

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
MUSEU NACIONAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

A busca da Voz

Dimensões do som na Sociedade Abakuá

Rio de Janeiro

2025

A busca da Voz: dimensões do som na Sociedade Abakuá

Francisca Marcela Andrade Lucena

Tese de doutorado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Antropologia Social do Museu
Nacional da Universidade Federal
do Rio de Janeiro para a obtenção
do título de Doutora em
Antropologia Social.

Orientadora: Prof. Dra. Olívia M.
Gomes da Cunha

Rio de Janeiro

2025

FRANCISCA MARCELA ANDRADE LUCENA

A BUSCA DA VOZ: DIMENSÕES DO SOM NA SOCIEDADE ABAKUÁ

Tese de doutorado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Antropologia Social do Museu
Nacional da Universidade Federal
do Rio de Janeiro para a obtenção
do título de Doutora em
Antropologia Social.

Rio de Janeiro, 13 de junho de
2025

BANCA EXAMINADORA:

Participação por videoconferência

Orientadora: Prof. Dra. Olivia M. Gomes da Cunha (PPGAS/MN/UFRJ)

Participação por videoconferência

Prof. Dra. Alline Torres Dias da Cruz (UFBA)

Participação por videoconferência

Dr. Carlos Gomes de Castro (UFRJ)

Participação por videoconferência

Prof. Dr. Ramón Andrés Torres Zayas (Instituto Cubano de Antropología)

Participação por videoconferência

Prof. Dr. Stephan Palmié (University of Chicago)

Participação por videoconferência

Prof. Dra. Bruna Franchetto (PPGAS/MN/UFRJ)

Participação por videoconferência

Prof. Dr. José Carlos Gomes dos Anjos (UFRGS)

FICHA DE CATALOGAÇÃO

CIP - Catalogação na Publicação

L935b Lucena, Francisca Marcela Andrade
A busca da Voz: Dimensões do som na Sociedade
Abakuá / Francisca Marcela Andrade Lucena. -- Rio
de Janeiro, 2025.
293 f.

Orientadora: Olívia Maria Gomes da Cunha.
Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio
de Janeiro, Museu Nacional, Programa de Pós-Graduação
em Antropologia Social, 2025.

1. Sociedade Abakuá. 2. Cuba. 3. Sons. I. Gomes
da Cunha, Olívia Maria, orient. II. Título.

ATA



ATA DA DEFESA DE TESE DE DOUTORADO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

No dia 13 de junho de 2025, às 09:00:00, realizou-se a defesa de tese do(a) candidato(a) **Francisca Marcela Andrade Lucena** intitulada “*A busca da Voz: dimensões do som na Sociedade Abakuá*”, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Doutor(a) em Antropologia. A defesa foi realizada em modalidade não presencial, de acordo com as normas estabelecidas na Resolução nº 128, de 11 de novembro de 2022, do Conselho de Ensino Para Graduados da Universidade Federal do Rio de Janeiro. A Banca Examinadora constituída pelos Professores Olivia Maria Gomes da Cunha (Professor(a)-Orientador(a)), Alline Torres Dias da Cruz, Carlos Gomes de Castro, Ramón Andrés Torres Zayas, José Carlos Gomes dos Anjos (Suplente Externo), todos presentes por meio de acesso remoto, aprovada no dia 29 de janeiro de 2025 pelo Conselho de Ensino da Unidade, nos termos da Resolução 02/95, artigo 2º, após arguir o(a) candidato(a), e considerando que o(a) mesmo(a) demonstrou capacidade de domínio do tema escolhido e de sistematização na apresentação dos dados, houve por bem **APROVÁ-LO(A)**, de acordo com o artigo 50 das Normas que regem este Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, UFRJ. Uma vez encerrado o exame, eu, Olivia Maria Gomes da Cunha, Professor(a) Presidente da Banca, redigi a presente Ata, que assino abaixo.

Rio de Janeiro, 13 de junho de 2025.

Documento assinado digitalmente
OLIVIA MARIA GOMES DA CUNHA
Data: 17/06/2025 11:11:04-0300
Verifique em <https://validar.jf.gov.br>

Olivia Maria Gomes da
Cunha

Documento assinado digitalmente
CARLOS GOMES DE CASTRO
Data: 17/06/2025 11:45:17-0300
Verifique em <https://validar.jf.gov.br>

Carlos Gomes de Castro

Documento assinado digitalmente
JOSÉ CARLOS GOMES DOS ANJOS
Data: 14/06/2025 11:39:52-0300
Verifique em <https://validar.jf.gov.br>

José Carlos Gomes dos
Anjos

Documento assinado digitalmente
ALLINE TORRES DIAS DA CRUZ
Data: 14/06/2025 14:51:40-0300
Verifique em <https://validar.jf.gov.br>

Alline Torres Dias da
Cruz

Documento assinado digitalmente
OLIVIA MARIA GOMES DA CUNHA
Data: 17/06/2025 11:12:50-0300
Verifique em <https://validar.jf.gov.br>

Ramón Andrés Torres
Zayas

PROGRAMA DE
PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
QUINTA DA BOA VISTA S/N, SÃO CRISTÓVÃO, CEP 20940-040
RIO DE JANEIRO - RJ - BRASIL
<https://ppgas.museunacional.ufrj.br>
e-mail: ppgas@mna.ufrj.br

Para meus pais, Mírian e Cícero (*in memoriam*)

Agradecimentos

A realização desta tese não teria sido possível sem o apoio fundamental de diversas pessoas que me ajudaram e me auxiliaram a superar os desafios encontrados ao longo do caminho, bem como das instituições que me acolheram durante essa jornada acadêmica.

Ao CNPq, pela bolsa concedida durante parte dos anos de doutorado e pelo adicional suporte financeiro recebido por meio dos Projetos CNE/FAPERJ E-26/202.758/2018(236427) e E-201.129/2022 BBP, ligados ao Laboratório de Antropologia e História (LAH/PPGAS/MN).

Aos colegas, excelentes professores e todos os funcionários do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional. Aos companheiros do Laboratório de Antropologia e História (LAH), do Coletivo Marlene Cunha e aos colegas do Núcleo de Antropologia Simétrica (Nansi). À maravilhosa turma de ingresso do ano letivo de 2017.

À Olivia Cunha, pela orientação, pelo apoio à pesquisa, pela possibilidade de interlocução e aprendizagem durante todo o doutorado e por ser uma fonte constante de inspiração e encantamento intelectual.

Ao Ramón Zayas (Mongui), pela orientação em Cuba, pelas trocas intelectuais, pelas contribuições incomparáveis, pelo suporte e amizade. Seu apoio e guia foram fundamentais para minha experiência em Cuba e para a realização deste trabalho.

Ao Carlos Gomes, por ter aberto os caminhos para meu campo em Cuba, pelas contribuições na banca de qualificação e pelo reencontro na defesa da tese. À Alline Torres, pelas interlocuções na banca de qualificação e por também ter aceitado participar da banca. Aos professores Stephan Palmié, Bruna Franchetto e José Carlos dos Anjos, por aceitarem o convite para compor a banca de avaliação deste trabalho.

Aos amigos que a maravilhosa e caótica cidade do Rio de Janeiro me deu. Especialmente em meados de 2017, à comunidade espanhola e ao pessoal da Glória: Evaristo Sánchez, Ana Velasco, Amparo de Gata, Gabriel Bayarrín, Benjamin Fogarty-Valenzuela e, em especial, Marcos Cuadrado Gil. Aos inesquecíveis: Mayane Doré, Bruno Basto, Rodrigo de Oliveira, Renata Carvalho, Maria Juanes, Stefania Pereira, Alessandra Prudêncio. A Ellen Araújo, que está, como na canção, "do lado esquerdo do peito". Apesar de conhecê-la dos corredores das Ciências Sociais da Universidade Federal do Ceará, foi no Rio de Janeiro que Antônia Gabriela virou minha irmã nesta vida: vida longa!

In memoriam, à inesquecível professora Simone Simões. Aos amigos do Ceará: Josileine Araujo, Saruanna Dias, Bruna Vitoriano, Otávia Costa, Caio Feitosa, Jonas Santos. Em especial a Andreia Correia e a fortaleza de nosso vínculo transnacional.

Agradeço à Fundação Antonio Núñez Jiménez (FANJ) pela primeira acolhida, e em especial à Maria Cristina por todo apoio. Ao Carlos Gonzáles, pela parceria nas rotinas na biblioteca, na demora nas conversas e nas aventuras nas ruas de uma Havana ainda desconhecida. A Marilyn Sampera e Dayami, do Centro de Desarrollo de Artes Visuales; Pedro de la Hoz e Rolando Medina, ambos da União de Escritores e Artistas de Cuba (UNEAC) e Comissão Aponte; Zuleika Romay, da Casa de Las Américas; Cristina Vives, do Estúdio Figueroa-Vives.

Ao Instituto Cubano de Antropologia (ICAN), pelo acolhimento e cuidado, parceira e amizade, em especial à Estrella Noriega e Isabel Mora.

Aos amigos que fiz em Cuba: Natalia Favre, David Alejandro, Jorge Rodríguez, Míriam Félix. Aos colegas da Playita 16, em especial Hugo e Henrique. E às mais que especiais Damarys Benavides e Greta Mattei.

À Milagros Castro e Pedro Castro, por todo o apoio e atenção enquanto vivi em Centro Habana. Aos meus vizinhos Guillermo e Isabel, Coqui, Yamile e os colegas da *lucha cotidiana* em La Habana.

Aos queridíssimos da Peña de la Sikanekue e dos *piquetes*: Inaury Portuondo Cárdenas, Odalys Pérez Martínez, Joviana Castros Valente, Iliana Limota Hodges, Pedro Sifontes.

À queridíssima Oyone Tabio, pela inspiração e generosidade. À D. Caridad, Diasley Torres, Gleydis Torres, Jonhathan e Drake, pelas risadas certeiras e por me abraçarem e aturarem durante todo o campo.

Com especial carinho e gratidão, agradeço imensamente a todos os Abakuá que me ensinaram tanto: sem vocês, essa pesquisa não teria sido possível.

A todos os funcionários, pesquisadores e professores da John Carter Brown Library- Brown University, em especial a Pedro Germano Leal, pela troca sincera e incentivo. Ao seu Carlos e aos colegas da Fiering House: Andrea Slemian, Camille Cordier, Carmen Alveal, Elizabeth Schmidt, Tadeo Molina, Laura e Oliver Laband, Michael J. Becker e, em especial, aos queridos Jana Cerna, Vikram Tamboli, Antonio Ruiz Caballero e Viviana Quintero.

Ao Ibero-Amerikanisches Institut, pela bolsa concedida em 2021, e a todos os funcionários que, de alguma maneira, tornaram-se colegas pela quantidade de horas que compartilhamos o mesmo espaço. Do mesmo modo, aos colegas e funcionários da biblioteca do Campus Wilhelminenhof, da Hochschule für Technik und Wirtschaft, em especial “seu Petar”.

A todas as companheiras do Viktoria Mitte III.

Aos queridos Judith de Santis, Basti Hillengass, Sandra Roy, Ben Rau, Maya Sudbrock, Mariam Manz, Jochen Burger, Robin Becker, Antonella Giamattei e Lara Hofner, pela acolhida e amizade inesperada.

Aos que me acolheram na família e me apoiam nesta nova terra: Ulla Iserman, Renate Krause-Isermann, Nora Weber e os pequenos Clemens e Conrad. Obrigada pela atenção e apoio constantes.

Agradeço imensamente a Johannes Krause-Isermann: pela orientação e trabalho com o texto, pelas trocas, suporte e incentivo constante, por me ensinar a gostar de pensar com, e pelas doses diárias de esperança nos momentos críticos do final da escrita desta tese.

Amor e gratidão à toda minha família no Ceará, a vóia forte, pulsante e vital no meu coração. Obrigada por tudo e desculpem-me pelas ausências.

Sem a serenidade, o apoio, a generosidade e o amor de Stefan Krause-Isermann, nada disso teria sido possível. Meu abraço e a melodia cotidiana que não me deixou perder o compasso. Tê-lo ao meu lado torna a construção do nosso mundo mais leve e cheio de sentido. Com todo amor.

Resumo

A Sociedade Abakuá em Cuba é uma fraternidade masculina que se constitui como grupo religioso, expressando-se em rituais de iniciação e funerários, e como instituição social exclusiva, que promove ajuda mútua diária entre seus membros. Provenindo de escravizados e ex-escravizados oriundos de Calabar, atual Nigéria, os rituais Abakuá reproduzem sua narrativa fundante, que versa sobre a criação do tambor sagrado Ekué: símbolo de união entre os homens e a expressão de seu Deus, Abasí.

O tambor, e sua expressão, *o som*, possuem lugar central nessa religiosidade afro-cubana. A tese toma isso como ponto de partida e investiga como, a produção e uso do som, alicerça a existência Abakuá em Cuba e funciona como matriz relacional tanto entre os homens como também entre eles e seus ancestrais. Além do som, encontram-se outros mediadores, como grafismos e a linguagem ritual brícamo, que estruturam essas relações. Este trabalho é resultado de duas temporadas de trabalho de campo em Havana, e compõe-se combinando a etnografia das dimensões dos rituais Abakuá permitidas para não iniciados, com entrevistas semiestruturadas e observações adicionais.

Palavras-chave: Sociedade Abakuá – Cuba – Ritual – Som

Resumen

La Sociedad Abakuá en Cuba es una fraternidad masculina que se constituye como grupo religioso, expresándose en rituales de iniciación y funerarios, y como institución social exclusiva, que promueve la ayuda mutua diaria entre sus miembros. Procedentes de esclavos y exesclavos originarios de Calabar, en la actual Nigeria, los rituales de los Abakuá reproducen su narrativa fundacional, que trata de la creación del tambor sagrado Ekué: símbolo de unión entre los hombres y expresión de su dios, Abasí.

El tambor y su expresión, *el sonido*, ocupan un lugar central en esta religiosidad afrocubana. La tesis toma esto como punto de partida e investiga cómo la producción y el uso del sonido sustentan la existencia Abakuá en Cuba y funcionan como matriz relacional tanto entre los hombres como entre ellos y sus antepasados. Además del sonido, existen otros mediadores, como los grafismos y el lenguaje ritual brícamo, que estructuran estas relaciones. Este trabajo es el resultado de dos temporadas de trabajo de campo en La Habana y se compone de una combinación de la etnografía de las dimensiones de los rituales Abakuá permitidos a los no iniciados, con entrevistas semiestructuradas y observaciones adicionales.

Palabras clave: Sociedad Abakuá – Cuba – Ritual – Sonido

Abstract

The Abakuá Society in Cuba is a male fraternity that constitutes itself as a religious group, expressing itself through initiation and funeral rituals, and as an exclusive social institution that promotes daily mutual aid among its members. Originating from slaves and former slaves from Calabar, in present-day Nigeria, the Abakuá rituals reproduce their founding narrative, which tells of the creation of the sacred drum Ekué: a symbol of unity among men and the expression of their God, Abasí.

The drum, and its expression, *the sound*, have a central place in this Afro-Cuban religiosity. The thesis takes this as its starting point and investigates how the production and use of sound underpins the Abakuá existence in Cuba and functions as a relational matrix both between men and between them and their ancestors. In addition to sound, there are other mediators, such as graphics and the ritual language brícamo, which structure these relationships. This work is the result of two seasons of fieldwork in Havana and combines ethnography of the dimensions of Abakuá rituals permitted to non-initiates with semi-structured interviews and additional observations.

Keywords: Abakuá Society – Cuba – Ritual – Sound

Lista de figuras

Figura 1: Evento no Parque Trillo em Centro Habana. Um membro saúda com um galo a árvore consagrada com símbolos Abakuá. Janeiro de 2023.....	10
Figura 2: Belkis Ayón: “Tranquila” (1999). Técnica mista, colagem e desenho sobre papel em linóleo.....	35
Figura 3: Mural no templo de Usugaré Mutanga Efó mostrando Sikán carregando no pote o peixe sagrado com sua calda de três pontas. Marianao, 2019.	42
Figura 4: Mapa das principais áreas de pesquisa em Havana	47
Figura 5: Templo e pátio do grupo (potência) Efi Mbemoro, no bairro Arroyo Naranjo, 2020.	66
Figura 6: Encerramento do Dia de Reis (6 de janeiro) no Templete em Habana Vieja , 2020	88
Figura 7: Cerimônia de iniciação de um novo grupo Abakuá. Dentro da caixa preta encontra-se o tambor Ekué. Bairro de Arroyo Naranjo, 2020.	115
Figura 8: Filiação de grupos (juego) Efi.	123
Figura 9: Celebração de iniciação (Baroko) de um novo grupo (tierra) Efi Itanga Sese com o tambor Ekué dentro da caixa preta. Bairro de Arroyo Naranjo, 2020.	125
Figura 10: Elementos utilizados em um ritual Abakuá. Aniversário do grupo (juego) Efó Barondinata Atao. Marianao, 2019.....	137
Figura 11: Mural feito por Hugo Curet Acosta no templo do grupo (juego) Isún Efó mostrando o compartilhamento da comida, o último passo do ritual. Marianao, 2019.	148
Figura 12: Exemplos de firmas Abakuá realizadas Hugo Curet Acosta (Mpegó) em meu caderno de campo durante uma entrevista. Janeiro, 2023.	156
Figura 13: O guardião (Fambaroko) segurando a porta do recinto sagrado (fambá) com uma faixa momentos antes da Busca da Voz, no grupo Ebión Efó. Marianao, 2022.	161
Figura 14: Os dignatários (plaza) no momento da Busca da Voz: O escrivão (Mpegó) com a campana (Ekón). O guardião (Ekuéñon) com seu tambor-ekuéñon em mãos.	166
Figura 15: Tambores litúrgicos. Na frente o tambor-mpegó com uma pluma. Detrás à esquerda Sese Eribó, com quatro plumas e adornado com pele de “leopardo”. Do seu lado, da esquerda para a direita: El dos (Kuchí-Yeremá), El uno (Ero Apá), Bongó Encheiyá, (o tambor maior) e el salidor (Obi Apá).	195
Figura 16: Íreme (à esquerda) interagindo com o tambor Sese Eribó (com quatro plumas), na procissão do grupo Betongó Naroko Efó em Marianao, 2019.....	212
Figura 17: Íreme na posição de descanso nas ruas de Marianao, 2019.	214
Figura 18: Procissão do grupo Ebión Efó para árvore sagrada, Marianao, 2022.	218
Figura 19: O escrivão (Mpegó) inscrevendo a árvore sagrada no grupo Ebion Efó, Marianao, 2022.	219
Figura 20: Purificação do símbolo na árvore sagrada no grupo Ebion Efó, Marianao, 2022.....	220
Figura 21: Círculo Arakasuaka no chão do pátio do grupo Ebión Efó. Marianao, 2022.....	225
Figura 22: Cestos de futuros dignatários na cerimônia de entronização do grupo Betongó Naroko Efó em Marianao, 2019.....	227
Figura 23: Íremes e futuro dignatário no pátio do grupo Ebión Efó, Marianao 2022.	228
Figura 24: Após o sacrifício do bode no pátio do grupo Usugaré Mutanga Efó em Marianao, 2022.	232

Figura 25: Banner do grupo Betongó Naroko Efó (pintado por Hugo Curet Acosta)	239
Figura 26: Os chocalhos Erikundi interagindo com o íreme Anamangui na cerimônia funerária do grupo Betongó Naroko Efó, Marianao, 2019.....	245
Figura 27: Enterro no grupo Betongó Naroko Efó em Marianao, 2019.....	249

Sumário

Introdução.....	1
1. A chegada: cruzamentos artísticos como intenção de pesquisa	1
2. Ramón Zayas: catalizador de relações	5
3. Tecendo rituais: a sala de estar.....	7
4. Discrições e aberturas	15
5. Meu papel como interlocutora no campo Abakuá	18
6. Estratégias e práticas religiosas	19
7. A institucionalização e percepção acadêmica da Abakuá	21
8. Abordagens etnográficas.....	25
9. O som como centro da religião	28
10. Estrutura da tese.....	32
Parte I: Mulheres sem voz? Masculinidade e exclusão feminina	36
1. Meu primeiro acesso a Abakuá: a arte de Belkis Ayón.....	36
2. Normas de gênero no mito fundante	38
3. Masculinidade hoje: Abakuá como parte do “ambiente” em Havana.....	46
4. Machismo e hipermasculinidade.....	49
5. Masculinidade no contexto caribenho	51
6. Bravura, respeitabilidade e reputação	56
7. Masculinidades afro-cubanas moldada pelos fluxos transatlânticos	59
8. Encontrando com Raul: um estilo de vida marcado pelo confronto	62
9. Alejandro e o estereótipo Abakuá	65
10. Falando com as mulheres sobre a Abakuá	68
11. Um lugar reservado às mulheres: as Planteras.....	74
12. A lógica Abakuá da participação indireta das mulheres	78
Parte II: Narrativas de opressão e resistência	84
1. A construção das historicidades	84
2. Sobre as contribuições Abakuá para o campo cultural cubano	85
3. Uma história de resistência e rivalidade	92
4. Entre a marginalização e a autoestima	106
5. A busca pela civilidade: uma sociedade mais ou menos tolerada.....	111
Parte III: A busca da Origem.....	119
1. Referências à origem: parentesco e nomeação dos grupos Abakuá.....	119
2. A hierarquia Abakuá: os dignitários como actantes	126
3. Um exemplo: o feiticeiro torna presente o mito fundador	129
4. Dar fê: reconhecimento do domínio do ritual	131
5. Preparar o ritual: a fabricação na aurora	132
6. Empoderamento espiritual: a fusão com o poder de origem.....	136
7. Os textos de Cabrera: o efeito da etnografia na prática ritual.....	139
8. Preparação ritual no campo: performances do visual e do oculto	141

9.	Visualizações: linhas, círculos, setas, símbolos, inscrições, murais	142
10.	Grafismos como holografias mitológicas	148
11.	A dinâmica dos grafismos <i>Ereniyó</i>	150
12.	Visualizando o mito: a arte de Hugo.....	151
13.	Limites da inovação	155
Parte IV: A busca da Voz (A): Abrir a porta aos tambores sagrados.....		160
1.	O espaço ritual	160
2.	Momento decisivo: romper o silêncio.....	162
3.	Nota metodológica sobre tradução de liturgia	182
4.	Comentário à liturgia: implicações da Voz	184
5.	Tambores sagrados: couro esticado transmite a Voz.....	188
6.	A cadeia de transmissão: pele à pele.....	193
7.	Confecção e manutenção de tambores sagrados	195
8.	Tornando-se responsável pela música: o caso de Yosniel.....	198
9.	O Bongo <i>Enchemiyá</i> : ligação entre canto e ação.....	200
10.	Comunicação fluida entre os tambores: dinâmicas sonoras	203
11.	Yosniel: transmissão também é transformação	204
Parte V: A busca da voz (B): iniciação e funeral		208
1.	Manifestação polifônica do sagrado	208
2.	Espíritos dos ancestrais: <i>íreme</i>	210
3.	Procissão para a árvore sagrada	217
4.	Extensões do espaço sagrado	221
5.	Iniciação de dignitários: Baroko	222
6.	O sangue sacrificado conecta peixe, bode e tambor	229
7.	Retorno ao quarto sagrado: finalização da entronização	231
8.	Modulação acústica dos funerais	235
9.	O som conectando o invisível e o visível.....	236
10.	A impureza removida pelo funeral.....	238
11.	Inscrições rituais: as cores da morte e da vida	242
12.	O lânguido desfile do <i>íreme</i> fúnebre.....	245
13.	O sacrifício: “Aqui matamos a morte”.....	247
Conclusão: Dimensões do Som na Sociedade Abakuá.....		251
Referências.....		254
Glossário		272

Introdução

1. A chegada: cruzamentos artísticos como intenção de pesquisa

Cheguei a Cuba em agosto de 2019, com um visto para estágio de pesquisa de dez meses concedido pela Fundación Antonio Núñez Jiménez de la Naturaleza y del Hombre (FANJ). As temáticas predominantes de pesquisa na FANJ estão ligadas ao meio ambiente, agricultura, permacultura, espeleologia, entre outras. Naquela fase de campo, eu deveria apresentar um trabalho analítico para a instituição como contrapartida pela minha estadia. Dediquei-me, então, a um estudo bibliográfico sobre os artefatos materiais coletados durante a famosa expedição de canoa realizada por Antónío Núñez Jiménez, no final dos anos 1980, que percorreu a América Latina e o Caribe (2008). A grande canoa, peça central da sala de exposição da instituição, ficava ao lado da biblioteca onde passei meus primeiros dias, familiarizando-me com a cidade e planejando minhas atividades de campo.

Enquanto explorava a biblioteca da FANJ, aproveitava para discutir e aprender com Máximo Gómez — ex-curador do pavilhão de Arte Cubana do Museo Nacional de Bellas Artes — questões relacionadas aos cenários artísticos de Havana. Essas interações permitiram-me equilibrar minhas obrigações institucionais com meu verdadeiro interesse de pesquisa: observar o campo das artes visuais como um espaço discursivo singular, no qual, por meio das obras da artista cubana Belkis Ayón, eu poderia desenvolver uma “gramática visual” que refletisse, através da Sociedade Abakuá, “ideias sobre raça, classe, gênero e inclusão que, de outras formas, seriam difíceis de transmitir na esfera pública” (DE LA FUENTE, 2018, p. 457; MASP, 2019).

Enquanto atendia às demandas da FANJ, realizava incursões por instituições de arte cubanas¹. Essas movimentações me permitiram conhecer diversos espaços na cidade e estabelecer contatos iniciais, que forneceram materiais e indicações valiosas. No entanto, essas andanças também se mostraram frustrantes: a maioria dos artistas com os quais entrei em contato estava fora de Cuba, e suas breves estadias no país dificultavam a construção de vínculos ou mesmo conversas informais. Com o tempo, a preocupação crescia: como

¹ Centro de Desarrollo de Artes Visuales (CDAV); União de Escritores e Artista de Cuba (UNEAC) e Comisión Aponte; Casa de Las Américas.

desenvolver um trabalho sobre criação artística e sua apreciação pública sem acesso a artistas ou a processos de produção? Além disso, como aproximar-me dos membros da Sociedade Abakuá, tema central de meu estudo?

Inicialmente, minha investigação buscou artistas vinculados ao mainstream das artes visuais cubanas, cujas obras circulavam pelo campo artístico institucionalizado (BOURDIEU, 2007). No entanto, como observa Price (2010), meu interesse não residia em compreender como se construíam os discursos de "autenticidade", mapear trajetórias de ascensão à visibilidade ou analisar processos de artificação. Em vez disso, meu foco voltava-se para os emaranhados e as possibilidades de pensar outras agências e concepções quando um artista — ou qualquer pessoa com a capacidade de dominar múltiplas plataformas — transforma suas expressões e matéria criativa tomando a Sociedade Abakuá como substrato para sua produção.

Meu foco estava nas engrenagens invisíveis por trás das obras: como a Abakuá é traduzida em linguagem visual? Quais narrativas são selecionadas ou silenciadas? Como essas escolhas refletem tensões sociais. Não me limitei ao produto final — exposições em galerias nos bairros turísticos de Habana Vieja ou El Vedado—, mas minha busca era compreender o que torna possível que um tema como a Abakuá seja transformado em formas expressivas. Era esse o imaginado caminho de minha pesquisa. Ainda assim, em setembro de 2019, tive a oportunidade de visitar a exposição Torres e Tumbas², no Estúdio Figueroa-Vives, em El Vedado, Havana. Foi a primeira vez que vi as obras de Ayón inclusive “La Cena”. Fiquei impressionada com sua riqueza de texturas, a intensidade, o tamanho e as nuances em tons de preto e branco³.

² O título da mostra — uma alusão à tênue fronteira entre memória e morte — revelou-se uma confluência simbólica de dois eventos marcados pela data de 11 de setembro: o atentado às Torres Gêmeas em Nova York (2001) e o aniversário de falecimento de Belkis Ayón (1999). Essa sobreposição temporal não apenas destacava a potência da data como marco de reflexão, mas também convidava o espectador a refletir sobre como traumas coletivos e legados artísticos se entrelaçam. A exposição reunia obras de vários artistas, com destaque para a série fotográfica evocativa de Figueroa, que dialogava com as dualidades vida/morte e memória/esquecimento.

³ “La cena é a única obra que ainda hoje é preservada nos três estágios de sua evolução: a matriz e a primeira impressão colorida, impressa em 1988, e a edição posterior e definitiva em branco, preto e escala de cinza, impressa em 1991. [...]O primeiro desses estágios ocorreu em 1985, quando ela decidiu que sua linguagem seria articulada em torno da sociedade secreta Abakuá; o segundo momento ocorreu entre 1987 e 1988, quando [Ayón] decidiu que a colografia seria a ferramenta técnica que melhor lhe serviria e começou a explorar o máximo de suas possibilidades expressivas. E o terceiro em 1991, antes de sua formatura no ISA [Instituto Superior de Arte], depois de experimentar a cor e decidir que o branco, o preto e suas infinitas gradações de cinza seriam a melhor maneira de traduzir o drama existencial que acompanha seus personagens, e ela mesma, refletida neles” (VIVES, 2021, p. 33). Tradução minha.

O primeiro contato direto com a obra de Belkis Ayón sobre a Sociedade Abakuá consolidou-se como inspiração e uma plataforma reflexiva, revelando as complexidades de abordar um tema envolto em dinâmicas encaradas como sigilo e resistência, mas que eu acreditava que, através da criação artística, seria possível entender suas linhas de força ou zonas de contato (HARAWAY, 2008).

Investigando sobre a persona criativa de Ayón através de publicações e dos arquivos do Centro de Desarrollo de Artes Visuales de Cuba, descobri que a estratégia de Ayón na composição de suas obras dialogava bastante com a noção de trabalho de campo e um pouco com a pesquisa etnográfica⁴. Coleta de materiais arquivísticos e literários e uma perspectiva criativa sobre o "desconhecido", formulado através de uma multiplicação de mediadores, — devido à impossibilidade de acesso direto à Sociedade — configuravam, de certa forma, uma "fabulação crítica" (HARTMAN, 2021) sobre a Sociedade Abakuá.

Utilizando suas obras como ponte discursiva em vez de mero registro, nessa primeira fase de campo, inspirada e tenazmente focada em Ayón, encarei os registros visuais como meio legítimo para explorar um universo Abakuá supostamente produtor de fronteiras. Embora sua obra apareça brevemente neste texto, em campo, falar sobre suas criações tornaram-se ponto de partida para diálogos com membros e não membros da Sociedade. Ao exibir ou citar suas gravuras durante entrevistas, por exemplo, observei como as obras geravam aberturas reflexivas. Uns as reconheciam como representações fiéis, outros as viam como reinvenções limítrofes, mas todos se dispunham a discutir o que significava "falar" sobre a Abakuá a partir de uma reprodução das suas obras. As respostas que eu recebia ou eram elogios ou sucintas como; “está tudo aí”.

Mas porque um membro Abakuá, ao olhar um quadro de Belkis Ayón diria isso? O que “está” aí? As ligeiras indicações que obtive sobre o “tudo” que estava “aí” eram de caráter quase evidente; a exploração de sua mitologia. Mas, posteriormente, dada a possibilidade de estar presentes nos rituais, percebi que os elogios à Ayón por um membro Abakuá eram menos sobre

⁴ Em Nkame (2010) publicação dedicada a suas obras, outro expoente da intelectualidade cubana, estudioso e membro da Sociedade Abakuá, Tato Quiñones, expõe que a primeira, e talvez, a única vez que Belkis esteve em uma cerimônia Abakuá foi no grupo (*juego*), em San Miguel de Padrón, em uma cerimônia funerária” (QUÍÑONES, 2010, p. 100). Pareceu-me inegável que as criações de Ayón são frutos também de uma aventura antropológica indo da aproximação para o campo da criação artística com a exploração de experiências múltiplas (PADRÓN, 202, p. 122).

sua estética e mais sobre a composição do motivo da tela: a suposta exatidão dos elementos e personagens que compõem as passagens míticas. Sua maestria estava então na composição acertada da cena.

Diante da recusa de artistas e intermediários⁵ em colaborar com minha pesquisa, o tempo tornou-se simultaneamente obstáculo e catalisador. Optei, então, por buscar artistas que, contemporâneos de Belkis Ayón, abordassem temas afins⁶. Essa estratégia, porém, também se revelou infrutífera. Esse cenário de intempéries metodológicas levou-me a uma última alternativa: o caminho institucional-acadêmico. Naquele momento, via essa opção com ceticismo, pressupondo que profissionais ligados a instituições cubanas tenderiam a reproduzir um discurso oficial hegemônico, alinhado às narrativas estatais sobre práticas afro-cubanas e cultura.

Pouco antes de minha chegada a Cuba, entrei em contato com Karo Moret Miranda, autora do artigo “Apercepciones de africanía: Instituciones afrodescendientes en la Cuba del XIX” (2014). Em sua análise, Moret Miranda destaca a Sociedade Abakuá como um dos movimentos vanguardistas principais da integração racial em Cuba⁷. Sua tese central desmistifica a noção de colaboração harmônica entre afrodescendentes e brancos: esses arranjos sociais, segundo ela, não surgiram de um “desejo mútuo”, mas sim como estratégias de resistência à exclusão sistemática promovida pela colônia. Miranda argumenta que, diante do segregacionismo institucionalizado, essas instituições funcionaram como contraponto político-cultural, permitindo a afrodescendentes negociar espaços de autonomia e visibilidade. Sua abordagem revela como a “integração” em Cuba foi, na realidade, um processo tensionado, no qual a colaboração inter-racial era menos um ideal coletivo e mais uma tática de sobrevivência em um contexto opressivo.

Após trocarmos algumas mensagens, Miranda gentilmente compartilhou os contatos do professor Dr. Ramón Zayas, referência central em estudos sobre a Sociedade Abakuá. Desde a

⁵ As nominalmente responsáveis pelo State os Belkis Ayón, sobrinhas de Belkis, se encontravam em Madrid, durante grande parte do meu período de campo.

⁶ Refiro-me especialmente ao pintor Roberto Diago.

⁷ Eles funcionavam como uma milícia afrodescendente, de membros livres desde o início. Sua criação deveu-se à ausência de tropas em quase todos os territórios das antigas colônias espanholas. Uma das primeiras ações historiográficas para as quais foram contratados foi a defesa da tomada de Havana pelos ingleses em 1762-1763 (SCHNEIDER, 2018). Os membros desses batalhões foram o núcleo fundador da chamada burguesia afrodescendente na ilha de Cuba (MIRANDA, 2014, p. 4).

primeira fase do trabalho de campo, independentemente de quem eu consultasse — artistas ou pesquisadores—, Zayas era indicado por unanimidade como ponto de partida obrigatório para compreender o tema.

2. Ramón Zayas: catalizador de relações

Encontrei-me com Ramón Zayas pela primeira vez em novembro de 2019, próximo à Universidad de La Habana. Autor de *Sociedad Abakuá y su influencia en el arte* (ZAYAS, 2011), foi orientado por figuras centrais nos estudos afro-cubanos, como Tato Quiñones e Jesús Guanche. Jornalista de formação, com passagens como chefe de redação pela revista *Somos Jóvenes* e pela rádio cubana. Como pesquisador, começou suas incursões analíticas sobre a Abakuá ainda em 1990, para obtenção de sua licenciatura em jornalismo. Zayas é doutor em Comunicação e atual diretor do Instituto Cubano de Antropología (ICAN).

Paralela a sua trajetória acadêmica, ele define-se primordialmente como “portador cultural”. Esta auto nomeação reflete o seu papel como Vice-Presidente del Consejo Provincial Abakuá de La Habana, entidade que representa a coletividade e administra as atividades da Sociedade junto ao aparelho burocrático do Estado. Ramón iniciou-se na Sociedade Abakuá em 2007, no grupo sociorreligioso (*potência*) *Efi Mbemoro*⁸, e ascendeu ao título hierárquico (*plaza*) em 2010, no grupo *Efi Mañon Metara*, ambos nos bairros de Arroyo Naranjo em Havana.

Ramón Zayas tornou-se não apenas um interlocutor-chave, mas também um guia entre os códigos acadêmicos e os mundos Abakuá. Sua capacidade de mediar códigos — seja explicando rituais em termos teóricos para pesquisadores ou traduzindo conceitos acadêmicos para membros da Sociedade — é reconhecida tanto pela comunidade científica quanto pelos iniciados Abakuá, que veem nessa intersecção algo positivo. Esse cruzamento deve ser evidenciado como uma porosidade nessas fronteiras, entre, de um lado o conhecimento institucionalizado e, de outro, os saberes das práticas. Mongui é seu apelido, e é assim que a maioria das pessoas o conhece fora — e dentro — da academia. Ele aparece referenciado dessa forma nas pesquisas de Morel (2012a, 2012b), por exemplo. Ouso dizer que, pela relação de

⁸ As expressões utilizadas pelos Abakuá, tais como os títulos dos dignitários (*plazas*) e os nomes dos tambores rituais, estão apresentadas em itálico. A maioria está na língua ritual bricamo, mas muitas são também expressões espanholas que adquiriram outros significados no seio da comunidade. O glossário no final da obra fornece uma visão geral.

proximidade, sinto-me à vontade e costumo me referir a ele por seu apelido. Contudo, em certas passagens desta tese, principalmente nas situações rituais, em que a relação de amizade ou de mediação se sobrepõe à relação acadêmica (Ramón Zayas), optarei por identificá-lo apenas como Ramón. O objetivo é evitar a criação de uma terceira denominação que, eventualmente, possa confundir o leitor.

No mesmo final de semana de nosso primeiro encontro, Ramón Zayas convidou-me para um ritual funerário (*llanto* ou *ñampe*) no município de Marianao. Essa primeira incursão a campo marcou o início de uma parceria. Ramón, então candidato à titulação de professor na Universidad de La Habana, buscava proficiência em português. Por outro lado, eu precisava urgentemente de acesso ao universo Abakuá. Assim, selamos um acordo inicial: minhas aulas de português em troca de seu auxílio como guia.

Durante meu período em Cuba, os encontros ocorriam na casa de Ramón, em Pueblo Nuevo, a 20 minutos a pé de meu apartamento em San Leopoldo, ambos bairros de Centro Habana. As “aulas oficiais”, realizadas em média três vezes por semana, estendiam-se além da gramática: eram diálogos interculturais que mesclavam teoria linguística, antropologia e histórias pessoais. Na segunda fase da pesquisa (2022–2023), o foco migrou para a prática oral, debates sobre textos literários ou acadêmicos e conversas sobre toda sorte de assuntos.

A sala de Ramón, com seu sofá grená e paredes adornadas por diplomas, fotos de família e obras de arte sobre a Abakuá, tornou-se um espaço central para minha pesquisa. Entre os cafés da tarde e doses de rum, debatíamos temas que iam além da pauta acadêmica. Ramón, orgulhoso de seu acervo multimídia sobre a Sociedade Abakuá — discos, vídeos e registros históricos —, compartilhava-os não apenas comigo, mas com qualquer visitante, fosse aluno, curioso ou interessado.

Sua casa tornou-se um refúgio de aprendizado. Enquanto eu ajudava-o a aprimorar seu português, ele me introduzia a algumas compreensões sobre a Sociedade Abakuá. A atmosfera familiar que cultivamos — repleta de risadas, debates acalorados e, por vezes, silêncios reflexivos — transformou-se em metáfora da própria pesquisa: um espaço onde teoria e experiência, distanciamento e intimidade, coexistiam sem se anular.

Além dos debates acadêmicos, nossas conversas frequentemente migravam para o cotidiano havaneiro. Analisávamos séries, novelas brasileiras ou turcas, e o catálogo do “pacote” — pacote semanal de mídia que circula em Cuba, como alternativas acessíveis à

internet. A título de minha integração cultural, por vezes assistíamos juntos a programação da TV estatal refletindo e discutindo a narrativa de suas pautas e sussurrando conteúdos além delas (HUMPREYS, 2019). Conversávamos também sobre as dinâmicas de "fazer vida" (CASTRO, 2017) em Havana, cidade que se reinventa a cada mudança monetária ou política estatal, como durante a implementação do ordenamento monetário em 2021⁹. Essas transformações, por si só, dariam origem a uma etnografia multisituada revelando como a população navega entre as crises e criatividade para tentar resolver situações das mais cotidianas, como a obtenção básica de alimentação (GARTH, 2020), bem como produtos de higiene.

3. Tecendo rituais: a sala de estar

Na casa de Ramón conheci membros Abakuá — amigos próximos, participantes de seu *juego* ou não —, muitos dos quais reencontrava posteriormente em contextos rituais ou públicos ou vice-versa. Aquele local funcionava como um catalisador social; um espaço de convergência onde redes de conhecimento se entrelaçavam organicamente, num processo de confluências (BISPO, 2023). Onde a etnografia e o debate teórico se misturavam à oralidade dos enunciados Abakuá, cubanismos e expressões em português.

Nesses momentos, enquanto anotava termos chave para a pesquisa ou esboçava ideias no caderno, adotava uma postura discreta. Os rabiscos e notas rápidas que eu realizava, por vezes antecedidos por pergunta se era permitido ou não os anotar, serviam não somente como gatilhos mnemônicos, mas como visualidades ao qual me vali posteriormente e que sugerem as costuras desta etnografia (ALMEIDA NETO et. al, 2023). Geralmente eu evitava que a formalidade acadêmica rompesse a leveza dos encontros. Antes de serem "interlocutores", aqueles indivíduos tornavam-se conhecidos, colegas ou mesmo amigos e a rigidez em uma postura metodológica poderia, paradoxalmente, ofuscar o potencial dessas relações.

Contudo, entrevistas formais foram realizadas ao final de cada temporada de campo, após a coleta preliminar de dados. Essa estratégia tinha dois objetivos principais: tanto validar informações por meio de diálogos mais ou menos estruturados, contrastando dados já obtidos,

⁹ Até 2021, Cuba tinha duas moedas: o Peso Cubano (CUP) para transações domésticas e o Peso Conversível (CUC), indexado ao dólar (1 CUC = 1 USD), usado em setores como turismo e importações. Objetivos da reforma foi eliminar o CUC e unificar a moeda para apenas CUP. A consequência foi uma inflação descontrolada e a desvalorização cambial. Nas minhas temporadas de campo, se entre 2019 e 2020 1 CUC= 24 CUP, entre 2022-23 a taxa era de 1 dólar 120 a 180 CUP.

como identificar e tensionar omissões estratégicas, analisando quais temas eram evitados ou censurados — um indicativo dos limites discursivos dos membros ao relatarem suas práticas e concepções. Dessa maneira, a construção de dados para esta tese, é tanto o somatório de situações experienciadas em campo como uma síntese de informações coletadas em múltiplas fontes — entrevistas, registros bibliográficos e observações que se alimentam e se replicam em sua interface etnográfica (PALMIÉ, 2013).

A minha rede de contatos foi ampliada principalmente por meio de Ramón Zayas, seja durante encontros em sua casa, mediações em cerimônias ou atividades externas ligadas à Abakuá. Alguns interlocutores surgiram por indicações de pessoas inseridas na mesma teia de relações ou em eventos específicos da Sociedade Abakuá. Contudo, alguns vínculos formaram-se de maneira imprevista, como nas celebrações de 27 de novembro¹⁰, data em que os Abakuá homenageiam membros Abakuá assassinados durante a defesa dos estudantes de medicina, considerados mártires da independência cubana contra a Espanha.

Em 2019, nesse evento, conheci figuras como Archi, homem negro, morador de Playa¹¹, pintor de 60 anos que vendia obras para a Europa através do filho, e Jesus, babalaô¹² e *palero*¹³, homem branco, morador de Marianao, na faixa de 65 anos, casado¹⁴ e pai de uma filha universitária. Este último convidou-me para fotografar o aniversário de seu grupo (*juego*) *Efi*

¹⁰ O dia 27 de novembro é lembrado em Cuba como uma data que homenageia a memória de oito estudantes de medicina executados em 27 de novembro de 1871, durante o período colonial espanhol em Havana. Os jovens, com idades entre 19 e 23 anos, foram acusados falsamente de profanar o túmulo de um cidadão espanhol na Catedral de Havana. Eles eram parte de um movimento intelectual e patriótico que buscava reformas e maior autonomia de Cuba em relação ao domínio colonial da Espanha. A Sociedade Abakuá homenageia seus membros que faleceram ao proteger os estudantes de medicina que lutavam pela independência cubana. Tato Quiñones (2016) realiza uma investigação parcial, já que essas figuras costumam ser apagadas das páginas oficiais da história ou lembradas apenas de forma incompleta. Todo dia 27 de novembro, os membros da Sociedade Abakuá se reúnem no local onde supostamente esses homens foram executados. O espaço, situado nas proximidades do Museu da Revolução, conta com uma placa comemorativa adornada com os símbolos Abakuá, marcando a importância desse lugar. Para alguns membros da Sociedade, esse ponto é conhecido como "La esquina de la decolonialidad".

¹¹ Bairro que está próximo a Marianao. Porém, na sua divisa com El Vedado, situa-se o setor de embaixadas. Áreas que apresentam as pessoas com maior poder aquisitivo.

¹² É um título religioso dentro do sistema Ifá/Ocha, pertencente à tradição Yorubá, amplamente praticado em Cuba.

¹³ *Palero* é o nome dado ao praticante da Palo Monte, também conhecido como Regla de Palo, um sistema religioso afrocubano de origem Bantu. Os *paleros* trabalham com espíritos ancestrais e forças da natureza, através de um recipiente sagrado chamado *nganga* ou *prenda*.

¹⁴ Observações posteriores reforçaram a complexidade dos arranjos conjugais em Cuba, onde o termo "casado" abrange desde uniões legais até convivências informais, com casos de relacionamentos paralelos ou famílias multiparentais. Opto por utilizar o termo "casado" respeitando a definição adotada pelos interlocutores, para os quais, na grande maioria dos casos, o termo compreende uma união estável com uma única mulher, com quem residem na mesma casa há alguns anos e geralmente possuem filhos.

*Barondó Barondinata Atao*¹⁵ em Pogolotti, Marianao pouco dias depois, onde conheci a membros como Niche¹⁶, (babalaô, negro, 50-55 anos, solteiro e avô), Pichilo (chamado de "mascote", branco, faixa dos 20 anos, iniciou-se e tornou-se pai em 2024), Pancho (negro, modelo, universitário, 24 anos, iniciou-se em 2022 à Sociedade Abakuá) e Sandi (homem negro, solteiro, trabalhador de uma loja estatal de alimentos chamada TRC Caribe); todos moradores de Marianao.

Naquele evento majoritariamente masculino, surpreendeu-me a presença de Yoana, então companheira de Hugo Puentes (vendedor, homem negro de 30 anos, membro Abakuá sem posição hierárquica (*obonekué*)). Como éramos as únicas mulheres, fomos autorizadas a circular pela casa; esta que serve tanto de espaço para eventuais festividades, como para as regulares reuniões internas do grupo (*junta*). A casa era simples e estava composta por uma sala extensa, um pequeno espaço para a cozinha com itens básico, como geladeira e fogão, um banheiro e quintal. Nessa pequena circulação, pudemos observar a parafernália ritual na sala principal. Nas paredes estavam penduradas as roupas (*trajes*) dos *íreme*. Estendidos sobre uma esteira de vime, agrupados e dispostos no chão, estavam outros elementos utilizados nas cerimônias, próximos destes, um conjunto de tambores. Na parede que dividia a sala da "cozinha", havia um balcão onde se dispunham os cetros e o tambor adornado com pele de bode e contas (*Sese Eribó*), além da foto de um dos fundadores do grupo e de inscrições que retratavam passagens da mitologia Abakuá.

Além dessa breve exploração, fomos autorizadas a saudar o bode que, mantido nos fundos da casa, estava destinado ao sacrifício, e passar por uma limpeza ritual com um galo, que seguia o mesmo procedimento aplicado aos homens: o animal foi passado por todo o nosso corpo, da cabeça aos pés, tanto na frente quanto nas costas, enquanto preces eram proferidas por um hierarca Abakuá (*plaza*). No decorrer da comemoração desse aniversário, sentadas em bancos no canto da sala, acompanhamos as preces e os toques de tambor, enquanto os homens nos ofereciam comida e bebida, recusando-se a aceitar pagamento — gesto que ecoa o “trato gentil

¹⁵ Ele gozava de alta posição hierárquica (*plaza*) dentro desse grupo (*juego*). Sua posição como um “primeiro-ministro” (*Iyambá*) foi confirmada posteriormente quando o reencontrei em um ritual fúnebre, ocasião em que o identifiquei pelo uso de um chifre que ele utilizava para beber rum adornado com símbolos Abakuá relacionados a sua posição.

¹⁶ Dignatário (*plaza*) na hierarquia Abakuá, ocupando a posição de bispo (*Isué*).

e respeitoso” descrito por Zayas (no prelo, p. 12) em relação às mulheres em contextos públicos Abakuá.



Figura 1: Evento no Parque Trillo em Centro Habana. Um membro saúda com um galo a árvore consagrada com símbolos Abakuá. Janeiro de 2023.

Além dos eventos específicos, parte dos laços construídos derivou da proximidade geográfica com interlocutores que, como eu, também viviam em Centro Habana ou nos arredores próximos, como Ismael, vendedor ambulante (*carretero*)¹⁷, branco, na faixa dos 40 anos, pai e casado; e Heriberto, homem negro, na faixa dos 50 anos, comerciante, pai e casado. Ambos me foram apresentados por Melena Valdez, vizinha cubano-americana que, por sua vez, me fora apresentada por Ramón. Dos interlocutores conhecidos através deste, destacavam-se o senhor Oreste Guerra, homem negro, na faixa dos 70 anos, casado com a conhecida santeira

¹⁷ Em Cuba, o termo *carretero* refere-se a um vendedor ambulante que transporta e comercializa produtos, geralmente alimentos como frutas, verduras, “carnes” ou outros itens básicos, utilizando um carro de mão (*carreta*) ou um veículo improvisado (como bicicletas adaptadas ou carrinhos puxados manualmente). Esse ofício é parte fundamental da economia informal cubana, especialmente em contextos de escassez de produtos e dificuldades no abastecimento estatal.

Dona Santa, pai de uma filha que reside em Recife, Brasil, e avô de duas netas. Como presidente do Conselho Provincial Abakuá de Havana, ele ocupava uma posição de destaque na hierarquia ritual¹⁸. Já o senhor Delgado¹⁹, homem negro, também entre 60-70 anos, casado com Sara, destacava-se por sua profissão de dentista, que lhe conferia certo status socioeconômico — obtido por meio de consultas particulares em moeda forte (CUC) —, permitindo-lhe frequentar círculos mais abastados e refletir sobre as nuances de seu "caráter notável" (expressão que ele mesmo usava para ironizar como as pessoas percebiam o contraste entre sua posição social e a cor de sua pele). Senhor Delgado afirmava estar cansado para participar das longas horas dos rituais, razão pela qual raramente aparecia em cerimônias. Contudo, durante minha segunda fase de pesquisa de campo, ele visitava regularmente a casa de Ramón para discutir passagens mitológicas, atualizar preces ou simplesmente conversar.

Ayram, conhecido como Borikua — apelido alusivo a Porto Rico —, foi-me apresentado por Ramón em uma cerimônia de iniciação em Arroyo Naranjo, onde ele e sua família moravam. Certa vez, por acaso, encontrei-o conversando com outro membro Abakuá, que era seu primo, em uma rua a três quadras de minha residência em Centro Habana. Nos comunicávamos sempre que a distância se encurtava, fosse em Arroyo Naranjo ou em Centro Habana. Sua trajetória, porém, culminou na migração para Miami, exemplificando a busca por oportunidades no exterior, comum entre cubanos.

Além dos interlocutores Abakuá citados na tese, outros com os quais tive contato incluíam treinadores de futebol, músicos, professores, operários da construção civil, padeiros, pintores e garçons. Também não era incomum ouvir histórias de membros que estiveram ou estavam presos, assim como de outros com formação universitária que, apesar de possuírem empregos estáveis, tal fator não lhes garantiam uma vida financeiramente tranquila em Havana.

Com base em minha experiência, não seria errôneo afirmar que a maioria dos Abakuá não pertence aos setores abastados da população. Aparentemente, um número inexpressivo deles têm melhorado suas condições de vida por meio de redes familiares que os apoiam com transferências em “moeda forte” (euro ou dólar) ou pela possibilidade de migração em busca de melhores salários e oportunidades. Ainda que haja grande participação de jovens

¹⁸ Sua posição dentro da hierarquia Abakuá era de ajudante (*Ekoumbre*) do feiticeiro Nasakó no grupo Efi Abakuá. Faleceu em 2024.

¹⁹ Sua posição dentro da hierarquia Abakuá é a de escrivão (*Mpegó*).

interessados e um crescente ingresso de novos membros na Abakuá, meu campo de pesquisa concentrou-se principalmente em membros acima de 40 anos, com presença marcante de dignatários (*plazas*) e a predominância de homens negros em relação a brancos.

Tendo Ramón como principal ponto de referência e intermediador, a rede de conexões estabelecida foi essencial não apenas para expandir meu acesso ao campo, mas também para compreender as dinâmicas internas da instituição. Vivenciando diariamente a vida social e doméstica em um típico apartamento socialista em Havana, graças à hospitalidade de Ramón, foi na sua sala que pude observar as dinâmicas das relações, os meandros das interações e as constantes interrupções e demandas causadas por ligações telefônicas. As visitas, tanto esperadas quanto espontâneas, eram frequentes, e ele as recebia com um humor inabalável, sempre disposto a atender a todos com atenção.

Se a apresentação pública das cerimônias rituais traduz o ápice da vitalidade e continuidade da Sociedade Abakuá, muitos dos acordos, comunicações, ajustes e impressões ocorrem antes. Elas se fiam no âmbito doméstico, por meio das trocas interpessoais e dos vínculos de amizade entre seus membros. Foi ali, naquele espaço particular e cotidiano, que testemunhei a teia de relações que sustenta e alimenta a comunidade Abakuá, longe dos pátios onde os rituais acontecem, mas tão essencial quanto eles.

Como Cossard (1970) destaca ao relatar sua experiência como mulher e estrangeira iniciando-se no candomblé no Brasil dos anos 1960, a construção de relações de confiança no campo exige tempo, ponderação, escuta atenta e uma presença discreta – ou, nas palavras de Goldman (2005), “aprender sem parecer estar aprendendo”. Goldman (2005, 2023), em seus estudos sobre o candomblé na Bahia, utiliza uma expressão de seus interlocutores para descrever esse processo gradual de aprendizado: “catar folhas”. Essa prática implica uma forma aparentemente passiva, mas profundamente significativa, de absorver conhecimento enquanto se está inserido na dinâmica interna de circulação de saberes. No contexto do candomblé, isso envolve respeitar o ensinamento transmitido indiretamente, participando de tarefas simples como varrer o chão do terreiro ou ajudar nos preparativos de uma cerimônia. Escuta-se mais do que se fala, evitando perguntas diretas e priorizando a observação e a paciência. O conhecimento, nesse caso, é adquirido de forma não linear, quase sorrateira.

Se, como sugere Goldman (2005), essa abordagem é válida para um etnógrafo em campo, posso afirmar que "catar folhas" era exatamente o que eu estava fazendo na sala de Ramón

Zayas, durante minhas temporadas de campo. Essa prática não apenas foi central para o desenvolvimento da minha pesquisa, mas também foi fundamental para a construção de vínculos – diretos ou indiretos – com os membros da Abakuá.

Foi na sala de Ramón que pude esclarecer certas dúvidas sobre aspectos da instituição que ainda não compreendia plenamente – fossem eles observados em rituais, lidos em textos ou mencionados em conversas informais. Além disso, foi ali que tive conhecimento de certas dinâmicas internas relativas às questões financeiras, às negociações e aos rearranjos necessários para a realização das cerimônias, de acordo com os recursos financeiros e materiais disponíveis. Nesse espaço, tive contato fortuitos com registros Abakuá (*libretas*), bem como preces (*nkames*) escritos em caligrafia trêmula, perpetuados em papéis amarelados pelo tempo e desgastados pelo manuseio, ou transcritos em folhas A4. Sem maiores explicações, também vi as preparações de Ramón para decorar suas preces e enunciados rituais (*lenguas*), observando a maneira correta de pronunciá-las, o ritmo para que soem melhor e as repetições necessárias para fixá-las na memória. Assim, pude atentar aos emaranhados de ações e acordos que culminam na realização dos rituais.

Na segunda fase do trabalho de campo, acabei assumindo um papel quase intermediário nessas relações. Sem acesso a uma linha telefônica própria em Cuba²⁰, utilizei o chip emprestado que Ramón me havia cedido — relativo ao seu segundo número, de caráter profissional e menos utilizado. Nas primeiras semanas, ou frequentemente repassava seu número “profissional” atual para contatos que entravam em comunicação ou replicava mensagens de um interlocutor a outro.

²⁰ As linhas telefônicas em Cuba são fornecidas exclusivamente pela empresa estatal Etecsa (Empresa de Telecomunicaciones de Cuba S.A.). Para obter uma linha, era necessário adquirir um chip de celular, que em 2019 custava cerca de 40 dólares — um valor significativo na época, considerando a divisão monetária vigente entre o CUC (peso conversível, moeda vinculada ao dólar) e o CUP (peso cubano, moeda nacional). Durante meu trabalho de campo, eu hesitava em investir nesse recurso, pois, como possuía um telefone fixo no local onde morava, considerava um gasto elevado que poderia comprometer recursos destinados a outras necessidades básicas. Naquele período, as opções de recarga (dados, SMS e crédito para chamadas) incluíam serviços internacionais, mas a solução mais prática para minha conexão era o uso dos cartões pré-pagos (*Tarjeta Prepago Nauta*). Esses cartões permitiam a conexão à internet em pontos oficiais da Etecsa ou em locais públicos estratégicos, como praças, áreas comerciais e nas lojas da empresa. Essa foi, de fato, minha principal forma de acesso à rede até finais de 2019, exigindo deslocamentos frequentes a esses pontos. Apenas na metade da primeira fase da pesquisa, uma amiga cubana gentilmente me emprestou seu chip — o que foi mais cômodo, por dispensar deslocamentos, e mais vantajoso, já que passei a aproveitar as promoções e bônus oferecidos nas recargas feitas internacionalmente, muitas vezes divulgadas pela própria Etecsa por meio de mensagens de texto (SMS). Na segunda fase do trabalho de campo, Ramón prestativamente me disponibilizou sua linha profissional, que ele não utilizava com tanta frequência.

À medida que avançava na obtenção de dados, no estreitamento dos laços com meus interlocutores e na participação em uma pluralidade de eventos – graças ao seu papel como conector –, percebi que Ramón Zayas também funcionava como uma unidade de medida que regulava o fluxo de informações, em um grau controlado de expansão e retração do que poderia ser compartilhado. Sua habilidade em transitar entre as esferas acadêmicas e o mundo Abakuá também se refletiu em mim. Eu era apresentada e reconhecida como uma aluna estrangeira sob sua tutoria, o que abriu portas, especialmente entre os membros da Sociedade.

Não é novidade que as relações estabelecidas em campo são fundamentais para o fazer etnográfico, método por excelência da antropologia. Essa característica se torna ainda mais relevante quando se trata de temas que envolvem aspectos profundamente significativos para as pessoas, como seus modos de ser, estar e encarar o mundo, especialmente no que diz respeito às relações com divindades e deuses. Isso é particularmente evidente em etnografias sobre expressões religiosas afro-atlânticas.

Nesse sentido, minha pesquisa sobre a Sociedade Abakuá é uma "captura" que leva em consideração minha posição, meu gênero, as relações construídas e os mediadores envolvidos. De toda maneira, a perspectiva que orienta este trabalho é inspirada nas reflexões de Goldman (2005) sobre o candomblé brasileiro, entendido não apenas como um sistema de crenças ou uma religião, mas, sobretudo, como um “conjunto de práticas e um modo de vida” (op. cit., p. 113). Essa abordagem enfatiza a dimensão experiencial e cotidiana dos membros e quem os acompanha, destacando a importância das práticas rituais e da vivência como elementos centrais para a compreensão desses fenômenos.

No caso da Sociedade Abakuá alguns aspectos centrais merecem destaque. Sua dinâmica ritual é estruturada a partir de uma organização hierárquica, com funções específicas distribuídas entre seus membros. Além disso, a manutenção e proteção de uma força divina, envolta em sigilo e parcialmente manifestada durante os rituais, constituem elementos fundamentais de sua prática e lógica. Outro aspecto relevante é a realização de sacrifícios, que desempenham um papel simbólico e espiritual significativo. Cada grupo ou divisão dentro da Abakuá possui suas particularidades e goza de autonomia, em uma estrutura que guarda semelhanças com as casas ou terreiros de candomblé e com o caráter descentralizado de seus cultos (BASTIDE, 1978).

Dessa forma, minha pesquisa com a Abakuá replica uma abordagem experiencial e relacional, na qual percebe-se que a prática ritual e os aspectos simbólicos são fundamentais para a transmissão e perpetuação de seus saberes, que se manifestam como modos dinâmicos e definem seu caráter dual: tanto como expressão religiosa quanto como instituição social.

4. Discrições e aberturas

Baseando-me nas experiências nos rituais e no que vi, priorizei destacar elementos consensuais sobre a prática religiosa Abakuá, ou seja, aquilo que “pode ser dito”. Os relatos etnográficos aqui analisados, coletados em contextos variados, não pretendem esgotar a complexidade ritual da Sociedade Abakuá, mas mapear as tensões entre fixidez e flexibilidade inerentes a sua dinâmica.

Reconhece-se que eventuais ajustes na sequência narrativa ou na inclusão/exclusão de elementos pontuais não comprometem a autonomia ritual dos grupos (*juegos*), uma vez que a economia cerimonial admite adaptações materiais— como substituir aguardente por vinho seco ou optar por animais menores em sacrifícios. Essas variações, contudo, operam dentro de limites precisos: cada grupo (*juego*) reforça genealogias locais através de elementos peculiares de seus ramos (*Efi, Efó ou Oru*), preservando, assim, a coerência que os conecta ao fundamento (*Ekué*).

Como explorarei na Parte III e IV, as explicações sobre aspectos específicos dos rituais Abakuá, quando direcionadas a membros externos, tendem a se apoiar em referências externas — como as obras clássicas de autores consagrados, a exemplo de Lydia Cabrera e Fernando Ortiz, ou registros internos de acesso restrito (*libretas*) —, evidenciando, ao mesmo tempo, tanto uma barreira epistemológica quanto uma instrumentalização de produções acadêmicas ou literárias. Isso significa que, para membros não iniciados, o conhecimento detalhado sobre os rituais não é transmitido de forma direta, mas sim mediado por fontes já consolidadas. Essa mediação limita o acesso a interpretações internas e reforça a distância entre, por um lado, a experiência vivenciada pelos iniciados — incluindo sua postura e ética Abakuá — e, por outro, a compreensão externa.

A revelação de informações a um pesquisador externo tensiona a lógica de proteção do segredo, criando uma zona de intersubjetividade provisória onde se negocia acesso e sigilo. Esse compartilhamento, porém, não dissolve a assimetria entre o poder falar (privilégio do

iniciado) e o poder escutar (status ambíguo do etnógrafo), mas a performa através de códigos éticos que exigem a manutenção do segredo, mesmo quando parcialmente transposta.

Como observado por Taussig (1999), o segredo não reside no conteúdo oculto, mas na dialética entre revelação e dissimulação. Na Abakuá, em gestos de entrosamento cotidiano, essa dinâmica depara-se por interrupções abruptas (“não posso dizer”) ou respostas evasivas (“não posso não dizer que o que passa dentro do quarto sagrado é assim”), que delimitam fronteiras discursivas ao mesmo tempo que as permeiam.

O redirecionamento a obras consagradas, como as de Lydia Cabrera ou Fernando Ortiz, ainda que fundamental, revela uma tensão sutil. Ao ancorar explicações em fontes externas, os interlocutores negociam, com delicadeza, o dilema ético de compartilhar segredos que transcendem a textualidade. Essa estratégia expõe um jogo de reconhecimento mútuo: estão cientes de que meu acesso às suas práticas se dá por meio dessas referências, mas também sabem que a profundidade ritual reside justamente no que os livros não alcançam — na dimensão interdita do conhecimento prático e na construção dessa fronteira que os membros dominam. Refiro-me ao saber que desconheço, à língua que não domino, aos grafismos que não traço, aos tambores que não executo ou toco, ao recinto sagrado que me é inacessível.

A escrita acadêmica, nesse contexto, é tratada como um repertório de pistas, um artefato de mediação que simula proximidade, mas jamais substitui o gesto corporal, o tom de voz cerimonial ou as relações cultivadas na prática. Ao citar autores canônicos, os Abakuá reconhecem suas contribuições, sem, contudo, elevá-las à condição de espelho fiel. Mantêm-nas em um território intermediário, onde descrições impressas coexistem com os limites óbvios de quem as interpreta de fora.

A produção relacional da ambiguidade — presente no silêncio que cerca o dito, na recusa em corrigir ou endossar totalmente narrativas existentes — reafirma, sem declarações explícitas, que a ritualidade Abakuá resiste à fixação em páginas, por mais meticulosas que estas sejam. Essa dinâmica confirma autoridade aos membros do grupo que detêm um saber inacessível a mim, ainda que eu possa aproximar-me dele por meio de leituras.

Entre o falado e o escrito, surgem estratégias que expõem as conexões nas relações discursivas sobre o segredo e o código ético da Sociedade Abakuá. Nelas, os interstícios — onde os iniciados negociam suas aberturas — são mediados, principalmente, por uma economia do

não-dito e por uma performance de reafirmação do mistério, que se corresponde nas indicações de escritos sobre a Abakuá por autores consagrados em Cuba.

Momentos de transição entre segredo e revelação ocorrem em espaços marginais nunca em rituais públicos, performando inversões temporárias de papéis, como a apropriação simbólica de atributos femininos (contenção) por homens. Aqui, o silêncio não é passivo, mas um ato discursivo ativo que reafirma hierarquias.

A etnografia em contextos marcados pelo sigilo, como propõe Goldman (2006), exige um engajamento crítico com as hierarquias de saber que sustentam regimes de verdade. Na etnografia com os coletivos Abakuá isso implica reconhecer que a “descoberta” de informações está menos vinculada à exposição de conteúdos e mais à análise de processos relacionais que redefinem fronteiras (SILVA, 2011). Essa perspectiva ressoa com estudos como, por exemplo, de Elbein (1976) e Johnson (2002) para o Candomblé, nos quais o não-dito não aparece como lacuna, mas um dispositivo de poder ritual.

Ao longo da tese, as passagens que aludem ao “não dito” ou aparecerão diluídas na etnografia, sem que haja uma relação direta com um interlocutor, ou por meio da adoção de nomes fictícios. Embora resultados de situações e relações em campo, os relatos apresentados não visam biografar interlocutores, mas mapear como a Sociedade é apresentada por seus membros, o que já se mostrou uma forma válida de fazer etnografia sobre a Sociedade Abakuá (MILLER, 2009; VÉLEZ, 2013, MOREL, 2012a, ZAYAS, 2010). Cada depoimento funciona então como um “ponto de referência” revelando tensões entre o que pode ou não ser dito.

No caso da Abakuá, iniciados podem enfrentar sanções — como a suspensão do grupo socio ritual (*juego*) — caso divulguem informações consideradas restritas. Por essa razão, para proteger a identidade dos informantes, dissocie informações confidenciais a nomes específicos para garantir sua segurança e evitar represálias. Diante dessa realidade, adotei uma estratégia metodológica que combinava dados informalmente coletados com entrevistas formais realizadas posteriormente. Isso me permitiu identificar pontos sensíveis atravessados por zonas de silêncio, detalhes de rituais ou hierarquias internas, que não eram abordadas explicitamente. As entrevistas realizadas com os dignatários (*plazas*) foram semi-estruturadas e gravadas, servindo como um parâmetro metodológico para avaliar o que poderia ser revelado e como. O foco recaiu sobre os papéis rituais desempenhados por dignatários da hierarquia Abakuá

(*plazas*): o oficiante do sacrifício ritual e guardião do tambor sagrado (*Ekuéñon*), o escrivão (*Mpegó*) e o responsável pela música (*Moni Bonkó*).

5. Meu papel como interlocutora no campo Abakuá

Nas cerimônias, minha condição de indivíduo não iniciado restringia-me ao pátio (*isaroko*), já que o acesso ao recinto sagrado (*fambá*) é controlada e permitida apenas aos homens iniciados. Essa limitação, enraizada na divisão ritual da Sociedade Abakuá, reinscrita sob a divisão de gênero, poderia ser interpretada como uma posição engessadora, confinada à marginalidade do espaço público ou à suposta centralidade doméstica. No entanto, transformei essa restrição em uma oportunidade metodológica: ao descentrar o olhar do núcleo ritual inacessível, concentrei-me na multiplicidade de sentidos que se desdobravam no perímetro permitido.

Inicialmente, lidava com a estupefação de estar ali — minhas perguntas eram frequentes, diretas, e muitas vezes recebiam respostas evasivas. Com o tempo, porém, à medida que participava de mais rituais e construía relações de confiança, comecei a decifrar sutilezas nos rituais: gestos, trocas de olhares, modulações de voz. Concomitantemente, aprendi a navegar na ambiguidade do meu papel sob o efeito da minha presença física nos rituais. Quando o tédio ou o cansaço surgiam, conversava com mulheres próximas (mães, namoradas de membros) ou observava as geografias sonoro-visuais que se desenhavam, como o som dos tambores que ecoavam ou os símbolos que eram ativados por gestos e ações de purificação.

Assim, a impossibilidade de acessar o recinto sagrado (*fambá*) onde repousa o tambor sagrado Ekué direcionou-me a outras fontes: conversas nos pátios, participação em eventos públicos, entrevistas, acervos e arquivos em Cuba e no exterior, catálogos de exposições e até uma espetáculos musicais e teatrais sobre a Abakuá. A pesquisa alimentou-se de experiências diversas e fragmentadas que se expandiam ou contraíam conforme o contexto. Essa abordagem refletiu não apenas minha construção do objeto, mas também, como explorarei adiante, a dinâmica inerente à própria Abakuá, que articula segredo e revelação em sua existência e continuidade.

Minha dupla condição — mulher e estrangeira — gerou curiosidade. Apesar de ser fenotipicamente indistinta às cubanas (mulher negra de pele clara), meu sotaque e minhas perguntas denunciavam-me como outsider. Percebi que minha condição de estrangeira me concedia uma permissividade relativa, tolerada. Circunstancialmente, eu ousava fazer perguntas

ou discretamente bater palmas no espaço cerimonial, gestos que, dependendo de como são realizados, geralmente são malvistas quando feitos por mulheres.

