demonstra a apropriação dos trabalhos percussivos e a capacidade dos integrantes em lidarem com a pressão de tocar no baque durante um desfile. É necessário passar não só pelo crivo da Mestra Joana, mas também obter a bênção dos próprios batuqueiros e batuqueiras do seu naipe de instrumento. Não é porque você comprou o figurino, se deslocou para a comunidade e fez algumas oficinas que obterá um lugar na passarela. É preciso mostrar que sabe, reconhecendo que ainda

há muito a aprender com os batuqueiros e batuqueiras da nação.

Nesse contexto o termo “batuqueiros da Nação” é utilizado para se referir às pessoas com uma história reconhecida na comunidade, moradoras do Recife, em especial as que atuam no terreiro. São maracatuzeiros de maior legitimidade social dentro da cultura. Ou seja, ainda que um batuqueiro de grupo percussivo toque com o Encanto do Pina em alguns momentos específicos, não é considerado um “autêntico” batuqueiro de nação. Para ser considerado filho da nação, um lugar atualmente possível para os não pernambucanos, é necessário ter compromisso com o trabalho social desenvolvido na comunidade e se envolver nas ações realizadas para sua manutenção durante todo o ano.

Cada naipe de instrumento tem seus coordenadores e coordenadoras, as pessoas que montam os trabalhos daquele instrumento junto com Mestra Joana. Elas se tornam responsáveis pelas oficinas e ensaios do naipe, que acontecem antes dos ensaios gerais para ensinar e orientar os mais novos. Nas culturas de terreiro, ser mais novo ou mais velho não se relaciona diretamente à idade de vida, mas ao tempo de experiência. No agbê, por exemplo, quem organiza a dinâmica do instrumento, o toque e a evolução são três meninas negras da comunidade. Jovens que se comprometem e demonstram o quanto se importam com a sincronia dos movimentos e a resistência dos braços de quem se coloca nessa posição. Elas apresentam formas bastante complexas de coreografia e toque, que se relacionam muito a uma expressão corporal própria. Por essa razão o agbê é um dos instrumentos que dificilmente alguém conseguirá aprender em uma temporada de Carnaval.

**Figura 55 - Batuqueira de agbê**



Fonte: Instagram do Encanto do Pina.

Há pessoas que passam anos estudando o instrumento, as convenções e os toques, mas que não se sentem preparadas para tocar com a Nação no carnaval. Então participam de algumas atividades para aprender, mas se retiram do naipe nos ensaios gerais e no desfile oficial, optando por sair na corte. Com os outros instrumentos isso também pode acontecer, especialmente no caixa, que dita o andamento do baque e exige muita sincronia entre os batuqueiros.

No naipe de alfaia é um pouco mais comum que batuqueiros de outros contextos sejam incorporados ao desfile oficial. Já o timbal é um instrumento consideravelmente mais restrito aos ogans e jovens da comunidade que tocam no terreiro, mas já houve batuqueiros de outras localidades que assumiram o posto no desfile, como Matê Magnobosco, a primeira mulher a exercer a função no Carnaval do Encanto do Pina, em 2019.

**Figura 56 - Naipe de timbal no Carnaval de 2019**



Fonte: Facebook do Encanto do Pina.

Nos ensaios pré-carnaval, os arranjos criados são repetidos, aperfeiçoados e testados. A mestra avalia a segurança do baque para manter determinados trabalhos percussivos e, se não fica satisfeita com o resultado, retira, modifica ou simplifica. Os ensaios podem ser longos, com a repetição de uma mesma loa dezenas de vezes, até que todos os instrumentos estejam na sintonia desejada. Ao final dos ensaios, os batuqueiros e batuqueiras continuam reunidos na rua, dançando, bebendo, confraternizando e conversando. Por vezes, um DJ toca os populares bregafunk, sertanejo e axé music, ou um grupo de pagode é contratado para atrair

maior público, não apenas de pessoas de fora da comunidade, mas também de dentro dela. Fazer com que os ensaios se tornem eventos é uma estratégia para mobilizar uma maior participação dos adolescentes e jovens dessa e de outras periferias. Se não há verba para tal, a festa acontece com microfone aberto, playlist ou com os próprios batuqueiros e batuqueiras puxando músicas de ciranda, afoxé, jongo, samba, entre outras manifestações da cultura negra.

**Figura 57 - Batuqueiros cantando coco**



Fonte: Acervo pessoal.

O momento é marcado também por diálogos sobre episódios marcantes do ensaio, arranjos, dúvidas sobre termos próprios do terreiro que constituem as loas e que podem levar a conversas de horas, entre outros assuntos. As crianças da comunidade ensinam os toques para os observadores ou participantes que não são dali, com paciência e generosidade: “Não, tia, uma baqueta de cada vez. Simbora!” Os mais velhos são respeitados por seus saberes e podem dar uma pausa na lida para estar com os mais novos: “Já botei o almoço de amanhã no fogo, agora vou dar uma sentadinha aqui com meus afilhados.” Essas e outras experiências também marcam a montagem do baque e da corte nas semanas que antecedem o Carnaval.

## 6.2 OBRIGAÇÕES RITUAIS

Ainda concomitante a essa dinâmica, a nação se organiza para a função religiosa no Ylê Axé Oxum Deym, que dura pouco menos de uma semana. Alguns dias são destinados à realização do orô dos orixás - que envolve cantos, danças, oferendas e invocações, culminando em uma festa pública. Outros dias são dedicados às obrigações com as entidades de Jurema, que também culminam com uma festa pública. A esse conjunto de ritos dá-se o nome de obrigação de Carnaval. Todos os maracatuzeiros, leia-se batuqueiros e batuqueiras, desfilantes da corte, artesãos, costureiras, bordadeiras e pessoas de outras funções integradas ao Carnaval da nação podem participar das obrigações rituais, sejam iniciadas ou não.

O Carnaval é percebido pela comunidade como uma continuidade das tradições do terreiro; assim, a participação no desfile está interligada a rituais de respeito e homenagem aos Exus (entidades ligadas à comunicação entre os mundos físico e espiritual) e Eguns (espíritos dos ancestrais).

Todo ano é preciso ter a obrigação de Carnaval. Porque pra gente ir pra rua, primeiro a gente tem que confortar os Exus, os Eguns, né? Confortar eles primeiro, pra gente poder sair pra rua. Só podemos ir pra rua, se a gente primeiro confortar eles primeiro dentro de casa (Ogan Dayvison, entrevista realizada em 08 de março de 2022).

A compreensão do Maracatu como uma tradição ancestral também está presente nas narrativas da Dama do Paço, Mariana Bianchi, que reflete sobre a importância de dar continuidade às práticas ensinadas pelos antigos maracatuzeiros por meio das obrigações rituais:

A gente está colocando uma agremiação na rua, que tem um vínculo histórico religioso, e que já existia antes de nós. Maria de Sônia já fazia isso, porque o contexto Maracatu é o povo da rua, e ele é representado por orixás e pelo povo da rua. Então precisa cuidar disso. Não é um grupo de percussão, é diferente daqueles grupos de percussão que toca no Recife Antigo. E outra, você está mexendo com ancestrais, está mexendo com o lado histórico ancestral, com o povo ancestral, que já cultivava, quando a gente não imaginava vir a esse mundo. Em respeito aos ancestrais, toda a luta do povo negro em respeito a isso, aqueles negros que a gente jamais pensa que um dia existiu, a gente nem sabe. A gente sabe da história que algumas pessoas conseguiram registrar, e as que não conseguiram, que não tinha como registrar? A gente nem sabe o que se passou lá. Então, tem que ter um lado religioso. Até por respeito às pessoas que já

subiram, que já se foram e que um dia cultivaram isso. E que se não cultivaram, teve todo um processo até chegar a esse cultivo (Mariana Bianchi, entrevista realizada em 11 de março de 2022).

A menção aos ancestrais enfatiza a importância do respeito e da homenagem às gerações passadas, que enfrentaram lutas e desafios frequentemente não documentados. Isso reflete um reconhecimento da resistência e da força do povo negro, que, apesar das dificuldades históricas, continua a cultivar suas amefricanidades. Assim, a obrigação ritual é percebida como uma forma de preservar o modo de fazer característico do Maracatu-nação, além de alimentar espiritualmente a comunidade por meio das forças dos orixás e das entidades do povo da rua. Esse momento é dedicado a agradecer pelas forças concedidas até o presente, pedindo proteção para levar os tambores ancestrais à rua. Busca-se fortalecer o axé, que é a força vital, e acalmar o orí, que é o orixá individual de cada membro do coletivo.

O axé é um conceito essencial do terreiro que nos permite repensar noções que foram fortemente suprimidas pela perspectiva ocidental. Ele é entendido como uma energia viva, dinâmica e em constante movimento, representando a força que fundamenta o que acontece e a transformação contínua. Na lógica negro-africana, o axé é transmitido, fortalecido, compartilhado e multiplicado por meio de diversas práticas rituais. Essas dinâmicas de manejo do axé ocorrem tanto na dimensão material quanto na simbólica, manifestando-se como um ato de encantamento (Rufino, 2019).

Para a realização do ritual, há uma série de preparativos que se iniciam algumas semanas antes. Preparamos os materiais, que envolvem a encomenda dos animais que serão sacrificados, a coleta ou compra de ervas, grãos, dendê, mel, velas, frutas, legumes, tabaco, bebidas, entre outros. Depois de organizados os materiais, limpamos o terreiro, dividimos as funções e começamos a cozinhar os ebós e a preparar os banhos de ervas. Nesse momento, o terreiro já está cheio de pessoas trabalhando em diversas funções. Quando todos os sacerdotes estão presentes e os preparativos prontos, o ritual se inicia.

**Figura 58 - Compra de materiais ritualísticos**



Fonte: Acervo pessoal.

**Figura 59 - Iyalorixá rezando os banhos**



Fonte: Acervo pessoal.

**Figura 60 - Iyawô organizando o salão**



Fonte: Instagram do Encanto do Pina.

O padê para Exú é seguido do sacudimento, que busca limpar o ambiente e

espantar os eguns malfazejos que permanecem entre os vivos. Organizadas em filas, uma a uma, todas as pessoas são limpas pelos sacerdotes com ebós que se constituem de animais de pena, acarás, acaçás, pipocas, velas, entre outros elementos utilizados para preparar o mingau. No mingau um pouco de tudo que é usado (agora com as energias das pessoas) é depositado para alimentar os eguns. Enquanto os sacerdotes rezam os ebós e realizam as limpezas, os demais presentes cantam as toadas que vão sendo puxadas por eles.

**Figura 61 - Padê, ritual Exú**



Fonte: Acervo pessoal.

Em seguida, vem o banho de ervas, o de descarrego e o cheiroso, também utilizados para a limpeza espiritual e reenergização do corpo. Após o banho, que cada um toma no banheiro individualmente com a presença de um Ogan ou Iyabá, as pessoas são orientadas a vestir roupas brancas e a cobrir a cabeça com um turbante ou boina, antes de se recolherem.

Primeiro a gente chega, toma o banho, bate cabeça, canta, ficamos o tempo todo cantando para os orixás, cortando. Então, a gente fica na maratona de semanas. Começa a semana inteira, para tudo dar certo, para a gente se preparar e abrir o Carnaval (Iyaba Shirlene Benta, entrevista realizada em 08 de março de 2022).

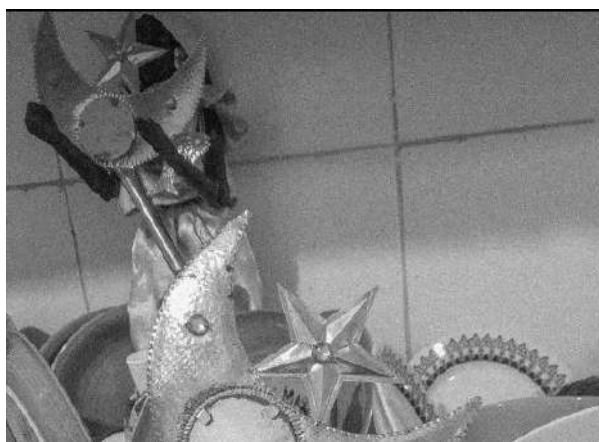
O tempo não é o do relógio. Não há horário para começar e terminar, pode ser inclusive que a madrugada seja tomada. Por isso os sacudimentos são comumente realizados em um dia à parte das demais funções. Mesmo em poucas palavras é possível observar na narração da Iyabá Shirlene a intensidade das atividades. O uso de expressões como "toma o banho" e "bate cabeça" sugere a

realização de rituais significativos que são coletivos e espirituais. A referência à "maratona de semanas" enfatiza o comprometimento e a dedicação dos maracatuzeiros. Essa preparação não é apenas física, mas também espiritual, evidenciando a seriedade com que o Carnaval é percebido. A expressão "para tudo dar certo" reflete um desejo coletivo de vitória e harmonia.

Nos dias seguintes, começam as oferendas para os orixás. Todas as divindades, de Exú a Oxalá, são alimentadas com comida seca, além de sacrifícios animais. O ritual começa no salão, com as louvações e os cantos em roda, dos quais todos participam, incluindo os batuqueiros e batuqueiras que não são filhos da casa ou do Candomblé. Nesse momento, quem não sabe cantar aprende; quem não dança bate palmas, mas ninguém fica alheio. Enquanto a maioria dos participantes permanece no salão, cantando e rezando, os sacerdotes se direcionam para o roncó, o quarto onde se localizam os assentamentos nos quais se deposita o ejé (sangue ritual) dos animais sacrificados.

Durante o tempo em que se realizam os sacrifícios para Exú, todos cantam para esse orixá. São toadas em iorubá e português que falam das qualidades da divindade e dos rituais específicos que estão sendo realizados no momento. Depois que todos os animais destinados a esta divindade são sacrificados, inicia-se o corte para Ogum, o próximo orixá. Primeiramente, realizam-se as rezas e invocações; em seguida, as toadas de louvação e, por fim, os sacrifícios. Odé é o próximo orixá cultuado, seguido de Nanã e Obaluaê, que são os últimos cultuados nessa etapa do ritual. Nos últimos anos, os rituais do primeiro dia incluíram até Obaluaê; e foram retomados no dia seguinte com Oxum, Iemanjá, Oyá, Xangô e Oxalá. No momento do corte para Oxum, a Iyabá Shirlene, responsável por carregar a boneca há cerca de cinco anos, é chamada para o roncó, espaço no qual a calunga também recebe oferendas. Quando o corte é para Iemanjá, ocorre o mesmo, mas agora quem segura a boneca é a Iyawô Mariana de Iemanjá, Dama do Paço do Encanto do Pina há cerca de dez anos.

**Figura 62 - Calunga de lemanjá**



Fonte: Acervo pessoal.

No momento das oferendas para Oyá, participam o rei e a rainha do Encanto do Pina, assim como os símbolos máximos da corte real: coroas e cetros. Essas pessoas e objetos recebem o axé do orixá, que é considerado de grande importância no Maracatu-nação por sua relação com os Eguns. Dona Célia de Oyá é a rainha desde 2008, ano em que a Mestra Joana assumiu o Encanto do Pina. Thiago de Oyá foi rei por quase uma década, mas, com sua saída do Ylê Axé Oxum Deym, Paulinho de Oyá, pai de santo de Mãe Joana, foi escolhido para exercer a função.

É comum haver manifestações dos orixás por meio do transe, especialmente quando se trata de Oxum, lemanjá, Xangô e Oyá, divindades que possuem o maior número de filhos no Ylê Axé Oxum Deym. Os orixás se aproximam dos Ilús para dançar, enquanto os filhos cantam e dançam em roda em torno da mina, um local sagrado onde são enterrados alguns elementos ritualísticos que afirmam a ancestralidade do terreiro. Durante esse momento também há rituais de proteção aos batuqueiros e aos instrumentos, como os tambores, que recebem o ejé (sangue ritual).

**Figura 63 - Oxum**



Fonte: Acervo pessoal.

Com a suspensão dos orixás e a conclusão dos sacrifícios a todos eles, além da sacralização dos objetos da corte e dos instrumentos do baque, o ritual se encaminha para o fim, e seus participantes se alimentam juntos no chão do salão. A limpeza dos animais imolados acontece concomitantemente, na cozinha e no corredor, onde são colocadas algumas mesas de apoio. Essa é uma das funções mais demoradas, podendo atravessar a madrugada, dependendo da quantidade de filhos trabalhando. Com a conclusão das obrigações rituais aos orixás, recomenda-se o resguardo (abstenção de atividade sexual, uso de álcool ou drogas ilícitas). Comumente, o resguardo é de um, três ou sete dias; dependendo da função do batuqueiro e de sua relação com o terreiro, e pode chegar a 21 dias.

É importante destacar que essa é a principal obrigação ritual da casa, momento em que todos os orixás são reverenciados e em que se reúnem não apenas os filhos do terreiro, mas também iniciados de outras casas da comunidade. Trata-se de uma ocasião em que o barracão se enche de pessoas interessadas em conhecer mais sobre o Candomblé, muitas das quais têm ali seu primeiro contato com a religião. Foi também assim comigo, e com César e Jamile, os outros iyawôs da casa, que, assim como eu, não nasceram no Recife nem residem no território.

Eu chego no Encanto com uma bagagem de quem sempre teve vínculos religiosos, direcionamento de energia, espiritualidade, que sempre gostou de liturgia, de religião, de culto, de comunidade, de fé, enfim, mas que não tinha tido mais, que ocupou isso com a militância marxista e com partido político e nunca mais teve

experiências religiosas. Então, eu chego e sou tomado de um deslumbramento do que era aquilo que estava acontecendo ali. Um candomblé muito bonito, muito simples, mas muito visceral, intenso, muito verdadeiro. E aí, eu começo a viver essas experiências a partir das obrigações. Então, tinha as obrigações de Carnaval e, a partir do meu vínculo com essas pessoas, eu começo a saber que elas também tinham outras agendas de culto de fé para além do carnaval. Começo a saber que tem outras festas, outros toques, festas especiais, enfim. E vou começando a me aproximar também dessa agenda para além da agenda do maracatu e começo a entender melhor o que era aquela família. Eu lembro de uma vez, ter ido numa noite de dendê e ter ficado hospedada na casa de Vó Quixaba, no terreiro, na verdade. Vó Quixaba ainda andava sem cadeira de rodas, então, algumas noites, ela ia conversar com a gente, sentar lá com a gente. E eu lembro que esse foi o momento em que acho que entendi que ali tinha uma mãe de santo, que ali tinha uma complexidade de culto muito grande que me interessava, que me encantava e que eu queria conhecer mais, queria me aprofundar. Foram conversas muito lindas, dela contar quem era ela, quem era a família, quem era o tio Carlos, quem era pai Marcelo, quem era D. A., quem era Mestra Joana. O que que cultuava, o que que não cultuava. Foi uma das primeiras vezes que eu ouvi sobre o culto de Nanã lá em casa, o que tinha que fazer, o que não podia fazer, o que cantava, o que não cantava. E ali eu comecei a entender melhor e comecei a participar desses cultos religiosos. No Carnaval, sempre, mas também durante o ano, quando eu conseguia, eu ia. Fui me vinculando cada vez mais, até que, em 2016, eu fiz um processo de assentamento dos meus orixás (Cesar Fernandes, entrevista realizada em 28 de outubro de 2024).