Notava, porém, que a aceitação da presença feminina por parte dos homens dependia de comportamentos discretos — vestir-se com neutralidade, evitar olhares prolongados, restringir interações com homens não previamente apresentados, manter decoro —, o que Zayas descreve como uma “prudência meridiana” (ZAYAS, no prelo, p. 12), referindo-se as situações em que é permitido “acesso” às práticas Abakuá por parte das mulheres. A pesquisa tornou-se um exercício de decifrar a composição do sagrado por meio de seus ecos no secular, mapeando hierarquias pelos silêncios que as sustentam. Cada fragmento coletado — uma fala, um toque de tambor, um símbolo — revelou-se uma peça onde o todo está presente em cada parte, mas só se desvela na tessitura das relações. Assim, a limitação imposta pelo gênero transformou-se em chave analítica, permitindo explorar como a Abakuá constrói mundos na tensão entre visibilidade e segredo.

6. Estratégias e práticas religiosas

Proponho compreender a Sociedade Abakuá como uma instituição que declara “seus dogmas, seu verdadeiro sentido ritual e reivindica sua legenda negra” (QUÍÑONES, 2016, p. 218). O conceito de religião, historicamente concebido pelos pensadores europeus como uma categoria universal, não pode ser pensado independentemente do colonialismo. O cristianismo serviu de modelo do que era a religião, de modo que o termo foi utilizado como baliza para desvalorizar todas as outras práticas religiosas que se organizavam de formas diferentes, considerando-as como “incivilizadas”. Isto aconteceu com a Abakuá, o obeah, dentre outras (PATON, 2009; 2012). A criminalização e a classificação pejorativa de “primitivas”, “supersticiosas” ou “mágicas” que lhes foram atribuídas, marcam a percepção pública deles até hoje (ASAD, 1993; MCCUTCHEON, 1997).

As práticas afro-religiosas nas Américas são também práticas de sobrevivência e, por isso, instituições sociais fortes que desempenham frequentemente um papel importante na vida cotidiana. No entanto, não devemos reduzi-las a isso. Nas religiosidades afrodiaspóricas do Novo Mundo, encontramos não apenas um intrincado repertório espiritual, mas também sofisticados sistemas de pensamento que possibilitaram a recriação de cosmovisões africanas em contextos marcados pela violência colonial (AYORINDE, 2012; OTERO; WIRTZ, 2023; MOREL, 2015, GOMÉS- CÁSSERES, 2018). Mais do que refúgios espirituais, essas práticas

funcionaram como arcas epistemológicas nas quais as populações escravizadas reinventaram modos de ser, conhecer e resistir (ESPÍRITO SANTO; PANAGIOTOPOULOS, 2015). Os terreiros de Candomblé, os ritos do Vodou haitiano e outras manifestações religiosas exemplificam como a religiosidade e a prática ritual se tornaram espaços de (re)invenção ontológica – onde conceitos como o *axé* (força vital), o *sankofa* (retorno às origens) e a comunhão com os ancestrais sustentaram estratégias de existência. Pretendo mostrar como a importância do som para a Abakuá também se insere neste contexto, em que as práticas religiosas são refúgios de ideias espirituais (BONA, 2020) e as formas de religiosidade como expressão de um processo criativo de inscrição (MBEMBE, 2001)²¹.

Há um complexo panorama de expressões religiosas gestadas na diáspora africana em Cuba, conforme definido por Fernando Ortiz (1906) ao cunhar o termo "afrocubano" – categoria que enfatiza processos de hibridização cultural, sem reducionismos étnicos. Entre as principais manifestações religiosas (*naciones*)²² em Cuba, destacam-se a *Santería* (ou *Ocha-Ifá*), sistematizada a partir de elementos iorubás com seu sistema de adivinhação *Ifá*; o *Palo Monte*, de matriz bantu-kongo; o *Arará*, com influências Ewe-Fon do antigo Daomé; o Vodú cubano, associado à imigração haitiana; e o Espiritismo Cruzado (ESPÍRITO SANTO, 2010a). Dentre estas insere-se também a Sociedade Abakuá, enquanto prática afro-cubana originária das sociedades secretas ekpe/ngbe do Calabar, entre Nigéria e Camarões (SOSA, 1982) ou ainda as

²¹ Os caminhos analíticos adotados nesta pesquisa para compreender a religiosidade e as práticas rituais como espaços de (re)invenção ontológica ancoram-se em eixos teóricos interconectados. Inicialmente, baseio-me na noção de invenção proposta por Roy Wagner (2010), que desloca a ideia de cultura como entidade estática para entendê-la como um campo dinâmico de criatividade contínua. Nessa perspectiva, as dicotomias clássicas — natureza versus cultura, representação versus realidade — dissolvem-se em favor de um processo relacional, no qual os sujeitos se reinventam mutuamente com e no mundo. Em seguida, diálogo com a noção de encanto e tecnologia e a teoria da agência distribuída de Alfred Gell (2018; 2005), que amplia o conceito de ação para incluir objetos e artefatos como copartícipes ativos nas redes de significação. Essa abordagem conecta-se à noção de mundo-tempo de Tim Ingold (2017), que enfatiza os processos formativos emergentes das interações entre agentes humanos e não humanos, sempre em devir. Complementarmente, incorporo a noção de inscrição de Achille Mbembe (2001), compreendida como o processo pelo qual sujeitos e coletividades marcam e atualizam sua existência no mundo, especialmente em contextos de marginalização e resistência. Ao convergir esses referenciais, proponho analisar como a Sociedade Abakuá, por meio de suas práticas rituais, inventa e compõe articulações entre objetos, corpos e narrativas para reimaginar modos de habitar o mundo. Ressalto que, embora discussões dessa natureza possam enveredar por temas amplos da antropologia — como religião, ritual, diásporas africanas, entre outros —, não pretendo aprofundar ou sumarizar a produção acadêmica sobre o tema, privilegiando um recorte analítico preciso.

²² O termo "naciones", nação em espanhol, refere-se às diferentes etnias ou grupos de origem africana que foram trazidos à Cuba durante o período do tráfico transatlântico de escravizados. Essas "nações" representam as diversas comunidades culturais e étnicas africanas que, ao chegarem a Cuba, mantiveram (ou tentaram manter) aspectos de suas culturas de origem, como línguas, religiões, práticas rituais, sistemas de organização social e formas expressivas (ANDREWS, 2007; SUBLETTE, 2018).

sociedades Nka lyip (Associação de Homens de Sangue), cujos membros eram escravos em Old Calabar, como sugere Ishemo (2002).

Os primeiros registros sobre a Sociedade Abakuá entrelaçam-se, em parte, com o que se poderia configurar como a constituição de uma epistemologia dos estudos afro-cubanos. Em sua primeira fase, no esforço de pensar a presença negra em Cuba, as primeiras publicações desses estudos revelam mais sobre o que informava o pensamento de seus autores — marcado pelas categorias acadêmicas eurocêntricas — do que sobre esses grupos e pessoas que foram racializadas e, com a humanidade questionada, foram tipificados (CASTELLANOS, 1916; ORTIZ, 1906). Ao cruzarem o Atlântico, concepções europeias impuseram um sistema epistêmico que, inicialmente, invisibilizou saberes locais, reconhecendo-os apenas posteriormente — processo que Fernando Ortiz (1940) denominaria *transculturação* (*transculturación*).

Assim, o que emergiu em torno da Sociedade Abakuá durante o último terço do século XIX foi “uma formação discursiva ricamente sobredeterminada e densamente intertextual, conotando não apenas exotismo, modos de organização oposicionistas e criminalidade atávica, mas também uma ameaça material à saúde da colônia e, mais tarde, à da nação nascente” (PALMIÉ; PÉREZ, 2005, p. 9; CUNHA, 2015). A análise dessas construções narrativas sobre a Sociedade Abakuá e suas dimensões culturais e sociais é fundamental para compreendermos parte desse processo de estigmatização que desde então afeta seus membros (PÉREZ; ZAYAS, 2011). Essa estigmatização alicerçou boa parte da percepção pública e teve consequências graves para a existência dessa instituição, sujeita a perseguições e deportações de seus membros (ARAZANDI, 2014).

7. A institucionalização e percepção acadêmica da Abakuá

De acordo com fontes documentais, orais e estampada em uma placa de bronze²³ próxima ao antigo embarcadouro de Regla, município situado na costa oriental da baía de Havana, reconhece-se 1836 como o marco oficial da fundação da Sociedade Abakuá.

²³ “Regla, 1836–1996. Aos africanos que fundaram a Sociedade Secreta Abakuá nesta cidade em 1836. Buró Abakuá 5.1.97.” Com essa descrição do conteúdo da placa, Stephan Palmié e Elizabeth Pérez (2005) iniciam seu artigo sobre como um dos principais intelectuais cubanos do século XX, Fernando Ortiz, estudou a Sociedade Secreta Abakuá, formada por afro-cubanos em Havana a partir de 1836. Inicialmente, Ortiz abordou a Abakuá sob uma ótica criminológica e negativa, refletindo os preconceitos raciais e científicos de sua época, que associavam

Mesmo após a independência de Cuba em 1898, a Sociedade Abakuá permaneceu marginalizada, apesar de ter desempenhado um papel ativo nas guerras de libertação. Após a Revolução Cubana, em 1959, iniciou-se, um processo de institucionalização por meio da Organización de la Unidad Abakuá (OUA), na década de 1970. Embora esse processo tenha conferido certa legitimidade à instituição, ele também neutralizou seu potencial contestatório ao alinhá-la ao aparato estatal (MOREL, 2012b). Superando repressões — como a proibição de rituais em 1967 —, a Abakuá resistiu na realização de suas práticas e ritos, sendo reconhecida oficialmente apenas em 2005. Com base nessas narrativas que exercem impacto real, analiso criticamente a existência dessa instituição em Cuba, questionando os limites de sua aceitação social e política sob as lentes da “tolerância” (STENGER, 2020).

A reconstrução da história cubana, particularmente no que concerne à presença de homens escravizados, crioulos e comunidades negras, enfrenta o desafio de desvelar narrativas soterradas pelas lentes do olhar colonial. Não por acaso, como alerta Michel-Rolph Trouillot (2016), a história é sempre um exercício de poder, contada por aqueles que detêm os meios de sua produção e que tendem a silenciar vozes subalternas.

Há um esforço acadêmico para superar essas limitações, buscando, de maneira particular, as marcas dessas presenças subalternas nas suas diferentes expressões. A segunda fase da epistemologia dos estudos afrocubanos revela-se no legado notável – e ainda hoje referencial – de pesquisadores pré-revolucionários como Fernando Ortiz, Rómulo Lachatañeré e Lydia Cabrera, figuras centrais do movimento afrocubanista. Esse ciclo fundacional caracterizou-se pela documentação sistemática das religiões de matriz africana entre as décadas de 1940 e 1960, com destaque para a Santería. Essas práticas consolidaram-se como pilares para a construção dessa agenda de pesquisa em Cuba, elevando-a a um interesse literário significativo e potencialmente etnográfico (RODRIGUES-PLATE, 2004), que marcam indelevelmente uma forma de olhar para as contribuições das presenças negras em Cuba. Desse período datam obras seminais de Fernando Ortiz sobre o folclore, o teatro e a música afro-cubanos, e, em especial,

práticas culturais africanas ao atraso e à criminalidade. Contudo, ao longo de sua carreira, Ortiz mudou sua perspectiva, passando a valorizar as contribuições culturais dos afro-cubanos e reconhecendo a Abakuá como parte integrante da identidade cubana. O texto destaca que, apesar do esforço de Ortiz em documentar e analisar a Abakuá, ele nunca publicou a monografia prometida sobre o tema, e grande parte de suas anotações sobre a Sociedade acabou perdida. O artigo também contextualiza o trabalho de Ortiz em meio ao racismo institucionalizado em Cuba e mostra como ele evoluiu de um pensamento determinista e racista para uma abordagem culturalista, influenciada por antropólogos como Franz Boas. Essa mudança contribuiu para o reconhecimento do valor das culturas afrodescendentes na formação da nação cubana.

sobre a Sociedade Abakuá – referida como “ñáñigos” na terminologia da época. Essas obras influenciam até hoje o imaginário de seus membros e de alguns dos meus interlocutores.

Após 1959, o Estado Cubano buscou controlar a produção de conhecimento científico, suprimindo propostas consideradas teoricamente dissonantes, com o objetivo de consolidar a identidade nacional sob uma ideologia socialista importada de um modelo europeu, enquanto obliterava práticas e ideologias contrárias, como, por exemplo, a valorização da cultura e da visão negra da nação cubana — ideias já defendidas e propostas por Walterio Carbonell (1961).

Nesse processo, pesquisadores cubanos – como folcloristas e etnólogos – foram integrados a instituições estatais (GOBIN; MOREL, 2013). Noções historiográficas renovadas relacionadas aos estudos afro-cubanos destacam-se nos trabalhos de José Luciano Franco (1959; 1961) e S. T. Díaz Fabelo (1960), assim como na criação de periódicos científicos nacionais, entre eles *Actas del Folklore* (1961) e *Etnología y Folklore* (1966-1969), que contribuíram para alimentar e ampliar, ainda que parcialmente, essa produção historiográfica. Esse período também marcou o surgimento de novas perspectivas historiográficas sobre as populações escravizadas, buscando enaltecer uma história das "gentes sem história" (CHAPEAUX, 1971; CHAPEAUX; RIVA, 1974), na quais surgem dados sobre os Abakuá e suas conexões com cenários urbanos nevrálgicos para a paisagem econômica de Cuba do século XIX, como os portos (VALDÉS, 1985). Paralelamente, pesquisadores cubanos exilados nos Estados Unidos, como Lydia Cabrera (1959; 1969; 1975; 1988, 2018) e Jorge Castellanos (em colaboração com sua filha Isabel, 1992), mantiveram viva a pesquisa sobre religiões afro-cubanas, baseando-se em comunidades cubano-americanas.

Sobre a sistematização do âmbito dos estudos afro-cubanos, Gobin e Morel (2013) traçam um panorama histórico do desenvolvimento das pesquisas etnográficas e antropológicas sobre religiões afro-cubanas, destacando dois marcos fundamentais: a Revolução Cubana (1959) e o início do Período Especial (1991), após o colapso da União Soviética. As autoras comentam que, no contexto da Guerra Fria, poucos pesquisadores estrangeiros — sobretudo ocidentais — conseguiram realizar trabalhos de campo em Cuba (DUMONT, 1964; LEWIS et al., 1977–1978). Entre 1959 e 1991, as investigações permaneceram majoritariamente restritas a cientistas sociais cubanos, com participação estrangeira limitada devido ao bloqueio a ilha (GOBIN; MOREL, 2013).

Destacam-se as contribuições de Ivor Miller na década de 2000, ao investigar um continuum África-Cuba, particularmente, as conexões entre a Abakuá e a sociedade Ekpe localizada na região fronteira entre os Camarões e na Nigéria (MILLER, 2022a). As suas contribuições tiveram como foco o que se entendia como semelhanças nas práticas contemporâneas em ambos os lados do Atlântico e que o permitiam considerar possíveis entrelaçamentos históricos comuns e elos entre as práticas religiosas dos dois grupos. Apesar da riqueza do material histórico e etnográfico utilizado pelo autor, e da admissão incontestada do estreito paralelo com as sociedades Ekpé e Ngbé, da Nigéria e Camarões, como aponta Palmé (2006; 2010), a Sociedade Abakuá não pode ser pensada como uma instituição africana literalmente transplantada para o Novo Mundo, mas sim “como uma iniciativa e resposta local” frente aos impositivos coloniais da época. O presente estudo inclina-se a essa posição e parte de uma perspectiva etnográfica. Seguindo análises recentes sobre práticas rituais e religiosas Afro-Americanas em diferentes contextos (PALMIÉ, 2023; OTERO; WIRTZ, 2023, CUNHA, CASTRO, 2022, TORRES; TOLEDO, 2020, MELLO, 2021), a Sociedade Abakuá não se reduz a uma mera variação de uma mesma “tradição”, mas reinventa-se e cria-se por meio de práticas rituais complexas e contemporâneas.

No que tange à Sociedade Abakuá, observa-se um florescimento de pesquisas recentes, com esforços para construir uma historiografia própria baseada em dimensões etno-históricas (QUÍÑONES, 2016; 1994), análises de elementos rituais (GUANCHE, 1995; LEÓN, 1975), abordagens etnomusicológicas (TRULY, 2009) e expressões sonoras (LEÓN, 1984; 1964; BETTANCOURT; 1991 VÉLEZ, 2013). Estudos têm explorado os efeitos de seus tambores, que funcionam como corpos acústicos e diaspóricos (JOTTAR, 2009), associados às performatividades de gênero (MENNEL, 2005), bem como à produção de sons e objetos materiais que medeiam experiências espirituais e práticas religiosas, conferindo-lhes agência espiritual (PALMIÉ, 2014). Além disso, emergem interpretações renovadas sobre a Sociedade Abakuá, que sinalizam uma maior abertura ao diálogo com as comunidades científica, artística e cultural, conforme proposto por Ramón Torres Zayas em sua série de trabalhos (2010, 2011, 2019a, 2019b).

As abordagens etnohistóricas, influenciadas por categorias como hibridismo e modernidade como Palmié (2002) e Brown (2003), em seus estudos seminais sobre a Abakuá que dialogam com o paradigma do Atlântico Negro de Paul Gilroy (2001) e as ideias de Sidney Mintz e Richard Price (1992) sobre cultura afro-americana, ponderam que expressões afro-cubanas são produtos discursivos da modernidade atlântica. Isso implica a imbricação entre narrativas

(MATBAG, 2017), práticas, dinâmicas de poder, colonialismo e economia na fabricação histórica do que se define como "religioso", "afro" ou mesmo "cubano" (ESPÍRITO SANTO, 2010b). Tais debates e noções informam diretamente o desenho teórico desta tese.

8. Abordagens etnográficas

Mesmo diante de considerável lacuna sobre a presença contemporânea cubana da Sociedade Abakuá em trabalhos etnográficos, as publicações de Morel (2012a) constituem uma contribuição inicial muito relevante²⁴. Em seu estudo sobre masculinidade em Cuba, ela pesquisa nos pátios dos templos e em outros âmbitos Abakuá, não apenas em Havana, mas também em Matanzas, oferecendo uma abordagem que captura as dinâmicas de gênero de seus membros. Batiuk (2023) também se soma a essa leva. No entanto, essas abordagens consideram a Abakuá sobretudo como uma instituição social. Isto é certamente verdade, mas é importante não perder de vista o lado religioso do fenômeno. Apesar de os Abakuá possuírem relações, dinâmicas e uma dimensão social fortes em suas práticas, sua organização e funcionamento internos são guiados por princípios religiosos específicos. Ou seja, a dimensão espiritual/sagrada é central para compreender tanto suas práticas religiosas, quanto seus aspectos sociais.

Nesse sentido, minha intenção é explorar etnograficamente a religiosidade Abakuá como expressão afro-cubana, enfocando nas práticas e concepções de seus praticantes, nos sentidos que estes lhe atribuem ou geram (GOLDMAN, 2003). Tais significados, longe de serem estanques, formulam relações (STRATHERN, 2014), cruzamentos entre seres humanos e não humanos, materialidades e virtualidades (HENARE et al., 2007), produzindo e reproduzindo índices e efeitos (GELL, 2018; MELLO, 2016), bem como formulando concepções específicas de tempo, espaço e história (HIRSCH; STEWARD, 2005).

O ponto de partida das minhas análises diz respeito à narrativa fundadora Abakuá. O mito Abakuá que descreve a criação da sociedade masculina por meio da confecção do tambor sagrado *Ekué* e do sacrifício de uma figura feminina – *Sikán* –, permanece vivo e é fundamental na prática ritual coletiva. Nessa perspectiva, o lugar dos mitos para os Abakuá ocupa função

²⁴ Durante minha estadia em Havana, tive a oportunidade de participar da defesa de uma dissertação dedicada à Sociedade Abakuá. Além disso, fiquei sabendo de outros trabalhos que seriam apresentados nos departamentos de arte.

análoga à do vodu para os haitianos, operando como um verdadeiro repositório de história, em sentido próximo ao formulado por Joan Dayan (1998). Nesta investigação, procuro abordar o mito Abakuá não apenas como uma simples “vinheta antropológica” introdutória e repetitiva; tomo-o como um ponto de partida para refletir sobre questões caras à Abakuá, como os discursos sobre sua origem (PARTE III), a posição das mulheres (PARTE I) e as dimensões do som (PARTE IV e V).

Conhecer a produção da artista Belkis Ayón, que tensiona esse mito, conduziu-me a problematizar as relações entre a Sociedade Abakuá, seus membros e as mulheres. Ao questionar as hierarquias de gênero inerentes às discussões sobre a Abakuá, a obra de Ayón torna-se um dispositivo analítico e de mediação interessante, que orienta a pesquisa e nos oferece elementos para percebê-la em campo. Essas articulações não se limitam a indagar “por que as mulheres são excluídas”, mas buscam explorar “o que essa exclusão revela sobre as estruturas de poder que sustentam a sociedade?”.

Dialogando com autoras como Strathern (2006) e Oyěwùmí (2021), argumento que a presença feminina transcende a narrativa simplista da “não-iniciação” e da “proibição”. Trata-se de um espectro intrincado que oscila entre a invisibilização e formas de agência, compreendendo as nuances entre exclusão e inclusão. Para entender as dinâmicas de gênero, a investigação de Morel (2012a; 2013; 2015), centrada nas performances de masculinidade em Havana, fornece vários insights esclarecedores, demonstrando um culto de masculinidade invisibilizando mulheres. Porém, parece-me que essa aparente exclusão feminina não implica necessariamente uma total ausência de significado, lugar ou voz das mulheres. Ao dialogar com e sobre as mulheres e estar ao seu lado nas cerimônias, descobri como tais contradições operam coexistindo com imposições de performances do masculino e estratégias sutis de performance do feminino, sua presença e agência.

Como mulher, o meu próprio acesso a certos rituais era restrito. Esta circunstância obrigou-me a uma inventividade metodológica que redirecionou meu olhar para estratégias analíticas alternativas, que se concentram nos elementos que emergem como mediações cruciais para a dinâmica ritual, e não diretamente em seu núcleo principal: o quarto sagrado, espaço interdito às mulheres e não iniciados.

Assim, por meio de duas temporadas de campo somadas no total de 14 meses, foi possível identificar três elementos centrais — som, imagem e linguagem — articulados a uma

perspectiva de intermedialidade e multimodalidade (WESTMORELAND, 2022; VARZI, 2018; COLLINS; DURINGTON, 2007) que se apresenta como índices de presenças não humanas (GELL, 2018; WIRTZ, 2014; HOLBRAD, 2012; 2008; 2003). Eles elementos são dados a perceber, no chão dos pátios, logo na etapa ritual chamada fabricação (*fabricación*). Seus acionar denota processos de transformação (CUNHA; CASTRO, 2022) que habilitam homens, artefatos e espiritualidades para tornarem-se actantes rituais (LATOURE, 2013). O mesmo ocorre com os atributos de cada plaza, como suas plumas e cetros (*itones*), que, além de representarem ancestrais a serem invocados a partir desse índice material, são também consagrados na mesma cerimônia ritual, tal qual os humanos.

Aproximo-me das proposições da chamada 'virada ontológica' (HOLBRAAD, 2017) e suas afinidades com as antropologias perspectivistas (VIVEIROS DE CASTRO, 2002) para ampliar o escopo analítico, direcionando-o à Sociedade Abakuá sob essas dimensões. Essa perspectiva permite reconhecer seu direito à opacidade, não apenas no reconhecimento das dinâmicas de segredismo (JOHNSON, 2002), mas também por meio da ação ritual, que articula línguas, visualidade e som. Essas dimensões possuem a potência de transformar o mito em experiência vivida, reclamando e, ao mesmo tempo, inventando suas origens.

Os Abakuá constroem suas origens não como um ponto fixo na geografia africana, mas como uma referência simbólica que articula mitos, práticas e língua ritual, conectando Cuba às regiões do sudeste da Nigéria e sudoeste de Camarões, mas também reinventando essas origens no contexto cubano. Meu interesse recai menos sobre a 'África real' — categoria frequentemente essencializada — e mais sobre os processos de construção da África imaginada, entendidos como tropos (WIRTZ, 2016) que revelam a inventividade afro-cubana, situados na tensão entre a proposição de um ponto fixo como origem e a reinvenção contínua. Como propõe Scott (2017), em vez de buscar reconstituir 'eventos históricos' ou 'passados afro-americanos autênticos', devemos concentrar-nos em como os sujeitos contemplam, falam e agem em relação ao seu passado.

Ao explorar a construção da Sociedade Abakuá e seus elementos constitutivos, busco demonstrar como uma reivindicação de presença afro-diaspórica é ativa e constante. No caso dos Abakuá, essa presença manifesta-se em múltiplas dimensões: na linguagem ritual, na nomeação de agrupamentos sociorreligiosos, nas funções hierárquicas e em seu sistema gráfico-visual mediadores que conduzem a manifestação sonora do tambor *Ekué*. Léon (1990) nos fornece um conhecimento rico sobre o sistema visual *Erenyó*, veículo de sacralização para os

Abakuá. Em sua análise sobre o sistema gráfico, ele não busca explorar uma narrativa de polissêmica dos signos (MARTINEZ-RUIZ, 2013) ou explorar uma alfabetização ancestral ou uma forma africana primeira de escrita (MILLER, 2009; 2016; 2017). Para Léon, o sistema gráfico Abakuá é um “ato, onde o passado (*gandó*) e o presente (*ación*) se constituem em algo monumental de vigência corpórea, de existência espacial. Linha, canto, toques, falas, atributos (*peças*), personagens (*oficiantes*) e movimentos, fazem essa arquitetura” (op. cit., p. 62).

Se por um lado a obra “Anaforuana” de Cabrera (1975) é seminal para o estudo dos gráficos no universo Abakuá, por outro, Léon (1975) dá um passo significativo ao propor uma explicação semiótica do sistema gráfico da irmandade. Ambos os autores são referências basilares para algumas discussões desta tese.

A partir da agência perceptível desses elementos nos espaços rituais, proponho que as discussões em torno do sistema gráfico *Erenyó* — composto por símbolos que carregam nomes em língua ritual e operam como elementos de sacralidade — devem ser ampliadas. Esses símbolos não apenas codificam significados e saberes, expandindo-se por meio de metáforas que se articulam em estruturas maiores (WAGNER, 2017) como mitos, relações de parentesco e rituais, mas fornecem uma holografia para as extensões do sagrado. Suas linhas e formas — acessíveis apenas a iniciados — são o sagrado em trânsito, articulando e desafiando dicotomias entre interior e exterior, segredo e revelação, criando aberturas epistêmicas (DE LA CADENA, 2018; 2017) que convivem, como demonstrarei, com outros regimes de visualidade, que se permutam em formas expressivas criadas por membros Abakuá, também artistas (Parte III).

9. O som como centro da religião

As práticas rituais centrais da Sociedade Abakuá dividem-se em duas categorias principais. Cerimônias de iniciação (*plantes*), cujo acesso é estritamente limitado a homens, que consagram a filiação e entronização de membros (*baroko*), bem como o surgimento de novos grupos sociorreligiosos (*tierra, juego* ou *potencia*). E as cerimônias fúnebres (*llantos/ñampe*). Ambas são parcialmente acessíveis a não iniciados, com celebrações conduzidas em *brícamo* — língua ritual de base Efik-Ibibio. É crucial ressaltar que, diferentemente de outras religiosidades afro-atlânticas (YELVINGTON, 2006), as práticas Abakuá não envolvem possessão ou transe. Essa particularidade destaca a centralidade das dimensões sonora e linguística. Quando o bramido do tambor sagrado *Ekué* soa nos rituais, duas temporalidades distintas se relacionam: a

dimensão do passado — o tempo dos primeiros ancestrais — redimensionada no presente contemporâneo (WIRTZ, 2016).

O momento ritual chave é a “busca da Voz” do tambor sagrado *Ekué* (Parte IV). A voz, enquanto fenômeno físico, é entendida como uma onda mecânica gerada pela vibração de partículas em um meio material, como o ar, a água ou sólidos. Suas propriedades são quantificáveis e universais: a frequência define sua altura (aguda ou grave), a amplitude, sua intensidade (volume), e o timbre, sua “característica”. Trata-se de um evento acústico objetivo, percebido pelo sistema auditivo humano como som, desprovido de significados simbólicos ou culturais intrínsecos. Nessa perspectiva, a voz é neutra, reduzida a uma atividade mecânica e desvinculada de subjetividades ou contextos sociais.

Na Sociedade Abakuá, a Voz emerge como um princípio estruturante que se atualiza como o som na sua definição física mas se torna um eixo epistemológico, político e sagrado. Manifestada primordialmente pelo tambor *Ekué*, ela opera uma concepção que conecta o mundo material ao espiritual, mediando não apenas diálogos com o divino, mas também organizando a vida social. O som de *Ekué* não se reduz a vibrações no ar: é um dispositivo semiótico que emaranha mitologia, história, hierarquias e conhecimentos transmitidos exclusivamente a iniciados. Através de sua manifestação audível, consagram-se membros, ritualizam-se práticas e tecem-se sociabilidades, transformando a Voz em algo central para a existência dos Abakuá e desvelando as dinâmicas e a importância do som nessa fraternidade.

Weidman (2014; 2014), por sua vez, aborda a voz como um fenômeno multifacetado, situado na interseção entre materialidade e discurso. Para a autora, a voz é simultaneamente prática encarnada — envolvendo técnicas corporais, performances vocais e mediações tecnológicas, como gravações e microfones — e metáfora política, associada a noções como autenticidade, agência e poder. Weidman critica a visão euro-ocidental que naturaliza a voz como expressão direta da interioridade individual, destacando como essa ideia é uma construção cultural moderna, não um universal. Ela demonstra que a voz é sempre mediada: por pedagogias que moldam sotaques, por tecnologias que amplificam ou silenciam grupos, e por hierarquias de raça, gênero e classe que definem quem é ouvido ou ignorado. Assim, para a autora, a voz torna-se um campo de disputa, onde timbres, ritmos e entonações revelam marcadores sociais e performatizam identidades, expondo tensões entre subjetividade e estruturas de poder.

Embora ambos os enfoques reconheçam a voz como veículo de transmissão de saberes, suas ênfases divergem. Para os Abakuá, a Voz está enraizada em uma cosmologia sagrada, onde *Ekué* funciona como canal de comunicação com o invisível, restrito a espaços, conhecimento e dinâmicas rituais. Já Weidman situa a voz em contextos secularizados e tecnopolíticos, analisando como gravações, microfones e plataformas midiáticas reconfiguram relações de autoridade e acesso público. Enquanto os Abakuá privilegiam a mediação ritual, onde a Voz é uma manifestação sacralizada, Weidman destaca a mediação tecnológica e individualizante, que fragmenta a voz em performances pessoais carregadas da reivindicação de noções de autenticidade.

Contudo, ambas as perspectivas convergem ao revelar que a voz nunca é apenas som: é tecnologia de existência. Seja como elo audível que tece o socialidades a partir do sagrado, seja como artefato político que negocia visibilidade e poder no mundo secular, a voz atua como espelho de sistemas de conhecimento e hierarquias. Para os Abakuá, ela é uma concepção central, que anima homens e artefatos rituais, rompendo dicotomias entre humanos e não humanos. Para Weidman, é um instrumento de agência e exclusão, onde a materialidade do som – timbres que denotam raça, sotaques que delatam origem – expõe as fissuras de sociedades marcadas por desigualdades. Em última instância, há um lembrete: ouvir uma voz é decifrar um mundo.

O fato de ser atribuída e fabricada uma Voz ao tambor, mostra a importância central do som nesta prática religiosa (PALMIÉ, 2014). O papel dado ao som como concepção central pode ser rastreada historicamente à proveniência Abakuá, vinculada à região de Cross River (entre Camarões e Nigéria), onde encontram-se dogmas de um mistério cuja concepção é intrinsecamente sonora (ARANZADI, 2017). Argeliers León observa que o feiticeiro *Nasakó*, manipulava um “som bramante [...] carregado de mistérios” (LEON 1981, p. 16), reforçando a expertise técnica e simbólica ligada ao som, enquanto Grant (2019) ressalta como a dimensão sonora Abakuá foi ressignificada na diáspora.

Ainda que essas noções influenciem a concepção da Voz dinamizada por parte dos membros Abakuá, a centralidade dos tambores nos rituais sugere pensarmos além da conexão do som destes a metáfora de um bramido animal e seus efeitos de força. Nos rituais, o momento da busca da Voz não se configura apenas como uma performance vocal em língua ritual bricamo. Para entender a complexidade das dinâmicas sonoras para os Abakuá, aproximamo-nos das considerações de Feld (2012; 2015), entendendo o som como relação entre tempos, espaços e

agentes (humanos e não humanos), animando templos na periferia de Cuba com a mesma força descrita em narrativas míticas. Transcendendo a mera audição, o som torna-se um modo de conhecer e interpretar o mundo. Ele decifra e reafirma existências e saberes que não apenas reverberam, mas se materializam na pele dos tambores. Essa dinâmica é mediada por elementos visuais (como cores, símbolos e gestos) que constroem uma holografia ritual, ao mesmo tempo em que opera como tecnologia simbólica, criando significados para um "mundo-tempo" específico (INGOLD, 2017), dado na ciclicidade ritual. Essa construção só é possível porque o som é inventado (WAGNER, 2010), ou seja, é uma prática cultural que se cria nas mediações entre corpo, instrumentos e ambiente. Ao articular visualidades, gestualidades e sonoridades, o ritual transforma o efêmero (o som) em uma forma de existência (VOEGELIN, 2020; 2024). Como aponta Palmié (2014, p. 73) “a reprodução da voz dos espíritos mortos constitui uma transformação sônica do mundo, instanciando presenças espirituais por meio de sua propagação acústica”.

Ao longo da tese, a dinâmica do som é apresentada através dos rituais de iniciação e funerário. A execução dos rituais Abakuá segue uma ordem específica, estruturada em cinco etapas gerais: (1) a fabricação, (2) a busca da Voz, (3) o sacrifício e (4) as particularidades de cada cerimônia, seja de iniciação, entronização ou funerária. A linha argumentativa desta tese, sobretudo nas análises etnográficas, orienta-se por essa sequência.

Contudo, visando evitar redundâncias, optei por adotar como enquadramento metodológico duas experiências de meu trabalho de campo. A escolha baseou-se não apenas no número de horas dedicadas a cada ritual, mas também no volume de detalhes, registros e conexões documentados. Para o ritual de iniciação, foquei na cerimônia realizada no grupo (*juego*) *Ebión Efó*, em Marianao, em dezembro de 2022. Para o ritual funerário, analisei a cerimônia realizada em 2019, do grupo (*juego*) *Betongó Naroko Efó* no templo *Ita Manallua Bongó Mafimba*, também em Marianao. Embora esses dois casos constituam o núcleo central da análise, as descrições etnográficas aqui apresentadas integram ainda observações pontuais de outros rituais, sem desviar do enquadramento principal.

Ao examiná-los em sequência, apresento como as modulações acústicas — juntamente a exibição de artefatos rituais até os movimentos coreografados — não apenas compõem uma “paisagem sonora” (SCHAFER, 1980) mas apresentam-se como o cerne da religiosidade Abakuá. Conforme um dignitário responsável pela música (*Moni-Bonkó*) afirmou, “O som não pode parar, senão não se transmite a magia, as forças”.

Essas considerações revelam que a centralidade do som não se limita a acompanhar o ritual; o som orienta e define temporalidades e estados. Os tambores graves e lentos sinalizam cerimônias fúnebres. Sua explosão e intensidade é típica das cerimônias de iniciação; o toque da campana marca o início das experiências importantes; e as ondulações sonoras no interior do quarto sagrado (*fambá*) orientam cada etapa. Isto leva-me à hipótese de que o som pode ser tomado como um dos elementos centrais da Sociedade. Essa tese busca iluminar esse aspecto da religiosidade Abakuá que, por sua vez, os distingue de outras religiões. Para os Abakuá, o som não é mero ornamento ou instrumento utilitário para atingir um fim. Ele é o princípio e o fim.

10. Estrutura da tese

O ponto de partida da tese surge dos questionamentos suscitados pela obra da artista Belkis Ayón, que retrata a figura mítica de *Sikán* — mulher sacrificada no mito fundador da Sociedade Abakuá. A obra de Ayón despertou questões sobre a posição feminina nesse contexto, servindo como base para analisar a exclusão das mulheres como pilar simbólico do mito e da prática ritual. Assim, a apresentação das tensões e dinâmicas em torno dos papéis de gênero na Sociedade Abakuá constituem o eixo central da Parte I. Ao explorar as normas de gênero no mito de *Sikán*, investigo as bases da hipermasculinidade ritualizada promovida pela Sociedade Abakuá, contextualizada por fluxos transatlânticos e coloniais que moldaram concepções de gênero em Cuba. Essas discussões revelam não apenas o processo de pesquisa, mas também o contexto de minha inserção e experiências em rituais. Por meio de referências bibliográficas e pesquisa etnográfica, analiso as noções de masculinidade Abakuá e sua performance em Havana, bem como sua relação com contextos periféricos da cidade. Paralelamente, ao examinar a exclusão feminina, desvendo a lógica Abakuá da participação indireta das mulheres e como, mesmo marginalizadas, elas tecem redes de sustentação da coesão ritual.

A partir das análises sobre a relação das mulheres com a Abakuá, uma questão persiste: por que a maioria dos grupos Abakuá mantém restrições à participação feminina? Qual a razão da resistência em revisar papéis de gênero e da reiteração do caráter androcêntrico da instituição? A busca por respostas nos leva às historicidades sobre a Sociedade Abakuá em Cuba. Na Parte II, investigo as narrativas sobre a Abakuá, desde sua formação no século XIX por africanos escravizados até sua institucionalização no pós-Revolução Cubana. Abordo como uma lógica colonial transatlântica difundiu estereótipos que contribuíram para a percepção estigmatizadora dos Abakuá, reprimindo e criminalizando suas práticas. Assim, questiono criticamente a

"tolerância" estatal diante da existência desses grupos, ao mesmo tempo em que destaco suas formas de resiliência no contexto cubano contemporâneo.

Embora a longa história de opressão por qual passou a Sociedade Abakuá reforce a inflexibilidade em relação aos papéis de gênero, consolidando a masculinidade ritualizada, considero que invenção da Abakuá opera por meio de uma dinâmica de autopoiese: um processo diaspórico de (re)criação que entrelaça origens africanas imaginadas com realidades cubanas. Enfatizo a busca das “origens” como elemento essencial para entender a Abakuá e sua religiosidade. Mas como se organiza exatamente essa busca? Na Parte III, os capítulos iniciais discutem a noção de “origem” da Sociedade Abakuá, cuja busca constante se expressa na reatualização de geografias míticas, na onomástica dos grupos (*juegos*) e na hierarquia Abakuá articulada em torno do tambor *Ekué*. Após apresentar as noções básicas que caracterizam os grupos Abakuá, o foco recai sobre suas práticas rituais. Primeiramente, exploro os preparativos cerimoniais obrigatórios de cada ritual, fase denominada “fabricação” (*fabricación*), que revela a importância do sistema gráfico *Erenyó*. Composto por grafismos geométricos que codificam mitos, esse sistema funciona como tecnologia ritual, mediando relações entre o visível e o invisível. Além de ser veículo de sacralidade, demonstro como os grafismos *Erenyó* coexistem com outros regimes de visualidade nos templos Abakuá, como murais, banners e obras de arte de membros iniciados.

Embora as visualidades sejam basilares nos rituais Abakuá, estes não se sustentam apenas no visual, mas também nas dinâmicas acústicas e sonoras, tema explorado nas Partes IV e V. Após a fabricação, o momento central de cada cerimônia é a busca da Voz — cerne litúrgico que ativa o tambor *Ekué* (Parte IV). Combinando etnografia, elementos linguísticos e performances vocais, desvendo como sons, palavras sagradas (*nkames*) e materialidades (tambores, sangue sacrificial) constroem a realidade ritual. Essas ações, mediadas pela manifestação sonora do *Ekué*, são o coração da Sociedade Abakuá.

Uma vez encontrada a Voz e “sonificado²⁵” o tambor *Ekué* — destacando a interdependência entre acústica, linguagem e transmissão espiritual —, a Parte V detalha os rituais específicos: iniciação (*plante*), entronização de hierarcas (*baroko*) e funerais (*llanto*).

²⁵ Por falta de um termo melhor uso esse termo para referir-me ao termo “*ensounded*”, utilizado por Ingold (2007).

Aqui, ao delinear suas realizações, analiso a modulação sonora em cada etapa, os elementos acústicos, suas agências e como guiam a comunicação com o mundo espiritual. Destacam-se o papel e a agência dos diversos sons e suas plataformas materiais – tambores, chocalhos, sinos. Apresento ainda os *íreme* (espíritos ancestrais mascarados), que atuam como mediadores corporais, dançando e gesticulando em sincronia com os sons para sonificação o sagrado. Isto demonstra que a Abakuá é uma religião de som, pois não é um meio para um fim ou um acessório de um ato religioso, mas é ele próprio o objetivo. A sonoridade não apenas sustenta os rituais, mas é ela própria a conexão entre o visível e o invisível, reafirmando a negociação constante com a morte, a busca incessante pelas origens e pela Voz.

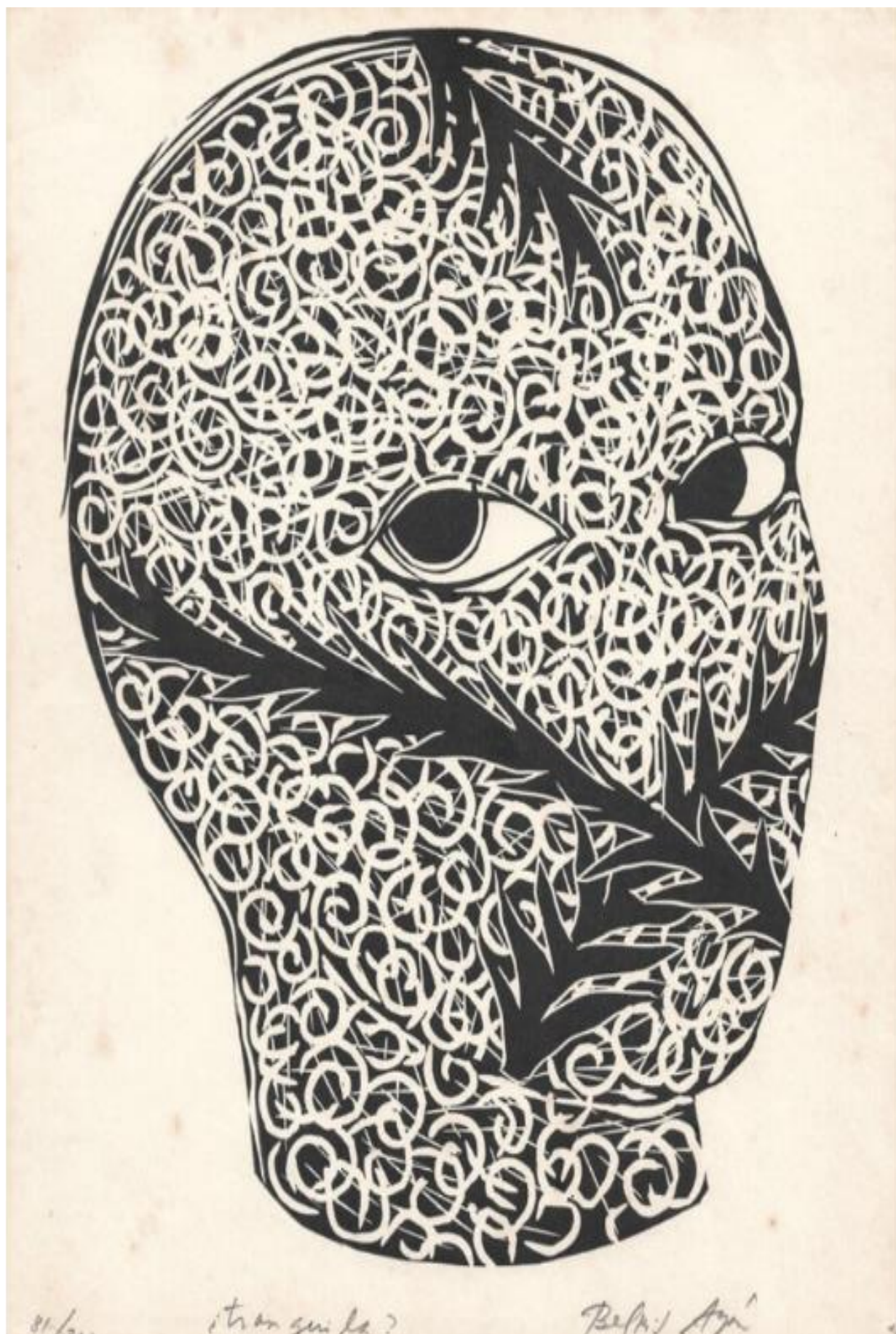


Figura 2: Belkis Ayón: "Tranquila" (1999). Técnica mista, colagem e desenho sobre papel em linóleo.

Parte I: Mulheres sem voz? Masculinidade e exclusão feminina

1. Meu primeiro acesso a Abakuá: a arte de Belkis Ayón

Como pesquisadora, minha trajetória intelectual com a Sociedade Abakuá iniciou-se a partir da fascinação por essa obra da artista cubana Belkis Ayón²⁶. Suas telas, que revisitam os mitos Abakuá, destacam-se pela centralidade dada à figura de *Sikán* — personagem feminina crucial para a fundação dessa fraternidade. Assim, o personagem narrativamente marginalizado fica no foco. Ayón sintetiza as intrincadas relações de poder que constituíram a Sociedade, transcendendo uma mera reprodução iconográfica. No centro da religião sonora e masculina vemos uma mulher sem voz. Na narrativa principal, *Sikán* é símbolo de sacrifício. Seu sangue permitiu que o tambor sagrado *Ekué*, associado ao poder unificador do leopardo, estabelecesse laços entre os grupos *Efi*, *Efó* e *Oru*, vertentes que compõem a Sociedade Abakuá em Cuba.

Na obra “*Tranquila*”, em particular, a figura central é preenchida por semicírculos brancos — cor que, nas práticas Abakuá, simboliza o mundo dos espíritos, governados pela morte —, sobrepostos por linhas delicadas que se entrelaçam em múltiplas direções. Os ramos negros cruzados, possivelmente alusivos à árvore sagrada, abraçam e silenciam a figura: uma força externa e silente que emerge de um não identificado lugar para ganhar a centralidade na composição. Eles cruzam-se sob seu rosto como um véu de interdição, sufocando qualquer som, reforçada pela ausência intencional da boca.

Pela articulação desses símbolos, compreende-se que se trata de *Sikán* — figura central do mito fundante da Sociedade Abakuá —, e não dos espíritos encarnados dos ancestrais (*íreme*) ou de outros personagens míticos do universo Abakuá. Mesmo sem boca, os olhos transcendem o silêncio: são ativos, perscrutadores. Eles veem, testemunham, permanecem vigilantes. Entre diferença e cumplicidade a imagem parece perguntar algo diretamente ao expectador: O que

²⁶ Artista e litógrafa cubana que começou seus estudos (1979-1982) na Escuela Elemental de Artes Plásticas, continuando sua formação na famosa Academia Nacional de Bellas Artes San Alejandro (1982-1986) e completando-a no Instituto Superior de Arte (ISA), em Havana, em 1991. Sua carreira foi rápida e intensa. Em vida participou de festivais, bienais e feiras de artes de grande expressão, dentro e fora de Cuba, falecendo em 1999.

você vê? Por que olha para mim? Você compreende? Imagine.²⁷ Não me importo. Enquanto isso, a impossibilidade de articulação verbal levanta questões: por que a reiteração do mutismo? Por que, mesmo sem boca, a calam?

Além de posicionar *Sikán* no centro de suas obras, Ayón confere à mitologia Abakuá uma maestria estética. A representação da figura feminina sem boca, ao mesmo tempo silenciada e nunca protagonista, ganha relevância. Os olhares penetrantes que habitam suas telas — elemento recorrente em sua obra — capturam o espectador, como me capturaram (SAADA, 2005; GOLDMAN, 2003). Ao me deparar com suas criações, percebi que minha posição de observadora se invertia. Não fora eu quem diretamente analisava a Sociedade Abakuá, mas a obra de Ayón que me colocava em diálogo com essa fraternidade. Gradualmente, suas obras tornaram-se lentes através das quais reuni fragmentos sobre a existência desses grupos em Cuba.

Parti do princípio de que suas telas não eram meros objetos estéticos, individuais, mas “objetos distribuídos que combinam a multiplicidade e a dispersão espaço-temporal com uma coerência imanente” (GELL, 2018, p. 323). A inspiração vem das considerações que Gell faz a obra do artista como objeto distribuído, replico: “A obra do artista, portanto, é espacial e temporalmente dispersa. Após a morte do artista, uma vez que a totalidade da obra está construída, ela se torna um bloco independente do espaço tempo, podendo ser acessada por intermédio de cada obra individual, que funciona como um índice de todas as outras, bem como do contexto histórico-biográfico de sua produção” (op.cit., p. 336).

A agência e os questionamentos despertados pela tela em mim — angústia, resiliência, afronta, perspicácia, indiferença — seriam compartilháveis com meus interlocutores? E, se sim, pelos mesmos motivos? Haveria, de fato — como sugerem os críticos de suas produções — margem para leituras que enfatizassem a resistência feminina, a denúncia de opressões estruturais, ou a crítica aos silêncios históricos aos quais as mulheres foram historicamente subjugadas?

²⁷ “Depois de percorrer todos os lugares como se estivesse procurando, a voz chega ao descanso e ao desmaio constante. Para descansar onde? Imagine com cautela. Acima do rosto virado para cima. Caindo tangente à coroa. De modo que, na luz tênue que ela emite, se houvesse uma boca para ser vista, ele não a veria. Por mais que ele role os olhos. Altura do chão?” (BECKETT, 1980, p.11)

É indiscutível que a produção visual de Belkis Ayón sobre o universo Abakuá evidencia, como elemento recorrente, a ausência de bocas nos personagens representados. Entretanto, a obra sobre *Sikán* sem boca perturbou-me particularmente e ampliou minha curiosidade. Ela conduziu minha atenção à Sociedade Abakuá e, ao mesmo tempo, despertou meu interesse pelas posições e relações das mulheres nessa estrutura: As mulheres ali não têm voz?

2. Normas de gênero no mito fundante

A narrativa fundante não apenas preserva o princípio coletivo sobre o qual os iniciados juram lealdade e compromisso, mas serve como um pilar fundamental para a manutenção de suas práticas espirituais, de socialidade e convivialidade. Na Sociedade Abakuá, essa estrutura simbólica é precisamente o que os interlocutores denominam de mito fundador. Castellanos e Castellanos (1992) referem-se à narrativa fundante Abakuá como "o mito do grande acontecimento", que admite variações na cronologia dos eventos, nos feitos dos personagens e nos detalhes, dependendo da vertente narrada — seja por *Efó*, *Efi* ou *Oru*.

Do mito fundador existem diferentes versões. A versão que os meus interlocutores mais me relataram assemelhasse a versão apontada por Palmié (2006), geralmente narrado da seguinte forma. Na região do Cross River, situada entre Nigéria e Camarões, a princesa *Sikán*, da nação *Efó*, foi a primeira a descobrir, nas margens do rio *Oddán*, o peixe sagrado e divinizado chamado *Tansé*, que representava o deus *Abasí*. Esse peixe soava como um leopardo e representava prosperidade. Ao capturá-lo, *Sikán* revelou esse segredo ao seu esposo, *Mokongo*, membro do grupo rival *Efi*. Por esse ato, ela foi considerada traidora e condenada à morte.

O peixe morreu e, na ânsia de preservar a prosperidade, o grupo *Efó* — por meio das artimanhas do feiticeiro *Nasakó* (a quem são atribuídas habilidades mágicas de origem Bantu) — conseguiu recuperar o som que ele produzia: a voz do peixe sagrado. Para isso, *Nasakó* criou um tambor de três pontas, semelhante à cauda do peixe *Tansé*. O tambor era o veículo e a tecnologia que permitiria modular a manifestação do poder divino do peixe, ou seja, seu rugido, semelhante ao de um leopardo, impondo respeito e autoridade.

O feiticeiro realizou experimentos para alcançar a modulação do som ideal. Primeiro, fez o tambor e o cobriu com a pele do próprio peixe. Depois, com a pele de um homem Bantu. Somente na terceira tentativa, com a pele de um bode, o tambor pôde soar. No entanto, suas primeiras manifestações sonoras eram fracas. Para fortalecer o som do instrumento, seu corno mágico (*manongo pabio*) indicou-lhe que, para o tambor ressoar adequadamente, deveria nutri-

lo com o sangue da princesa *Sikán*, reavivando assim a voz do peixe, que se assemelhava ao rugido de um leopardo. Esse tambor sagrado é chamado de *Ekúé*.

Na versão sintética de Castellanos e Castellanos (1992, p. 214-216), o deus *Abasí* havia escolhido os *Efó* para receber o segredo que viria de um peixe. Os *Efi*, ao capturarem um som inexplicável, acreditaram ter encontrado o peixe sagrado, mas havia, na verdade, apanhado um sapo verde (*magundu*) utilizado pelos Bantus em práticas mágicas. *Nasakó*, feiticeiro *Efó*, velava pelo segredo, orientado por seu espelho mágico (*chambuto*). Contudo, o espírito decidiu revelar-se primeiro a uma mulher: *Sikán*, filha de *Iyambá*, rei dos *Efó*.

Todos os dias, ela ia às margens do rio, onde crescia uma palmeira. Certa vez, ouviu a voz forte e estridente que dizia “*Ekúé*” e, aterrorizada, tentou fugir. Uma serpente (*Erukurubén*) enroscou-se em seus pés, paralisando-a, até que o espírito benéfico *Eribagandó* veio ajudá-la. *Iyambá*, seu pai, informado do ocorrido, capturou o peixe, guardou-o em uma cabaça (*güiro*) e, às margens do rio, recebeu as instruções para oficializar o ritual Abakuá. A cabaça foi escondida sob três pedras, próximo a uma gruta e à árvore. *Iyambá* ordenou que sua filha e os chefes *Efó* guardassem o segredo sob pena de morte.

Os *Efi*, porém, descobriram o segredo. Quando o peixe morreu na cabaça, *Sikán* — casada com *Mokongo* (filho de *Chambiaka*, líder dos *Efi*) — por descuido revelou tudo ao marido. Os *Efi* decidiram apropriar-se da maravilha e fizeram pressão sobre os *Efó*, que aceitaram fazer um pacto: revelariam o segredo em troca de roupas rituais, sal e música.

Os sete chefes *Efi* (*Chambiaka*, *Mokongo*, *Mosongo*, *Efimeremo*, *Ekúéñon*, *Moruá Yuansa* e *Encademo*) e os sete chefes *Efó* (*Iyambá*, *Isunekue*, *Isué*, *Nasakó*, *Nkrikamo*, *Mpegó* e *Abasongo*) reuniram-se no navio na cidade de Usugaré, sob uma palmeira. *Nasakó* recusou-se a firmar o pacto. Ao amanhecer, foi realizada uma procissão guiada com uma bandeira de pele de leopardo, que selou o acordo. *Iyambá* distribuiu cargos hierárquicos (*plazas*), marcando símbolos nas cabeças, peitos, mãos e pés dos chefes. Só então os *Efó* revelaram que o peixe estava morto.

Iyambá construíra um tambor de três pontas com madeira da palmeira e com a pele do peixe. O tambor foi batizado de *Ekúé*. *Iyambá* testara várias peles de animais para tentar reproduzir o som que o peixe fazia, mas todas as tentativas foram sem sucesso. Então, *Nasakó* concluiu que apenas o sangue de *Sikán* ativaria o tambor. *Sikán* foi sacrificada por *Mbákara* e *Ekúéñon*, este a decapitou e esquartejou. As partes de seu corpo foram divididas. *Mokongo* adornou seu bastão

com os intestinos; os ossos viraram incenso. *Nasakó* guardou a cabaça que continha o peixe morto no crânio e os olhos de *Sikán* foram postos sobre o tambor *Ekué*.

O sacrifício parecia inútil: a voz não ressoava. Faltava a pele ideal; a de um bode. Somente quando a colocaram sobre *Ekué*, ouviu-se a voz do espírito. Eles utilizaram o sangue de um galo para banhar o tambor, consagrando-o como seu fundamento. Então, nesse momento, o espírito de *Sikán* manifestou-se, ordenando que os quatro chefes principais (*Iyambá*, *Isunekue*, *Isué* e *Mokongo*) fossem ao rio e realizassem uma oferenda ao peixe *Tansé*. No rio, o espírito divino se manifestou. O bode foi esquartejado, suas partes distribuídas aos quatro chefes²⁸ e seu sangue oferecido a o tambor *Ekué*.

Nessa versão, alguns detalhes são ligeiramente diferentes. Aqui, *Sikán* não captura o peixe, mas sim seu pai, o rei *Iyambá*. Sua revelação ao marido — membro do grupo *Efi* — só ocorre após a morte do peixe, e mesmo assim ela é acusada de "vender o segredo". Sacrificada, seu sangue é utilizado, mas o tambor feito somente com a pele do peixe, não produz nenhum som. A centralidade da pele do bode surge como o único couro capaz de fazer ressoar a voz sagrada que, nesse momento ressoa, mas não é ativada pelos espíritos. É interessante notar que, nesta versão, não é o sangue de *Sikán* que ativa o espírito do deus *Abasí*; mas sim o sangue do galo que desperta o espírito de *Sikán*. Este, por sua vez, atua como ponte mediadora para invocar o espírito de peixe-divindade (*Tansé*). Ou seja, somente após a ativação do espírito de *Sikán* é que o espírito de *Abasí* se manifesta através de *Tansé*.

Em outras narrativas (CASTELLANOS, 1992, p. 217-218) é *Mokongo* quem aparece na condição de pai de *Sikán*. Ele engana a filha, venda seus olhos, afirmando que a levaria para contemplar o mistério. Ele a conduz a *Ekuéñon*, que a sentencia à forca, causando-lhe morte por asfixia. Durante o suplício, seus olhos saltam das órbitas. Pelos espasmos, sua língua é dilacerada e sangue jorra de seu nariz e boca. *Nasakó*, então, recolhe o sangue com punhados de algodão e traça uma cruz no couro do tambor *Ekué*, amalgamando o espírito de *Sikán* com os do peixe *Tansé* e do bode. Há outra variante (GOMÉS-CÁSSERES, 2016) em que, ao ser presa à árvore sagrada (*Ceiba*), *Sikán* a revitaliza. Seus ossos, não foram utilizados nos rituais, foram enterrados junto à árvore. Nos ramos destas, pousou um pássaro (*nkerepé*), única

²⁸ *Iyambá*, recebe a para dianteira direita. *Isué*, recebe a esquerda dianteira. *Mokongo* fica com a traseira direita e *Mosongo* com a traseira esquerda. Em campo, para a maioria dos interlocutores *Efi*, *Mosongo* não foi reconhecido como um dos quatro chefes principais, e sim *Isunekue*.

testemunha de sua morte. As cinzas de *Sikán* tornaram-se "alimento dos hierarcas", representadas pelas cinzas do bode sacrificado. Nessa versão, destaca-se ainda a importância da água como fonte de todos os espíritos. A autora argumenta que *Sikán* representa a união entre o tambor *Ekué* e *güin*, um instrumento ritual confeccionado com fibra de cana-de-açúcar que ao ser friccionada no couro do tambor sagrado (*Ekué*), produz o som primordial que ecoa a voz dos ancestrais (ORTIZ, 1955b).

Na versão de Zayas (2019a), quando *Sikán* escuta pela primeira vez o peixe sagrado (cujo bramido ecoa "*Ekué*"), que havia se introduzido no pote que ela levava ao rio para buscar água, ela se torna *Sikán Obonekué*, a primeira iniciada. O segundo a escutar o peixe e iniciar-se é seu pai, *Iyambá*, que vai ao seu encontro. *Sikán*, porém, é presa. Para reaver a voz do peixe, *Nasakó* condena *Sikán*, argumentando que "seu sangue deveria atrair e amarrar o espírito de Tansé". Nessa versão, ela também morre enforcada. Seu espírito retorna aos ancestrais na região de Calabar, mas regressa simbolicamente para parir outros iniciados (*obonekues*). "Desde os tempos antigos, leva-se oferendas (*derechos*) ao rio e bebe-se a *mocuba*, que é como se os aspirantes tomassem a bebida inicial: o sangue do peixe e de *Sikán*" (ZAYAS, 2019, p. 80).

Outras variações do mito de *Sikán*, exploram os diferentes detalhes nas narrativas Abakuá. Em algumas versões, *Sikán* é retratada como virgem; em outras, como prostituta ou sequestradora. A figura paterna também oscila: pode ser *Iyambá*, *Mokongo*, *Akaureña Appapa* ou *Mokuire*, dependendo da fonte. Em certos relatos, *Iyambá* é seu pai; em outros, seu esposo. Há ainda divergências sobre quem primeiro encontrou o peixe sagrado: em algumas versões, é *Iyambá*; em outras, *Mokongo*, variando conforme a quem primeiro *Sikán* teria revelado o segredo.

Autores como Cabrera (1959), Castellanos e Castellanos (1992), Tamorri (2008) e Gómez-Cásseres (2016), apresentam um paralelo das narrativas mitológicas Abakuá com fontes historiográficas que marcam a importância das mulheres nas sociedades da região de Calabar. Estas eram comerciantes e vendedoras às margens do rio, ao qual a liberdade e independência era ameaçadora e perigosa por ser considerada uma afronta aos homens. Os autores citam que a verdadeira dona do poder era uma mulher e que os homens a mataram para se apoderar de seu segredo. A esse poder, fortaleceram-no oferecendo sangue, para que nunca mais voltasse às mãos de uma mulher. Assim, proibiram a participação feminina nos grupos sociorreligiosos.

Inspirada nas obras de Lydia Cabrera, Gómes-Cásseres (2016) compila narrativas em que *Sikán* é apresentada em primeira pessoa, dotada de voz própria: assertiva ao reivindicar o seu poder, responsiva ao defender-se das acusações de traição, humanizada ao expressar decepção diante da constatação da traição masculina. Gomes-Cáceres a posiciona como a mulher fundadora: a primeira a receber espontaneamente o peixe sagrado sob sua cabeça, quando este emitiu seu som primordial (*Ekué*). A autora esmiúça o título de *Sikanekué*, a união simbólica entre *Sikán* e *Ekué*, explorando as transformações rituais decorrentes do sangue derramado pela mulher para reviver o peixe sagrado. *Sikanekué* é um duplo: representa a comunhão entre enigma e mistério, a transformação de uma divindade autóctone em uma entidade reconhecida em cada ritual. É através do espiritual que se recria o divino, estabelecendo um equilíbrio entre a esfera sagrada e a vida terrena. *Sikanekué* encarna um poder feminino paradoxal: reprimido pela estrutura patriarcal da Abakuá, mas simultaneamente respeitado como força espiritual fundadora.



Figura 3: Mural no templo de Usugaré Mutanga Efó mostrando *Sikán* carregando no pote o peixe sagrado com sua calda de três pontas. Marianao, 2019.

Nas versões das narrativas mitológicas — que variam conforme a tradição oral ou a dinâmica ritual —, a morte inequívoca de *Sikán* desenrola-se em processos de transformações concebidos nos postulados Abakuá. A primeira transformação radica na primazia do ouvir sobre o olhar, revelando que o segredo, neste contexto, é sonoro e não visual, especialmente na

construção desta personagem feminina. A segunda desvela a potência ritual do sangue e do espírito, elementos indissociáveis. O sangue de *Sikán* liberta e conecta o espírito divino de *Abasí*, assim como o sangue do bode — seu substituto simbólico e sacrificial — ativa outras entidades espirituais. *Sikán*, assim, transforma-se em substância fluida e etérea; veículo para a metamorfose do sagrado. Tais elementos, então, reativam a "Voz" primordial, sonificando o invisível e restabelecendo a comunicação com o divino.

O tambor *Ekué*, para os Abakuá, não é somente a versão material que comporta o sagrado. Ele é também o símbolo da união entre os homens. Em sua esfera religiosa, é considerado o ente mais divino, o mistério e o fundamento, e apenas os dignitários (*plazas*) de cada grupo (*juego*), têm permissão para vê-lo. Por mistério, compreendam-se as dinâmicas internas e particulares, os ensinamentos que conferem sacralidade e aura divina ao tambor *Ekué*. Por fundamento, entenda-se a importância central desse elemento, uma vez que é o tambor, em sua materialidade, e a efemeridade de sua expressão sonora, que possibilita o surgimento dos grupos Abakuá. É perante esse tambor que os homens juram lealdade. A ele que todos os Abakuá prestam reverência.

Por meio da manifestação sonora do tambor *Ekué*, os membros da Sociedade renascem simbolicamente como Abakuá e, simultaneamente, é somente através dele que se despedem da materialidade terrena e corpórea. A ativação do tambor *Ekué* em cada ritual assegura a continuidade entre a vida e a morte dos grupos Abakuá, que os tomam como referência central para sua criação e nascimento. Dessa forma, o tambor *Ekué* atua como o condensador social e espiritual da Sociedade. Diferentemente de mitos de criação que abordam a origem do cosmos ou da humanidade, os Abakuá têm no tambor o seu actante primordial. Assim, o tambor transcende sua função material, tornando-se um símbolo dinâmico que conecta passado e presente, África e Cuba, em um contínuo processo de ressignificação e pertencimento.

As antropologias do ritual e do mito oferecem lentes fundamentais para compreender as práticas Abakuá. Ao integrar perspectivas clássicas e críticas estruturais, é possível analisar como essa Sociedade articula coesão social, tensões internas e cosmovisões próprias, revelando paradoxos entre ordem e transformação.

Seguindo teorias clássicas do ritual, os fundamentos para uma análise da Sociedade Abakuá mostram-se em ao menos três eixos. Como destacado por Durkheim (1996), os ritos reforçam a solidariedade ao materializar valores coletivos. Na Sociedade Abakuá, o mito do peixe *Tansé*

e o sacrifício de *Sikán* para a confecção do tambor sagrado *Ekué* atuam como eixos de coesão. O ritual de iniciação, restrito a homens, reproduz hierarquias e papéis sociais, consolidando as características do grupo através da exclusão simbólica das mulheres — uma "cola social" que, paradoxalmente, reforça tensões de gênero ao mesmo tempo que unifica os membros.

Paralelamente, a exclusão feminina, justificada pelo mito da revelação do segredo por uma mulher, ilustra a liminaridade (TURNER, 1974) como espaço de ambiguidade. A suspensão temporária das normas (a proibição feminina) não apenas resolve, mas expõe contradições internas. Os rituais Abakuá, como a performance do dignitário (*plaza*), encenam transformações individuais e coletivas, permitindo a reintegração social após a confrontação simbólica com o caos (representado pela figura feminina excluída). O mito fundante Abakuá não é uma narrativa passiva, mas um modelo dinâmico que conecta o presente à temporalidade mítica. A confecção do tambor *Ekué*, por exemplo, reencena a união das três ramas (*Efi*, *Efó*, *Oru*), atualizando uma ordem cósmica. Aqui, mito e ritual se entrelaçam: o tambor não é apenas um objeto, mas a materialização do sagrado, cujo som simboliza a voz ancestral que estrutura a comunidade.

Contudo, para Lévi-Strauss (2009) mitos são sistemas lógicos que organizam contradições humanas. Se tomarmos os mitos Abakuá como sistemas de pensamento, percebemos que o mito fundante opera como uma narrativa binária: a revelação do segredo por uma mulher (natureza) e sua subsequente exclusão (cultura) criam uma descontinuidade que o ritual buscaria sanar. No entanto, trata-se de uma reconciliação ilusória. Os rituais Abakuá fragmentam elementos (gestos, símbolos, cargos) em códigos herméticos (anotados em registros internos chamados de *libretas*), criando uma ilusão de controle sobre o caos da exclusão feminina. A repetição de fórmulas fixas, como os toques do tambor *Ekué*, mascara a tensão entre inclusão (masculina) e exclusão (feminina), sem resolvê-la. Por outro lado, enquanto o mito introduz a ruptura (a traição feminina), o ritual tenta restaurar a continuidade através da performance coletiva. Porém, essa dinâmica gera efeitos colaterais; a angústia da exclusão e a rigidez hierárquica, sintomas da estrutura lógica subjacente.

A análise dos mitos Abakuá demanda ir além do estruturalismo clássico. Inspirada nas proposições que Goldman (2009) faz a partir de Deleuze e Guatarri (2011) sobre o candomblé brasileiro, vemos que a criação do tambor *Ekué* exemplifica uma “‘produção desejante’, como um processo ininterrupto de cortes em fluxos, não de modelagem de conteúdo (op. cit., p. 134), onde mito e ritual são processos contínuos de invenção, não modelos estáticos. O tambor

sagrado não é um artefato passivo, mas um compósito convergente que atualiza relações entre humanos e não humanos (peixes, plantas, tambores, espíritos), articulando uma ontologia relacional.

Nessa perspectiva, o mito Abakuá não se esgota em narrativas fechadas, mas se revela nas práticas criativas dos iniciados. Quando questionados sobre seus ritos, os membros recorrem a fragmentos mitológicos, indicando que o mito é uma teoria nativa em ação: um sistema mais ou menos aberto que explica e reinventa a Sociedade. A escassez de análises profundas sobre esses mitos na academia, muitas vezes limitadas a reproduções superficiais, reflete uma falha em engajar com sua complexidade estrutural e dinâmica.

Os ritos Abakuá, longe de serem meras tragédias (ORTIZ, 1950) ou encenações de narrativas fixas, são espaços de criação, onde mitos funcionam tanto como espelhos, refletindo estruturas sociais, quanto como forjadores de realidades particulares. Pelas lentes do mito, é possível interpretar a exclusão feminina não como um resíduo passivo, devido a reiteração do enunciado mitológico, mas como elemento simbólico para sustentar a coesão masculina que satisfaz as necessidades que surgem das configurações sociais.

Como observei nos momentos rituais e posteriormente constatei com interlocutores, as transformações de *Sikanekué* se manifestam por meio de outras metamorfoses, fragmentando-se em novas presenças e materialidades que, nos pátios dos rituais, articulam ações e atuações femininas e masculinas. Por exemplo, na movimentação da procissão dos oficiantes que parte do espaço exclusivamente masculino em direção à árvore sagrada (*ceiba*) e nas interdições às mulheres que não podem tocá-la. Nos potes que repousam sobre pedras no cavo das raízes expostas de árvores ancestrais — potes estes que, por vezes, se veem posicionados próximos à porta do espaço sagrado (*fambá*). Em outras ocasiões, um dignitário (*plaza*) carrega-os solenemente entre as mãos e, em momento preciso, arremessa-os ao chão, liberando o espírito ali contido. Na *mocuba*, líquido sagrado, que se sabe conter sangue e é bebido somente pelos oficiantes durante os rituais e dentro do recinto sagrado (*fambá*). No incenso soprado sobre as árvores, sob os homens, espalhando-se nas correntes de ar que circulam pelos pátios. No bode amedrontado, de olhos vidrados, conduzido pelos chifres para ser publicamente sacrificado. Nos movimentos abruptos de sua agonia; no berro abafado que se distingue dos demais sons. No pote que guarda um fragmento de cana-de-açúcar, esperando seu sangue ser recolhido e levado para próximo de *Ekué*, resguardado para não ser visto por não iniciados.

Ao retomar a obra de Ayón, previamente mencionada, percebe-se de maneira mais nítida sua interlocução com o mito fundador da Abakuá. A obra reflete uma dinâmica central nas práticas contemporâneas e é interpretada no contexto ritual de modo a legitimar a exclusão das mulheres, ao mesmo tempo que atribui aos homens uma posição dominante. O mito fundador aqui descrito — que justifica a passividade e a exclusão femininas — agora se choca com as realidades sociais dos subúrbios de Havana, reforçando ideais arraigados de masculinidade e intencionando a consolidação de uma hierarquia masculina ritual.

3. Masculinidade hoje: Abakuá como parte do “ambiente” em Havana

Desde 2005, os templos Abakuá estão concentrados em municípios periféricos de Havana: Regla²⁹, Guanabacoa, San Miguel de Padrón³⁰, Arroyo Naranjo e Marianao (ver Figura 4). Essa localização não é casual, mas resultado de um processo de marginalização — e resistência. A noção de “*ambiente*”, conforme explicada por membros da Sociedade, refere-se a dois eixos interdependentes.

O primeiro trata-se do espaço físico, cuja localização dos templos reflete uma geopolítica da exclusão. Situados nas bordas do centro urbano, esses espaços reproduzem dinâmicas históricas de segregação, não muito diferente das zonas extramuros do século XIX (SOARES, 2018), reafirmada por um discurso marcado por estereótipos persistentes. São áreas marcadas por precariedade econômica, onde os templos se estabelecem em habitações coletivas (*solares*)³¹, assentamentos informais e cidadelas — contextos limítrofes que, segundo Zayas (2021), frequentemente aproximam suas estratégias de sobrevivência à ilegalidade e possivelmente à delinquência.

²⁹ Não participei de nenhum ritual Abakuá em Regla. Minhas incursões no bairro estavam vinculadas a atividades artísticas, como apresentações de rap (*peñas de rap*), através de amigos ligados à cena cultural local. A maioria desses eventos era organizada pelo coletivo ReglaSOUL, fundado em 2018 pelo ativista e pioneiro do hip-hop cubano Alexey Rodríguez, natural de Regla, em parceria com sua esposa Amberly Alene Ellis-Rodríguez, cineasta independente, fotógrafa e ativista pela justiça alimentar, nascida em Baltimore, Maryland. O casal reside no município de Regla, onde administra o Jardim Comunitário ReglaSOUL, e é fundador da Finca Árokó, localizada em Sora, Artemisa. As outras vezes em que estive em Regla foram para mapear a localização dos templos Abakuá no bairro. Não contava com um membro iniciado como guia, mas sim com o artista e antigo morador local Jorge Rodriguez. Natural de Holguín, Jorge residiu em Regla por um período com seu tio, antes de se estabelecer em Centro Habana – onde o conheci através de amigos em comum. Embora não tivesse relação direta com a Abakuá, sua proximidade com o tio, figura central na comunidade por ser médico e trabalhar no município, permitiu-lhe conhecer as práticas e a localização dos templos, bem como alguns membros.

³⁰ Foi o único bairro com templos Abakuá que não visitei.

³¹ Formação de templo Abakuá, mais recorrente na cidade de Matanzas.

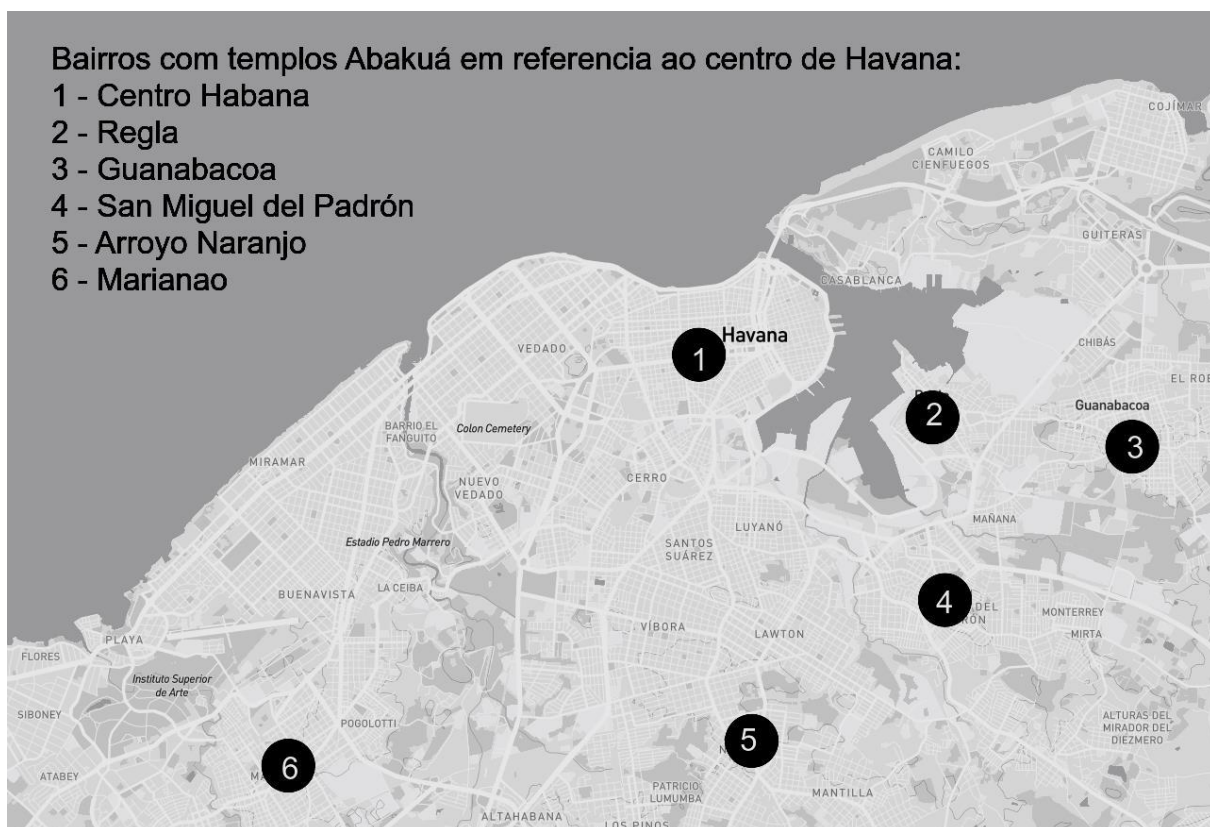


Figura 4: Mapa das principais áreas de pesquisa em Havana

O termo “*ambiente*” também designa códigos de conduta e valores associados à vida nas periferias. Em diálogo com Quiñones (1994), Zayas (2021) e Morel (2012a, 2012b), a noção de “*ambiente*” alude um ethos coletivo que combina tanto a resistência em contextos de conflito — como aqueles vividos por comunidades em bairros economicamente marginalizados, onde imperam a hipossuficiência econômica e o estigma racial — quanto uma estética da confrontação. São características desse ethos: a exibição de força, o gosto por festas, as competições simbólicas e a construção de respeitabilidade por meio da “afrota” e do medo — elementos que, em outros contextos, seriam potencialmente criminalizados.

No contexto ritual, isso leva à qualificação por parte dos Abakuá a criação de uma “atmosfera quente” (*atmósfera caliente*). Esta é composta tanto pela boa execução nos momentos rituais quanto pelas dinâmicas, sociabilidades, etiqueta e performances — que refletem uma competição mais acentuada entre homens do que entre mulheres —, bem como pelos estímulos sinérgicos gerados nos pátios durante os rituais. Esses estímulos incluem a ingestão de bebidas alcoólicas, a exposição ao sol e a imersão nos sons característicos desses momentos. A soma desses elementos não exclui a possibilidade de conflitos violentos nas atividades rituais, aspecto que fundamenta as críticas direcionadas aos Abakuá.

Contudo, a relação entre a Sociedade Abakuá e o "ambiente" é simbiótica, mas não sinônima. Embora muitos membros da Abakuá compartilhem parte desse ethos periférico (*del ambiente*), nem todos os "*ambientais*" (*ambientales*) são Abakuá e vice-versa. Essa distinção é crucial para evitar reducionismos.

Por um lado, a Sociedade Abakuá, enquanto instituição ritual, estrutura-se em templos que servem como espaços de iniciação, sociabilidade e solidariedade. Seus códigos e éticas — associados ao tambor sagrado *Ekué* — fundamentam-se em princípios que delineiam uma masculinidade específica, ancorada no cumprimento de papéis sociais como os do “pai exemplar, marido dedicado e filho responsável”, na responsabilidade coletiva e na manutenção da ordem comunitária.

Por outro lado, há "*El Ambiental*" como modo de vida na Havana contemporânea³². O termo refere-se a um conjunto de práticas sociais que transcendem o âmbito ritual, abarcando economias informais, territorialidade urbana e performances de masculinidade. Essas dinâmicas articulam-se em contextos de precariedade estrutural, onde a afirmação social se constrói através da exacerbação de símbolos de masculinidade e poder, muitas vezes em tensão com normas hegemônicas.

Essa diferenciação, porém, é frequentemente obscurecida por estereótipos externos que reduzem toda a periferia ao crime ou à desordem. Como observa Zayas (2021, p. 88), "esse tem sido o entorno da Abakuá", contexto em que a arte da sobrevivência navega cotidianamente entre a legalidade e a ilegalidade, e onde tais ethos se hibridizam sem juízos de valor. Mitologia e ritual entrelaçam-se e reforçam a realidade social dos subúrbios havaneiros (*ambiente*), já moldados pela dominância masculina.

³² Nas conversas que tive em Havana, a percepção sobre a vida contemporânea aparece atravessada por um sentimento de desgaste e incerteza. Muitos me falaram sobre a escassez de oportunidades para os jovens, o encarecimento do custo de vida e as dificuldades para conseguir bons empregos ou acessar moedas fortes — dólares ou euros — enquanto a moeda nacional se desvaloriza dia após dia. Também mencionam a crescente dificuldade em obter cuidados básicos de saúde, medicamentos e até comida. A redução das garantias mínimas para uma vida digna era expressa em uma frase como: “agora estamos pior que no Período Especial (*Ahora estamos peor que en el período especial*)”. Apesar disso, a maioria dos meus interlocutores, tanto jovens quanto idosos, fala de seu país com uma afeição teimosa e resignada, ao mesmo tempo que reforça a sensação de que Havana não muda — que “não se deve brigar por isso” (*no se debe coger lucha con eso*), ou seja; que é melhor não se preocupar com o que não vai mudar. Entre o cansaço e a desesperança, ecoa uma frase que ouvi de um jovem: “aqui não há futuro”. Tal percepção se intensificou principalmente depois da crise do Covid, entre os anos de 2019-2020.

4. Machismo e hipermasculinidade

As razões que levam um adolescente do sexo masculino a jurar-se à Sociedade Abakuá são múltiplas e particulares. No entanto, as mais frequentemente mencionadas incluem: primeiro, a proximidade ou familiaridade prévia com as práticas da Sociedade, seja por meio de familiares, pessoas próximas ou interesse individual. Segundo; a busca por validação social em seu entorno. A Sociedade Abakuá, ao mesmo tempo em que propaga ideais de masculinidade — como ser um "bom homem", "bom pai" e "bom filho" —, estrutura sua ética em torno da família como eixo de validação moral e prestígio social. Essa construção, aparentemente rígida, esconde uma complexidade que transcende a mera prescrição do enunciado desses papéis.

Os supostos papéis do homem — "bom pai", "esposo dedicado" e "filho responsável" — emergem como construções dialógicas, situadas na zona de contato periféricas. Nesse espaço, vivência e normas sociais se entrelaçam. Mais do que os reproduzir passivamente, os membros Abakuá negociam tais papéis, que estão em constante interação com as validações simbólicas de seu entorno, traduzindo expectativas coletivas em práticas cotidianas. A periferia (*el ambiente*) aqui, não é apenas cenário, mas agente ativo nesse processo: um território que tensiona ideais hegemônicos de masculinidade e ressignifica afetos, responsabilidades e pertencimentos através de lentes próprias (PEDRO, 1961). Contudo, é crucial evitar romantizá-la ou tomá-la como uma representação idealizada.

Como explica Butler (2003), a noção de gênero como performance ajuda a entender como esses papéis são reiterados por meio de práticas ritualizadas (MOREL, 2013). Na Abakuá, a masculinidade não é apenas adotada, ela é performada por meio de símbolos, hierarquias e códigos de conduta que reforçam uma identidade coletiva e que coexiste com ambiguidades não verbalizadas, fruto de dinâmicas de poder e resistência em contextos afro-cubanos. Apesar do exagero aparente na construção dessa masculinidade — que, para alguns, pode beirar à caricatura —, torna-se possível compreender a reivindicação de humanidade por parte desses homens (WYNTER, 1984; 1989).

Como demonstra Valiente (2015), as expressões de masculinidade entre os membros iniciados da Sociedade Abakuá alinham-se aos padrões historicamente hegemônicos de masculinidade vigentes em Cuba. Apesar do surgimento de novas dinâmicas de socialização, muitos jovens permanecem vinculados a normas classificadas como “tradicionais”; como associar a masculinidade ao cumprimento de responsabilidades específicas e a não manifestação de vulnerabilidade.

A performance da masculinidade hegemônica na Sociedade Abakuá sustenta-se pela exclusão de práticas consideradas "femininas" ou não normativas, como evidenciado pela rigidez das expectativas comportamentais em espaços públicos, principalmente nas cerimônias rituais. Nesse contexto, observa-se uma homofobia estrutural que consagra a heterossexualidade como único modelo legítimo de masculinidade. Contudo, revela-se uma ambiguidade: embora haja uma rejeição discursiva à homoafetividade, práticas sexuais entre homens são admitidas em situações específicas, desde que alinhadas a uma lógica hierárquica de gênero.

Um exemplo marcante emerge em contextos de privação da presença feminina, como prisões. Relatos escutados em campo indicam que membros da Abakuá podem manter relações sexuais com outros homens sem comprometer seu status "masculino", desde que assumam o papel de "ativo". Nesses casos, a prática não é entendida como transgressão, mas como resposta pragmática a "necessidades biológicas". A relação homoerótica, longe de desestabilizar a masculinidade hegemônica, é legitimada como solução circunstancial, reforçando a ideia de que a dominação sexual (e não o gênero do parceiro) define a hierarquia.

Durante o trabalho de campo, um interlocutor compartilhou comigo um caso ilustrativo: um iniciado Abakuá que, durante seu período de encarceramento, manteve relações afetivo-sexuais com outro homem, cujo nome era inspirado em uma novela e associado a uma personagem feminina. Após a libertação, porém, ele reafirmou sua masculinidade ao ser reconhecido como "o homem mais mulherengo da vizinhança", consolidando uma reputação de virilidade. Aqui, a distinção dá-se entre "ativo" (masculinizado) e "passivo" (feminizado) revelando que, mesmo em situações-limite, subsistem diferentes graus e modalidades de relacionamento entre Abakuá e homens homoafetivos.

Essas dinâmicas evidenciam que a noção de masculinidade "respeitável" opera como estratégia de distinção social, moldada pelas desigualdades estruturais da sociedade cubana. A performance Abakuá não apenas reproduz normas, mas também negocia conflitos simbólicos em contextos de estratificação social. Essa negociação permite certa flexibilidade prática, desde que os pilares da masculinidade — como controle sexual, dominação e heteronormatividade — permaneçam intocados.

Em outros momentos, conversando com meus interlocutores e movida pela curiosidade sobre as possíveis relações entre a Abakuá, as violências de gênero e questões como o

feminicídio em Cuba, percebi que essas perguntas permanecem sem respostas claras. Em relação a possíveis situações de violência doméstica, observa-se uma ambivalência. Embora os ideais sociais Abakuá prescrevam o modelo do "bom pai, esposo ou filho", a autonomia masculina aparece como uma contradição. Enquanto parte dos homens reivindicam uma liberdade, ecoando o discurso de que "um homem faz o que quer em sua casa", episódios de agressão pública contra mulheres são repreendidos por membros da comunidade. Durante o trabalho de campo, testemunhei um episódio que posteriormente ecoou em conversações: um dignatário presenciou um iniciado tratando sua esposa com hostilidade em público. Em um gesto calculado, optou por não intervir no momento, mas, posteriormente, convocou-o para uma conversa dando-lhe uma repreensão privada, dizendo algo como: "Se quer agir como um galo, que faça diante de outro homem. Com a mãe dos seus filhos não".

A cena expõe um protocolo duplo de masculinidade: a mesma virilidade que celebra a confrontação entre homens exige contenção nas relações domésticas – não por igualdade. A repreensão privada (e não pública) revela que a crítica à violência não rompe, mas gerencia hierarquias: nesse caso, preserva-se a autoridade do dignatário (*plaza*), disciplina-se o iniciado, e mantém-se a mulher como sujeito a ser “respeitado”. Machismo e hipermasculinidade também caracterizam a Sociedade Abakuá.

5. Masculinidade no contexto caribenho

Cabrera (2017), ao analisar as relações de gênero em Cuba, destaca o protagonismo de mulheres negras e pardas na resistência às estruturas opressivas coloniais. A autora enfatiza como essas mulheres, mesmo em um sistema dominado por normas patriarcais e racistas, desenvolveram autonomia e estratégias de transformação social, reconfigurando relações a partir de seu legado cultural africano. Apesar da rejeição institucional — seja pela Igreja, pela família branca ou pelo Estado —, a capacidade das mulheres negras de ressignificar práticas ancestrais permitiu-lhes desafiar a marginalização imposta pela colonialidade do gênero (LUGONES, 2008).

Em contrapartida, Cabrera também problematiza a construção da masculinidade negra no contexto colonial. A autora argumenta que a escravidão não apenas interrompeu, mas tornou impossível a reprodução das práticas ancestrais africanas de masculinidade. Reduzidos à condição de propriedade, os homens africanos foram submetidos a uma "castração simbólica" (THOMAS, 2006 apud CABRERA, 2010), perdendo não apenas o controle sobre suas vidas,

mas também a possibilidade de estabelecer relações sociais e afetivas alinhadas às suas formas conhecidas de sentir. A violência estrutural da escravidão destruiu os pilares culturais que sustentavam a existências dessas pessoas, gerando um vácuo existencial que persistiu mesmo após a abolição.

Em estudos sobre a construção de gênero no Caribe francês, Bonnie Thomas (2006) complementa essa análise ao examinar o sistema de plantation como uma estrutura hierárquica que reproduzia opressão em múltiplas dimensões — econômica, social e simbólica (MINTZ, 2003). Nesse contexto, a emasculação sistemática de homens negros, submetidos a violência física e psicológica, desencadeou, após a libertação, a emergência de uma masculinidade exacerbada. Esse fenômeno, segundo Thomas (2006, p.12), reflete uma tentativa de reparação histórica. Ao reivindicar um poder que lhes foi negado durante a escravidão, esses homens passaram a reproduzir padrões de dominação, muitas vezes internalizando a lógica opressora contra mulheres e outros grupos marginalizados.

Thomas (2006) recorre a Murray (1996) para argumentar que o estereótipo da masculinidade exacerbada não é exclusivo de homens negros, mas sim um constructo social internalizado por múltiplos grupos, independentemente de raça, classe ou educação. Esse ideal de masculinidade, segundo Murray, surge como resposta ao imaginário colonial que associava homens africanos e seus descendentes à fragilidade e à impotência.

Outro aspecto saliente na compreensão dessa masculinidade são comportamentos como a infidelidade, normalizados como "prova" de virilidade, funcionando como mecanismo de resistência simbólica à associação entre negritude e homossexualidade — narrativa analisada por Jafari S. Allen (2011) em seu estudo sobre sexualidade e racialização em Cuba.

Cabrera (2017) problematiza a interpretação reducionista da hipermasculinidade como mera reação à opressão colonial. Segundo a autora, a violência sexual exercida por homens brancos contra mulheres negras e mestiças durante o período colonial não apenas era tolerada, mas celebrada como emblema da masculinidade heterossexual de molde eurocêntrico, consolidando um sistema em que dominação racial e de gênero se retroalimentavam. Esse legado, como analisa Valiente (2015), moldou a figura do "macho" colonial, base da masculinidade "tradicional" cubana, que não só perpetuou a opressão, mas também institucionalizou padrões comportamentais reproduzidos em grupos como a Abakuá.

A crítica de Cabrera (2017) à Thomas (2006), no entanto, carece de maior fundamentação teórica. Enquanto Thomas enfatiza a universalidade da hipermasculinidade como resposta à vulnerabilidade histórica, Cabrera limita-se a apontar a centralidade do racismo nesse processo, sem explorar suficientemente como outras variáveis (como classe ou religião) intersectam com raça na construção dessas identidades.

Homens negros cubanos, desde o período pós-colonial até a Revolução de 1959, buscaram redefinir sua masculinidade através do engajamento em projetos de trabalho e na construção da nação, estratégias que visavam afirmar sua cidadania em um contexto de marginalização racial (ZEUSKE, 2005). Durante a República (1902-1958), a retórica oficial da 'democracia racial' mascarava hierarquias sociais herdadas do colonialismo espanhol e da escravidão, relegando homens negros a empregos precários e exclusão política (DE LA FUENTE, 2001). A Revolução Cubana, ao prometer igualdade, incentivou a participação de homens negros em campanhas de alfabetização, milícias revolucionárias e projetos agrícolas, espaços onde performavam uma masculinidade associada ao novo homem (*hombre nuevo*) revolucionário. No entanto, mesmo após a abolição legal da discriminação em 1959, a sub-representação de negros em cargos de liderança persistiu, bem como o estigma associado a práticas religiosas afro-cubanas (ROBAINA, 2009; 2012). Embora a retórica estatal cubana celebrasse a mestiçagem como símbolo nacional, homens negros continuaram a enfrentar estereótipos que vinculavam sua corporeidade à periculosidade ou à inferioridade (HELG, 1995).

No contexto caribenho, o conceito de "macho" e seu correlato, o machismo, estruturaram um sistema de valores que vinculou moralidade masculina a noções de paternidade, honra e virilidade (WILSON, 1973). Esse modelo, ao impor categorias fixas de desempenho social, empobreceu subjetividades masculinas, submetendo homens a expectativas violentas de autoperformance (REYNAUD, 1983).

No século XIX em Cuba essa dinâmica articulou-se à dicotomia heterossexual/homossexual, em que o "macho" contrastava com o "afeminado", categorias analisadas por Victor Fowler (1998) em sua historiografia do homoerotismo cubano. Fowler recorre a fontes como a *Carta crítica del hombre-mujer* (1791), publicada no *Papel Periódico de la Havana*, primeiro registro conhecido a condenar publicamente a homossexualidade masculina na ilha. O autor mapeia ainda os espaços marginalizados ocupados por esses sujeitos: cárceres, albergues de imigrantes, fábricas de tabaco e áreas como as ruas Monserrate e Obrapia, zonas de sociabilidade homoerótica na Havana colonial (FOWLER, 1998, p.18). Essa geografia

da exclusão, segundo Fowler, revela como a dicotomia macho/afeminado serviu para patologizar identidades não normativas desde o século XVIII, reforçando a associação entre "desvio sexual" e "degeneração nacional".

Após sessenta anos da Revolução, as promessas revolucionárias continuam gerando debates, especialmente sobre a transformação dos papéis de gênero, da sexualidade e da família, como destacam Chasse e Cosse (2020). Lambe (2020), argumenta que os estudos sobre gênero e sexualidade em Cuba após 1959 carecem de um engajamento mais profundo com o contexto anterior à Revolução. Lambe destaca que muitos relatos acadêmicos tendem a tratar a Revolução como um divisor absoluto, sem considerar como valores, práticas e preconceitos do período pré-revolucionário continuaram a influenciar políticas e atitudes revolucionárias em relação à sexualidade.

Lambe propõe que o “antes” da Revolução permanece como um “espectro”, uma presença invisível, mas ativa, nas narrativas sobre sexualidade em Cuba. Práticas como o machismo, a repressão à homossexualidade e a vigilância moral já existiam antes de 1959 e foram, em muitos aspectos, reforçadas ou ressignificadas pelo novo regime. A Revolução buscou criar uma moralidade socialista, associando comportamentos sexuais “desviantes” à decadência capitalista e à ameaça ao projeto revolucionário, mas herdou e adaptou muitos tabus e estruturas de controle social do passado³³.

Johnson e Norwitt (2022) analisam a construção social da masculinidade, destacando que a masculinidade hegemônica ocidental — associada a atributos como força, coragem, independência, liderança e assertividade — está historicamente vinculada a uma normatividade branca. Em contraste, a masculinidade afro-americana emerge como um projeto identitário complexo, moldado por estratégias de resistência, adaptação e negociação frente a essa narrativa dominante, que sistematicamente marginaliza corpos negros (GILROY, 2001). Elementos como sexismo e homofobia, intrínsecos à masculinidade hegemônica, permeiam também as performances masculinas afro-americanas; contudo, estas, em suas expressões

³³ Lambe (2020) mostra como, após 1959, a Revolução implementou políticas para erradicar a prostituição, promover a moral socialista e redefinir papéis de gênero e sexualidade, muitas vezes de forma autoritária e repressiva, especialmente contra homossexuais e comportamentos considerados “desviantes”. O artigo ainda discute como a memória do passado sexual de Cuba foi manipulada, silenciada ou reescrita ao longo das décadas, tanto pelo Estado quanto por diferentes grupos sociais, e como isso influenciou debates posteriores sobre sexualidade e direitos sexuais em Cuba.

críticas, reinterpretam tais estruturas opressivas, articulando formas de agência coletiva e ressignificação cultural (HUNTER & DAVIS, 1992; MUTUA, 2006).

Estudos críticos (PLECK, 1981; HAMMOND & MATTIS, 2005) evidenciam que a masculinidade afro-americana é produto de dinâmicas de poder interseccionais, nas quais raça, classe e gênero se entrelaçam sob o legado da escravidão, do racismo estrutural e da exclusão socioeconômica. Nesse contexto, as irmandades negras (fraternidades, grupos de afinidade) surgem como espaços de contranarrativa, oferecendo modelos alternativos de masculinidade que, embora não totalmente imunes a elementos opressivos, contestam a idealização eurocêntrica do "homem provedor" e recriam valores comunitários baseados em solidariedade, cuidado e resistência cultural. Essas coletividades, portanto, não apenas rejeitam a violência simbólica da masculinidade hegemônica, mas também reinventam práticas de pertencimento que desafiam estereótipos, como a associação entre negritude e hiperssexualização ou agressividade (hooks, 2004).

Estudos recentes sobre gênero no Caribe, como os de Lewis (2003) e Reddock (2004), destacam novas agendas de pesquisa ao sistematizar e desconstruir noções de masculinidade. Lewis realiza um levantamento das narrativas sobre masculinidade na região, enquanto pesquisas bibliográficas em Cuba (PINO, 2010; PAGÉS, 2010) enfatizam a construção social e histórica da masculinidade. Esses estudos rejeitam a limitação aos modelos hegemônicos tradicionais, incorporando dimensões como paternidade e honra masculina, e defendem a necessidade de entender a masculinidade em seus próprios termos, advogando por lentes interseccionalidade para uma análise mais ampla.

Lewis (2003) analisa o gênero como performance e busca desconstruir normas binárias. Ele explora como o socialismo concebeu noções de gênero, destacando a homossexualidade como um tabu persistente associado à ideia de "respeitabilidade" revolucionária. Por outro lado, Reddock (2004) adota uma perspectiva interseccional e pós-colonial, integrando feminismos caribenhos e estudos queer para questionar generalizações sobre masculinidade. Seus ensaios também destacam como a interseccionalidade entre raça, classe e gênero afeta homens negros cubanos marginalizados, ampliando a compreensão das desigualdades sociais no contexto caribenho.

Morel (2012a; 2013) analisa a masculinidade na Sociedade Abakuá, caracterizando-a como 'machista' por influenciar a autopercepção dos homens e legitimar hierarquias de poder

mediante estruturas mitológicas, rituais e sociais. Essa construção da masculinidade contrasta com as expressões das mulheres e homens homossexuais, reforçando os papéis dominantes dos homens heterossexuais na sociedade. A autora sugere que os rituais da Sociedade Abakuá desempenham um papel central no reforço dessas normas de masculinidade, consolidando a hierarquia e as expectativas de gênero dentro do grupo.

6. Bravura, respeitabilidade e reputação

Em campo, ao perguntar a um Abakuá porque havia ingressado na Sociedade, ele afirmou: “Porque somos homens que vêm do leopardo, bravos como o leopardo”. A frase ecoou em mim, revelando não apenas uma autoimagem individual, mas um ideal coletivo de masculinidade ancorado no arquétipo do leopardo. Essa impressão se reforçou em 2021, quando acompanhei, do Brasil, os desdobramentos dos protestos populares³⁴ contra o governo cubano. Na época, circulavam nas redes sociais, especialmente no Facebook, postagens que questionavam: “Agora que precisamos de força para lutar nas ruas, onde estão os Abakuá? Eles não são os valentões? Vamos chamá-los!”. Essas mensagens repercutiam uma expectativa social em relação ao grupo, associando-os à coragem e à disposição para o confronto, características que remetem à simbologia do leopardo mencionada por meu interlocutor, mas também às críticas direcionadas aos Abakuá que, nessa situação, eram vista como uma característica positiva.

Sobre a construção do “ser Abakuá” em Havana, um dos pontos centrais destacados por Morel (2012b) em sua tese é que o homem que se submete a essa investidura – tornar-se um Abakuá – coloca sua masculinidade sob o veredito coletivo dos membros do grupo no espaço público. Esses membros reforçam uma identidade de gênero “machista”, que não se limita apenas às relações entre homens e mulheres, mas também, às relações entre homens homossexuais. Habitando as margens da cidade e fundindo-se com espaços de marginalidade, os pilares para a construção dessa performance de gênero são estabelecidos e negociados por meio de uma caricatura de hipermasculinidade ostensiva, paralelamente existente no meio social. Essa performance “permite ao indivíduo adquirir capital social e simbólico,

³⁴ Por conta da escassez de bens básicos, como alimentos e medicamentos, as sequelas da má gestão na resposta contra a COVID-19, os crescentes apagões agendando semanalmente pelo governo, a falta de água, aumento dos preços, a insatisfação com o governo cubano, autoritarismo e falta de liberdades individuais.

particularmente útil para enfrentar os perigos de uma vida cotidiana precária e um futuro incerto na Cuba contemporânea" (op. cit., p. 2).

Na primeira fase da pesquisa, alguns interlocutores, principalmente mulheres, relataram que os Abakuá com mais idade eram geralmente reservados, silenciosos e possuíam uma maneira própria e discreta de resolver conflitos. Eles eram qualificados principalmente como “sérios” que, nessas circunstâncias, podem ser interpretados como indivíduos íntegros e, principalmente, como pessoas em quem se pode confiar. No entanto, parecia haver uma mudança no comportamento dos mais jovens, que eram vistos como mais exibicionistas e espalhafatosos, quase equivalentes aos “*guapos*”.

O termo “*guapo*” é pejorativo e pode ter múltiplos significados. Pode referir-se a uma pessoa esperta, capaz de responder criativamente às dificuldades, mas também pode estar associado a alguém que busca tirar vantagem sobre os outros, ou a um homem que não teme nada, reagindo com violência diante de qualquer tipo de provocação (MOREL, 2012b). Em sua expressão máxima, o “*guapo*” pratica atos de delinquência ou infrações, em maior ou menor grau, sendo um comportamento considerado periférico, “*ambiental*”.

A distinção geracional que qualifica e distancia os comportamentos dos membros mais velhos em relação aos mais jovens baseia-se, como novamente aponta Morel, no tempo e na aquisição de um status social, possivelmente ligado ao exercício de uma profissão e à constituição de um círculo familiar. Assim, o iniciado pode descansar em suas realizações e reivindicar uma masculinidade mais madura, não mais vinculada ao espírito de competição, mas à posição social.

Nas dinâmicas sociais comparadas às ‘táticas do caranguejo’ (*crab antics*), indivíduos disputam ascensão em um contexto de recursos limitados, espelhando as contradições das sociedades caribenhas pós-coloniais. O antropólogo Peter J. Wilson, em seus estudos nas décadas de 1950 e 1960 no arquipélago de Providência, departamento insular da Colômbia, identificou um sistema dual de valores: a dicotomia entre reputação (assertividade pública, virilidade) e respeitabilidade (conformidade às normas coloniais eurocêtricas). Ele demonstra como os homens constroem sua posição social nesse jogo de oposições, marcado pela tensão estrutural entre performatividades masculinas concorrentes (WILSON, 1973). O conceito de respeitabilidade estaria enraizado na ordem colonial e, nesse caso, advindo da cultura inglesa, promovendo estratificação social e desigualdade. Associado às classes alta e média, ele valoriza

a educação formal, a linguagem "apropriada", a aparência e as maneiras dos ditames europeus. Em contraste, a reputação emerge como uma resposta às imposições coloniais, enfatizando a igualdade, o valor moral intrínseco e o reconhecimento dentro da comunidade. Esse conceito serve como um contraponto que neutraliza parcialmente os efeitos da ordem dominante, oferecendo critérios alternativos para avaliar o valor pessoal e atribuir estima e respeito.

Wilson ainda destaca que, no âmbito das relações sociais masculinas por ele analisadas, a amizade desempenha um papel central, manifestando-se em grupos informais de pares chamados de "*crews*". Esses grupos proporcionam uma estrutura de relações existencialmente válida, na qual os homens consolidam sua subjetividade de forma independente das mulheres. Congruentes com a cultura masculina, esses grupos informais (*crews*) são espaços onde os homens passam tempo juntos, frequentam bares para discutir assuntos e suas conquistas sexuais, e realizam atos de amizade pessoal. É nesse contexto que eles confirmam seu perfil masculino, constroem um senso de "comunhão" e alcançam uma "satisfação existencial" que lhes é negada na estrutura formal de poder e, de acordo com autor, no âmbito doméstico.

Os valores da reputação se cristalizam no comportamento e na ideologia dos grupos (*crews*), sendo esse o espaço onde ideias e valores são gerados. Wilson atribui a esses grupos masculinos um papel central na criação e transmissão de uma "cultura negra" que existe em oposição dialética à cultura euro-americana imposta (SUTTON, 1974). Inicialmente, Wilson associou a respeitabilidade às mulheres e a reputação aos homens. No entanto, pesquisas posteriores questionaram essa divisão de gênero. Boucher (2003), por exemplo, argumenta que Wilson estava equivocado ao equiparar respeitabilidade às mulheres e reputação aos homens, uma vez que essa divisão não é tão clara. Tomando análises antropológicas e exemplos da literatura caribenha, Boucher demonstra que mulheres também competem por reputação, especialmente quando assumem papéis como proprietárias de terras ou empresárias. Além disso, à medida que os homens se estabelecem e assumem responsabilidades familiares, eles também passam a operar no sistema de respeitabilidade.

Menos categórica que Wilson, Boucher sugere o equilíbrio entre os valores de respeitabilidade e reputação. Embora Wilson afirme que o sucesso no Caribe depende da transformação ou eliminação do sistema de respeitabilidade (WILSON, 1973, p. 233), Boucher defende que apenas o equilíbrio entre esses dois sistemas permite que uma pessoa triunfe dentro de sua comunidade e na sociedade que a cerca.

Observa Cabrera (2017) que em Cuba, pós-1959, uma descrição dos comportamentos da burguesia é permeada por uma noção de 'dupla moral'. Esta moral está inscrita e pode ter suas raízes nas práticas da masculinidade hegemônica branca do período pós-escravidão, e na importação dos modelos ideais de relações tomando por base os arranjos familiares associados à burguesia. Esses ideais de masculinidades podem ser entendidos pelo contexto histórico da escravidão e da sociedade colonial.

7. Masculinidades afro-cubanas moldada pelos fluxos transatlânticos

Mennel (2005) em uma pequena historiografia sobre construção do gênero na sociedade cubana contemporânea demonstra que na sociedade colonial espanhola, o sistema de honra era central para a organização social e familiar. Esse sistema era baseado no ideal espanhol do século de ouro³⁵ (*Siglo de Oro*) e na tradição patriarcal, dominado pela ideia de pureza de sangue (*limpieza de sangre*), que exigia a ausência de mistura com judeus, mouros, índios ou negros na linhagem familiar. A honra era dividida em dois conceitos: status e virtude. O status honroso de uma família era determinado por sua linhagem e privilégios concedidos pela coroa, enquanto a virtude estava ligada ao comportamento moral dos indivíduos.

Stockle (2017) vai além e apresenta outra perspectiva. Ao analisar a Cuba colonial, ela ressalta a mudança de significado do conceito de "pureza de sangue", introduzindo a raça como uma importante interseção entre os elementos das desigualdades de gênero e classe, estabelecendo um vínculo entre racismo e escravidão. A autora explica que, embora esse conceito de "pureza de sangue" sempre tenha tido conotações raciais, seu significado variou profundamente ao longo do tempo. Enquanto na Espanha era usado para distinguir cristãos-velhos de cristãos-novos, nas colônias espanholas adquiriu, gradualmente, um novo sentido: passou a demarcar a divisão entre os de origem africana/escrava e os de origem europeia/livre. Stockle argumenta que a raça funcionava como um símbolo do trabalho na Cuba colonial e da religião na Espanha entre os séculos XV e XVIII.

No contexto cubano, a "impureza de sangue" chegou a significar "*mala raza*", origem africana e condição de escravo. A equação era a de que branco era igual a puro e quem estivesse

³⁵ O Século de Ouro Espanhol foi um período de florescimento cultural, artístico e literário na Espanha, que se estendeu aproximadamente do final do século XV (com o fim da Reconquista em 1492 e a unificação do país sob os Reis Católicos) até o final do século XVII (com o declínio político da dinastia Habsburgo após a Guerra dos Trinta Anos (1648) e a morte de autores como Calderón de la Barca em 1681).

fora disso, impuro. Considerava-se que a “escravidão era uma mancha que contaminava os descendentes de escravos, fosse qual fosse sua aparência física e que tanto a pureza quanto a impureza se transmitiam através do sangue (STOLCKE, 2017, p. 59). Dessa maneira: “O puro pode facilmente ficar contaminado, e impuro, precisamente pelo casamento com um membro da categoria impura. E, não obstante, um membro impuro nunca poderá desprender-se por completo de sua impureza” (STOLCKE, 1990, p. 39).

À medida que a sociedade colonial se tornava mais complexa, aumentavam os contatos entre as diferentes camadas sociorraciais e se agrava ainda mais, nas elites, por definição brancas, a preocupação com a “pureza da raça”. “Ao fundamentar o prestígio social na pureza racial, a única garantia entre essa última era o casamento entre pessoas racialmente iguais” (Ibidem).

Aprofundando a interseção entre gênero, raça e classe, Martínez-Alier (1989) demonstra como o casamento na sociedade cubana do século XIX funcionava como um instrumento de manutenção ou ascensão social. O autor analisa como as elites brancas consolidavam poder por meio de alianças matrimoniais estratégicas, enquanto pessoas não brancas, mesmo livres, enfrentavam barreiras legais e culturais para se casar com brancos ou melhorar sua posição social. A cor da pele operava como um marcador decisivo de status — quanto mais clara³⁶, maior a possibilidade de mobilidade —, mas mesmo indivíduos mestiços ou mulatos com recursos econômicos encontravam limites impostos pelo racismo estrutural.

Para Martínez-Alier a masculinidade das elites brancas era construída dentro de um sistema patriarcal que vinculava honra ao controle da sexualidade feminina. Homens brancos reforçavam seu domínio social através da proteção (ou vigilância) da virgindade de mulheres brancas de sua classe, enquanto mantinham relações extraconjugais com mulheres não brancas — práticas que, paradoxalmente, podiam oferecer alguma ascensão a essas mulheres e seus filhos, mas sempre subordinadas ao privilégio masculino branco. Para os homens, a honra estava associada à honestidade, lealdade e autoridade sobre a família. Já para as mulheres, a honra dependia quase exclusivamente de sua conduta sexual. Esperava-se que as mulheres

³⁶ Stolcke também apresenta a noção de ‘color legal’. “‘*Color legal*’ constituía uma forma alternativa de determinar a condição racial de uma pessoa quando sua aparência física não era um indicador sem nenhum tipo de ambiguidade. Além de oferecer informação sobre a condição social de um indivíduo, o livro de batismo também indicava a condição racial de seus pais. Contudo, ‘*el color legal*’ já não constituía um indicador más confiável sobre a verdadeira origem de uma pessoa do que sua aparência física (STOLCKE, 2017, p. 147)

fossem virgens até o casamento, castas, fiéis e discretas. Qualquer desvio desse código de conduta resultava em desonra não apenas para a mulher, mas para toda a família.

Esse sistema criava expectativas contraditórias. Enquanto os homens eram incentivados a proteger as mulheres de sua família, não lhes acarretava nenhum problema desonrar mulheres de outras famílias como forma de afirmar sua masculinidade. A elite colonial distinguia entre gente decente (aqueles que tinham honra) e gente baixa (aqueles que não a tinham). Para as mulheres, entrar em um relacionamento extraconjugal significava não apenas a perda da honra, mas também a reafirmação de seu status de classe baixa. Enquanto os homens, por outro lado, não perdiam sua honra ao ter concubinas, desde que não se casassem com elas.

A honra, nesse contexto, também era um conceito racializado. Para famílias brancas, a virgindade feminina era um capital social essencial, garantindo casamentos vantajosos e preservando hierarquias. Já para mulheres não brancas, mesmo em casos de fuga com seus parceiros, não havia formas de reparação de sua honra de maneira equivalente: o estigma social e a exclusão perpetuavam sua marginalização. Assim, a sexualidade feminina tornava-se um mecanismo de controle, legitimando desigualdades e restringindo a mobilidade social de não brancos. Ao integrar análises de casamento, honra e masculinidade, Martínez-Alier revela como as dinâmicas familiares e afetivas reproduziam um sistema colonial baseado em hierarquias rígidas de classe, raça e gênero, no qual a ascensão social de grupos subalternos permanecia sempre circunscrita pelos interesses das elites brancas.

Este breve esboço sobre as ideias de construção de masculinidades em Cuba, revela como a formação de agrupamentos masculinos surge como resposta às formas de organização e imposições sobre os afro-cubanos; primeiro coloniais e depois burguesas. É interessante observar que todas essas noções coexistiram, em maior ou menor grau, de forma paralela ou exclusivamente aberta nas relações que os afro-cubanos, assim como qualquer homem que desejasse ingressar na Sociedade Abakuá, lidavam. Como demonstram os estudos, essas dinâmicas evidenciam que a masculinidade pode ser entendida como um discurso ou uma categoria analítica quando analisada em conjunto com a questão religiosa em Cuba, com o Estado e a nação.

Como aponta Joan Scott (1986), o gênero pode ser compreendido como uma categoria histórica que produz relações de poder em interação com outras categorias. Assim, o gênero só pode ser pensado como uma relação múltipla, construído socialmente de forma relacional e

diferenciada. Essas outras categorias — que Scott identificou como classe, raça e religião — foram ampliadas e clarificadas ao longo do tempo, especialmente no contexto das teorias da interseccionalidade (HATZKY et. al., 2024).

É possível reinterpretar essas dinâmicas em múltiplos contextos sociais, permitindo compreender como as masculinidades afro-cubanas — em especial a Abakuá — foram moldadas não apenas por influências locais, mas também por fluxos transatlânticos de ideias, práticas e resistências, que se entrelaçam em um processo contínuo de (re)invenção existencial nos espaços onde esses homens estão inseridos. Como argumenta bell hooks (2004), tais concepções de masculinidade resgatam a vivência de uma história coletiva, uma vez que esses homens não se reduzem somente a expressões de performances hipermasculinizadas.

8. Encontrando com Raul: um estilo de vida marcado pelo confronto

O que, para os Abakuá, define um homem? Essa indagação remete aos diálogos com iniciados durante meu trabalho de campo, como, por exemplo, o encontro com Raul — ocorrido durante um ritual fúnebre no templo *Oru Abakuá Endure Acondomina Méfee*³⁷, em Guanabacoa. A cerimônia, vinculada ao grupo (*juego*) *Oru Bibi*, revelou-me nuances da masculinidade Abakuá.

No domingo chuvoso em que participei do evento, fui convidada por Melena, uma percussionista cubana-americana que vivia na ponte aérea entre Havana e a Flórida e estudava a influência da música Abakuá em Cuba. Seu interlocutor-chave, o senhor Orestes (falecido em 2024), era então presidente do conselho distrital Abakuá em Havana. Nesse dia, eu a encontro na porta de sua casa entre 6h30 e 7h da manhã, a cerca de dois quarteirões de minha casa em Centro Habana. Seguimos até as imediações do Parque El Curita para pegar um transporte em direção a Guanabacoa. Como o transporte público estava escasso, decidimos ir de *almendrón* (carros compartilhados), o que era um pouco mais caro — naquele ano, 2019, entre 50 e 100 pesos (moeda nacional) — para chegarmos a tempo. Lembro-me de termos tomado a Via Blanca, passado por Regla e descido próximo ao anfiteatro do bairro.

Como era domingo, não havia agitação nas ruas e sem saber a localização exata do templo, nossa estratégia foi seguir o som dos tambores ou perguntar aos moradores locais. Embora eu

³⁷ Fundado em 1877, em Guanabacoa, Havana.

já tivesse participado de outras cerimônias Abakuá, era a primeira³⁸ vez que estava em Guanabacoa para um ritual. A impressão que tive – e que permaneceu – foi a de que o templo era mais centralizado em comparação aos de Marianao ou Regla, por exemplo. Essa percepção surgiu porque, deste templo específico (*Oru Abakuá Endure Acondomina Méfee*), o trajeto a pé desde o ponto central, onde descemos do transporte público, até o local da cerimônia, foi surpreendentemente rápido. Não caminhamos mais do que dez minutos, e, nesse percurso, não havia ao redor do templo áreas verdes, córregos, ou encostas próximas a morros – elementos vistos em outros territórios Abakuá que visitei.

Quando chegamos ao templo, a cerimônia não estava lotada, e Melena, reconhecida pelos amigos do senhor Orestes, conseguiu um banco para nos acomodarmos. Enquanto observo o cenário, uma senhora que nos indica o caminho aproxima-se de mim. No primeiro momento, ela se identifica como madrinha do grupo (*juego*), o que chama minha atenção. A única posição possível atribuída às mulheres na estrutura Abakuá é a de madrinha de um grupo, cuja função parece ter sido exercida somente durante o período colonial (CABRERA, 1975). Trata-se de um título honorífico concedido a senhoras³⁹ inspirado e geralmente ocupado por “santeras”⁴⁰ ou espiritistas idosas, ligadas a membros Abakuá por laços familiares. A madrinha realiza rituais para afastar influências negativas, mas sem utilizar a liturgia Abakuá. Seu papel não é essencial, podendo ser substituído por outros irmãos de religião (*ecobios*). Embora haja menções na literatura, não havia encontrado indícios de sua existência, uma vez que essa posição é incomum em Havana, sendo essa uma prática mais recorrente nos grupos Abakuá de Matanzas (MOREL, 2012a).

A fala da senhora, inicialmente trivial, torna-se paulatinamente desconexa com o consumo de álcool, atraindo olhares reprovadores. Melena alerta-me, discretamente, para evitar associar-me àquela figura, possivelmente uma “*plantera*” — posição feminina socialmente delicada no contexto Abakuá. Apesar das recusas, a senhora insiste em compartilhar dilemas pessoais comigo, especialmente sobre seu neto, Raul, que aspira tornar-se Abakuá, mas enfrenta um

³⁸ Já havia estado em Guanabacoa antes, como estratégia inicial para meu trabalho de campo. A primeira vez foi para visitar o Museu de Guanabacoa, com o objetivo de analisar peças rituais e quadros relacionados à Abakuá – além de tentar discutir o caso de *Ekulé*, o tambor sagrado Abakuá que, após um período em exposição pública no Museu, foi retirado. As outras visitas foram para buscar contatos locais, uma experiência infrutífera que revelou a dificuldade de acesso sem a mediação de membros iniciados.

³⁹ Leia-se: que não menstruam mais, levando em conta a interdição do sangue menstrual.

⁴⁰ Mulheres ligadas a prática religiosa da Santería ou Regla de Ocha.

problema “na rua”, ou seja, na esfera pública e externa à instituição. Ele devia dinheiro a alguém e, sem condições de pagar, envolve-se com potenciais delinquentes (*gente mala*), que lhe oferecem soluções rápidas como armas. Pouco depois, Raul aparece ofegante, como se tivesse corrido. Após conversar com a avó, ele me mostra no celular a foto de uma arma, afirmando que, caso precise, a usaria ali mesmo para “se livrar do problema”.

Este não foi o desfecho da situação. Não houve conflito e a arma não precisou ser utilizada. Contudo, seu gesto refletia a infiltração de conflitos externos no espaço Abakuá. Mesmo não sendo iniciado, Raul encontrava no pátio do templo um local para resolver a contenda. Sua atitude — encarada como defesa da honra — poderia favorecer sua futura iniciação como Abakuá.

Sob a ótica Abakuá, a reação de Raul poderia ser interpretada como corajosa, invertendo a vergonha da dívida em afirmação de valentia, masculinidade. No entanto, há uma ambiguidade. O cobrador também estaria “certo”, pois, como me disse um interlocutor, “quando alguém cobra o que é seu, está certo, não só por ser Abakuá”. Isso mostra um conflito nas relações de honra, pois ambos os lados mobilizam valores legítimos.

Caso aspirasse à iniciação (*indíseme*) na Abakuá, Raul estaria sendo avaliado pelo período de um ano (*investigación*). Dentro desse prazo, sua conduta e capacidade de honrar compromissos, mesmo em casos extremos, estavam sendo testada. A ação poderia conceder-lhe um “diploma de ser homem”, atestando coragem e resolução. Para indivíduos considerados periféricos (*guapo, ambiental*), tal prática poderia ser vista como solução viável, ainda que drástica. Para a performance da masculinidade Abakuá, mais que o ato em si, importa a postura diante do conflito e uma análise sobre a situação, reforçando que honra e respeito se constroem através da gestão pública da imagem.

Como me disse Carlos, quem inventou o *ambiente* foi a marginalidade havaneira, cujo estilo de vida é marcado pela confrontação (*guapería*). Segundo sua formulação, mesmo que um homem não fosse Abakuá, dependendo dos marcadores sociais que o constroem, ele provavelmente agiria dessa maneira. Foi a marginalidade das ruas que permeou o mundo Abakuá e estruturou sua maneira de pensar, explica ele. Carlos continua explicando-me:

“Tu podes ver dois ou três *guapitos* [valentões] na rua e achar que são Abakuá e é o contrário. Se você buscar nas diretrizes Abakuá nada diz sobre isso. O que lhe diz sobre isso é ‘*el ambiente*’. Qualquer um que não seja Abakuá que lhe tenha roubado a corrente e você não vai resolver sabendo quem o fez é um tonto. Vão te chamar de tonto. Se você sabe quem te levou a mulher, quem te roubou a corrente, quem te deve

dinheiro e tu não vais reclamar isso não tem que ser Abakuá. O problema da “*guape-ria*” dentro do “*ambiente*” é que um tem que provar-se de peito descoberto. O que sucede é que quando tu te provas aí, muitas vezes tu vais se legitimar como Abakuá. Isso te eleva, porque, pela Abakuá, é o reverso. É que se costumar ver as coisas de forma inversa. Acreditam que Abakuá é quem mete punhalada, é quem gosta de tiros. Não! Há Abakuá que nunca atirou na vida!”.

9. Alejandro e o estereótipo Abakuá

No dia 1º de fevereiro de 2020, Borikua, morador de Arroyo Naranjo, dignatário (*plaza*) responsável pela música (*Moni Bonkó*) e iniciados na mesma cerimônia (*monina*) de Ramón, convidou-o para a o ritual de nascimento de um novo grupo Abakuá (*nacimiento de tierra*), chamado *Efi Itanga Sese*⁴¹. Ramón estendeu o convite a mim e por conta dessa ocasião foi a primeira vez que fui a Arroyo Naranjo, um dos cinco municípios em Havana que reúnem os templos Abakuá.

Ramón e eu nos encontramos no Parque de la Fraternidad e seguimos de *rutero*⁴², a módicos 20 pesos em moeda nacional. A viagem demorou cerca de 40 a 50 minutos, saindo de Centro Habana até lá. Descemos em Párraga, uma parada antes da final, próximo ao outrora conhecido Cine Novedades – agora desativado, mas que fora um catalisador social em Arroyo Naranjo. Caminhamos por encostas e ruas, adentrando as artérias do bairro, passando por igrejas católicas e templos maçônicos. Não me lembro de ter ouvido nenhum som antes, algo que, com o tempo, percebi ser um forte indicativo da realização de uma cerimônia Abakuá.

Retornei outras vezes a Arroyo Naranjo para participar de cerimônias no bairro realizadas pelo grupo sociorreligioso (*potência*) *Efi Mbemoro*. Em uma dessas ocasiões, em um ritual de iniciação (*plante*), outro interlocutor rapidamente me vem à mente. Trata-se de Alejandro, aluno do curso de economia da Universidade de Havana. Na ocasião, nos esbarramos enquanto estávamos comprando bebidas das senhoras que, vez ou outra, ocupam um espaço no pátio do templo para vender alimentos e refrigerantes.

⁴¹ A filiação e linha de descendência desse grupo (*juego*) Abakuá encontra-se a seguir, página 123.

⁴² Tipos de transporte públicos geralmente realizado por vans que seguem rotas específicas e têm preços tabelados de acordo com a extensão do trajeto.



Figura 5: Templo e pátio do grupo (potência) Efí Mbemoro, no bairro Arroyo Naranjo, 2020.

Nos pátios dos templos Abakuá, a maioria dos homens mantém uma postura ereta durante as cerimônias: coluna alinhada, tronco vertical e ombros retos. Observo, porém, que alguns, ao tomarem consciência do próprio corpo no espaço, curvam levemente os ombros para trás além do necessário. O peito projetado para frente combinado com a leve oscilação dos braços, que balançam despretensiosamente atrás do corpo — gestualidade que um interlocutor certa vez resumiu com a frase: “Andamos como uns galos”.

Fora das cerimônias nos templos ou de eventos específicos, a ligeira diferenciação entre um Abakuá e um não iniciado talvez resida em detalhes sutis, perceptíveis apenas a um olhar treinado: uma tatuagem da entidade ritual (*íreme*) nas costas, o nome do grupo ao qual pertence gravado no antebraço, peito ou dorso, ou até mesmo camisas estampadas com símbolos que identificam o grupo. Identifiquei estes elementos com muito mais frequência na segunda fase da minha pesquisa de campo, em comparação à primeira.

Geralmente, os homens que participam dos rituais — especialmente os oficiantes e aqueles que se apresentam para iniciação — optam por roupas simples e funcionais. A escolha é

pragmática: em caso de imprevistos, podem sujar, rasgar ou até perder as peças sem grandes prejuízos materiais. Alguns usam shorts de estopa com um molde que se assemelha ao traje ritual do *íreme*, entidade central na simbologia Abakuá. É comum ver oficiantes descalços transitando pelo espaço sagrado, movimento que justificam com a frase “para sentir a terra mais perto”. Somente ao final de suas funções, quando o ritual se aproxima do término, após um ou dois dias, eles trocam-se por roupas limpas e mais arrumadas.

Já a maioria dos homens que comparecem para prestigiar o evento investe em composições visuais cuidadosas. Entre eles, destacam-se os que equilibram discrição e elegância sem exageros: senhores cuja vestimenta reforça a hombridade e seriedade esperadas dos membros veteranos. Estes últimos adotam trajes semiformais: *guayaberas*⁴³ impecáveis, camisas sociais abotoadas até o colarinho, calças de linho engomadas e, não raro, boinas à italiana — detalhes que convertem um manifesto silencioso de autoridade.

Os jovens adotavam referências estéticas distintas, com forte inclinação para reproduzir estilos influenciados pelo *reggaeton* ou pelo *streetwear* norte-americano. Combinavam cores vibrantes em *oversized*, tênis impecavelmente brancos de solado futurista, chinelos e adereços Adidas com meias altas até a canela, conjuntos de basquete justos, colares prateados sobrepostos, bandanas, bonés de aba retas, brincos reluzentes e blusas de golas altas. Completavam o visual com cortes de cabelo modernos, gel moldando os fios, e óculos escuros de armação vistosas, como se a cerimônia fosse uma passarela de estilos urbanos.

Alejandro, porém, destoava dessas características vistosamente peculiares. Seu visual — camisa xadrez de botões, jeans azul-claro desbotado e tênis casual — era deliberadamente ordinário. A barba aparada com precisão milimétrica era seu único gesto aparente de vaidade. Ele contou-me que desde jovem alimentava o desejo de ingressar na Sociedade, não apenas por ter parentes iniciados, mas pela atração aos ideais propagados: “ser bom homem, bom pai, bom marido”. E me dizia: “Quem se aproxima [da Sociedade Abakuá] é quem já tem algum interesse, quem já tem algo dentro de si. Uma pessoa que não tem interesse por que estaria aqui?”.

⁴³ Típica camisa cubana de alfaiataria de algodão ou cambraia. Geralmente branca ou tons neutros, apresenta dois bolsos na parte de superior da peça, dois na inferior.

Alejandro, no entanto, parecia decepcionado com a instituição. Desabafando, disse: “Acho muito bonito, mas há coisas com as quais não concordo... Não faço parte disso”. Ele acreditava que a Sociedade estava se distanciando de seus próprios valores, aproximando-se de estigmas e dinâmicas das quais não queria ser associado — ainda que admirasse a dimensão religiosa e participasse ocasionalmente de alguns rituais.

Após esse episódio, retornei ao meu lugar na cerimônia, próximo às outras mulheres, todas sentadas em bancos distantes do centro da atividade ritual. Uma delas, que comentava algo com seu companheiro, virou-se para mim e sussurrou: “Ele é mesmo Abakuá?”. Afirmei que sim. As mulheres ao redor reagiram com sobrolhos franzidos e cochichos contidos: “Ele? Quem diria!”. Por trás daquelas palavras, pairava uma desconfiança: a dúvida de que um jovem branco, universitário pudesse pertencer àquela irmandade.

Mais tarde, ao relatar o ocorrido, Oyone, esposa de Ramón Zayas, resumiu a situação com ironia afiada: “Hmm... Elas caíram no estereótipo”. Sua observação sintetizava o cerne do conflito: as mulheres ali compartilhavam uma imagem estereotipada do homem Abakuá — vinculado a origens periféricas, códigos culturais específicos, estética viril e provavelmente negros —, que aparentava ser oposta ao perfil de Alejandro. Para elas, as duas realidades pareciam tão miscíveis quanto água e óleo. Esses encontros e situações vividas em campo revelaram-me como os ideais de masculinidade Abakuá transcendem o espaço ritual para moldar percepções e práticas sociais no cotidiano dos membros.

10. Falando com as mulheres sobre a Abakuá

Seja nas instituições públicas que eu frequentava assiduamente, seja nas relações cotidianas mais banais, meus primeiros esforços de aproximação com as mulheres no meu círculo, sondando suas opiniões sobre a Abakuá, renderam impressões pouco animadoras. Aquelas que mantinham algum vínculo com membros do grupo mencionavam glórias passadas e uma respeitabilidade datada. Outras, indiferentes, reduziam a sociedade a problemas contemporâneos, estabelecendo uma relação direta entre a Abakuá e conflitos atuais. Havia ainda as que, totalmente alheias, questionavam meu interesse em pesquisá-los.

Esses primeiros diálogos revelaram uma polarização nas percepções das mulheres: um passado idealizado versus um presente problematizado, dois pólos aparentemente inconciliáveis. Nenhum dos extremos me satisfazia plenamente. Além disso, muitas opiniões soavam genéricas, carentes de profundidade. Talvez eu ainda não dominasse a abordagem

adequada para extrair insights relevantes, ou talvez a natureza esparsa desses encontros iniciais — marcados pela casualidade — não favorecesse a construção de uma troca sólida.

A guinada na minha pesquisa ocorreu quando Ramón me apresentou aos membros da Abakuá. A partir de então, redirecionei meu foco para observar até onde me fosse possível as dinâmicas internas do grupo, participar de círculos de sociabilidade masculina e coletar dados *in loco*, em vez de buscar respostas superficiais nas falas das mulheres. Ao fazer isso, percebi um incômodo: eu mesma reproduzia a mesma lógica que buscava criticar — a centralidade masculina como eixo de análise —, afastando-me involuntariamente de metade do fenômeno em estudo.

Curiosamente, minhas interações significativas com mulheres emergiram justamente através desses homens-chave: eram esposas, companheiras ou parentes de membros que, ao me apresentarem a elas, abriram portas para diálogos laterais. Essa mediação involuntária revelou um insight crucial: mesmo nos interstícios de uma estrutura patriarcal, as mulheres teciam redes e posicionamentos sutis, porém decisivos.

Nossos encontros ocorriam em espaços públicos e privados: rituais Abakuá, eventos acadêmicos e conversas informais mediadas na maioria das vezes por Ramón. O tema que invariavelmente quebrava o gelo inicial era a crise econômica cubana — a escassez de produtos básicos, a inflação galopante, a dualidade monetária. Observava, então, que as mulheres, mais do que os homens, navegavam com maestria na esfera da informalidade, tecendo redes para sustentar o espaço doméstico. Entre elas, destacava-se Oyone, funcionária do jornal *Somos Jovenes*, que estava cursando sua segunda graduação, em Direito, e esposa de Ramón Zayas.

Conheci-a em 27 de novembro, durante o tributo anual aos Abakuá mortos na defesa dos estudantes de medicina em 1871 — diante do Hotel Inglaterra, em Havana. Na ocasião, ela auxiliava no transporte dos tambores da orquestra pública Abakuá (*Biankoméko*), que seriam tocados durante o evento. Ao comentarmos sobre os instrumentos sagrados, ela me disse: “É possível sentir a energia forte que emana deles. Se sente.”

No ambiente doméstico — supostamente espaço de intimidade —, as mulheres articulavam discursos cifrados sobre a Abakuá. Não eram revelações explosivas, mas comentários cortantes, afirmações de duplo sentido ou silêncios carregados de significado. Havia um código tácito: sabiam com quem, quando e como falar. Esposas de hierarcas (*plazas*) circulavam com desenvoltura em eventos públicos e rituais, respeitadas pelos pares das linhagem Abakuá de

seus companheiros, mantendo uma postura de deliberado distanciamento: “Isso é coisa deles; não me meto” algumas delas diziam.

Com Oyone e outras mulheres, as conversas sobre a Abakuá raramente fluíam de modo linear. Interrompidas por mudanças de assunto, fragmentadas entre tarefas domésticas, limitavam-se a confirmações breves, fofocas ou respostas lacônicas. Quando homens participavam, suas vozes dominavam o debate, deixando-me na dúvida: seria *mansplaining*⁴⁴ estrutural, desinteresse feminino, ou os dois?

Oyone, contudo, desafiava essas percepções precipitadas. Em suas trocas cotidianas com Ramón, corrigia detalhes rituais com meticulosidade, contestava afirmações categóricas e respondia com a precisão de quem dominava os códigos internos — ainda que com uma discrição calculada. Seu saber não se exibia em discursos pomposos, mas transparecia na autoridade silenciosa com que articulava seus múltiplos papéis: esposa, trabalhadora, intelectual, mãe e mulher na sociedade cubana. Não era uma exceção absoluta, mas um exemplo de como o conhecimento feminino, ainda que velado, estrutura — mesmo nas entrelinhas — dimensões do universo Abakuá.

Strathern (2006) nos lembra que a agência feminina muitas vezes se manifesta não na ocupação direta de papéis de poder, mas na capacidade de tecer relações que sustentam — e às vezes subvertem — as estruturas formais. Oyone encarnava essa dualidade: sua agência estava no modo como costurava alianças, decifrava conflitos e, sobretudo, traduzia códigos entre o secreto e o mundano. Enquanto os homens performavam a masculinidade Abakuá em espaços públicos, ela e outras mulheres reconfiguravam, nos interstícios do cotidiano, os contornos da interdição feminina.

Essa posição intersticial das mulheres — entre a intimidade do espaço privado e a exclusividade pública masculina da Abakuá — não se tratava de uma ausência completa de voz, mas de uma vocalidade indireta. Quando Oyone respondia a Ramón com “precisão de insider”, ela não desafiava a hierarquia, mas reforçava sua autoridade através de um saber que se apresentava como complementar, não competitivo. Strathern lembra que, em sistemas onde o

⁴⁴ Mansplaining é um termo que combina as palavras “*man*” (homem) e “*explaining*” (explicar). Refere-se a uma situação em que um homem explica algo a uma mulher de maneira condescendente, paternalista ou desnecessariamente didática, frequentemente partindo do pressuposto (implícito ou explícito) de que ela não tem conhecimento sobre o assunto — mesmo que ela seja especialista no tema.

gênero opera como princípio organizador, as mulheres não são meras espectadoras, mas promovem conexões que permitem a reprodução social. Nos cenários domésticos ou nos rituais públicos, elas garantiam a logística invisível — dos tambores carregados às redes de abastecimento —, atuando como pontes entre a sociedade e o mundo exterior.

Contudo, havia uma ambiguidade nesse papel. Se, por um lado, elas facilitavam a existência da Abakuá, por outro, seu distanciamento declarado — "isso é coisa deles" — funcionava como uma estratégia de autonomia. É plausível pensar que, em contextos de forte segregação de gênero, a recusa em se posicionar frontalmente pode ser um modo de preservar espaços próprios de ação. Oyone, ao mesmo tempo que dominava os códigos da Sociedade, mantinha-se à margem das discussões diretas, como se seu saber fosse inerente ao seu papel de mediadora. Estar parcialmente integrada, mas não oficialmente, revelava uma agência paradoxal: ela detinha influência precisamente porque não reivindicava autoridade explícita.

Minha própria posição como pesquisadora refletia, deliberadamente, essa condição de estar no meio. Ao circular entre os círculos masculinos da Abakuá e os espaços femininos de cuidado, eu também performava uma mediação — entre sujeito e objeto, entre insider e outsider. Uma vez que a etnografia é um ato relacional, onde o conhecimento é produzido nas brechas entre perspectivas, a posição e as respostas lacônicas das mulheres, assim como os silêncios de Oyone, não eram falhas metodológicas, mas dados: indicativos de como o saber feminino se constrói na negociação constante com estruturas que lhe são mais ou menos opacas.

Ao final, interroguei-me: seria essa posição intersticial das mulheres — nem inteiramente dentro, nem completamente fora da Abakuá — uma forma de resistência silenciosa ou de cumplicidade estratégica? Talvez a resposta residisse além desse binômio, na natureza ambígua de existir como mulher em um universo simbólico masculinizado. Sua condição intersticial não era uma falha de agência, mas um modo de habitar o limiar, descortinando relações de poder que transcendem a dicotomia inclusão/exclusão. Oyone, ao tecer seu conhecimento entre tintas, painéis e rituais, não estava nem se opondo nem apoiando a dinâmica do segredismo da sociedade. Ela estava, tal qual as mulheres descritas por Strathern (2006), sendo o elo que permitia que a própria dinâmica Abakuá se reconhecesse como coerente, mesmo que às custas de sua própria invisibilidade. Nesse sistema masculino, como eu o experimentei, a voz da mulher não está perdida. Ela reside na mediação entre o dentro e o fora, e, por exemplo, na posição intermediária. Como sugere Anzaldúa (1987), a fronteira não é apenas um limite, mas um lugar de criação.

O exercício etnográfico junto aos grupos da Sociedade Abakuá confronta-se com os não ditos que circundam seus postulados privados. Nesse contexto, o conceito de opacidade, proposto pelo filósofo caribenho Édouard Glissant (2021), emerge como ferramenta interessante. Para Glissant, a opacidade não representa uma falha epistemológica, mas um direito à incompreensibilidade; uma recusa a se deixar reduzir a categorias totalizadoras, transparente e universais. Ideia que ressoa profundamente nas práticas Abakuá onde o segredo ritual opera como barreira contra a captura total pelo olhar externo.

Glissant (2021) defende que a relação com o outro deve ser mediada pelo respeito à sua opacidade, reconhecendo a recusa à captura total. Na prática etnográfica, isso implica assumir uma epistemologia fragmentária, na qual o pesquisador move-se pelas frestas do visível, valorizando sons ambíguos, gestos interrompidos e silêncios estratégicos como formas de conhecimento que resistem e escapam à completa inteligibilidade.

Como mulher e não-iniciada, minha posicionalidade nos pátios Abakuá exemplifica essa dinâmica. A restrição de acesso ao espaço sagrado dos jurados (*fambá*) não inviabiliza a pesquisa, mas a redireciona para o chão dos pátios. Zona de vibrações, murmúrios e olhares cruzados, onde a opacidade das práticas é tomada como pressuposto e apenas fragmentos do visível e audível se revelam. Nas ações rituais dos membros, a opacidade manifesta-se não como ausência, mas como presença enigmática, em que o conhecimento se constrói pelo exame dos próprios limites do entendimento.

No entanto, a posicionalidade e a segregação espacial das mulheres nos rituais Abakuá, longe de ser mera exclusão, podem também ser lida como movimento de opacidade. Conforme Glissant (2021), sociedades diaspóricas frequentemente codificam resistência em práticas que parecem "incompreensíveis" se comparadas às categorias ocidentais. No caso Abakuá, a marginalização feminina performatizada publicamente perfaz uma fronteira caracterizada, paradoxalmente, por proteger saberes de um lado e de outro.