O relato de César representa sua percepção sobre o quanto a obrigação ritual de Carnaval mobiliza a comunidade, o terreiro e o Maracatu-nação. Demonstra que algumas pessoas se mantêm no lugar da 'experiência inicial', que denota seu primeiro contato com o culto dos orixás e da Jurema Sagrada, enquanto outras imergem mais profundamente no universo religioso, vinculando-se ao terreiro e passando por iniciações, como é o seu caso.

Aproximo a sua narrativa do que Hervieu-Léger conceitua como o peregrino e o convertido. O primeiro pode ser entendido como uma expressão perene da sociabilidade religiosa; é caracterizado “pela fluidez dos conteúdos de crença que elabora, ao mesmo tempo que pela incerteza das pertencas comunitárias às quais pode dar lugar” (Hervieu-Léger, 2008, p. 113). O segundo exprime o processo de formação da identidade religiosa nesse contexto de mobilidade. O convertido pode ser o indivíduo que mudou de religião, aquele que nunca pertenceu a uma confissão e, a partir de uma trajetória pessoal, acaba se integrando numa comunidade, ou o sujeito que, dentro de uma tradição à qual já pertencia, se engaja efetivamente na

comunidade de fé.

As obrigações rituais também têm o objetivo de cativar proteção espiritual da Jurema Sagrada para o Maracatu durante o Carnaval. Mestres e Mestras, Caboclos e Caboclas de pena, Boiadeiros, entre outras entidades incorporadas à ritualística, como Exus e Pombagiras, além de Pretos e Pretas Velhas, também recebem oferendas em dias diferentes, após o culto aos orixás. Algumas incluem sacrifícios animais, como periquito, guiné ou bode; outras consistem apenas em frutas, mel, dendê e outras oferendas da preferência de cada entidade, como café e canjica para os Pretos Velhos.

**Figura 64 - Assentamento de Caboclo**



Fonte: Acervo pessoal.

Algumas práticas, como os sacrifícios e oferendas, são realizadas dentro do quarto da Jurema, e quem participa são apenas os sacerdotes e os filhos que possuem entidades assentadas. Outras, no entanto, são públicas e acontecem no salão, com a presença de todos os presentes. É comum que, nesses momentos as entidades se manifestem por meio do transe, mas nem todas que recebem culto "baixam" no terreiro. Algumas, inclusive, são de pessoas que já morreram, como o Caboclo do Tio Carlos, filho falecido de Vó Quixaba.

**Figura 65 - Caboclo de Mãe Laura**



Fonte: Acervo pessoal.

**Figura 66 - Uso ritualístico do cachimbo**



Fonte: Facebook do Encanto do Pina.

As cerimônias de Jurema do Ylê Axé Oxum Deym são ricas em vestes e objetos litúrgicos, adornos e acessórios, como cachimbos, taças, chapéus, saias de chita e outros tecidos com estampas florais. Calções, lenços, leques, bодоques e outros elementos também tomam conta do salão durante o ritual. As entidades cantam, dançam e se expressam oralmente, oferecendo consultas e conselhos aos participantes da cerimônia, incluindo questões ligadas ao “bate-bate”, nome que Mestra Luziara, entidade da Mestra Joana, utiliza para se referir ao Maracatu.

**Figura 67 - Gira de Jurema**



Fonte: Acervo pessoal.

A entrevista que Soraia concedeu oferece elementos para refletir sobre a heterogeneidade das formas de experienciar o Carnaval do Encanto do Pina. Moradora da comunidade, travesti e maracatuzeira, ela não está vinculada a nenhum terreiro. Ao perguntar sobre sua participação nas obrigações de Carnaval, Soraia afirmou que prefere não se comprometer com algo que não poderá cumprir corretamente até o fim, referindo-se aos preceitos. Ela mencionou que essa impossibilidade também se deve ao trabalho sexual que a sustenta financeiramente. Ressaltou que sabe se preparar para ir à rua com o Maracatu, embora não tenha detalhado como, mas conjecturo que isso se relaciona ao seu conhecimento sobre rituais de proteção. Ela também contou que tem assentamentos de algumas entidades da Jurema em sua casa e que realiza o culto com a ajuda de um irmão com quem mora, sempre que possível.

As narrativas abordadas demonstram como são múltiplas e diversas as formas de relação dos maracatuzeiros com as obrigações rituais do Carnaval. Também indica como as experiências de contato com os orixás e ancestrais extrapolam os ditames religiosos do terreiro, aproximando-se e distanciando-se deles constantemente, assim como das suas dinâmicas de poder.

### 6.3 TUMARACA

Ainda na comunidade, acontece o ensaio do Tumaraca, um evento que reúne as nações de maior prestígio na abertura do Carnaval da cidade do Recife. Os ensaios em cada comunidade onde se localiza uma nação marcam as prévias e preparativos para o dia do show, que ocorre no palco principal da cidade, o Marco Zero.

Esse encontro foi idealizado pelo artista Naná Vasconcelos como um espaço de celebração da ancestralidade negra e afirmação das tradições afro-pernambucanas. O projeto, idealizado no início dos anos 2000, teve Naná como coordenador e mestre de cerimônia durante quinze carnavais. Após sua ancestralização, em 2016, a regência passou a ser coletiva, contando com os treze mestres das nações participantes e o “Voz Nagô”, um grupo constituído por mulheres negras, pernambucanas e de terreiro, também fundado por Naná, que o acompanhava em suas apresentações.

Por estar na agenda oficial do Carnaval da prefeitura do Recife e contar com cobertura midiática, infraestrutura e artistas contratados pela prefeitura, os ensaios do Tumaraca nas comunidades são bastante esperados pelos maracatuzeiros. Nesse dia, a Rua Osvaldo Machado fica bastante movimentada, recebe estrutura de palco, som e iluminação, além de artistas, jornalistas, blogueiros e gestores culturais que, possivelmente, não transitariam pela comunidade não fosse o evento.

**Figura 68 - Encanto do Pina recebe ensaio do Tumara na Comunidade do Bode**



Fonte: Instagram do Encanto do Pina.

Após o ensaio na Comunidade do Bode, há o ensaio geral do Tumaraca no Recife Antigo, região central da cidade, geralmente no Palco da Rua da Moeda. Participam os Maracatus-nação do grupo especial e do grupo 1, totalizando treze nações. Nesse ensaio, todas as nações tocam juntas, sob a regência de seus respectivos mestres, acompanhadas pelo canto do Grupo Voz Nagô. As músicas cantadas remetem à ancestralidade e identidade negras, destacam a resistência negra, e abordam personagens e histórias de libertação.

Poucos dias antes da abertura oficial do Carnaval, ocorrem mais alguns ensaios do Tumaraca no Recife Antigo, com todas as nações e convidados de renome nacional. Os maracatuzeiros se deslocam da Comunidade do Bode para o centro em um ônibus fretado. Nesse momento, o trânsito da cidade já é intenso, comprometendo algumas horas de trajeto para se chegar ao destino. No percurso, as pessoas batucam com alguns instrumentos que estão no banco, tocando desde as loas do Encanto do Pina até músicas de afoxé, coco e toadas de terreiro. Outros preferem gravar vídeos para o TikTok ou simplesmente conversar com as pessoas ao seu lado, conhecidas ou não. As adolescentes e jovens maquiagem umas às outras, compartilham glitter, sombras e batons, trançam os cabelos e fazem penteados semelhantes. Algumas delas não teriam a oportunidade de experienciar algo assim se não fosse pelo Maracatu.

Ao chegar ao local, normalmente espera-se algumas horas até o início do evento. No palco, os mestres conversam sobre as convenções, enquanto alguns batuqueiros e batuqueiras lá embaixo ficam atentos aos sinais das lideranças que indicarão as próximas ações. Outros esperam conversando, brincando, sentados no chão ou em pé, vestindo o rei e a rainha, cuidando das crianças e dos instrumentos, ou passeando pelas ruas ao redor para ver o que está acontecendo na cidade.

**Figura 69 - Rei e rainha**

Fonte: Facebook do Encanto do Pina.

Quando o evento tem início, as treze nações tocam levadas rítmicas comuns a elas (Luanda, Martelo e Baque Parado, que podem ter outros nomes dependendo da nação), enquanto o Voz Nagô e os artistas convidados (que também podem ter sua própria banda no palco) cantam músicas próprias ou escolhidas para o momento, no ritmo do baque tocado pelas nações. A maioria delas não abre mão de tocar conforme seu sotaque e estilo próprios. Conjecturo que isso se intensificou nos últimos anos devido ao contexto de rivalidades inflacionadas pelos concursos de agremiações.

Há demonstrações de esforços por parte de algumas lideranças apontando para a realização conjunta, mas os maracatuzeiros não aceitam passivamente a tentativa de normatização de sua prática. É perceptível que o momento alto da festa acontece quando cada Maracatu-nação é anunciado individualmente e pode tocar uma loa própria, saindo em cortejo até se dispersar nas ruas ao redor do palco. Nesse momento, os batuqueiros e batuqueiras se animam e fazem esforço para dar um show ao público que acompanha.

Já há alguns anos, existe um figurino próprio para o dia, a “camisa de passeio” da nação, azul e amarela, as cores de Oxum e Iemanjá, que carrega o símbolo do Encanto do Pina, a sereia e outros elementos que identificam a temática do ano, que geralmente remete a um orixá ou pessoa homenageada. Os figurinos da ala dos agbês e mineiros costumam ter adereços de cabeça (flores, lenços, chapéus

adornados com flores, fitas e brilhos, entre outros) e saias, independentemente do gênero de quem tocará. O figurino dos demais naipes (gonguê, caixa, timbal e alfaia) costuma incluir chapéus; cada batuqueiro escolhe se vai vestir saia ou calça. Após o evento, que dura em torno de três ou quatro horas, as pessoas se dirigem novamente para o ônibus, onde recebem um lanche e voltam para a Comunidade do Bode.

O mesmo acontece no dia do Tumaraca, a abertura oficial do Carnaval, mas nesse dia a festa conta com um público muito maior de foliões e espectadores, além de todos os elementos cênicos, projeções, iluminações especiais, queima de fogos e a presença de toda a mídia, além dos artistas de projeção nacional que acompanham ou intercalam os momentos em que as nações estão tocando.

**Figura 70 - Abertura Tumaraca no Marco Zero**



Fonte: Instagram do Encanto do Pina.

Com o encerramento do Tumaraca, os adolescentes e crianças são encaminhados para suas casas. Alguns adultos retornam à Comunidade do Bode para trabalhar no ateliê. A maioria dos jovens permanece no Recife Antigo para acompanhar os shows que acontecerão no Marco Zero ou nos demais palcos ao redor, como o RecBet e a Praça do Arsenal. Depois, organizam-se para voltar à comunidade de Bacurau, o ônibus da madrugada, ou irem a pé, já que nem todos têm dinheiro para o transporte. Nos últimos anos, também tem se tornado mais comum que as pessoas se organizem para dividir o custo dos carros de aplicativo, mas não é raro que as corridas com destino à Comunidade do Bode sejam negadas após a meia-noite.

## 6.4 DESFILE DO BAQUE MULHER

Outra atividade importante do Carnaval é o desfile oficial do Baque Mulher, que acontece na sexta-feira. Participam dele centenas de mulheres de diferentes regiões do país, todas integrantes do Movimento de Empoderamento Feminino Baque Mulher, também liderado por Mestreira Joana. O cortejo tem saída do Paço da Alfândega, no Recife Antigo, e costuma durar algumas horas. Um carro de som é alugado para acompanhar o grupo, enquanto os homens e meninos do Encanto do Pina atuam como apoio e cordão de segurança. Por entre as ruas da cidade, as mulheres homenageiam as matriarcas do movimento, em sua maioria Iyás da Comunidade do Bode. Elas tocam as loas que versam sobre as narrativas míticas das divindades femininas cultuadas nos Candomblés, o empoderamento da mulher negra e a luta contra a violência de gênero, sob a regência da Mestreira Joana.

**Figura 71 - Cartaz das femenageadas do Desfile oficial do Baque Mulher 2023**



Fonte: Instagram do Baque Mulher Recife.

O repertório das loas que serão tocadas durante o desfile é disponibilizado por meio de grupos de Whatsapp para cada filial estudar com as mulheres de seus grupos, que já chegam ao Recife em condições de acompanhar o Baque Mulher Matriz. As mensagens incluem textos com as letras escritas, áudios ensinando o canto e a levada rítmica e, por vezes, até vídeos mostrando os arranjos percussivos. O figurino também é solicitado e pago com antecedência; cada coordenadora de

grupo filial fica responsável por criar uma lista com os nomes das batuqueiras que irão tocar, além dos tamanhos e comprovantes de pagamento. O figurino é composto por um tecido sintético, camiseta, saia e adereços, que podem incluir faixas para amarração de torços de cabeça, além de pulseiras e brincos. Tudo nas cores rosa e laranja, que representam Oyá e Obá, divindades cultuadas no Baque Mulher.

**Figura 72 - Ensaio Baque Mulher Recife**



Fonte: Facebook do Encanto do Pina.

Nas camisetas está o símbolo do movimento, que apresenta o desenho de duas mulheres tocando instrumentos do Maracatu de Baque Virado: uma agbê e a outra alfaia. Além disso, consta o ano vigente em numeral, juntamente com alguma atualização estética em relação ao figurino do ano anterior, como alteração de fontes, tipologias e tons de estampa. A saia é rodada, com comprimento até os joelhos, e normalmente possui bolsos para evitar a necessidade de se usar bolsas. Também há um porta-baquetas, que é uma bolsa no formato das baquetas e com as mesmas estampas, para manter a harmonia do figurino.

**Figura 73 - Símbolo Baque Mulher**



Fonte: Acervo pessoal.

Para participar do desfile oficial do Baque Mulher em Recife é necessário que a batuqueira esteja ativamente envolvida no Baque Mulher, seja na matriz ou em alguma filial. A organização normalmente envolve o pedido de figurinos, que deve ser acompanhado do aval da coordenadora local: é ela quem repassa os nomes das batuqueiras aptas a tocar para a coordenadora geral, Mestra Joana. Não é permitido comprar o figurino para outros fins que não o uso nas filiais, buscando assim criar uma dinâmica que vincula formalmente as batuqueiras das filiais à matriz. Existe, inclusive, um regimento do Feministas do Baque Virado que organiza essas e outras pautas, como uso de figurinos, sotaques rítmicos, repertórios de loas, contratação de oficinas etc.

Uma das questões abordadas no regimento é o uso obrigatório de saia. Conforme Mestra Joana, essa prática é uma afirmação política da presença das mulheres no Maracatu de Baque Virado, visto que, até os dias atuais, as mulheres são impedidas de tocar em alguns Maracatus-nação e, historicamente, o tambor tenha sido associado ao gênero masculino nas culturas de terreiro brasileiras. Ela ressalta que, décadas atrás, as mulheres que tocavam nos Maracatus-nação eram obrigadas a esconder os cabelos sob chapéus e a usar calças “de homem”, dado que, na nossa cultura, a performance de gênero se relaciona diretamente com o uso de certas vestimentas.

O uso de saia no movimento é uma pauta frequente nas discussões em que participantes buscam questionar a associação da vestimenta ao gênero, especialmente entre mulheres que não têm o hábito de usar saia e preferem calças. Contudo, nas atividades do Baque Mulher, elas passam a usar a saia como um figurino e um símbolo. Dessa forma, o argumento de que a saia é uma ferramenta de empoderamento para as mulheres maracatuzeiras e de terreiro se torna uma resposta às tensões em torno da pauta.

Os figurinos para as mulheres e meninas do Baque Mulher em Recife, assim como a confecção e manutenção de instrumentos, o aluguel do carro de som e os lanches e bebidas que todas recebem durante e ao fim do desfile, são algumas das despesas custeadas pelo Movimento Feministas do Baque Virado. As arrecadações feitas entre as filiais garantem a estrutura do desfile, que é realizado como uma iniciativa independente, sem apoio público ou privado.

Nem todos os meninos e homens que participam como apoio e cordão de segurança se sentem confortáveis com o protagonismo das mulheres. Muitos se

incomodam por não serem eles os batuqueiros aplaudidos. Outros questionam a presença massiva de mulheres brancas, pertencentes à classe média e do Sudeste. Alguns se apaixonam por elas. Já as meninas e mulheres do Baque Mulher Recife afirmam seu protagonismo ao se posicionar nas fileiras de destaque do baque, no modo de tocar e cantar, chamando para si a responsabilidade pelos trabalhos mais elaborados, como as virações.

Há tensões que se manifestam diante dos erros cometidos por batuqueiras recém-chegadas, especialmente durante os ensaios e apresentações, mas também há acolhimento e, em alguns casos, abertura para diálogos sobre essas diferenças. A maioria das batuqueiras locais entende que as dinâmicas instauradas refletem formas de sobrevivência coletiva, articuladas a partir das exigências do grupo e da manutenção da tradição. No entanto, isso não as impede de afirmar com firmeza suas posições como “crias”. A expressão, derivada do termo “cria de favela”, carrega o peso simbólico das relações de convivência estabelecidas no território, marcadas por códigos de socialização e hierarquias de pertencimento que colocam em destaque quem nasceu e cresceu naquele contexto, em contraste com os que chegam depois.

**Figura 74 - Baque Mulher Recife**



Fonte: Instagram do Baque Mulher Recife.

O Encanto do Pina e o Baque Mulher Recife se colocam como movimentos dispostos a expandir as fronteiras da comunidade maracatuzeira, mas isso não ocorre sem disputas em torno do que ou quem é mais legítimo como detentor do Maracatu-nação. Essas dinâmicas ficam bem expressas no desfile oficial do Baque

Mulher. Os atravessamentos de raça, classe, gênero, regionalidade e religiosidade são complexos e informam múltiplos sentidos para as experiências possibilitadas pelo Carnaval.