Como observado em campo, a presença das mulheres nos pátios — sussurrando, acompanhando as preces, atentas aos enunciados litúrgicos e as movimentações rituais — revela um conhecimento tácito que subverte, de maneira subliminar, a narrativa oficial de exclusão. Muitas delas, mães e esposas, demonstram familiaridade com as sequências dos passos rituais, mesmo à margem na cartografia dos templos e nas movimentações nos rituais. Essa dinâmica ecoa o argumento de Édouard Glissant sobre a opacidade como processo

relacional. Sua forma de captura e atuação silenciosa e estratégica desafia a rigidez das hierarquias visíveis e diretas, instalando-se nos interstícios das ações e das funções dos oficiais. Trata-se de um saber oblíquo, construído em segundo plano, que revela se manifesta não apenas no confronto direto, mas na sutileza dos movimentos circundantes.

A atenção às ações externas dos líderes titulares (*plazas*) durante os rituais, a escuta liminar nos pátios, o acompanhamento da movimentação dos presentes e o conhecimento básico sobre preces, cantos e performances orais — justapostos no onde e quando — revelam como a opacidade Abakuá articula-se por meio de expressões cifradas, mas se desvela nos detalhes do visível e audível. Sobretudo, nos movimentos e intermediações que emergem como performances orais e sons dos tambores e, principalmente, na dinâmica dessas actantes em ações de mediação.

Direcionando-se ao fluxo das coisas e ao que ele sugere, tomamos emprestada a concepção de mundo-tempo proposta por Ingold (2017). Encaramos essa ideia menos como um conceito fechado e mais como um estímulo analítico, interpretando-a como uma “zona de processos formativos e transformativos posta em movimento através de múltiplas interações” (INGOLD, 2017, p. 200). O autor sintetiza: “um mundo em movimento, em fluxo e devir, um mundo-tempo [...] mundo sem objetos” (op. cit., p. 200). Tais reflexões conduzem à formulação de uma experiência espacial — ou melhor, à criação de atmosfera —, na qual “as qualidades da experiência sensorial [...] são fenômenos do mundo-tempo. Elas pertencem aos fluxos do meio, não à conformação das superfícies” (op. cit., p. 204).

Ao interpretar a opacidade como direito à diferença (GLISSANT, 2021), esta análise rejeita a fetichização do segredo (JOHNSON, 2002) propondo que a própria composição ritual dos Abakuá opera como um sistema mediador. Essa abordagem dialoga com a teoria de Alfred Gell (2018) sobre a agência da arte, na qual objetos e performances não são meros veículos de significado, mas agentes ativos que mobilizam redes de intencionalidade.

É certo que os rituais Abakuá não revelam seus códigos de forma explícita, mas engajam o observador por meio de uma agência distribuída (GELL, 2018): elementos visuais (símbolos nas portas), sonoros (toques de tambor) e cinéticos (movimentos coreográficos) atuam como índices que capturam a atenção e incitam a busca por decodificação, para usar o termo de Zayas (2019). Esses elementos não são passivos, pois direcionam a experiência sensorial e cognitiva do participante externos, funcionando como armadilhas que induzem à reflexão

(GELL, 1996). A opacidade, aqui, não é estática, mas performática e dinâmica: fragmenta-se em pistas que mobilizam a curiosidade, convidando o observador a mapear conexões entre gestos, sons e iconografias, mesmo sem acesso pleno a seus significados herméticos.

Dessa maneira, a prática ritual Abakuá pode ser interpretada como um sistema de ação artística, onde a agência não está centralizada em indivíduos, mas distribuída entre humanos e não humanos (tambores, símbolos, cantos). A impossibilidade de decodificação total não inviabiliza a compreensão, mas a reorienta para o processo relacional entre observador e ritual. O que importa, assim, não é desvendar um "segredo" oculto, mas reconhecer como a própria estrutura fragmentada da performance ritual atua como agente, produzindo efeitos de curiosidade, inquietação e engajamento interpretativo.

11. Um lugar reservado às mulheres: as Planteras

No contexto da periferia (*ambiente*) de Havana, como nota Morel (2012a), as mulheres reivindicam um modo de ser associado à masculinidade: franqueza agressiva, múltiplas conquistas amorosas e o uso estratégico da força física. Esse fenômeno dialoga com a figura da *ambientosa* — personagem que subverte o papel do *macho* ao apropriar-se de performances masculinas, mesclando-as a estratégias de feminilidade contestatória. A *ambientosa* não apenas desafia a virilidade hegemônica, mas a encena criticamente, expondo sua natureza performativa e desconstruindo noções fixas de gênero.

Essas mulheres engajam-se em performances de gênero híbridas, resignificando gestos e expressões do homem valente (*guapo*), figura que permeia os templos e que por vezes se funde com a masculinidade Abakuá. Segundo Morel (2012a, p.190), elas frequentam os pátios das cerimônias de iniciação (*plante*), por vezes incitando conflitos simbólicos — de brigas de galo a disputas passionais —, não como espectadoras passivas, mas como agentes ativas, que transformam o desejo masculino em jogo de poder. Os confrontos físicos entre homens por "casos de saia" funcionariam para essas mulheres como rituais de validação social. Eles medem não apenas a devoção do parceiro, mas também seu capital erótico, convertendo atenção masculina em influência coletiva. Assim como o *guapo* exibe coragem em praça pública, a *ambientosa* afirma sua autoridade sob o olhar comunitário, desafiando hierarquias de gênero. Paradoxalmente, essas mulheres são simultaneamente estigmatizadas e celebradas. Rotuladas como "problemáticas", "ardentes como brasas" ou "de nível baixo", sua presença é, contraditoriamente, essencial para o prestígio das cerimônias de iniciação (Ibidem).

Contudo, através de uma análise sobre o ritual Abakuá, o termo *Planteras*, derivado do *plante*, cerimônia de iniciação⁴⁵ marcada por música intensa, cantos inflamados e participação aberta, ganha novo significado. Designa mulheres que, mesmo sem vínculos estreitos (como mães ou esposas de membros), frequentam os festejos com postura ambígua: dançam, consomem bebidas rituais, provocam gracejos e, em casos extremos, interrompem momentos cruciais do ritual com gestos considerados inadequados. Para os homens, seu comportamento é interpretado como meramente lúdico, embora suscite reprovações. Contudo, essa aparente frivolidade mascara uma agência subversiva: ao ocuparem espaços tradicionalmente masculinos, as *planteras* influenciam dinâmicas de poder, mesmo que dentro de limites impostos pela estrutura Abakuá.

Essas mulheres circulavam pelos pátios onde os ritos ocorriam, mas mantinham distância do grupo feminino formado pelas acompanhantes próximas dos membros Abakuá; onde eu costumava me incluir. “Nós”, por outro lado, ocupávamos um espaço semi-reservado: bancos próximos ao recinto sagrado (*fambá*), oferecidos pelos homens como área de descanso e observação privilegiada. Esse local funcionava como uma base estratégica, onde nos reuníamos em pequenos grupos, entre três e cinco mulheres, consolidando uma presença discreta, porém reconhecida.

As *Planteras*, contudo, não se fixavam a esses pontos. Sua mobilidade era performática e transgressora: movimentavam-se sem reservas, pediam bebidas ou dinheiro aos presentes, iniciavam conversas irreverentes e, em atos que eu hesitava em reproduzir, aproximavam-se audaciosamente da orquestra ritual para bater palmas ao ritmo e próxima aos tambores. Algumas até mimetizavam passos da entidade sagrada, o *íreme*. Certos interlocutores consideravam essas atitudes como “atos inadmissíveis”. Os gestos das *Planteras* desencadeavam intervenções masculinas muitas vezes imediatas: uma reprovação verbal, um toque no ombro, um pedido firme para interromper a dança e se afastar.

Embora nunca testemunhasse represálias explícitas, notava mecanismos sutis de contenção dirigidos a elas. Olhares laterais, corpos que se interpunham “acidentalmente” para obstruir sua visão, ou ofertas de comida, bebida ou dinheiro que as deslocavam às margens do evento. Após breves interações, elas se retiravam, por vezes voltando ao centro outra vez.

⁴⁵ Ver Parte V.

A ambiguidade de seu papel me intrigava. Por um lado, as *planteras* desafiavam normas, com suas interrupções e figurações no centro dos pátios ou em momentos importantes da cerimônia. Por outro, não havia também um rechaço completo a sua presença: um diminuto elemento de caos controlado que, paradoxalmente, reforçava a seriedade do ritual e a requisitada performance masculina. Sua liberdade aparente esbarrava em limites invisíveis: podiam dançar, mas não como o *íreme*; circular, mas com contenções; falar, mas não opinar.

Essa dinâmica expõe um jogo de negociação de performances de gênero, revelando hierarquias e subversões. Enquanto as mulheres da “base” assumiam um papel socioestrutural — legitimando a presença feminina de modo não confrontativo, quase invisível —, as *planteras* corporificavam uma maneira ambivalente de agir. Elas não se encaixavam totalmente nas expectativas de um feminino integrado ao ritual, tampouco eram completamente marginalizadas. Seus corpos em movimento, ainda que contidos por gestos repressivos (como o toque no ombro para interromper a dança), desestabilizavam momentaneamente a ordem hierárquica, expondo a porosidade das fronteiras que separam o sagrado do profano e, sobretudo, o masculino do feminino.

Ao circular entre tambores e risos, as *planteras* não apenas desafiavam normas, mas relativizavam a própria construção ritual do masculino. A sacralidade atribuída aos homens na Abakuá — performatizada em cargos, gestos solenes, proteção de *Ekué* — revelava-se, assim, uma faceta ritualmente fabricada, não um dado essencial. Os passos ousados das *planteras* junto à orquestra, ainda que reprimidos, funcionavam como um espelho crítico: lembravam que a autoridade masculina é sustentada por atos cotidianos de exclusão e reinvenção simbólica, não por uma essência imutável.

Nesse sentido, a ambiguidade das *planteras* e sua presença deslocada, evocava a contradição central do mito fundante: a mulher (*Sikán*) que, ao mesmo tempo, possibilita e ameaça a existência da sociedade secreta. Ao dançarem à margem, elas reencenavam, em microescala, a tensão entre inclusão necessária e exclusão fundadora, expondo como o sagrado masculino depende, paradoxalmente, de um feminino que o circunda, questiona e, no limite, o sustenta.

Lembremos que a narrativa fundante da Sociedade Abakuá institui uma ruptura binária: a mulher *Sikán*, associada à revelação do segredo (natureza), é excluída para instituir a ordem masculina (cultura). Lévi-Strauss (2009) nos lembra, porém, que os mitos não resolvem

contradições — as dramatizam em esquemas simbólicos. Nesse jogo, as *planteras* emergem como figuras simultaneamente desestabilizadoras e funcionais ao sistema. Elas reencenam a tensão mítica, expondo a fragilidade da fronteira entre exclusão e integração que sustenta a sociedade de *Ekué*.

Ao dançarem, rirem e circularem com aparente liberdade, reintroduzem o feminino no espaço sagrado, mas são imediatamente contidas por mecanismos de redução simbólica, classificadas como "divertimento". Sua agência é confinada a gestos performáticos: bater palmas, interrupções, gracejos. A repetição de fórmulas fixas — os toques do *Ekué*, a hierarquia dos cargos — cria a ilusão de domínio sobre o caos, mas a ousadia de uma *plantera* ainda que rapidamente imitando o espírito sagrado dos ancestrais (*ireme*), desvela a precariedade dessa ordem, rompendo com esse divisor; mulher (natureza)/ homem (cultura). A intervenção masculina (um toque no ombro, um aviso) é mera repreensão: uma reencenação em miniatura como se fosse o sacrifício de *Sikán*, atualizando o mito fundante como prática cotidiana de exclusão, que as *planteras* transgredem.

As *planteras* expõem a dependência mútua entre ordem e transgressão e a possibilidade de superá-las como dimensões estanques. A tolerância calculada que recebem (olhares laterais, bloqueios discretos) revela um protocolo paralelo de negociação, onde concessões mínimas mantêm a coesão grupal sem apagar a tensão estrutural. A ameaça simbólica das *planteras* por um lado legitima o controle masculino, ao mesmo tempo que o desafia. Os mecanismos de contenção dos homens (oferta de moedas, distanciamento estratégico) expõe o mito como campo de força em constante rearticulação, onde o poder se reafirma através de sua própria vulnerabilidade.

As *planteras*, portanto, não são somente intrusas, são também operadoras da tensão como formulada no mito. Sua existência subversiva entre a seriedade hierárquica e contenção da performance feminina espelha a contradição fundante da Abakuá. Nelas, o mito de *Sikán* não se repete, mas se reinventa como prática. Mesmo excluídas, as mulheres tecem, nas brechas do ritual, os fios invisíveis que sustentam a teia simbólica masculina, da qual ele não se sustentaria só, sem seu outro. Sua exclusão é um princípio gerador que alimenta a máquina ritual: uma máquina que, para funcionar, depende daquilo que precisa negar. As coletividades femininas que surgem às margens dos rituais de iniciação (*planteras*) constituem um exemplo marcante da ambivalência da presença das mulheres nas esferas sagradas.

12.A lógica Abakuá da participação indireta das mulheres

As reflexões sobre a mulher e suas relações com a Sociedade Abakuá, iniciadas a partir da observação de seus posicionamentos em contraponto com as experiências em espaços como na sala de Oyone e Ramón Zayas, encontram ressonância em uma fala deste durante conferência na Asociación Yoruba de Cuba (26/11/2022). Ao dialogar com feministas cubanas, Ramón Zayas reconheceu:

“A mulher é tudo, mas, de fato, ela não participa *ativamente* do rito. Há Abakuá que são machistas, excludentes. Há Abakuá que são relaxados, que contam com suas mulheres. Então, há uma participação indireta, senão no ritual, de fato. Quando pergunto a uma mulher algo sobre o que acontece no tocante a Abakuá: ‘O que você acha disso?’, ‘Como você acha que posso encaminhar isso?’ A mulher tem um empoderamento, de certa maneira. A questão é que a mulher não pode estar aí *ativamente* para esse tipo de atividade. Mas pode, sim, participar. Participar é uma maneira mais aberta. Se um grupo Abakuá está fazendo uma atividade, você pode ir para lá, ninguém tem que te convidar. Se eres mulheres te atendemos: fica aqui, sente... Tereza participou, Marcela que vem do Brasil já participou, cada uma tem sua experiência.”

Foi na esfera acadêmica — espaço de participação comum tanto para mim quanto para outros pesquisadores — que surgiu um debate sobre a questão de gênero na Sociedade Abakuá de uma forma um pouco mais aberta. Esse diálogo, trazido à tona de forma inesperada, provavelmente não teria a mesma abertura se ocorresse no contexto dos rituais, onde as discussões tendem a ser mais discretas e restritas. Na academia, esse debate torna-se simultaneamente uma questão pública e um campo de tensionamentos. Por um lado, permite que reflexões sobre gênero sejam expostas. Por outro, revela como essas discussões chegam (ou não) a determinados espaços sociais. É nesse cenário que Ramón Zayas emerge como uma espécie de porta-voz, intermediando a relação entre a esfera acadêmica e a disseminação dessas ideias em contextos menos permeáveis.

Na fala de Ramón Zayas, embora as mulheres sejam descritas como "tudo" — uma espécie de princípio vital e ancestral —, sua presença ativa nos rituais é sistematicamente negada. A exclusão não impede, porém, formas de engajamento e relações indiretas. Essa "participação aberta" permite que elas ocupem espaços físicos ("fica aqui, sente") e até compartilhem opiniões quando consultadas ("O que você acha disso?"). Contudo, trata-se de uma inclusão controlada, sua atuação limita-se à esfera informal, como espectadoras ou colaboradoras eventuais, nunca como protagonistas.

Essa ambiguidade reflete como Abakuá compreende e responde às pressões externas sobre questões de gênero. Membros Abakuá "relaxados" que "contam com suas mulheres"

demonstram certa flexibilidade. Enquanto outros mantêm posturas rígidas, ancorados na ideia de que a não iniciação feminina é uma "característica imanente". O "empoderamento", segundo Ramón Zayas, emerge não como um poder de decisão, mas de sugestão. A possibilidade da agência feminina é multifacetada e repleta de complexidades, dependendo também do papel e das aberturas que os homens permitem em relações as mulheres. Embora as mulheres sejam potencialmente ouvidas, elas não transformam as estruturas de poder — algo que, aliás, não parece constituir uma demanda prioritária por parte delas.

Membros da Sociedade Abakuá, como Ramón Zayas, que transitam entre espaços acadêmicos e debates intelectuais, inevitavelmente acabam se deparando, interagindo ou reagindo ao diálogo crítico proposto pelas teorias feministas emergentes no contexto universitário cubano e internacional. Essas interações expõem a Abakuá a questionamentos formulados, em sua maioria, por mulheres — especialmente aquelas letradas na teoria feminista — cujas reflexões se apoiam em autoras como Patricia Hill Collins (2000), Angela Davis (2016)⁴⁶ e bell hooks (2019). Em linhas gerais, tais autoras problematizam a reafirmação de uma masculinidade hegemônica, interpretada como anacrônica e dissonante diante das demandas contemporâneas por equidade de gênero.

Inspirando-nos em Collins (2000), que enfatiza a interseccionalidade entre raça, classe e gênero ao ampliar a crítica à masculinidade hegemônica para além de um reducionismo binário, podemos nos perguntar de que maneira a exclusão ritual da Abakuá reforça hierarquias que marginalizam não apenas as mulheres, mas também corpos e sexualidades diversas em contextos pós-coloniais.

Guiadas pelas análises de bell hooks (2019), que discute o patriarcado como um sistema transversal de opressão, podemos situar a performatividade masculina da Abakuá dentro de uma estrutura mais ampla de dominação, questionando até que ponto a “preservação cultural” pode velar a reprodução de violências simbólicas entre mulheres e homens, mas também entre estes.

⁴⁶ Seidman (2020) explora como a interseção de raça, gênero e ideologia na figura de Angela Davis moldou sua relação com Cuba nos anos 1960-1970. Como mulher negra e comunista, Davis foi celebrada na ilha, onde participou de campanhas pela sua libertação e visitas com delegações do Partido Comunista. Por sua vez, o governo cubano a transformou em um ícone global de resistência à opressão e solidariedade internacional, destacando-a em propagandas para contrapor a narrativa dos EUA. A Federação de Mulheres Cubanas amplificou sua voz, privilegiando-a em espaços públicos em um contexto de redefinição de papéis de gênero pós-Revolução. Para Davis, Cuba reforçou a conexão entre socialismo e superação de desigualdades raciais e de gênero, enquanto, para os cubanos, ela simbolizou a luta contra o imperialismo.

Quando a intelectual negra Angela Davis ressalta a necessidade de articular gênero com justiça econômica e racial, poderíamos refletir no ressoar das críticas locais à Abakuá: suas práticas, embora culturalmente resilientes, possivelmente silenciam as vozes de mulheres negras cubanas em suas buscas por autonomia material e simbólica. Esses debates e questões inserem-se em um cenário cubano específico, marcado por feminismos que, como destaca a própria Davis (2016), redefinem independência e empoderamento a partir de lutas antirracistas e anticapitalistas, distanciando-se de narrativas hegemônicas.

Enquanto um segmento de mulheres – situado nas zonas de contato entre academia e “tradição” – formula reivindicações por visibilidade e igualdade de gênero através de lentes teóricas feministas, há aquelas que resistem a essa perspectiva, cujas demandas não se enquadram nessas categorias analíticas, e que tampouco se veem refletidas nelas. Essa tensão revela não apenas a heterogeneidade das experiências femininas, mas também os limites de modelos universalizantes para entender realidades locais. Refiro-me às mulheres que convivem cotidianamente com homens Abakuá e que, ao contrário das reivindicações nos moldes acadêmicos, não identificam nos rituais, nas performances ou na estrutura da instituição os mesmos “incômodos”. Para elas, os Abakuá podem representar figuras valorosas e parceiros desejáveis, seja pela capacidade de prover recursos materiais, como apoio financeiro para necessidades familiares ou pessoais, seja pela destreza social que exibem nos contextos urbanos nos quais fazem parte — habilidades interpretadas como desejáveis fontes de status e reconhecimento.

Nesse cenário, reproduz-se por parte dessas mulheres uma masculinidade “tradicional”, vinculada a atributos como autoridade, provedoria e prestígio, ainda que de forma não intencional. Ao reforçarem esses estereótipos, elas sustentam modelos que, para certa crítica feminista acadêmica, configuram-se como estruturas rígidas relacionadas ao gênero.

Se, pelas lentes da crítica acadêmica, a Sociedade Abakuá pode ser apresentada como um relicário de masculinidade performática e de valores anacrônicos, é, no entanto, na perspectiva de seus membros, que essas mesmas qualidades lhe conferem resistência cultural. Para eles, tais atributos garantem uma flexibilidade estratégica que permite coexistir com as transformações sociais sem abdicar de seus postulados de realidade. A lógica androcêntrica permanece intocada: o masculino segue como sujeito central do ritual. A “participação indireta” das mulheres funciona como uma válvula de escape para demandas por inclusão, ciente da não

subversão do núcleo patriarcal da instituição. Trata-se de uma zona cinzenta onde reconhecimento limitado e exclusão performatizada coexistem.

A participação feminina na Sociedade Abakuá opera por uma lógica indireta, em que a exclusão ritual das mulheres as marginaliza, mas as posiciona como elemento constitutivo da estrutura criada de poder masculino. Enquanto os homens performam uma masculinidade forjada na dinâmica sagrada — solene, hierárquica e hermética —, as mulheres existem como referência fantasmagórica, definindo os limites simbólicos do masculino. A negação performativa do feminino não o anula, mas o reinventa como condição necessária para a existência do próprio masculino. Na Abakuá, mesmo excluídas da iniciação, as mulheres sustentam a ordem simbólica e ritual de modo sutil: gerenciam redes informais e encarnam um lugar da potência da reversão como as *planteras*, que atuam na fronteira entre a performance do masculino, construída ritualmente, e a mulher como o outro. A exclusão, portanto, é de certa forma produtiva: ela fabrica o feminino como contraponto necessário à autoridade masculina.

Na Abakuá, a masculinidade é performada não apenas por gestos rituais, mas pela realidade da prática atuada (MOLL, 2008) da exclusão contínua do feminino. Cada interdição — afastar mulheres do tambor sagrado, proibir sua imitação do *íreme* — não apaga o feminino, mas o produz como sombra relacional. As *planteras*, com suas rápidas expressões subversivas e movimentações provocativas, exemplificam essa lógica. Suas performances parodiam a autoridade masculina. O poder reside não só no controle do visível, mas na orquestração do invisível. O riso e as movimentações das *Planteras* são o rastro do feminino que a ordem masculina suplanta, mas sem o qual desmoronaria.

A heteronormatividade Abakuá é um sistema rígido, mas encapsula uma dinâmica relacional que fabrica o sagrado (*Ekué*) através de oposições binárias:

- Centro (masculino): ritual público, controle do segredo, visibilidade hierárquica, ativo.
- Periferia (feminino): espaço doméstico, gestão do cotidiano, informalidade, suposta passividade.

Essa lógica, contudo, revela-se, porosa. Mulheres como Oyone (esposa de Ramón Zayas), também acadêmica e frequentemente presente em espaços e eventos Abakuá fora do ritual, ou as *planteras*, que desafiam fronteiras físicas por eles delimitada, expõem a fluidez dessas categorias estabelecidas. A lógica Abakuá demarca uma essência masculina, mas modula relações entre centro e periferia, visível e oculto, homem e mulher, ativo e passivo. Seu

fundamento (*Ekue*) depende do encapsulamento ritual. O segredo é protegido por fronteiras associadas ao masculino (especificamente à proteção de *Ekue*), enquanto a gestão do cotidiano é – na maioria das vezes – vinculada ao feminino.

Como observa Johnson (2002), o valor do segredo não é sua revelação em si, mas uma ferramenta social, cuja manipulação dos discursos que o envolvem concede privilégios e cerceia relações; onde os membros externos são tão basilares quanto os internos. Porém, a lógica Abakuá não está apenas nos discursos sobre o mistério, mas nas micropolíticas que regulam quem pode falar, onde e como.

A Abakuá revela uma ontologia relacional: o sagrado (*Ekue*) não existe isoladamente, mas emerge das tensões entre masculino e feminino, visível e invisível. A exclusão feminina não é um total apagamento, mas seu motor invisível — uma relação de força que se renova a cada ritual, riso ou silêncio. Nesse sentido, a agência feminina habita interstícios e torna visível uma masculinidade que se crê autossuficiente, mas que só existe porque, nas sombras, as mulheres seguem dançando. A lógica Abakuá, assim, é a arte de modular opostos — não para anulá-los, mas para tecer, em sua tensão, as performances de gênero do sagrado.

A lógica Abakuá permite uma presença feminina indireta. Mas, afinal, as mulheres têm voz? Sim e não. Como apontado anteriormente, enquanto alguns membros Abakuá veem a influência feminina como positiva, outros resistem a essas tendências, mantendo uma postura menos flexível. O que se mostra plausível sustentar é que, embora se identifiquem dois posicionamentos distintos e porosos acerca da presença feminina, e ainda que, a meu ver, tal participação decorra mais de processos de conquista protagonizados pelas próprias mulheres do que de uma aceitação explícita e direta por parte dos homens, parece-me improvável que, no âmbito dos preceitos e postulados rituais, se permita uma presença feminina efetiva. Tal possibilidade implicaria a descaracterização do cerne socio ritual da Abakuá.

Quais são as razões por trás da postura restritiva adotada pela maioria do grupo? A pergunta é pertinente. Para compreender questões como as noções de gênero na Sociedade Abakuá, entre outras, abordaremos na Parte II a forma como os interlocutores constroem suas narrativas sobre a Sociedade e sua presença no contexto cubano.

Zayas (no prelo), ao tratar da trajetória da Sociedade Abakuá em Cuba — desde sua origem no século XIX até sua institucionalização no final do século XX —, explora questões que entrelaçam as características dessa instituição como uma “possível resposta” aos

constrangimentos, enquadramentos ou ao contexto histórico em que está inserida. Diversas perspectivas se cruzam e podem ser compreendidas por meio de um enredo de “histórias” relacionadas à Sociedade Abakuá: como a história silenciada do *ñañiguismo*⁴⁷ no período colonial; a história da institucionalização da Abakuá; a história de sua proveniência africana; sua existência em Cuba após a Revolução; ou ainda, “a história da relação entre mulheres e homens afins ao ñañiguismo” (op. cit., p, 13).

Se é pertinente analisar a “história” da Abakuá e o status atual da instituição na sociedade cubana, à luz das discussões de Palmié (2002; 2013) proponho compreender a noção de “história” não como uma mera historicização do passado, mas em diálogo com as proposições teóricas que redirecionam um especial olhar para a relação entre antropologia e história (PALMIÉ; STEWART, 2016). Nesse sentido, a noção de historicidade, entendida como as formas culturalmente específicas de experienciar, interpretar e narrar o passado (STEWART; HIRSCH, 2005), serve como eixo para compreender como meus interlocutores concebem, articulam e transmitem o que entendem por "história". Isso inclui, sobretudo, o que os homens Abakuá registram e compartilham, falam e escrevem.

Portanto, na Parte II, as citações e obras referenciadas devem ser tomadas como artefatos e tratadas não como narrativas que supõem e ambicionam o que quer que seja “verdade histórica”. As referências e falas mobilizadas devem ser encaradas como um recorte sobre como os interlocutores mobilizam e entrelaçam conhecimentos sobre a Abakuá, como mediadoras de experiências em campo e como construções que formulam suas historicidades.

⁴⁷ *Ñañigos*” ou “*ñañiguismo*” eram os termos utilizados na época colonial para se referir à Sociedade Abakuá. Mais informação nota de rodapé n.60.

Parte II: Narrativas de opressão e resistência

1. A construção das historicidades

A noção de um passado imutável, objetivamente discernível e ontologicamente separado do presente não constitui um axioma epistemológico neutro. Como argumenta Palmié (2010, p. 237), trata-se de uma concepção "não apenas logicamente falaciosa, mas intrinsecamente ideológica". Na visão advogada pelo autor, os debates sobre o passado não devem primar por critérios de objetividade ou factualidade, mas nas dinâmicas políticas e culturais que legitimam determinadas narrativas como real para seus interessados. O foco, segundo o autor, reside no "investimento cultural e político nessas narrativas e o trabalho feito por elas dentro de cenários sociais específicos" (PALMIÉ, 2010, p. 245), incluindo as estruturas institucionais que as validam.

Palmié e Stewart (2016) ampliam essa apreciação questionando os fundamentos do próprio conceito ocidental de "História". Os autores desnaturalizam pressupostos como linearidade temporal, objetividade baseada em evidências e a divisão rígida entre passado, presente e futuro, expondo-os como construtos culturais. Eles demonstram que o historicismo ocidental coexiste com outras lógicas temporais. Essa pluralidade desloca o conhecimento histórico para além da academia ou de documentos escritos. Adicionalmente, transcendendo a racionalidade documental, eles destacam que o passado pode ser experienciado de múltiplas formas: sensorial, afetiva e performática (PALMIÉ; STEWART, 2019).

Inspirada nessas considerações, se salientamos a “história” como uma forma de falar e construir “passados” em suas formas culturais, ela não se configura como um território inacessível, mas sim como algo ativamente revivido no presente. Essa revitalização pode ser formulada por diversos meios; por emoções, reatualizações de mitos, reencenações, performances, exumações, festivais, práticas rituais ou mesmo relações com os espíritos – como aponta Mello (2021).

O debate, assim, desprende-se da verificação de uma "verdade" estática e comprovável (SCOTT, 2017) para uma compreensão de “história” como campo de negociação e composição, onde conhecimentos emergem da tensão entre “espaços de experiência” e “horizontes de expectativa” (KOSSELLECK, 2004) projetados por coletividades, que levam em conta a seleção

discursiva que determina quais versões de falar sobre o passado se tornam operantes – capazes de orientar ações individuais e coletivas.

Compreendendo que as historicidades (HIRSCH; STEWART, 2005) se constituem a partir de naturezas diversas e que a etnografia se revela como uma ferramenta útil para mapeá-las, proponho explorar algumas compreensões nativas Abakuá sobre 'história'. Novamente, Ramón Zayas ganha centralidade na mediação dessas conexões. Enquanto autor e membro iniciado, tomarei suas obras como guias narrativos para pontuar elementos de um ponto de vista específico da experiência da Abakuá, que atribuirei como historicidades.

Se Zayas, assim como outrora fora Tato Quiñones — jornalista e escritor cubano, iniciado no grupo sociorreligioso (*juego*) Abakuá *Ekué Munanga Efó* —, integra o grupo restrito de iniciados que, sendo também acadêmicos, produziram publicações sobre o tema, é preciso ter em conta que seus discursos são cuidadosamente elaborados; equilibrados entre a divulgação e os limites impostos pela ética Abakuá e os constrangimentos da produção científica em Cuba. Embora circulassem rumores no campo de que a suspensão de Quiñones das atividades rituais Abakuá estivesse ligada às suas publicações, é interessante analisar essa tensão sob duas perspectivas. De um lado, a de uma abertura negociada internamente, com o objetivo de alcançar o público externo. De outro, os efeitos dessas aberturas.

Ao estabelecer um diálogo teórico com Zayas, ancorado não apenas em suas obras, mas também em elementos que surgiram de nossas conversas e experiências com outros interlocutores, busco demonstrar como a historicidade dessa sociedade se constitui em múltiplas camadas. Esta seção estrutura-se em torno de quatro eixos centrais que atuam como “linhas de força” para desvendar as historicidades da Sociedade Abakuá. O primeiro dedica-se às expressões culturais, explorando diferentes formas expressivas, artísticas e lúdicas relacionadas a Abakuá (Capítulo 2). Em seguida, o capítulo 3 volta-se a “fundação” e as características da Sociedade Abakuá em Cuba. O Capítulo 4, por sua vez, direciona o olhar aos contextos sociais, dinâmicas de poder e estruturas que moldaram a experiência coletiva (Capítulo 4). Por fim, o Capítulo 5 concentra-se no processo de institucionalização; as tentativas de regulamentação, as relações com o Estado e a luta por legitimidade civil (Capítulo 5).

2. Sobre as contribuições Abakuá para o campo cultural cubano

O primeiro eixo concentra-se nas expressões artísticas e lúdicas que dialogam com o universo Abakuá, entendidas como vetores privilegiados de representação simbólica e prática

cultural. Este enfoque, inspira-se no livro *a Sociedad Abakuá y su Influencia en el Arte* (2011) de Ramón Zayas. Esta obra não apenas deu-me elementos para nossa primeira interação – conectada a minha inicial intenção de pesquisa – descortinando o autor como interlocutor, mas também oferece um mapeamento das manifestações Abakuá em plataformas artísticas diversas, da performance às artes visuais. A escolha por esse recorte justifica-se ainda pela posição tangencial que a relação entre arte e Abakuá assume em meu trabalho de campo e as representações artísticas recorrentemente destacada por meus interlocutores⁴⁸ quando se trata da Abakuá: o seu actante mais conhecido, o espírito encarado dos ancestrais, o *íreme*.

Os interlocutores apontam que as primeiras referências artísticas relacionada à Sociedade Abakuá remontam ao século XIX, com pintores como Patricio Landaluze e Frédéric Mialhe. Landaluze era capitão de milícias a serviço da Coroa espanhola, chegou a Cuba em 1862, e ilustrou a obra *Tipos y costumbres de la isla de Cuba* (BACHILLER Y MORALLES, 1881), consolidando-se como expoente do *costumbrismo* cubano. Esse movimento mesclava arte e literatura e buscava documentar a vida cotidiana, tradições e "tipos humanos" da população cubana, muitas vezes sob um olhar colonial que exotizava ou romantizava práticas afro-cubanas (CUETO, 1994).

Evidenciados nas obras do período do *costumbrismo*, o Dia de Reis era tema recorrente⁴⁹. Nessa data, 6 de janeiro, os *cabildos*⁵⁰ tinham permissão para desfilar nas praças centrais de Cuba – especialmente em Havana, onde se concentrava o centro de poder colonial –, expressando suas crenças, línguas, sons e elementos musicais, entre o próprio divertimento e a pantomima dos costumes da fidalguia (ORTIZ, 1992). Essas telas eram contemporâneas a obras escritas que descreviam, sob um olhar estrangeiro, o “pitoresco” da ilha (CUETO, 1994). Viajantes estrangeiros, como a sueca Frederika Bremer, em suas passagens pela ilha, deixaram

⁴⁸ Para maiores detalhes ver parte Parte III, capítulo 12.

⁴⁹ Conhecido também como dia da Epifania do Senhor.

⁵⁰ Os *Cabildos de Nación* eram como espaços de confluências dos que pertenciam as mesmas etnias. Eram dirigidos por afrodescentes, cujo, geralmente, o mais velho era considerado Rei do Cabildo, como aponta Ortiz (1992), mas tutelados pela administração colonial espanhola. Eles surgem desde o século XVII, tomando como modelos as confrarias espanholas sevillanas de início do século XIV, que tinham a tutela de um santo católico, costume por eles replicado (MIRANDA, 2014).

registros escritos e esboços pessoais (ROOTH, 1951; BREMER, 1854) com referências às manifestações dos *Cabildos de Nación Calabar*, berço da Sociedade Abakuá em Cuba.

Pela relação e importância do dia 6 de janeiro para os *Cabildos* — data em que podiam expressar-se publicamente nas ruas, professando suas formas culturais e religiosas, seus sons e línguas —, esta data permanece especial para a Sociedade Abakuá até os dias atuais. Todo 6 de janeiro, os membros Abakuá organizam um desfile com os *íreme*, os tambores da orquestra pública Abakuá (*Biankoméko*), bem como estandartes feitos em couro de bode, inscritos com símbolos de seu sistema gráfico (*Erenyó*). O cortejo sai às ruas seguindo um trajeto que circunda o centro de Habana Vieja e termina no Templete⁵¹, localizado na Plaza de Armas⁵². Esse percurso reproduz o caminho que, de acordo com Ortiz (op.cit.) acredita-se ter sido realizado pelos *Cabildos* durante o período colonial, quando realizavam exposições com o objetivo de angariar algum dinheiro (*aguinaldos*) em frente ao Palácio de los Capitanes Generales⁵³.

⁵¹ O Templete é um monumento à missa inicial de San Cristóbal de la Habana celebrada em 16 de novembro de 1519.

⁵² A Plaza de Armas é a praça mais antiga de Habana Vieja, datada do século XVI. Localizava-se entre o Castillo de Real Fuerza e a Igreja Parroquial Mayor, recebendo primeiramente o nome de Plaza de la Iglesia. A igreja foi demolida em 1777 dando lugar à residência do governador geral.

⁵³ O Palacio de los Capitanes Generales é uma mansão barroca do século XVIII que serviu de residência aos governadores da Havana. Hoje, ela abriga o Museu da Cidade.



Figura 6: Encerramento do Dia de Reis (6 de janeiro) no Templete em Habana Vieja, 2020.

Zayas (no prelo) destaca que, em 6 de janeiro de 1980, alguns grupos Abakuá (*juegos*) de Regla e Guanabacoa receberam autorização estatal para celebrar a data como um dia festivo. Essa celebração também serviu como homenagem aos 144 anos da fundação do que é reconhecido pelos interlocutores como o primeiro grupo Abakuá em Cuba, chamado *Efik Butón*. O autor interpreta esse episódio como um exemplo primeiro da abertura e flexibilidade do Estado cubano, nos anos de 1980, no estabelecimento de pontes entre as instituições públicas e as manifestações da Sociedade Abakuá.

Além desse marco, não é raro que membros Abakuá se refiram e nos “apresente” a esses momentos indicando as publicações “*Los cabidos y la fiesta afrocubanos del Dia de Reyes*” (1992) e a “*La tragédia de los ñañigos*” (1950), de Fernando Ortiz; obras que abordam

justamente a intersecção entre o dia 6 de janeiro, associação cristã espanhola ao Dia dos Reis Magos⁵⁴, e a presença pública das expressões culturais afro-cubanas, em especial Abakuá.

Olhando para as referências à Abakuá nas obras do movimento *costumbrista*, o elemento que mais se destaca nessas criações visuais é o *Íreme*, que devido ao encantamento ou estupefação colonial, foram popularizados como “Diablitos”⁵⁵. Trata-se de figuras mascaradas de olhos marcantes e penetrantes, sem boca, com uma cabeça cônica, cujos passos eram acompanhados pelo som de sinos presentes em seu cinturão. Essa entidade é o espírito encarnado dos ancestrais (*íreme*), aquele que dá fé aos rituais e, portanto, é sagrado e fundamental. É preciso ressaltar que desde sua aparição pública, essa figura oscilou socialmente entre diferentes interpretações: personagem exótico para os *costumbristas* do período colonial, entre o final do século XIX e o início do XX; potencialmente delinquente para a ciência lombrosiana ou a etnologia criminalista que imperava em Cuba (ORTIZ, 1906; CASTELLANOS, 1916); marginal para a polícia (TRUJILLO Y MONAGAS, 2006 [1881]; MONTEAGUDO, 1925); considerado bruxo pela maioria da população intramuros de Havana (CUNHA, 2015) e motivo de polêmica nas agrupações festivas que desfilavam nos carnavais (*comparsas*), reforçando entre os cubanos de classe média a convicção de que todas essas práticas deveriam ser abolidas (MOORE, 1997).

Sublinhado por Zayas (2011), encontramos outras leituras artísticas sobre a Abakuá no início do século XX; quando o afro-cubanismo emergiu como um movimento cultural, artístico e intelectual que reivindicou as raízes africanas como parte central no fazimento da nação cubana. Reagindo ao legado colonial e à marginalização das culturas negras em Cuba, o afrocubanismo integrou elementos da música, dança, religião e línguas africanas ao imaginário nacional, desafiando modelos eurocêntricos de representação. Um marco desse processo foi a reavaliação das religiões de matriz africana, antes vistas como “primitivas”. O movimento as transformou em símbolos de resistência e em fontes de inspiração artística, estando a Abakuá presente como motivo de inspiração, como nos quadros de Wifredo Lam, Mariano Rodrigues,

⁵⁴ Encerrando o ciclo natalino, o 6 de janeiro na Espanha é celebrado como o Dia de Reis (*Día de Reyes*), uma das festividades no país, especialmente para as crianças, que ganham presentes. Essa data marca a Epifania no calendário cristão, que comemora a visita dos Três Reis Magos (Melchior, Gaspar e Baltazar) ao menino Jesus, trazendo presentes de ouro, incenso e mirra.

⁵⁵ “O Dia de Reis, no período colonial, quando se permitia aos negros adornar-se nas ruas com seus *cabildos*, contribuiu muito para seu posicionamento [da Sociedade Abakuá], onde os *íremes* e os *diablitos* Abakuá chamaram poderosamente a atenção dos pintores *costumbristas*” (ZAYAS, 2021, p. 91).

Rene Portocarrero; nos poemas de Nicolás Guillén e de Alejo Carpentier, cujo poema *Liturgia* (1927) ⁵⁶, publicado na Revista Avance, exemplifica essa síntese, assim como ocorre em sua obra literária clássica sobre a Sociedade Abakuá; *Ecué-Yamba-O!*.

Alejo Carpentier é uma figura relevante quando se trata da Abakuá. Seus escritos literários conseguiram, de forma eficaz, divulgar a riqueza das práticas da Sociedade. Ao considerar o ano de sua publicação — a primeira edição de *Ecué-Yamba-O!* data de 1933 —, percebemos como Carpentier posiciona o universo Abakuá para o centro da narrativa de forma artística e, de certa maneira, inovadora no cenário das letras cubano da época. Mesmo ressaltando sua contribuição, alguns interlocutores Abakuá destacaram a dificuldade de acesso aos seus textos, sobretudo devido ao uso de uma linguagem rebuscada.

Recordo-me como a figura de Carpentier foi tema de conversa em uma situação específica: uma cerimônia de iniciação (*plante*) em Marianao, durante a segunda temporada de campo. Enquanto eu e alguns interlocutores aguardávamos a abertura das portas do recinto sagrado (*fambá*) e esperávamos a procissão no pátio, emergiu um diálogo entre os três membros Abakuá — sendo este todos maiores de idade, negros e dignatários (*plaza*) — centrado em Carpentier. A reflexão não se direcionava às suas obras, mas à própria figura do autor. Os membros conversavam e trocavam impressões entre si sobre o autor e se perguntavam: “Como um homem branco e diplomata, na década de 1930, alcançara tamanha profundidade ao retratar as práticas Abakuá da época?” Surgiu o questionamento — seguido de especulações — sobre um possível desejo de Carpentier em iniciar-se na Abakuá, jamais concretizado.

Em sua publicação sobre a Sociedade Abakuá e sua influência no cenário artístico cubano, Zayas (2011) busca demonstrar que, mesmo sendo menos difundida do que outras manifestações afro-cubanas, a Abakuá exerceu uma influência significativa na construção de uma narrativa cultural em Cuba. Consoante a isso, ressalvo ainda outro aspecto significativo da contribuição Abakuá: sua marca sonora. Como destacam autores como Robbins (2019), o som

⁵⁶ No poema Carpentier narra belamente uma cerimônia de iniciação Abakuá, detalhando aspectos desconhecidos para os não praticantes. O poema começa quando um *grupo (juego)* Abakuá que já tem Buscado a Voz, ou seja, a presentificação sonora de *Ekué* (PARTE III), quando os instrumentos soam. O poema começa: “*La Potencia rompió / - Yamba-Ó! - / Retumban las tumbas / en la casa de Acué / (...)*”. A descrição continua, desta vez referindo-se ao *íreme*: “*(...) / Aé Aé / Salió el diablito / ¡Cangrejo de Regla! / saltado de lao / En su gorro miran ojos de cartón / ¡Brujo de Senegal! / ¡Tabu e carnaval! (...)* / *El diablito se fué... / ¡Diez nuevos ecobios / bendice Eribó!*”. Tradução minha: “A potência rompeu / - Yamba-Ó! - / Retumbam os tambores / na casa de Acué / (...). Aé Aé / Saiu o diablito / ¡Caranguejo de Regla! / saltando de lado / Em seu chapéu brilham olhos de cartão / ¡Bruxo do Senegal! / ¡Tabu e carnaval! (...) / O diablito se foi... / ¡Dez novos ecobios / abençoa Eribó!”

e seus significados atuam como pilares na formação de identidades nacionais por meio de imaginários sonoros — conceito que ressalta como práticas musicais encapsulam memórias, resistências e símbolos coletivos. Nas décadas de 1920 e 1930, o *son* e a *rumba* foram instituídos como emblemas da identidade cultural cubana, sintetizando a fusão entre heranças africanas, espanholas e crioulas (MOORE, 1997; SUBLETTE, 2004).

Nesse contexto, membros da Abakuá, muitos deles músicos e artistas, integraram-se ativamente aos circuitos culturais da época, incorporando elementos rituais e rítmicos de suas práticas em composições e performances musicais. Como sugere Zayas, endossado em diálogo com Quiñones (2021, p. 92): “A oralidade defende o pertencimento a Abakuá de prestigiosas figuras como Miguel Faílde (a quem se atribui a criação do *danzón*⁵⁷), Claudio Domingo Brindis de Salas (considerado o Paganini negro) e o patriota cubano Felipe Espínola (compositor de numerosas rumbas)”.

No campo da etnomusicologia, a Abakuá ganhou visibilidade por meio do trabalho pioneiro de Harold Courlander (1984). Suas gravações de campo realizadas em 1941 — em Guanabacoa, Havana e Jovellanos — resultaram no LP *Cult Music of Cuba* (1947), que inclui cantos e ritmos da Abakuá, além de registros de tradições como a Santería, Palo e Congo.

Em retrospectiva, o enfoque nas diversas formas expressivas configura-se como um campo relevante de análise nas publicações sobre a Abakuá, ao abordá-la sob múltiplas perspectivas: sua influência nas artes (ZAYAS, 2011), na dança (SLOAT, 2002), na literatura (COFIÑO, 1977), cinema (GÓMEZ, 1974; MARIOL, 2022) sua riqueza musical (VELEZ, 2013; LEON, 1964; MILLER, 2000; 2005; ORTIZ, 1994), a particularidade de seus tambores (BETANCOURT, 1991; TRULY, 2009; ORTIZ, 1995), performances como significado e afeto (BATIUK, 2023; JOTTAR, 2009, GUTIERREZ, 1996), ou ainda aspectos lúdicos e carnavalescos (MILLER, 2022).

Salta aos olhos a recente e interessante publicação de Solimar Otero e Kristina Wirtz (2023), que destaca como os sons da Sociedade Abakuá confrontam estruturas coloniais e o racismo

⁵⁷ O *danzón* é um gênero musical e dança de Cuba, considerado um dos pilares da música popular cubana e um símbolo da identidade cultural do país. Surgiu no final do século XIX e é reconhecido como a primeira expressão musical cubana a incorporar elementos africanos e europeus de forma integrada. O primeiro *danzón* oficialmente reconhecido é “Las Alturas de Simpson”, composto por Miguel Faílde em 1879. Surge como evolução da *contradanza* e da *habanera*, incorporando ritmos africanos, como a *clave*, e estruturas melódicas europeias.

estrutural. Para os autores, o som atua reconstruindo memórias fragmentadas pela diáspora e dando voz aos antepassados, transformando-se em um gesto político de sobrevivência, celebrando a potência ilimitada da vida negra, recusando sua redução imposta ao "não-ser" colonial.

3. Uma história de resistência e rivalidade

Relembremos que um dos aspectos que mais se destacam na Sociedade Abakuá é seu caráter dual. Por um lado, há sua dimensão institucional e social, voltada para a ajuda mútua e a afirmação coletiva. Por outro, sua faceta religiosa, centrada nas dinâmicas de *Ekulé*, cujas dinâmicas do sagrado são atualizadas nos rituais. Embora distintos, esses dois aspectos são indissociáveis, pois o social e o religioso se entrelaçam de maneira intrínseca, especialmente quando se considera a iniciação e a entronização de um membro Abakuá. Esse processo não se limita apenas à esfera institucional, mas também está ligado à construção coletiva de uma noção de homem gestada no ritual (MOREL, 2013).

É essencial compreender como o social e o ritual se conectam (DAYAN, 1998) refletindo a história de Cuba como uma nação colonizada, marcada pela escravidão e pelo legado pós-escravidão. A Sociedade Abakuá, portanto, não pode ser dissociada dessas linhas de forças que a marcam, pois sua existência e suas práticas são uma resposta e uma resistência a esse passado e presente complexos (SHARPE, 2023); compreensões possíveis e reivindicadas por Zayas (no prelo; 2021).

Os grupos Abakuá, especialmente durante os anos que marcam o período de seu surgimento oficial, em 1836, mantinham uma relação estreita com os locais onde as populações escravizadas estavam inseridas (ZAYAS, 2010). Não por acaso, a construção de seus primeiros núcleos se estabeleceu em áreas consideradas marginais da cidade, nas chamadas zonas extramuros, como os bairros San Lázaro, Jesús María, Guadalupe e Montserrat. Essas regiões ganharam destaque após a remoção dos *Cabildos* das áreas intramuros de Havana. “Depois de trabalhar um dia inteiro na área intramuros de Havana, os homens livres, libertos e escravos (que haviam negociado casas autônomas com seus senhores) tiveram que passar pelos portões do muro quando soaram os sinos, sinalizando o fim da última missa do dia” (SANTOS, 2018, p. 183). Assim, não seria de se surpreender que a primeira vez que a Voz de *Ekulé* ressoou em

Havana, talvez abafada pela festa dos Dias de Reis, tenha sido nas imediações do Arco de Belém⁵⁸, como me mencionou um interlocutor.

Aproveitando a pequena mobilidade daqueles que viviam extramuros, esse episódio chama a atenção para a dimensão sônica “da textura da vida urbana negra nas cidades atlânticas [...] propondo uma fonte de agência negra” (CAÑIZARES-ESGUERRA et al., 2013) através de resistências que adquiriram caráter multifacetado contra o colonialismo e o capitalismo emergente (LINEBAUGH, REDIKER, 2008) e que, sagazmente, suplantavam as medidas de uma musicolonialidade – a perspectiva das administrações coloniais sobre os sons (SUSDORF, 2024).

Essas zonas poderiam muito bem ser consideradas o amálgama da população negra e mestiça da cidade. Eram locais de recreação e de relativa liberdade. Regiões de fronteira que conectavam o centro urbano ao interior, facilitando a transição entre o rural e o urbano, entre a escravidão e a possibilidade de liberdade (RODRÍGUEZ, 2011; FERRER, 2011). Eram esses grupos os responsáveis pelo transporte de açúcar e de outros bens, além de disputarem vagas de trabalho em associações como o Real Arsenal e a Real Fábrica del Tabaco, ou nos portos, conforme aponta a historiografia sobre os primeiros membros Abakuá (VALDÉS, 1985; CHAPEAUX, RIVA, 1974).

No contexto do período da segunda escravidão em Cuba, entre 1763 e 1886 (CABRERA, 2023a), surgiu, às margens da baía de Havana, um novo e efervescente complexo portuário, destacando-se como um catalisador especial os armazéns de açúcar. Desde o final do século XVIII, devido ao intenso fluxo econômico gerado pelo açúcar, Regla, uma pequena vila de pescadores do outro lado da baía, ganhou destaque no mapa por abrigar estes armazéns, chamados de “Almacenes de depósito”. Esses armazéns permitiram o desenvolvimento de uma logística que conectava a expansão das malhas ferroviárias e a navegação a vapor (CABRERA, 2023b). O local também funcionava como ponto de espera para escravizados africanos recém-chegados, que aguardavam o transporte às regiões de plantação nas províncias de Havana e Matanzas. Além disso, abrigava hospitais onde recebiam tratamento para ferimentos, doenças e desidratação — estruturas erguidas não por humanidade, mas para proteger o investimento financeiro dos proprietários de escravos (PALMIÉ; PEREZ, 2005).

⁵⁸ Antes uma área extramuros. Hoje área central do bairro turístico de Habana Vieja.

A expansão desse sistema moldado pelo açúcar demandou, posteriormente, um sistema de crédito para financiar suas atividades. Foi então que começaram a surgir os protótipos de bancos, ainda constituídos como sociedades anônimas. Entre eles, destacam-se a Compañía de Almacenes de Regla —embrião do futuro Banco del Comercio—, o Banco Industrial, o Crédito Territorial Cubano, o Banco de San José e o Banco Español de La Habana, estabelecidos por volta de 1850 e que se fundiram com a Caja de Ahorros, criada em 1841 (MONTAUD, 2004).

Sob as dinâmicas que moldaram o boom açucareiro no Caribe – marcado por avanços tecnológicos e reconfigurações socioeconômicas (ROOD, 2017) –, a região de Regla, do outro lado da baía de Havana, emergia como um polo estratégico para a agroindústria canavieira. Sua localização geográfica e infraestrutura portuária sugeriam um potencial econômico promissor. Essa prosperidade era sustentada por uma contradição intrínseca: a produção do açúcar, símbolo de doçura e luxo na Europa, que carregava consigo o amargo custo humano da escravidão e da exploração de mão de obra compulsória (MINTZ, 2003).

A demanda por trabalhadores – em sua maioria africanos escravizados – era tão intensa quanto a necessidade de modernização técnica, revelando a dualidade entre progresso e violência que caracterizou a economia colonial caribenha. O trabalho de Varela e Barcia (2020) toma como pressuposto, em paralelo ao crescimento da mão de obra escravizada para suprir a demanda do boom açucareiro, que, em 1842, o Código de Regulamento dos Escravos em Cuba facultava, de alguma forma, o direito à “*coartación*”. Essa era um sistema que possibilitava formas de alforria⁵⁹ na qual o indivíduo escravizado poderia pagar por sua liberdade, embora esse direito só tenha sido oficializado em 1875. Obviamente, isso não significava uma liberdade plena, mas uma possibilidade condicionada, cuja regulamentação muitas vezes dificultava a obtenção da liberdade, criando obstáculos ao acesso a essa negociação e a desejada liberdade.

Chapeaux (1964), valendo-se de pesquisas de historiadores como José Luciano Franco, especialmente sobre a sublevação de 1812 liderada pelo negro livre José António (PALMIÉ, 2002; CHILDS, 2006), aponta que os primeiros membros do que posteriormente seria

⁵⁹ Schneider (2018) aponta arranjos e formas de conquistar a liberdade por parte da africanos e criolos escravizados, entre 1762 e 1763, durante o cerco de Havana, na disputa entre espanhóis e ingleses. Ela demonstra que a Coroa Espanhola oferecia alforria (manumissão) para africanos escravizados que se alistassem para defender as colônias espanholas. Além disso, aqueles que se convertessem ao catolicismo e fossem de origem africana, incluindo pessoas trazidas da Jamaica durante o período do cerco, também poderiam ganhar sua liberdade. Essa prática estava alinhada com a estratégia espanhola de recrutar africanos e seus descendentes para fortalecer suas defesas.

reconhecido como a Sociedade Abakuá já poderiam ser identificados com base em documentações do ano de 1839, que apresentavam signos correspondentes ao seu sistema gráfico.

Nesses anos o clima era de inquietude para as populações negras em Cuba. A propaganda abolicionista inglesa e a presença de agentes antiescravistas britânicos alimentavam um estado de agitação, impulsionado pelo desejo de liberdade. Os movimentos antiescravistas ocorridos na Jamaica e no Haiti alarmavam as autoridades coloniais, que temiam a possibilidade de uma insurreição negra na ilha. As reuniões dos negros, sob o pretexto de realizar seus bailes ou organizar seus *cabildos*, eram multadas pelos comissários de bairro. Além disso, essas comunidades viviam sob constante vigilância. Havia sublevações nos engenhos e fazendas, inclusive na cidade, como em 1835, com uma revolta dos *lucumis*⁶⁰. Era uma conjuntura de tensão e repressão que cobriam anseios de liberdade.

Diante desse cenário, diz-se que, em 1836, um grupo de escravizados atravessou a baía, saindo de Havana em direção a Regla. Lá, o destino era uma casa, propriedade de uma congregação oficialmente conhecida pela primeira geração de africanos em Cuba: o "*Cabildo de la Nación Carabalí Bricamo Apapa Efí*".

Carabalí (SOSA, 1984) era um rótulo comercial dado pelos ingleses aos escravizados provenientes da região do Cross River, entre a Nigéria e Camarões. O *Cabildo Carabalí Bricamó Apapá Efí*, exemplo desse tipo de congregação, possuía diversas funcionalidades. Atuava como catalisador para aqueles que vinham de uma mesma região. Possibilitava a manutenção da linguagem, dos costumes e das heranças culturais. Proporcionava uma base para a construção de um senso de identidade; e desenvolvia-se como uma organização de ajuda mútua e de diplomacia política, tanto entre outros *cabildos* quanto frente à administração colonial (HOWARD, 1998). Além disso, eles possuíam, de maneira coletiva, uma soma considerável de dinheiro e codificaram um corpo de segredos que os habilitou a formar uma 'fraternidade' independente, nomeada *Efik Buton*.

⁶⁰ O termo "*lucumi*" (ou *lukumí*) refere-se aos descendentes de povos iorubás trazidos à Cuba como escravizados durante o tráfico transatlântico, principalmente entre os séculos XVIII e XIX. Originários da região que hoje corresponde à Nigéria e ao Benim, os iorubás foram um dos grupos étnicos africanos mais influentes na formação cultural cubana, e o termo "*lucumi*" surgiu como uma adaptação fonética colonial para designá-los.

Essa fraternidade, *Efik Butón*, é considerada a primeira manifestação *ñañiga* em Cuba. “*Ñañigos*” ou “*ñañiguismo*” eram os termos utilizados na época para se referir à Sociedade Abakuá, como registrado em fontes do século XIX. Os membros dessa fraternidade consideram o termo ofensivo e preferem se autodenominar irmãos (*ecobios*) ou, carinhosamente, *ñana*⁶¹ – uma variação de *ñañigo* mas com referência ao *íreme*, o espírito dos ancestrais que, mascarado, se faz presente, purifica e habilita os processos rituais. Essa fraternidade replicava referenciais políticos e características religiosas paralelas às chamadas “sociedades do leopardo”, de origem étnica e linguística Efik, localizadas próximas à região do Cross River, na zona do “Velho Calabar”.

O compósito *Ekpé/Ngbé*, mantido nas tradições Efik, traduzia crenças mitológicas e religiosas que se manifestavam na figura de um espírito invisível da floresta, responsável por propiciar bem-estar. Junto com *Ndem*, esses elementos eram considerados as principais expressões religiosas e formas culturais do Velho Calabar. Esses cultos concentravam na figura do leopardo a simbologia da força e da valentia. Segundo uma tradição oral, acreditava-se que os homens podiam ouvir a voz do leopardo e até se transformar neles (BEHRENDT et al., 2012). Crenças semelhantes em espíritos da floresta também são encontradas em outras comunidades do sudeste da Nigéria e do oeste de Camarões. Em muitas dessas culturas, o espírito associado à bonança se manifestava como um leopardo, que vagava pela mata para interagir com os humanos.

Ekpé/ngbé consistia em um corpo de conhecimento “secreto” que tinha a ver com título e posições dentro dessa sociedade, que recrutava seus membros de acordo com ascendência e filiação e girava em torno do poder econômico necessário para comprar o conhecimento

⁶¹ Dedicando-se a novos projetos sobre a gestualidade dos *íreme* Abakuá, Ramón Zayas compartilhou comigo duas referências para o esclarecimento do termo *ñaña*. A primeira é a de Fernando Ortiz, que aponta como uma definição para o termo a de “simulação ou espírito”, à qual acrescenta “*ngó*”, que significa leopardo. A segunda é a discussão apresentada por Sosa (1982), que primeiramente refere-se a *ñaña* como o movimento de ‘para cá e para lá’ do leopardo, que se arrasta e dá voltas em torno da presa. No entanto, ele sugere o equívoco dessa acepção uma vez que no “Novo Mundo” o leopardo não faz parte da fauna cubana. “Nas terras do Novo Mundo dos homens-leopardos sem leopardos. *Ñañigo*, inicialmente, pôde servir para qualificar os movimentos de alguns personagens do rito, passando depois a designar, de forma vulgar, o membro indiscriminado da sociedade secreta e, por antonomásia, a própria sociedade” (op. cit., p. 120).

sagrado-religioso. Assim, se poderia ter acesso ao som da voz mítica do leopardo e, consequentemente, estar habilitado a participar do seu núcleo de poder e dos seus rendimentos.

Palmié argumenta (2007) que *Ekpé* cristaliza um corpo de conhecimentos locais impossíveis de serem localizados no tempo e no espaço. Uma estrutura que se adapta e se transforma de acordo com as mudanças e tensões que afetam as relações econômicas e sociais nos contextos por onde passou (PALMIÉ, 2007, p. 288). Dessa forma, *Ekpé* percorreu dimensões transatlânticas, disseminando-se por meio das rotas de comércio de escravizados. Diante disso, essa dinâmica não deve ser entendida como uma “transação atlântica direta”, mas sim como algo que talvez possa ser explicado pelo que Price e Mintz (1992) denominaram de “iniciativa local e resposta local”.

Todavia, trata-se de uma conjunção de fatores que se explica menos pelo fato de os afro-cubanos *carabalí* terem sido os primeiros a "vender o segredo" em solo cubano, e mais pela sua integração estratégica a essa rede transatlântica comercial, aliada ao aumento demográfico dos escravizados que cruzavam o Atlântico e introduziam suas instituições. Parece ter sido a função de “*Capataz del Muelle*” — algo como um contratante dos trabalhos nas docas — que surgiram os primeiros indícios da Abakuá (AYORINDE, 2011; PALMIÉ, 2007).

Nessa posição estratégica, os afro-cubanos monopolizavam o espaço (CABRERA, 2023a), controlavam mercadorias, trânsitos e posições, moldando os parâmetros do mercado. Além disso, eram responsáveis pelos lucros, pelo gerenciamento da mão de obra local e pela administração dos bairros próximos ao porto. O rastro deixado por esses empreendedores em ascensão parece ter indicado a direção que a Abakuá seguiu (PALMIÉ, 2007).

Como observado, “*Ekpé* galvanizou uma elite do comércio de escravos no delta do Níger, e esse modelo organizacional permitiu, mais uma vez, que esses ‘corretores de trabalhos afro-cubanos’ convertessem ativos econômicos em poder sagrado e controle social” (PALMIÉ, 2007, p. 291). Ao manejar essas variáveis, a instituição Abakuá começou a construir núcleos fortes e organizados, fruto da integração de seus membros e do potencial de novos participantes. Esses grupos se uniam para consolidar uma base econômica sólida, com uma centralidade política bem definida, alicerçada em sua estrutura interna, e uma faceta religiosa claramente delineada. Além disso, seus núcleos, conhecidos como *juegos, potencias e tierras*⁶², estavam

⁶² Ver Parte III.

localizados em bairros onde seus membros operavam e exerciam controle, principalmente por meio da concessão de títulos religiosos, bem como do gerenciamento de posições e acesso a oportunidades de trabalho.

No âmbito do poder exercido por esses núcleos, a posse de segredos desempenhava um papel crucial na configuração de suas relações, que podiam variar entre amistosas e meramente tolerantes, dependendo da inserção territorial de cada grupo. Essa inserção era determinada pelo número de filiações e afinidades que possuíam, bem como conduziam seus negócios; sempre com o objetivo de preservar seus monopólios e priorizar os membros do seu grupo.

Zayas (2021) analisando publicações do Diários de La Marina, argumenta que anúncios para posições como cozinheiros, choferes, jardineiros, porteiros, serventes e outros, era especificada a preferência por espanhóis, peninsulares, ou brancos com tempo no país. Já “A Sociedad Abakuá por sua essência proletária, despossuída e marginalizada, esteve tradicionalmente arraigada a empregos depreciados por outros grupos sociais que os consideravam [tais atividades] degradantes e de gente baixa” (ZAYAS, 2021, p. 93). Com o aumento do número dessas confrarias, seus membros começaram a se expandir para outros setores laborais assumindo posições como estivadores, ambulantes (*carreteros*), trabalhadores nas tabacarias e nos portos, onde passaram a assumir certos controles. Em algumas tabacarias, por exemplo, predominavam membros de determinados *juegos* que residiam nos bairros desses estabelecimentos ou nos bairros próximos. Esses grupos também se dividiam e se distribuíam em cada zona da cidade, identificando seu território com o grupo que tinha predominância na área. Isso, por vezes, gerava conflitos territoriais entre eles. Além disso, algumas dessas confrarias ganhavam fama por agrupar os melhores músicos, costureiros, torcedores de tabaco, negros, mulatos, pessoas com algum nível de instrução e relativa estabilidade econômica (LEÓN, 1975).

Desse contexto, emergiu um sistema triplamente codificado de relações espaciais entre os bairros da cidade, os Abakuá e a inscrição de seus grupos. Estes eram complexos econômicos que, ao produzirem bens comerciais para o mercado global ou distribuírem mercadorias de alto valor, geravam empregos e criavam espaços privilegiados para a mobilidade social. Esses espaços estavam acessíveis àqueles que conseguiam alinhar habilidades organizacionais ao capital social e recursos financeiros. Este parece ter sido o primeiro pré-requisito para abrir as portas do quarto sagrado de iniciação (*fambá*) de um grupo sociorreligioso Abakuá e,

posteriormente, necessário para adquirir um título estratégico de grande importância (PALMIÉ, 2007, p. 294).

Consequentemente, essa concentração de poder transformou-se em uma ameaça para a administração colonial. Isso ocorreu não apenas porque a Sociedade Abakuá mostrava-se organizada e ganhando força, mas também porque, como associação negra, representava um desafio ao controle colonial. A vigilância era intensa, por estar especialmente preocupada por possíveis insurreições e organizações de negros. Por exemplo, no ano de 1839, essas conjecturas levaram à acusação de Margarido Blanco, um homem de 25 anos, *criollo*⁶³ negro, casado, que trabalhava como cozinheiro e estivador no porto. Ele foi apreendido com vários papéis nos quais convocava amigos para o que aparentemente seria a organização de um novo *cabildo*. Blanco assinava como “Ocongo de Ultán” e, ao lado dessa assinatura em letra cursiva, um outro tipo de assinatura (*firma*) que o representava: um símbolo Abakuá composto por um quadrado dividido em quatro quadrantes, cada um com um círculo no interior.

Deschamps Chapeaux argumenta que, a partir dessa data, grupos Abakuá e *cabildos* carabalí se identificavam com essas formas ou, mais precisamente, eram identificados e delatados como tal. Essa documentação sugeria a existência de uma rede organizada de resistência, que utilizava símbolos e códigos próprios. Margarito Blanco, ao ser interrogado pelas autoridades sobre o significado de *Ocongo*, respondeu que sua função era a de capataz ou chefe, responsável por coletar o dinheiro da instituição⁶⁴ (CHAPEAUX, 1964, p. 101).

Com a desaceleração das transações açucareiras e as crescentes pressões internacionais pela supressão do comércio de escravizados, a disputa por posições dentro da Sociedade Abakuá intensificou-se, assim como aumentou a competição por postos de trabalho que essa organização poderia facilitar. Essas tensões resultaram em conflitos internos violentos, muitos dos quais foram levados às últimas consequências.

Em 1858, as autoridades coloniais espanholas “reagiram”, banindo membros Abakuá, declarando-os criminosos e fora da lei, o que os forçou a se estabelecerem na cidade portuária de Guanabacoa (PALMIÉ, 2006). Em 24 de dezembro de 1863, o mestiço Andrés Petit do grupo

⁶³ Pessoa nascida em Cuba.

⁶⁴ Na estrutura Abakuá contemporânea corresponde a Mokongo.

sociorreligioso *Bakokó Efó*, iniciava o primeiro grupo de homens brancos. Inicialmente, a Sociedade Abakuá era constituída exclusivamente por homens negros, mas, com o tempo, incorporou descendentes mestiços, chineses e até brancos que aceitaram e perpetuaram os códigos provenientes dos *carabalí*.

Ainda que seja uma figura controversa para alguns, Petit é, não obstante, como aponta Ramón, considerado por muitos como um “salvador” da instituição — ou, ao menos, como um motor fundamental de uma grande reforma dentro do universo Abakuá em Cuba (ZAYAS, 2019, p.72; MILLER, 2020). Essa reforma, que antecedeu até mesmo as guerras de independência da República, pode ser vista como um marco na mestiçagem cultural e racial cubana. Como defendem alguns autores (MIRANDA, 2014; MILLER, 2020) a Sociedade Abakuá é uma das primeiras instituições em Cuba dedicadas à integração racial, introduzindo inovações rituais, incorporando elementos católicos (MILLER, 2020) às suas práticas de matriz africana (ZAYAS, 2019), antecipando debates que só ganhariam força nas décadas seguintes. Posteriormente, em 1876, o governo espanhol proibiu a prática da religião Abakuá e deportou centenas de membros para prisões em Ceuta e Fernando Poo (ARANZADI, 2014), à época, colônias africanas sob domínio espanhol (ANDREWS, 2007, p. 104).

Os anos convulsos de guerras e lutas pela independência de Cuba foram marcados por três conflitos principais: a Guerra dos Dez Anos (1868-1878), a Guerra Chiquita (1879-1880) e a Guerra Hispano-Cubana (1895). Durante o período de trinta anos, cubanos brancos e negros lutaram lado a lado contra as forças espanholas. Como demonstra Ada Ferrer (1999), as lutas pela independência não apenas buscaram a libertação do domínio colonial, mas também equacionaram questões de igualdade racial e justiça social. Esses movimentos redefiniram as primeiras noções de nação e cidadania, vislumbrando a construção de uma sociedade racialmente igualitária, onde a participação de negros e mestiços nas fileiras insurgentes desafiou as hierarquias raciais estabelecidas e abriu caminho para um novo imaginário político e social em Cuba.

No entanto, a realidade pós-independência revelou profundas contradições. Ferrer destaca que, durante as guerras de independência, negros, mestiços e brancos lutaram lado a lado, mas por razões distintas. Enquanto os brancos buscavam liberdade política, muitos negros viam a luta como uma oportunidade para abolir a escravidão e conquistar direitos iguais. Essas diferenças geraram tensões raciais, especialmente quando líderes e tropas negras desafiaram as hierarquias racistas da sociedade cubana branca, ascendendo a posições de comando e

reivindicando igualdade social e política, enfatizando a cooperação entre as raças e o papel dos negros na luta pela independência. Essa narrativa permitiu que os afro-cubanos reivindicassem sua humanidade e transformassem a igualdade racial em um princípio fundador da nacionalidade cubana, o que Ferrer chama de "ideologia de nacionalidade sem raça". No entanto, após as mortes dos líderes José Martí e Antonio Maceo, e com o fim da guerra em 1898, líderes brancos passaram a adotar critérios excludentes para definir a cidadania cubana, priorizando educação, civilidade, refinamento e brancura — critérios que refletiam preconceitos de raça, classe e gênero (HOWARD, 2001).