**Figura 75 - Baque Mulher na Comunidade do Bode**



Fonte: Instagram do Baque Mulher Recife.

**Figura 76 - Baque Mulher no Recife Antigo**



Fonte: Instagram do Baque Mulher Recife.

## 6.5 O ENCANTO NA PASSARELA

Após o desfile oficial do Baque Mulher, há outros dois momentos de grande importância no Carnaval do Encanto do Pina. Trata-se de grandes rituais públicos da cidade do Recife: o desfile de Carnaval, que acontece no domingo, e a Noite dos Tambores Silenciosos, na segunda-feira. O primeiro é um concurso de agremiações com regras estabelecidas pela Federação Carnavalesca, enquanto o segundo é um evento afro-religioso de grande visibilidade, assumido pelos movimentos políticos e

culturais das comunidades negras como um importante ritual de celebração da cultura afro-pernambucana.

Esse concurso é promovido pela Prefeitura do Recife e tem ganhado destaque no Carnaval dos Maracatus-nação nas últimas décadas, tornando-se um ponto alto na disputa por capital simbólico no mercado de bens culturais da cidade. O evento ocorre durante os três dias de Carnaval e reúne cerca de 300 grupos de onze diferentes manifestações culturais: Blocos de Pau e Corda, Bois de Carnaval, Caboclinhos, Clubes de Boneco, Clubes de Frevo, Escolas de Samba, Maracatus de Baque Solto, Maracatus de Baque Virado, Tribos de Índios, Troças Carnavalescas e Ursos (La Ursa).

O concurso é dividido em quatro categorias: aspirante, segundo, primeiro e grupo especial. Somente os três primeiros colocados das três últimas modalidades recebem prêmios em dinheiro. O júri, composto por artistas e pesquisadores, assiste aos desfiles de todas as categorias e atribui notas a elementos pré-estabelecidos, como Batuqueiros, Dama do Paço, Corte Real, Adereços, Fantasias, Evolução, Conjunto, Rei e Rainha e Porta-Estandarte. Esse é o momento do ano em que o Encanto do Pina consegue reunir o maior número de pessoas, chegando a cerca de 600, entre desfilantes da corte, batuqueiros e apoiadores que entram na passarela para fotografar, filmar, carregar faixas, auxiliar no cuidado das crianças e dar suporte às Mães do Pina, protagonistas desse ritual.

**Figura 77 - Mãe Maria de Quixaba com seu adjá**



Fonte: Site do Encanto do Pina.

**Figura 78 - Desfile de Carnaval no ano 2023**



Fonte: Canal do Youtube do Encanto do Pina.

No sábado tudo deve estar pronto para o desfile, incluindo a entrega das roupas e adereços da corte real. As armações usadas sob as fantasias devem ser conferidas e numeradas. Os instrumentos devem estar afinados. O carro abre-alas deve estar decorado, assim como o carro das Mães do Pina, que é um automóvel com cabine equipado com cadeiras para transportar as sacerdotisas da nação. Esse carro deve ser fretado e enfeitado. Para que o automóvel entre na passarela, é necessário enviar previamente um pedido aos organizadores do concurso, informando as condições das desfilantes e justificando a presença de um carro motorizado, o que normalmente não é permitido pelo regulamento.

O carro abre-alas tem como personagem uma sereia, que a cada ano ganha novas vestimentas e ornamentações. Aos pés dela, encontra-se a panela de lemanjá, uma grande caçarola de barro, decorada com tecidos azuis, laços, conchas e espelhos. A panela contém muitas flores brancas à vista e, debaixo delas, todos os sacrifícios e oferendas próprios da divindade, conhecidos ali como “fuxicos”. Essa prática pode ser relacionada à loa “Meu maracatu de sereia tem fundamento”, que associa o símbolo da nação ao orixá africano e seu culto, reforçando o vínculo do Encanto do Pina com a religião dos orixás.

**Figura 79 - Sereia abre alas na sede e sereia abre alas na passarela**



Fonte: Acervo pessoal e Facebook do Encanto do Pina.

O Babalorixá do Ylê Axé Oxum Deym conduz a pé o carro da Sereia — o abre-alas do Carnaval do Encanto do Pina — desde a Comunidade do Bode até o local do desfile, que em 2023 ocorreu a 5,8 km da sede da Nação Encanto do Pina. Via de regra, ele conta com o apoio de algumas pessoas que o auxiliam no transporte do carro até o destino.

**Figura 80 - Trajeto da Comunidade ao local da passarela em 2023**



Fonte: Google Maps.

Por muitos anos, a passarela do concurso foi montada na Avenida Dantas Barreto, entre os bairros de São José e Santo Antônio. Depois, passou para a Avenida Nossa Senhora do Carmo, também em Santo Antônio. Em 2023, pela

primeira vez nas últimas décadas, o concurso ocorreu fora do Centro Histórico, na Rua João Lyra, em Santo Amaro. Em 2024, retornou à Avenida Dantas Barreto. A escolha do local, dia e horário do desfile tem sido tema de debates que envolvem o poder público, os Maracatus-nação e seus apoiadores.

Diversas nações têm produzido críticas públicas sobre as desigualdades de tratamento a que são submetidas, especialmente ao compararem suas condições com aquelas oferecidas às atrações de maior visibilidade nacional. Embora frequentemente exaltados pela propaganda oficial do turismo cultural, os Maracatus enfrentam inúmeras dificuldades. Atualmente, as redes sociais têm se consolidado como o principal canal para expressar esses questionamentos, que envolvem desde a falta de estrutura e visibilidade até a ausência de apoio financeiro. Entre os problemas recorrentes estão bueiros abertos, buracos e desníveis no percurso, que comprometem a passagem dos carros alegóricos, além da distância dos terminais rodoviários e da carência de banheiros, bebedouros e espaços adequados para os desfilantes se prepararem. Soma-se a isso a burocracia exigida no processo de inscrição para o concurso, cujas exigências documentais frequentemente tornam-se obstáculos intransponíveis para os grupos com menos acesso a recursos formais.

Apesar das adversidades estruturais e institucionais que marcam o cenário do Carnaval popular, o Encanto do Pina segue se organizando financeira e materialmente, engajando-se em um processo contínuo de preparação artística e espiritual. Cumpre suas obrigações ancestrais no terreiro e, a partir dessa base ritual, projeta-se para o espaço público, reivindicando seu lugar na cultura e o direito de expressar o que compreendo como cosmopercepções amefricanas.

Por volta do meio-dia, nove horas antes do desfile, o primeiro caminhão já começa a ser descarregado no local por alguns maracatuzeiros. O primeiro trabalho é organizar as fantasias que não foram distribuídas previamente. Os adereços das alas e personagens são entregues a algumas pessoas responsáveis por distribuí-los aos participantes momentos antes do desfile. Outras pessoas retiram as armações do caminhão e encontram um local para acomodá-las, geralmente nas calçadas, umas sobre as outras. Mais próximo da hora de vestir as pessoas, as armações são dispostas na rua em seus devidos lugares de formação. A isso se dá o nome de “montar a corte”, que consiste em dispor as armações conforme as alas e personagens, posicionando-se próximo ao local do desfile e, finalmente, vestindo as pessoas, que chegam de diferentes lugares em horários variados.

**Figura 81 - Armação da corte real**



Fonte: Acervo pessoal.

Os desfilantes mudam a cada ano, assim como os papéis que desempenham. Algumas posições de maior prestígio, como rei, rainha e Dama do Paço, têm continuidade, mas princesas, príncipes, lanceiros, lanterneiros, escravos, chitão e outros costumam se alterar a cada desfile. Dessa forma, as pessoas mais experientes assumem a responsabilidade de orientar os novatos, ali mesmo, poucos minutos antes do grande momento, enquanto os ajudam a se vestir.

Os instrumentos também são organizados algumas horas antes do desfile: tambores empilhados um sobre o outro para otimizar o espaço, e os demais instrumentos, menos volumosos, posicionados ao lado. Se for necessário afinar novamente as alfaias mais perto do horário da passarela — o que é comum devido ao tempo chuvoso nessa época do ano — os batuqueiros responsáveis soltam as cordas e pedem que cada um afine o seu. Alguns chegam a afinar quatro ou cinco instrumentos para garantir que todos estejam prontos para a realização do baque, incluindo os tambores das crianças. Outros chegam em cima da hora para tocar, por diversos motivos, e ainda há aqueles que nem aparecem, causando desfalques que geram discussões até que se encontre uma alternativa para minimizar o problema.

Nesse momento, o coletivo se sobressai: o que importa é fazer o que precisa ser feito. Os filhos da nação se ajudam, independentemente da função exercida ou dos desafios cotidianos. Batuqueiros e batuqueiras carregam armações, damas do

paço afinam tambores, porta-estandartes distribuem fantasias, baianas cuidam de adereços e lanceiros maquam a rainha. Pessoas que não se conhecem ajudam umas às outras a se vestir, a ir ao banheiro, a tomar água, entre outras dificuldades impostas pelo volume das fantasias.

**Figura 82 - Contramestre com pempa que será utilizada nos batuqueiros**



Fonte: Acervo pessoal.

Cerca de uma hora antes do desfile, Mestra Joana percorre todas as alas, conferindo os itens obrigatórios, como luvas, sapatilhas, abanos, leques, entre outros. Ela começa pela última ala da formação, passa pela antepenúltima e chega até a primeira. Nesse momento de grande concentração, reúne-se com o baque, chamando a atenção novamente para a responsabilidade que o momento exige: “A corte está toda pronta, agora é com o baque.” Não é incomum que alguns batuqueiros que se mantiveram dispostos a tocar na passarela até aquele momento decidam se retirar ali mesmo, ou que alguém aponte a insegurança de outra pessoa, pedindo que reconsidere sua participação. Depois disso, os batuqueiros e batuqueiras se abraçam emocionados, alguns já chorando, trocam palavras de apoio e encorajamento e se posicionam novamente junto aos seus instrumentos.

A comissão julgadora anuncia o Encanto do Pina e o cronômetro começa a rodar. São quarenta minutos para apresentar o trabalho da comunidade no último ano por meio de um cortejo com diversos personagens e alas dançando ao som do Maracatu de Baque Virado. Cabe destacar que, nessa cultura, a dança e a música

mantêm uma estreita relação com o universo das religiões de terreiro, afirmando um tipo de amefricanidade no cenário da cultura pernambucana. Os personagens e funções comumente encontrados são:

**Quadro 2 - Personagens e funções do cortejo real no Encanto do Pina**

<b>Função</b>	<b>Descrição</b>
Porta-estandarte	trajado à moda de Luís XV, responsável por carregar o estandarte com o nome e o ano de fundação da nação.
Dama do Paço	mulheres ritualisticamente preparadas para carregar a calunga, que personifica a ancestralidade do grupo
Mães do Pina	as Iyalorixás da comunidade que trazem consigo alguns elementos do axé, como o Efun, também conhecido como pemba, considerado um ejé mineral, além da alfazema, um elemento de harmonização.
Rei e rainha	os principais integrantes da corte; a coroa, o cetro e o pálio são os principais símbolos da sua realeza.
Soldados romanos	responsáveis pela guarda real
Lanceiros	também responsáveis pela segurança da realeza
Porta-leque	responsável por carregar o leque
Porta-abajur	responsável por carregar o abajur
Príncipes e princesas	vestem fantasias ricamente adornadas, bordadas com lantejoulas e com aplicações em pedras e aljofre para compor a corte
Caboclo	adornado com um grande cocar, traz sua preaca (arco e flecha) e dança o toré, um tipo de ritual indígena voltado para a guerra
Damas de frente	trazem consigo flores e vêm trajadas à moda da corte europeia
Ala dos orixás	constituída por pessoas que dançam e se vestem de acordo com os diversos orixás do panteão cultuado no Nagô Egbá
Entidades da Jurema	principalmente mestres e mestras. Algumas trazem consigo champanhe e taças, reproduzindo no desfile a prática encontrada no terreiro
Baianas ricas	usam saias bastante volumosas e rodadas, algumas se assemelham aos axós utilizados nos terreiros
Baianas de branco	usam somente vestidos brancos, e essa ala é comumente composta pelas mais velhas da comunidade
Chitão ou catirinas	acompanham o cortejo real nas laterais e normalmente trajam fantasias confeccionadas com chitão florido. Elas não usam saia de armar e não desfilam no passo como a corte, mas correm entre as alas, tendo a função de nunca deixar espaços vazios na passarela
Escravos	trazem instrumentos de trabalho, como foices, enxadas e pás
Batuqueiros	responsáveis pela sonoridade do cortejo com seus instrumentos

Fonte: Elaborado pela autora (2024).

Cada nação constitui-se de um quadro de naipes diferentes. Atualmente os instrumentos que constituem o baque do Encanto do Pina são:

### Quadro 3 - Instrumentos e funções no baque do Encanto do Pina

<p><b>Alfaias:</b> tambor de formato cilíndrico feito de madeira compensada, com couro animal em ambos os lados e afinação por corda de sisal ou nylon. O batuqueiro utiliza um talabarte (uma alça feita de tecido com um gancho na ponta que liga o instrumento ao tocador) para pendurar o instrumento no ombro, de forma cruzada no peito, além de duas baquetas: uma para tirar o som e outra apenas para marcar o tempo. Os tamanhos mais comuns são 20 e 18 polegadas, mas também podem ser encontradas alfaias menores e maiores. Costuma ser o instrumento mais numeroso do baque.</p>
<p><b>Agbê:</b> instrumento feito com uma cabaça revestida por uma malha de miçangas plásticas. O instrumento é tocado com as duas mãos, geralmente na altura entre o peito e a cintura, sendo levado de uma mão a outra. O som é produzido pelo encontro da cabaça com a mão e o ressoar das miçangas. Os tocadores de agbê costumam movimentar as pernas e todo o tronco enquanto tocam, o que alia o toque à dança. É frequentemente o segundo instrumento mais numeroso do baque.</p>
<p><b>Caixas:</b> instrumento bastante comum nas fanfarras e também integrante do corpo de bateria, conhecido como caixa de guerra ou repique. Feito de alumínio com peles sintéticas em ambos os lados, possui uma esteira que possibilita o rufar do instrumento. O batuqueiro utiliza um talabarte para pendurar o instrumento na cintura, além de duas baquetas, que são iguais e tocadas alternadamente, independentemente da nota acentuada. Costuma ser o terceiro instrumento mais numeroso no baque.</p>
<p><b>Ganzá:</b> chocalho de metal em formato cilíndrico, preenchido com contas, classificado como um idiofone, executado por agitação. Comumente os tocadores de ganzá ficam na mesma ala e utilizam o mesmo figurino dos agbês, realizando também a mesma coreografia. É usual que haja poucos ganzás no baque.</p>
<p><b>Timbal:</b> tambor que desempenha a função de atabaque, executando os toques dos orixás (ixé, ijexá, abatá, bravum, batá, egó, alujá, etc.), além dos toques específicos da célula rítmica do maracatu (luanda/martelo). Feito de alumínio com peles sintéticas, alcança um nível de audibilidade consideravelmente maior que o atabaque, não sendo encoberto pelo grave das alfaias. Em geral há poucos batuqueiros tocando este instrumento; às vezes apenas um, às vezes dois (um marcando e outro dobrando), raramente três ou mais.</p>
<p><b>Gonguê:</b> espécie de sino de metal com a boca achatada, que lembra o gan, um instrumento percussivo utilizado em alguns candomblés, por seu som agudo responsável pela marcação da célula rítmica. O batuqueiro, muitas vezes um filho de Ogum, segura o instrumento junto ao corpo com uma mão e usa uma baqueta de silicone com a outra, produzindo som ao entrar em contato com o metal. Comumente, há poucos batuqueiros tocando este instrumento; às vezes só um, às vezes dois (um marcando e outro dobrando), raramente três.</p>

Fonte: Elaborado pela autora (2024).

Os primeiros a entrar na passarela são as pessoas que levam a faixa com o nome e o símbolo da Nação Encanto do Pina e do Ylê Axé Oxum Deym, constituída por um abebé de Oxum (espelho) com o rosto estampado da Iyá, Vó Quixaba. Assim, a identidade da nação é destacada desde o início, ressaltando elementos culturais e simbólicos importantes da ancestralidade do grupo e da sua relação com o divino.

Em seguida, entram um caboclo e uma cabocla empunhando seus arcos e flechas, dançando como se estivessem em uma guerra, com suas roupas de penas. Além deles, o Encanto do Pina conta com a presença do Caboclo Arrea-má, que dança do começo ao fim do desfile, por entre as alas. Esse personagem faz referência ao povo das matas, o povo originário da terra, ressaltando a conexão do Maracatu com a cultura e a espiritualidade indígena.

**Figura 83 - Caboclo Arrea-má**



Fonte: Pinterest.

Atrás dos caboclos, o carro abre-alas da sereia é carregado pelo Babalorixá Marcelo de Oxalá e por alguns apoiadores escolhidos por ele. Ao lado do carro, duas mulheres vestidas de Oxum e Iemanjá — uma de amarelo e outra de azul — ambas com o abebé nas cores dos respectivos orixás. Atrás delas, ainda ao lado do carro, estão os lanterneiros, normalmente dois homens fantasiados como soldados medievais. Formando duas fileiras ao lado do carro, vêm os lanceiros da guarda real: cerca de dez a vinte pessoas, majoritariamente homens, com roupas semelhantes às dos lanterneiros, mas portando lanças. À medida que todo o cortejo avança, essas fileiras se entrecruzam, avançando e retrocedendo com a finalidade de circular pelo cortejo como um todo.

**Figura 84 - Lanceiro**

Fonte: Facebook do Encanto do Pina.

Atrás do carro abre-alas vem o estandarte da nação, ricamente bordado com o símbolo do Encanto do Pina, o ano de fundação e o ano de confecção do estandarte. O responsável por carregar o estandarte é, via de regra, um homem que cumprimenta os presentes, abrindo passagem para o cortejo.

**Figura 85 - Sereia abre-alas**

Fonte: Facebook do Encanto do Pina.

**Figura 86 - Porta-estandarte**

Fonte: Facebook do Encanto do Pina.

Depois do estandarte, vêm as Mães do Pina, as sacerdotisas responsáveis pela manutenção da tradição religiosa do Encanto do Pina. Por alguns anos, elas entraram a pé, mas, com o tempo e a idade avançada de algumas delas, passaram a entrar em um automóvel, no qual são posicionadas suas cadeiras. Vó Quixaba, Mãe Laura e Mãe Enézia são aquelas que estiveram presentes em todos os carnavais observados nesta tese. Mãe Helena também participou de todos até seu falecimento em 2020. Mãe Carminha, que saía como baiana de branco, passou a sair com as demais matriarcas a partir do Carnaval de 2023.

As iyalorixás estão vestidas elegantemente com axós costurados especialmente para a ocasião. Essa escolha de indumentária não apenas reflete a importância do ritual, mas também simboliza o respeito e a reverência que a comunidade tem pelos mais velhos e pela tradição. Balançando o adjá, acenam para o público que se levanta das arquibancadas para aplaudi-las e receber a bênção que elas oferecem por meio da pomba e da alfazema. O gesto ritualístico enfatiza a função das iyalorixás como potencializadoras do axé da comunidade e de seus membros.

**Figura 87 - Mães do Pina**



Fonte: Site do Encanto do Pina.

Atrás das Mães do Pina, vêm os batuqueiros e batuqueiras sob a regência de Mestra Joana: eles variam entre 70 e 100 pessoas, sendo a maioria feminina e incluindo crianças do Encantinho. O baque começa tocando a loa tema do Carnaval vigente, e assim seguem até o momento do recuo, quando chegam em frente aos jurados. Nessa ocasião, afastam-se, ocupando menos da metade do espaço, para liberar a passagem para todas as alas que passam em frente aos tambores. O orí de

todos é coberto, seja com torço, chapéu de palha ou outros adereços; ninguém fica com a cabeça exposta. A forma como isso acontece muda a cada ano — uma fita, um enfeite, um desenho — mas o respeito a esse fundamento trazido do terreiro permanece. No repertório de loas, a maioria das composições é de autoria da Mestra e dos filhos da nação, sejam de Recife ou de outras localidades.

Grande parte das letras se relaciona ao universo mítico e ancestral das culturas de terreiro, especialmente às divindades cultuadas no Ylê Axé Oxum Deym e às Iyalorixás que fundamentam a história da resistência cultural e religiosa na Comunidade do Bode. As entidades e outros elementos que constituem o sistema simbólico da Jurema Sagrada também são mencionados, embora em número menor. Essas narrativas são importantes, pois revelam elementos das cosmopercepções africanas e indígenas que sobreviveram e foram reelaboradas por meio do Maracatu. Um exemplo é a própria ideia de que as loas são mandadas pelos orixás para os maracatuzeiros:

Pode vir para você, como já veio, pode vir para mim, pode vir para qualquer outro que tenha orixá. Que seja negócio de loa de maracatu pode vir para qualquer filho da casa. Qualquer um, qualquer um filho. Foi filho, pode vir. O orixá bota na cabeça da pessoa (Mãe Carminha, entrevista realizada em 16 de março de 2022).

Mas nem sempre foi possível trazer tais narrativas no Encanto do Pina da forma como acontece nos dias atuais. Segundo Mestra Joana, no início da história da nação era mais difícil expor a cultura de terreiro publicamente devido ao racismo religioso. Hoje ela percebe essas expressões como uma forma de combater o preconceito:

Naquela época tinha mais ainda que esconder a religião, não podia falar da religiosidade. Só falava dos personagens do Maracatu. Era nesse sentido, sabe? Então mudou bastante também as letras das loas. Mudou tudo. O Maracatu no geral. A gente passou a realmente homenagear nossos orixás. Combater mais essa intolerância religiosa através das loas, do canto (Mestra Joana Cavacante, entrevista realizada em 13 de março de 2022).

**Figura 88 - Agbê e alfaia**

Fonte: Facebook do Encanto do Pina

**Figura 89 - Batuqueiros e mestra**

Fonte: Facebook do Encanto do Pina.

Logo depois dos batuqueiros e batuqueiras, entram as três Damas do Paço, que ocupam a posição hierarquicamente mais importante da corte, após a rainha. Elas portam as calungas (bonecas) que encarnam divindades mítico-ancestrais, carregando os fundamentos espirituais que protegem o grupo. Primeiramente vem a calunga da Pombagira, pedindo licença ao povo da rua; em seguida a de Oxum, ladeada pela de Iemanjá, os orixás patronos da nação. As vestimentas das Damas de Paço, destacando-se pelo brilho e pela sofisticação, superadas apenas pelo traje da Rainha, reproduzem fielmente a indumentária das calungas, evidenciando a força simbólica dessas figuras e sua centralidade no imaginário do cortejo.

**Figura 90 - Damas do Paço**

Fonte: Instagram do Encanto do Pina.

**Figura 91 - As três calungas**

Fonte: Instagram do Encanto do Pina.

Acompanhando essa hierarquia, há um séquito de casais de nobres, incluindo obrigatoriamente um príncipe e uma princesa, além de títulos como conde, duque e marquês, podendo haver outras denominações que variam em número. No Encanto do Pina, é interessante notar que homens podem sair como princesas e mulheres como príncipes. Em alguns casos, os casais de nobres adultos são duplicados por casais infantis.

**Figura 92 - Casal nobre**



Fonte: Facebook do Encanto do Pina.

**Figura 93 - Príncipe**



Fonte: Facebook do Encanto do Pina.

**Figura 94 - Desfilantes mirim**



Fonte: Facebook do Encanto do Pina.

Integra ainda a corte um grupo de baianas trajadas de branco — cor tradicionalmente associada à ancestralidade e ao axé. Mais recentemente, também é possível observar baianas vestindo azul e amarelo, o que revela sutilezas nos modos de fazer da nação, expressando não apenas sua criatividade e autonomia estética, mas também a relação simbólica com os orixás da casa, cujas cores estão representadas nesses trajes. Nessa ala não podem faltar as bordadeiras e costureiras. Embora seja uma ala tradicionalmente voltada para as mulheres mais velhas, ela também é constituída por mulheres jovens, algumas da comunidade e outras não. Além delas, há baianas ricas e baianas pobres, essas últimas, também conhecidas como chitão, usam roupas sem brilhos e sem armação, confeccionadas em chita. Esses personagens podem sair sem um par masculino e, no Encanto do Pina, é permitido que sejam encarnados por homens. Algumas baianas ricas representam figuras da Jurema Sagrada. Entre elas, os homens travestidos se destacam pela performance na dança e pela riqueza das vestimentas. Dizem que suas entidades os “tomam” durante a passarela e que, na verdade, quem dança são elas, como é o caso de Pai Sérgio, de Mestra Paulina.

**Figura 95 - Baiana de amarelo, baiana de azul, baiana de branco e baiana rica**



Fonte: Acervo pessoal.

Depois que as baianas passam, vêm as pessoas vestidas de orixá na ala de dança afro, com gestos coreografados que remetem aos fundamentos mítico-ancestrais das divindades cultuadas nos Candomblés de tradição nagô. Essa ala não é tradicional dentro dos Maracatus-nação e não pontua no concurso, mas vem marcando presença no desfile do Encanto do Pina há alguns anos. Em seguida, desfila a ala dos escravos, composta por pessoas que carregam ferramentas de trabalho, evocando o povo negro escravizado no Brasil e apontando para a continuidade das desigualdades enraizadas no racismo.

**Figura 96 - Ala dos orixás, ala dos escravos**



Fonte: Facebook do Encanto do Pina.

Por fim, quem entra na passarela é a corte real, estruturada em torno da figura do rei e da rainha, protegidos por um pálio (guarda-sol) e ladeados por soldados romanos e pajens que levam abanos, podendo ser mulheres ou homens. Eles trajam sempre as roupas mais bonitas, trabalhadas, bordadas e brilhantes. O cargo não é necessariamente exercido por pessoas iniciadas no orixá e não há práticas de coroação nas igrejas, como era ditado pela tradição durante o século XX. O que existe é uma ritualística nas obrigações realizadas dentro do terreiro, que busca reconhecer publicamente e preparar espiritualmente aqueles que exercem o papel de rei e rainha, bem como as insígnias reais, em específico a coroa e o cetro. Isso não significa que a corte não seja um palco de disputa simbólica, em que a visibilidade e a representação ganham significados complexos dentro da dinâmica cultural.

**Figura 97 - Rei e rainha**



Fonte: Facebook do Encanto do Pina

Na narrativa de Mestra Joana, o Maracatu-nação é percebido como uma extensão do Candomblé Nagô Egbá. Assim como nessa tradição religiosa, em que o rei e a rainha são Xangô e Oyá, essa associação também se reflete no Maracatu. Por essa razão, a corte utiliza uma espada, que é cruzada em frente aos jurados no momento em que passam pelo recuo, onde os batuqueiros e batuqueiras permanecem parados enquanto a corte passa. A coroa do casal real também possui um significado sagrado nesse contexto.

O rei é xangô e a rainha é iansã, pronto. O que simboliza dentro do maracatu o rei, rainha, xangô e iansã. Daí vem a espada. E a coroa também. Iansã e xangô também vem de coroa. Pode ver que uma é aberta e uma fechada, que uma é masculina e uma é feminina (Mestra Joana Cavalcante, entrevista realizada em 13 de março de 2022).

Dona Célia, uma mulher negra de 75 anos, tem uma vida dedicada ao trabalho como empregada doméstica e é a filha de Oyá que desempenha a função de rainha no Encanto do Pina. Em sua narrativa, atribui a honra de seu cargo a seu orixá. Durante a entrevista que me concedeu em sua casa, localizada em uma palafita na comunidade do Imbura, ela fez questão de compartilhar os detalhes do momento em que recebeu o convite da Mestra Joana para ser rainha. Contou também como a confirmação do cargo ocorreu por meio dos búzios, além de relatar sua experiência ao se vestir pela primeira vez e a importância que atribui ao reconhecimento recebido como rainha, mesmo diante dos muitos problemas que enfrenta, incluindo disputas

internas, conflitos e dificuldades interpessoais.

Era umas oito horas da noite, chegou o recado de Mãe Joana. Que ela queria falar comigo. Daí eu disse, hoje eu não vou não que eu já to cansada, lavei muita roupa. Eu vou deixar pra ir amanhã. Ai eu não fui, logo cedo ai quando deu meio dia ela ligou. Carol, cade sua vó? Daí ela disse tá aqui. Daí ela disse, manda ela vir aqui agora. Daí eu larguei a roupa toda que tava lavando aqui e fui. Quando cheguei lá encontrei Mãe Joana e Pai Paulinho. Aí ela disse Dona Celia eu queria que a senhora me ajudasse, daí eu pra limpar a sua casa? Daí ela disse, não. Eu disse: é sobre? Ela disse eu queria que a senhora fosse a rainha do meu maracatu. Daí eu disse eu saio na escola de samba e faz muitos anos. Eu não tenho coragem de abandonar não. Ela fez mas não faça isso comigo não, eu gosto tanto de Shirlene, de karol, de marta, de saionara. Aí eu pensei, é, quem a boca do meu filho beija a minha adoça. Aí eu peguei e fiquei lá. Dai ela disse a senhora vai sair? Eu disse: ... eu fiquei mais de hora assim pensando né? Eu disse, deixar minha escola, faz é anos que eu saio nela. Dai ela disse, vai dona celia. Daí Paulinho disse vá dona célia, saia no maracatu. Porque ela quebra tanto a cabeça com rainha. Bebem no dia do Carnaval, ela fica aperreada, então ela já teve umas conversinha aqui com sua neta, perguntou se a senhora bebia, se a senhora era de farra. Sua neta disse minha vó nem bebe nem fuma nem gosta de baderna. Aí Paulinho disse, essa aí joana que vai ser sua rainha e você não vai mais nunca se aperrear. Dai eu disse eu vou ficar com a senhora. Aí eu fiquei. Daí Paulinho prontamente botou um jogo daí quando ele botou um jogo daí ele disse ela é filha de lansã com xango e ogum. E ela dá certo, ela é de responsabilidade. Joana, pega essa mulher. Daí Paulinho foi e disse pra mim fique com ela, não largue ela. Eu disse, tá certo. Aí já faz, entrou pra 13 anos que eu sou rainha do Maracatu Encanto do Pina. E eu cheguei no Maracatu foi com Shirlene. Shirlene estudava com Joana e ela ia tocar Maracatu. Aí eu fazia, para menina desse negócio de tocar Maracatu, numa hora dessa por dentro dessa maré, pegando bote e tudinho, aí ela dizia, mas mãe é um divertimento, que eu não tenho outro divertimento. Aí eu fiquei como rainha e por mais problema que tenha, eu gosto da nação e sou feliz porque ela me deu esse cargo. Eu me sinto outra mulher, me sinto outra pessoa, me sinto uma pessoa, assim, uma pessoa bem reconhecida, muito reconhecida, todo mundo me aplaudindo, aonde eu chego todo mundo me abraça, me dá uma benção, tira uma fotografia, quando eu estou na cidade é aquele chego comigo, tudinho. Eu amo, é isso que eu sinto do Maracatu, eu me sinto outra mulher, me sinto outra pessoa, sou muito bem recebida, aquelas pessoas que eu nunca vi na minha vida, tudo me aplaudindo, eu me sinto outra pessoa. A primeira vez que eu botei a roupa da rainha, eu cheguei, dei aquele respiro forte, eu disse, até que enfim que eu cheguei aqui. Eu sou é uma rica, brilhosa, eu disse pra mim mesmo. Quem dizia, meu Deus, tanto que eu pedia pra mim botar uma roupa dessa. Pedia pra Deus e as mestras, os mestres, e pra minha lansã, eu dizia a ela que botasse pra mim vestir uma roupa dessa, pedi muito a ela, porque sempre eu fui muito pegada com ela, sabe? Desde eu, mocinha, que minha avó disse que eu era filha de lansã. Aí minha avó dizia, olha essa mulher aqui, a sua protetora da sua cabeça, você é filha de

lansã, aí eu fiquei com isso até hoje. Eu sinto felicidade, sabe, só que não é uma coisa que muita gente pensa que é, uma coisa assim rapidamente, eu me sinto dentro de um buraco, aquele fogo, tá entendendo? É por isso que eu fico agoniada, aquele fogo, quando ela vem eu sinto que eu tô, parece álcool ali no chão e eu ali naquele meio. Eu me sinto muito assim com ela, tá entendendo (Célia Benta da Silva, entrevista realizada em 08 de março de 2022).

Assim como a rainha, o rei Thiago também é filho de Oyá. Jovem negro e morador da comunidade, ele é o braço direito de Mestra Joana e desempenha diversas funções no barracão, desde a confecção de fantasias até a organização e limpeza do espaço. Thiago enfatizou a importância da confirmação dos orixás por meio do jogo de búzios em sua narração sobre a escolha para o cargo. Sua experiência ressalta que a ritualística não apenas legitima socialmente o papel, mas também cumpre uma função religiosa significativa. Ele mencionou que cada atividade no terreiro exige uma ritualística própria; se essa ritualística não for seguida corretamente, pode prejudicar o maracatu e os maracatuzeiros.

Mãe Joana jogou os búzios e aí o orixá gritou dizendo que deu permissão pra mim Dona Celia ser o rei e a rainha. Muita gente pensa que é fácil chegar e vestir uma roupa de rei, mas não é. Como o maracatu vem de orixá, sempre precisa ser jogado. Tudo que vamos antes vem o jogo; não posso simplesmente chegar, avançar e pegar minha coroa de rei pra dar pra outra pessoa. Não é assim que funciona. Também fazemos toda a limpeza e os preparativos pra ir pra rua porque, quando é Carnaval, é um jogo (Thiago da Silva, entrevista realizada em 08 de março de 2022).

Demonstro essa ressignificação histórica a partir das narrativas da mestra, do rei e da rainha, pois considero relevante atentar para a profunda ligação entre o Maracatu e o terreiro. Nesse espaço, a nação se apropria do poder de atribuir relevância simbólica às suas práticas culturais, conforme suas próprias cosmopercepções. Assim, as figuras do rei e da rainha ganham novos sentidos, tornando-se símbolos da ancestralidade e da dignidade das comunidades negras e periféricas. Essa ressignificação fortalece a identidade coletiva e promove a memória da tradição.

Dessa forma, desfilar como rei e rainha no Carnaval de Recife, com luxo e esplendor, transcende a mera expressão festiva ou uma brincadeira inocente. É uma oportunidade de criar um espaço — ainda que carnavalizado — para a expressão de uma resistência cultural, desafiando a branquitude que se esforça para manter os

negros em uma condição de inferioridade. As alas, personagens, recriações e “incrementos” inventados a partir do discurso tradicional do Maracatu-nação trazem à tona questões pertinentes para os nossos tempos. Isso inclui a denúncia do racismo e a produção de técnicas sociais e modos de culto que possibilitam um cruzamento de ancestralidades, conectando-se com o universo dos orixás, da Jurema Sagrada, dos Exús e Pombagiras, e dos Eguns.

Essas expressões permitem também àqueles que foram impedidos de viver coletivamente com seus ancestrais o sentimento de pertencimento e a oportunidade de criar novas identidades. Na narração de Mariana Bianchi, observa-se como se tensionam os lugares das comunidades racializadas e suas ancestralidades africanas e indígenas por meio deste desfile, que integra o grande ritual que é o carnaval.

Os personagens não mudam. É o tradicional. Porque existe uma linha explicativa para isso, né? É realmente onde o negro deve estar. Lá na rainha, certo? Onde isso foi tomado. E aí passa por várias vertentes; essa corte real, esse maracatu se mistura na religiosidade. Quando se diz que o maracatu é o candomblé na rua, a Jurema na rua, é porque é realmente assim. Se a gente parar para pensar nas alas, temos um carro alegórico que representa o profano, digamos assim, essa mistura de escola de samba com alegorias. Depois vem o chitão, que seria o que na Corte Real? As empregadas, as escravas. Mesmo tendo a ala de escravos, isso se misturava: limpar, cozinhar, faxinar... aí temos as damas de frente que representam as mestras, curandeiras, pessoas da vida, a parte feminina da Jurema. Você vê isso na dama de frente, essa mulher. E depois vêm as baianas, que são as pessoas mais idosas dessa corte real, as ex-rainhas, que já estão cansadas e hoje são dançadas por pessoas novas, mas representam a baiana, a mulher mais velha. E aí vêm os destaques, que começam a ser o moderno, a incrementar. Mas a ala dos escravos são aqueles da senzala, por isso eles vêm com aquelas ferramentas de trabalho, que simbolizam trabalho. E só vinham vestidos de onça. Mas, peraí, escravo não é isso! Escravo é trabalho, é luta. Se é para mostrar o trabalho, a ferramenta precisa ser mostrada. Mas a roupa deve ser enaltecida. Por isso, tanta inovação nessa ala. Foram pessoas que trabalharam, lutaram, venceram e conquistaram a liberdade. Enfim, quando começa a corte real, a boneca que é o fundamento, e quando começam os príncipes e princesas até chegar à rainha, com os soldados romanos que eram os seguranças, você vê toda a corte real. Os negros, as negras, as pessoas trans que já existiam há muito tempo, mas não podiam ser quem realmente eram, porque tudo era muito escondido devido às épocas. E quando você vê, pronto: foi novamente entregue. O direito foi violado e foi realmente entregue. Esse momento é de retorno, de entrega. Se você parar para pensar no batuque todo, na corte real, o batuque é a voz da libertação, da liberdade, realmente. Quando as pessoas poderiam correr sem repressão, sorrir, dançar, enfim.