Dessa maneira, apesar das promessas de igualdade, a marginalização das comunidades negras persistiu após a independência. Práticas culturais e religiosas afro-cubanas, como as da Sociedade Abakuá, continuaram estigmatizadas e reprimidas. A "ideologia de nacionalidade sem raça", que Ferrer analisa, apresenta-se, para Helg (1995), como um mito da democracia racial cubana, mascarando as desigualdades estruturais que permaneceram enraizadas na sociedade.

A partir desse momento, inicia-se uma história marcada por (des)continuidades, na qual a instituição Abakuá, subsistindo às margens da sociedade cubana, passou a ser associada pela opinião pública a signos ambíguos. Ora era vista como símbolo de perigo e criminalidade, ora era reconhecida com certa admiração, honradez e bravura (GÓMES-CASSERES, 2016). Esses qualificativos não parecem diferir daqueles atribuídos a outras sociedades e organizações de origem africanas nas Américas. Por um lado, sua existência negra era constantemente perseguida, visto que sua agregação e força representavam uma ameaça à ordem colonial. Por outro, numa perspectiva interna, a profunda competição entre pares revelava as tensões e contradições de uma organização que, coesa em sua resistência interna, era marcada por rivalidades e disputas entre os grupos. Essa dualidade reflete tanto a pressão exercida pelas estruturas coloniais quanto as complexidades inerentes à própria dinâmica da Sociedade Abakuá.

Aparentemente contraditório, as agrupações dos Abakuá têm como princípio fundamental uma forte união interna, protegendo-se a si e aos seus com unhas e dentes quando necessário. Essa organização interna, que simboliza uma resistência unida de seu *juego* contra opressões externas, coexistia com tensões e rivalidades entre outros *juegos* e grupos. Em um contexto marcado pela escassez de oportunidades e por pressões externas — como a repressão colonial —, a luta por recursos limitados exacerbava essas contentas.

Em um ambiente onde condições mínimas de existência para africanos e seus descendentes eram raras e difíceis de alcançar — especialmente após o desmantelamento de uma incipiente burguesia negra⁶⁵ —, a competição e a desconfiança em relação aos de fora poderiam ser vistas como mecanismos de sobrevivência e uma forma de reação aos múltiplos contextos de marginalização e exclusão. Ainda que paradoxal, essa dinâmica reflete a complexidade de organizações que, ao mesmo tempo em que lutam para preservar sua conexão interna, são profundamente afetadas por estruturas de opressão externas, que moldam suas relações entre si e os seus.

O que aqui apresento como a segunda linha de força para compreender a historicidade Abakuá — baseada nos escritos de Zayas (no prelo; 2021) — constrói-se a partir da seleção de eventos analisados pelo autor que imprimem uma perspectiva externa a instituição. Trata-se de uma leitura que entende os "marcos" e "eventos" históricos cubano como elementos que se entrelaçam com a Abakuá, mas prioriza o que terceiros situam, dizem ou publicam sobre a Sociedade. Essa abordagem tende a enquadrar a Abakuá dentro dos limites e preceitos de uma sociedade colonial, interpretando-a sob parâmetros que partem da negação de sua existência sociocultural.

Essa externalidade narrativa, entretanto, falha em reconhecer a dinâmica interna da sociedade Abakuá, reduzindo-a a um objeto passivo enquadrado pelos discursos hegemônicos. Tais discursos buscam definir, por meio de categorias alheias à cosmovisão Abakuá, o que é considerado legítimo ou ilegítimo em sua organização. No entanto, é justamente essa perspectiva externa que fundamenta, para os interlocutores, a contranarrativa Abakuá como uma instituição de resistência, capaz de enfrentar e se reinventar frente às opressões, exclusões e silêncios impostos pelo sistema.

⁶⁵ Relembremos que, em 1844, homens livres de cor e escravos, inspirados pelo abolicionismo inglês após a emancipação geral nas colônias britânicas em 1838, tornaram-se alvos de intensa perseguição e repressão por parte do poder colonial. As autoridades, temendo uma possível rebelião dos escravizados, agiram de forma brutal. Sob o pretexto de desvendar uma suposta conspiração, recorreram a torturas, execuções e deportações em larga escala. Além de penas de exílio, centenas de condenações à prisão, e o confisco sistemático de bens, atingindo não apenas escravizados, mas também homens livres de cor, e uma incipiente e promissora burguesia de cor. Ainda, as milícias de cor foram abolidas e novas regras submeteram os escravos e homens livres de cor a uma vigilância ainda mais rígida (HELG, 2014, p. 31). Esse episódio, conhecido como a Conspiração de La Escalera, ficou conhecido como um dos momentos mais sombrios da história colonial cubana, consolidando o medo e a opressão como ferramentas de controle social. O ano de 1844 foi marcado por um período de extrema violência e repressão, refletindo o temor das elites coloniais em relação à organização e à resistência das populações negras. O ano de 1844 foi considerado para afro-cubanos como “o ano do chicote” (REID-VAZQUEZ, 2011; PAQUETTE, 1988).

Se seguirmos essa seleção de eventos, o último episódio “marcante” destacado na historicidade Abakuá no século XIX foi sua proibição de 1876 e a deportação de seus membros para a Ilha de Fernando Póo (atual Bioko, Guiné Equatorial).

Segue um hiato na seleção de eventos para compreender a experiência Abakuá nesse período, depois de 1876. Alguns estudos se baseiam em publicações dos séculos XIX e início do XX, reflexões que ainda associam a Sociedade a atividades criminosas e reforçam estereótipos. Percebo que essas fontes são hoje retomadas e reinterpretadas de modo crítico para destacar, em contraponto, a resistência cultural da Sociedade Abakuá e desconstruir visões preconceituosas. Além disso, como aponta Zayas (2021), poucos registros desse período – entre 1876 até meados nos anos 1920⁶⁶ – circularam com estima entre os Abakuá, o que expõe o viés excludente das narrativas oficiais e reforça a necessidade de uma abordagem que dialogue com fontes orais e práticas internas da Sociedade.

Contudo, como propõe Hartman (2008) é possível reconstruir narrativas que transcendam os silêncios impostos, articulando vozes subalternizadas. Infelizmente, desse período, desconheço obras que falem *com* a Abakuá. Esse esforço ganhou força somente a partir dos anos 1930, quando intelectuais cubanos passaram a valorizar a herança africana na formação nacional, movimento consolidado entre 1940 e 1950 com obras que posicionam a importância da cultura negra em Cuba e da Abakuá.

Zayas (no prelo) faz uma mobilização interessante de autores. Além de criticar as “primeiras publicações” sobre a Abakuá, como o “Informe sobre os ñañigos” de 1881, elaborado pelo governador provincial de Havana, Alejandro Rodríguez Árias — publicado originalmente por Trujillo y Monagas (1881) e posteriormente reproduzido com acréscimos por Monteagudo (1925) —, argumenta que esses trabalhos “adoecem de erros interpretativos e esquematismos” (ZAYAS, no prelo, p. 3). Zayas “chama pra conversa” autores da metade do século XX, como Julio C. Sánchez (1951), que, “identifica o valor social do ñañiguismo, assim como a existência de princípios éticos positivos entre seus afiliados” (ZAYAS, no prelo, p. 2).

⁶⁶ Gallardo-Saborido (2018) em sua análise sobre a presença Abakuá na ficção criminal cubana apresenta obras como o filme *La hija del policía* (1917), a novela *Fantoches* (1926) e o livro *¼ fambá y 19 cuentos más* (1967), de Gerardo del Valle, e revela, em suas palavras “uma evolução no tratamento dos personagens Abakuá”.

Essa abordagem se amplia para autores do período pré e revolucionário que Zayas mobiliza destacando não apenas “o reconhecimento da africanidade na cultura cubana”, mas também o reconhecimento da cultura Abakuá⁶⁷. Um destaque especial é dado a Tato Quiñones, “que aborda o tema não como estranho, mas com sabedoria e percepção de um iniciado, cuja ótica tem um poderoso sabor do compromisso” (ZAYAS, no prelo, p. 3).

A obra de Fernando Ortiz e Lydia Cabrera constitui um pilar fundamental para a compreensão da cultura cubana, especialmente no que se refere aos processos e dinâmicas afro-diaspóricas. Nas experiências com interlocutores, enquanto a instrumentalização das obras de Cabrera referenciava questões sobre mitos e língua ritual, as menções a Fernando Ortiz surgiam no diálogo quando os assuntos versavam sobre o Dia dos Reis, as exhibições dos *Cabildos Carabalí*, o *íreme* Abakuá ou, com maior frequência, para explicar-me detalhes sobre artefatos rituais Abakuá, em especial os tambores — principalmente quando o tema se direcionava para questões tabu como a feitura e manuseio de *Ekué*.

A análise de Fernando Ortiz sobre os tambores e a música afrocubana, especialmente em obras como *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba* (1951), oferece uma base para entender a sua argumentação sobre a “síntese cultural” que marca a sociedade cubana. Ortiz mostra como elementos africanos moldaram e enriquecem a identidade cultural cubana, especialmente através da música, dança e teatro. Seu conceito de transculturação — uma resposta crítica à noção linear de aculturação — ganha relevância ao examinar como práticas religiosas, artísticas e sociais de origem africana se fundiram com elementos europeus e indígenas, formando novas expressões culturais únicas em Cuba.

No entanto, uma análise antropológica crítica de seu legado sugere alguns ponderamentos. Pávez Ojeda (2016), analisa como se constrói a “autoridade etnográfica” na obra de Fernando Ortiz. O foco está na forma como Ortiz insere os tambores e os tocadores de tambor (*tamboreros*) de Regla, como objetos e sujeitos centrais da representação musical afro-cubana. Ojeda argumenta que Ortiz não apenas descreveu os *tamboreros* de Regla, mas também projetou uma visão política sobre a música como espaço de resistência e reinvenção cultural.

⁶⁷ Os autores mobilizados por Zayas (no prelo) fazem parte de uma bibliográfica base para pesquisadores do tema, que tratam sobre a Sociedade Abakuá ou não, dentre alguns nomes, estão: Lydia Cabrera, Fernando Ortiz, Romulo Lachatañere, Teodoro Díaz Fabelo, José Luciano Franco, Pedro Deschamp, Argelier León, Alberto Pedro, Rafael López Valdes, Jesus Guanche, Enrique Sosa, etc.

Para Ojeda, Ortiz mostrou como eles se tornam símbolos da identidade nacional cubana através do processo de transculturação, ao destacar como os músicos negros reinterpretaram símbolos coloniais em suas performances. Ele destaca ainda que Ortiz não apenas documenta os instrumentos e práticas musicais afrodescendentes, mas também legitima o saber e a experiência dos próprios músicos como parte essencial da etnografia.

No entanto, Ojeda critica a idealização de Ortiz sobre a "harmonia transcultural", que muitas vezes obscureceu conflitos e hierarquias raciais persistentes. E explora, em outro lugar (2021) como Fernando Ortiz utilizou objetos materiais - como tambores, tabaco, açúcar e arquivos - como “fetiches” para entender e explicar a formação da identidade cubana e as dinâmicas da modernidade caribenha. Esses objetos não são apenas símbolos, mas agentes ativos que condensam, são atravessados e revelam os processos históricos, culturais e sociais de Cuba e dos cubanos. Ojeda transforma a noção de fetiche em uma ferramenta crítica para analisar como produtos culturais e naturais participam da gênese da nação cubana, desafiando visões essencialistas e mostrando a agência dos próprios objetos.

Já Lydia Cabrera, com seu trabalho muitas vezes visto como complementar ao de Ortiz, é celebrado por “dar voz” a praticantes de tradições afro-cubanas, como a Santería, Abakuá e Palo Monte, mas também criticada por inferir em romantizações. O olhar para a etnografia cubana pós-revolucionária enfrenta o desafio de olhar para o legado de Ortiz e Cabrera sem reproduzir suas limitações. Se, por um lado, seus trabalhos abriram caminho para reconhecer a pluralidade afro-cubana, por outro, é urgente problematizar como são apropriados e em quais tipos de discursos.

A essa existência pública conturbada da Sociedade Abakuá alinhavada a eventos que a marginalizam e o pensamento social que a criminaliza, soma-se um novo episódio camada de punição e marginalização em 1967. Sob o pretexto de que os rituais Abakuá geravam conflitos e fomentavam atos de violência, o *Ministerio del Interior* decidiu proibir a iniciação de novos membros na instituição, o que, em termos oficiais, significou a proibição dos rituais. Essa medida reforçou a marginalização da Sociedade Abakuá, restringindo ainda mais suas práticas culturais e religiosas em um contexto político já hostil.

No entanto, como escutado em campo, se não havia rituais, havia as “*Encerronas*”, uma cerimônia de iniciação, um “(*plante*) sub-reptício” (ZAYAS, no prelo, p. 13). Uma versão

compacta de uma cerimônia, cujos tambores chegaram a soar em pleno Paseo del Prado⁶⁸. “Atividades a margem do conhecimento oficial [...] que têm seu antecedente nas épocas de incessante perseguição” (ZAYAS, no prelo, p. 8). A cerimônia acontecia em um quarto qualquer, dentro de uma residência qualquer, com toda a vigilância a alguns metros de distância, decorrente da acachapante diretriz ideológica do Estado cubano durante o chamado “*quinquenio gris*”⁶⁹, período em que o Estado desconhecia, dentre outras coisas, qualquer expressão religiosa.

Essa resistência silenciosa e adaptativa revela a capacidade da Sociedade Abakuá de reinventar-se mesmo sob repressão, evidenciando um aparente antagonismo: nesse caso, a realização de práticas Abakuá em um cenário marcado como reduto burguês. Não apenas pelo fato de o espaço caracterizar-se como o oposto das residências simples das áreas extramuros, mas também por revelar uma associação entre as práticas Abakuá e outras inscrições geográficas. Essa dinâmica ressalta a presença das práticas Abakuá em contextos urbanos, onde concepções de práticas ancestrais se entrelaçam com realidades sociais e econômicas contrastantes, desafiando estereótipos e reafirmando a resiliência desses grupos e seus membros frente às adversidades. Aspectos sociais e religiosos sempre estiveram entrelaçados na história da Abakuá.

4. Entre a marginalização e a autoestima

Zayas (2021) analisa a Sociedade Abakuá e seu entorno social, destacando momentos significativos do século XX. Um aspecto central é apresentado em seu artigo: a construção de uma historicidade da Sociedade Abakuá a partir de sua proscrição pelas autoridades cubanas.

⁶⁸ “Paseo del Padro con sus leones”, importante via que divide Centro Habana de Habana Vieja. Foi reduto na burguesia em épocas passadas. Em uma das suas extremidades encontram-se monumentos famosos como a fonte da índia de La Habana marcando nas raízes indígenas do local a modernidade desejada na remodelação do desenho urbano, rompendo a colonial distinção entre Habana intra e extramuros. Próxima a esta estão os monumentos como Capitólio ou o Gran Teatro de la Habana, Hotel Inglaterra, Paseo Martí. Na outra extremidade, em direção ao mar, ao Malecón, o Castillo de la Punta, e a beleza do azul do mar que forma a Bahia de La Habana.

⁶⁹ A década de 1970 em Cuba foi marcada pelos primeiros processos de cerceamentos da liberdade, caracterizados pela exacerbação da influência soviética e moralismo revolucionário -homofobia e xenofobia. Refiro-me, principalmente, ao Caso Padilha. Por conta do dogmatismo e autoritarismo das diretrizes da política cultural cubana dos anos 1970, oriundas do Congreso de Educacion y Cultura, Herberto Padilla, premiado autor, fora preso. Padilla, liberto 28 dias depois, foi obrigado a fazer uma autocritica com tons de mea culpa, confessando ter conspirado juntamente com outros nomes, contra a Revolução. Ele foi obrigado a ler sua confissão no salão da UNEAC, na frente de segurança do Estado, que o filmaram. O caso ganhou projeção internacional e muito intelectuais, artistas e famosos simpatizantes da Revolução objetaram o ato, questionaram as intenções e ações do governo revolucionário, afastando-se dessa luta.

De forma cronológica, os registros examinados começam com as primeiras proibições das manifestações sociorreligiosas, da música e dos bailes Abakuá pelo primeiro presidente da República, Tomás Estrada Palma, entre 1902 e 1906, e, posteriormente por Gerardo Machado (1925-1933). Episódios semelhantes estendem-se até 1996, quando o governo cubano reconheceu oficialmente a criação da instituição Abakuá, denominada Organização Unida Abakuá. Ao longo dessa seleção cronológica de eventos, o autor destaca confrontos, avanços e retrocessos que evidenciam uma existência "mais ou menos tolerada" (ZAYAS, 2021, p. 94) da Sociedade.

Uma das explicações possíveis para o surgimento da Sociedade Abakuá durante as primeiras décadas do século XIX, escreve Zayas, está na resposta aos abusos escravistas, de “um grupo de homens muito próximos geográfica e ideologicamente, em uma espécie de confraria onde praticavam os ritos de seus ancestrais, organizados de forma solidária contra os castigos impostos pelo sistema” (op. cit., p. 88).

As produções literárias sobre o período da escravidão em Cuba, embora abundantes, muitas vezes retratavam os escravizados como meros números ou mercadorias, reduzindo suas existências a análises quantitativas sobre suas origens, línguas ou utilidade como mão de obra — especialmente durante o boom do açúcar. Ainda que parte dessa literatura destacasse as atividades e contribuições das populações escravizadas no período colonial em Havana, enfatizando suas formas de agência e resistência frente ao cerceamento de suas vidas, essas ações eram frequentemente interpretadas como "rebeldia" ou desvio, em vez de estratégias de sobrevivência e afirmação cultural.

Os primeiros tratamentos mais específicos sobre as práticas culturais negras, especialmente suas expressões religiosas, eram frequentemente analisados à luz da teoria evolutiva da época. Essa perspectiva eurocêntrica via tais práticas como primitivas ou inferiores, reforçando estereótipos e justificando a repressão dessas manifestações culturais. Essa visão, disseminada de um lado a outro do Atlântico, influenciou profundamente a percepção pública sobre grupos como os Abakuá, associando-os a criminalidade, desordem social e “atraso cultural”.

Zayas (2021) direciona-se ao pensamento social sobre as populações afrodescendentes no início do século XX, destacando o peso da concepção científica da época, onde, em seus termos; “as culturas subsaarianas não eram respaldadas” (op. cit., p. 89). Ele destaca que essas concepções eram permeadas pela corrente positivista em voga, na qual cubanos liberais

influentes — como Fernando Ortiz, Emilio Roig de Leuchsenring, Henrique José Varona e Israel Castellanos — “enxergavam o negro como mental e fisicamente inferior ao caucasiano; por tanto, propunham campanhas para a “desafricanização” da ilha. Isto contribuiu, entre outros aspectos, para que as informações preservadas sobre a sociedade Abakuá durante as primeiras décadas da República fossem escassas e sedimentadas” (op. cit., p. 89). Até a revisitação dessas ideias e desses intelectuais em meados nos anos de 1930.

Tanto para a construção da historicidade da Sociedade Abakuá, como para a construção dos referenciais da nação cubana, Fernando Ortiz é uma figura incontornável. Ele é considerado pelos cubanos como o “Terceiro Descobridor de Cuba” (ao lado de Colombo e Humboldt), por suas reflexões e retrato socioantropológico da ilha. Contudo, em suas primeiras investigações científicas e sociológicas, Fernando Ortiz voltou-se para o espaço onde a *brujería* (bruxaria) aflorava: a chamada *hampa afro-cubana*, um ambiente descrito como socialmente degradado, tóxico e visto como fonte de contágio. O léxico da patologia social não era casual; suas análises bebiam das teorias evolucionistas e biológicas da criminalidade, culminando na publicação de *La Hampa Afrocubana: Los Negros Brujos* (1906).

Cunha (2015) explica que, como objeto científico, o sujeito do *brujo* foi isolado por Ortiz para “melhor” análise. Os dados que alimentaram a pesquisa de Ortiz foram compostos por matérias publicadas pela imprensa cubana nas primeiras décadas do século XX. No entanto, Cunha ressalva que a maneira como o material foi lido, com recorte deliberados e isolamento intencionais, teve delimitações e intenções claras. Esse ambiente (*hampa*), onde emerge o sujeito do *brujo*, era habitado por diversos outros sujeito, categorizados como “tipos sociais” no linguajar da época, como; “los negros brujos, los ñañigos, los negros curros, los bandoleros, los matones y las prostitutas”, todos sintetizados na complexa “síndrome atávica e sexual tropical de El Cintura” (XIMENO, 2011, p.161).

A leitura de Ortiz moldou esses sujeitos, engessando processos de transformação e atribuindo características a um rótulo, condicionando a uma estrutura maior. Mullen (1987:126, apud Cunha, 2015) sugere que o modelo de organização da *hampa afro-cubana* guarda afinidades com a obra *Los Criminales de Cuba y el Inspector Trujillo* (1882), de Carlos Urrútia y Blanco, que apresenta os membros Abakuá (*ñañigos*) ao público geral, associando-os a descabros. Essa obra é considerada “a primeira publicação oficial impressa” sobre os *ñañigos*.

Tanto “*el brujo*” quanto “*el ñáñigo*” para o linguajar da época seriam “tipos sociais”, traduzidos pelas lentes das ciências humanas cubanas como parte da “*mala vida cubana*”. Eles foram analisados sob o viés médico-legal na obra de Israel Castellanos (1916), que buscou distinguir as diferenças entre os dois. Ortiz (1906) categorizou “*el brujo*” em três tipos: o sacerdote, ligado a objetos deificados e fetiches; o feiticeiro (*hechicero*) que reza e bendiz os orixás; e o “*agorero*”, cujo caráter religioso está ligado a funções curativas e adivinhatórias. Já “*el ñáñigo*” é descrito como membro de uma sociedade criminal organizada, associada à defesa e vingança de seus irmãos (CASTELLANOS, 1916).

A conexão entre criminalidade e *ñañiguismo* também aparece em *La Policía y sus Misterios* (1925), de Rafael Roche Monteagudo, que descreve a origem, estrutura e práticas dos *ñañigos*, incluindo um dicionário de termos traduzidos para o espanhol. A obra inclui perfis com fotos e descrições de tatuagens, delitos e sentenças, semelhantes a fichas policiais.

A título de aproximação, pontuo que a mídia contemporânea ao surgimento da Sociedade Abakuá, em 1836, também oferece pistas sobre como essa agrupação era rotulada. Os *Diarios de la Marina*, por exemplo, documentavam a vida portuária e as movimentações sociais da época. No entanto, quando os Abakuá eram mencionados, as referências geralmente destacavam seus conflitos ou descreviam seus rituais como problemáticos. Em 1858, as autoridades coloniais espanholas baniram os Abakuá, declarando-os criminosos e forçando-os a se estabelecerem em Guanabacoa (PALMIÉ, 2006). Em 1876, a religião foi proibida, e centenas de *ñañigos* foram deportados para prisões em Ceuta e Fernando Poo, colônias africanas da Espanha (ARANZADI, 2014; ANDREWS, 2007, p. 104).

A mídia internacional também desempenhou um papel importante, conectando os portos de Cuba com cenas portuárias inglesas e norte-americanas. Entre 1844 e 1922, notícias sobre importações, exportações e a vida social de Havana circulavam amplamente, refletindo o fluxo de bens — de açúcar a pessoas — e os valores associados a eles. Dentre as diversas notícias sobre deportações para Fernando Poo, tanto de espanhóis que alegavam pertencer à sociedade dos “*ñañigos*” quanto de membros efetivos do grupo, circulavam matérias que beiravam à ficção especulativa e, certamente, eram de extremo mau gosto. Em uma dessas reportagens, por exemplo, o general M. C. Buttler, da Carolina do Sul e membro da Comissão de Avaliação Cubana, chega aos Estados Unidos e relata a situação geral de Cuba, descrevendo a cidade

como “um antro de pragas, repleto de sujeira, miséria⁷⁰ e degradação”. Buttler pinta um cenário marcado pela criminalidade e aponta os *ñáñigos* como “a principal fonte de terror para os habitantes locais”. Em sua narrativa, ele identifica nesse grupo a característica mais prejudicial para a sociedade cubana da época, comparando-os aos criminosos da máfia italiana. Segundo ele, pouco se sabia sobre esses homens ou sua organização⁷¹, mas eram descritos como “sedentos por sangue humano e, de forma perturbadora, movidos por um desejo maníaco por assassinato”. A polícia, de acordo com o general, temia prendê-los, pois sabia que poderia ser alvo de retaliações mortais.

Outras notícias afirmavam que a agrupação dos *ñáñigos* representava “o vodu à moda cubana”⁷², mas com um viés criminoso, inclinado a sacrifícios humanos. Segundo essas narrativas, suas festas⁷³ eram realizadas para promover rituais obscuros, reunindo grande número de pessoas, em sua maioria negros e mulatos, com poucas mulheres e alguns homens. Quando, por vezes, entre a meia-noite e o amanhecer, ouvia-se uma música considerada bárbara nas ruas de Havana, os cidadãos considerados “respeitáveis” corriam para suas casas, trancando portas e janelas, pois sabiam que os *ñáñigos* estavam à solta.

Por outro lado, existe a autopercepção dos membros da Sociedade Abakuá. Um episódio interessante, narrado a mim durante um evento Abakuá em novembro de 2019, contribui para explorar a perspectiva dos próprios membros. Próximo a pontos turísticos de Habana Vieja, estávamos reunidos sob as sombras das árvores da Plaza José Martí, em frente ao Hotel Inglaterra, aguardando o início das homenagens do dia 27 de novembro. Ao explicarem-me os marcos ao redor, relataram-me que os Abakuá, naquelas redondezas e em outros anos, protegeram de forma discreta figuras importantes do movimento nacionalista cubano, como

⁷⁰ Butler's report.: he says spanish troops will have soon departed. ... Boston Daily Globe (1872-1922); Nov 27, 1898; ProQuest Historical Newspapers: The Boston Globe

⁷¹ Cuban league of murderers: band of bloodthirsty blacks, known as the ... Chicago Daily Tribune (1872-1922); Mar 12, 1899; ProQuest Historical Newspapers: Chicago Tribune pg. 31

⁷² Cuban voodoo rites traced: ceremonies similar to those of united ... Los Angeles Times (1923-1995); Jan 20, 1929; ProQuest Historical Newspapers: Los Angeles Times pg. D8

⁷³ Cuba.: the capture of the Uruguay. The vessel loaded with munitions ... The naningos and their strange rites From Our Own Correspondent. New York Times (1857-1922); Mar 24, 1876; ProQuest Historical Newspapers: The New York Times pg. 5.

Antonio Maceo.⁷⁴ Com orgulho, eles contavam que quando Maceo visitava Havana, eram os Abakuá que o escoltavam secretamente, garantindo sua segurança desde o desembarque até o famoso Hotel Inglaterra, protegendo-o de possíveis tentativas de assassinato (QUINONES, 2016). Além disso, os Abakuá mantinham uma relação amistosa com o conhecido bon-vivant e proxeneta cubano Alberto Yarini (PADURA, 2023). Outros registros destacam que os *ñáñigos* foram uma das primeiras instituições a promover a convivência entre negros e brancos nos primeiros anos do século XX (MORET, 2014). Além disso, eles associaram suas próprias noções de homem e hombridade a ideias afins ao “homem novo”⁷⁵ forjado durante o auge do período revolucionário de 1959 (FOWLER, 1998).

A tipificação de pessoas negras, escravizadas e seus descendentes em tipos sociais – em contraste com as populações brancas, que não eram submetidas às mesmas análises – contribuiu para uma percepção pública negativa sobre esses grupos. Essa visão, embora atenuada ao longo do tempo, ainda persiste e se reflete na regulação de suas expressões culturais, religiosidades e corpos. No caso da Sociedade Abakuá, não é diferente: os estigmas associados a ela continuam e, muitas vezes, parecem ainda sobrepor-se a qualquer experiência com seus membros e suas práticas.

5. A busca pela civilidade: uma sociedade mais ou menos tolerada

No artigo “*Abakuá: de la exclusión a la civilidad*” em processo de publicação, Zayas investiga as relações entre a Sociedade Abakuá e o Estado cubano nos períodos revolucionário e pós-revolucionário. A obra destaca como essa instituição negociou e mediou sua existência em relação ao aparato estatal, fundamentando-se na busca por “civilidade”. Essa concepção se traduz em um processo de institucionalização, que abre espaço para refletir sobre a construção de uma definição própria — que se poderia dizer, ainda negociada e em curso — da Sociedade e de seus membros, quanto ao lugar da Abakuá na Cuba contemporânea.

⁷⁴ Antonio Maceo (1845–1896), conhecido como o “Titã de Bronze”, é uma figura central na história de Cuba, não apenas pelo seu papel militar na luta pela independência, mas também como ícone da resistência negra e da construção de uma identidade nacional inclusiva.

⁷⁵ O conceito de “Homem Novo” está ligado à ideologia da Revolução Cubana de 1959, promovida por figuras como Ernesto “Che” Guevara e Fidel Castro. Além de representar uma visão utópica de um indivíduo moldado pelos valores socialistas e comunistas, o “Homem Novo” também encarna um ideal de masculinidade: um corpo forte, resistente e impenetrável à dor, simbolizando a capacidade de suportar sacrifícios em nome de causas maiores (FOWLER, 1998). Ao “Homem Novo” cabia a tarefa da resistência física e moral para salvar e construir a pátria ou nação. Uma utópica figura heróica, destinada a carregar o peso de salvações grandiosas e transformadoras.

Ainda que nos anos de 1960 tivesse havido um esforço de efetuar o Primeiro Congreso Nacional de la Sociedad Abakuá “tentativa que não se realizou devido a reserva dos iniciados” (op. cit., p. 4), a Sociedade Abakuá através do Registro Provincial de Asociaciones de La Habana foi novamente proibida de realizar novas iniciações. A reação oficial ao decreto de 1967 que proibia novas iniciações de membros, só ocorreu em 1974, com a criação da “*Comisión Organizadora de las Potencias Abakuá de los Regionales de La Habana y Marianao*”, culminando, em 1975, na formação da *Comisión Central de la Unidad Abakuá*, responsável pela gestão da *Organización de la Unidad Abakuá* (OUA), com a participação dos grupos sociorreligiosos (*juegos*) de Havana e Matanzas (QUÍÑONES, 2016).

Morel (2012b) ressalta que os líderes Abakuá dos anos 1970 buscavam um espaço de expressão dentro do processo revolucionário, posicionando-se como agentes das transformações promovidas pelo governo cubano. Eles se viam como interlocutores privilegiados da mudança social, graças à sua origem social e ao fato de pertencerem a uma das instituições mais antigas de Cuba, cujo código ético — “*buen padre, buen amigo, buen hermano*” — alinhava-se aos valores da moral revolucionária. Contudo, como argumenta a autora, a institucionalização da Sociedade Abakuá acabou por neutralizar suas possíveis reivindicações políticas, incorporando-a ao aparato estatal e, com isso, esvaziando seu potencial de contestação e resistência, diluindo seu poder de contestação.

Marcadas pela “cimarronagem” urbana, como diz Ramón, evidenciada pela presença e expressão dos *cabildos* afro-cubanos (HOWARD, 1998), as práticas Abakuá não se submetem integralmente às imposições de uma ordem legal e oficial. Há uma existência que se configura paralela e atômica, que constitui uma poética do refúgio, que alimenta e protege seu segredo, sendo, por sua vez, sustentada por ele (BONA, 2020). Ainda assim, foi apenas em 1976 que a Organização Unida Abakuá (OUA) foi oficialmente registrada nas *Oficinas del Registro de Asociaciones*.

Esse marco representou um reconhecimento formal, ainda que condicionado, da instituição Sociedade Abakuá dentro do aparato estatal cubano, permitindo-lhe continuar suas práticas em um contexto de legitimidade institucional. Nesse processo, a OUA foi reconhecida com características alinhadas à constituição socialista, o que possibilitou a retomada de seus rituais de iniciação. Essa formalização, embora marcada por concessões, é atribuída pelos seus membros como um avanço importante na coexistência entre a Sociedade Abakuá e o Estado cubano, bem como na emulação de estruturas burocráticas estatais. Como aponta Morel

(2012b), trata-se de uma manifestação das artes da resistência (SCOTT, 2008), em que os Abakuá instrumentalizam e imitam mecanismos oficiais — como atas de reuniões, livros de contabilidade, registros de membros — ou recorrem à paródia para reivindicar um espaço público de legitimidade e, por extensão, um território simbólico.

Foi somente após um período de 21 anos de atividades extraoficiais que se constituiu um *Consejo Supremo Abakuá*, com Escritórios Provinciais em Havana, circunscritos nos municípios de Regla, Guanabacoa, San Miguel de Padrón, Arroyo Naranjo e Marianao, além de núcleos nas cidades de Matanzas e Cárdenas. Finalmente, em 2005, por meio do decreto 65/2005 do *Ministerio de Justicia*, foi reconhecida e permitida a legalização da *Asociación Abakuá de Cuba*.

Esse reconhecimento formal representa um marco para a instituição Abakuá, consolidando sua presença e legitimidade após décadas de resistência e adaptação em um contexto de marginalização e pressão estatal. Como Foucault (1979) nos lembra, o poder não se exerce apenas por meio da repressão, mas também através de mecanismos de normalização e inclusão controlada. Ao legalizar a Associação Abakuá, o Estado cubano não apenas integrou a instituição ao seu aparato burocrático, mas também a submeteu a um regime de visibilidade e regulamentação, inserindo-a em parte de uma estrutura de controle. Ao mesmo tempo em que reconhece a existência da Sociedade Abakuá, a insere em um sistema de normas e vigilância.

Porém, se tomarmos a expressão de Zayas citada anteriormente — sobre a existência "mais ou menos tolerada" da Sociedade Abakuá em Havana— e a pensarmos à luz das reflexões de Stengers (2020), encarando a tolerância como uma marca das ciências ocidentais em relação a diferentes práticas de conhecimento, podemos perceber que a existência tolerada a que Zayas se refere, pode ser considerada também superficial ou até mesmo desvirtuada. Stengers critica a ideia de que a tolerância é sempre um ato de abertura e respeito, destacando que, em muitos contextos, ela pode servir para marginalizar ou silenciar a forma de pensar de grupos minoritários, mantendo-os em uma posição de subalternidade. Assim, em certos casos, a tolerância parece funcionar muito mais como uma estratégia de controle e manutenção de hierarquias de poder — no máximo de equilíbrio — do que como um gesto potencial de abertura e aceitação. Nesse sentido, ela pode se tornar um mecanismo que reflete desigualdades, pois exige que os "tolerados" se conformem às normas estabelecidas pelo grupo dominante. Essa dinâmica reforça uma falsa sensação de inclusão que, na prática, mantém as relações de poder e, portanto, as assimetrias.

Nessa forma de existir "mais ou menos tolerada" (STENGERS, 2020), conforme argumenta Zayas (no prelo; 2021), os conflitos que pareciam ter encontrado uma resolução com a institucionalização da Sociedade Abakuá e a abertura do governo às expressões religiosas — sobretudo aquelas identificadas como afro-cubanas — não eliminam o fato de que ainda paira sobre a instituição e suas práticas um espectro dos prejuízos que lhe foram direcionados por anos.

A questão central parece ser menos sobre a aniquilação desses estigmas e mais sobre compreender por que eles não são um problema essencial para os Abakuá, que não diferenciam, em grau, os sujeitos tidos pelas lentes do poder como marginais ou potencialmente criminosos, compreendendo-os simplesmente como mais um tipo de existência (WYNTER, 1984). Essa perspectiva desafia as noções hegemônicas de ordem e desordem, revelando uma lógica própria de coexistência e resistência aos padrões de normatização.

O documento interno que pude acessar - *Reglamento de la Asociación Abakuá de Cuba* — estabelece alguns critérios para a criação de novos grupos rituais (*juegos*), incluindo a exigência de sete anos de existência do grupo antecessor que lhe dará origem⁷⁶ (*potência fundadora*) e a consagração de 13 líderes titulares (*plazas*) vinculadas à mesma linhagem ritual. Essas normas, aparentemente técnicas, revelam como seu processo de institucionalização leva em conta seus preceitos religiosos e negocia sua legitimidade perante as estruturas formais do Estado cubano.

O domínio estratégico das gramáticas burocráticas exigidas — como a obtenção e submissão de autorizações (*permisos*) para a realização de rituais, submetidas ao Ministério da Justiça — ilustra como a Abakuá, negocia-se frente ao aparato estatal. Essa adaptação não implica integral dependência, mas uma modelação astuta (MOREL, 2012b) e estratégica, que preserva a autonomia ritual enquanto se inscreve em mecanismos de reconhecimento institucional.

Essa dinâmica, contudo, não subordina a organicidade das práticas Abakuá ao cartesianismo estatal. No contexto cubano, a regulamentação estatal dos *permisos* e a presença policial durante os rituais são assimiladas pelos Abakuá como estratégia diplomática, onde cumprir regras formais permite preservar seus núcleos de autonomia.

⁷⁶ Ver Parte IV, capítulo 6.



Figura 7: Cerimônia de iniciação de um novo grupo Abakuá. Dentro da caixa preta encontra-se o tambor Ekué. Bairro de Arroyo Naranjo, 2020.

As estimativas de Ramón Zayas como vice-diretor do *Consejo Provincial Abakuá* de Havana, apontam um crescimento de 20 mil membros nos grupos Abakuá no primeiro censo realizado em 2001, para cerca de 70 mil membros em 2023 – ele disse-me em conversa em 2023⁷⁷. Na opinião dos interlocutores, essa expansão está associada à liberalização religiosa pós-1990 (MIGLIOLI, 2021), combinada com a abertura política do Estado cubano e melhorias estruturais e econômica. Além disso, tais aberturas e melhorias permitiram a legalização da posse de terrenos e a regulamentação das atividades de compra, venda e aluguel de propriedades para instalação dos templos. Como comenta Zayas (no prelo), essas mudanças garantem proteção jurídica aos membros, possibilitam uma avaliação positiva nas relações entre a instituição e o Estado e promovem maior visibilidade pública da Abakuá no cenário social cubano.

⁷⁷ “Em 2001, o Conselho Supremo Abakuá contabilizava 153 *juegos*: 21 em Cárdenas, 40 em Matanzas e 92 em La Habana, com um total de 20.842 iniciados. Hoje, a cifra é muito superior: mais de 200 na capital e cerca de cem na região yumurina. Além disso, cresceu significativamente o número de pessoas interessadas em se iniciar, e as interações entre instituições, sejam elas estatais ou não, multiplicaram-se como nunca antes” (ZAYAS, no prelo, p. 17).

Somado a isso, como bem destaca Zayas (op. cit.), a Sociedade Abakuá enfrenta o “fenômeno da migração” tanto intermunicipal como transnacional. Como exemplifica o caso de Ramón, de Centro Habana, iniciado no jogo *Efi Mbemoro* e dignatário (*plaza*) em *Efi Mañón Metara*, ambos localizados em Arroyo Naranjo. Não existe uma regra que exija que um membro iniciado pertença exclusivamente ao entorno geográfico de seu grupo (*juego*) ou templo. No entanto, os fluxos migratórios dos membros Abakuá evidenciam deslocamentos intermunicipais, bem como transnacionais — como é o caso de interlocutores próximos, como Borikua, que emigrou para Miami, ou Mike Bueno, que foi para a Guiné-Bissau, em busca de melhores oportunidades socioeconômicas.

Contudo, como explica Zayas, o ritual Abakuá mantém uma rede de “irmãos de fé” que transcende fronteiras físicas: “independentemente do local onde estejam, o ritual os articula como ‘irmãos’, mesmo que as individualidades se movam internamente [em Cuba] ou para o exterior” (op. cit., p. 11). Essa rede e a possibilidade de seus deslocamentos e expansão, porém, não estão imunes a conflitos pois, como me foi relatado em campo “o fundamento [tambor *Ekúe*] não pode sair de Cuba”.

Sobre isso, Zayas (op. cit., p. 9) exemplifica um caso emblemático ocorrido em 1988, quando Domingo Bueno, iniciado no grupo *Itiá Mukandá* de Havana, alegou ter fundado nos Estados Unidos um grupo Abakuá nomeado de *Efi Butón Ekue Entemesoro* — nome que homenageia a primeira entidade Abakuá criada em Cuba (*Efik Butón*). Conta Zayas que Domingos argumentou ter recebido autorização de anciãos *carabalí* para replicar os atributos rituais diretamente da Nigéria. Contudo, as autoridades cubanas rejeitaram a legitimidade desse grupo, baseando-se em dois princípios. O primeiro alega que a dinâmica ritual e a sacralidade Abakuá estão vinculadas ao solo cubano, onde repousa o fundamento, que, se afastado, perderia a potência de sua transmissão (*transmisión*). Dois, o controle sobre a territorialidade e a rede de relações e sua extensão.

Um último ponto de destaque ressaltado por Zayas (op. cit.) sobre o crescimento da Abakuá é a presença e adesão indiscutível de membros mais jovens. O autor contesta a percepção pública de que os jovens estão “arruinando” as práticas religiosas Abakuá — uma crítica, segundo ele, frequentemente repetida por antigos *ñáñigos* e por pessoas alheias à instituição. As críticas apontadas por estes, na visão de Zayas, ignoram as dinâmicas contemporâneas e perpetuam visões preconceituosas sobre os jovens, “alimentados por uma imagem distorcida da juventude, muitas vezes reforçada pela mídia” (op. cit., p. 17), e baseadas em percepções rasas

de que os jovens optam pela Abakuá ou por ter um custo de iniciação mais barato que a Santería (Ocha/Ifá) ou “por evitarem o estudo tradicional e buscarem apenas a ‘*guapería*’” (op. cit., p. 16).

O autor ressalta que, apesar das críticas, o aumento de jovens no *ñañiguismo* também está ligado a dinâmicas sociais complexas. Embora a iniciação formal exija no mínimo 18 anos, a “explosão religiosa” recente (desde as décadas de 1980 e 1990) permitiu que muitos jovens ascendessem hierarquicamente em grupos recém-formados (*nuevas tierras*), desafiando o “tradicional adultocentrismo” da instituição. Além disso, o crescimento no número de membros iniciados (*jurados*) e de grupos (*juegos*) reflete uma busca juvenil por “relações de semelhança, construção de sentimento ou elementos de identidade” (op. cit., p. 15).

A vitalidade da Abakuá transcende a lógica de congelamento institucional e as dinâmicas burocráticas dos registros formais. Os territórios, simbólicos e físicos, abertos pelos novos membros e grupos rituais (*tierras*) não se inscrevem nas linhas das mensurações estatais, mas respondem a uma demanda por território existencial. Nesses espaços, a adesão de novos membros se articula com linhagens e agência coletiva de outras ordens. Estas estão além dos controles dos papéis (*permisos*) oficiais, onde a imprecisão dos números não parece ser nem uma questão, nem um problema, pois seu crescimento ocorre à margem da precisão estatística. Isso não implica a simples produção de silêncios, fenômeno intrínseco aos próprios processos históricos, como aponta Trouillot (2016), mas indica e tensiona a possibilidade de narrar essas “histórias” de outras formas; como historicidades.

A análise da postura da Sociedade Abakuá em relação aos papéis de gênero, apresentada na Parte I desta tese, serviu de ponto de partida para a investigação das múltiplas historicidades que atravessam essa instituição, desenvolvida na Parte II. Nessa etapa, examinei como o passado é construído, negociado e vivido de forma plural pelos Abakuá, organizando a análise em quatro capítulos temáticos. Utilizei como fio condutor os escritos de Ramón Zayas e sua atuação como mediador no universo das práticas Abakuá.

No Capítulo 2, concentrei-me nas expressões culturais Abakuá, demonstrando como suas manifestações artísticas e lúdicas - desde as artes visuais até a música - funcionam como veículos de representação simbólica e prática cultural. Um destaque especial foi dado ao Dia de Reis (6 de janeiro), cuja figura do *íreme* permite perceber os diferentes significados dados aos elementos Abakuá ao longo da história cubana.

A investigação sobre as origens e estrutura da Sociedade foi desenvolvida no Capítulo 3, onde tracei suas raízes nos *Cabildos de la Nación Carabalí* e as ideias de seus códigos próprios frente a sociedade colonial. Já as relações de poder e os processos de marginalização foram examinados no Capítulo 4, o que revelou, por outro lado, sua faceta de resistência e resiliência. Finalmente, no Capítulo 5, analisei o processo de institucionalização da Abakuá, as bases para sua “busca por civilidade” e alguns efeitos do reconhecimento oficial dado pelo Estado cubano.

Esses elementos entrelaçados no falar da “história” Abakuá ajudam a compreender o enrijecimento de certas posturas da Sociedade, sua legítima resistência a transformações externas e a adoção de estratégias de proteção diante de possíveis ameaças à sua continuidade. Nas Partes III, IV e V, passo a focar o “presente”, deslocando a análise para a prática etnográfica e a experiência de campo. Nelas, investigo como os sons — vozes, ritmos, ruídos e silêncios — participam das dinâmicas rituais contemporâneas da Sociedade Abakuá.

Parte III: A busca da Origem

1. Referências à origem: parentesco e nomeação dos grupos Abakuá

David Scott (2017) pensador jamaicano engajado nos debates sobre a presença africana e a diáspora nas Américas, lança uma questão instigante: “Por que há a necessidade de uma ‘memória precisa’ de eventos passados?”. Ele critica a forma como a antropologia afro norte-americana, em certos casos, estabelece parâmetros que limitam o reconhecimento de outras formas de existência, socialidades e criatividade diaspórica. Scott não nega o direito de povos afrodescendentes evocarem tradições ligadas à África e à escravidão, mas problematiza a ideia de um “passado autêntico” validado por documentos históricos — uma noção que, segundo ele, pertence a uma tradição epistemológica específica, concorrente (e não necessariamente compatível) com as formas de memória construídas por essas populações (TORRES, TOLEDO, 2020).

Na pesquisa sobre os Abakuá, a noção de “origem” não está vinculada à abordagem verificacionista da antropologia afro-americanista, como proposto por Scott, que pressupõe uma busca implícita por raízes fixas e essencializadas, tratando “África” ou “africanidade” como categorias estáticas, localizáveis e autoevidentes. Alinha-se, porém, à crítica de Palmié (2002; 2013) a essa visão. Em consonância com esse posicionamento teórico, as “origens” não são pontos inalteráveis no tempo, mas sim construções dinâmicas moldadas por processos históricos, lógicas atlânticas (ideológicas, econômicas e culturais) e por atos de nomeação. Assim, a origem não é um marco objetivo, mas uma busca constante: um devir. Um fenômeno que se transforma, expande, contrai ou até mesmo emerge (ou desaparece) conforme as designações e os contextos que a definem (ESPÍRITO-SANTO, 2010c). Proponho, portanto, investigar as concepções que, para os Abakuá, constituem sua origem, reconhecendo o caráter processual e polissêmico dessa feitura.

A organização socio ritual Abakuá estrutura-se em núcleos ou células denominados *juegos*, articulados por três conceitos interdependentes: *juego* (agrupamento ritual), *tierra* (território simbólico-político), *potência* (capacidade de reprodução institucional). Como destaca Palmié (2006), essas categorias não são meras abstrações, mas tropos que reatualizam uma "geografia africana" mítica (referenciando Calabar) no espaço cubano, combinando memória ancestral e estratégias de territorialização, primeiramente condicionado pelas repressões coloniais e posteriormente relegada à periferia do centro urbano.

Definições Estruturais:

- Juego:

É a unidade básica da Sociedade Abakuá. É composta pelos *plazas* – os 13 titulares essenciais e os suplementares -, e membros sem título (*obonecues*). É o núcleo que possibilita a agência ritual, que afirma e expande poder (*potência*) sobre um território (*tierra*), seja na África mítica (*Enlisenon*) ou em Cuba. Sua linguagem ritual (Palmié, 2006, p. 104) reencena mitos fundadores, vinculando espaço físico e cosmológico.

- Potência:

Define a longevidade e capacidade reprodutiva de um *juego*. Associada ao prestígio: uma *potência* consolida "descendência" ao gerar novos núcleos (até sete "filhos" por *juego*, recursivamente). Envolve disputas por reconhecimento, refletindo sua importância política e espiritual.

- Tierra:

Território simbólico onde se instauram os 13 *plazas*, garantindo a continuidade da linhagem através do poder do "pai" (fundador). Articula espaços sagrados (como locais de rituais) e seculares (redes de influência social e econômica).

As metáforas de parentesco são centrais para compreender a reprodução social e ritual da Sociedade Abakuá, articulando hierarquia, alianças e continuidade cosmológica. Essas metáforas não são meramente simbólicas, mas operam como mecanismos de organização política e religiosa, vinculando indivíduos, grupos e territórios sagrados (PALMIÉ, 2006).

Eixos das Metáforas de Parentesco:

Filiação e proliferação de cada ramo:

- Cada núcleo ritual (*juego*) pode gerar até sete "filhos", replicando sua estrutura hierárquica e protocolo ritual.
- Essa reprodução reflete a expansão de cada ramo (linhagem ou ramificação), garantindo a reprodução institucional e a disseminação territorial do poder Abakuá.

- A lógica de "filiação" estabelece redes de alianças e obrigações mútuas, sustentando a coesão entre grupos gerados a partir de um *juego* matriz (*potência*).
- *Abasonga* ocupa um papel central na estrutura hierárquica e ritual da Sociedade Abakuá. Essa posição (*plaza*) porta um cetro (*itón*) que simboliza autoridade soberana e a maturidade do grupo ritual (*juego*). Sua função está vinculada à assistência direta ao líder máximo (*Iyambá*), atuando como mediador na iniciação de neófitos. Durante o ritual, *Abasonga* adverte os iniciados sobre a seriedade do compromisso sagrado com *Ékue* e com a Sociedade, reforçando que a transgressão desse pacto implica pena capital. A narrativa mítica ressalta a dualidade entre *Efó* (detentores originais do segredo de *Ékue*) e *Efi* (linhagem que posteriormente ascendeu ao poder). Diferentemente dos *juegos* da rama *Efó*, os *Efi*, consolidaram-se como força dominante após um ciclo de sete anos, período associado à maturidade necessária para assumir responsabilidades reprodutivas e hierárquicas. Somente após os sete anos os *Efi* concebem o título de *Abasonga*.

O tambor *Ekué* como símbolo de união:

- A criação do tambor sagrado *Ekué*, realizada pelo feiticeiro (*Nasakó*), simboliza a união dos três ramos fundadores: *Efi*, *Efó* e *Oru*.
- Essa união ritual reforça alianças intergrupais, integrando distintas linhagens em uma estrutura comum, sob a autoridade dos líderes titulares (*plazas*).
- O *Ekué*, na sua materialidade é o objeto que corporifica o pacto sagrado e ontológico entre os membros e os ancestrais. As metáforas de "paternidade" e "filiação" também vinculam os vivos aos antepassados, garantindo a transmissão de saberes e a legitimidade das instituições. A institucionalização dos treze cargos de poder (*plazas*) marca a materialização espacial e temporal, garantindo a continuidade da linhagem e a expansão do poder por meio de sucessões ritualmente validadas.

A Sociedade Abakuá estrutura-se em três *ramas* fundamentais — *Efi*, *Efó* e *Oru* —, cada uma vinculada a grupos étnicos específicos e a narrativas que se projetam no tempo-espço mítico de *Enllenison*, a África ancestral. Essas *ramas* não apenas demarcam seus coletivos, mas também codificam, em suas relações, conflitos e alianças fundacionais. Na narrativa mítica de

origem, por exemplo, o mistério encarnado no peixe *Tansé* emerge em *Usugaré*⁷⁸, território Efó, onde *Sikán*, filha do líder *Iyamba* e assistida pelo feiticeiro *Nasakó*, protagoniza a descoberta do segredo sagrado.

Em contraponto, os *Efi*, representados por *Mokongo* (esposo de *Sikán*), recebem esse conhecimento por meio de uma transação ambígua, oscilando entre negociação e usurpação. Segundo interlocutores, cada rama consolidou contribuições singulares: os *Efi* legaram a música e a culinária ritual; os *Efó* custodiaram o "Segredo" metafísico; e os *Oru* destacaram-se como pioneiros na partilha comunitária.

No período colonial, conforme assinala Zayas (2010), os *juegos* (grupos Abakuá) estavam circunscritos a bairros específicos, reflexo da mobilidade restrita imposta a escravizados e libertos afrodescendentes, cujos deslocamentos eram regulados pelas exigências do complexo açucareiro. Atualmente, embora adaptada às dinâmicas urbanas contemporâneas, essa lógica territorial persiste nos chamados “redutos Abakuá”, áreas periféricas onde se concentram templos e cerimônias.

A distribuição geográfica dos grupos Abakuá ilustra a interseção entre afinidades históricas e adaptações urbanas. Em Marianao, por exemplo, predominam templos das ramas *Efi* e *Efó*, com apenas um pertencente a *Oru*. Já Guanabacoa destaca-se como epicentro da rama *Oru*, com potências como *Oru Apapa* e *Oru Bibi*, esta última responsável pelo templo *Orú Abakuá Endure Acodomina Mefee*. No bairro Regla, consolidam-se grupos *Efó*, enquanto Arroyo Naranjo é marcado pela hegemonia *Efi*. Essa geografia sagrada não apenas reflete trajetórias das localizações dos grupos Abakuá (*juegos*) no tecido urbano, mas também a resiliência frente às pressões urbanísticas e socioeconômicas.

A Sociedade Abakuá encarna um complexo sistema de significados onde ramas e toponímia entrelaçam-se para preservar uma cosmovisão africana reinterpretada em solo cubano como inscrição cosmopolítica. A onomástica Abakuá reconfigura seus espaços físicos como ativos de memória, onde a geografia mítica de *Enllenison* se reatualiza através da nomeação de templos, rios simbólicos, elementos rituais. Os nomes dos *juegos*, por sua vez, operam como cartografias

⁷⁸ Arazandi (2017) diz que *Usugaré* em Cuba refere-se a Isangele, no atual Camarões.

vivas, conectando práticas locais a uma ancestralidade transatlântica, fabricando uma relação que dialoga, incessantemente, com a criação do seu passado no presente.

Abaixo, apresento uma breve linha da filiação dos grupos Abakuá em Arroyo Naranjo, cuja escolha se justifica por três motivos. Em primeiro lugar, conforme destacado por meus interlocutores, há uma predominância da linhagem *Efi* neste bairro. Em segundo lugar, minha rede de contatos, derivada dessas interações, foi majoritariamente composta por membros Abakuá vinculados a essa linhagem, em especial aos de *Efi Mbemoro* (1851). Por último, um elemento decisivo para essa escolha foi o fato de que, em 2020, pude acompanhar a cerimônia do surgimento de um novo grupo Abakuá (*tierra*) – *el nacimiento de tierra* –, denominado *Efi Itanga Sese* (2020).

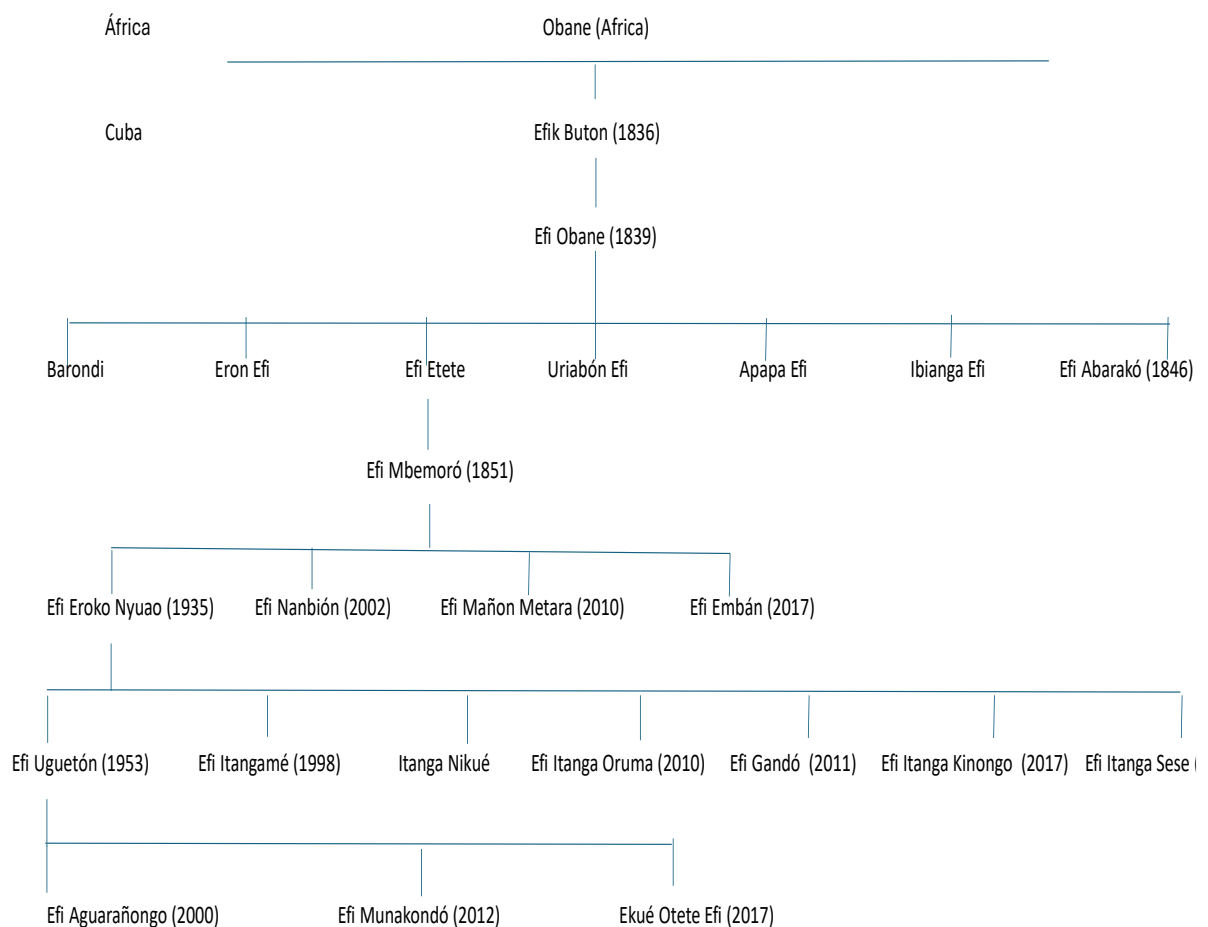


Figura 8: Filiação de grupos (juego) *Efi*.

Os nomes dos grupos Abakuá (*juegos*), longe de serem meras designações, funcionam como fontes toponímicas, resgatando topografias africanas e recriando-as no contexto cubano. Por exemplo, o nome *Obane* remete à capital do território *Efi* na África, enquanto o nome *Efik Butón* alude a um lugar de navegação difícil, associado ao primeiro grupo cubano derivado desse grupo étnico. Termos como *Efi Etete* (“avô” em língua Efik) e *Efi Mbemoró* (um território específico em Efi) reforçam vínculos genealógicos e espaciais com a ancestralidade. A expressão *Efi Eroko Nyuao*, por sua vez, evoca o rio sagrado *Oddán*, bem como o cenário do primeiro *baroko*, cerimônia de entronização reservada aos Efi, realizada sem a presença dos Efó — detalhe que sublinha as demarcações étnico-rituais entre as ramas.

Outros nomes, como *Efi Mañón Metara* (rio Metara de Efi) e *Efi Itanga Sese*, vinculam-se a elementos geográficos e simbólicos cruciais. *Itanga Sese*, por exemplo, remete ao rio tributário do *Oddán* onde ocorreu o primeiro ritual realizado com o sangue de Sikán, uma cabra e um galo em *Awána Bekúra Mendó*. O termo *Sesé Eribó*, que designa o tambor-mãe cerimonial, sintetiza a contribuição musical dos Efi, cujo legado transcende o âmbito sonoro para se tornar um pilar da existência coletiva.

Se analisado à luz de sociedades secretas africanas como os Ngbe (*Ekpe*) (MILLER, 2009), esse sistema onomástico revela padrões de continuidade e ruptura diaspórica, nos quais nomes e caminhos operam como tecnologias mnemônicas mediando a relação entre memória coletiva e territorialidade sagrada. No entanto, se analisamos a fundação do grupo sociorreligioso (*juego*) *Efi Itanga Sese* em Arroyo Naranjo, 2020, podemos observar a articulação de três dimensões espaciais interdependentes:

- Local (Cuba): Arroyo Naranjo, bairro de Havana onde o grupo se estabelece, materializando sua presença no tecido urbano contemporâneo.
- Genealógico: A linhagem *Efi Mbemoró*, vinculada a *Obane*, "capital" *Efi* na geografia mítica africana, reafirmando vínculos transgeracionais.

- Simbólico: *Itanga Sese*, rio tributário do *Oddán*, associado ao tambor-mãe Sesé Eribó, artefato de mediação ritual.



Figura 9: Celebração de iniciação (Baroko) de um novo grupo (*tierra*) *Efi Itanga Sese* com o tambor *Ekué* dentro da caixa preta. Bairro de Arroyo Naranjo, 2020.

A nomeação de um grupo (*juego*) está intrinsecamente ligada à territorialidade definida por um mapa imaginário de uma África mítica. Qualquer dissonância nesse processo — como incongruências geográficas no nome atribuído ao jogo — compromete não apenas a legitimidade de sua designação, mas também coloca em xeque o domínio de seus membros sobre a historiografia mítica que ressurge simbolicamente com o nascimento de uma nova *tierra*. O nome, nesse contexto, transcende a mera identificação: ele materializa o grau de conhecimento coletivo e a coerência interna do grupo para reconfigurar suas narrativas, garantindo que a manipulação simbólica mantenha alinhamento com os fundamentos ontológicos do mito.

A noção de “*caminos*” Abakuá, definida por Ramón como “ruas que ligam territórios ancestrais”, demonstram como esses pontos cartográficos são pensados. O caminho entre *Efori Isún* (capital de *Efó*) e *Betongó Naroko Efó*, grupo sociorreligioso estabelecido (*potência*) no bairro Marianao em Havana, não se limita, por exemplo, à oralidade ritual: ele é “desenhado” em grafismos que traçam o trajeto até o “tempo dos ancestrais”. Essa lógica ecoa

os "caminhos de *Ekpe*", nos quais símbolos guiam iniciados por paisagens místicas, reafirmando a grafia ritual como tecnologia de navegação de mapas mentais.

A rigidez na nomeação, que exige coerência geográfica e genealógica, enfrenta exceções que expõem fissuras sistêmicas. Como escutei em campo, o caso de *Equeregua* — território *Efó* situado em *Obane* (região *Efi*) — é apontado como um exemplo que viola o princípio de territorialidade, gerando uma incoerência ontológica. Quando impressa no nome do grupo (*juego*), tal dissonância inviabiliza os "caminhos" que ligam o presente ao passado mítico, resultando em um desarranjo epistêmico ainda que possível. Inovações transgressoras, como a criação do grupo *Okobio Mukarará* (1863) por Andrés Dolores Petit — que subverteu normas étnicas ao incluir brancos —, não prescindem da ressignificação de geografias místicas.

Outro exemplo interessante: grupos com nomes universais como céu (*Ensenién*) ou sol (*Ebión*) podem enfrentar desprestígio análogo aos "títulos fracos", pois não referenciam linhagens específicas. Conforme Ramón, o prestígio pleno exige nomes "potentes" (ex: *Betongó Narokó*, referência ao território *Efó*, *Usugaré*), que evocam territórios míticos, ou longevidade histórica, como no caso de *Ebión Efó*, cuja autoridade deriva não das associações de seu nome, mas de sua longevidade.

A onomástica Abakuá revela que nomear é cartografar, criar pontes espaço-temporais: reatualizar topografias ancestrais e transformar nomeação em invenção epistêmica. Cada grupo, ao eleger seu nome e articular seus caminhos rituais, traça linhas em um mapa imaginário que conecta Havana a África mítica (*Enllenison*), mediando presente e passado através de grafismos-pontes. À luz de Alfred Gell (1998), essas linhas revelam-se em sistemas gráficos que transcendem a função de meras representações: são artefatos de agência que medeiam relações entre humanos e entidades ancestrais, ativando redes de poder e memória ritual. No contexto Abakuá, os grafismos sagrados (*Erenyó*) materializam-se por meio dos traços mágicos (*anaforuanas*) — símbolos visuais que sintetizam, em sua linguagem codificada, o conteúdo ontológico do nome, a coerência estrutural com sua linhagem (*rama*) e a conexão com o invisível.

2. A hierarquia Abakuá: os dignitários como actantes

A organização dos grupos sociorreligiosos (*juego*) Abakuá, conforme sua narrativa fundante, estrutura-se em uma matriz hierárquica composta ao todo por 25 *plazas* – dignatários investidos de funções rituais. Esses cargos, longe de serem meras posições honoríficas,

representam actantes do pacto primordial entre os três grupos étnicos (*ramas*) *Efi*, *Efó* e *Oru*, consolidado pelo toque do tambor sagrado. Cada *plaza* encarna uma função particular no drama social Abakuá (TURNER, 1974).

A ascensão a *plaza* ocorre via cerimônia do *baroko*, ritual de entronização paralelo ao ritual de iniciação (*plante*). Este rito opera uma metamorfose ontológica, convertendo aspirantes em irmãos renascidos por meio do couro do tambor (*ecorie enene Abakuá*). Os 25 cargos constituem um sistema de reciprocidade assimétrica, onde cada função ritual reflete uma ecologia de saberes distribuídos. A distribuição de *plazas* replica a geografia mítica da aliança trifronte, atualizando no presente as negociações de poder originais entre os grupos fundadores (CABRERA, 1959; BROWN, 2003 ZAYAS, 2019)

De acordo com autores (BROWN, 2003; CABRERA, 2020; TAMORRI, 2008; MILLER, 2009, MOREL, 2012a), a organização Abakuá é sustentada por um sistema hierárquico vitalício, no qual o título de “*plaza*” (como cargo de liderança) é mantido até a morte ou suspensão do titular, conforme um código de conduta. Esses cargos atuam simultaneamente como criadores e criaturas da estrutura institucional que perpetuam. Para criar um grupo Abakuá precisa-se os treze *plazas* fundamentais divididos em três categorias:

1.Obones: Quatro líderes simbolizados pelas quatro plumas sagradas do tambor-mãe (*Eribó*).

1. **Iyambá:** Chefe militar
2. **Mokongo:** Chefe supremo e militar
3. **Isué:** Bispo responsável pela liturgia
4. **Isunekue:** Guardião dos couros dos tambores

2.Indiobones: Outros líderes titulares essenciais, cuja função e responsabilidade corresponde em grande parte às ações litúrgicas

5. **Mpegó:** Função de escrivão, responsável pelos gessos (*ngomo*)
6. **Ekueñón:** Guardião do tambor *Ekue*, responsável pelo sacrifício ritual e busca da Voz
7. **Nkríkamo:** Chefe dos espíritos

3. Outros líderes titulares essenciais

8. **Mosongo:** Chefe das cabeças da organização interna
9. **Abasonga:** Governador da nação
10. **Nasakó:** Feiticeiro, detentor de saberes mágico-rituais
11. **Fambaroko:** guardião do quarto sagrado
12. **Moni-Bonkó:** responsável pela música e tambores
13. **Plazas dos Íreme:** espíritos encarnados dos ancestrais
 1. *Nkóboro* (mestre de iniciação)
 2. *Nkanima* (mestre das florestas),
 3. *Eribagandó* (mestre dos rios, purificador).

Líderes titulares suplementares (segundo BROWN, 2003):

1. **Anamangui:** íreme funerário
2. **Ekoumbre:** ajudante de Nasakó
3. **Moruá Yuansa:** encantador de íreme
4. **Aberiñán e Aberisún:** gêmeos íreme do sacrifício animal
5. **Kundiabón:** ajudante de Mokongo
6. **Ibandí:** ajudantes nos sacrifícios
7. **Nkandemo:** cozinheiro ritual
8. **Koifán:** responsável limpeza
9. **Abasí:** ser supremo, simbolizado pelo crucifixo

Membros não iniciados da Estrutura Abakuá:

Indísemes: Aspirantes, que, após iniciação, tornam-se *obonecues* (irmãos sem título, com acesso restrito ao quarto sagrado).

A hierarquia grupal também é estruturada por meio de referências à composição Abakuá da sua genealogia africana. Os dignitários se veem como atores da narrativa fundadora. Como exemplo das referências mitológicas ligadas a esses líderes (*plaza*), descreverei agora os entrelaçamentos simbólicos e agentivos do feiticeiro (*Nasakó*).

3. Um exemplo: o feiticeiro torna presente o mito fundador

Majoritariamente transmitidas por tradição oral, e ainda que haja dissonantes detalhes, concorda-se que uma mulher (*Sikán*), ia todos os dias a um rio sagrado (*Oddán*) buscar água com um pote de barro na cabeça. Esse rio separava os homens das tribos Ekoi, *Efó* e *Efi*⁷⁹. Segundo Partridge (1905), os Efik ocupavam uma posição dominante em Calabar, tendo atuado como intermediários dos europeus com os grupos que habitavam as margens e o interior das ribeiras do Cross River. A língua Efik havia se tornado a língua franca do comércio nessas imediações e as leis, costumes e crenças desses grupos foram adotadas pelos outros povos ao longo do rio. Uma dessas crenças era a dos poderes mágicos de um peixe.

Em seu registro de 1905 sobre uma expedição militar colonial inglesa na região, Partridge descreve criaturas piscícolas dotadas de supostos poderes místicos. Habitantes de águas rasas, esses peixes de aparência singular – caracterizados por olhos amarelos penetrantes e movimentos serenos – emergiam das superfícies límpidas para mergulhar em profundezas sombrias, onde repousavam fragmentos ósseos e crânios humanos, vestígios de rituais de oferenda praticados pelas populações locais. A sacralidade atribuída a esses animais manifestava-se através de um fenômeno acústico peculiar: um rugido interpretado como voz sobrenatural, denominado *uyo* ou *beko*. “Por meio de seu som, reproduz-se o rugido de *Tansé*, com um ritmo falante que os mais velhos podiam entender e responder (LEÓN, 1975, p. 345).

Segundo a narrativa coletada pelo autor, os locais associaram esse som à ânsia comunicativa do espírito de *Tansé*, antigo chefe Ekoi, cuja essência teria sido transmigrada para um peixe. O rugido, além de sinalizar a presença divina, tornou-se objeto de contenda entre grupos rivais, que buscavam controlar seu poder simbólico e político. A própria geografia subaquática reforçava o imaginário cosmológico local, fundindo elementos naturais e transcendência.