Realmente há uma linguagem, sabe? Vê: de Jurema a orixá. Que loucura! É uma mistura de religião afro-indígena (Mariana Bianchi, entrevista realizada em 11 de março de 2022).

Essa perspectiva traz à tona outra potencialidade do Maracatu: a de reescrever a história, reconhecendo o esforço e a luta dos ancestrais pela liberdade. Jocien apresenta uma perspectiva semelhante afirmando que colocar o Maracatu na rua é o resultado de um trabalho coletivo e que tem o objetivo de manter a continuidade de um projeto dos que vieram antes apontando para a defesa das amefricanidades e do legado daquela tradição.

Eu me emociono muito quando o Maracatu tá na avenida, no sentido de ter vivenciado com várias pessoas, as daqui, as que vêm de fora, pessoas cansadas, que passaram noites sem dormir. Então, a gente vê um esforço de todo o coletivo, e ali, quando tá o Maracatu na rua, é a soma de todos os esforços de todo mundo. As pessoas que moram na Comunidade têm as suas rotinas, que são diferentes das pessoas que vêm de fora e vivenciam esse período aqui. Então, a gente sabe que, quando passar o Carnaval, a gente vai continuar com nossos corres, nossas questões rotineiras. É um momento muito importante quando o Maracatu vai pra rua. Eu digo que é maior que virada de ano, por exemplo. É o evento maior de todos os eventos. Depois que o Maracatu passa, e a gente já tá recolhendo as coisas pra voltar pra Comunidade de novo, a gente vê que ali é o resultado final. E, muitas vezes, não está atrelado a ganhar. Pelo menos pra mim, individualmente, não. Não tem essa necessidade de ganhar, mas de você ter conseguido contribuir. Mesmo com nossas rotinas, com o cansaço, a gente conseguiu trabalhar pro Maracatu estar na rua. Pra gente, já é muito gratificante. Lógico, quando ganha em primeiro, quando ganha em segundo, é melhor ainda, mas o Maracatu estar ali é uma grande coisa. Até quando ganhou em primeiro, traz isso de que foi uma mulher que fundou esse Maracatu há muito tempo atrás aqui na comunidade. Ela não tinha essas condições que esse Maracatu tem hoje. Ela colocava o Maracatu na rua com quase nada. Ela fazia todo o esforço sem metade das possibilidades que a gente tem hoje. Então, a gente continua colocando, dando continuidade nessa força que ela moveu atrás. É importante dar essa continuidade, não deixar essa história que veio antes da gente se apagar. O Maracatu-nação na rua traz a vertente da história do que a gente cultua dentro do terreiro. É uma extensão. Naquele momento, a nossa casa também é representada ali, assim como outras casas. O Maracatu já foi muito apagado, quase deixou de existir, então a gente soma nessa luta pra que tenha continuidade (Jocien Bruno, entrevista realizada em 30 de outubro de 2024).

A menção à "corte real" e à diversidade de identidades na narrativa de Mariana, incluindo a presença de pessoas trans, também chama a atenção porque reforça a ideia de que o Carnaval da nação é um espaço inclusivo que permite a

expressão de identidades que historicamente foram silenciadas. Mariana e Jocien destacam a necessidade de dar continuidade e celebrar esses saberes tradicionais, criando um espaço para a liberdade de ser e existir. Contudo, colocar o Maracatu na rua, no contexto do Carnaval da Prefeitura do Recife não acontece sem muitas contradições e negociações, ou ao modo exusíaco teorizado por Vitorino (2022). Para César, a existência da corte nos moldes atuais é fruto das mediações da branquitude do espaço dado/negado ao negro. É justamente o seu lugar enquanto pessoa branca que reforça seu enunciado, já que a maior parte dos entrevistados, em sua maioria negros, estabelecem outras dinâmicas com esses discursos.

Acho que o que determina a existência da corte não é necessariamente a vontade de manter aquela corte viva enquanto um sistema, uma composição que faz parte da nação. É o que precisa para fazer a disputa do maracatu. É importante, é valorizado, a gente gasta energia para ter uma corte bonita, mas não tem isso de a corte precisa sair senão o orixá vai se sentir insatisfeito. Nunca ouvi isso. Eu acho que tem uma função de botar as meninas trans na rua, o povo da favela na rua, bem vestido. A galera se prepara, compra luva, bota aplique, faz maquiagens. As senhorinhas vão. É um momento muito lindo. O desfile é muito bonito. Mas acho que a gente tá se fodendo tanto na mão da prefeitura que a cada ano bota esse desfile de uma forma mais precária, mais escura, com carro passando no meio, com tiroteio acontecendo, com medo de ser assaltado, no meio do esgoto, com rato pra cima e pra baixo, e a galera passa e faz dali o seu momento de glória, apesar dos pesares. Eu acho que vale, mas no limite é o que é preciso para você pagar o pedágio para você desfilar, porque desfilando você existe e existindo você estrutura sua vida a partir da cultura popular. É um produto das contradições e tensões da realidade. É a expressão do que é real, de quem nós somos, do tempo que nós vivemos, da política cultural que existe no Brasil, do racismo, da necropolítica, do genocídio, do apagamento dessa galera e que apesar de tudo ainda tá fazendo coisa. Tem coisas horríveis e maravilhosas. Tudo junto. E por isso eu acho bonito, mas a corte pela corte, não (Cesar Fernandes, entrevista realizada em 28 de outubro de 2024).

César também menciona que os critérios estabelecidos pelo concurso de Carnaval fixam certas dinâmicas e que os maracatuzeiros vão atuando conforme podem dentro disso. Para ele, a maior parte das pessoas que compõem a corte o fazem pelo Encanto do Pina, pelo Ylê Axé Oxum Deym e pela Comunidade do Bode, e não por uma relação com o sentido do cortejo. Pode ser uma interpretação para o fato de que a identidade de maracatuzeiro é cada vez mais afunilada à identidade de batuqueiro. É consideravelmente maior o número de pessoas que atuam de forma

mais continuada dentro do baque do que dentro da corte. A maior parte das pessoas que representam a nação fora do território, por exemplo, são batuqueiros. É recente a construção de um espaço para dar destaque às Damas do Paço, por exemplo, ou ao rei e à rainha.

Assim, o baque tem certo protagonismo em relação à corte, no Encanto do Pina. Mariana narra que esse baque é como a "voz da libertação", ressaltando que essas expressões ancestrais são formas de enfrentar as repressões e dar relevo as cosmopercepções amefricanas presentes nos cultos de Jurema e orixá e reatualizadas por meio do Maracatu no ritual do Carnaval. Essa narrativa demonstra o papel que os tambores tem na reconfiguração da memória ancestral, de que eles são as vozes dos antepassados que ganham atualização em cada momento em que os tabores rufam, que as loas ecoam, que o bailado estremece as ruas evocando, para o mundo dos vivos, os mortos de perto e de longe.

Respeite o rufar dos tambores  
 Batuque que traz e que leva  
 Nosso ancestrais protetores  
 Livrai nossa gente da treva  
 Caboclos erês e orixás  
 É o povo que dança na rua  
 Ilumina o meu caminhar  
 Com o seu brilho e a força da lua  
 Ogunhê, odoyá, Okê arô  
 Ora iê iê ô, eparrei salubá  
 Atotô, Kaô Kabecilé  
 Epa babá bate o tambor  
 Quero ver o tambor ecoar  
 Cada palma que bate o tambor  
 Firma o ponto no pé do congá  
 Vê quem chegou o Encanto acabou de chegar  
 Quando o Ogan mete a mão no tambor  
 Faz a gira do mundo girar  
 (Loa do Encanto do Pina)

O pedido de respeito aos tambores e ao seu papel no ritual do Maracatu-Nação fica evidenciado na loa citada acima. A menção à proteção dos ancestrais para com as comunidades afetadas pelas violências, uma interpretação possível para "treva", à multiplicidade de forças espirituais cultuadas (caboclos, erês e orixás) e à relação com as forças da natureza, como a força da lua, são algumas formas de dar dignidade às cosmopercepções de terreiro presentes no *Encanto do Pina*.

As saudações aos orixás – Ogunhê (Ogum), Odoyá (Iemanjá), Okê Arô

(Oxóssi), Ora lê lê Ô (Oxum), Eparrei (Oyá), Salubá (Nanã), Atotô (Obaluaê), Kaô Kabecilé (Xangô) e Epa Babá (Oxalá) representam a atualização do *xirê* realizado dentro do terreiro, a roda das divindades, nas ruas, por meio do baque. A cada desfile esse repertório de loas é reatualizado de acordo com o tema escolhido para o carnaval vigente. São cerca de oito loas, além de alguns trabalhos percussivos que também trazem os toques dos orixás de dentro do terreiro para as ruas, como o abatá para Oxum, o ixé para Iemanjá, o bravum para Ogum, o aguerê para Oxóssi, o Egó para Oyá, o ijexá para Oxalá, entre outros.

Enquanto as loas são entoadas e tocadas, a corte passa com todos os personagens citados, em seguida o baque desfaz o recuo, toma toda a passarela e segue tocando em direção ao fim do desfile. As últimas pessoas a saírem da passarela são as Damas do Paço carregando as calungas. Os batuqueiros e batuqueiras seguem tocando mesmo depois da linha de chegada. Só fecham o baque quando a Mestreira apita, há algumas quadras do local do desfile. Nesse momento muitos choram de emoção, pela alegria de concluir mais um trabalho importante. Tipicamente forma-se uma roda, semelhante àquelas nos terreiros, em que as pessoas permanecem abraçadas, rezando, cantando e tocando em agradecimento à ancestralidade.

Não é incomum que as pessoas entrem em transe com suas entidades ou orixás, conforme mencionado por Iyaba Tenily Guian. Essa prática reforça a conexão espiritual e a valorização das tradições ancestrais no Encanto do Pina demonstrando que ali é criado um espaço precíval de liberdade exusíaca, um espaço de acolhimento e reverência ao sagrado durante as festividades que são interpretadas historicamente como espaços profanos.

Chegando a passarela as entidades, as mestras, elas baixam. Porque Maracatu também é brincadeira de egum, né? A gente ali faz a obrigação para os orixás. Mas os egum baixam tudo, foram pessoas que já viveram, que já dançaram, já festejaram, e a gente vê muita entidade, muita gente ali. A gente veio, que as Mestras chegam, se manifestam mesmo e vão dançar ali. “E eu quero, viu? Eu quero minha roupa, eu quero ir para o bate, eu vou”. Às vezes Mãe Joana meio que vai, não vai, vai, não vai, né? E quem roda é muito comum. Quando sai, segura, segura, sai da passarela ali, eu faço o papel mesmo ali de Iyabá na boca da passarela. Sair correndo em um... Aí a pessoa está desmaiando ou está chorando, aí a entidade que encosta. E é um babado, tanto orixá quanto Jurema. Não tem exú? Não tem pombagira? (Iyaba Tenily Guian, entrevista realizada em 02 de março de 2022).

A expressão "brincadeira de egum" enfatiza a dimensão lúdica que, embora divertida, também carrega um peso espiritual significativo. Não é incomum que, da arquibancada, se ouçam frases como: "É Ritinha, não é ele não" ou "Saravá, Mestre Paulina", quando o público reconhece a presença desses espíritos e o axé que se manifesta nos corpos que constituem a corte real. Também chama a atenção a forma como Tenily Guian fala da transposição de sua atuação como Iyabá de dentro para fora do terreiro, em que ela se responsabiliza por cuidar daqueles que rodam, ou seja, dos que entram em transe.

O transe de orixá, embora menos comum e mais controlado no contexto do Carnaval, é uma manifestação que gera discussões entre os praticantes. Segundo os interlocutores, as ruas seriam ambientes pouco propícios para essa experiência, em razão da presença de álcool, fumaça e energia sexual, que podem ser vistos como incompatíveis com a manifestação das divindades. Contudo, há relatos de pessoas que afirmam ter se sentido irradiadas pelo orixá durante o desfile, como "Iansã é quem vai, eu não sinto nada" ou "Xangô toma a frente, eu não vejo nada", expressando uma conexão que, embora não se assemelhe ao transe tradicional do terreiro, não é menos legítima ou significativa. Mãe Carminha da Oxum destaca a constante presença de seus orixás durante o desfile, afirmando que nunca sai sozinha; sempre está acompanhada por Oxum ou Iansã:

Eu mesma nunca saio só. Quando não é Oxum é Iansã que sempre está perto de mim. Eu acho que isso é de todos eles, que é de orixá, sempre está por perto. Batuqueiro nenhum não toca só não. Sempre Ogum está ali em frente a eles. Pode ser outros orixás deles, filho de xangô, filho de obaluaê, filho de ogum, filho de odé, ou filha de iemanjá, mas sempre quem está sempre de frente é só Ogum. Ogum que está de frente. Porque ele é o dono de todos os instrumentos. Dono de todos os instrumentos, de todos os instrumentos mesmo é Ogum. Xangô não é dono de instrumento nenhum. O que Xangô é dono do instrumento de maracatu é só o ganzá. Somente. Porque faz a zoada. É o que ele gosta, aquela zoada. Do xére. Pronto, ele é que é o dono. Já das alfaia é Ogum, aquele de ferro, que chamam gonguê... de Ogum. Mãe Carminha, entrevista realizada em 16 de março de 2022).

A percepção de que os orixás estão sempre "por perto" não só reforça a espiritualidade intrínseca ao Carnaval, mas também evidencia a ideia de que cada batuqueiro está sempre protegido e guiado por forças ancestrais. O conhecimento

das preferências dos orixás também sublinha a importância da ritualística e dos conhecimentos passados de geração para geração.

Depois que o Encanto passa na passarela, chega a hora da desprodução: guardar todos os materiais nos caminhões e ônibus, além de distribuir o lanche para os participantes. Ao chegarem na comunidade, os materiais são descarregados e guardados novamente na sede. Em seguida, inicia-se a festa na nação, seja na sede ou na rua. Todos bebem, comem e passam horas conversando sobre o desfile, refletindo sobre erros e acertos, além de compartilharem ideias para o ano seguinte. Não é incomum que as entidades da rua, mestres e mestras, além de Exús e Pombagiras, também se manifestem nesse momento participando das análises e discussões sobre o próprio ritual. Não é o fim do Carnaval, mas o começo do próximo.

## 6.6 TAMBORES SILENCIOSOS

No dia seguinte ao desfile, na segunda-feira, acontecem os Tambores Silenciosos. A cerimônia foi idealizada na década de 1960 por Maria de Lourdes Silva, a Badia. Neta de pessoas escravizadas e moradora do Pátio do Terço até o fim da vida, ela concebeu a ideia de lembrar e homenagear os negros escravizados — muitos dos quais passaram por aquele lugar na rota do comércio escravagista — que morreram sem conhecer o Carnaval. Com o apoio do jornalista Paulo Viana e do advogado Edvaldo Ramos, a proposta de Badia foi concretizada e, com o tempo, consolidou-se como uma das iniciativas culturais de maior visibilidade da cultura de terreiro em Recife.

Nesse ritual, o espaço do Pátio do Terço é ressignificado, deixando de ser apenas um local de comércio movimentado e culto católico para se tornar um espaço de expressões do Candomblé Nagô Egbá, Jeje, Ketu, Angola, entre outras nações representadas, além da Jurema e Umbanda. O Pátio do Terço também se transforma em um espaço de visibilidade e atuação política do movimento negro, reunindo diversas autoridades políticas e um público expressivo para assistir ao ritual.

Durante o dia, os protagonistas são os maracatus mirins, os grupos infantis das nações. As coordenadoras e apoiadoras do Encantinho são responsáveis por levar as crianças da comunidade para fazer seu cortejo. Cada grupo infantil tem sua vez de desfilar e subir ao palco para cantar algumas loas, apresentando sua corte mirim. Nesse momento, as crianças do Encantinho demonstram sua força e tocam

as loas do Encanto do Pina de maneira semelhante ao grupo adulto. Ao final do baque, as crianças são levadas de volta para a comunidade, o que pode levar várias horas devido ao intenso trânsito nos dias de Carnaval.

**Figura 98 - Encantinho no Tambores Silenciosos**



Fonte: Site do Encanto do Pina.

**Figura 99 - Dama do Paço mirim**



Fonte: Site do Encanto do Pina.

À noite é a vez dos adultos. Um a um, cada Maracatu-nação chega à rua onde o palco está montado, marcando seu espaço. Os maracatuzeiros podem passar horas esperando a sua vez ou aguardando a chegada do restante do grupo para se apresentar. O Encanto do Pina geralmente leva grande parte do baque que participou do Desfile Oficial (de 70 a 100 pessoas), além de uma pequena parcela da corte, incluindo o rei, a rainha, o pálio, o estandarte, as Damas do Paço com a calunga, alguns casais nobres e algumas baianas.

Quando a entrada da nação é anunciada ao microfone, ela segue em cortejo até o palco, desenvolvendo sua evolução tanto musical quanto estética. Nesse

momento, o público acompanha com palmas, gritos e cantos, respondendo e cantando junto às loas que remetem à ancestralidade do grupo, aos orixás, entidades, ancestrais e à resistência negra. O cortejo avança até o espaço mais próximo possível à Igreja do Terço, onde as Ruas Direita e Águas Verdes se encontram, formando a Rua Vidal de Negreiros, o “Pátio do Terço”. Diante das centenas de pessoas que observam a passagem dos Maracatus-nação — com sua corte, estandarte, damas do paço, baianas, vassallos e outros personagens — é realizado um ritual em homenagem ao Rei e à Rainha, em louvor às entidades, orixás e eguns, sempre acompanhado por loas e tambores.