Conforme registra León (1975) em sua análise do mito fundador Abakuá, o feiticeiro *Efó* (*Nasakó*), mediante o uso de seu artefato ritual (*manongo pabio*) — um espelho dotado de simbolismo cosmogônico —, desvelou o papel central da figura feminina de *Sikán* na captura

⁷⁹ Matibag (2017) aponta que o grupo étnico Ejagham, do sudeste da Nigéria, em Cuba seria denominado Ekoi. De acordo com Aranzadi (2017), os grupos étnicos conhecidos como Balondo ou Efut seriam chamados Efó em Cuba, enquanto os Efik receberiam a designação Efi.

do peixe sagrado. Inspirada nas considerações do autor, inferimos que a epistemologia do segredo em torno de *Sikán* articula-se em três dimensões condensadas na função do feiticeiro:

1. Apropriação ritual do fenômeno acústico: *Nasakó* empreendeu uma operação simbólica para domar e ressignificar o rugido (*uyo/beko*), transformando-o em instrumento de mediação entre o plano humano e o transcendente. Essa prática evidencia a sacralização tecnológica do som como vetor de poder relacional.

2. Dinâmicas sociopolíticas de conflito e negociação: a revelação do episódio deflagrou tensões entre lideranças de territórios adjacentes, cujas reivindicações de participação oscilavam entre alianças estratégicas e guerras— como exemplificado pelo grupo *Efi*. Tal processo expõe a dialética entre fragmentação étnica e centralização ritual, onde o controle do sagrado opera como moeda de troca geopolítica.

3. Institucionalização de um dispositivo sociorreligioso: *Nasakó* estruturou um conglomerado orientado por objetivos específicos, estabelecendo uma estratificação hierárquica com funções delimitadas (prerrogativas, obrigações rituais e cotas de influência). Esse arcabouço organizacional não apenas distribuía cargos, mas institucionalizava um sistema de governança regional, no qual cada participante contribuía com recursos materiais e simbólicos. Criava-se, assim, uma rede de reciprocidade, recalibrando relações sociais pré-existentes sob a égide de um projeto coletivo sacralizado.

O feiticeiro (*Nasakó*) nos mitos fundadores Abakuá demanda uma ruptura epistemológica com as categorias do pensamento ocidental. Como pontua León (1975, p. 344), “neste som rouco, começam os mistérios que sustentam essa seita” — referindo-se ao tambor *Ekué*, artefato central que codifica os segredos cosmogônicos do grupo. Nesse sentido, o ritual Abakuá, enquanto dispositivo sociossimbólico, estrutura-se não como mera “feitiçaria”, mas como tecnologia ritual (WAGNER, 2010; GELL, 2005) um processo criativo de emaranhamentos ontológicos onde se reinventam relações entre humanos e não humanos.

Termos como “feiticeiro”, “magia” ou “bruxaria”, frequentemente associados a estereótipos coloniais sobre populações negras (LACHATAÑERÉ, 2004), devem ser ressignificados à luz do conceito de invenção (WAGNER, 2010). Proponho que *Nasakó* emerge, na análise do mito, como um engenheiro do sagrado: actante que articula elementos materiais (artefatos rituais), ações performáticas (ritos de transmutação sonora) e redes de agência entre os actantes para forjar a ordem sociorreligiosa. Sua atuação não se reduz à mera execução de práticas mágicas,

mas configura um protocolo de mediação entre o visível e o invisível, operando como ator-rede (LATOURE, 2013) em escala mitopoética (PALMIÉ, 2018).

4. Dar fé: reconhecimento do domínio do ritual

Para dignitários (*plazas*), a performance no pátio é crucial, pois é nesse momento que os demais “dão fé” (*dan fé*). O termo, utilizado em contexto etnográfico, denota tanto o reconhecimento da presença dos membros e dignitários, quanto a avaliação de seus domínios dos saberes rituais. Respeitabilidade e privilégios são conquistados mediante esse escrutínio coletivo. Cada dignitário deve demonstrar domínio epistêmico de sua função ritual mediante a reatualização das narrativas ancestrais.

Tomemos o caso do hierarca responsável pelo sacrifício ritual (*Ekuenón*): ao portar o tambor-*ekuénón*, seu artefato ritual (*atributo*), ele não apenas faz as vias do ancestral homônimo como nos eventos narrados no mito Abakuá, mas efetua o fazer ontológico do atributo através do domínio técnico exigido pela materialidade do instrumento (PALMIÉ, 2018).

A constituição do dignitário (*plaza*) como agente ritual deriva precisamente deste duplo movimento: domínio da técnica e saberes que seu artefato ritual demanda e contínuo aprimoramento hermenêutico, seja para soar, gesticular, proferir cânticos e enunciados rituais ou fazer soar os tambores. Na cosmologia Abakuá, é a materialidade do artefato que evoca e atualiza o saber ancestral preponderante, não o inverso. Ilustrativamente, em cada ritual o tambor-*ekuénón* reencena e atualiza o *Ekuenón* primordial; os artefatos rituais funcionam assim como operadores de condensação genealógica. Através deles, estabelece-se uma cadeia indexical vinculando praticantes contemporâneos a todas as gerações precedentes. A perdurabilidade material desses objetos, aliada à exigência de manejo contínuo, garante a longevidade do grupo (*juego*) enquanto instituição, elevando-o à condição de *potência*.

Se existe uma captura genealógica no universo Abakuá, esta se manifesta no mecanismo de transmissão do grupo enquanto núcleo operacional. Tal transmissão privilegia a perpetuação de competências técnicas e saberes-fazer vinculados a funções específicas. Nesse sentido, um *Ekuenón* contemporâneo tem como ancestrais todos os ocupantes prévios de sua função, conformando uma linhagem que, nas palavras do informante Ramón Zayas, é refeita "até os ancestrais na África".

Assim, as percepções públicas sobre o trabalhar como dignitário (*plaza*) são construídas nesse contexto, em que “dar fé” implica observar as ações alheias, analisar seu conteúdo, mensurar a excelência técnica e, sobretudo, assegurar que o ato ritual foi executado conforme os protocolos Abakuá corretos. Como destacou Yosniel, dignitário responsável pela música: “Um Abakuá sempre quer trabalhar para ser visto... Com os anos, dirão: ‘Lembra quando Zayas ou Yosniel fizeram isso?’. Seremos lembrados como ancestrais”. A excelência técnica transforma os dignitários em referências futuras, ascendendo-os ao status de “ancestral”. Dessa maneira, os dignitários veem a si mesmos como autores da narrativa fundadora.

5. Preparar o ritual: a fabricação na aurora

17 de dezembro de 2022, Marianao. Madrugada. Nos preparativos para a cerimônia de iniciação (*plante*) um toque único: Tum... No pátio do grupo *Ebión Efó*, uma saudação cuja evocação se ouve. Soa no escuro o golpe de um pequeno bastão contra um corpo material cônico e achatado, agora feito de metal — antes, de madeira. Para os Abakuá, este material sólido é tão poroso quanto uma epiderme: de peixe, de homem ou de um bode. Para referência brasileira, o corpo metálico poderia ser uma espécie de agogô apenas com uma sineta. Para os Abakuá, trata-se da campana *Ekón*.

Ele soa depois da primeira prece (*nkame*). Ele rompe, como os Abakuá dizem. Ao mesmo momento que ecoa seu som comunica e recebe; acomoda outras instâncias. Perfura a barreira dos mundos. “O primeiro que rompe é *Ekón*, pela madrugada, quando começa a fabricação”, me disse o responsável pela música (*Moni Bonkó*). Mas naquele momento não é ele quem porta *Ekón*, e sim o feiticeiro (*Nasakó*). Outra vez, como em todo começo de ritual, há homens se agrupando, mais uma vez como se fossem os primeiros. Os primeiros, considerados ancestrais são chamados para estar presentes. O primeiro toque ouvido na madrugada, de *Ekón*, é um ritornelo. É o sinal da variação do tempo, da organização da experiência. A necessária volta ao recomeço que cada ritual realiza (DELEUZE e GUATARRI, 2019; GUATARRI, 2019).

No entanto, para quem não participa ativamente como oficiante do ritual, independente da hora que chega ao templo: já está atrasado. Essa foi a vez em que cheguei mais cedo, na cerimônia do *juego* de *Ebión Efó*, em 17 de dezembro de 2022. Nos encontramos às cinco da manhã na casa de Ramón, em Pueblo Nuevo, Centro Havana. Por morar próximo, vou caminhando até sua casa, presenciando uma Havana sonolenta e entorpecida por mais um sábado. O sinal maior da ressaca: seu silêncio.

Em um carro alugado, chegamos a Marianao, no templo de *Ebión Efó juego* de 1882, por volta das 5:30. Pegamos carona com dois colegas que fazem um documentário sobre os Abakuá. Eles reservam o carro para deslocamento pontual e para assegurar um trajeto seguro para seus equipamentos. É por carona, fretando ou de carro próprio que os *plazas* conseguem estar de madrugada nos templos. De outra maneira, a dependência do transporte público cubano dificultaria qualquer aparição a essa hora. Guiados por Ramón, que conhecia a localização exata do templo, optamos por traçar nosso caminho pelas ruas mais amplas, garantindo que o carro pudesse circular sem obstáculos. Percebi que, em Marianao, um número considerável desses templos, como era o caso de *Ebión Efó*, situam-se em áreas ligeiramente elevadas em relação às vias principais — quase no topo de morros —, enquanto outros se encontram em regiões mais baixas, próximos a córregos.

Quando chegamos, o portão principal do templo está aberto. Há pouquíssimo movimento no pátio. Um ou outro *plaza* aparece e se direciona a nós, ou para falar com Ramón, ou pelo interesse no aparato filmico que os colegas testam. Outros transeuntes também estão ali, mas não passam de quinze pessoas. Sem tantas pessoas, pode-se apreciar as instalações do templo. Ele se localiza no topo de uma pequena colina; uma cerca rústica o separa de outro templo pela direita. Pela esquerda, um espaço verde recém-descampado e uma pequena mata, comum às margens de córregos. Na parte baixa, as árvores sagradas e o espaço reservado à cova. Do portão ao quarto sagrado, há um espaço cimentado com algumas árvores em suas laterais, que deixa à mostra suas extremidades elevadas pela força das raízes. No fundo, o recinto sagrado: *fambá*.

Tanto o portão principal como o frontão da porta do templo têm as formas de sol, motivos relacionados ao nome do juego, *Ebión Efó* (“o sol de Efó”). Há dois bancos contíguos às paredes do templo e murais com motivos belíssimos. Do lado esquerdo, escritas em azul escuro sobre fundo azul claro o nome do *juego* e o ano, 1882, junto a um sol em amarelo vivo. Mais à esquerda, uma pintura. Em seu centro, está um tambor com quatro plumas acima, que representam *Sese Eribó*, o tambor cerimonial Abakuá, o qual não se toca. No seu couro estão inscritos traços em amarelo. Acima dele está um pote, inscrito com traços que representam *Sikán*. Emerge de dentro do pote a cabeça de um peixe, exatamente centrada na perpendicularidade de duas linhas em cruz. Cada quadrante é marcado com um círculo, que representa *Efó*, dentro do círculo maior que é o sol.

Do lado esquerdo do Sol de Efó há um *íreme* (*Nkóboro*) segurando um galo, projetado à frente de uma *Ceiba*. Do lado direito, repetindo as mesmas proporções, outro *íreme* segurando

a cabeça de uma cobra que serpenteia por uma *Palma*. Do lado direito, uma mão com punho fechado segurando um pequeno bastão com plumas. Dela caem cinco placas de madeira, cada uma com o nome de um *juego*: o primeiro, do próprio *Ebión*, seguidos pelos nomes dos outros *juegos* *Ebiococo*, *Bongo Ori*, *Mucanda*, *Macaro*. Na altura do pulso, a frase “5 em um x ninguém”.

Naquele momento, entretanto, eu sou a única mulher. Cerca de meia hora depois, Melena chega com o senhor Orestes. Somos as únicas mulheres, por enquanto. Anteriormente, ao solicitar a meus interlocutores que me permitissem observar o momento da fabricação (*fabricación*) ritual, eles me dissuadem argumentando que “não há nada para ver” e descrevem o cenário como desinteressante, dizendo que nessas horas da madrugada, estão presentes apenas os Abakuá envolvidos no trabalho ritual — estes dentro do quarto sagrado (*fambá*) — ou homens bebendo nas redondezas. Alertam que é incômodo para mim permanecer sozinha, esperando que algum conhecido surja do quarto sagrado onde o ritual começa a ser gestado, ou até que a etapa inicial — a fabricação — seja concluída.

Contrariando a perspectiva deles, eu insisto que, sim, há muito a observar, mesmo que não saiba, à primeira vista, como ver ou o quê buscar. Mais do que isso, questiono: o que significa “ver” em um contexto em que os sentidos são orientados por códigos distintos para membros internos e externos? Quando afirmam que “não há nada para ver” naquela fase do ritual, referem-se à ausência de elementos espetaculares — como a procissão com os íreme, a exibição dos tambores ou gestos performáticos —, ou seja, à dimensão abertamente pública, visível e esperada. Para mim, porém, “ver” implica justamente capturar o que supostamente não é exibido: os detalhes aparentemente banais, os silêncios, os gestos cotidianos entrelaçados e vestidos de sacralidade. É essa lacuna entre as expectativas de visibilidade e a potência do invisível que eu busco explorar.

A recusa dos interlocutores em me incluir naquele momento revela, assim, uma tensão entre duas epistemologias do “ver”. Para os iniciados, a fabricação ritual não demanda observação externa porque seu significado reside em ações herméticas, destinadas aos iniciados. Para mim, enquanto pesquisadora, o “nada para ver” converte-se em um campo fértil: a oportunidade de analisar como a produção do eclipsamento estrutura a experiência ritual. A fabricação, longe de ser um vazio, é um ato carregado de intencionalidade — ainda que sua agência opere nas entrelinhas, nos intervalos entre gestos, nas pausas entre sons.

Aqui o “nada para ver” não era uma negação do sentido, mas uma pedagogia do olhar. O que os Abakuá classificam como irrelevante para um observador externo — a espera, a aparente inação, a rotina compartilhada — é, na verdade, um convite a decifrar a opacidade como um modo de conhecimento.

De todas as cerimônias que presencio, aquela é a primeira vez que vejo, em frente à porta do quarto sagrado (*fambá*), uma lousa vermelha com dois motivos escritos em giz branco que descrevem interdições ao acesso dos homens ao quarto sagrado. Este aviso é ordem. Mas parece cômico que a palavra “*ojo*” (olho em espanhol), no canto esquerdo da lousa, simule um nariz e dois olhos. Os motivos registrados por escrito são os seguintes: os homens que não têm pago suas cotas mensais à instituição, bem como aqueles que ocupam cargos jurados em outros *juegos*, não possuem direito a adentrar o recinto sagrado. Além dessa lousa, há um pequeno cartaz, confeccionado em papelão branco com inscrições em tintas vermelhas, fixado acima da porta. Neste último, constam outras proibições, redigidas da seguinte forma: “Proibida a entrada no templo. Com cabeça raspada. Brincos. Piercings em partes visíveis do corpo. Calças na altura do quadril. Menores de idade. Evite ser solicitado. Agradecemos sua compreensão. — Diretoria da *Potência*”.

O clima apresenta-se ameno, e a relva exala um aroma úmido característico. A luz amarelada do refletor situado no templo ofusca parcialmente a visão. No relativo silêncio que permeia o ambiente, em uma vizinhança que ainda repousa, destacam-se apenas as vozes compassadas dos homens e os sons discretos de seus movimentos no interior do recinto sagrado.

Os primeiros raios solares começam a emergir no horizonte, rivalizando com a luminosidade artificial do refletor, enquanto os preparativos para a cerimônia, longamente planejados, transcorrem sob sigilo. O acesso à parte restrita (*iriongo*) no quarto sagrado (*fambá*) onde se encontra *Ekué* é restrito exclusivamente aos *plazas* desse *juego*, dos quais apenas uma parcela possui autorização para circulação interna. Conforme relatam meus interlocutores, essa fase preliminar do ritual, denominada fabricação (*fabricación*), deve ocorrer necessariamente ao romper da madrugada, em observância ao preceito ancestral de que “assim faziam os antigos”. No entanto, uma justificativa pragmática complementar reside na extensa duração do processo. Trata-se do momento dedicado à purificação e preparação do templo, dos artefatos rituais e dos próprios participantes, visando habilitá-los às exigências do cerimonial.

Dessa maneira, a fabricação constitui uma etapa essencial nos rituais da Sociedade Abakuá, caracterizada pela transformação de entes humanos e não-humanos em actantes consagrados, capazes de mediar relações entre o mundo material e a espiritualidade ancestral. Este processo, descrito por interlocutores como uma habilitação (*habilitación*), envolve ações rituais que conferem agência a homens, objetos e espaços, permitindo a manifestação do tambor *Ekué*.

6. Empoderamento espiritual: a fusão com o poder de origem

No contexto etnográfico, “habilitar” refere-se ao preparo de homens, objetos e do espaço. Sobretudo, é o momento em que se engendra um ambiente propício e se viabiliza a convergência dos múltiplos presentes na fusão com a espiritualidade ancestral. Essa habilitação é operacionalizada por meio de ações diversas realizadas pelos líderes titulares (*plazas*), como a aspersão (limpeza ritual), o incensar (purificação), as preces (evocações) e o traçado de símbolos, que servem como veículos para a espiritualidade Abakuá, estabelecendo conexões nas superfícies onde são inscritos.

Uma descrição genérica desse momento seria: inicialmente, purifica-se o ambiente com água ritual (*wemba*), aspergida em múltiplas etapas, e fumaça do incenso. Reúnem-se todos os participantes, humanos e não humanos, cujos atributos são dispostos no chão do quarto sagrado (*fambá*), sob um grafismo místico (*gandó*), para também serem purificados sob as invocações do feiticeiro (*Nasakó*).



Figura 10: Elementos utilizados em um ritual Abakuá. Aniversário do grupo (juego) Efó Barondinata Atao. Mariano, 2019.

Cada dignitário (*plaza*) apresenta-se e profere sua oração diante do altar. Entre os cantos rituais, o escrevão (*Mpegó*) dirige uma prece específica ao gesso (*ngomo*), iniciando sua função ao traçar linhas na cortina que oculta o mistério. Após marcar a árvore sagrada no espaço externo, ele ativa ou habilita os participantes mediante símbolos consagrados, entoando preces de consagração. Conforme Ortiz (1950, p. 83), “tudo deve ser magicamente vitalizado com sobrenaturalidade. Sem esses traços mágicos, não haveria sacripotência; tudo permaneceria passivo e indiferente na profanidade. O *Ekué* não se manifestaria e a liturgia seria vã”.

Em seguida, o guardião do tambor *Ekué* (*Ekueñón*) cumpre seu encargo de “alimentar o fundamento” com sangue de galo. Ativando-o ritualmente, prepara a bebida ritual (*mocuba*) para ofertar aos dignitários presentes. Progressivamente, os homens transcendem sua condição ordinária, assim como seus atributos materiais adquirem agência. Após o primeiro toque da campana *Ekón*, esses elementos tornam-se o que precisam ser: mediadores entre o humano e o espiritual (ESPÍRITO SANTO, 2013; 2014; 2018).

As ações de limpeza mobilizam uma sinestesia ritual, combinando estímulos táteis e olfativos: a água aspergida ritualmente, o aroma pungente de ervas frescas umedecidas, a fumaça densa de incensos e até o suor dos participantes, que impregna o ar em ambientes confinados. Em contrapartida, as práticas que servem como veículos à espiritualidade Abakuá operam com uma linguagem simbólica mais refinada: o gesso, material denso que se fragmenta ao entrar em contato com superfícies marcadas (HOLDBRAAD, 2017) e as preces sussurradas, que tecem uma ponte entre o mundano e o transcendente. Nesse processo, os participantes — humanos e objetos — adquirem um estado de “habilitados espiritualmente”, como descrevem os interlocutores.

Essa transformação não os fixa em uma única esfera, mas os faz transitar entre dualidades: interno e externo, sagrado e profano. Assim, dinamizam-se fronteiras que, paradoxalmente, tanto centralizam o tambor *Ekué* em seu núcleo imutável quanto irradiam sua influência para além dos limites do espaço físico do quarto sagrado. Um homem atualiza seu devir como dignitário (*plaza*), e seus atributos convertem-se em dispositivos de finalidade específica. A fabricação aproxima-se da conclusão com o preparo de ingredientes para a comida ritual, alimento consumido coletivamente pelos membros. Considera-se que o ritual se encerra ao amanhecer, com o canto dos galos, quando se afirma ouvir *Ekué* ao nascer do sol.

Observa-se que a preparação de homens e objetos não apenas os capacita para o ritual, mas os insere em uma zona de processos formativos e transformativos, mobilizados por mediações materiais e simbólicas. Tais mediações engendram uma experiência e um espaço topograficamente estruturado para a chegada dos ancestrais. A limpeza do local, as orações (*nkamar*) ao gesso, a alimentação do tambor *Ekué* e os traçados rituais não validam apenas a presença física dos humanos ou a materialidade dos não humanos (HOLDBRAAD, 2017), mas configuram caminhos de evocação — um “cronotopo” (WIRTZ, 2016) — que, nas palavras de Ramón, permitem que “o fundamento, o segredo, o mistério se manifestem”.

Wagner (2010) nos lembra que o que tomamos como cultura é um processo de invenção contínua, e aqui, a habilitação ritual opera como um ato criativo que transforma agentes e artefatos em vetores de ancestralidade, reconfigurando seu ethos através de metáforas vivas, engendrando, através de mediações simbólicas, uma realidade que dissolve as fronteiras entre o material e o espiritual.

Vejam: a purificação com água ritual (*wemba*) e a fumaça de incenso não são apenas gestos funcionais, mas atos que reinventam um ambiente onde o sagrado emerge como força co-criadora. Os grafismos místicos, na porta do quarto sagrado, desenhados no chão, nas árvores, nos homens e atributos não são símbolos passivos, mas uma metáfora obvia (WAGNER, 2010) que resolve a dualidade entre humano e divino ao tecer um espaço-tempo, um cronotopo específico onde os ancestrais se fazem presentes. O gesto do escrivão (*Mpegó*) ao traçar linhas na cortina com gesso (*ngomo*) exemplifica a inventividade ritual. O gesso, fragmentando-se ao marcar superfícies, torna-se metonímia da permeabilidade entre mundos, uma mediação que não representa, mas constitui a espiritualidade Abakuá.

As preces sussurradas e os cantos dirigidos ao tambor *Ekué* operam como instrumentos de invenção, ela não descreve, ela cria. Ela não é sobre algo: ela é algo (PEEK, 1981; 1984). Cada oração é um ato de criação que convoca os ancestrais ao presente, transformando os *plazas* em agentes em trânsito entre esferas. A oferta de sangue e a preparação da bebida ritual (*mocuba*) não são meros protocolos, mas ações de vitalização. A sinestesia ritual — água, fumo, cheiro, suor — revela como a invenção realizada pelos Abakuá mobiliza sensorialidades para redefinir fronteiras. O aroma das ervas e a densidade da fumaça não somente purificam no sentido utilitário; antes, concebem uma atmosfera onde o ordinário se transfigura.

A “habilitação espiritual” descrita pelos interlocutores não é um estado fixo, mas um devir inventivo. Homens e objetos tornam-se obviações (WAGNER, 2010) — símbolos que resolvem contradições ao fundir opostos (sagrado/profano, interno/externo. Como afirma Ramón Zayas, a manifestação do mistério não é revelação, mas ato criativo — um cronotopo (WIRTZ, 2016) onde passado e presente se fundem. As práticas Abakuá lidas como cultura, são eventos — performático, sensorial —, onde o tambor *Ekué* se atualiza e presentifica.

7. Os textos de Cabrera: o efeito da etnografia na prática ritual

As descrições públicas mais detalhada sobre o que ocorre dentro do quarto sagrado (*fambá*) durante a fabricação — incluindo execuções, ordem de movimentos, elementos, posições e preces — encontra-se, até onde se tem registro, nas obras *Anaforuana* (1975) e *Ritual y símbolos de la iniciación en la sociedad secreta Abakuá* (1969) de Lydia Cabrera, além de anotações de Fernando Ortiz.

O modo como Cabrera apresenta seus dados etnográficos, omitindo detalhes sobre metodologia de campo, acesso a espaços restritos e documentos sagrados, prioriza o peso

literário e poético da escrita antropológica (CLIFFORD; MARCUS, 2016). Em suas obras, não se esclarece quem são seus interlocutores ou como se deu seu acesso a cerimônias secretas. Os Abakuá são genericamente nomeados como “velhos adeptos”, “autoridades” ou “oficiantes”, o que causa estranhamento em contextos acadêmicos contemporâneos, marcados por rigor etnográfico. Essa opção metodológica lança dúvidas sobre a veracidade de certos relatos, expondo as adversidades de uma etnografia mínima (CUNHA, 1999). O argumento de Cabrera de reproduzir o conteúdo com “mínima interferência”, exatamente como formulavam seus interlocutores (CUNHA, 2015a) – embora interessante – cria uma cortina de fumaça que obscurece a riqueza de seus informantes.

Diantelli e Swearingen (2003) exploram esse paradoxo nas publicações de Cabrera. Embora suas obras pareçam voos solitários, é inegável sua influência entre praticantes de religiões afrocubanas, que as tomam como referência, moldando ou inspirando suas práticas rituais (TSANG, 2021).

Ao afastar-se de concepções ocidentais de escritura sagrada e ao ignorar pontos cegos de sua metodologia – como a ausência de identificação de interlocutores e a primazia do espanhol sobre noções nativas –, Cabrera subestima a complementaridade entre oralidade e escrita nessas tradições. As *libretas* (registros escritos) e outros documentos Abakuá são fundamentais para a circulação do saber, como evidenciam os arquivos de Fernando Ortiz no Instituto de Linguística de Havana e análises acadêmicas que tiveram direto acesso a elas (MILLER, 2017). Diantelli e Swearingen (2003, p. 275) sugerem que Cabrera baseou-se explicitamente nessas fontes, que ela chama de “livros sagrados”, para reconstruir o mito central Abakuá. Contudo, como aponta León (1972, p.135), há *libretas* contemporâneas que copiam trechos inteiros de suas obras, revelando uma retroalimentação constitutiva entre prática ritual e produção acadêmica (PALMIÉ, 2013, GOLDMAN, 2011).

O efeito irônico, como destacam Dianteill e Swearingen (2003, p. 288), é que as obras de Lydia Cabrera continuam a influenciar a preservação e a prática dessas religiões em Havana. Essa dinâmica culmina na emergência de suas “interfaces etnográficas” (PALMIÉ, 2013). Se, por um lado, é possível observar – sobretudo em obras clássicas como *El Monte* e *La lengua secreta Abakuá* (CABRERA, 2008; 2018) – que esses textos servem de substrato para práticas rituais sendo, por exemplo, a base para preces recriadas por interlocutores (Parte IV), por outro, não se pode ignorar a dimensão mediadora desse objeto.

Em minha experiência, testemunhei como estes textos são empregados pelos membros Abakuá. Eles são utilizados, num primeiro momento, como instrumentos pragmáticos, consultados como um “dicionário” de gestos e palavras. Mas também adquirem novos usos a partir das ressignificações feitas pelos próprios membros Abakuá, quando surgem novas expressões e formas de comunicação ritual, evidenciando a fluidez entre produção acadêmica e a reelaboração nativa. Essa dinâmica assemelha-se àquela analisada por Márcio Goldman (2005) em relação ao Candomblé: mesmo quando obras etnográficas são refutadas ou reinterpretadas por praticantes, mantêm-se relevantes como referenciais em contextos rituais, a depender do uso que os praticantes fazem dele. Nesse caso, as esferas do saber antropológico e o conhecimento ritual coabitam, não em oposição, mas como camadas diferentes de uma mesma tessitura.

8. Preparação ritual no campo: performances do visual e do oculto

Raras vezes durante o trabalho de campo pude acompanhar a primeira fase ritual — a fabricação. No entanto, na cerimônia de iniciação do juego Ebión Efó, em dezembro de 2022, pude observar fragmentos públicos dessa etapa inicial. Homens inspecionavam o exterior do quarto sagrado (*fambá*) com gestos rápidos, mapeando os participantes em momentos de introspecção que antecederiam os ritos mais aguardados.

Com o sol despontando, os presentes – majoritariamente homens – agrupam-se nas margens do espaço ritual. No centro, as portas do quarto sagrado, ladeado por símbolos do sistema *Erenyó*. À esquerda da porta vermelha, via-se um diagrama que sintetizava os emblemas dos dignitários (*Mokongo*, *Isué*, *Isunekue*, *Iyambá* y *Abasí*): um círculo dividido em quatro quadrantes por uma cruz, cada um contendo um círculo menor. O círculo maior, *Arakasua*, unifica os espíritos (LEÓN, 1972) e remete ao dignitário *Mokongo*, actante central na narrativa fundadora. Três linhas horizontais à direita simbolizavam as tribos que receberam o tambor *Ekué* (*Usugaré*, *Bakoko*, *Eforinsun*), enquanto um tambor estilizado (*Bonkó Ekerikan*) representava a voz primordial do sagrado (CABRERA, 2020, p.114).

À direita da porta, via-se outra inscrição em amarelo – *Kufón Abasí Fambá* – que evocava o santuário do tambor *Ekué* (CABRERA, 1975, p.122). Sua estrutura, formada por uma cruz e círculos, reproduzia os grafismos do sistema gráfico Abakuá, remetendo às análises de Munn (1973) sobre a iconografia Walbiri, nas quais a autora demonstra como formas simplificadas são capazes de condensar significados rituais.

Após a limpeza do quarto sagrado, o escrivão ritual (*Mpegó*) traçava com o gesso consagrado o círculo *Arakasua* na parte interna da porta – gesto indispensável para habilitar a “potência” do ritual. O gesso branco (*ngomo mbakara*) e o gesso amarelo (*ngomo basaroko*) codificavam, respectivamente, morte e vida, numa dialética que um informante resumiu: “A vida implica a morte”. León (1972, p.7) descreve o gesso (*ngomo*) como uma mistura de cal, talco, ervas, aguardente e água benta, cuja cor varia conforme a função mágica. Durante a fabricação, o gesso branco era sobreposto ao amarelo, seguido de aspersões de aguardente, vinho seco e fumaça ritual – purificando o símbolo para uso interno e externo.

Foi-me dito que no interior do quarto sagrado (*fambá*), os atributos de cada dignitário eram dispostos hierarquicamente sob o tambor-mãe (*Sese Eribó*), enquanto o feiticeiro (*Nasakó*) purificava os cetros de autoridade (*Itónes*) com os emblemas das líderes titulares de *Mokongo*, *Abasonga* e *Mosongo*. A orquestra pública Abakuá *Biankoméko* – composta por tambores (*Nkomos*, *Bonkó*), chocalhos (*Erikundi*) e a campana (*Ekón*) – era consagrada por último, junto ao traje do *Íreme* (*Efomiremo*), encerrando o ciclo de preparação.

A coreografia do segredo Abakuá revela-se não na exposição de conteúdos ocultos, mas na gestualidade codificada que media acesso e sigilo. Como observou Cabrera (1988, p. 461), o ato de inscrever símbolos, invocar purificação, enquanto cânticos como “*Unarobia sanga narobia*” (“Minha saída no dia em que morrer”) são proferidos, performam esses códigos e relações. Essa economia do exposto e do não-dito mostram-se nos rituais e denotam as dinâmicas relacionais que reatualizam o mistério. Assim, o segredo persiste não como lacuna, mas como sobreposições de codificações, reafirmando relações em cada aspersão de líquidos ritual, cada traço de gesso, no acionamento do toque de cada tambor, em cada silêncio eloquente. Cada etapa ritual requer uma preparação cuidadosa, visando a eficácia de cada mediação e relação necessárias.

9. Visualizações: linhas, círculos, setas, símbolos, inscrições, murais

A Sociedade Abakuá organiza-se hierarquicamente, assemelhando-se a um sistema governamental com cargos como presidente, vice-presidente e ministro da justiça, dentre outros. Sua estrutura piramidal reflete uma cadeia de comando, onde decisões coletivas são tomadas em reuniões privadas chamadas *juntas*. As *juntas* são reuniões privadas, exclusivas a homens, onde se discutem conflitos internos financeiros ou pessoais, e se tomam decisões coletivas. Nelas, os membros podem expressar vulnerabilidades, como rejeições amorosas ou

dificuldades econômicas, desconstruindo temporariamente a imagem do "hiper homem" social criado e evocado. Essa dinâmica reforça a exclusão das mulheres, posicionadas como "o Outro", alheio a esses espaços de poder e intimidade.

Estas reuniões privadas (*juntas*) ocorrem sob a autoridade do tambor de ordem (*Kankomo Mpegó*), cujo sua ativação através de seu som sanciona decisões coletivas irrevogáveis, simbolizando a união entre autoridade institucional e ritual. Nesse sentido, o escrivão desempenha um papel dual na sociedade. Na sua função burocrática: gerencia permissões, confirmações de decisões coletivas, como na documentação necessária para ações externas (como aquisição de terrenos) e internas (resolução de conflitos, cotas financeiras). Na função litúrgica/ ritual ("*el litúrgico*") atua como guardião da mitologia Abakuá, trabalhando em conjunto com figuras rituais como bispo (*Isué*) e o feiticeiro (*Nasakó*), o algoz (*Ekuéñon*). Suas ações atualizam práticas ancestrais, vinculando-as a inscrição de símbolos gráficos e sons sagrados.

No entanto, no pátio, durante o momento da fabricação, as primeiras capturas dos índices visuais que levam o tambor *Ekué* são o que os interlocutores chamavam de *firmas*. Elas se apresentavam como símbolos e grafismos traçados em amarelo ou branco sobre diferentes superfícies. À primeira vista, seria possível estabelecer uma associação com outros sistemas gráfico-rituais transatlânticos, dada sua expressão visual. Refiro-me, por exemplo, aos *veves* do Vodou haitiano (METRAUX, 1959; RIGAUD, 1974; THOMPSON, 1997; BROWN, 1976), utilizados para invocar os espíritos (*lwa*); aos pontos riscados empregados na abertura de trabalhos na Umbanda e em algumas vertentes do Candomblé; ou mesmo os gráficos rituais nos corpos dos iniciados realizados na cerimônia de rayamento da Palo Monte, que ativam a comunicação com os ancestrais (*nfumbi*) (OCHOA, 2010a; 2010b).

Assim como ocorre nessas práticas religiosas, as *firmas* Abakuá funcionam primordialmente como sistemas semióticos, e não como uma mera protoescrita convencional – noção que, de certa forma, aproxima-se da proposta discutida por Miller (2016; 2017). Seus traços não se limitam a representar ou descrever o sagrado, mas constituem-no em ato, funcionando como interfaces dinâmicas entre o humano e o espiritual. A escolha das cores - amarelo e branco - não é arbitrária, mas ecos de uma estética ritual da cosmologia Abakuá, que remetem à dualidade entre vida e morte.

Perpetuidade, registro, marca e autoridade são dimensões intrínsecas à escrita enquanto ato fundante de propriedade simbólica. Tais elementos configuram-se como pilares para a constituição de suas práticas sociais e formulações espirituais. Os registros gráficos, denominados *firmas*, operam como dispositivos catalisadores de narrativas mitológicas, articulando-se com elementos performativos como as expressões linguísticas codificadas (*lenguas*) e os cantos rituais (*nkames*), conformando um sistema integrado de transmissão de saberes. O termo *firma*, embora de uso cotidiano, assume entre os Abakuá uma conotação ritual, referindo-se tanto à prática gráfica quanto aos seus significantes, mobilizados como plataformas visuais de ativação cerimonial.

A expressão *firma*, conforme León (1986), deriva de um tropo literário inspirado nos costumes mercantis do século XIX, nos quais selos e assinaturas autenticavam a origem de produtos. Contudo, entre os Abakuá, seu significado transcende a noção de propriedade material. Enquanto no sistema capitalista a assinatura valida transações e certifica autoria, nas dinâmicas Abakuá, as *firmas* não demarcam posse, mas seu valor semântico depende do contexto ritual e da materialidade suportada (muros, corpos, tambores). A função desses grafismos radica em sua capacidade de englobar espaços e corpos, convertendo-os em veículos de agência espiritual.

As *firmas* integram o sistema gráfico chamado de *Erenyó*. Composto por linhas, círculos, setas e combinações geométricas, os símbolos são ativados pelo escrivão ritual (*Mpegó*), que emprega giz (*ngomo*) para inscrever símbolos durante a fabricação e em outros momentos rituais importantes — momento em que traços ganham agência e eficácia ritual. Tais inscrições, proibidas a não iniciados, operam como interfaces entre o visível e o invisível, disseminando seus efeitos tanto no espaço sagrado *fambá* quanto em ambientes externos.

Thompson (1983) associa o sistema gráfico *Ereniyó* aos ideogramas Nsibidi, sistema ideográfico dos Ejagham e sociedades Efik, que condensam ideias e poderes em camadas semânticas. Como apontado anteriormente, registros históricos delatam as primeiras aparições desses símbolos em Cuba em 1839, quando documentos apreendidos de Margarito Blanco — cozinheiro e capataz no porto de Havana acusado de conspiração colonial — revelaram emblemas Abakuá de *plazas* (CHAPEAUX, 1964). Nessa historicidade, revelam-se duas figuras centrais: Blanco e o sistema visual Abakuá. No entanto, parte do conhecimento gráfico Abakuá encontra-se fragmentado em compilações individuais, que Cabrera nomeia como

Afonipán ou *Ufonipan*), ou ainda nos cadernos rituais (denominados *libretas*), guardados por detentores privilegiados.

O sistema *Ereniyó* reinterpreta símbolos do sistema *Nsibidi* através de deslocamentos criativos. Cruzamentos de setas, por exemplo, marcam o centro gráfico, aludindo à partilha do mundo em novas terras (Cuba), enquanto traços curvos sugerem embarcações ou o pote onde *Sikán* encontrou o peixe sagrado *Tansé*. Círculos, que para os *Ngbe* simbolizavam o universo, são seccionados por cruzes, formando quadrantes que remetem a olhos de *Sikán* e *Tansé*, ou a plumas ancestrais que invocam espíritos nos tambores (THOMPSON, 1983, p. 253-254). Essa ressignificação suscita um tensionamento epistemológico: as análises acadêmicas — que guiaram a pesquisa de campo — dialogam com as interpretações dos próprios Abakuá, ou projetam narrativas externas sobre um sistema simbólico que se reinventa na prática ritual?

Segundo Cabrera (1975), o sistema gráfico *Erenyó* estrutura-se em três elementos: *sellos*, *gandós* e *anaforuanas*. Contudo, conforme interlocutores consultados, os *anaforuanas* são definidos como o conjunto total dos elementos gráficos (*trazos*), subdividindo-se internamente em *sellos*, *gandós* e *firmas*. A expressão "*firmas*", entretanto, emergiu como a mais recorrente no trabalho de campo, funcionando como um invólucro conceitual: embora agregasse nominalmente as três categorias, na prática, referia-se principalmente aos *sellos* e, em menor escala, aos *gandós*. Estes últimos, por sua vez, apresentam menor visibilidade devido ao contexto ritual da sua produção — a maioria é elaborada exclusivamente dentro do recinto sagrado (*fambá*), espaço restrito à iniciação religiosa.

O termo *Anaforuana*, conforme interlocutores como Hugo e Mike Bueno (ambos *Mpegós*), designa o conjunto de traços do *Erenyó*, subdivididos em *sellos*, *gandós* e *firmas*. Cabrera (1975) categoriza-os como:

- *Sellos*: Unidades mínimas (linhas, círculos) com funções conectivas, representando territórios, famílias ou hierarquias. Grafismos aplicados em superfícies (corpos, tambores) para identificação de *plazas* e confirmação iniciática.
- *Gandós*: Composições complexas que ilustram ações rituais (ex.: *AkuaMbori*, sacrifício de um bode), mapeando cenários míticos e justiça ancestral.

Enquanto os *gandós* rememoram eventos fundantes, os *sellos* atuam como emblemas de irmandades, — inscritos em altares, em artefatos rituais (*atributos* dos *plazas*), nas portas do

quarto sagrado, nos membros superiores, inferiores, cabeça, dorso e costas dos homens, nas árvores — e demarcam relação e englobamento. Sua leitura exige conhecimento íntimo de códigos topológicos, pois articulam "ruas" (*caminos*) simbólicas que guiam iniciados através de paisagens imaginadas.

Mike Bueno, iniciado na posição titular (*Mpegó*) do *juego Efi Mañón Metara* (2010), descreve *anaforuanas* como "traços complicados que levam a caminhos". Sua trajetória, de jovem atraído por cerimônias em Marianao ao cargo de escrivão (*Mpegó*), ilustra a permeabilidade entre experiência individual e coletividade. Para ele, os *sellos* transcendem a função gráfica: são assinaturas que "imortalizam feitos", vinculando indivíduos a geografia mítica dos territórios *Efó*, *Efi* ou *Oru*.

As *firmas* Abakuá não se restringem a grafismos: são tecnologias de ativação do sagrado. Seu poder reside na capacidade de reconfigurar símbolos como *habilitações* articulando passado e presente através de uma gramática visual dinâmica. Ao inscrever mitos em corpos, em tambores, em espaços e elementos naturais, os Abakuá não apenas reativam, ritualmente, a presença dos ancestrais, mas transformam superfícies ordinárias em suportes do extraordinário.

As *firmas* também dialogam e mesclam-se com outros regimes visuais, como os murais presentes nos templos Abakuá. Presentes tanto em *Ebión* — conforme descrito anteriormente — quanto em outros templos, minha primeira observação dos murais ocorreu em novembro de 2019, durante um ritual fúnebre (*llanto* ou *ñampe*) no templo *Ita Manalluao Bongó Mafimba*, em Marianao.

Nas paredes azul-claras do recinto sagrado, o mural ali presente sintetizava cosmogonias Abakuá. No topo, um crucifixo sincretizava a divindade *Abasí* como um deus cristão, enquanto abaixo perfilavam os tambores litúrgicos. Na pintura destacavam-se os tambores: *mpegó*⁸⁰, *ekueñón*⁸¹, *nkrikamo*⁸² e *Sese Eribó*⁸³. Fechando a composição, o *íreme Eribagandó* — espírito

⁸⁰ Chamado "o Ekué visível" (Ekué Ereniyó), era o tambor da ordem, marcado por grafismos de seu dignitário e adornado com penacho ou plumas (muñón). Suas batidas ditavam o ritmo cerimonial.

⁸¹ Tocado com uma única mão, seu som convocava sacrifícios e "buscava a voz" dos ancestrais. Identificado por uma pluma, era o mediador entre o humano e o divino.

⁸² O caçula da tríade, menor em tamanho, mas não em importância. Seu tinido agudo invocava espíritos, como registram Zayas (2019) e Ortiz (1981).

⁸³ Tambor cerimonial, não é tocado. É o "tambor-mãe". Revestido com pele de leopardo — animal quimérico de Ekué —, suas quatro plumas representavam os quatro pilares hierárquicos: *Iyambá*, *Mokongo*, *Isué* e *Isunekue*.

ancestral mascarado, portando um bastão e um galo — inclinava-se sobre a inscrição do nome e ano do grupo ritual (*juego*).

Dispostos nos pátios dos templos, onde se realiza a dimensão pública do ritual, os murais Abakuá chamam atenção pelo seu porte — geralmente grandes, ocupando porções significativas das paredes, às vezes cobrindo duas ou três seções. Suas cores vibrantes contrastam com a aridez do solo, a sombra da árvore sagrada ao fundo e as portas cerradas do *fambá*, criando um impacto visual acentuado. Posicionados estrategicamente, esses murais funcionam como marcos alegóricos, integrando três pontos geométricos essenciais no complexo do templo: o recinto sagrado (*fambá*), a árvore sagrada (*Ceiba*) e um espaço reservado à saída do *íreme* ou a locais de sepultamento, que delimitam a área destinada às cerimônias (LUCENA, 2023).

Segundo Hugo, pintor e autoridade ritual (*Mpegó*), as obras são encomendadas pelos hierarcas de cada grupo sociorreligioso (*juego*) Abakuá como forma de ostentar status econômico e distinção social. Em assembleias (*juntas*), os membros votam pela realização das pinturas e definem seus temas centrais, que posteriormente são expressos em linguagem visual.

Os temas, em geral, sintetizam narrativas fundacionais da Sociedade Abakuá. Hugo explica que os murais costumam representar elementos ligados ao nome de cada *juego*: “o rio, o leopardo, a árvore (*Ceiba*)... Tudo remete ao ritual. Com as pinturas, reafirmamos a mitologia do passado e do presente. É graças a ela que nossa sociedade persiste. O leopardo, o crocodilo, a cobra — todos foram agentes espirituais em momentos cruciais e estão ali retratados. É uma linguagem visual acessível”, ele diz.

Essa linguagem divide-se em dois eixos principais. O primeiro engloba elementos das narrativas míticas que constroem paisagens de memória Abakuá, associadas a uma África ancestral (WIRTZ, 2016; PALMIÉ, 2006). Tais elementos — como o rio, a árvore sagrada, animais espirituais (leopardo, cobra, crocodilo), tambores, barcos e instrumentos rituais — remetem aos três ramos principais da sociedade (*Efó*, *Efi*, *Orí*) e ao “tempo dos ancestrais”.

O segundo eixo retrata cenas rituais, capturadas como instantâneos de processos cerimoniais. Homens em procissão, realizando tarefas rituais, compartilhando refeições comuns ou formando círculos de mãos dadas. Espíritos emergindo de tambores; a figura de uma mulher com pote na cabeça (*Sikán*); e as gestualidades das entidades encarnadas (*íreme*).

Ainda segundo Hugo, às vezes os murais dialogam com santos católicos ou orixás do panteão afro-cubano relacionados a cada grupo.



Figura 11: Mural feito por Hugo Curet Acosta no templo do grupo (juego) Isún Efó mostrando o compartilhamento da comida, o último passo do ritual. Mariana, 2019.

Como sintetizou um interlocutor: “Se hoje repetimos os atos de nossos ancestrais, somos uma só sociedade. Falamos a língua bricamo”. Hugo acrescenta: “Minhas pinturas transmitem mensagens; queremos que nossa religião seja conhecida por meio delas”. Embora ornamentais, os murais operam como artefatos estético-rituais, condensando significados e atuando como fóruns visuais (BROWN, 1995). Para os não iniciados, porém, permanecem relativamente enigmáticos, cujas alegorias e formas revelam apenas fragmentos de uma epistemologia sagrada. Como alertou um Abakuá: “Só quem conhece o ritual decifra a narrativa nos murais — e vice-versa”.

10. Grafismos como holografias mitológicas

As *firmas* nos rituais Abakuá servem tanto como orientação ritual, representando momentos mitológicos e orientando passos e etapas para a condução das cerimônias, como selos de consenso validados por sons; como o toque da campana (*Ekón*) ou do próprio tambor-*mpegó*. Esses gráficos "ancoram" paisagens sagradas, conectando os momentos fundantes da Sociedade

ao presente. Sua natureza "holográfica" permite que transcendam suportes físicos, evocando realidades mitológicas durante os rituais.

Cada grafismo remete a eventos no tempo mítico, que operam como esquemas de referências ancestrais e protocolos de ação. Os grafismos configuram-se como necessários “passos” no ritual. Mike Bueno (*Mpegó*), ressalta que infringir esses passos invioláveis compromete a integridade ritual, evidenciando a importância da precisão na transmissão do conhecimento e dos gráficos como suas plataformas base. Dessa maneira, a inscrição das *firmas* não é apenas representativa, ela propõe uma realidade performada (*enacted*) (MOLL, 2008). Ao serem traçadas, elas recriam a jornada mitológica, chamada pelos interlocutores de travessias (*travesías*). As travessias não somente descrevem os eventos, mas os instanciam, transformando oficiantes rituais em agentes da narrativa fundadora e os alocando nas paisagens desejadas. Esse ato demonstra como o pensamento simbólico se materializa, integrando passado e presente em um postulado para experiência coletiva, a partir da travessia acionada.

Essa dualidade dissolve a ideia de "passado" como categoria e, caso esse exista, é relativa ao tempo da criação, ou de uma perene recriação de suas origens. O mito, fabricado no ritual Abakuá, é um agora. Esse presente ancestral delata a ausência de mulheres nas consequentes realizações dos rituais, reforçando, como aponta Morel (2013), a construção de uma masculinidade ritual. Enquanto o mito de *Sikán* envolve uma figura feminina primordial — a da princesa sacrificada —, sua presença simbólica não se traduz em participação ativa, mas permanece opaca. Esse encobrimento opera em dois níveis: o espacial e o perspectivo.

No nível espacial, tanto os rituais quanto as reuniões decisórias (*juntas*) configuram espaços androcêntricos, que também funcionam como zonas de segurança para os homens. Nessas reuniões, por exemplo, os homens se permitem expor vulnerabilidades, ainda que acreditem que tais fragilidades são interditas no espaço público. No nível perspectivo, corpos masculinos se tornam veículos e reprodutores das tecnologias ancestrais, reiterando hierarquias patriarcais e marginalizando a participação feminina. Para os Abakuá, o mito não é apenas uma engenharia temporal, mas também uma práxis de existência. De certa forma, ele transcende sua própria natureza narrativa, permeando as relações cotidianas e reforçando os laços comunitários, uma vez que, idealmente — em diferentes níveis — os irmãos de religião (*ecobios*) comprometem-se uns com os outros e com a instituição.

11. A dinâmica dos grafismos *Ereniyó*

Análises etnográficas das tradições orais dos povos originários das Américas, frequentemente revelam sistemas complexos de interpretação que transcendem a linguagem verbal, operando por meio de transmutações intersemióticas entre signos visuais, sonoros e gestuais (SEVERI, 2014; 2018). Além de exemplos consolidados, como a escrita pictográfica dos povos das Grandes Planícies, os *quipus* andinos (sistemas de cordas com nós) ou a iconografia náhuatl, Severi (2017) identifica uma quarta modalidade de tradução. Por transmutação intersemiótica, o autor compreende o processo no qual signos verbais são convertidos em outros sistemas não verbais, gerando camadas de significado interdependentes.

Nas análises das culturas ameríndias dos Yekuana, Wayana e Wayampi do Alto Orinoco, ou os guaranis e *chané* a oeste do Chaco (DOMÍNGUEZ, 2022) observa-se que narrativas míticas são primeiro codificadas em imagens (pinturas corporais, padrões em cestarias) e, posteriormente, transmutadas em sequências sonoras (cantos rituais) ou coreografias gestuais. Essa conversão, argumenta Severi (2017), não é mera tradução, mas uma ressemantização que preserva a coerência simbólica enquanto adapta o conteúdo a novos suportes. Por exemplo, imagens podem transformar-se em sons, cujos padrões visuais geométricos, que representam episódios mitológicos, são convertidos em motivos melódicos específicos durante rituais. Ou, os gestos se tornam narrativas, cujos movimentos rituais reencenam histórias ancestrais, funcionando como "textos" corporais legíveis para iniciados.

Como argumenta Severi (2017), variações no uso de códigos e na construção de contextos pragmáticos, para além de diferenças linguísticas ou culturais, moldam processos cognitivos e definem estados do mundo, ontologias. A transmutação intersemiótica ilustra esse princípio: ao vincular o "que deve ser expresso" (conteúdo narrativo) ao "que pode ser expresso" (limites do sistema semiótico), ela ativa formas de pensamento plurais e não hierárquicas. A transmutação intersemiótica desafia noções estáticas de "cultura" ou "linguagem", revelando que ontologias como redes de práticas semióticas estão em constante recombinação. Assim, a pluralidade ontológica emerge não de visões de mundo fixas, mas da capacidade de ativar múltiplos códigos em contextos específicos — um processo que redefine continuamente o que é possível pensar, expressar e experimentar que nos inspiram a pensar o sistema gráfico *Erenyó* dinamizado pelos Abakuá.

Os traços *Erenyó*, embora compostos pelos mesmos elementos (linhas, círculos, setas), admitem uma relativa abertura composicional, gerando significados dinâmicos a partir de sua

disposição espacial e combinação em complexos gráficos (*gandós*). Como observa Ramón, um círculo isolado é apenas uma forma geométrica, mas quando integrado a outros elementos como pontos ou linhas, transforma-se, por exemplo, no emblema (*sello*) de *Mokongo* — entidade cuja interpretação varia conforme o contexto. Essa polissemia reflete o que Severi (2017) denomina "iconicidade relacional", onde o sentido emerge não do ícone isolado, mas de sua posição em uma rede simbólica e seu acionar como processos cognitivos.

Ao descrever o grafismo relativo ao local/ação do sacrifício ritual (*patíbulo*), ou seja, o pátio de um templo Abakuá, as observações de Mike Bueno parecem convergir na mesma direção. Se o grafismo for inscrito isoladamente, remete ao ato específico. Se combinado com outro grafismo que alude às margens do rio mitológico (*Nandibá*), evoca uma sequência litúrgica (*pasos*), indicando que o sacrifício é pré-condição para avançar no ritual. Assim, os grafismos funcionam como instruções e permissões (*permisos*) graduais que orientam o avançar da ação coletiva ritual.

Mike Bueno, contudo, enfatiza a distância entre percepção leiga e expertise de um iniciado. Ele comenta: “Quanto mais você olha, menos você vê”. A simplicidade aparente dos grafismos *Erenyó* dissimula os conhecimentos dos detentores de cargos rituais (*plazas*). Nas palavras de Mike Bueno, “o que para uns é um círculo, para nós é um olho” — metáfora de um sistema onde o visível apenas insinua o invisível, e o verdadeiro significado reside naquilo que os olhos não alcançam.

12. Visualizando o mito: a arte de Hugo

Hugo nasceu na década de 1990. Apesar de sua vocação para a pintura, trabalha como padeiro para se sustentar. Sua mãe, Bia, descreve-o como um jovem bondoso, tranquilo, sem vícios e sempre disposto a ajudar. Ela desconfiava dos rumores de que seus filhos — Hugo e o irmão — frequentavam Marianao, um dos cinco municípios de Havana onde ocorrem rituais Abakuá. Para Bia, era mais provável que estivessem com o pai, de quem era divorciada. Na mesma época das desconfianças, gravuras de cerimônias Abakuá começaram a aparecer em sua casa. Enquanto a mãe as via como imagens confusas e misteriosas, para o filho representavam experiências e observações pessoais.

Nunca tendo participado de tais rituais, Bia inicialmente via com desconfiança o envolvimento de Hugo. Como mãe solo e responsável pela educação dos filhos, impunha disciplina rígida e temia os bairros que Hugo frequentava, considerados por ela marginais e

perigosos. Para tranquilizá-la, o jovem dedicou-lhe um quadro retratando suas vivências nos rituais, revelando o que via e aprendia. Ainda adolescente, pintava cenas dessas práticas como forma de registrar impressões sem filtro, incluindo detalhes inusitados, como um homem com uma pistola, que o faziam rir ao lembrar. Na época, Hugo ainda não compreendia profundamente a expressão de religiosidade da Abakuá, mas buscava explicar à mãe sua maneira de vê-la e as possibilidades que encontrava ali.

A visão negativa que Bia tinha da prática não era isolada — nem nova. Ela costumava dizer que o filho havia "jurado" duas vezes no mesmo dia: uma para a instituição Abakuá e outra para ela. O momento do juramento foi marcado por conflito emocional. Enquanto Hugo se recusava a comer, a mãe chorava e dirigia-lhe críticas, balançando a cabeça em reprovação. Para Bia, a iniciação era "coisa de delinquentes, assassinos, gente má", ecoando estigmas associados à Sociedade.

Havia um agravante: o ritual exigia que Hugo oferecesse dois galos como parte de sua contribuição (*derechos*). Para cumprir o requisito, ele passou dias à procura dos animais com um amigo. Quando finalmente os encontrou, escondeu-os em um cômodo de sua casa. Como as cerimônias começam ao amanhecer, saíram antes do nascer do sol. Tentando ocultar as aves, Hugo procurava dissimular seus passos; no entanto, a mãe acabou por encontrá-los e exclamou: “Pobrezinho!”, em referência à tentativa frustrada do filho. Ao relemburar o episódio, Bia admite, com pesar, que não acompanhou a iniciação, delegando a tarefa ao outro filho. O gesto reforçava sua resistência inicial à Abakuá.

Com o tempo, porém, os argumentos que sustentavam o desgosto de Bia — alinhados ao estereótipo que associa os Abakuá à criminalidade (PÉREZ; ZAYAS, 2011) — começaram a ruir. Hugo, imerso na instituição, dedicava-se a estudar, pintar, escrever, confeccionar tambores e colares. “Ele sabe tudo sobre sua religião e, além disso, não é delinquente”, reconheceu Bia. Hugo, por sua vez, insistia: “É preciso separar as coisas. É uma religião bonita, que ensina a ser “boa pessoa, bom pai, bom filho”. Numa cerimônia, quem busca prisão vai para o lado da prisão. Quem quer cultura, vai para o lado da cultura.” Membros Abakuá e conhecidos o chamam de “O Pintor”.

Hugo havia se iniciado em 2009 em El Pocito, Marianao, no grupo (*juego*) *Isun Sankobio Efó Ecó Unkabu*, ou simplesmente *Isun Efó*. Ele mesmo relata: ‘Me iniciei na Abakuá porque um irmão de religião (*ecobio*), hoje *plaza* [dignitário] no meu *juego*, Samuel, presenteou-me

com um livro do intelectual cubano Fernando Ortiz. Comecei a ler e me identifiquei com o conteúdo, que contava a história da origem da Abakuá na África, na Nigéria — o mito de *Sikán*, a princesa, o segredo do peixe. E então, como costumo dizer, eu gostei desse *pataki* [narrativa sagrada]’.

Enquanto representações folclóricas tendem a reduzir a Abakuá a estereótipos, Hugo estabelece uma relação com a sociedade, construindo um idioma visual que dialoga com obras clássicas sobre o tema (CABRERA, 1959; ORTIZ, 1950; 1992; BOLÍVAR, 1990; MENÉNDEZ, 2017). Seus trabalhos não reproduzem conhecimentos rituais de forma passiva; funcionam como uma tradução intersemiótica (SEVERI, 2017), transformando práticas em artefatos visuais que orientam interpretações sobre a instituição. Nesse processo, Hugo transcende a mera divulgação da ‘cultura Abakuá’ (CARNEIRO DA CUNHA, 2009) para consolidar um discurso autoral, expandindo as reflexões sobre as composições de existência (BROWN, 1995) e abrindo novos horizontes entre o sagrado e o profano, o interno e o externo.

Em sua casa, obras dedicadas às divindades da Santería⁸⁴, às *ngangas*⁸⁵ do Palo Monte, aos íreme Abakuá revelam como Hugo reagia criativamente as expressões religiosas que povoavam seu universo cotidiano. Cada tela não apenas documenta rituais, mas torna-se um meio de compartilhar conhecimentos adquiridos, mediados entre a experiência iniciática e a observação externa.

Um exemplo marcante de sua obra é a representação da procissão Abakuá, ritual em que membros juramentados deixam o recinto sagrado (*fambá*) para se apresentarem no pátio, simbolizando a conexão entre o secreto e o coletivo. Na obra “*La procesión*”⁸⁶, Hugo não apenas captura o movimento cerimonial, mas incorpora elementos cotidianos — como cervejas compartilhadas e gestos de confraternização —, situando a prática no presente.

⁸⁴ A *Santería* ou *Regra de Ocha* é uma religião afro-cubana de origem iorubá. Esse sistema religioso é composto por dois segmentos: o primeiro é aquele que adora suas divindades, os orixás (segmento Ocha); e o segundo, o culto Ifá (segmento Ifá), relacionado a Orúla (máximo adivinho do panteão Iorubá).

⁸⁵ *Nganga* ou *nkisi* é um vaso ou caldeira de barro ou ferro carregado com diversas substâncias que tem papel importante na *Regra de Palo Monte* ou *Regra Conga*, uma religião de matriz bantu em Cuba. Suas práticas, mais introspectivas e menos festivas, são a voltadas a resolução de problemas familiares ou sociais. Eles estabelecem estreita relação com os mortos e a natureza.

⁸⁶ Seu quadro “*La procesión*” foi premiado no Festival de Raíces Africanas Wemilere, em Guanabacoa, Cuba.

Em outra situação a inclusão de três pedras em uma de suas telas ilustra essa dualidade entre o acessível e o simbólico. Ao descobrir que essas pedras remetem ao mito da princesa *Sikán*, Hugo vincula-as a codificações visual do sistema gráfico *Erenyó*, usado nos rituais. Para o observador externo, desperta curiosidade. Para o iniciado, oferece camadas de interpretação que decifram saberes ancestrais. "Minha pintura é para todo mundo", afirmava, sublinhando como suas obras transcendem fronteiras físicas, criando espaços lisos (DELEUZE e GUATTARI, 2019) onde afeto e intensidade se entrelaçam, mediando entre o sagrado e o profano.

As telas de Hugo revelam a maneira como um iniciado percebe e interage com o mundo ao seu redor. Elas não apenas registram o que ele vê — traduzindo suas observações em tinta a óleo —, mas também comunicam a perspectiva desse sujeito tanto para familiarizados quanto para leigos em relação à Sociedade Abakuá. Ao criar seus quadros, Hugo oferece um vislumbre sutil de seu processo de seleção, destacando o que considera essencial nos rituais Abakuá. O que quero sublinhar é que, nessa curadoria, ele age com plena consciência do que pode ou não ser revelado. Em seu idioma visual, reproduz uma opacidade intencional (GLISSANT, 2021), que sinaliza a escolha de elementos refletidos em sua conduta como iniciado. Suas telas, assim, espelham as negociações simbólicas entre seu papel no grupo sociorreligioso (*juego*) e sua posição como artista que almeja compartilhar sua obra.

Parece-me que aquilo que perfaz seu traço é uma operação consciente que não almeja totalidade, não pretende compreender tudo, nem reduzir, nem abrir completamente o conhecido para o desconhecido (THEOPHILO, 2022). Em vez disso, por meio de sua pintura, ele tece um pensamento que relaciona suas experiências como Abakuá com a vida na sociedade cubana, refletindo a coexistência desses mundos. Hugo compreende bem esse jogo de negociação, produção e relação entre as dinâmicas do segredo Abakuá — no que tange sua religiosidade, à qual se dedica e na qual possui certo destaque — e a sociedade cubana em geral. Entender essa dualidade e sua fundamentação enriquece sua obra, uma vez que a retira de um registro de mera representação visual. Suas obras podem ser encaradas como a própria materialização da relação entre as dinâmicas interna e externa com as quais os Abakuá lidam.

Hugo controlava deliberadamente a visibilidade de detalhes, como símbolos do sistema gráfico *Erenyó* ou gestos rituais, preservando segredos destinados apenas aos iniciados, equilibrando divulgação e proteção do conhecimento. Sua obra explora a coexistência entre arte e ritual, fundindo regimes visuais distintos — a estética contemporânea e a simbologia Abakuá — em uma expressão que é, ao mesmo tempo, pessoal e coletiva. Seus trabalhos não apenas

atraíam o olhar externo, mas também dinamizavam conhecimentos entre iniciados: "Hugo, tu vives para isso. Contigo, conheci o que não sabia", comentavam seus irmãos de fé (*ecobios*).

13. Limites da inovação

A criação de novos grafismos na Sociedade Abakuá é regulada por convenções estabelecidas. Embora narrativas orais celebrem figuras históricas como Cucito — suposto inventor de símbolos ainda em uso —, a inovação contemporânea é abordada com reservas. Como explica Mike Bueno: "Para criar um momento ritual em um gráfico, teria que explicá-lo de forma muito explícita [...] Não me meto nessa confusão".

A sociedade organiza-se em três ramos étnicos (*Efi*, *Efó*, *Oru*), cada um reinterpretando os grafismos conforme suas participações na narrativa de origem. Mike Bueno exemplifica: os *Efó* associam círculos aos "olhos dos personagens míticos" *Tansé* e *Sikán*, enquanto os *Efi*, chegados posteriormente, incorporam círculos e cruzes, simbolizando acesso parcial ao conhecimento ancestral. Essa metamorfose semântica não fragiliza a coesão grupal; pelo contrário, reforça particularidades dentro de um sistema coletivo.

Hugo, por sua vez, propõe⁸⁷ ressignificar o papel de *Sikán*: "Ultimamente, tenho falado muito sobre *Sikán* com meus irmãos (*ecobios*). Quisera formar uma potência com um título derivado dela, que possui muitas denominações. Por que não criar um grupo (*tierra*) Abakuá em sua homenagem? Ela é a mãe primordial, graças à qual existimos. Precisamos combater o machismo no grupo e dar-lhe o lugar que merece". Suas telas, segundo explica, não contradizem a narrativa fundacional, mas funcionam como "adendos que dão a ver": interpretações visuais atualizadas pela experiência individual e coletiva. "É uma afirmação da mitologia que sustenta nosso funcionamento atual", ele diz. Ao elevar *Sikán* a um plano central, Hugo busca tornar visível uma relação de extração simbólica, revelando camadas não abertamente ditas das práticas Abakuá.

Na mitologia Abakuá, *Sikán* — figura feminina — captura o peixe divino (*Tansé*) cujo rugido lembra um leopardo. A inventividade masculina baseia-se na reposição contínua desse momento fundador, obviando o papel central da mulher. Essa abordagem, porém, enfrenta resistência. Mike Bueno classifica-a como "*candela*" — termo cubano que denota problema,

⁸⁷ Entrevista realizada em março de 2022.

risco. Isso porque a complexidade e principalmente a possível dissolução da convenção que um símbolo necessita para sua inteligibilidade (WAGNER, 2010) se torna ameaçada. Para Hugo, contudo, a ousadia criativa é inerente à sua função como escrivão (*Mpegó*). Seu objetivo não é subverter, mas re-centralizar *Sikán* como "potência criadora" no sistema Abakuá, tensionando figura e fundo (STRATHERN, 2011) sem romper a lógica interna do grupo. O que pode ser demonstrando também com o exercício da criação de novos grafismos ou reinterpretações dos mesmos.

Durante nossa entrevista em 2022, em sua residência, ele argumentou: “Às vezes, o conhecimento permite criar símbolos adaptados às necessidades espaciais de cada território e ramo. Essa é a beleza”. Para ilustrar, desenhou em meu caderno dois grafismos que ativavam o mesmo conhecimento e a mesma holografia.

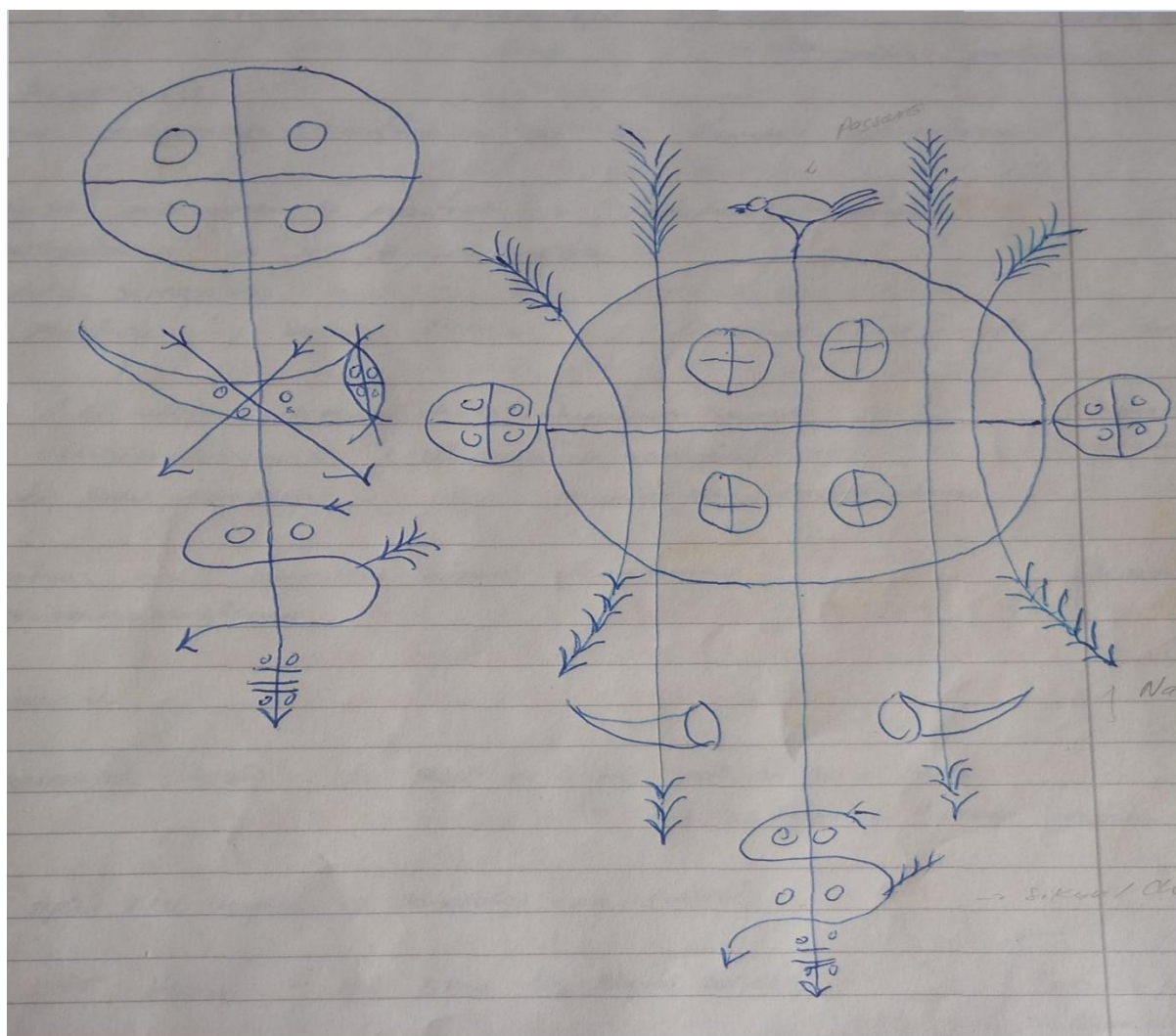


Figura 12: Exemplos de firmas Abakuá realizadas Hugo Curet Acosta (*Mpegó*) em meu caderno de campo durante uma entrevista. Janeiro, 2023.

Na imagem apresentada, Hugo exemplifica a simbologia de seu ramo Abakuá (grupo étnico *Efó*), destacando dois grafismos. À esquerda, está o símbolo tradicional *OrunaAkuá Abasí Riri* (CABRERA, 1975, p. 93), associado à purificação e ao momento fundador em que o feiticeiro (*Nasakó*) reuniu outros dignatários no Monte (CABRERA, 2018), selando o pacto de criação da sociedade com um tambor cerimonial. Esse grafismo é organizado hierarquicamente: no topo, o emblema (*sello*) do plaza *Mokongo*, equivalente à autoridade ancestral — círculo *Arakasuaka*. No meio, o *sello* de do ajudante do feiticeiro (*Ekoumbre*), representado por um chifre (*mañongo pabio*) que guarda os elementos mágicos de *Nasakó*; e na base, o *sello* do próprio *Nasakó*, o feiticeiro principal.

À direita, Hugo apresenta sua reinvenção gráfica, centrada no círculo concêntrico (*Arakasuaka*), que representa a terra *Efó* como origem e destino ritual. Uma seta alongada termina no *sello* do feiticeiro (em forma de "S"), enquanto linhas adjacentes apontam para as árvores sagradas (*ceiba* e *palma*). Dois pequenos círculos laterais simbolizam o poço onde feiticeiros de outras terras se reuniam, e um pássaro — testemunha mítica dos eventos fundadores — complementa a narrativa. No centro, Hugo insere o tambor cerimonial (*Bongó Enchemiyá*), ligando o símbolo à prática ritual, e na base, elementos cônicos (*mañongo pabio*) remetem ao assistente do feiticeiro (*Ekoumbre*). Assim, sua criação integra os princípios da convenção e inovação, reinterpretando graficamente a mitologia ancestral de acordo com seu arcabouço conceitual.

Esses símbolos funcionam como ferramentas, entre veículos de transmissão religiosa e recursos mnemônicos ao longo do tempo. Com esse singelo exemplo prático, Hugo destaca o processo de ajuste pelo qual o sistema visual passa — seja ampliando ou reduzindo elementos. O escritor confessa que frequentemente utiliza sinais antigos, mais complexos, extraídos de manuscritos (*libretas*) e notas recebidos, para guiar as ações rituais atuais. "No fim das contas", comenta Hugo, "eles significam a mesma coisa". Contudo, para reproduzi-los, ele precisaria de mais tempo — pelo menos uma hora —, já que são maiores, mais complexos e mais densos que os símbolos contemporâneos. Com certa resignação, ele reconhece que muitas dessas inscrições se modificaram.

Hugo explica que, durante os rituais, quando os ânimos se exaltam, o ambiente está muito energizado e os participante empolgados, espera-se um gráfico (*firma*) rápido e eficaz

para "resolver o problema"; a confirmação gráfica necessária (*permiso*) para a continuação ritual. Isso implica não dedicar tempo excessivo à elaboração demorada e extensa de elementos do sistema *Erenyó*, mas sim criar um grafismo condensador. Essa forma visual pode remeter a um símbolo maior (como um *gandó* ou *sello*), mas tende a ser mais simplificada. Embora Hugo saiba e queira reproduzir grafismos complexos, ele enfrenta obstáculos: além do tempo necessário, há a exigência de que os participantes compreendam seu significado. Esse constrangimento na execução das inscrições revela uma perda sutil na estética ritual. "Algo está sendo perdido ou ajustado", reflete Hugo. "Você cria uma *firma* que mantém o sentido original, mas é mais econômica. Isso poupa tempo e permite cumprir outras funções".

Os conteúdos mencionados por Hugo — provenientes de cartilhas, cadernos e manuscritos Abakuá (*libretas*) — descrevem grafismos detalhados, que demandavam maior tempo de execução. Esses símbolos eram realizados em espaços reduzidos, compatíveis com as limitações físicas impostas aos Abakuá durante o período colonial e a primeira república cubana. Na década de 1970, o Estado cubano restringiu as cerimônias rituais a templos específicos, localizados nas periferias urbanas.

Embora alguns grupos Abakuá agora tenham mais espaço em seus templos, alguns com córregos ou árvores sagradas em seus territórios, reduzindo a necessidade de símbolos gráficos substitutivos, meus interlocutores ressaltam a falta de tempo para reproduzir formas extensas e expressivas contemporaneamente. Paradoxalmente, quando os Abakuá tinham menos espaço físico, dedicavam-se mais à gramática visual, expressando símbolos sagrados com menor síntese.

Isso aponta para mudanças epistêmicas na estrutura do conhecimento Abakuá. A sociedade prioriza o coletivo, não o indivíduo. Mesmo com a revitalização criativa das *firmas* (possivelmente menores e menos complexas), os símbolos não podem desviar-se dos padrões estabelecidos das holografias da narrativa fundante. Do contrário, perdem eficácia ritual e a carga espiritual necessária para comunicar-se com os ancestrais.

O domínio do conhecimento — interpretar símbolos, recitar preces em *brícamo* e executar batidas de tambor — particulariza a diferenciação entre grupos. Quanto maior a expertise, maior o prestígio. Porém, a criatividade visual tem limites: desvios excessivos em relação aos manuscritos antigos ou aos ensinamentos dos hierarcas podem gerar descrédito. "Se for além do convencional, outros dirão que é invenção sem sentido(*invento*) no ritual", explicam. A

criação é legitimada apenas quando paralela às convenções originais, baseada em registros visuais preexistentes. O risco, contudo, é que o reajuste simbólico leve à perda da convenção sobre o conhecimento ancestral, inviabilizando sua ativação futura nos rituais — o que equivaleria a uma morte simbólica dos grupos.

Essa dinâmica de redimensionamento dos grafismos é um ajuste epistêmico que equilibra espaço, tempo e performance ritual. Radicada na infraestrutura de conhecimento Abakuá, ela permite uma revitalização e abertura controladas, adaptando-se a restrições cotidianas sem romper com suas convenções.

De todo modo, a referência central à composição das origens Abakuá não é primordialmente visual, mas sim acústica. Ela reside na busca pela voz, cerne dos ritos Abakuá, que analiso nas Partes IV e V.

Parte IV: A busca da Voz (A): Abrir a porta aos tambores sagrados

1. O espaço ritual

Para a realização das cerimônias Abakuá, são necessários requisitos mínimos de espaço que constituem seu templo: um quarto sagrado (*fambá*), onde está situado o tambor Ekué; um pátio adjacente (*isaroko*), capaz de acomodar os irmãos da religião (*ecobios*), espectadores, os movimentos do íreme e o momento sacrificial. Idealmente, inclui-se um pequeno espaço destinado à instalação de uma cova para enterros simbólicos. Em rituais funerários, pode-se também ter um espaço anexo para a aparição do íreme funerário (*Anamangui*) – que simula sua emergência do mundo dos espíritos –, além de um local reservado para o sepultamento dos artefatos rituais (*atributos*) e das contribuições (*derechos*) dos membros falecidos.

Elementos naturais presentes no local, como a árvore – *Ceiba* ou a *Palma* – sagrada, assim como a proximidade de uma fonte de água – rio, córrego ou mar – são consideradas condições ideais, ainda que não obrigatórias. Quando essas alternativas são inviáveis, a lógica simbólica suplanta a carência material, e os grafismos sagrados assumem papel central. Como destacou Cabrera (1975, p. 14): “Os signos bastaram, com seu poder mágico, suprir sua ausência. Um símbolo é uma realidade”. Em contextos de precariedade material, os grupos (*juegos*) recorrem a estratégias adaptativas: alugam espaços compatíveis, transferindo artefatos rituais (*atributos*) guardados pelos hierarcas (*plazas*), ou realizam rituais no templo de grupos afins, do mesmo ramo.

Durante o ritual, a porta do quarto sagrado (*fambá*) opera como um dispositivo de mediação entre o sagrado em gestação e o profano – a expectativa coletiva. A responsabilidade do guardião do quarto sagrado (*plaza Fambaroko*) obedece a um protocolo: qualquer homem que pretenda adentrar deve declarar na língua ritual brícamo seu grupo (*juego*), atestar pureza ritual e proferir uma senha em reverência ao tambor sagrado Ekué. Raramente aberta, a porta materializa a diferença entre iniciados e não iniciados, consolidando uma fronteira física e epistêmica. Essa coreografia ressalta *Fambaroko* como mediador corpóreo: sentado próximo à porta, com uma corda amarrada ao trinco, ele opera o mecanismo de abertura sem se levantar, mantendo vigilância contínua. Para os presentes – incluindo as mulheres, restritas a bancos periféricos –, sua figura encarna a regulação do acesso e a proteção do mistério.



Figura 13: O guardião (Fambaroko) segurando a porta do recinto sagrado (fambá) com uma faixa momentos antes da Busca da Voz, no grupo Ebión Efó. Marianao, 2022.

Apesar das delimitações físicas, elementos do sagrado transcendem simbolicamente os espaços circunscritos. Durante o *plante* no grupo *Ebión Efó*, as inscrições do sistema gráfico *Erenyó* estavam gravadas na porta e na árvore sagrada, esta marcada com seu emblema (*sello Kondáfia*). Eles revelaram traços codificados que mediam e constroem o mistério e efeitos de *Ekúe*. Conforme descrito por Cabrera (ob. cit., p. 23), a árvore *Kondáfia*, grafada com gesso amarelo (cor associada à vitalidade), compõe-se de três setas em trajetória descendente e uma linha horizontal aberta. Essa disposição reitera a permeabilidade dos elementos que resguardam o segredo, manifestando-se nas intersticialidades do visível.

Na expectativa do momento ritual da busca da Voz, observava-se que as movimentações preliminares já haviam sido iniciadas. No pátio de *Ebión Efó*, um homem sai do quarto sagrado portando um cálice ocre de madeira, inscrito com o emblema (*sello*) do dignitário responsável pelos couros dos tambores (*Isunekué*), representado por um losango sobreposto a um triângulo atravessado por uma flecha. Munido de um ramo de folhas verdes, o celebrante procedeu à aspersão do líquido purificador (*wemba*) nos quatro pontos cardeais, gesto que reatualizou a

sacralização do espaço ritual. Em uma cerimônia solene, a porta do espaço sagrado é aberta, e assim os sons podem ressoar em busca da Voz.

2. Momento decisivo: romper o silêncio

Conforme mencionei na Parte III, a fabricação (*fabricación*) é a fase ritual inicial que inaugura todo o processo ritual Abakuá, seja nas cerimônias de iniciação ou funerárias. Ainda que os grafismos inscritos nas superfícies e as movimentações preliminares ofereçam indícios do que está por vir, essa etapa ocorre majoritariamente a portas fechadas, em um espaço restrito aos iniciados. Concluída a fabricação, testemunha-se a primeira aparição pública dos elementos rituais, momento que alguns interlocutores definem como o "ato mais propriamente religioso".

Quando as portas do recinto sagrado *fambá* se abrem pela primeira vez ao público, momentos antes da busca da Voz, emerge um complexo sinestésico: cores vibrantes, velas fumegantes, aromas densos; além de todos os artefatos rituais (*atributos*) que guardam relações com funções hierárquicas específicas (BROWN, 2003). Adoto aqui a distinção entre: *atributos* – artefatos rituais vinculados diretamente a um dignitário e à sua função (por exemplo, os tambores cerimoniais e cetros) – e peças (*piezas*): elementos rituais dinamizados coletivamente, sem correlação imediata com os dignatários ou suas funções.

Como sintetiza Hugo, "Tudo é artesanal e artístico; os homens dão vida à Abakuá ornamentando peças, construindo tambores e plumas. É essa preciosidade que traz espiritualidade, pois eles [os *atributos*] a contêm". Essa espiritualidade materializada se atualiza nos atos rituais do grupo, particularmente quando o *Ekuéñon* – detentor do tambor homônimo – busca a "Voz" do tambor sagrado *Ekué*, invocando os espíritos do peixe sagrado *Tansé*, da princesa mitológica *Sikán* e antepassados que se alojam nas peças do "andar do fundamento"- ou seja, enquanto ele soa e ativa todos os actantes no ritual.

A espiritualidade Abakuá, como indica Hugo, fragmenta-se e distribui-se por múltiplos actantes (LATOUR, 2013): desde o giz ritual (*ngomo*) – cujos grafismos nas portas, tambores e corpos permitem a presentificação do sagrado – até elementos naturais como pedras, rios e árvores, ressignificados como entidades nomeadas (CABRERA, 1988). Contudo, sua manifestação mais explícita ocorre na busca da Voz, momento em que a espiritualidade é ativamente convocada através de mediadores sonoros.

A "Voz" deve ser compreendida em dois registros. Fenomenologicamente, como o som que rompe o silêncio primordial, equivalente simbólico à morte. Hermenêutico: como agência que anima os artefatos rituais (*atributos dos plazas*), permitindo aos homens existirem como Abakuá através de uma escuta de duração (BERGSON, 2006). O Rompimento – termo alternativo para a busca – implica atravessar limiares: do mutismo à ressonância, da inércia à ação. Como nota Feld (2015a), "escutar" transcende aqui a percepção auditiva, convertendo-se em forma prima de linguagem e acesso ao divino (*Abasí*).

Essa dimensão sonora centraliza o que é considerado o mistério Abakuá, materializando-se no tambor *Ekué* – cujas ressonâncias no espaço externo, segundo Cabrera (1975, p.30), voltam e "penetram no quarto sagrado através dos grafismos para manifestar a Voz no Tambor". Vejamos tais concepções nas dinâmicas em campo.

Na cerimônia de iniciação (*plante*), no pátio do grupo *Ebión Efó*, após algumas horas, o galo é apresentado aos quatro ventos e ao céu. O espaço, consideravelmente amplo, ainda não se encontra excessivamente lotado, permitindo um deslocamento tranquilo. Ciente de que a busca da Voz está prestes a iniciar, mantenho-me atenta aos sinais, contando com a eventual intervenção de Ramón caso minha atenção falhe. Na companhia da equipe de filmagem, utilizo minha câmera, adquirida para tais ocasiões, posicionando-me estrategicamente próximo à porta do quarto sagrado. A ausência de restrições ao uso do equipamento, diferentemente da primeira fase de campo, permite uma gravação de qualidade satisfatória⁸⁸, documentando um momento singular em que o lúdico e o religioso se entrelaçam no pátio. Os tambores da orquestra pública Abakuá ainda não ressoam, e os presentes—indivíduos com interesses específicos ou com funções religiosas—aguardam em expectativa silenciosa.

Após o término da fabricação (*fabricación*), realizada na madrugada, o escrivão (*Mpegó*) assume a campana *Ekón*. Um dignitário porta uma vela, outro um copo com água benta e um terceiro um maço de ervas. Um homem adentra o espaço carregando um cálice de madeira marcado com os símbolos do chefe militar (*Iyambá*) em amarelo, aspergindo o líquido sagrado sobre os presentes com movimentos repetidos, até desaparecer de meu campo visual. Do lado

⁸⁸ <https://vimeo.com/835387093?share=copy>

interno da porta, inacessível a mim, ecoam vozes que sugerem a concentração dos homens prestes a emergir.⁸⁹

O guardião do tambor (*Ekuéñon*) toma o tambor do escrivão (*Mpegó*), enquanto o ajudante (*Ekoumbre*) sustenta o instrumento do guardião. O chefe militar acende uma vela sob o signo de *Mosongo-Ekué*, invocando a princesa mitológica *Sikán* e o dignatário que a representa (*Isunekué*), cuja autorização permite ao guardião iniciar a busca da Voz. Como consta na passagem mitológica, nesse momento eles se preparam para realizar o trajeto pelo “Monte”, próximo à árvore onde *Sikán* foi sacrificada. No pátio, durante essa etapa ritual, a depender de qual ramo o grupo (*juego*) pertence, há uma diferença em suas ações. Para os *juegos* do ramo *Efi*, eles devem andar concluindo um percurso do pátio até a árvore sagrada (*Ceiba*), porque chegam depois na partilha que engendra a Sociedade (*Ekué*). Os grupos do ramo *Efó* mantêm-se parados na porta—dinâmica que observo neste momento.

Conforme apontam interlocutores, a autorização do guardião (*Ekuéñon*) para buscar a Voz é fundamental. O som da campana *Ekón*, descrito como “o primeiro *Ekué* em Cuba” (CABRERA, 1985:30), através das inscrições dos grafismos (*gandós*) atravessa o quarto sagrado, ativando a manifestação da Voz no tambor. No templo de *Ebiñ Efó*, a abertura da porta, embora controlada pelo guardião dos acessos (*Fambaroko*), ocorre sem cerimônia explícita, revelando brevemente seu interior onde ainda se aglomeram diversos homens. Quatro figuras—identificadas como *Isunekue* (representando a princesa *Sikán*), *Moruá* (responsável pelos íreme), *Ekuéñon* (o executor de *Sikán*) e *Mosongo*—posicionam-se diante da entrada. O escrivão (*Mpegó*), com a campana *Ekón*, o guardião (*Ekuéñon*), com seu tambor silente, e *Moruá*, o encantador de íreme, equilibrando uma vela e um crucifixo na cabeça, destacam-se por seus atributos rituais.

O primeiro toque da campana *Ekón*, executado pelo escrivão, ecoa em uma cadência invariável: *pam, pam, pam, pam*. Enquanto isso, o *Ekuéñon* aguarda, tambor em mãos, a autorização final para começar sua função. Segundo Hugo, o som da campana convoca espiritualidades para habitarem os instrumentos, preparando o terreno para a prece (*nkame*) que se segue. Os presentes, antes dispersos, formam um semicírculo frente à porta, atraídos pela cadência hipnótica da campana *Ekón*. O escrivão inicia então a prece em língua *brícamo*,

⁸⁹ A descrição de Cabrera (1975) sobre a procissão organizada pelo bispo (*Isué*), parada ante a entrada do quarto sagrado, ressoava com a cena descrita através de relatos colhidos em campo.

demonstrando domínio linguístico e ritual. A prece reverencia a magia do feiticeiro (*Nasakó*), o poder do peixe associado à princesa *Sikán*, elementos naturais (estrelas, ventos) e a divindade *Abasí*, além de evocar a cerimônia fundadora (*Baroko*), realizada às margens do rio *Oddán*. O tambor *Bongori Efó*, testemunha ancestral, e a menção a divindade (*Ekúé Abasi*) encerram a invocação.

Sob condição de anonimato, interlocutores destacam a singularidade de *Ebión*: embora a busca da Voz seja atribuição protocolar ao guardião (*Ekueñón*) o papel da campana *Ekón*—um dos primeiros receptáculos da Voz—não pode ser subestimado. Utilizada para convocar espíritos e dialogar com os *íreme* e a árvore sagrada, a campana *Ekón* já “rompe” na primeira fase ritual (*fabricación*), sob comando do feiticeiro *Nasakó*. O som de *Ekón* é o ritornelo *Abakuá*, que emerge como um gesto primordial de criação de território, transformando o caos em espaço habitável e organizando orquestrações que romperão com o silêncio. No momento da busca da Voz, seu toque reitera a função cronológica e disruptiva, conforme explica um responsável pela música (*Moni Bonko*): “*Ekón* mantém o tempo; quando dizemos ‘*Abarori kondo*’, ele rompe [o silêncio]”.

Após concluir sua prece diante da porta, o escrivão mantém o toque contínuo da campana *Ekón* com um pequeno fragmento de madeira ritual, preservando o ritmo cerimonial bem marcado (*pam, pam, pam*). Assim que finaliza a reverência recitada, o guardião (*Ekueñón*) inicia rapidamente sua própria invocação, seguindo um sinal emitido por outro grupo. Este, posicionado igualmente à frente da entrada do recinto sagrado (*fambá*), segura os gessos sagrados (*ngomos*) do escrivão, já que este último permanece ocupado com a campana *Ekón*.



Figura 14: Os dignatários (plaza) no momento da Busca da Voz: O escrivão (Mpegó) com a campana (Ekón). O guardião (Ekuéñon) com seu tambor-ekuéñon em mãos.

Do lado externo, o guardião do tambor (*Ekuéñon*)—adornado com uma pluma que simboliza o espírito do primeiro *Ekuéñon* ancestral—recebe autorização para empreender a busca da Voz. Sua função ritual consiste em atrair e convocar entidades sobrenaturais, atuando como mediador espiritual. O instrumento opera simultaneamente como antena e radar dos ancestrais. O tambor-*ekuéñon*, substituto visível e material da divindade *Ekué*, é tocado com

reverência. Cada sequência de três batidas (*pam, pam, pam*) marca a captura e transferência dos espíritos canalizados sendo direcionados a Ekué, entidade que permanece custodiada no interior do quarto sagrado.

Embora os estudos de Cabrera (1975; 2020) e Miller (2005) mencionem preces (*nkames*) e enunciados rituais (*lenguas*) associados ao momento da busca da Voz, tais registros apresentam-se de forma parcial e datada. Ter acompanhado o ritual de iniciação (*plante*) no templo de *Ebión Efó*, me possibilita apresentar uma versão da performance vocal, dos caminhos sonoros e preces na busca da Voz em um *juego* Abakuá.

Adianto que a transcrição da prece apresentada abaixo conterá algumas lacunas. O próximo capítulo explicará com maior detalhe a natureza dessas omissões, incluindo referências às obras de Cabrera (2020) e suas implicações etnográficas. De modo resumido, existem termos que os Abakuá se recusam a fornecer o significado, outros são desconhecidos para os membros consultados, outros ainda são termos indefinidos. Estes espaços correspondem ainda a passagens cujo significado preciso não é de domínio público, mesmo entre os próprios interlocutores ou, expressões rituais cujo conhecimento é restrito ao âmbito iniciático, preservando-se assim sua sacralidade.

Assim o guardião (*Ekuéñon*) começa:

Brícamo	Português
Jeyey baribá benkamá	“Permissão que eu vou falar”.
Wa	Contesta o público: “Fala, permissão concedida”.
Bensonkañón so Abasi / Asoriro unañón su Abasí	Expressão equivalente a “Com as benções de Abasí”.
Yayo	Expressão equivalente a “Bendito seja, vá, avança”.
Asere Otón / Aseremiyán Asere miyán Abakuá, Ebión Endayo, ebion birama, antrogofoko amokairén	Saudação (Asere). Sol (Otón). Pedido de permissão à natureza e aos astros. Ventos: Norte (Otón), Sul (Abakuá), Leste (Antrogofoko), Oeste (Amokairén). Sol ao meio-dia (Ebión).
Yafansón yugue (enyugue) embarankono	Termo sem tradução exata. Embarankono ou Embaraukono refere-se a duas

	montanhas importantes na geografia africana, origem do termo Abarakó.
Ambogará	Termo sem tradução exata.
Ekón Abasí iyá berómo	"Soar o Ekón que chama o plante ou a procissão" (Beromo).
Asakuárakuantiyé	"Espaço no céu".
Asere krukuro	"Saudação a todos os presentes".
Obon, Eribon, Indiobon, Mañeneobón, Entreñeobón Abakuá	Títulos hierárquicos: Iyamba, Isué, Nasakó, Nkríkamo são obones; Mokongo, Mpegó, Ekueñón são Indiobones; Isunekue é Entreñeneobón.
Asere krukuru eribonekue	Referência às três pedras onde Sikán foi morta (CABRERA, 2020, p. 388).
Mañogo umbakoro	Elemento ligado ao feiticeiro Nasakó, associado às bruxarias ou ao seu caldeirão.
Mañongo bakoro	"Homens sábios" (op. cit., p. 233).
Okobio enyéne Abakuá	"Os irmãos da mulher (Sikán), Abakuá".
Jeyey baribá benkamá	"Permissão que eu vou falar".
Wa	Responde o público: "Fala, permissão concedida".
Bensonkañón so Abasi / Asoriro unañón su Abasí	Expressão equivalente a "Com as bênçãos de Abasí".
Yayo	Expressão equivalente a "Bendito seja, vá, avança".
Asere engomo, abasi kiñogo monsongo ayampana Abasí sansena antrogofoco amacoirén	Permissão para deixar o quarto sagrado (CABRERA, op. cit., p. 198). Inclui autorização de Mosongo e saudação ao gesso (ngomo) e a Deus (Abasí), saudando estrelas e os quatro ventos.
Erendió abasi bomé	"Creio em Deus Todo Poderoso", revelando o ser supremo.
Asanganion manadion dirá. Asanganion andaion obé.	Saudações aos astros.

Asanganion manadion besuao	
Asere ekonkribia	Saudação a Ekón.
Dibó, dibó, embambaranbán dibó	Ndibó: o poder, o segredo dos Efó, a voz de Ekué (op. cit., p. 197).
Dibó, dibó, dibó, dibó, dibó, dibó, asokaka, asokaka	“Trazendo a Voz de Ekué para o Fambá” (op. cit., p. 123).
Akuananon tan tan kirem	Termo indefinido
Sangaroba morongibia	Termo indefinido
Nandiba Mosongo Asonkanka	“Nas margens do rio, Mosongo trouxe a Voz”.
Tie tie tie boko	"Venha, venha, venha, chegue mais perto, Voz (boko)" (op. cit., p.152). Chamando a Voz, Mboko (op. cit., p. 375).

Nesse momento, o guardião ergue uma das mãos no ar em direção ao céu, gesto que evoca um chamado. Um homem surge do quarto sagrado (*fambá*), portando uma telha inscrita com grafismos iniciáticos que, neste caso, são duas setas cruzadas preenchidas com carvão em brasa, enquanto segura uma vela na outra mão. Simultaneamente, outro homem adentra o quarto sagrado carregando uma garrafa de vinho seco e outra de aguardente.

Ekuéñon prossegue sua invocação:

Brícamo	Português
Efori Ntaga	A segunda magia realizada com Sikán. A primeira foi Efori Tongo, com Tansé, no território Efi (op. cit., p. 103).
Mañogosongo Efimeremo	Referência ao primeiro Iyambá, Efimeremo (op. cit., p. 103).
Efimerimo moñogo efien	“O primeiro, Efimeremo, na floresta juntos”.
Benkama Eribó	"Fala Eribó".

Amorinkika Nde Kañingo Ndie	Termo desconhecido
Efimerimo manoncho kuruko	Termo desconhecido

O guardião ao percutir seu tambor, produz um único som: pam. Pausa. Repete o gesto: pam. Os intervalos são meticulosamente equivalentes. Na terceira vez, executa duas batidas consecutivas: pam, pam. Ao total, três toques — sinal de chamamento.

Brícamo	Português
Jeyey baribá benkamá	Permissão que eu vou falar.
Wa	Responde o público: “Fala, permissão concedida”.
Bensonkañón so Abasi / Asoriro unañón su Abasí	Expressão equivalente a: “Com as benções de Abasí”.
Yayo	Expressão equivalente a: “Bendito seja, vá, avança”.
Dibó, dibó, Dibó, dibó, mpambaka dibó makaro mofé	“Trazendo a Voz de Ekué para o Fambá” (op. cit., p.123).
Makaro mofé	Quando o peixe se tornou Ekué, estas palavras foram ditas dentro do pote de Sikán (op. cit., p. 339). Mofé = “pôr”.
Ekuenon tamkewo	Título de Ekuéñón.
Amanamana koiba	“Pegar o navio”. Koibá = navio.
Ekuenon sanga nkanima	Ekuéñón foi autorizado a ir à mata; também é um título de Ekuéñón quando vai (sanga) "ao Monte" (encanima) (op. cit., p. 129).
Abasi naira nayara	Um dos títulos de Abasí.
Ekuenon sokabia, sokabia nandibá	Título de Ekueñón. "Ekuéñón está limpando o fundamento" no rio (Nandibá) (op. cit., p.129).
Ekuenon guanakandiré	Outro título de Ekueñón.
Ironñierue betomokuamina aro	Termo desconhecido

Makarara ebiontambé	Termo desconhecido
Ekuenon ekue bengo	"Ekueñón trabalhando no fundamento".
Asokome nkoko tantofubero monta	Termo desconhecido
Ekuenon ngandosae	Título de Ekuéñon ao preparar a “comida” do fundamento.
Asokotanga Ndembo	Termo desconhecido
Atereñón Tankewo	“Dá-me a voz” (op. cit., p. 129). Título de Ekueñón como bravo, guapo (Atereñón).
Atereñón kamá / Aterenyón Tankéwo, aterenyón kamá	“Ekuéñon na busca da voz depois de matar o galo” (op. cit., p. 129).
Akua ntumakua	Termo desconhecido
Ntunarafa	Termo indefinido
Araferiñantebiron	Termo desconhecido
Okobio sikanekue eñene Taibo	“Irmãos de religião através da morte da mulher inscrita com gesso branco (taibo)”.
Ekuenon disun	Título de Ekueñón associado ao galo sacrificial.
Kiko ñon akua	Galo (Kiko, nkiko); matar (ñon); sacrifício (akua).
Boko afremené	“Voz boa” (Afremené).
Yñamba matonokiem	Termo desconhecido
Abasí Anandokié	"Graças a Iyamba. A voz de Deus está dentro de Ekué" (op. cit., p.221).
Eroko Mboko	"A união de Tansé e Sikán no couro do tambor sagrado" (op. cit., p. 144).
Mboko ndibó	"O couro que contém a voz do sagrado".
Guasoumbaka ndibaso	Termo desconhecido

Paralelamente, *Mpegó* acompanha com a campana (*Ekón*) mantendo idêntica cadência e intervalos rítmicos. Pam. Pam. Pam, pam.

Brícamo	Português
Jeyey baribá benkamá	Permissão que eu vou falar.
Wa	Contesta o público: “Fala, permissão concedida”.
Bensonkañón so Abasi / Asoriro unañón su Abasí	Expressão equivalente a: “Com as bênçãos de Abasí”.
Yayo	Expressão equivalente a: “Bendito seja, vá, avança”.
Dibó, dibó, Dibó, dibó, mpambaka dibó makaro mofé	“Trazendo a Voz de Ekué para o Fambá” (CABRERA, op. cit., p. 123).
Makaro mofé	Quando o peixe se tornou Ekué, estas palavras foram ditas dentro do pote de Sikán (op. cit., p. 339). Mofé = "pôr".
Unfambake	Referência às plumas (Unfabaké).
Umfambake Iriongo	Referência ao quarto sagrado e ao espaço interno onde está Ekué.
Ubanana ubanaba tin tin ndibó aguanañongo asokaka	Termo indefinido
Boko boko sese	"Voz, a Voz, Sese" (op. cit., p.136).
Mboko orifembé	Termo desconhecido
Aguanañene ibondá	Interpretação 1: “Irmãos das margens do território de Ibondá”. Interpretação 2: “Lá onde a mulher descobriu tudo, no rio Ibondá”. Lá (Aguana); Mulher (Enyene); Rio (Ibondá)
Abasi boko	“A Voz de Deus”.

O guardião (*Ekuéñon*) vira lentamente o rosto em direção à porta semiaberta e profere palavras em brícamo (*nkamando*). Do interior do quarto, surge uma resposta sonora, audível aos presentes no pátio. Um único toque de tambor: pam.

Brícamo	Português
Abasi bonko ekoko benianga arike	Termo sem tradução exata

Ainda direcionado à porta, o guardião aguarda. Nova resposta emerge do quarto sagrado, desta vez com uma breve repetição: Pam. Pam. Pam. Pam, pam.

Brícamo	Português
Etokairan ñonambio	Termo desconhecido
Enteme sorogobia	Termo desconhecido
Sikanekue uyo	"Sikán depois que encontrou o peixe sagrado, e quando a Voz foi dividida. O poder."
Sikan ekotan	Termo desconhecido
Aguana mariba monokopo Yamba	Lá (Aguana); Mar (Maribá). Monokopo . Yamba (Iyamba).
Mokongo masausue	Título de Mokongo quando está presente (op. cit., p.224).
Yasemesongo Nkanima	"Adentrou-se na floresta, 'Monte'".
Mokongo bejuka mbori	"Mokongo jurou-se, ofereceu um bode".
Ekon Abasi	"Som do Ekón por Abasí".
Yaberomo ndabio kende ndimbo	"Procissão sagrada em direção à costa".
Efimeremo Bakokondó Abakuá	"O rei da tribo de Bakondó".

Continuando o guardião repete a sequência: um toque (pam), pausa, outro toque (pam) e, na terceira vez, dois toques rápidos (pam, pam). Três batidas no total — agora interpretadas como transferência para *Ekué*, entidade que reside no interior do quarto sagrado.

Brícamo	Português
Jeyey baribá benkamá	Permissão que eu vou falar.
Wa	Contesta o público: ‘Fala, permissão concedida’.
Bensonkañón so Abasi / Asoriro unañón su Abasí	Expressão equivalente a “Com as bênçãos de Abasí”.
Yayo	Expressão equivalente a “Bendito seja, vá, avança”.
Dibó, dibó, Dibó, dibó, mpambaka dibó makaro mofé	“Trazendo a Voz de Ekué para o Fambá” (op. cit., p. 123).
Makaro mofé	Quando o peixe se tornou Ekué, estas palavras foram ditas dentro do pote de Sikán (op. cit., p. 339). Mofé = "pôr".

Ao pronunciar essas palavras, o guardião eleva seu tambor ligeiramente acima do peito, oscilando-o de modo sutil de um lado a outro. A captura desses movimentos é visível pela pluma fixada no instrumento, que acompanha cada deslocamento.

O guardião prossegue:

Brícamo	Português
Munandibá Mosongo	Nome dado ao couro do primeiro fundamento consagrado (Munandibá). Também se refere a uma montanha. Divino: Mosongo.
“Munandibá Sése batamú kuré	A primeira Voz de Efó (op. cit., p.38).
Eforí Sese kondé Butame	A bruxaria em Sese (efori sese kondo). Quarto sagrado (Butame).
Efori Sisi Iyambá	"O Yamba de Efó foi o primeiro a possuir Ekué e em Usagaré recebeu o título de Eforí Sisi Iyamba" (op. cit., p. 287).

Outra o movimento: Toque único (pam), pausa, repetição (pam) e, na terceira vez, dupla percussão (pam, pam).

Mosongo nandibá Baroko Baroko nansao	Refere-se ao tambor sagrado Mosongo, o fundamento, pai de todos os Abakuá, que celebram a união dos quatro primeiros no Baroko (op. cit., p. 151). É o fundamento no rio durante uma cerimônia.
Ekon mama Ekon	Falar Ekón. Chamado para que Ekón soe.
Embán Ñangariké	Palavras proferidas quando Sikán escutou o som do peixe no pote (op. cit., p. 339). É também o peixe ziguezagueando no rio.
Ekuñón bakribá fión	Ekuéñon misturou sangue a cana de Castilha (yin), produzindo um som através de fricção (op. cit., p.173). Ekuéñón “alimentando” ao yin’.
Mboko ñanguirirí Mosongo	A Voz e “derechos” ao fundamento (op. cit., p. 198).
Awana beko beko	Lá (Aguana); corrente do rio (Beko) (op. cit., p. 198).
Eforí Sisi	Título de Iyamba com seus “derechos” (brujería) no fundamento. Efori Sisi também era o nome de Iyamba quando se descobriu tudo; os episódios que dão base para a criação da ligação entre os homens.
Efori Sisi Iyamba	Título de Iyamba.
Jeyey baribá benkamá	Permissão que eu vou falar.
Wa	Contesta o público: “Fala, permissão concedida”.
Bensonkañón so Abasi / Asoriro unañón su Abasí	Expressão equivalente a “Com as bênçãos de Abasí”.
Yayo	Expressão equivalente a “Bendito seja, vá, avança”.
Dibó, dibó, Dibó, dibó, mpambaka dibó makaro mofé	“Trazendo a Voz de Ekué para o Fambá” (op. cit., p. 123).
Makaro mofé	Quando o peixe se tornou Ekué, estas palavras foram ditas dentro do pote de Sikán (op. cit., p. 339). Mofé = "pôr".

Nasakó Eforí morina	Títulos de Nasakó
Nkiko endina ndina	Galo (Nkiko); vísceras/sangue (Ndina). O sangue do galo para consagração/purificação dos obonekues (op. cit., p. 274). É o galo de limpeza.
Nkiko wanamoto	Galo de autorização. Galo (Nkiko ou Enkiko); Lá (Wana o Aguana); autorização (Moto)
Anandidó Butame	Ervas de Nasakó para ajudar a Ekuéñon (Anandidó) (op. cit., p. 41). Ou, as águas onde nasceu Ekué (op. cit., p. 121). Quarto sagrado (Butame /Fambá).
Mocuba yanyarib	Nome da bebida sagrada (mocuba) de plaza.
Kikorubonekue	Soldado pelas virtudes de Ekué (Obonekue). Também um nome valoroso para a Voz (Ekué). Bom Rei (Obón-Ékue). O galo consagrado como obonekue após limpeza, inscrição e defumação.
Asere fambaroko	Saudando o guardião do quarto sagrado Fambaroko.
Atemerimokofamba	Título de Ekueñón como dono do Fambá
Abasongo añua makatereré	Abasóngó sacrificou o galo nas terras de Efik (op. cit., p. 13).
Mokrikano bongo	O tambor que uniu aos irmãos.
Menguene [mengene] ndubia/ menguene Ndibó	União de Tansé e Sikán. Chamada "munanza" e celebrada com cantos. É o tambor cerimonial (Sese Eribó) sobre o fundamento.
Yamba betaroko Ekoi	Referência aos ancestrais (Ekoi).
Isunekue Endure	Referência ao plaza Isunékue (Ndúbe), (op. cit., p. 28).
Nkikongo awanamoto	Referência ao galo (Nkiko) de autorização (Moto).
Mosongó Bakueri	Título de Mosongo (op. cit., p. 242). Mosongo: segundo responsável pela criação de Abakuá, após Sikán (op. cit., p. 305). Partes internas do intestino

	de Sikán enroladas no cetro de Mosongo (op. cit., p. 71).
Monsongo Akanayin	Mosongo entrega o bastão de cana-de-açúcar (Yin) a Iyambá (op. cit., p. 253).
Ekue eribangadó	O íreme Eribagandó estava presente quando Sikán foi morta.

O guardião volta a dirigir-se à porta. Desta vez, os presentes no pátio não discernem os intervalos ou a cadência dos toques internos do tambor, apenas os sons dos sinos (*Nkaniká*) fixados na cintura do *íreme* que se encontra ainda dentro do quarto sagrado.

A sentença “*Ekue eribanga*” ecoa, enunciada como ordem e prenúncio da frase subsequente. Quem a profere é um terceiro dignitário, posicionado na entrada do quarto sagrado — metade do corpo exposto, metade oculto —, de costas para o guardião.

Brícamo	Português
Ekue eribangandó Iboranú asakara	Iboranú asakara: batismo de boca e língua (op. cit., p. 185).
Anawerokañen	Termo desconhecido
Nasako Eforimaña Efori	Termos indefinido
Asere Efóri óbia	Transmissão da Voz (op. cit., p. 112).
Efori Narobia	Referência aos gessos e ao primeiro juramento que une religião, vida e além-vida (op. cit., p. 251).
Nasako Ntiero	Título de Nasakó durante a purificação. Também um elogio: “Nasakó, o grande” (op. cit., p. 281).
Nasako Umpabio	O atributo de Nasakó, onde se realiza a magia (op. cit., p. 258).
Nasako iten mbara	“Tenho nas mãos” (Itén embara) refere-se ao que é segurado nesse momento dentro do quarto; pólvora e tabaco.

Entabake/ Ndambaké	Tabaco, cigarro (op. cit., p. 262). Relaciona-se também à pólvora para impulsionar a Voz.
--------------------	---

O escrivão, mantendo a marcação ininterrupta com a campana *Ekón*, inclina-se solenemente em direção ao guardião, mimetizando seus gestos e esboçando um sorriso contido. Os homens aglomeram-se progressivamente próximos à porta do quarto sagrado, onde os dignitários se concentram. Eu, que acompanho o processo desde os primeiros sinais na entrada, havia conquistado por antecipação uma posição privilegiada, permitindo audição clara de todos os detalhes.

O guardião encaminha-se para o ápice de sua prece:

Brícamo	Português
Asende	Termo desconhecido
Ikun Ikamba, abarorí kondó,	Diz Nasakó antes de acionar a pólvora para impulsionar a Voz.

Sua voz eleva-se, tensionando as veias do pescoço. Ele conclui:

Brícamo	Português
Abasarori boko bam	O tambor mais alto (Abasarori). Quando as duas ramas fizeram a cerimônia juntas, a voz de Ekué foi mais alta em uma que em outra. A mais forte foi chamada Abasori, a mais suave, Basarori (op. cit., p. 87). Ou: a divina voz que soa dentro do tambor (Bongo). Deus (Abasí); Cantar (Riri) (op. cit., p. 87); Voz (Boko).
Bongo bongori Efó	O primeiro tambor em Usagaré, Efó.

Bongo Akuri	Deus dentro da voz (op. cit., p. 10).
-------------	---------------------------------------

Mpegó executa os três toques finais a campana *Ekón*. O guardião interrompe o soar de seu tambor. A Voz foi encontrada: rompeu-se. Em frações de segundo, um novo espetáculo irrompe. Um conjunto de homens e elementos rituais atravessam a porta do quarto sagrado como se emergissem de outra dimensão, dando vida e apresentando os componentes que eu buscava decifrar. Os detalhes, até então fragmentários, passam a adquirir coerência. Como explica Yosniel: “Este é o instante em que nosso fundamento [o tambor *Ekué*] ganha vida. O rompimento é o que ressoa, o que começa a soar”.

A descrição desta prece é longa — e única. Em sua execução ritual, seu proferimento não apenas ativa, mas também conforma a busca da Voz sagrada. Ou seja, o "momento da busca da Voz", conforme registrado no trabalho de campo, culmina e se realiza no ato de pronunciar esta oração. De alguma forma, a oração antecipa o som de *Ekué*, traduzindo sua existência por meio de narrativas mitológicas e códigos linguísticos bricamo.

Ao explorar a tradução dos cantos femininos dos Kuikuro do Alto Xingu, Franchetto (2018) identifica um processo de transformação de gênero em que cantos femininos (*toló*) ressignificam melodias de flautas tradicionalmente masculinas, criando novas possibilidades poéticas e musicais em espaços antes interditos às mulheres. Esse processo de transformação não ocorre na tradição Abakuá, uma vez que a prece Abakuá, proferida para a "busca da Voz", é uma atividade convencionalmente desempenhada pelo dignatário (*plaza*) guardião de *Ekué* e responsável pelo momento sacrificial (*Ekuéñon*), sem margem para tensões ou subversões de gênero.

Entretanto, a questão central da agência transformadora dos cantos, analisada por Franchetto nos *toló* Kuikuro — onde as mulheres, ao cantar, tornam-se "hipermulheres"⁹⁰

⁹⁰ As hipermulheres são seres míticos andróginos e poderosos dos povos Karib do Alto Xingu (como os Kuikuro), presentes no ritual feminino Jamarikumalu, que contrapõe o masculino das flautas *kagutu*. No mito, surgem como mulheres abandonadas que, após uma metamorfose, adquirem traços extraordinários (como clítoris avantajados) para tocar as flautas (proibidas a mulheres). Vivem numa aldeia exclusivamente feminina, invertendo a ordem social ao realizar seus próprios rituais. Durante o Jamarikumalu, as mulheres subvertem papéis de gênero: xingam

pela relação com os espíritos —, oferece um contraponto produtivo. Enquanto os *tolos* operam uma tradução intersemiótica de flautas para canções com letras e uma reinvenção da agência feminina, a prece da "busca da Voz" Abakuá evidencia a relação entre a agência da prece, a performatividade vocal e a possibilidade de explicar o som por meio também dos enunciados proferidos em brícamo.

A análise dos modos de participação nos rituais Abakuá lança luz sobre a interconexão entre o domínio técnico e a experiência sensorial coletiva. Por um lado, a autoridade ritual está ancorada no conhecimento especializado das fórmulas em brícamo, idioma sagrado cujo domínio específico (*lenguas*) materializa hierarquias entre iniciados e não iniciados. Por outro, a dimensão performática do ritual - ritmo, entonação, musicalidade - atua como um dispositivo expressivo dissolvendo barreiras entre o sagrado e o profano ao reorganizar o sensível (RANCIÈRE, 2009). Aqui, a eficácia cerimonial não depende exclusivamente da precisão litúrgica, mas também da capacidade de converter palavras em afetos compartilhados, permitindo que até mesmo aqueles alheios ao léxico brícamo sejam atravessados pela experiência ritual.

Se os oficiantes (*plazas*) detêm o domínio semântico sobre as orações, a materialidade sonora - cadências, pausas, respiração - na experiência pública promove aberturas, espaços de encontro e negociação entre diferentes modos de existir e conhecer, como no sentido proposto por de la Cadena (2017). O ritmo, a pausa e a entonação dos enunciados deslocam o significado para além do referencial, transformando a escuta em um ato de inclusão sensorial. Como observa Rancière (2009), gestos aparentemente neutros, como a repetição em jogral, o compartilhamento das pausas em silêncio respeitoso, ou expressões codificadas, demarcam fronteiras de reconhecimento, mas também são apropriados pelo coletivo, que os ressignifica. Assim, na audiência, os membros Abakuás reivindicam certa "participação" na prática; como um "espaço" comum.

A investigação de Heurich sobre os cantos *oporahẽ* dos Araweté (2020) amplia essa discussão ao confrontar o desafio de traduzir performances em que a linguagem é desmontada e remontada em expressões ou sílabas desconexas. Heurich argumenta que, nos

o pênis ("nosso inimigo"), respondendo aos ataques masculinos à vagina nos rituais das flautas. Ao encenarem cantos e danças, elas "revivem" essas entidades, assumindo temporariamente seu poder e agência.

rituais Araweté, as palavras são fragmentadas, suas estruturas dissolvidas em padrões sonoros que privilegiam a materialidade sônica sobre a referência semântica. Essa prática não apenas obscurece o significado lexical, mas transfere o sentido e o sentir para o corpo: a respiração sincronizada dos cantores, os movimentos repetitivos, a textura das vozes. O autor advoga que traduzir tais cantos exige, portanto, uma antropologia da escuta, capaz de registrar não o que as palavras dizem, mas como *agem* no espaço ritual.

O artigo evidencia que a tradução antropológica enfrenta um paradoxo: como textualizar uma experiência cuja essência reside na fugacidade do som e na corporalidade coletiva? Heurich propõe que a resposta está na colaboração radical com os especialistas indígenas, cujos corpos são arquivos vivos dessas práticas. Ao decifrar "palavras quebradas", eles não apenas reconstroem sentidos possíveis, mas reencenam a lógica fragmentária dos cantos, revelando que a eficácia ritual emerge justamente da tensão entre opacidade e afetação.

Assim, tanto nos rituais analisados por Heurich na etnografia dos Araweté, como na performance durante a busca da Voz Abakuá, o objetivo não é tanto um exercício de decodificação, mas sim compreender essas práticas como formas de mediação sensível. Seja na redistribuição do comum por meio dos enunciados, do som e da musicalidade, seja na transcrição experimental de sílabas aparentemente desconexas ou de expressões sem equivalência linguística precisa, o que está em jogo é a capacidade de tornar visíveis (ou audíveis) as camadas não discursivas que constituem as dinâmicas das práticas Abakuá como formas válidas de conhecimento.

Nas cerimônias Abakuá, o coro responde com os graves das vozes masculinas em uníssono. As mãos elevam-se em gestos de saudação. Os silêncios são respeitados quando um artefato sagrado é manipulado e reclama ordem. Sorrisos de aprovação cruzam os rostos daqueles que reconhecem a execução correta de um canto, toque ou passo ritual. Um olhar furtivo dirige-se ao interior do recinto sagrado (*fambá*) instantes antes de, com veias saltadas e voz contida, ser pronunciada a sentença-chave, pelo dignatário (*Ekuéñon*) responsável por essa busca:

“Abasarori boko bam
Bongo bongori Efó
Bongo Akuri”.

Segundos depois, soa a Voz de *Ékue*.

3. Nota metodológica sobre tradução de liturgia

A transcrição da prece do guardião (*Ekueñón*) do grupo *Ebión Efó*, vivenciada durante trabalho de campo, foi registrada audiovisualmente graças a condições favoráveis. Estas incluem minha posição, o uso de equipamento semiprofissional e a colaboração de colegas da área do áudio visual, cuja presença mitigou a centralidade do aparato técnico no contexto coletivo. Posteriormente, empreendi a análise do material, transcrevendo o discurso ritual com base em meu conhecimento limitado do *brícamo*. Numa primeira revisão utilizei como referência central a obra *La lengua sagrada Abakuá* (CABRERA; MILLER, 2020). A revisão crítica do processo de transcrição demandou confrontar lacunas epistemológicas inerentes à natureza dessa linguagem.

O trabalho de Lydia Cabrera constitui um marco fundante para estudos Abakuá, funcionando como repertório lexical básico, ainda que insuficiente para análises aprofundadas de estrutura gramatical ou fonológica. Além de estudos sobre o idioma Efik (MENSAH, 2010), o *brícamo* cubano — de substrato linguístico Efik — configura-se como fenômeno diaspórico singular, ressignificado em práticas locais (CEDENÑO, 1985). Como aponta Fernando Ortiz (1940) em seu seminal *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, tais processos de transculturação articulam-se na tensão entre preservação e reinvenção, moldando criações sincréticas. Essa dinâmica reflete no *brícamo*, que, longe de ser mera herança passiva, transforma-se em expressão performativa cubana.

Como ilustra o Appendix 1: Cross River Etymologies de Victor Manfredi (2020), identificam-se ressonâncias lexicais entre o *brícamo* e línguas Benue-Kwa da região do Cross River (Nigéria/Camarões), porém tais paralelos não reduzem sua singularidade a um arcaísmo africano. Meu objetivo, ao capturar e tentar traduzir a prece, foi etnograficamente evidenciar a justaposição de camadas temporais e simbólicas que conferem movimento ao ritual, destacando como performances vocais e dinâmicas corporais tecem uma coerência interna opaca a observadores externos.

As tentativas precursoras de Ivo Miller (2000; 2005) abordam a tradução Abakuá como desafio metodológico, destacando o caráter elusivo da língua ritual. Seus estudos sobre a inserção de cânticos Abakuá na música popular cubana — via artistas como Ignacio Piñeiro — revelam como tais expressões ganharam visibilidade nacional, contribuindo para a construção de uma identidade musical cubana (MOORE, 1997). Contudo, como ressaltado, as gravações comerciais priorizam estética e visibilidade sobre profundidade ritual, lacuna que esta análise busca minimamente mitigar ao focar em performances cerimoniais.

Inicialmente, transcrevi o conteúdo conforme percepções auditivas capturadas em campo, buscando aproximar grafia e oralidade. Ao comparar minha versão com a de membros Abakuá, constatei variações gráficas significativas — inclusive divergências radicais na nomenclatura das unidades rituais (*juegos*). Ressalto que meu propósito não era estabelecer uma grafia "correta", mas utilizar Cabrera (2020) como referência para legibilidade, ainda que parcial. A versão aqui apresentada busca priorizar elementos performativos — ritmo, entonação, velocidade — inerentes ao ato ritual de falar (*nkamar*), em detrimento de normatizações textuais.

A tradução para o português seguiu um duplo processo: transposição do *brícamo* para o espanhol (indicando equivalências parciais [=] ou potenciais [:]) e posterior adaptação para o português. Lacunas na tradução sugerem: (1) recusa deliberada à divulgação de passagens secretas; (2) desconhecimento de termos por interlocutores, já que os cadernos rituais (*libretas*) são documentos dinâmicos, sujeitos a reinterpretções. Em minhas análises, constatei seu caráter de bricolage contemporâneo. As expressões mesclam-se a citações de Cabrera e contribuições de iniciados com ou sem cargos específicos (*obonekues*), com ajustes lexicais que primam por substituir hispanismos por termos em *brícamo*.

Poucas sentenças alinham-se integralmente às preces de Cabrera (1988; 2020), cuja precisão é questionável. Reconhecendo seu trabalho como o esforço etnográfico mais abrangente para interpretar a Sociedade Abakuá, ainda que sob críticas — como a confusão entre elementos rituais de Efó e Efi, apontada por interlocutores — optei por preservar grafias e significados nativos.

Conforme Ramón Zayas, as obras clássicas exigem leitura crítica devido a distanciamentos temporais e equívocos interpretativos. Ele ressaltava que o conhecimento das narrativas Abakuá é construído por processos de transmissão e se preserva por meio de preces e cantos (*nkames*) em

brícamo. A musicalidade, o tom e o contexto ritual são elementos prioritários em relação à tradução literal ou à explicação do significado de cada palavra (ZAYAS, 2019, p. 71). Aprende-se o brícamo pela performance, não por precisão léxica — uma prece (*nkame*) apontava Ramón é indissociável da ação ritual, bem como das ações de inscrever grafismos nos tambores ou alimentar o fundamento.

A tentativa de tradução da prece crucial para a busca da Voz nas cerimônias Abakuá apresentou-se para mim — nos termos de Hanks e Severi (2014) — como um exercício que demonstra a negociação do que podemos conhecer, como conhecemos e como comunicamos esse conhecimento; transcendendo a mera preocupação com aproximações linguísticas. O exercício guarda profunda afinidade com o que Franchetto (2018) enfatiza: toda tradução é, em essência, um comentário crítico e uma recriação contextual, jamais uma cópia fiel ou transposição mecânica.

Revela-se, assim, que a tradução — enquanto processo de aprendizagem e mediação cultural — pode ser compreendida como um ato criativo que entrelaça ontologias e sistemas simbólicos distintos. Essa perspectiva ressoa com as análises de Fausto e Vienne (2015), que investigam como a tradução em sociedades indígenas amazônicas opera por meio de "atos tradutórios". Para os autores, traduzir entre mundos indígenas e não indígenas implica práticas corporais, gestos rituais, performances e transformações materiais, não se restringindo a equivalências semânticas ou lexicais. O foco, portanto, desloca-se para atos que *criam* realidades, não apenas as comunicam.

4. Comentário à liturgia: implicações da Voz

Os Abakuá conceituam o momento ritual da busca da Voz por meio de expressões como: "ápice de beleza", "ponto culminante de sua realização religiosa" ou "manifestação máxima do sagrado", todas apontando para um estado de ativação espiritual que transcende o ordinário. Essa concepção dialoga com as análises de Bruno Latour (2020; 2004), que redefine a religiosidade para além de dogmas institucionais, enfocando-a como modo de existência sustentado por atos performativos de enunciação. Para o autor, a religião opera não como sistema doutrinal, mas como um processo comunicativo que transforma interlocutores, forja pactos ético-políticos e institui responsabilidades coletivas, tudo sem recorrer a transcendências metafísicas. Nesse sentido, a prática religiosa "dá voz" ao indizível,

mobilizando transformações existenciais através de sua gramática própria e da processualidade da palavra em estabelecer conexões, traduções e vínculos.

Ao analisar expressões rituais Abakuá, destacam-se duas dimensões fundamentais: a sacralidade da língua ritual (o *brícamo*, repositório de saberes cifrados) e a natureza performativa da linguagem enquanto ato constitutivo da realidade (AUSTIN, 1975). Gesto, entonações e narrativas mitológicas articulam-se como epistemes encarnadas – dispositivos que atualizam o pacto com o sagrado através de uma sintaxe corporal e linguística específica. No ritual a repetição cerimonial reinventa – no sentido wagneriano - constantemente os fundamentos ontológicos do grupo (PEEK, 1981).

A dimensão que acessa a proficiência linguística, a qual, pela lógica Abakuá, implica saber e poder falar, permite situar e dar um chão a esse universo a partir da palavra. A narração de tempos passados, valorações, condutas, técnicas, paisagens e elementos materiais (WIRTZ, 2014; 2007), constitui-se um modo de existência tanto para os seres humanos quanto para os elementos que servem como veículos de espiritualidade (ESPÍRITO SANTO; TASSI, 2013) ou como projeções holográficas de cenários geográficos africanos transpostos ao presente. Tais meios — sejam de carne, fluido ou madeira — são ressignificados e reconstruídos no agora de um ritual. Esses atributos estabelecem um diálogo entre cronotopos do passado e do/no presente (WIRTZ, 2016), à medida que os reinventam e criam conexões entre temporalidades.

Essa mediação, ilustrada pelo discurso ritual como prática de religiosidade (LATOUR, 2020), opera transformações e inclusões. Ela permite vínculos entre os participantes, entre humanos, objetos e espiritualidade. Para os externos, com algum domínio da linguagem, é possível perceber, de forma periférica e momentânea, o literal e o metafórico da tradução, mediante o processo e o fazimento das metamorfoses às quais os Abakuá se dedicam e creem.

A prece apresentada aqui foi coletada de um grupo da rama *Efó*. É provável que outros grupos, pertencentes as diferentes ramas, enfatizem elementos distintos. O resumo dessa prece descreve uma versão de sua narrativa fundante, que reverencia não apenas os homens que, em esforço coletivo, criaram essa fraternidade baseada em pactos e sacrifícios, mas também a concepção de que ali reside uma “magia” (LACHATAÑERÉ, 2004; WAGNER, 2010). Tal narrativa não apenas assinala a transformação de um peixe em equivalente divino — uma força de poder —, mas também destaca a figura feminina de *Sikán* como agente catalisador desse

poder. A referência aos elementos que fundem *Tansé e Sikán* remete ainda ao enigma da expressão sonora materializada em Ekué, receptáculo espiritual por excelência.

A voz, definida na física como vibração propagada pelo ar que transmite energia, é indexada ao conceito de *Voz* (WIRTZ, 2007) para os Abakuá. *Voz* é alma: conceito e força. Embora sua invenção seja atribuída ao masculino, sua captura e ativação só foram possíveis por meio dos atributos de uma figura feminina. A Voz compreende dualidades: sua produção é evidentemente masculina, exaltando tais aspectos, mas sem a fusão agentiva do feminino — que se dissimula —, nenhuma transmissão seria viável.

Nas passagens abaixo, destaco a cadeia de aproximações ou transformações que denotam:

A presença da mulher como:

1. Primeira descobridora;
2. Irmã;
3. Vítima que permite a vida e a continuidade do social, fundindo-se a um deus na forma de peixe (*Tansé*).

Exemplos:

- *Okobio enyéne Abakuá* = Os irmãos da mulher (Sikán), Abakuá.
- *Efori Ntaga* = A segunda magia realizada com Sikán. A primeira foi Efori Tongo com Tansé, no território Efi (CABRERA, 2020, p. 103).
- *Aguañañene ibondá* = Irmãos das margens do rio Ibondá. O interlocutor sugere, porém, a tradução: Aguana/lá. Enyene/mulher. Ibondá/rio — “Lá onde a mulher descobriu tudo, no rio *Ibondá*”.
- *Okobio sikanekue eñene Taibo* = Irmãos de religião através da morte da mulher inscrita com gesso branco (taibo).
- *Menguene [mengene] ndubia*; menguene Ndibó = União de Tansé e Sikán, denominada *munanza*, celebrada em canto. É o *Eribó* sobre o fundamento.

Voz como manifestação do segredo e do poder:

1. Tansé e Sikán unidos no couro do tambor sagrado;
2. O som inscrito nas fibras do couro;
3. A voz como veículo do sagrado, pois “Deus está dentro da Voz”.

Exemplos:

- *Dibó, dibó, embambaranbán dibó* = *Ndibó*, o poder, o segredo dos Efó, a voz de Ekué (CABRERA, 2020, p. 197).
- *Abasi Anandokié* = Graças a Iyambá. A voz de Deus está dentro de Ekué (CABRERA, 2020, p. 221).
- *Eroko Mboko* = União de Tansé e Sikán no couro do tambor sagrado (CABRERA, 2020, p. 144).
- *Mboko ndibó* = O couro que contém a voz do sagrado.
- *Abasi boko* = A Voz de Deus.
- *Sikanekue uyo* = Sikán após encontrar o peixe sagrado, e também quando a Voz foi dividida. O poder.
- *Asere Efóri óbia* = Transmissão da Voz (CABRERA, 2020, p. 112).
- *Abasarori boko bam* = A divina voz que ressoa dentro do Bongo (tambor).
- *Bongo Akuri* = Deus dentro da voz.

A busca da Voz/Deus/Poder como presentificação:

Atualização do sagrado no presente, conectando durações temporais e espaciais — do lá africano ao aqui diaspórico —, manifestando-se nos limites do quarto sagrado de cada templo.

Exemplos:

- *Dibó, dibó, dibó, dibó, dibó, dibó, asokaka, asokaka* = Trazendo a Voz de Ekué para o Fambá.
- *Tie tie tie boko* = “Venha, venha, venha, aproxime-se, Voz (boko)” (CABRERA, 2020, p. 152). Chamado à Voz, Mboko (CABRERA, 2020, p. 375).
- *Amanamana koiba* = “Pegar o navio”. Koibá (navio).

5. Tambores sagrados: couro esticado transmite a Voz

No âmbito da materialidade ritual Abakuá, o termo *parche* designa a membrana epidérmica de origem animal que reveste a estrutura dos tambores rituais. Mais que um componente acústico, este artefato integra uma arquitetura sagrada, operando como interface entre o visível e o invisível. Sua relevância transcende a funcionalidade instrumental: o couro (*parche*) adorna cetros e estandartes rituais, frequentemente inscritos com grafismos do sistema *Erenyó*, configurando-se como meio agencial (GELL, 2018) na arquitetura simbólica que sustenta o grupo (*juego*) Abakuá.

A presença do couro (*parche*) nas cerimônias mobiliza uma fenomenologia multisensorial. Sua materialidade evoca, olfativa e visualmente, o sacrifício animal fundante — ato que, segundo a cosmogonia Abakuá, atualiza o mitema primordial da captura da Voz do peixe-deus (*Tansé*) pelo feiticeiro (*Nasakó*). Como registro etnográfico, destaca-se o relato de um interlocutor que, aos doze anos, interpretou o rugido do tambor sagrado (*Ekué*) como "o bramido de um touro", associando-o a uma presença animista. Esse episódio ilustra como o couro (*parche*) medeia a metafísica da voz, transformando vibração acústica em efeito espiritual.

A cosmogonia Abakuá articula um processo de transubstanciação epidérmica, no qual a Voz Sagrada (*Uyo*) perpassa sucessivas materialidades: encarnando-se inicialmente na entidade primordial (o peixe *Tansé*), transmigrando para a figura trágico-simbólica (pele/sangue da princesa mitológica *Sikán*) e, finalmente, atualizando-se no bode (*mbodi*) sacrificial — animal cujo sangue e pele, em rituais contemporâneos, tornam-se hospedeiro vibrátil da vocalidade divina. Tal trânsito não constitui uma transformação que atualiza, na epiderme ritual, o mito fundacional da captura da Voz por *Nasakó*, conforme registra Cabrera (2020).

Como observa Cabrera (op. cit., p. 360), a invocação “*Úyo, ma úyo*” — proferida pela princesa mitológica *Sikán* ao ouvir a Voz — ressoa como enunciado performativo (AUSTIN, 1975), ativando uma cadeia de agências que ligam o humano, o animal e o divino, replicada pelos dignitários nas cerimônias de entronização (*baroko*) e funerárias (*llantos*). O *parche* opera, assim, como antena ontológica, capturando e irradiando a Voz-*Uyo*, entendida como pulsação vital que conecta os ancestrais (*Ekoi*) ao quarto sagrado.

Analisar o couro (*parche*) revela que durante as cerimônias, a pele do tambor torna-se superfície vibrátil, recebendo fluidos (sangue, ervas) que "alimentam" sua capacidade de

mediação. Essa potência contrasta com a fase de quiescência - o silêncio do tambor não desvelado corresponde ao repouso do recinto sagrado (*fambá*), espaço onde os segredos residem. Assim, se pode perceber pelo couro, como essas duas fases do ritual, potência e quiescência, são mutuamente dependentes.

A epiderme do tambor Abakuá constitui um dispositivo bioacústico (HELMREICH, 2015) que desafia dicotomias ocidentais entre natureza/cultura e sagrado/profano. Sua materialidade — simultaneamente orgânica e simbólica — encapsula a memória do sacrifício, uma vez que a pele do tambor (*parche*) arquiva o gesto sacrificial como ato de (re)criação da Sociedade Abakuá. Trata-se de transdução espiritual, uma conversão de energia vital em ressonância ritual (SILVERSTEIN 2003: 83-84; KAPCHAN, 2017).

Consoante a ruptura da ideia de objetos estáticos, vista à luz da proposta de "ecologia dos materiais" de Tim Ingold (2012), o *parche* Abakuá ganha uma abordagem pertinente. Esse enfoque revela como os materiais — extraídos de animais, trabalhados por mãos humanas e transformados em membranas vibrantes — são agentes ativos, continuamente envolvidos em processos de formação, transformação e fluxo. Estes, como defende Ingold, participam ativamente dos fluxos de energia que constituem a vida. Essa abordagem destaca a importância das interações dinâmicas entre humanos, organismos e materiais entrelaçados nos processos de transformação do mundo.

No caso da Abakuá, essas relações são cruciais em suas dinâmicas rituais, pois definem ciclos de vida e morte, bem como a modelação do som como o meio (INGOLD, 2007) para uma concepção sonora das experiências. Em síntese, o *parche* não se resume a um "couro tensionado". Configura-se como cronotopo que articula o encontro entre o peixe *Tansé* e a princesa *Sikán*, entre voz e silêncio, entre o visível (ações humanas) e o invisível (manifestação do tambor *Ekúé*). Destaca-se que os tambores, para os Abakuá, operam como catalisadores: seu diâmetro, dimensão e composição material demandam sentidos e saberes específicos, pois há uma razão de ser que os transcende. O dignitário *Isunekue* exemplifica essa dinâmica.

Como detentor do couro sagrado — consagrado pela unção ritual do peixe *Tansé* e a princesa *Sikán* —, ele configura-se como portador do lócus da Voz divina do tambor sagrado, mediada pela pele do tambor (*parche*). Este couro, tensionado sobre o corpo do instrumento, não apenas simboliza a autoridade ritual do dignitário, mas opera como interface metafísica: é através dele que a Voz do tambor sagrado, enquanto potência sonora e ancestral, se manifesta.

A relação entre o couro consagrado e a divindade remete ao mito fundador, no qual a transmissão da Voz ocorre "de pele para pele", reforçando o caráter encarnado do sagrado na materialidade do tambor. Nesse couro, tensionado sobre a madeira, ocorre um processo de transdução que se propaga por contato, já que, conforme é contado, a Voz do tambor sagrado foi transmitida diretamente ao instrumento através do contato “de pele para pele”.

Como apontou Yosniel - dignitário responsável pela música (*Moni Bonkó*) - , os couros utilizados tanto em tambores litúrgicos quanto em contextos musicais são consagrados e inscritos com grafismos sagrados. A circularidade do formato não é arbitrária, remetendo diretamente aos símbolos gráficos Abakuá, que reiteram essa mesma geometria sagrada. Se levarmos a sério a morfologia das linhas e o ato de inscrever — questionando, à luz de Taussig (2009), como os desenhos "desejam" algo —, emerge a noção de que as imagens encarnam agência, operando como intencionalidade. O que os grafismos "querem", especialmente quando analisados em contextos de revelação ritual e anotações em cadernos de campo antropológicos, reside na dinâmica entre forma e superfície.

O círculo do grafismo *Erenyó*, sobreposto à forma circular do tambor, não é coincidência: o que essa correspondência revela sobre os "desejos" das imagens? A intimidade formal entre símbolo e suporte — como na replicação de círculos ou cruzeiros em múltiplas superfícies, sempre como variações do tema central (o tambor *Ekue*) — sugere uma ontologia gráfica. Cada traço, ao reproduzir a forma do tambor, não apenas evoca seu significado múltiplo, mas performatiza a conexão com o sagrado, onde o gesto de inscrever torna-se ato de convocação. Os círculos atuam como mediadores entre os grafismos e a manifestação sonora do tambor, conformando uma linguagem visual-sônica. León (1972), em seu ensaio sobre o *Arakasuaka* — elemento primordial do grafismo *Erenyó* —, denomina-o “El círculo de la dominación”, propondo uma exegese que articula forma, função e estratificação simbólica. Sua análise, ampliada em estudos posteriores (LEÓN, 1990), sugere camadas de conhecimento imbricadas na criação desse elemento, cuja “dominação” refere-se tanto ao controle epistemológico sobre a imagem quanto aos critérios que regulam seu uso e interpretação.

O círculo (*Arakasuaka*) quando dividido em quatro quadrantes, sintetiza múltiplas dimensões. Primeiramente deve-se remeter ao fundo da tigela que continha o peixe sagrado *Tansé*, capturado pela princesa *Sikán*. Na segunda acepção, o couro do tambor representa “a redondeza do mundo, a perfeita concentração dos espíritos” (CABRERA, 1988, p. 62). A terceira dimensão simboliza a autorização de *Mpegó* para iniciar os ritos, validada por

Mokongo. Por último, o couro constitui-se como emblema de *Mokongo* (ZAYAS, 2019a, p. 84), figura central por seu papel primordial na consagração do tambor sagrado. Essa posição hierárquica (*Mokongo*) comparada a “um primeiro ministro” em narrativas no campo, evidencia a fusão entre forma circular e práticas rituais, que transcendem o visual para adentrar um terceiro plano sensível: o sonoro.

No artigo "Against Soundscape" (2007), Tim Ingold questiona a noção convencional de "paisagem sonora" (soundscape), argumentando que, embora o conceito inicialmente tenha destacado a dimensão auditiva da experiência humana, ele acabou por restringir a compreensão do fenômeno sonoro. Para o autor, reduzir o som a um objeto estático – passível de mapeamento, gravação ou isolamento – ignora sua natureza como meio fluido e dinâmico de interação com o mundo, análogo ao papel da luz na visão. Tanto luz quanto som, em sua perspectiva, são expressões de uma simbiose entre indivíduo e ambiente, onde a percepção transcende a dicotomia entre exterior (físico) e interior (mental), configurando-se como campo de encontro entre ambos (INGOLD, 2019).

Ingold enfatiza que a percepção humana é inerentemente integrada: os sentidos não operam de forma isolada, mas em diálogo constante. Assim, o som não é algo a ser "capturado", mas sim o meio no qual estamos imersos – ouvimos *em* som, assim como vemos *em* luz. A experiência do ambiente, para o autor, é unificada: o som não existe separado do tato ou da visão, mas integra-se a um fluxo sensorial contínuo. Inspirando-se na metáfora do vento – que não se fixa em formas ou lugares –, Ingold (2007) descreve o som como um elemento que envolve o corpo, gera redemoinhos e se mistura ao movimento. Nessa dinâmica, o ouvinte não ocupa um "cenário" passivo, mas é "sonificado" (*ensounded*) pelo ambiente, assim como é "envolvido pelo vento" (*enwinded*). O corpo, portanto, ajusta-se e responde aos fluxos sonoros, em vez de decodificá-los como elementos isolados.

Essa concepção amplia a compreensão do *ambiente* Abakuá para além de sua dimensão física ou geopolítica (Parte I), incorporando-o como um espaço de mediação sonora. O *ambiente*, enquanto "cenário", adquire centralidade por ser o lócus onde as práticas sonoras se atualizam e onde as dinâmicas do som Abakuá funcionam como mecanismos de conexão entre sujeitos e materiais. Sob essa ótica, *el ambiente* passa a ser vivenciado como uma experiência de "ser sonificado" — um estado em que a produção e o uso do som privilegiam fluxo, ativação ritual e interação contínua, ecoando a proposta de Tim Ingold de compreender o mundo como uma rede de processos em devire em fluxo. Assim, o som não apenas ocupa o espaço,

mas reconfigura-o a partir de relações dinâmicas e performáticas, reforçando também a ideia do *ambiente* como uma dimensão do som.