Em seguida, o Encanto do Pina se dirige ao local de recuo (uma rua estreita ao final do Pátio do Terço), ainda em cortejo, para dar espaço ao próximo grupo. À meia-noite os tambores silenciam, prática que dá nome ao ritual. Todas as luzes se apagam, iniciando o ponto alto da cerimônia: os cânticos sagrados aos orixás e as bênçãos rituais ministradas por sacerdotes de terreiro. Os cânticos são, em sua maioria, dedicados a Oyá, orixá que guarda o portal entre o mundo dos vivos e o dos mortos, acompanhados pelas palmas da plateia. Não é incomum que pessoas entrem em transe de orixá nesse momento. Para proteção do orí, é recomendado que os batuqueiros e batuqueiras cubram a cabeça com torços ou boinas.

O Pátio do Terço, que abriga a celebração, carrega a história dos antepassados negros. Ali funcionou um dos primeiros terreiros de tradição nagô em Pernambuco. O espaço também foi utilizado para a venda de pessoas escravizadas e para enterrá-las após a morte. Por isso, costuma-se dizer que o local possui uma forte memória ancestral.

## 6.7 A CONTAGEM DE PONTOS

A contagem de pontos acontece no Pátio São Pedro na quinta-feira que sucede a Quarta-Feira de Cinzas. É um dia muito aguardado pelos maracatuzeiros, especialmente pelos batuqueiros e batuqueiras, que têm ganhado cada vez mais destaque em relação à corte. Desde as primeiras horas do dia, a comunidade se mobiliza com os preparativos: são organizadas refeições coletivas (como feijoada, sopa, caldo de sururu, caldeirada), adquiridas bebidas (como cerveja e vinho carreteiro), e montada toda a estrutura musical (palco, som e contratação de grupos) que marcará o clima da celebração. Haverá festa, seja para celebrar a vitória, seja

para consolar os corpos exaustos e reanimar os ânimos com o axé da coletividade.

Em alguns anos, houve mobilização para a participação presencial de representantes do Encanto do Pina; em outros, a contagem foi acompanhada remotamente. As chamadas telefônicas eram o principal meio de comunicação para se inteirar da apuração, mas nos últimos anos foram substituídas por transmissões ao vivo (lives) via Instagram e/ou Facebook, feitas pelos próprios maracatuzeiros presentes no local. As agremiações que competem por um lugar no pódio, primeiro, segundo e terceiro lugar, costumam ir ao Pátio São Pedro. Elas se apresentam em grupos numerosos, trajadas com seus símbolos, incluindo camisetas, bandeiras e instrumentos. O espaço ainda mantém a estrutura de palco e a decoração do Carnaval, além de um considerável policiamento.

Esse momento é marcado por grande tensão e, não raro, ocorrem brigas entre grupos competindo na mesma categoria. À medida que os jurados anunciam as notas, os grupos demonstram agitação, com gritos de alegria, abraços e comemorações entre os bem avaliados, e vaias, provocações e troca de insultos por parte daqueles que não tiveram um reconhecimento favorável pelo desfile. O papel e a caneta utilizados para fazer as tabelinhas com a soma de pontos foram, há poucos anos, substituídos por um telão onde são projetadas as notas.

**Figura 100 - Contagem de pontos**

Agremiação	21	22	23	24	25	26	27	28	TOTAL
ALMIRANTE DO NORTE	1,5	1,5	1,6	1,6	1,6	1,6	1,6	1,6	7,7
AMIZADE ESPECIAL	1,6	1,6	1,6	1,6	1,6	1,6	1,6	1,6	13,2
ENCANTO DO PINA	1,6	1,6	1,6	1,6	1,6	1,6	1,6	1,6	13,2
ENCANTO DO PINA (Jovens)	1,6	1,6	1,6	1,6	1,6	1,6	1,6	1,6	13,2
LEÃO DA CARNEIRA	1,6	1,6	1,6	1,6	1,6	1,6	1,6	1,6	13,2
LEOPOLDO CORDEIRO (POVO)	1,6	1,6	1,6	1,6	1,6	1,6	1,6	1,6	13,2
ENCANTO DA ALEGRIA	1,6	1,6	1,6	1,6	1,6	1,6	1,6	1,6	13,2
ENCANTO DO RIO	1,6	1,6	1,6	1,6	1,6	1,6	1,6	1,6	13,2

Fonte: Acervo pessoal.

Cada categoria tem suas notas anunciadas de forma separada. Quando inicia

a categoria Maracatu de Baque Virado do grupo especial, na qual o Encanto do Pina participa há alguns anos, os batuqueiros e batuqueiras se aglomeram para escutar os jurados, que geralmente são desconhecidos para eles, como produtores culturais, artistas e pesquisadores. Em 2023, o Encanto do Pina foi representado no Pátio São Pedro por algumas de suas lideranças, entre elas, Mestre Joana, Pai Marcelo e o contra-mestre Ogan Dayvison, além do responsável pela confecção dos adereços e de dezenas de batuqueiros, a maioria com idades entre 15 e 20 anos. Esse momento foi especialmente significativo para todos os presentes, pois marcou o primeiro ano em que o Encanto do Pina conquistou o título de campeão do Carnaval, consolidando sua trajetória e reafirmando sua presença cultural e espiritual no cenário carnavalesco.

Com a proibição de fogos de artifício, os batuqueiros e batuqueiras comemoraram com sinalizadores nas cores da Nação, cantando as loas do Encanto do Pina, especialmente a de homenagem a Oyá, que foi o tema do Carnaval daquele ano. Alguns também saudavam essa divindade, enquanto outros gritavam, em uníssono, palavras de ordem como “o Encanto aê”, “favela venceu” e “o Maracatu do lixo/chiqueiro chegou”.

**Figura 101 - Contagem de pontos**



Fonte: Instagram do Encanto do Pina.

Embora a maioria dos Maracatus-nação esteja localizada em favelas e seja constituída por jovens negros e periféricos, algumas nações são consideradas superiores por apresentarem figurinos bonitos, bons instrumentos, um baque

numeroso e uma corte luxuosa, características que, até pouco tempo atrás, não eram associadas ao Encanto do Pina. Devido à sua sede ter sido construída em uma palafita, junto aos chiqueiros de porcos, o Encanto do Pina foi chamado por um tempo de "Maracatu do lixo", o que sempre aborreceu seus integrantes.

Outro aspecto que parece ter contribuído para enaltecer ainda mais a vitória da nação foi o fato de ter um número menor de batuqueiros em comparação às nações que se alternavam como vencedoras do título, como Estrela Brilhante do Recife e Porto Rico. Também foi ressaltado que o grupo é majoritariamente composto por crianças, jovens, adolescentes e mulheres, além de contar com uma quantidade considerável de pessoas LGBTQIAP+. A celebração no local durou pouco menos de uma hora e, em seguida, foi deslocada para a sede.

**Figura 102 - Celebração pós contagem de pontos**



Fonte: Acervo pessoal.

Na Rua Osvaldo Machado, as pessoas se molhavam e jogavam tinta, farinha e ovos umas nas outras. Além da brincadeira de mela-mela e da música alta, a festa contou com muita bebida e comida. No entanto, o momento não foi apenas de alegria. O cortejo realizado na comunidade, com alguns batuqueiros e integrantes da corte, passou pela sede do Porto Rico, considerada uma nação co-irmã em um passado não tão distante, gerando grande tensão que foi intensificada posteriormente pelas provocações e ameaças nas redes sociais, evidenciando a crescente rivalidade que permeia, com cada vez mais ímpeto, o universo das nações.

Alguns integrantes do Encanto do Pina afirmam que a harmonia entre as

nações deixou de existir quando o Encanto passou a ser visto como "uma ameaça" na disputa pela hegemonia. Outros sustentam que a questão é familiar e movida por afetos que se estendem ao Maracatu, já que os mestres dessas nações foram casados e hoje não se relacionam mais.

Por representar uma expectativa de reconhecimento e ascensão social em um contexto de extrema escassez e falta de oportunidades, muitos indivíduos que compartilham condições semelhantes acabam competindo entre si. Atrair uma clientela maior para o terreiro, conseguir mais apresentações remuneradas e alcançar maior reconhecimento dos grupos percussivos de outras regiões fortalecendo seu próprio capital simbólico são formas, possibilitadas pelo carnaval, de se manter relevante nesse cenário bastante competitivo.

Se as pessoas dessa comunidade não conseguem acessar determinados lugares individualmente, por conta de seu pertencimento racial, da pobreza, da falta de escolaridade e da falta de oportunidades de acesso, coletivamente elas conseguem existir e produzir beleza: "rodando a baiana", "virando o baque", "segurando a calunga". Essas dimensões não se anulam, como o mercado cultural das culturas populares sugere, elas coexistem de forma exusíaca, se retroalimentam, se misturam: vida e morte, sagrado e profano, escassez e fartura, sossego e raiva.

Assim, o Carnaval do Encanto do Pina se constitui como um conjunto de ritualísticas, festejos, trabalhos, expressões artísticas, disputas e lutas coletivas, fundamentadas em saberes ancestrais transmitidos pela oralidade. Além disso, reúne em uma encruzilhada duas religiões de terreiro de matrizes africana e indígena (Candomblé Nagô Egbá e Jurema Sagrada), uma prática tradicional negra (Maracatu-nação) e uma coletividade negra (Comunidade do Bode). Essa confluência manifesta-se em múltiplos níveis e desdobra-se em diversas etapas, cujos limites se revelam por vezes imperceptíveis e fluidos. Tal dinâmica constante remete ao papel de Exú, entendido como princípio do movimento e da transformação nas cosmopercepções amefricanas, conceito que proponho para compreender os modos específicos de existência e expressão cultural dessa tradição.

Nesse contexto, a abertura, a rua, o movimento e o cruzo são considerados domínios de Exu<sup>25</sup>, a divindade a quem pertencem todos os mercados e a própria

---

<sup>25</sup> Articulação teórica inspirada em RUFINO, Luiz. PEDAGOGIA DAS ENCRUZILHADAS Exu como Educação. Rev. Exitus, Santarém, v. 9, n. 4, p. 262-289, out. 2019.

prática da troca. Para Mãe Carminha, embora Iemanjá e Oxum sejam os principais orixás celebrados durante o Carnaval, Exú é o grande articulador e “cabeça de tudo.

O santo que rege o Maracatu, o Encanto do Pina, é Iemanjá e Oxum. Elas que falam no jogo... Se ela vê que está alguma coisa errada, ela vai e joga. É para ver o que Iemanjá está dizendo, o que Oxum está dizendo, e principalmente o que Exu está dizendo. Porque Exu é o cabeça de tudo. Tem que prestar atenção nisso (Mãe Carminha, entrevista realizada em 16 de março de 2022).

O ponto em que Mãe Carminha ressalta que, se "ela vê que está alguma coisa errada, ela vai e joga", reforça a ideia de cuidado e intervenção divina. O uso do jogo como ferramenta de análise espiritual aparece como uma forma de buscar equilíbrio e harmonia dentro da comunidade. Além disso, o reconhecimento de Exú como "o cabeça de tudo" destaca sua função como guardião das portas e facilitador da comunicação entre os mundos físico e espiritual. A frase "tem que prestar atenção nisso" enfatiza a necessidade de respeitar e honrar essa divindade, sugerindo que a espiritualidade não é apenas um aspecto cultural, mas uma força vital que permeia todos os aspectos da vida comunitária. Assim, Exú é a força que guia e apresenta possibilidades de transformação por meio do Carnaval, através do qual se criam mundos e possibilidades de existência.

Ao longo deste capítulo demonstrei como o axé que emana do território onde as tradições religiosas do Encanto do Pina são preservadas, o barracão, se manifesta e se expande para o fazer carnavalesco. Argumentei que as narrativas corporeificadas no Carnaval, por meio do uso das fantasias, da apropriação de personagens tradicionais, do toque dos tambores, do repertório de loas e da resignificação do cortejo, evocam histórias e cosmopercepções que dificilmente seriam conhecidas de outros modos.

A partir das discussões anticoloniais de Nêgo Bispo (2023, p. 27), para quem “a festa é mais forte do que a Lei; o Estado não consegue quebrar os modos de vida quando eles estão envolvidos nas festas,” sustentei que o Carnaval do Encanto do Pina extrapola o status de festa popular apropriada e se configura como ritual que expressa profundo respeito pelos modos de fazer e formas próprias de contar histórias dessa comunidade.

Defendo que, ainda que mediado pela branquitude e pela lógica midiática que acirra a competição por prêmios, os maracatuzeiros resistem e disputam espaço para

reatualizar memórias ancestrais e construir um lugar na cultura no qual seja possível expressar suas cosmo percepções. Essa noção encontra ressonância no poema de Nêgo Bispo (2018; 2023):

Nós, caminhando pelos penhascos, atingimos o equilíbrio das planícies. Nós, nadando contra as marés, atingimos a força dos mares. Nós, edificando nos lamaçais, atingimos a firmeza dos lajeiros. Nós, habitando nos rincões, atingimos a proximidade da redondeza. Nós somos o começo, o meio e o começo. Existiremos sempre, sorrindo nas tristezas para festejar a vinda das alegrias. Nossas trajetórias nos movem. Nossa ancestralidade nos guia (Bispo, 2018).

A interligação entre rituais, Exú, axé, tambores e as presenças afro-ameríndias vivas e encantadas no Carnaval do Encanto do Pina demonstra que, mesmo em tempos de intensificação das violências coloniais e raciais, é possível construir estratégias coletivas de resistência e ajuntamento, estabelecendo uma recusa à aceitação plena da colonialidade e apontando para outras formas de existência, criação e luta. Interpreto, assim, que o Carnaval do Encanto do Pina reafirma sua potência enquanto prática de resistências e invenções, convocando-nos a reconhecer e valorizar as formas plurais e dinâmicas pelas quais as tradições se atualizam. Ele não é apenas um espetáculo ou uma festa, mas um espaço vivo de expressão, onde as energias ancestrais se manifestam e se multiplicam, abrindo caminhos para futuros possíveis tecidos na força do axé, na memória dos corpos e na sabedoria ancestral.

## COSMOPERCEPÇÕES AMEFRICANAS

Iniciei o texto narrando o trajeto de ida para o terreiro, lembrando minhas experiências no início da pesquisa, quando ainda carregava uma mochila nas costas. Aguentar peso é uma lição ensinada às mulheres negras. Dizem-nos para segurar o choro, mesmo que doa. Não é à toa que buscamos nos destacar pelo esforço, pelo sacrifício. Não é à toa que alisamos os cabelos com formol e queimamos nossas testas e nuças com chapinha e até com ferro, na falta do equipamento adequado, até que tenhamos acesso a outras formas de responder a essas imposições. Quando tive acesso a discursos que historicizavam questões de raça e gênero, passei a buscar referências que rejeitavam os modelos de beleza, sociabilidade e comportamento impostos pela branquitude e pelo patriarcado. Idealizei os terreiros e maracatus como espaços de resistência, e levou tempo até que eu pudesse elaborá-los para além dos binarismos conceituais que me conformaram, inclusive muito presentes na militância política.

Dentro da tradição judaico-cristã, o sofrimento é vivenciado ao longo de toda a vida, e a alegria pode existir apenas no pós-morte. Já nas culturas de terreiro, vive-se o que precisa ser vivido aqui e agora, tanto a alegria quanto a tristeza. Inclusive, a própria morte é constitutiva da vida. Se, na realidade cultural e religiosa em que fui criada, era necessário abrir mão de uma coisa em detrimento de outra, no Encanto do Pina, ao longo desses últimos dez anos, vivi experiências em que tudo coexistia: Orixá, Jurema, cola quente, tambor com luz de LED, carro alegórico, tempo de recolhimento, noites em claro, arrecadação de cesta básica, comunhão, perseguição policial, bacurau, cerveja quente com sururu, afoxé, bregafunk. Escassez e fartura, morte e vida, criação e alienação, tudo ali, coexistindo sem assepsia, especialmente no sentido cultural e social. Foi com tempo e elaboração, não apenas teórica, mas também sobre minha própria trajetória espiritual, que compreendi as motivações para me dedicar e me debruçar nos estudos sobre uma nação assentada em um terreiro de tradição Nagô Egbá e Jurema Sagrada, predominantemente negra e liderada por Iyás.

A experiência do corpo possibilitada por essa nação me permitiu resgatar outras memórias que não me foram apresentadas dentro de um processo de sociabilidade pautado no comportamento binário próprio da colonialidade. Era isso o que me encantava: o alargamento do mundo, a multiplicidade de intensidades, os

encontros de múltiplas formas de perceber o mundo e não o suposto matriarcado negro, tão abordado nas demais pesquisas sobre a comunidade.

Minha pesquisa e minha escrita foram se transformando à medida que minhas próprias cosmopercepções se modificavam ao longo do percurso do doutorado, em paralelo ao meu percurso iniciático. A problematização da minha subjetividade, assim como o luto por idealizações que precisei abandonar, acompanharam todo o processo investigativo e tornaram-se ferramentas fundamentais para que eu pudesse compreender e representar o que compõe o Encanto do Pina, sem impor pesos valorativos excessivos, mas buscando perceber os elementos em sua complexidade, inseridos em um contexto mais amplo de contradições e dinâmicas de poder.

Foi um longo caminho até que eu pudesse refletir com mais clareza sobre as complexidades de um lugar que não está apartado das dinâmicas de poder que o atravessam, mas que, ainda assim, oferece ferramentas sofisticadas de enfrentamento à miséria existencial e à monocultura do pensamento. Duas realidades aparentemente antagônicas que coexistem, e é justamente aí que Exu come, como se diz nos discursos das religiões de terreiro. Esses saberes, em especial, se revelaram a mim por meio do corpo, do tempo das cosmopercepções e de linguagens não capturadas pela racionalidade hegemônica. Esse corpo, compreendido como possibilidade de reinscrição do continente africano no contexto brasileiro, conforme ensinado por Beatriz Nascimento (1982), me convocou à reflexão sobre as múltiplas formas de conceber o mundo que se reúnem em nome da nação.

Passei a refletir sobre a relação entre sensibilidade e cultura, as negociações por meio da memória e das corporeidades, considerando as marcas da colonialidade e as reinvenções diaspóricas que se opõem a elas. Atentei-me ao Maracatu-nação e às suas produções de memória, que se reinventam no corpo e confrontam o que está posto na cultura racista-colonial. Busquei trazer para o texto algo do que o Encanto do Pina desperta em seus adeptos, mesmo diante de tanta interdição e perseguição. Demonstrei como o repertório dessa cultura tem o poder de reviver o que foi esquecido. Foi a partir desse movimento que me foi possível conceituar tais percepções por meio do termo “cosmopercepções amefricanas”, com base nas reflexões de Oyèrónkẹ Oyěwùmí (2021) e Gonzalez (1988).

Eu tinha grande preocupação em não romantizar a dor, o genocídio, a fome

e a política cultural. No entanto, o que passei a compreender, ou aceitar melhor, dentro das contradições, especialmente a partir de Beatriz Nascimento, Lélia Gonzalez, Nego Bispo, Mãe Maria de Sônia, Vó Quixaba, Vó Laura, Mãe Carminha, Mestra Joana e Pai Marcelo, é que nossa produção de encantamento, alegria e beleza, disputada, brigada, suada, ardida e lantejoluda, é uma forma sofisticada e corajosa de não se paralisar diante das violências, ou seja, de produzir política de vida.

Na introdução desta tese, escrita no início da pesquisa, em meados de 2021, mencionei que carregava uma mochila nas costas. Naquele momento, atravessava simultaneamente os ritos iniciáticos do Candomblé e os da pesquisa de doutorado. Eu me projetava nas possibilidades, mas estava exausta e um tanto ressentida — ressentimento que nascia do confronto entre as idealizações que havia construído e o real que encontrei, tanto no terreiro quanto na pós-graduação. Nenhum dos dois espaços correspondia plenamente às imagens que eu nutria: ambos se revelaram mais complexos, contraditórios e humanos do que eu esperava. Agora, escrevendo a conclusão do texto voltando do Carnaval de 2025, já com uma mala de rodinhas, consigo reconhecer e refletir com mais profundidade sobre essas experiências. Compreendo, então, que as maiores dificuldades em narrar as questões mais singulares da nação, suas contradições, multiplicidades de sentidos, negociações e disputas de poder, refletiam também um desafio íntimo: o de elaborar algo que me era profundamente caro, sem apagar suas ambiguidades. Foi justamente por isso que a categoria historiografia iniciática se tornou tão significativa para mim.

O lugar fronteiriço, o de não ser nativa, mas ainda assim filha da nação, batuqueira de fora, mas ainda assim Iyawô da casa, manifestou-se de diferentes formas ao longo da pesquisa, em um movimento contínuo de transformação. Esse lugar exigiu que eu sustentasse o desconforto e enfrentasse com coragem o desafio de construir uma ética possível. Por isso foi tão importante me embasar nas autoras que trabalharam a temática da “pesquisa iniciática” e dos “saberes localizados”, Juana Elbein Santos (1982) e Donna Haraway (1995), respectivamente. Suas reflexões me auxiliaram a pensar as dinâmicas do Encanto do Pina, considerando a corporificação da experiência na produção de uma outra razão, ou de uma outra história.

O método da História Oral e a Pesquisa Participante também foram fundamentais para a documentação de narrativas sobre temas pouco abordados no

contexto do Maracatu-nação, como as múltiplas compreensões de mundo, sagrado, comunidade e tradição que o compõem. Para teorizar sobre essa multiplicidade encontrada e a relação do coletivo com a ancestralidade, parti de uma série de autores de diferentes origens, que problematizam e contextualizam a monocultura e o desencantamento próprios da colonialidade. Além disso, discuti o racismo e suas diferentes formas de atravessar as dinâmicas do Encanto do Pina e a experiência de seus adeptos. Os autores abordados me auxiliaram a aproximar essas diferentes gramáticas e suas formas de conceber as práticas que constituem as dinâmicas do Maracatu-nação, partindo de uma perspectiva que vai da história local para uma mais ampla.

Apresentei a história das Iyás, a maneira como se criou o laço afetivo e ancestral entre elas, e a relação delas com seus orixás, as entidades da Jurema Sagrada e a tradição do Maracatu-Nação. A partir das entrevistas realizadas e das narrativas sobre as Iyalorixás Mãe Maria de Sônia, Mãe Maria da Quixaba, Mãe Laura, Mãe Helena, Mãe Carminha e Mãe Joana, busquei evidenciar que se trata de mulheres negras plurais, cujas trajetórias se entrelaçam em encontros e reencontros, contribuindo para manter vivo e pulsante o Encanto do Pina. Inspirada por Stuart Hall (2002), que critica as representações empobrecidas e estereotipadas das tradições e culturas afro-diaspóricas, procurei compreender de que modo essas Iyalorixás percebem e atuam sobre a realidade que as cerca. Ou seja, busquei apresentá-las como sujeitos que interferem e agem sobre o contexto em que estão inseridas, rejeitando narrativas que tratam as pessoas negras das tradições de terreiro como uma massa homogênea que reproduz irrefletidamente o que lhes foi ensinado pela geração anterior.

Narrei aspectos históricos do culto aos Orixás e à Jurema Sagrada no Ylê Axé Oxum Deym, evidenciando que se trata de uma nação oxúnica e empadilhada, nagô e juremeira, guardiã dos fundamentos dos Orixás, assim como dos caboclos e mestres da Jurema. Apresentei como as dinâmicas sociais do terreiro são estendidas ou ressignificadas no Encanto do Pina. Abordei aspectos das sociabilidades e das formas de interação entre os membros da comunidade, demonstrando como ali coexistem práticas de criatividade, reatualização de tradições e coletivização da vida, junto às disputas e às lutas pela sobrevivência. Demonstrei que o Encanto do Pina é do mangue e é da luta; é das mulheres, das crianças e das pessoas fora da norma sexual e de comportamento binário. Apontei

que essa amplitude de possibilidades de viver o Maracatu de distintas formas possibilitou um espaço que apresenta àqueles que chegam um universo repleto de encantos e complexidades espirituais e culturais.

Demonstrei a aproximação histórica entre as calungas e os orixás e entidades femininas cultuadas no Ylê Axé Oxum Deym, como Dona Maria Padilha, Iemanjá e Oxum. Chamei atenção para as conexões históricas entre as figuras femininas do grupo, aquelas que se ancestralizaram e as que continuam vivas e sendo modelos para toda a comunidade; demonstrei que as calungas são concebidas de diversas formas dentro do Encanto do Pina, ora como objetos sagrados, ora como símbolos, ou como uma necessidade de atender às instituições que determinam as “regras oficiais” para a manutenção das tradições no Carnaval da Prefeitura do Recife.

Narrei algumas dinâmicas que ocorrem durante o período do Carnaval e os significados de “colocar o Maracatu na rua”. Privilegiei a montagem da corte e do baque, as obrigações rituais, o Tumaraca, o desfile do Baque Mulher, o desfile oficial da nação, os Tambores Silenciosos e a contagem de pontos, para refletir sobre o Carnaval do Encanto do Pina como um ritual no qual o corpo lembra e conta histórias da própria comunidade e seus ancestrais que não seriam conhecidas de outra forma. Demonstrei, a partir das narrativas orais dos maracatuzeiros e da observação participante, que a Nação é um espaço de trabalho e festa onde existimos coletivamente e comungamos com nossos antepassados e ancestrais, em meio às diferenças. Apresentar essa pluralidade foi fundamental para evidenciar as estratégias adotadas pelo Encanto do Pina para manter suas práticas vivas e significativas, bem como para compreender as diferentes formas pelas quais cada participante da pesquisa concebe e vivencia essas práticas. Nessas discussões, priorizei a observação da persistência dos modos de ser, saber e fazer afro-ameríndios no Brasil, articulados a partir do conceito de “cosmopercepções amefricanas”.

Por se tratar de um universo de experiências religiosas que ocorrem, em grande parte, no espaço público e que têm menos mediação do que na vivência interna do terreiro, onde as práticas obedecem a um ethos mais rígido, o Maracatu-nação tornou-se um espaço privilegiado para analisar tais amefricanidades. Para uns, é uma extensão da vivência do terreiro; para outros, diversão; para alguns, uma forma de fortalecimento da identidade racial; para outros ainda, uma maneira de pertencer a algo que os antecede; e, para outros, é profissão.

As pessoas se relacionam com o Encanto do Pina de maneiras diversas e por múltiplas razões, e essas formas de vivência não apenas coexistem, mas se enriquecem mutuamente. Não há uma única forma autêntica ou legítima de pertencimento, ideia de que, ainda que de maneira inconsciente, eu buscava afirmar no início da pesquisa. Com o tempo, compreender isso se tornou fundamental para reconhecer que a força da nação está justamente em sua capacidade de acolher trajetórias plurais, que não precisam se ajustar a um modelo único. Reunir narrativas de pessoas que experienciam o Maracatu por caminhos distintos me permitiu evidenciar que, nesse espaço, diferentes águas podem confluir e seguir juntas, sem a necessidade de se fundirem num só leito.

Essa diversidade de experiências se revela, por exemplo, na trajetória de Vó Quixaba, da Comunidade do Bode, que transformou uma história de abandonos em protagonismo: conduz uma comunidade inteira com o poder de Oxum Deym e a guiança de Mestre Manol Coréia, além de brilhar na telona como protagonista do filme *Mães do Pina*. Ou em Mãe Laura, que chegou ao Recife para trabalhar como empregada doméstica, guiada por seu caboclo, e cuja vida foi profundamente transformada pelo Maracatu — hoje, enfrenta sem hesitar qualquer policial que tente impedir sua Jurema de passar.

Também está presente em Mãe Carminha, que não pôde criar sua filha sanguínea, Mãe Joana, mas que, eleita Iyabá por três Xangôs, tornou-se guardiã de uma comunidade inteira, incluindo a própria filha, hoje Iyakekerê da casa. Mãe Joana, por sua vez, atravessa continentes dando oficinas na Europa, mas é também a primeira a chegar e a última a sair da Avenida Dantas Barreto no dia do desfile, carregando armações, fantasias, tesouras e cola quente.

Há ainda Ogan Dayvison, da Ilha de Deus, que conheceu o Maracatu por meio de seu xará, Ogan Deivison Santana, e se tornou referência: luthier, contramestre e liderança da nação, respeitado dentro e fora do país. Ou Dona Célia, que dormia nas ruas do Recife Antigo na década de 1950 e hoje é rainha do Maracatu, afirmando que sua coroa foi protegida por Oyá, seu orixá de frente.

Soraia, que varre as ruas da Comunidade do Bode onde acontecem os ensaios, transforma-se em Baiana de destaque, rodopiando na avenida do país que mais mata mulheres trans no mundo. Tia Mari, pedagoga responsável pelo Encantinho, leva consigo a calunga de Iemanjá. Shirlene, encantada pelo culto de Pombagira no Ylê Axé Oxum Deym, hoje carrega a calunga que representa o

fundamento da casa.

E ainda Jamile, César, Jocien e Igor, que chegaram ao Recife pelas vivências com seus grupos de Maracatu e hoje são filhos do terreiro. Uma nação onde Iyás, Iyabás, Ogans, Abians, professores, artistas, produtores culturais, defensores da cultura do Maracatu-nação e curiosos comungam e coexistem, mantendo viva — de forma sofisticada, afetiva e potente — a memória de uma tradição e de uma comunidade.

Ao observar com mais atenção os movimentos e contradições que compõem a experiência do Encanto do Pina, compreendi que essa era a principal chave analítica desta investigação: a capacidade da nação de articular múltiplas formas de conceber e organizar a vida, resistindo ativamente à lógica da monocultura, do apagamento histórico e da aniquilação do encanto como princípio vital. Longe de operar segundo uma racionalidade única, o Encanto do Pina sustenta e atualiza formas de existência que se inscrevem em cosmopercepções amefricanas, conceito aqui mobilizado para nomear os modos de conhecer, sentir e narrar o mundo produzidos por populações negras e indígenas, em contexto diaspórico, a partir de suas tradições ancestrais, memórias coletivas e experiências encarnadas.

Essas cosmopercepções, ao contrário das epistemologias ocidentais hegemônicas, não se fundamentam necessariamente na centralidade da visão ou na hierarquização dos sentidos, mas cultivam a pluralidade perceptiva e a inseparabilidade entre corpo, espírito, território e tempo. No Encanto do Pina, tais lógicas se manifestam de maneira viva e potente por meio da expressividade corporal, da musicalidade ritual, da oralidade partilhada, da espiritualidade coletiva e da inventividade cotidiana. É nesse entrelaçamento que se produzem não apenas práticas culturais, mas também formas de resistência, de memória e de reinvenção do presente, abrindo caminhos para outras formas de vida e novas possibilidades de representação do mundo.

A partir das análises realizadas, demonstrei que no Encanto do Pina há uma pluralidade de modos de viver o Maracatu-nação e de conceber o axé, os orixás, a Jurema, a comunidade, as calungas, os tambores e a corte real. Por fim, defendi a tese de que as lógicas culturais cruzadas nesse contexto, conceituadas aqui como cosmopercepções amefricanas, constituem o axé que sustenta a vivacidade dessa tradição. Reconhecer e valorizar essas cosmopercepções amefricanas representa um passo fundamental para a problematização crítica e a desconstrução das

narrativas hegemônicas associadas às divindades e ancestrais, assim como para a recuperação de memórias historicamente marginalizadas. Essa valorização reafirma as epistemes de terreiro e favorece o “reflorestamento” dos imaginários, atualmente áridos em consequência dos processos coloniais que tentaram esvaziar suas referências. No contexto do Encanto do Pina, regido por Oxum e Iemanjá e liderado por sacerdotisas, essa perspectiva também contribui para especificar os processos históricos que fizeram do Maracatu-nação um espaço de defesa comunitária e de matripotência, organizando coletivamente as relações societárias.

A transformação que ocorreu no meu modo de perceber o mundo, resultado do contato profundo com o Encanto do Pina, pode ser entendida como um exemplo vivo das cosmopercepções amefricanas em prática. Essa experiência pessoal ilustra como essas epistemologias não apenas permeiam as tradições e práticas coletivas, mas também têm o poder de reconfigurar as formas de compreender e se posicionar diante da realidade, seja no campo espiritual, político ou historiográfico.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Pólen, 2019.

ALBERTI, Verena. **Ouvir contar**: textos em história oral. Rio de Janeiro: FGV, 2000.

ALENCAR, Alexandra. **É de nação nagô**: o Maracatu como patrimônio imaterial nacional. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Florianópolis, 2015.

ANDRADE, Mário. **Danças dramáticas do Brasil**. 2º tomo. Belo Horizonte / Brasília: Ed. Itatiaia / INL / Fundação Nacional Pró-memória, 1991.

ANZALDÚA, Gloria. **Fronteiras/La Frontera**: A Nova Mestiça. Tradução de Sônia Rosa. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

AUGRAS, Monique. De Iyá Mi a Pomba-gira: transformações e símbolos da libido. In: MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de (org.). **Candomblé**: religião do corpo e da alma: tipos psicológicos nas religiões afro-brasileiras. Rio de Janeiro: Pallas, 2000.

BATISTA, Marta Rossetti (org.). **Coleção Mário de Andrade**: Religião e Magia; Música e Dança; Cotidiano. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004- (Uspiana: Brasil 500 anos).

BASTIDE, Roger. **Imagens do Nordeste místico em branco e preto**. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1945.

BENTO, Cida. **Pactos narcísicos no racismo**: branquitude e poder nas organizações empresariais e no poder público. São Paulo: Cejup, 2002.

BISPO, Nego. Entrevista: Começo, meio e começo. **Revista revestres**, 25 jan. 2023. Disponível em: <https://revistarevestres.com.br/entrevista/comeco-meio-e-comeco/>. Acesso em: 21 ago. 2023.

BRASILEIRO, Castiel Vitorino. **Quando o sol aqui não mais brilhar**: a falência da negritude. São Paulo: n-1 edições, 2022.

CAPONE, Stefania. **A busca da África no candomblé**: tradição e poder no Brasil. Rio de Janeiro: Pallas, 2009.

CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. (Orgs). **Novos Domínios da História**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

CARVALHO, José Jorge de. O Xangô de Recife: um estudo de caso de sincretismo religioso no Brasil. In: REIS, João José (org.). **Religião e sociedade**: ensaios de história e antropologia. São Paulo: Hucitec, 1993.

CELESTE, Maria. Metrópole, tradi o e media o cultural: reflexões a partir da experiência dos grupos recriadores de maracatu na cidade de São Paulo. **Media es**, v. 19, n. 2, p. 185-204, 2014.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Tradu o de Maria de Lourdes Menezes. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

CHARTIER, Roger. **A história cultural**: entre práticas e representa es. Tradu o de Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difel, 1988.

COSTA, Pereira da. Folk-lore pernambucano. Subsídios   história da poesia popular em Pernambuco. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**. Tomo LXX, parte II, Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1908.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DANTAS, Beatriz G is. **Vov  nagô e papai branco**: usos e abusos da África no Brasil. Graal, 1988.

DOS ANJOS, João. **O que   a experiência religiosa?** Petrópolis: Vozes, 2006.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Tradu o de Milton da Cunha Lins. 2. ed. Rio de Janeiro: Civiliza o Brasileira, 2015.

FERNANDES, Gonçalves. **O Xangô**: religião afro-brasileira do Recife. Recife: Tipografia do Jornal do Commercio, 1937.

FIALHO, Laís Azevedo. O Maracatu como Ferramenta Política e Descoloniza o da Cultura. **Revista do Núcleo de Estudos Interdisciplinares Afro-Brasileiros**: Paraná. V. 1, n. 01, 2017.

FLOR DO NASCIMENTO, Wanderson. **Filosofia africana**: apontamentos para uma crítica ao eurocentrismo. Petrópolis, RJ: Vozes, 2020.

GOLDMAN, Márcio. Formas de saber e modos do ser: observa es sobre multiplicidade e ontologia no candomblé. **Religião e Sociedade**, v. 25, n. 2, p. 102-120, 2005.

GONÇALVES, Vagner Gonçalves da. **O antropólogo e a magia**: trabalho de campo e texto etnográfico nas pesquisas antropológicas sobre as religiões afro-brasileiras. São Paulo: EDUSP, 2006.

GONZALES, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje**, v. 25, n. 2, p. 223-244, 1983.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. In: SANTOS, Thereza; MUNANGA, Kabengele (Org.). **Retrato em preto**. São Paulo: Selo Negro, 1988. p. 55-63.

GUILLEN, Isabel Cristina Martins. Como uma rainha: a vestimenta entre os Maracatus-nação de Pernambuco. In: **Anais da Anpuh – Brasil – 31º Simpósio Nacional de História**. Rio de Janeiro, 2021.

GUILLEN, Isabel Cristina Martins. “Maracatus-nação: História e historiografia”. In: GUILLEN, I. (ed.). **Inventário Cultural dos Maracatus Nação**, p. 11–26. Recife: Editora da UFPE, 2013.

GUILLEN, Isabel Cristina Martins. Xangôs e Maracatus: uma relação historicamente construída. **Ciências Humanas em Revista (UFMA)**, São Luís, v. 3, n. 2, p. 59–72, 2005.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 1. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão científica no feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995. p. 21–59.

HERVIEU-LÉGER, Danièle. **O peregrino e o convertido: a religião em movimento**. São Paulo: Loyola, 2008.

HOOKS, Bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**. Rio de Janeiro: Verus, 2013.

LATOUR, Bruno. **Nós jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica**. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2002.

LIMA, Ivaldo Marciano de França. **Entre Pernambuco e a África: História dos maracatus-nação do Recife e a espetacularização da cultura popular**. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense. Rio de Janeiro, 2010.

LIMA, Ivaldo Marciano de França. Memórias de Eudes Chagas: passado e presente de um rei maracatuzeiro no Recife dos anos 1960 e 1970. **Dimensões**, v. 29, 2012, p. 410–434.

MAGGIE, Yvone. **Guerra de orixá: um estudo de ritual e conflito**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

MARICATO, Ermínia. MetrÓpole, legislação e desigualdade. **Estudos Avançados**, vol.17, no. 48, São Paulo, maio/ago. 2003.

MIANO, Léonora. **Contornos do dia que vem vindo**. Tradução de Graziela Marcolin de Freitas. Rio de Janeiro: Pallas, 2009.

MOTA, Leonardo. **Cantadores: poesia e linguagem do sertão cearense**. Rio de Janeiro: Cátedra, 1978.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra**. Petrópolis: Vozes, 1999.

NASCIMENTO, Beatriz. **A história da liberdade e da resistência negra no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

NASCIMENTO, Beatriz. **O conceito de quilombo e a resistência cultural negra**. *Jornal de Cultura*, Rio de Janeiro, n. 1, 1982.

NASCIMENTO, Beatriz; GERBER, Raquel. **Orí: o corpo como memória e reconfiguração do território**. 1989.

NASCIMENTO, Elisa Larkin; GÁ, Luiz Carlos. **Adinkra – Sabedoria em Símbolos Africanos**. Rio de Janeiro: Pallas, 2009.

OLIVEIRA, Jailma Maria. **Rainhas, mestres e tambores: gênero, corpo e artefatos no Maracatu nação pernambucano**. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Programa de Pós-graduação em Antropologia da UFPE, Recife, 2011.

PEIXE, Guerra. **Maracatus do Recife**. Recife: Prefeitura da Cidade do Recife/Irmãos Vitale, 1980. 2ª edição. [1955].

PORTELLI, Alessandro. O massacre de Civittella Val di Chiana (Toscana, 29 de junho de 1944): mito e política, luto e senso comum. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (orgs.). **Usos & abusos da história oral**. 1. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2001. p. 103–130.

PORTELLI, Alessandro. O que faz a história oral diferente. In: THOMPSON, Paul; PERKS, Robert (org.). **História oral**. Tradução de Sílvia Maria da Silva et al. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1996. p. 63–74.

RATTS, Alecsandro (Alex) J. P. **Eu sou Atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento**. São Paulo: Imprensa Oficial; Instituto Kuanza, 2007. v. 1.

REAL, Katarina. **Eudes, o rei do Maracatu**. Recife: FUNDAJ/ Ed. Massangana, 2001.

REAL, Katarina. **Eudes, o rei negro do maracatu**. Recife: Ed. Massangana, 2002.

REAL, Katarina. **O folclore no carnaval do Recife**. Recife: Massangana, 1990.

REGO, José Lins do. **O Moleque Ricardo**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1984. 17ª edição.

RIBEIRO, Kátiusca. **Matrigestão: o útero mítico é a ética do coração nas feminilidades africanas**. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

RODRIGUES, Nina. Os africanos no Brasil [online]. Rio de Janeiro: **Centro Edelstein de Pesquisas Sociais**, 2010. p. 196–238. ISBN: 978-85-7982-010-6.

ROLNIK, Raquel. **Territórios negros nas cidades brasileiras**: etnicidade e cidade em São Paulo e Rio de Janeiro, 1989.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das Encruzilhadas**: Exu como Educação. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

RUFINO, Luiz. Pedagogia das Encruzilhadas: Exu como Educação. **Rev. Exitus**, Santarém, v. 9, n. 4, p. 262–289, out. 2019.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora/PISEAGRAMA, 2023.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **Colonização, Quilombos**: modos e significações. Brasília: INCTI/UnB, 2015.

SANTOS JUNIOR, Flávio Cardoso dos. **As (re)significações que a festa de Iemanjá expressa ao bairro do Rio Vermelho-Salvador-Bahia**: cultura e religião afro-brasileiras como vetores de (trans)formação urbana. 2023. 234 f. [recurso eletrônico] Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2023.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os Nagô e a Morte**: Pade, Asese e o culto Egun na Bahia. Petrópolis: Vozes, 1982.

SEGATO, Rita Laura. **Religião afro-brasileira**: um estudo do discurso religioso. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1988.

SETTE, Mario. **Maxabombas e maracatus**. Recife: Livraria Universal, 2ª ed., 1938.

SILVA, Leonardo Dantas. **Carnaval do Recife**. Recife: Fundação de Cultura do Recife, 2000.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Encantamento**: sobre política de vida. Rio de Janeiro: Mórula, 2020.

VAREJÃO, Lucilo. Reis de Maracatu. In: MAIOR, Mário Souto; SILVA, Leonardo Dantas. **Antologia do Carnaval do Recife**. Recife: Editora Massagana, 1991.

VERGER, Pierre. **Orixás**: deuses iorubás na África e no Novo Mundo. São Paulo: Editora Corrupio, 1992.

VIANA, Juliana Aline Gomes. **Tessituras entre maracatu e educação**: percursos formativos de integrantes da Nação Encanto do Pina. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2024.

## ANEXOS

### ANEXO 1 – GLOSSÁRIO

**Abian** - Pessoa que frequenta o terreiro, mas ainda não foi iniciada nos ritos do Candomblé.

**Adjá** - Pequeno sino metálico utilizado em rituais para saudar ou chamar os orixás.

**Ará** - Em iorubá, pode significar “pessoa”, “corpo” ou “amigo”, a depender do contexto.

**Babalorixá** - Pai de santo; sacerdote responsável pela condução dos rituais e do terreiro.

**Congo** - Pode se referir à nação do Candomblé (ligada ao povo Bantu) ou a ritmos específicos de origem congoleza.

**Ebó** - Oferta ritual feita com elementos diversos para equilíbrio espiritual.

**Eborí** - Ritual voltado ao orí (cabeça espiritual), com objetivo de fortalecimento e equilíbrio.

**Egum** - Espírito de pessoa falecida que passou para o plano espiritual, reconhecido nas tradições afro-ameríndias como presença ancestral. Pode atuar como guardião da família ou da comunidade, sendo cultuado em rituais específicos que visam honrar, aplacar ou manter a conexão com os mortos.

**Ekyedý** - Mulher iniciada que não incorpora orixás e exerce funções de cuidado e apoio ritual.

**Humgebê** - Joia ritual de contas e metais usada principalmente por babalorixás, ialorixás ou outros iniciados de alta hierarquia no Candomblé.

**Iyabá** - Termo iorubá que designa as orixás femininas, divindades ligadas ao princípio feminino. Na tradição Nagô Egbá, também se refere às mulheres mais velhas com função sacerdotal que não entram em transe, com papel semelhante às Ekyedýs nos Candomblés Ketu.

**Iyalodê** - Mulher de destaque e autoridade no terreiro e na comunidade, responsável por funções sociais e rituais importantes. O termo vem do iorubá e está associado a orixás femininas como Oxum, que simbolizam poder, proteção e liderança.

**Iyawô** - Pessoa que passou pela iniciação no culto dos orixás na condição de rodante, experienciando o transe. Durante os sete anos seguintes, deve cumprir obrigações periódicas que fortalecem seu vínculo com os orixás e seu crescimento na hierarquia do terreiro. Após esse período, é reconhecida como ebomi (irmão mais velho), adquirindo direitos para assumir funções sacerdotais e, em alguns casos, fundar seu próprio terreiro.

**Itans** - Narrativas míticas que contam as histórias dos orixás; mitologia iorubá.

**Iyabassé** - Responsável pela cozinha ritual do terreiro, preparando os alimentos dos orixás.

**Iyalorixá** - Mãe de santo; sacerdotisa líder do terreiro e das práticas religiosas.

**Juntó** - Orixá secundário que acompanha o orixá principal de um iniciado.

**Loa** - Nome dado aos cantos na tradição do Maracatu-nação. Em algumas nações, o termo toada é utilizado como sinônimo.

**Ogan** - Homem iniciado no Candomblé que, via de regra, não entra em transe de orixá; responsável por funções rituais como organização do espaço, condução dos toques percussivos, execução dos sacrifícios animais e outras tarefas essenciais ao culto.

**Orí** - Cabeça espiritual de cada pessoa; sede do destino, consciência e ancestralidade.

**Oriki** - Gênero literário iorubá expresso em cânticos tradicionais, especialmente aqueles que exaltam orixás, ancestrais e figuras importantes, ressaltando suas qualidades, feitos e características.

**Orixás** - Divindades africanas cultuadas nas religiões de terreiro, associadas à natureza e às forças da vida.

**Ossés** - Cerimônia ritual dedicada à limpeza dos assentamentos e à oferta de oferendas secas aos orixás, que, via de regra, não envolvem sacrifício animal.

**Peji** - Espaço do terreiro onde ficam os assentamentos e objetos rituais dos orixás, também chamado de quarto do santo. O acesso ao peji é restrito aos filhos da casa. O termo é oriundo da língua fon e significa “prateleira” ou “altar”.

**Pombagira** - Entidade feminina cultuada em algumas religiões de terreiro, associada ao feminino, à sensualidade e às transgressões das normas sociais.

**Rodantes** - Pessoas que incorporam orixás ou entidades durante os rituais.

**Torço** - Tecido ou pano ritual usado na cabeça dos adeptos, que protege o Orí (cabeça espiritual) de energias externas e simboliza reverência à cabeça.

**Xirê** - Sequência ritual de cantos e danças que homenageiam os orixás durante os toques.

## ANEXO 2 – ROTEIRO DE ENTREVISTA

- 1- Qual o seu nome e sua idade?
- 2- Você tem religião? Se sim qual?
- 3- Há quanto tempo você participa do Maracatu Encanto do Pina?
- 4- Quais são suas atividades/funções na Nação do Maracatu Encanto do Pina?
- 5- Quando você conheceu a Nação Encanto do Pina a Mestreira Joana já havia assumido a liderança?
- 6- Você pode me falar sobre como conheceu o Encanto do Pina e quais são suas primeiras lembranças?
- 7- Você acredita que existe uma relação entre o maracatu e a Jurema Sagrada? Se sim, pode falar um pouco sobre o assunto?
- 8- Você acredita que existe uma relação entre o maracatu e o Candomblé? Se sim, pode falar um pouco sobre o assunto?
- 9- Você pode falar um pouco sobre o significado das calungas do Encanto do Pina para você?
- 10- Qual a importância que você vê das Mães do Pina para o Maracatu?
- 11- Você pode falar um pouco sobre a atuação da Mestreira Joana enquanto liderança religiosa?
- 12- Qual o papel das mulheres no Encanto do Pina? Você pode falar um pouco sobre o assunto?
- 13- Você participa das obrigações religiosas do carnaval? Se sim, você pode contar um pouco sobre sua experiência e do que isso significa pra você?
- 14- Desde que você se lembra sempre ocorreu a obrigação religiosa de carnaval? Se sim, sempre foi do mesmo modo?
- 15- Você participa dos desfiles de carnaval? Se sim, você pode contar um pouco sobre sua experiência e do que significa “ir pra rua” com o Maracatu?
- 16- Quais as toadas do Encanto do Pina você mais gosta e por que?
- 17- As toadas do Encanto do Pina sempre tiveram a mesma temática?
- 18- Qual o papel da corte no Encanto do Pina?
- 19- A corte sempre foi constituída pelos mesmos personagens/alias?
- 20- O Encanto do Pina sofre ou sofreu intolerância religiosa?
- 21- Como é vista a cultura de terreiro na sua comunidade?
- 22- Como você vê o aumento de batuqueiros “não nativos” participando ativamente das obrigações religiosas e apresentações no período de carnaval?

## ANEXO 3 – TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA ENTREVISTA ORAL

## TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA ENTREVISTA ORAL

Eu Joana D'arc da Silva Cavalcante, brasileira, portadora do RG nº 5.059.581 e, inscrita no CPF sob o nº 029.563.414-84, residente e domiciliada na Rua Oswaldo Machado nº 504, na Comunidade do Bode, Recife-PE, na qualidade de Mestre da Nação do Maracatu Encanto do Pina, com sede no mesmo endereço, autorizo a realização de pesquisa de campo e entrevistas no espaço físico da instituição, relacionadas ao projeto de pesquisa intitulada “**Religiosidade na Nação do Maracatu Encanto do Pina (1980 – 2021)**”, que tem como objetivo compreender a religiosidade praticada na Nação do Maracatu Encanto do Pina e as mudanças ocorridas desde o seu surgimento em 1980. Estou ciente de que a pesquisa será realizada pela doutoranda Laís Azevedo Fialho, inscrita no CPF sob o nº 081.012.509-99, sob a coordenação da Professora Dr<sup>a</sup> Vanda Fortuna Serafim, inscrita no CPF sob o nº 057.665.559-70, respectivamente pesquisadora e docente vinculadas ao Programa de Pós Graduação em História da Universidade Estadual de Maringá (UEM). Declaro estar ciente de que os resultados dessa pesquisa serão utilizados para a elaboração da tese da entrevistadora, além disso, serão publicados e apresentados em eventos científicos, em periódicos científicos, em Livros e/ou em outros meios acadêmicos e científicos. Declaro estar ciente das Resoluções éticas Brasileiras, em especial a Resolução CNS 510/2016, bem como das orientações do Comitê Permanente de Ética em pesquisa com seres humanos da Universidade Estadual de Maringá.

Por esta ser a expressão da minha vontade declaro que autorizo o uso acima descrito e assino a presente autorização.

Recife, 21 de Maio de 2021.

  
Joana D'arc da Silva Cavalcante  
Mestra da Nação do Maracatu Encanto do Pina

## ANEXO 4 – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Página 1 de 3.

## TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Gostaríamos de convidá-la a participar da pesquisa intitulada “Religiosidade na Nação do Maracatu Encanto do Pina (1980-2021)”, que faz parte do curso de Pós-Graduação em História e é orientada pela professora Dr<sup>a</sup> Vanda Fortuna Serafim da Universidade Estadual de Maringá. O objetivo da pesquisa é compreender a religiosidade praticada na Nação do Maracatu Encanto do Pina e as mudanças ocorridas desde o seu surgimento em 1980. Para isto a sua participação é muito importante, e ela se daria da seguinte forma, faremos a entrevista que será desenvolvida com base no roteiro de entrevista lido previamente pelo participante. A entrevista gravada por meio de filmagens e/ou áudio. Assim, começaremos a entrevista com a apresentação do participante, em seguida começarei a realizar as perguntas do roteiro de entrevista.

Informamos que poderão ocorrer o risco/desconforto a seguir: emocionar-se ao lembrar de sua história como liderança da Nação do Maracatu Encanto do Pina.

Gostaríamos de esclarecer que sua participação é totalmente voluntária, podendo a senhora: recusar-se a participar, ou mesmo desistir a qualquer momento sem que isto acarrete qualquer ônus ou prejuízo à sua pessoa. Informamos ainda que as informações serão utilizadas somente para os fins desta pesquisa.

Os benefícios esperados são de obtenção e aprimoramento de conhecimentos sobre o tema tratado, sem apresentar benefícios diretos ou imediatos como: contribuir para um estudo decolonial do Maracatu-nação, da Religiosidade Afro-diaspórica e das manifestações afroreligiosas contemporâneas.

Caso a senhora tenha mais dúvidas ou necessite maiores esclarecimentos, pode nos contatar nos endereços abaixo ou procurar o Comitê de Ética em Página 1 de 3.

RUI A. SILVA



Página 2 de 3.

Pesquisa da UEM, cujo endereço consta deste documento. Este termo deverá ser preenchido em duas vias de igual teor, sendo uma delas, devidamente preenchida e assinada entregue a senhora.

Além da assinatura nos campos específicos pelo pesquisador e pela senhora, solicitamos que sejam rubricadas todas as folhas deste documento. Isto deve ser feito por ambos (pelo pesquisador e pela senhora, como sujeito ou responsável pelo sujeito de pesquisa) de tal forma a garantir o acesso ao documento completo.


Eu, Joana D'arc Da Silva Cavalcante declaro que fui devidamente esclarecida e concordo em participar VOLUNTARIAMENTE da pesquisa coordenada pela Professora Dr<sup>a</sup> Vanda Fortuna Serafim.

21 de Maio de 2021.

  
\_\_\_\_\_  
(Assinatura ou impressão datiloscópica)

Eu, Laís Azevedo Fialho, declaro que forneci todas as informações referentes ao projeto de pesquisa supra-nominado.

21 de Maio de 2021.

  
\_\_\_\_\_  
(Assinatura do pesquisador)

 Laís A Fialho

Página 3 de 3.

Qualquer dúvida com relação à pesquisa poderá ser esclarecida com o pesquisador, conforme o endereço abaixo:

Nome: Laís Azevedo Fialho.

Endereço: Rua Flauzina Francisca de Souza, 374 CEP 87080-

760. Maringá-Pr. Cel: (44) 99968- 7871

E-mail: [laisfialho2@gmail.com](mailto:laisfialho2@gmail.com)

Qualquer dúvida com relação aos aspectos éticos da pesquisa poderá ser esclarecida com o Comitê Permanente de Ética em Pesquisa (COPEP) envolvendo Seres Humanos da UEM, no endereço abaixo:

COPEP/UEM

Universidade Estadual de Maringá.

Av. Colombo, 5790. UEM-PPG-sala 4.

CEP 87020-900. Maringá-Pr. Tel: (44) 3011-4444

E-mail: [copep@uem.br](mailto:copep@uem.br)

*Laís Azevedo Fialho*



---