Kapchan (2017) explora a relação entre som, conhecimento e escrita, desafiando os paradigmas teóricos tradicionais centrados na linguagem e na visualidade. A autora propõe uma abordagem que reconhece a escuta e a experiência sonora como métodos válidos de investigação especulativa, capazes de transcender a linearidade discursiva. Para Kapchan, o conhecimento sonoro configura-se como uma transmissão não verbal de afetos, enquanto a escrita sonora atua como performatização desse saber através de gestos linguísticos que mimetizam a ressonância (KAPCHAN, 2017).

No contexto Abakuá, essa perspectiva ecoa de forma singular. Se os grafismos entremeiam os mundos, também traçam os caminhos do som. Através da busca da Voz, dá-se o processo ritual que conduz à materialização sonora do sagrado e a sonoridade como vetor de espiritualidade, onde o ato de soar transcende a mera acústica para afirmar-se como ontologia. Soar, nesse sentido, é ato vital — expressão de uma religiosidade ancestral. Mas também prática cotidiana, já que novos tambores, transmitidos via o tambor sagrado, demandam o juramento de neófitos, atualizando laços comunitários.

A transdução operada pelo couro do tambor atinge seu ápice ao transmutar o som em eixo estruturante da existência Abakuá. A vida, em sua qualidade intrínseca, é sonora: existir é ressoar, manifestar o divino através de uma Voz que, embora inefável, articula-se na dialética entre o transcendente e a agência humana que a ritualiza. Como pontua Kapchan (2017) o conhecimento sônico não habita a representação, nem apenas uma tradução intersemiótica, mas sim algo como um gongo ressoando através de corpos, sencientes e não, princípio que se corporifica na Voz do tambor sagrado *Ekué*, cuja potência não reside apenas no que é pronunciado, mas no que ecoa entre tambores e corpos.

A manifestação sonora da Voz constitui um *continuum* desejado, pulsão de vida que inscreve perspectivas. Ela expressa a compreensão de que o acesso ao ser Abakuá reside no próprio som e suas dinâmicas. As codificações na busca da Voz não apenas prescrevem condutas rituais, mas implicam um corpo de conhecimentos restrito, onde se pensa com e através do som, alicerçando a espiritualidade em expressividade sônica.

6. A cadeia de transmissão: pele à pele

A Teoria Ator-Rede de Bruno Latour (2013) opera uma simetria radical ao incluir atores não humanos (como tecnologias, animais, documentos ou fenômenos naturais) como coparticipantes ativos na construção do real. Essa perspectiva desloca análises centradas em "atores racionais" para redes híbridas, onde humanos e não humanos negociam papéis e agências de modo contingente. Como afirma Latour (2013), a ação emerge de associações heterogêneas que se estabilizam temporariamente, desafiando noções essencialistas de causalidade.

O actante constitui um conceito-chave na inquirição sobre modos de existência no pensamento de Latour, definindo-se como qualquer entidade — humana ou não humana — capaz de produzir efeitos materiais, desencadear transformações ou introduzir diferenças em uma rede de relações. Rompendo com a dicotomia clássica entre sujeito (ativo) e objeto (passivo), a noção enfatiza que todos os elementos envolvidos em uma dinâmica social possuem agência relacional. No contexto ritual Abakuá, a transmissão (*transmisión*) ilustra vividamente essa transformação e relação como um actante.

A fundação de um grupo Abakuá (*juego*) inicia-se com o processo de transmissão (*transmisión*), ato ritual pelo quais materialidades e artefatos transcendem sua condição material para assumirem o estatuto de actantes rituais (LATOUR, 2013). Essa transmissão opera através de uma consagração particular, que não apenas investe os elementos materiais com a potência oriunda do tambor sagrado, mas os integra a uma rede de ressonância compartilhando devires afins. Tal processo assemelha-se à constituição de uma linhagem ritual: assim como membros de uma família herdaram traços, os artefatos consagrados recebem, por contiguidade material e performativa, a assinatura energética do fundamento ancestral. Dessa maneira, a materialidade desloca-se de seu estatuto de "coisa inerte" para tornar-se corpo-veículo do sagrado, portador de uma agência relacional.

A transmissão ocorre mediante contato físico entre materiais consagrados e novos artefatos. Segundo relatos de interlocutores o processo cerimonial é simples: fragmentos do couro do tambor consagrado do grupo predecessor (*potência*) são posicionados sobre os novos instrumentos — geralmente tambores — enquanto fórmulas linguísticas específicas são proferidas. Esse gesto ritual transfere integralmente a “carga” energética (força simbólica acumulada) do artefato antigo para o novo, num processo que prioriza a iniciação dos objetos

em relação à dos homens. Como destacou um interlocutor: “Primeiro se fazem os tambores, depois se fazem os homens”.

A eficácia do grupo (*juego*) depende da interação entre artefatos investidos de agência e homens detentores de saberes específicos. Tambores, plumas, cetros e trajes cerimoniais (roupas de *íreme*) funcionam como mediações materiais, catalisando ações ritual que se condensam nas funções dos dignitários. Sem essa sinergia, a vitalidade do grupo entra em colapso. A longevidade de um grupo estabelecido (*potência*) está intrinsecamente ligada à atividade constante de seus atributos e à renovação periódica de juramentos, que reativam sua potência agentiva.

Para que os artefatos transcendam a condição de meros objetos e se tornem actantes — entidades com capacidade de agência —, é necessária uma dupla validação: tanto física e tátil através do contato direto com materiais consagrados, garantindo transmissão energética, como heurística/agentiva: reconhecimento coletivo de sua eficácia ritual, consolidado através do uso contínuo em práticas cerimoniais.

A “carga” — conceito que ressoa a noção de mana em Mauss (2003), enquanto potência circulante nas trocas simbólicas — não reside apenas no objeto, mas na rede de relações que o sustenta. Essa dinâmica ecoa a transdução, processo pelo qual energia e significado são reconfigurados através de mediações materiais, articulando-se a uma epistemologia sônica (VOEGELIN, 2020). Para Salomé Voegelin, epistemologias sônicas são práticas relacionais que perturbam paradigmas convencionais de conhecimento, recusando categorias universais e questionando noções como “objetividade”, tradicionalmente ancoradas na visualidade e na quantificação (VOEGELIN, 2020, p. 17).

A autora argumenta que o som, diferentemente da visão, nega a distância epistemológica: ouvimos sempre com o corpo, independentemente da proximidade da fonte sonora. A distância, nesse contexto, não é métrica, mas um intervalo sônico — experiência que captura não a fonte isolada, mas seu “soar com tudo”: ambiente, clima, densidade do ar e corpos (humanos e não humanos) que vibram em ressonância. Quando o som não é reduzido a dados ou transposto para linguagem visual, ele desestabiliza a pretensão de neutralidade científica, revelando o emaranhado relacional que constitui o real.

Inspirada nas questões colocadas por Voegelin (2020), no contexto Abakuá essa epistemologia materializa-se na transmissão da Voz do tambor sagrado *Ekué*. Aqui, o som não

“representa” o sagrado, mas o instaura através de uma cadeia de mediações materiais: o couro do tambor, tensionado como pele ritual, e os corpos que o percutem. A lógica relacional da epistemologia sônica expõe, nesse caso, o soar como compromisso individual e comunitário, onde a produção sonora vincula-se a obrigações hierárquicas e à manutenção do fundamento; onde a escuta compartilhada reforça laços de pertencimento e responsabilidade mútua.

7. Confeção e manutenção de tambores sagrados

A confecção dos tambores Abakuá inicia-se com a seleção cuidadosa da matéria-prima: utiliza-se exclusivamente couro de bode macho, animal emblemático dentro da sociedade, jamais de gado. Após o abate, o couro — ainda com pelos — é imerso em uma solução de água e cal, facilitando a remoção dos pelos após um período de molho, geralmente de um dia. O resultado é um material poroso, maleável e macio, cuja manipulação exige habilidade.



Figura 15: Tambores litúrgicos. Na frente o tambor-mpegó com uma pluma. Detrás à esquerda Sese Eribó, com quatro plumas e adornado com pele de “leopardo”. Do seu lado, da esquerda para a direita: El dos (Kuchi-Yeremá), El uno (Ero Apá), Bongó Encheiyá, (o tambor maior) e el salidor (Obi Apá).

Fixado em um aro de aço sobre uma estrutura de madeira (cedro ou abacateiro, este último mais acessível), o couro é perfurado nas extremidades para que passe a costura com fibras vegetais de cânhamo, escolhidas pela durabilidade e resistência ao estiramento. O tensionamento é realizado com cordas de cânhamo entrelaçadas vertical e horizontalmente, ajustadas por cunhas — normalmente quatro, embora algumas técnicas admitam mais. Esse sistema permite o controle preciso da afinação, embora, como ressaltou Yosniel, a afinação ideal dependa não apenas da tensão, mas do diâmetro do couro e da percepção auditiva. "O som define a afinação", enfatizou ele, destacando que cada tambor possui características únicas.

A confecção de tambores na Sociedade Abakuá é tradicionalmente atribuída preferencialmente a membros iniciados, especialmente quando se trata de instrumentos litúrgicos sagrados, como o *mpegó*, o *ekuéñon*, o *Sese Eribó* e o venerado fundamento. Ramón, por exemplo, aprendeu o ofício em Trinidad e compartilhou comigo, em sua própria casa, todo o processo de montagem. A manutenção desses instrumentos exige rigor: banhos de sol periódicos e proteção contra umidade são essenciais, já que a negligência pode levar a rachaduras ou rupturas durante rituais. "É preciso tratá-los com zelo", enfatizou Yosniel, destacando a dedicação necessária para preservar sua integridade e função espiritual.

No cenário afro-cubano, os tambores transcendem seu papel musical. Sua presença como "personagens" e actantes centrais em rituais é marcante. E aspectos como sua morfologia, simbologia e uso são amplamente discutidos por estudiosos (ORTIZ, 1981; LEÓN, 1984; 1964). Quanto à classificação Abakuá (BETANCOURT, 1991; ORTIZ, 1955a; 1955b; 1994; TRULY, 2009; BROWN, 2003), os tambores dividem-se em duas categorias principais: os litúrgicos, que "falam" em contextos cerimoniais privados e parcialmente públicos e os integrantes da orquestra pública (*Biankoméko*), destinados a performances externas e coletivas. Entre os litúrgicos, destacam-se:

- *Mpegó*: o maior, com grafismos elaborados
- *Ekuéñon*: intermediário
- *Nkríkamo*: o menor, o filho mais novo, de *Iyambá*

Na orquestra pública, quatro tambores compõem a base rítmica e que sempre performam juntos:

- *Bonkó Enchemiyá*: (cônico, líder, com floreios)
- *Obi apá (Salidor)*: duas batidas graves por compasso

- *Ero apá (Uno)*: três batidas
- *Kuchí yeremá (Dos)*: uma batida aguda repetida

Mais que instrumentos, os tambores e campanas são entidades dotadas de Voz, manipuladas por *Moni Bonkó*, responsável pelos sons externos – música – no ritual. A etimologia de *Biankoméko* (de *bia*, "ressoar" e *nkomo*, "tambor") transcende o som e remete à comunicação com o tambor sagrado *Ekué*.

A jornada rítmica ritual Abakuá inicia-se com a campana (*Ekón*), um instrumento cujo timbre e ritmo em compasso de 6/8 carregam a essência do tempo sagrado. Pode-se dizer que os sons da campana equivalem à frase musical Abakuá. Na teoria musical, a frase é uma unidade estrutural de ideias sonoras que transmite um sentido completo ou parcial dentro de uma composição. Ela combina elementos como melodia, harmonia e ritmo para criar significado e emoção.

Os sons da campana (*Ekón*) são descritos pelos interlocutores como “a *clave* Abakuá”. A “*clave*” (ou “chave”, em tradução literal do espanhol) assume um papel central no ritual: ela funciona como um guia rítmico-melódico que orchestra e dá coesão às presenças sonoras. É interessante notar que, assim como uma chave abre portas, essa atuação sonora desbloqueia a compreensão do ritmo, conectando os participantes ao tempo sagrado e à narrativa ritual. É a campana quem estabelece a base percussiva, marcando o pulso primordial que guia toda a cerimônia. Sua batida contínua, metódica e solene, funciona como um coração que mantém a pulsação rítmica do ritual.

O primeiro a responder ao chamado da campana *Ekón* é o tambor *Obi apá* (ou *salidor*), assim denominado por ser o pioneiro a entrar em diálogo. Com dois golpes graves por compasso, suas ressonâncias são uma resposta ao chamado inicial. Em seguida, surge o tambor *Ero apá*, que acrescenta três batidas densas por compasso. Na sequência, entra o tambor *Kuchí yeremá*, identificado como o “segundo” na hierarquia, embora seja o terceiro a se manifestar. Sua contribuição é um único golpe agudo e repetitivo a cada compasso, um contraponto aos anteriores. Por fim, o *Bongó Enchemiyá*, conhecido como repicador, assume o papel de líder improvisador. Com floreios e variações, ele tece ornamentos rítmicos sobre a estrutura estabelecida, enquanto a campana *Ekón* persiste em sua marcação imutável, ancorando o conjunto.

Juntos, esses tambores e campana compõem uma polifonia que alimenta a energia do pátio ritual, nos arredores do recinto sagrado (*fambá*). Sua sinergia atinge o ápice quando, após a procissão cerimonial, o cortejo retorna ao *fambá*, carregando consigo a força ancestral que ressoa em cada golpe.

8. Tornando-se responsável pela música: o caso de Yosniel

Yosniel Torriente vivia a poucas quadras de mim em Centro Habana. Algumas vezes, eu o encontrava em um bar das redondezas onde ele trabalhava por escala. Naquele ano de 2023, ele tinha 37 anos, era casado e tinha dois filhos. Contou-me que o desejo de se tornar Abakuá vinha desde a infância, e já possuía 18 anos de jurado. Gostaria de ter se juramentado em *Betongó Naroko*, grupo Abakuá de Marianao, mas evitou esse grupo devido a um desafeto da época escolar que já integrava a sociedade. Porém, o marido de sua mãe o conduziu ao mesmo grupo estabelecido (*potência*) onde ele próprio se havia jurado: *Mbemoro*, em Arroyo Naranjo.

Como aspirante, Yosniel passou um ano acompanhando as atividades do grupo — tanto as reuniões privadas (*juntas*) quanto os rituais cerimoniais. Para ele, não houve obstáculos durante o período de investigação (*investigación*) — fase em que se analisa a conduta do candidato: suas ações, seu histórico de conflitos externos e suas reações a eles. Yosniel frisou que nunca se interessou pelas formas de sociabilidade baseadas na ostentação de valentia (*guapería*) ou comportamentos similares. Seu fascínio sempre foi religioso: o que mais admirava na Abakuá era a arte de falar, tocar e dançar. Além disso, seus pais autorizaram sua filiação — condição indispensável para o juramento.

Apesar de demonstrar habilidade nas três artes, a antiga liderança do grupo *Mbemoro* relutou em graduá-lo como dignitário. A atual direção, porém, o reconheceu. Yosniel especula que sua aversão a festas e excessos alcoólicos possa ter retardado sua ascensão. Era reconhecido como membro facultado — iniciado com conhecimentos para atuar como dignitário, mas ainda não oficializado —, e finalmente alcançou o status de dignitário após anos de dedicação.

Conheci Yosniel através de Ramón, pois ambos haviam se jurado na mesma cerimônia. Eram amigos próximos. Yosniel facultou-se na mesma posição que Ramón: *Ekueñon*, guardião do tambor *Ekue*, um título que exige domínio de múltiplos códigos linguísticos rituais (*lenguas*). Segundo eles, é uma das funções mais exigentes, com intensa carga de trabalho. Ser facultado como guardião validava Yosniel para qualquer posição disponível. Entre 2022 e

2023, o grupo *Mbemoro* tinha duas vagas abertas, devido ao falecimento do governador (*Abasonga*) e o responsável pela música (*Moni Bonkó*).

Ao mencionar seu interesse em tornar-se responsável pelos sons, Yosniel destacou o fascínio do filho, então com 6 a 8 anos, pela música Abakuá. Conheci sua família durante um espetáculo do Conjunto Folklórico Nacional no Teatro Galiano, onde apresentavam expressões afrocubanas na intersecção entre arte e religião. Durante o número dedicado à Abakuá — com toques dos ramos *Efó*, depois *Efi*, e a dança dos *íreme* —, o garoto, inicialmente tímido, começou a dançar entre as fileiras do teatro, demonstrando notável familiaridade com ritmos e passos. O público o aplaudiu.

Questionado sobre a possibilidade de o filho seguir o caminho Abakuá, Yosniel respondeu que dependeria da vontade do jovem. “Quem critica a Sociedade Abakuá”, disse, “é porque não conseguiu entrar nela”. Para combater preconceitos, ele empresta livros aos céticos: “Não se pode falar do que não se sabe”, ele declarou.

Yosniel sempre admirou a função de *Moni Bonkó*, posição crucial para o ramo *Efi* (à qual o grupo *Mbemoro* pertence). Aprendeu a tocar em um projeto comunitário, onde mestres transmitiam saberes musicais cubanos e Abakuá de forma colaborativa: “Quem sabe, ensina”, ele replicava. O aprendizado incluía tanto os toques quanto os enunciados em *brícamo* (*lenguas*) assimiladas em espaços domésticos e aplicadas ritualmente com criatividade.

A maioria dos responsáveis pela música atuava em grupos de rumba, mas Yosniel só tocava em cerimônias. “Os melhores são os que praticam diariamente”, admitiu. Para ele, a excelência se mede pela auralidade: “Um bom *Moni Bonkó* [responsável pela música] é reconhecido pelo som. Ganharás a plaza [dignitário] quando os outros te concederem”. O básico exigido da função era o domínio de enunciados em *brícamo* (*lenguas*) para consagrar instrumentos e tocar com precisão. Para posições destacadas (*Ekuéñon*, *Mpegó*), era preciso virtuosismo e poliglotismo ritual.

Nos rituais, os homens e seus artefatos rituais (*atributos*) permanecem ocultos até que o silêncio se rompa. Então, todos saem em procissão. O som característico, segundo Yosniel, é o tambor “Dois” (*Ero apá*), com seu golpe contratempo da *clave* Abakuá (marcada pela campana *Ekón*). Por predileção, ele preferia evitar o pátio — palco de discussões —, focando-se na dimensão sonora, critério central para avaliar uma cerimônia. Enquanto alguns membros

preferiam o ritmo acelerado dos *Efi*, outros valorizavam a cadência lenta dos *Efó* (considerada “música de ninar”, como brincou um *Efi* certa vez).

Já no pátio, observa-se a rotatividade dos homens nos tambores. Alguns são dignitários potenciais de outros grupo ritual (*juegos*); outros, entusiastas aproveitando a chance de participar. A execução permite certa liberdade, desde que respeite convenção dos sons. Se um responsável pela música (ou qualquer um) toca mal, a música falha. “Uma boa música”, explicou Yosniel, “não é sobre volume, mas sintonia. O erro se propaga facilmente”.

Ele descreveu a música Abakuá como essencialmente contratempo, especialmente com o *Bongo Enchemiyá* (tambor maior). Batendo palmas, demonstrou a clave: “Pa, pa, papa”. Outros tambores seguem a marcação da campana (*Ekón*), formando o *Biankomeko* — orquestra pública composta por *Bongo Enchemiyá* (repicador), *Obi apá* (Salidor), *Ero apá* (Um) e *Kuchí yeremá* (Dois).

Ele tentava me decifrar a linguagem dos tambores. O *Obi apá*, com seus floreios, exigia destreza bilateral. Ele imitava os sons com a boca: um estalo no céu da boca seguido de um grunhido gutural. O *Ero apá* era rápido: “Pa, pa, pa, pa”; o *Kuchí yeremá* mais espaçado: “Pa... pa... pa”. Na ausência de um tambor, a campana e o *Ero apá* sustentavam o ritmo.

“Esses quatro tambores estão conversando”, explicou-me. “Os de fora [pátio] dialogam com os de dentro [quarto sagrado]. Por isso não podem parar — mas param, pois os homens se cansam”. A música, presente durante a exibição externa, comunica-se com o tambor sagrado, do lado interno. A comunicação atinge o clímax quando, em uma situação específica, o som se altera sutilmente: é o momento de saudar o responsável pela música, entronizando-o. “Os toques ficam mais intensos, com movimentos distintos. Quando ouvires isso, sabes que estão homenageando o *Bongo Enchemiyá*”.

9. O *Bongo Enchemiyá*: ligação entre canto e ação

Yosniel esclarece que o primeiro fundamento do ramo *Efi* foi o bongo *Enchemiyá*, enquanto o do ramo *Efó* foi o tambor *Ekué*. Criado pelos *Efi*, o bongo *Enchemiyá* recebeu a Voz de *Ekué*, entidade *Efó*, o que lhe confere um status de quase equivalência ao próprio fundamento. O termo fundamento refere-se à materialidade da entidade que sintetiza a estrutura integral da Sociedade Abakuá; enquanto mistério são suas dinâmicas e efeitos. Dentro desse contexto, o

tambor *Ekué* emerge como manifestação central dessa estrutura primeiramente para os *Efó*, depois para os ramos *Efi* e *Oru*.

Entre os ramos da Sociedade Abakuá, coube aos *Efi* a responsabilidade pela música (sons externos, da orquestra pública *Biankoméko*) enquanto os *Efó* herdaram o tambor *Ekué*. Embora esse tambor já ressoasse entre os *Efó*, sua assimilação pelos *Efi* permanece inaudita – detalhes dessa transição, devido ao seu caráter sagrado e secreto, não foram revelados. Sabe-se, porém, que o Bongo *Enchemiyá* ascendeu como elemento primordial entre os *Efi*. Durante a busca da Voz, os *Efi* reverenciam primeiro *Enchemiyá*, e o dignitário responsável pela música (*Moni Bonkó*), dentro do recinto sagrado (*fambá*) deve executar três golpes solenes no tambor. Durante o “rompimento”, conforme Yosniel explicou, essa é a variação ritual *Efi* em relação aos protocolos dos *Efó*.

Pelos protocolos *Efi*, estabelece-se, assim, uma relação íntima entre o responsável pela música (*Moni Bonkó*) e seu artefato ritual (*atributo*), o tambor *Enchemiyá*, refletindo as dinâmicas do mistério. Assim como os demais tambores da orquestra pública, o bongo *Enchemiyá* passa por processos rituais: inscrição com grafismos sagrados, purificação com ervas e incensos e transduções estabelecidas por cantos e preces específicos. Ao assumir uma posição intermediária entre as esferas privada (do mistério) e pública (do ritual), o tambor transforma seu executor, o *Moni Bonkó*, em maestro – aquele que externaliza a regência sagrada. A performance dos sons, dos tambores e do próprio *atributo* converte-se no meio pelo qual o télos se manifesta. Dessa forma, ao administrar o bongo *Enchemiyá*, o responsável pela música não apenas conduz os toques, mas retroalimenta as relações do mistério invisível, dado na performance dos ritmos e sons.

A fragmentação e efeitos do tambor *Ekué* em múltiplos receptáculos revela-se nos atributos e tambores *mpegó*, *ekuéñon* e *Enchemiyá* – fractais visíveis de uma mesma estrutura. Cada instrumento, conforme sua função, expõe camadas da produção sonora e do Mistério que se revela ao ouvido, mas não aos olhos. O tambor-*mpegó*, por exemplo, é tocado para concentrar a atenção ou anunciar vereditos. O tambor-*ekuéñon*, para invocar a Voz. Ambos preparam o terreno para a introdução do cerne sonoro sagrado: *Ekué*. Quando os demais tambores, após processos de transdução e fabricação ritual, já “falaram”, é o mistério que se materializa. Assim, cada instrumento articula-se de modo único com *Ekué*, conforme a técnica e a intenção de seu executor.

O bongo *Enchemiyá* ocupa um limiar: visível no espaço exterior, mas raramente tocado. Ele estabelece com um diálogo direto com a entidade *Ekué*. Nas palavras de Yosniel: "Com *Ekué*, o que tu falas, ele te responde. Tu escutas e emites um som que é quem está falando. Quem sabe o que está falando, sabe o que está fazendo. A *lengua* [enunciados litúrgicos em brícamo] que tu usas é o que ele vai fazer."

A confirmação da existência do bongo *Enchemiyá* ocorre primeiro pelo ouvido, depois pela visão. No chão de *Ebión*, na cerimônia de iniciação (*plante*), testemunhamos a dedicação exaustiva dos iniciados; entre esperas e ações rituais. No momento em que ocorria a consagração à dignitário (*baroko*), uma ausência sutil, porém, intrigante, chamou atenção: o terceiro candidato a dignitário (*plaza*), que participara da maior parte da cerimônia, desaparecera no ápice do cortejo. Como me explicaram, estávamos em uma cerimônia *Efó*, onde o bongo *Enchemiyá* não ressoaria durante a busca da Voz. O dignitário ausente encontrava-se então no quarto sagrado, realizando seu juramento como futuro responsável pela música. Sua entronização é invisível aos não-iniciados – guardado a portas fechadas.

Embora a presença física do bongo *Enchemiyá* fosse perceptível, sua manifestação sonora permaneceu inacessível aos meus ouvidos naquele momento. Após a busca da Voz, quando o tambor já não estava em silêncio, cabia ao responsável pela música decifrar suas expressões. Yosniel compara esse processo à comunicação com um *íreme*: "Como plaza [dignitário], eu tenho que saber o som. Quando estão te saudando, igual como se saúda o íreme, como ele se move... O mesmo acontece com Moni Bonkó [responsável pela música]. Se tocas suave, marca o normal; se saúdam a Moni Bonkó, deve-se tocar com intensidade. A [campana] *Ekón* também é saudado. Há todo um mundo na música."

O tom da campana mantém-se invariável após a busca da Voz, podendo apenas acelerar ou desacelerar de ritmo. Já os tambores *Obi apá*, *Ero apá* e *Kuchi yeremá* permitem variações mínimas, desde que preservem sua estrutura sonora. Nessa polifonia ritual, o bongo *Enchemiyá* destaca-se como elo entre o canto e a ação. Cada toque corresponde a um momento específico: saudações ao responsável pela música, oferendas no sacrifício (*Baroko Akuaembori*), condução da cerimônia no pátio etc. Yosniel lamentou, porém, que muitos executantes toquem mecanicamente, sem compreender a relação entre som e significado: "Muitos não sabem se devem responder com três ou dois toques. A resposta perde precisão, mas a relação ainda existe."

Ao questioná-lo sobre a conexão entre os tambores *Ekué* e *Enchemiyá*, Yosniel foi enfático: "Não posso falar dessa relação." A recusa, em vez de encerrar o tema, reforçou a natureza indizível do mistério – um conhecimento que transcende palavras, guardado na cadência dos tambores e no silêncio dos iniciados.

10. Comunicação fluida entre os tambores: dinâmicas sonoras

Meus interlocutores insistiram, com constância, na centralidade do material na cosmovisão Abakuá. Yosniel sintetizava essa filosofia em uma máxima: "O que mais importa é o atributo. Mesmo sendo responsável pela música, se Mpegó não tiver seu tambor em mãos, se eu o tocar, assumo a Voz de Mpegó".

O artefato ritual (*atributo*) é o material que guia o homem. O que deve ser visto, para compreensão do ritual, não são os homens, mas os tambores. Tudo ocorre como se a visualidade do tambor em procissão canalizasse parte essencial de sua fala – o som que emana. Tornar-se visível permite que cada voz ganhe rosto: narrativa existencial, origem, materialidade.

Entre os tambores, assim como entre os homens, há intercâmbio. Notam-se correlações precisas: o diâmetro do couro do tambor-*mpegó* corresponde ao de *Ekué*, variando entre 18 e 25 cm. Da mesma forma, *Obi apá* (*salidor*), tambor-*ekuéñon* e *Bongo Enchemiyá* compartilham medidas idênticas. A padronização métrica não é mero acaso. A equivalência entre tambores como *Mpegó* e *Ekué* reflete uma lógica simbólica: o material corporifica hierarquias e funções. Um tambor quebrado não anula o ritual; sua substituição mantém a continuidade do mistério, posto que este é baseado na produção dos sons. Os homens, como guardiões, devem dominar as nuances técnicas – por exemplo, afinar um tambor-*ekuéñon* para soar como *Enchemiyá* exige conhecimento íntimo da "voz" de cada peça.

Durante o trabalho de campo, descobri que o tambor-*ekuéñon* é, na prática, um *Enchemiyá* reduzido. A narrativa opaca não explica por que *Enchemiyá*, cônico e maior, foi cortado para originar o *ekuéñon*, mas revela um princípio: em caso de ruptura das peles dos três tambores públicos, o tambor-*ekuéñon* pode substituí-los. Assim, a homofonia possibilitada pela circunferência comum permite intercâmbio funcional, ainda que cada tambor exija afinações distintas para assumir os papéis alheios.

Durante o ritual, a campana (*Ekón*) mantém um ritmo constante. O bongo *Enchemiyá*, por sua vez, comunica-se com seu duplo, o tambor *Ekué*, através da performance dos sons,

enunciados litúrgicos e cantos. A dinâmica sonora assemelha-se a um fluxo: a campana (*Ekón*), do âmbito externo, irradia os sons da orquestra pública (*Biankomeko*), enquanto *Enchemiyá* canaliza magistralmente tais vibrações sonoras conduzindo-o para dentro do espaço sagrado (*fambá*).

Sabe-se que no tom de *Ekón* se propagava a Voz divina antes de esta se transmutar para o couro do bode. Quando lhe perguntei como isso se dava, Yosniel manteve a negativa: “Agora não posso responder. Não se deve”. Revelou apenas que a marcação rítmica que vemos e escutamos no pátio, chamada de *clave* – Can can, Can can can – só surge após a busca da Voz. Antes, o toque é cerimonial: “Damos três golpes, depois dois. Chamamos os espíritos.” A *clave*, em seu sentido de “chave” secreta, não reside inicialmente em *Ekón*, ela é fabricada *junto com* os espíritos, e é transferida para o tambor-*ekuéñon* durante o ritual: “Batemos três vezes no *ekuéñon* – pan, pan, pan –, depois ta, ta, ta. Cada prece proferida exige essa *clave*. Não é igual à do pátio.”

A troca de notações rítmicas – entre tambores, homens e funções – revela um axioma Abakuá: o visível é portal, nunca fim. Mesmo na ausência de explicações, as medidas, os toques e os silêncios codificam uma epistemologia onde o som é rosto, o tambor é mediador, e o mistério, ainda inefável, ressoa na precisão milimétrica de um couro esticado. Como disse Yosniel, encerrando o tema: “A *clave* não se explica. Ela se toca.” Os tambores sagrados, imbuídos de energia espiritual por meio de um processo de mediações, criam um complexo mundo de sons.

11. Yosniel: transmissão também é transformação

Como dedicado aspirante a responsável pela música (*Moni Bonkó*), o tambor que mais cativava Yosniel era o bongo *Enchemiyá* — ou, como ele mesmo denominava, “*Encheme*” —, justamente pela exclusividade que exigia. Não era o mais disputado nos rituais, seja pelo conhecimento que demandava, seja pelos floreios sonoros necessários para comunicar-se com o tambor sagrado *Ekué*. Esse tambor, porém, sustentava a distinção da Abakuá frente a outras expressões musicais, especialmente aquelas que soavam sem intenção ritual, genericamente chamadas de “*conga*” nos pátios onde se realizavam as cerimônias.

A *conga*, segundo Yosniel, não era um instrumento. Manifestava-se quando o toque perdia a estrutura sagrada: seja por imperícia, seja por descuido. Durante os rituais, se os sons se desviavam da matriz sonora Abakuá, alguém intervinha — às vezes com um gentil: “Não,

companheiro (*Aseré*), isso é Abakuá, não é assim”. Outras vezes com firmeza: “Isso é *conga*! Solta!”. Para ilustrar a diferença, Yosniel vocalizava a cadência Abakuá: “Tchu, tchu thcum thcum”, marcando o ritmo com a boca, enquanto as mãos desenhavam um contraponto veloz: “praprapra pra pra”. Já a *conga*, ele me explicava que não conseguiria replicar, pois era caótica, sem estrutura prévia: batidas aceleradas, sem a melodia sagrada, sem a marcação vocal que guiava o ritual.

Essa divergência melodiosa — que poderia derivar nas expressões sonoras da rumba ou outras formas — era, para ele, uma fronteira clara: a Abakuá não se confundia com “música” pelo simples prazer de soar. No ritual, era uma linguagem codificada, transmissão de sentidos. Quando a cadência se perdia, direcionando-se para a “conga”, Yosniel resumia: “Isso não presta”, e o responsável era afastado. Contudo, tais lapsos eram compreensíveis. Os rituais podem durar oito, dez horas, esgotando os homens que mantinham as vozes dos tambores ativos. Era preciso, portanto, tolerar certa flexibilidade — desde que os tambores não parassem.

Em Marianao, onde “todo mundo quer tocar”, Yosniel assumia o papel de supervisor, função que considerava fácil. A abundância de tocadores permitia-lhe até mesmo delegar funções. Enquanto tocava, alguém lhe oferecia um gole de rum para seguir animando o toque. Noutros lugares, precisava buscar substitutos às pressas. Antigamente, porém, a rigidez era maior. Ele diz que os tocadores precisavam estar iniciados e purificados (*jurados y limpios*), e a transferência dos tambores seguia hierarquias precisas, baseadas em grupos (*juegos*) e redes de pertencimento. Hoje, em Marianao, tais formalidades rareavam: “Se ficarmos questionando quem está limpo ou sujo, ninguém toca. O importante é o som seguir”, justificava.

Ao perguntar-lhe o que acontecia se os tambores silenciassem, Yosniel foi direto: “Não há transmissão”. Nos intervalos, perde-se o elo sonoro da narrativa sagrada — e, para a Abakuá, o som contínuo não é apenas ritmo: é ordem, existência e a própria tessitura do mundo.

Tal acustemologia (FELD, 2015; 205a) — capaz de distinguir a Abakuá de outros sons — revela que a produção sonora ritual não se resume a uma dinâmica lúdica ou expressiva. Ela envolve uma arquitetura simbólica complexa, onde mitos, espiritualidade e hierarquias cosmológicas se entrelaçam na concepção e fazimento dos sons. Quando o som muda, altera-se não apenas a cadência, mas o próprio mundo sonoro que sustenta o ritual. Essa ideia ecoa o conceito de “continuum sonoro” proposto por Salomé Voegelin em *Sonic Possible Worlds*:

Hearing the Continuum of Sound (2020), no qual o som é entendido como um espaço fluido e dinâmico, capaz de criar e sustentar realidades.

Para além da noção de paisagens sonoras (SCHAFER, 1980), Voegelin desafia a noção de som como fenômeno uno, propondo que ele tece mundos possíveis, ambientes sonoros que podem ser ‘habitados’ pela escuta. Para ela, o som não se limita ao audível: é uma força que transcende a materialidade, transformando corpos e relações. O “continuum”, assim, não é uma linha homogênea, mas um fluxo de possibilidades onde práticas artísticas, rituais e cotidianas se entrelaçam. Essa perspectiva é útil para entender a cosmovisão Abakuá: o som ininterrupto dos tambores não só sustenta a transmissão ritual, mas tece o próprio mundo onde *Ekué* se manifesta — entidade que, ao ser animada pelo toque, reciprocamente vitaliza os demais artefatos sagrados.

Na Abakuá, como descreve Yosniel, o som é ação — um fazer que exige precisão. Se os tambores param, o pacto com o sagrado se rompe, a socialidade criada se desmonta. Voegelin (2020; 2024) complementa: a escuta, nesse contexto, não é passiva, mas participativa. O ouvinte (ou o tocador) co-cria o mundo sonoro, atualizando mitos e conexões invisíveis. O antes “inaudível” — como as forças de *Ekué* — não deixa de existir; torna-se a estrutura subjacente que dá sentido ao audível.

Assim, o ritual Abakuá pode ser compreendido sob a luz do “continuum” de Voegelin: Os tambores não só produzem som, mas sustentam um cosmos. Cada toque é um ato de manutenção da ordem, uma resposta às preces e enunciados rituais (*lengua*) que demanda fidelidade. Quando Yosniel insiste que “tem que haver som”, ele não fala apenas de música — fala de existência. O silêncio, nessa lógica, não é ausência: é o colapso de um mundo.

Como já mencionado, para os Abakuá, o ato de encostar um fragmento da pele de um fundamento em outra pele desencadeia um processo de transmissão. Este gesto, longe de ser trivial, constitui o cerne do juramento dos artefatos sagrados. Uma vez “jurados” e transmutados, esses objetos rituais permitem que os homens, por sua vez, sejam iniciados e se irmanem sob *Ekué*, literalmente “sobre o couro do tambor” (*ecorie enene Abakuá*).

O ritual, entretanto, vai além do contato físico. Cânticos e preces em língua ritual (*lengua*) são entoados para “adereçar” e energizar os tambores, fazendo-os “ganhar carga”. Essa expressão — “ganhar carga” — pode ser entendida como uma metáfora para a aquisição de Voz: ao mimetizar o tambor sagrado *Ekué* através do contato entre suas partes, o artefato passa a ser

animado pelas mesmas forças que vitalizam o fundamento. A transmissão, portanto, não se limita à transferência material, mas exige que a matéria se revele como transmitida, dotada ela mesma de Voz. Essa é a diferença crucial: a transmissão gradua as peças, elevando-as à condição de consagradas.

Yosniel, contudo, amplia essa concepção. Para ele, o ato transcende a mera troca energética: trata-se de ação dinâmica. Os tambores, uma vez transmitidos, tornam-se agentes de transdução — convertem a potência divina, armazenada nas fibras de suas peles, em som através da ação humana. Esse processo faz do som um veículo para *Ekué* e para todos os elementos agregados ao ritual. Além disso, estabelece um pacto de irmandade entre os próprios tambores, que passam a "comunicar-se" como entes vivos.

Se os tambores silenciam, a transmissão cessa. Sem o som, as redes conectivas que reativam o fundamento — entidade sagrada que se instancia no próprio toque — desintegram-se. As preces e enunciados rituais (*lenguas*) e outras formas sonoras perdem sua função: não mais atualizam a mensagem ritual, nem respondem às suas demandas. A arquitetura sagrada, sustentada pelo som, colapsa.

Yosniel ressalta, porém, que os sons Abakuá admitem aberturas e variações, desde que o diálogo sagrado permaneça. Por exemplo, quando o bongo *Enchemiyá* responde ao tambor *Ekué* — relação de comunicação direta — ou quando os sons seguem as exigências da *lengua*. "Tu fazes um toque que tem que ver com o que se está cantando. Se estás dentro, sabes. Sabes o que se está fazendo", explicava ele. A transmissão, assim, é ação transformadora: os tambores não só ganham vida, mas agem como dignitário, assumindo uma agência humana.

Do lado externo do recinto sagrado (*fambá*), os sons garantem que a transmissão ecoe para além das fronteiras visíveis. "Quando se sabe o que se vai fazer, isso se transmite pelos sons entre o pátio (ambiente externo) e o recinto privado (*fambá*)", dizia Yosniel. Os tambores, portanto, não são meros instrumentos: são mediadores ativos, pontes entre o divino e o humano, entre o silêncio e o sentido.

Parte V: A busca da voz (B): iniciação e funeral

1. Manifestação polifônica do sagrado

A cerimônia de iniciação, que envolve a admissão de novos membros, geralmente realizada com a entronização de um dignatário (que inclui o sacrifício de um animal), e os ritos funerais são de importância central na vida ritual e comunitária da Sociedade Abakuá. Todas essas cerimônias são precedidas pela busca da Voz.

Após o último reverberar solene da campana (*Ekón*) e a conclusão da função ritual do guardião (*Ekueñón*) em buscar a Voz, emerge a possibilidade de visualizar os corpos e audibilizar os sons. Instaura-se, então, a primeira manifestação polifônica do evento. À semelhança de uma orquestra sinfônica, os elementos sonoros ascendem em volume e, progressivamente, em velocidade. Os tambores da *Biankoméko* — orquestra pública Abakuá — e os sinos dos íreme ecoam em exultação, como que liberados de uma contenção prévia. Destacam-se três estratos sonoros:

- **Os agudos:** sinos metálicos associados ao *íreme*;
- **Os graves:** tambores da *Biankoméko*, executados por *Obi apá*, *Ero apá*, *Kuchí yeremá* e *Bongo Enchemiyá*, ainda confinados no quarto sagrado;
- **O infra-grave:** ressonância gutural do tambor *Ekué*, distinta por seu ritmo compassado e expressão sonora.

A suspensão momentânea da campana *Ekón* — campana solista — acentua a singularidade do tambor *Ekué*, cuja emergência suscita um interesse. Sua dissonância frente ao conjunto dos tambores da orquestra pública, não apenas gera excitação coletiva, como também desencadeia uma resposta somatizada no observador (calafrios, eriçamento cutâneo), sintoma de uma inquietação liminar entre o empírico e o numinoso. Compreender o tambor *Ekué*, contudo, demanda transcender sua audição imediata para decodificar as camadas mediadoras que permitem sua reverberação — processo que revela sua centralidade ontológica no ritual.

A dinâmica espacial do evento, contudo, impõe desafios etnográficos. Minha estatura baixa e meu posicionamento periférico — condicionado pelo gênero em uma estrutura ritual masculina — limitam a observação direta. O movimento acelerado dos hierarcas e iniciados, entrando e saindo do quarto sagrado, e a aglomeração masculina em semicírculo junto ao *fambá* reconfiguram constantemente o campo visual. Nesse balé coreografado de corpos, destaca-

se *Mpegó*: ao transferir a campana (*Ekón*) a outro dignitário, o artefato ritual perde momentaneamente sua cadência precisa (Pam Pam Pam), e vê-se somente os cumprimentos físicos apertos de mãos, beijos no rosto entre dignitários e os presentes.

Em segundos, a cena transforma-se. Os sons precedem a aparição dos corpos. O escrivão, o guardião e *Isué* (este portando crucifixo e vela ritual) afastam-se da porta do quarto sagrado, enquanto vozes internas clamam “Abre, abre!”. Nas fronteiras do visível, apenas as pontas cônicas dos chapéus dos *íreme* denunciam sua iminente aparição.

Neste momento preciso, a campana (*Ekón*) inicia sua expressão ao marcar o que se reconhece como a *clave*⁹¹ Abakuá. Sob o comando da campana, os tambores da orquestra respondem ao chamado, entrelaçando-se em um diálogo rítmico. A campana assume o papel central de conduzir o tempo da música Abakuá, sendo ela a portadora da *clave* — a referência pulsante que estrutura a composição. Estudos já mostraram que os efeitos sociais dos toques dos sinos marcam uma temporalidade específicas, individuais e coletivas (CORBIN, 1994). A experiência do tempo coabita no cotidiano em que fatos únicos e estruturas repetitivas conformam essa experiência de temporalidade (KOSELLECK, 2014 apud GOMES, 2022).

Assim, a experiência da temporalidade Abakuá é evocada na manifestação sonora da campana (*Ekón*) e abarca duas dimensões. A primeira, como elemento rítmico que orienta a execução dos outros sons provenientes dos artefatos rituais, lida como o tempo de uma notação; a segunda, na acepção bergsoniana (BERGSON, 2006), como duração — um fluxo contínuo e experiencial que transcende a medição cronológica. O tempo opera em duas séries: uma delas relevando o fluxo de experiência e, a outra, a localização de eventos que, de acordo com a antropologia de tempo de Alfred Gell denomina “uma visão do tempo semelhante ao espaço” (GELL, 2014).

Executada no espaço-tempo ritual, a *clave* Abakuá materializa uma expressão sonora singular. O som produzido por *Ekón* opera como uma convenção - segundo Wagner (2010) -, que, ao ser ativada, distingue e ressignifica a prática Abakuá. Nesse ato, a *clave* transcende sua

⁹¹ Os interlocutores falam da 'clave Abakuá'. Trata-se de um ritmo específico. O uso da palavra 'clave', que não corresponde àquela expressão na música, como exposto anteriormente, relaciona-se ao segundo significado: chave (ou *llave*, em espanhol) – aquilo que abre algo.

função musical para encapsular a biografia coletiva do grupo, fundindo ritual e subjetividade em uma mesma tessitura sonora.

A partir do instante em que *Ekón* atualiza essa duração — transformando-a em pulsação viva —, a responsabilidade pela condução e composição dos sons é transferida ao dignatário responsável pela música (plaza *Moni Bonkó*) encarregado de conduzir a dinâmica sonora do ritual. Assim, a *clave* não apenas organiza os ritmos dos outros atributos sonoros, mas é no som de *Ekón* que codifica as travessias a e da ancestralidade, criada como uma expressão audível.

Nesse momento, uma tentativa falha de iniciar um cântico individual foi subsumida por um coro grave e inicialmente arrítmico, que logo coalesce em uníssono: “*Eribó; Mokongo machebere*” — invocação ao guerreiro (*Mokongo*) para guiar a procissão para fora do quarto sagrado. O verso “*Ekué sanga. Mokongo machebere*” — onde o significado de *sanga* oscila semanticamente entre religião e movimento — ecoa como síntese do evento. Trata transição do mundo fechado do quarto sagrado para o espaço profano, onde o tambor *Ekué* permanece invisível aos olhos não-iniciados, ainda que sua presença infunda o ritual com uma ontologia reverberante.

Os homens começam a emergir do quarto sagrado, materializando-se e movendo-se no mundo que forjaram a portas fechadas, o qual, a partir de então, se expande para o espaço externo. Confinado em sua própria dimensão — prossegue o tambor *Ekué* —, inacessível aos olhos outros, que não o podem vislumbrar. Ao sair do quarto sagrado, os primeiros a se manifestarem são os *íreme*, espíritos que encarnado dos ancestrais.

2. Espíritos dos ancestrais: *íreme*

Os *íreme* emergiram como alegorias e elementos centrais da Sociedade Abakuá, impulsionados pela abertura religiosa em Cuba na década de 1980 e pelo reconhecimento de sua herança africana, sobretudo por meio de suas expressões rituais consolidadas na década de 1990. Foi nesse contexto que essas entidades passaram a ser designadas por seu nome próprio, rompendo com a terminologia colonial. Nos registros escritos do período colonial, quando os membros da Sociedade Abakuá eram comumente chamados de *ñañigos*, o *íreme* era denominado “*Diablito*” (pequeno diabo). Contudo, em minhas pesquisas de campo e interlocuções, jamais ouvi referências a esses seres sob tal nomenclatura.

Gutiérrez (1996), apoiando-se em estudos de Ortiz, propõe que o *íreme* guarda relações simbólicas com os “*homens-leopardo*” (*Iremus*) de certas tradições africanas. A autora elucida ainda a categorização colonial do *íreme* como “*diablito*” dos *ñáñigos*. Por essa designação, explica ela, entendia-se genericamente os africanos escravizados ou libertos que desfilavam pelas ruas de Cuba no Dia da Epifania (*Día de los Reyes Magos*), 6 de janeiro, trajando indumentárias associadas aos seus costumes étnico-culturais (*naciones*). Era a única ocasião em que as autoridades coloniais permitiam a exibição pública de suas crenças e práticas. Ressalta-se, porém, que nem todos os “*diablitos*” eram *ñáñigos*, embora todo africano ou descendente carregasse, aos olhos do colonizador, o estigma potencial de “*pequeno diabo*”.

Presente de modo indelével na construção da “identidade nacional” cubana — ainda que muitas vezes reduzido a mero personagem folclórico —, o *íreme* transcende essa caricatura no ritual Abakuá. No ritual, o *íreme* atua como elo vital de conexão entre o mundo visível e o invisível, materializando-se exclusivamente para cumprir funções sagradas: purificar ou disciplinar membros da Sociedade, garantir a ordem coletiva, supervisionar cerimônias e, acima de tudo, “*dar fé*” — expressão que, neste contexto, sintetiza seu papel de testemunha na realização do ritual e na garantia de sua correta consecução.

Segundo Gutierrez (1996), sua figura híbrida combina tronco e membros humanos com uma cabeça cônica, desprovida de boca e dotada de dois grandes olhos. Cada elemento de seu traje ritual (*saco/ Akanaran*) carrega um simbolismo ligado à materialização do sagrado. No ápice da cabeça cônica, um pompom feito de fibra vegetal representa o peixe sagrado do mito fundador Abakuá. O rosto é coberto pela máscara (*Isúm*) que contém somente dois olhos, sem boca, que personifica seu ser espiritual. Na parte posterior da cabeça, um chapéu exibe símbolos *Erenyó* que mostram sua assinatura (*sello*) indicando o grupo (*juego* ou *potência*) à qual pertencem. As fibras de sogá que adornam a base da máscara, o pescoço, os cotovelos, as pernas e os pés remetem ao suporte que a princesa *Sikán*, seguindo a mitologia Abakuá, teria usado para equilibrar o pote onde carregava o peixe sagrado. Na cintura, o cinto com até seis sinos (*Nkaniká*) cumpre uma dupla função: seu tilintar afugenta espíritos malignos e desperta a energia latente da natureza.

Na última fase de campo, entre 2022 e 2023, um traje de *íreme* custava em torno de 3 mil MN (moeda cubana), valor que equivalia a pouco mais que um salário mínimo. Uma quantia considerável para quem dependesse exclusivamente desse rendimento para subsistência. A confecção das roupas dos *íreme* seguia as oscilações do câmbio cubano. Originalmente

produzidos em algodão, os trajes passaram a ser feitos de nylon, descritos como “quentes e caros”. É comum que, devido à dificuldade de obter materiais adequados, alguns homens acabem costurando as próprias vestimentas, em vez de contratar terceiros. A habilidade de costurar não apenas reduz custos extras com mão de obra, mas também permite economizar em materiais, aproveitando sobras de tecido ou até mesmo a “soga” disponível. A soga, fibra vegetal utilizada para adornar pernas, punhos e, eventualmente, a cintura do traje (caso haja sobras ou acesso ao material), é um recurso caro. Sua aquisição ilustra a complexidade de produzir trajes que combinem o imaginado e adaptação às restrições econômicas locais.

A preparação dos *íreme* é um processo meticuloso. Seus trajes e corpos são ritualmente inscritos, consagrados e purificados, diferenciando-se de outras manifestações afro diaspóricas, pois sua aparição e performance não envolvem transe ou possessão. Ekué não monta: o espírito não se apropria do corpo, mas se expressa por meio de gestos codificados (ZAYAS, 2019a).



Figura 16: *Íreme* (à esquerda) interagindo com o tambor *Sese Eribó* (com quatro plumas), na procissão do grupo *Betongó Naroko Efô* em Marianao, 2019.

Ao deixarem o quarto sagrado (*fambá*), os *íreme* retrocedem, jamais virando as costas para o tambor-mãe cerimonial (*Sese Eribó*) que simboliza a cabeça de *Sikanekue*, representação da

unção de *Sikán* com o peixe. O primeiro a sair para o espaço ritual é interpelado pelo escrivão (*Mpegó*), que lhe transmite instruções secretas. Após esse diálogo, o *íreme* inicia sua dança, agitando os sinos (*Nkaniká*) e portando um feixe de varas secas (*escoba amarga*) e um pedaço de cana de açúcar, instrumentos de purificação.

Dentre as entidades destacam-se:

- *Eribangadó*: carrega um galo e uma cana de açúcar, lembrando seu papel no mito da princesa *Sikán*, a quem ajudou e cujo sacrifício testemunhou e validou.
- *Nkanima*: identificado pelos pedaços de cana de açúcar que segura, é o guardião da árvore sagrada do *Monte*, espaço mítico central.
- *Aberñán e Aberisún*: gêmeos associados ao sacrifício de *Sikán*.
- *Anamangui*: condutor dos espíritos dos irmãos (*ecobios*) ao pós-vida; é o espírito encarnado da morte, presente em ritos fúnebres (*llantos* ou *ñampes*).

As ervas rituais, geralmente portadas na mão esquerda, reforçam a conexão com o mundo natural. Enquanto a coreografia dos *íreme* — entre golpes com seus cetros, movimentos com ramos de galhos secos (*escoba amarga*), passos sincopados e o tilintar de sinos — tece uma narrativa visível do invisível.

Como manifestação dos ancestrais, é comum que, ao indagar qualquer membro presente no pátio ritual sobre a presença desses espíritos encarnados, a resposta imediata seja: “Eles dão fé”. Cada *íreme* carrega em suas mãos artefatos rituais (*atributos*) que denotam funções específicas, embora todos compartilhem um propósito comum: a purificação dos homens, de seus atributos, do espaço sagrado e a correta condução do ritual.

Além da purificação, destacam-se as funções afetiva, agentiva e comunicativa da performance do *íreme* (BATIUK, 2023). Desprovido de boca, mas dotado de olhos amplos e penetrantes, esse ser transcende a linguagem verbal. Sua comunicação se dá por meio de gestos, sons e elementos simbólicos, exigindo dos participantes não apenas compreensão de suas mensagens e significados, mas proficiência em decifrar desses códigos (ZAYAS, 2019a). A ausência de fala, longe de representar silêncio, traduz-se em uma linguagem cifrada, onde a gestualidade e os objetos portados – ramos de folhas verdes ou secas, pedaços de cana de açúcar, um cetro ou galo – assumem papel central.



Figura 17: Íreme na posição de descanso nas ruas de Marianao, 2019.

Gutiérrez (1996, p. 67) categoriza a performance dos *íreme* de acordo com determinantes específicos: atuação solitária, intervenção coletiva, quando múltiplos *íreme* interagem. E ritual – como durante o sacrifício do bode, o compartilhamento de alimentos sagrados ou cerimônias fúnebres. A gestualidade do *íreme*, contudo, transcende a mímica e pressupõe uma relação dialógica — no mínimo, entre dois planos. Parte-se do princípio de que o *íreme* inspira respeito e reverência, pois é, por essência, o mediador entre o mundo dos vivos e o dos ancestrais. Seus movimentos são meticulosos: deslocam-se com as palmas dos pés tocando o solo, avançando lentamente, como se tateassem o espaço ritual. Nas pontas dos pés, flexionando levemente as pernas, parecem “reconhecer” o terreno, como quem toma posse. Ao se postar ereto, erguendo os ombros e movendo os quadris para fazer soar os sinos do cinto adornado (*nkaninka*), o *íreme* executa uma saudação cerimonial. Para expressar júbilo, realiza pequenos saltos, intensificando o repique dos sinos.

Alguns de seus gestos codificados por Gutiérrez (1996) constituem uma linguagem própria:

- **Ceticismo:** Ao colocar um cetro próximo ao ouvido e apontá-lo para o interlocutor, indica incompreensão ou questionamento.
- **Reprovação:** Um golpe simulado com o cetro traduz ameaça ou desaprovação.
- **Grandeza:** Braços erguidos e passos lentos simbolizam superioridade, “maior que os ventos”, nas palavras de Gutiérrez (1996).
- **Castigo:** Passar o cetro pelo pescoço, como um gesto de degola, anuncia punição.
- **Domínio:** Bater com um pedaço de cana no peito e no chão afirmando sua autoridade: “Deus (*Abasi*) reina no céu; o *íreme*, na terra”.
- **Purificação:** Apontar um ramo de ervas verde para si e para os presentes, limpando energeticamente o espaço.
- **Marcação ritual:** Traçar formas no solo com os pés delimita seu território sagrado (*firma*).
- **Devoção:** Erguer o galo sacrificado ou a *escoba amarga* aos céus reverencia o divino.
- **Gratidão:** Inclinar-se diante do tambor ritual (*Sese Eribó*) expressa agradecimento.
- **Repouso:** Apoiar-se em um joelho flexionado denota pausa, mas não desatenção.

Um episódio emblemático ilustra sua função disciplinadora: logo após o sacrifício ritual em uma cerimônia fúnebre do grupo (*juego*) *Mutanga Efó*, em Marianao (dezembro de 2022), quando o couro de um bode exposto no chão do pátio foi inadvertidamente pisado, o *íreme* aproximou-se do homem, apontando seu bastão de cana-de-açúcar em atitude ameaçadora em direção ao infrator, simulando uma repreensão e reforçando a sacralidade do ato e a necessidade de rigor à etiqueta ritual.

Os *íreme*, entretanto, não interagem com todos. Suas ações são direcionadas principalmente aos dignitários, que os comandam ou incitam interações em língua ritual, *brícamo aos iniciados*. Através de movimentos precisos e dos instrumentos que carregam, estabelecem um diálogo ritual, respondendo a seus interlocutores de forma não verbal. Essa dinâmica está intrinsecamente ligada a *Erikundi*, atributo do *Moruá*, o encantador de *íreme*, representado por dois chocalhos em forma de X cujas extremidades simbolizam os quatro ventos e a Voz do tambor *Ekué*. Ao agitá-las, o dignitário orienta os *íreme*, reforçando seu papel de mediadores entre o mundo visível e o quarto sagrado – o além de onde emanam.

Seres de ação por excelência, os *íreme* encarnam vivacidade e agilidade. Durante a cerimônia de entronização (*baroko*) realizado juntamente com o ritual de iniciação, sua aparição marca um renascimento simbólico. No pátio do templo do grupo (*juego*) *Abakuá Ebión Efó* eles

emergem descalços, "capturando o ritmo da terra", conforme relatado por um interlocutor, reforçando sua natureza liminar, entre o humano e o espiritual. Durante o ritual, em certos momentos lúdicos, os homens e os Abakuá recriam os gestos dos *íreme* — prática interdita às mulheres, especialmente em espaços públicos. O movimento reproduzido, qual o espírito encarnado nessas manifestações, não possui uma gestualidade dócil: encarna altivez, valentia e ousadia, confrontando e desafiando diretamente os interlocutores. Ativo por essência, esse espírito impõe-se como força tangível quando performado pelos homens.

No grupo (*juego*) Abakuá, homens, atributos rituais e espíritos materializam-se no presente, interligados pelos grafismos *Erenyó*. Durante o ritual, o pátio do templo transforma-se: objetos antes inertes ganham vida, convertendo-se em actantes carregados de significado. Mais do que meros instrumentos, essas materialidades funcionam como extensões dos corpos, exigindo movimento humano para se expressarem. Paradoxalmente, não são os homens que carregam os objetos, mas estes que os sustentam, tornando-os suportes físicos de uma presença espiritual. São as materialidades, assim ativadas e transmitidas, que estruturam o ambiente ritual, revelando tanto sua dimensão concreta quanto sua ressonância simbólica — faces visíveis e invisíveis de uma mesma realidade.

A linguagem ritual, por sua vez, opera como um código semiótico e parcialmente restrito. Seus termos e sons, incompreensíveis aos não-iniciados, constituem um pilar teológico exclusivo, onde a revelação dos actantes (entidades agentes) é essencial para a efetivação do sagrado. Esse processo funciona como uma transdução intersemiótica — ou seja, uma transformação de significados entre diferentes linguagens. Nele, o som opera em três dimensões simultâneas: é o meio (ferramenta), a agência (força motriz) e o fim (objetivo), convertendo o abstrato ou invisível em algo sensorial e coletivo. O ápice ocorre no “Rompimento”, momento crucial do ritual em que o silêncio se rompe e compreende-se a potência e importância ritual do som.

Ao emergirem do espaço sagrado privado, os homens já estão imersos na holografia ritual que eles mesmos construíram, integrados ao espaço transformado. Essa fusão entre o sagrado e o coletivo é capturada nas palavras do pintor e escritor Hugo: "Quando abrimos a porta e vemos aquela multidão surgindo por trás da cortina, é a coisa mais bela que alguém pode presenciar. Talvez por isso eu pinte tantas procissões".

3. Procissão para a árvore sagrada

O escrivão sai do meu campo de visão, enquanto o guardião se coloca discretamente à margem. Reconheço os outros dignitários naquela saída e na subsequente procissão. O que mais chama a atenção, destacando-se em primeiro plano, é o bispo (*Isué*). Ele segura com firmeza o tambor cerimonial (*Sese Eribó*), uma peça em forma de cálice que remete à cabeça de *Sikán*. No topo do instrumento, quatro plumas representam os principais dignitários: *Iyambá*, *Isué*, *Isunekue* e *Mokongo* — os quatro reis evocados no tambor como símbolo de fraternidade e união entre os homens. Além de carregar o tambor cerimonial, o bispo mantém entre os lábios a cabeça de um galo recém-degolado.

Com o tambor em forma de cálice (*Sesé*) posicionado à altura da cintura, o bispo movimenta-o suavemente de um lado para outro. Ritmadamente, ele o ergue até a altura da cabeça, abaixa-o, leva-o ao extremo do lado esquerdo e repete o movimento à direita. Por fim, retorna à altura da cintura, continuando a movimentá-lo em uma coreografia que simula uma vibração contínua.

Quando o olhar se desvia dos que saem pela porta e volta-se para o lado oposto, os três *íreme* executam um balé à parte. Cada um com seus atributos únicos e os pés descalços sobre a terra. Um detalhe curioso é a condição de transformação dos dignitários. Apenas dois dignitários (*Mosongo* e *Abasongo*) são, de fato, *íreme* — ou seja, espíritos encarnados (GUTIERREZ, 1996). A maioria dos outros dignitários pode vestir-se, ou seja, performar como *íreme*, assumindo suas roupagens e funções rituais; exceto o feiticeiro (*Nasakó*) e o bispo (*Isué*). O primeiro, conhecido por ter criado a Abakuá por meio de sua magia, e o segundo, que personifica a vítima *Sikán*. Por fim, há *íreme* que existem apenas como tal, sem vinculação aos dignitários.

A procissão emerge do quarto sagrado, e como um rio de cores e sons expõe-se aos presentes. Minha posição estratégica inicial, privilegiada durante a "busca da Voz", se esvai — agora eu observo de um ângulo periférico, distante do núcleo sagrado. Mesmo assim, mantenho-me próxima o suficiente para acompanhar o *juego* em movimento, cautelosa para não transgredir os limites que separavam observadores e iniciados.



Figura 18: Procissão do grupo Ebión Efó para árvore sagrada, Marianao, 2022.

À frente, os *íreme* lideram o cortejo. Os dignitários (*plazas*) os seguem numa primeira linha, portando cetros (*itón*) erguidos, e depois a orquestra pública Abakuá (*biankomenko*), cujos três tambores (*Obi apá, Ero apá, Kuchí yeremá*) ecoam em uníssono. A literatura frequentemente confunde o conjunto como um único instrumento, mas meus interlocutores insistem que a definição correta se trata desta tríade.

Os *íreme* avançam com propósito rumo à árvore sagrada (*Ceiba*) no extremo oposto ao recinto sagrado (*fambá*), próxima ao portão adornado com um sol amarelo e folhas verdes. A multidão flui e segue atrás, envolvida pelo ritmo. No centro do pátio, *Sese Eribó*, o tambor-mãe, movimenta-se pelas mãos do bispo, enquanto o mestre das matas (*Eribagandó*), arqueando-se como um felino em êxtase, agita seus sinos diante do instrumento sagrado. Os outros dois *íreme* replicam seus movimentos em cadência mais lenta, sempre orientando-se para *Sese* e, depois, para a *Ceiba*.

O galo carregado por *Eribagandó* corta o ar como uma flecha. A cana de *Nkóboro* bate no chão demarcando território. A "escova amarga" desliza pelo corpo do *íreme*, tirando-lhe as negatividades, como um pente ritual. Cada gesto é linguagem. Os pés declaram posse, as mãos articulam respostas, os sinos na cintura vocalizam o inefável.

Enquanto a procissão circunda a árvore sagrada, duas mulheres destacam-se na plateia. Uma, jovem, desafia tacitamente as normas ao posicionar-se paralelamente aos dignitários da frente — invejável proximidade, logo perdida de vista. A outra, como eu, mantém-se tangente ao cortejo, consciente do olhar vigilante dos homens. Os colegas documentaristas, mais ousados, escalam árvores ou erguem suas câmeras acima da multidão. O pam-pam-pam da campana *Ekón*, pulsação primordial do ritual, dita o fluxo: tambores graves, palmas sincopadas, o coro rouco de "*Mokongo...*" ressoando sob a chão do pátio.

Na árvore sagrada marcada com grafismos do sistema *Erenyó*, um *íreme* ajoelha-se em posição de sentinela entre três potes de barro — um com coco, outro com terra e cana, o maior vazio — e um bode amarrado, representação de *Sikán*, a ancestral traída. O escrivão Sérgio (*Mpegó*), com gestos precisos, inscreve símbolos no tronco da árvore: círculos seccionados, flechas diagonais, linhas que evocavam escudos e árvores. Aguardente e rum são aspergidos, fumaça de carvão envolvem o tronco, e a água sagrada (*wemba*) escorrem pelas ranhuras do tronco sob cantos de "*Sanga nini*" e "*Wemba, wemba, wemba eh, oh yayoh yayoh*".



Figura 19: O escrivão (*Mpegó*) inscrevendo a árvore sagrada no grupo *Ebion Efó*, Marianao, 2022.



Figura 20: Purificação do símbolo na árvore sagrada no grupo Ebion Efô, Marianao, 2022.

Lembrei-me então de uma situação que vivenciei numa cerimônia em Arroyo Naranjo, do grupo (*juego*) *Mbemoró Efí*, em 2020, quando toquei uma árvore sagrada durante o ritual. Tropecei em uma de suas raízes e quase caí. Ao me apoiar instintivamente na árvore para evitar a queda, acabei recebendo uma reprimenda pública: "Mulheres não tocam, não dançam, não entram no fambá [quarto sagrado]", me havia dito um *plaza* com um martelo pequeno de madeira nas mãos, usado para ajustar as cunhas dos tambores.

Em *Ebión*, contudo, meu corpo já assimila as regras não escritas. Observo, mas não participo; registro, mas não interfiro. A distância é física e simbólica: eu e a jovem audaz somos espectros à margem, lembretes de que o mistério Abakuá se constrói — também — sobre exclusões.

Na etapa final, o cortejo retorna ao quarto sagrado. Os *íreme* dançam em frenesi, o galo esvoaça, a cana golpeia o chão. O tambor-mãe (*Sese Eribó*) é erguido no ar em arcos amplos, modulando o vento com suas plumas. Os policiais à distância, braços cruzados, assistem impassíveis — jurisdições paralelas, mundos que se tangenciam sem se fundir. Quando a porta do recinto sagrado (*fambá*) se fecha, a cortina branca oculta o último vislumbre do sagrado.

Restam ecos: o tum-tum contratempo do tambor *Obi apá*, risos entrelaçados a cantos de "*Ecobio Erima*", e a certeza de que, ali, ver e entender tal momento é privilégio.

4. Extensões do espaço sagrado

A Voz se manifesta como um entrelaçamento de agências. Na pulsação sonora da campana *Ekón*. Na comunicação rítmica dos tambores. Nas preces (*nkames*) e enunciados litúrgicos (*lenguas*) e nos grafismos *Erenyó* que tecem uma holografia sagrada no espaço do templo. Essa teia dinâmica — ativada pela procissão do grupo — não se limita a validar a presença física de humanos e não-humanos (HENARE; HOLBRAAD, 2007), mas materializa cronotopos (WIRTZ, 2016): caminhos sonoros que conduzem à epifania de *Ékué*.

Cada ritual inicia-se com a purificação do espaço: orações ao gesso sagrado (*ngomo*), inscrições simbólicas nos corpos e artefatos e a ativação de objetos como eventos (STRATHERN, 2014). Em suma, a primeira etapa ritual: a fabricação (*fabricación*). Esses gestos são prelúdios, que conectam o recinto secreto (*fambá*) e o pátio externo.

Quando o Rompimento ocorre — e dá-se a manifestação dos tambores que “buscaram” e foram agenciados pela Voz de *Ekué* —, os grafismos tornam-se actantes: plataformas que ampliam o raio de ação do sagrado. A procissão, então, transforma-se em vetor de expansão, estendendo a agência de *Ekué* para além das paredes do *fambá*, propagando-se nos outros espaços do templo.

Em templos de Arroyo Naranjo, Guanabacoa e Marianao, observei padrões recorrentes: os trajetos rituais desenham uma topologia triádica, conectando três polos imutáveis:

- O *fambá*: núcleo onde repousa o fundamento (objeto sagrado);
- A *Ceiba*: a árvore sagrada oposta ao *fambá*;
- O quarto dos *íreme*: espaço onde estes espíritos encarnados emergem e submergem.

Esses pontos, interligados por movimentos circulares, criam uma geografia sagrada que oscila entre privado (segredo) e público (espetáculo). Meus diagramas de campo (LUCENA, 2023) — rabiscos trêmulos, fotos borradas — revelam angulações recorrentes e precisas: os oficiantes deslocam-se em espirais, replicando a circularidade entre essas plataformas inscritas com os grafismos sacralizados. Do meu posto periférico, sempre próximo às mulheres nos bancos contíguos a porta do *fambá*, via a procissão como um mapa em ação. Cada parada

(árvore sagrada, quarto dos íreme, cova) era um ponto de ativação e referência, que a tornava também um receptáculo de agência não humana.

Após a busca da Voz, o ritual desdobra-se em etapas coreografadas:

- Saída do *fambá*: tambores ativam o universo sonoro Abakuá;
- Gestualidade performática dos *íreme*: sinos e passos dialogam com tambores, enquanto o *juego* (homens e *atributos*) move-se;
- Procissão pelo pátio: extensão dos raios dinâmicos de Ekué;
- Reverência à *Ceiba*: grafismos são inscritos e reinscritos, aguardente lhes é aspergida, fumaça consagra o espaço;
- Retorno ao *fambá*: a porta fecha-se, mas a ressonância persiste no exterior.

Nesse trajeto e por esses mediadores, o espaço externo torna-se extensão vibrátil do sagrado. Os efeitos e dinâmicas de *Ekué* fragmentam-se em sons (*Biankoméko*, *Erikundi*), gestos (danças, paradas) e símbolos (grafismos). A própria polícia, observando à distância e do outro lado do portão do templo, integra-se à cena — lembrança irônica de que o mistério Abakuá coexiste com ordens seculares.

A Voz, em última instância, transforma silêncio em som, invisível em visível, privado em coletivo. Meus registros de campo, ainda que marcados por imperfeições, conseguiram capturar algo essencial dessa dinâmica: os trajetos rituais não se limitam a meros deslocamentos espaciais, mas configuram-se como linhas no sentido proposto por Tim Ingold (2015) — isto é, como fluxos agentivos e experiências corporificadas. Esses percursos revelam dimensões significativas desses mediadores, inscrevendo no espaço relações que conectam o terreno e o cósmico, o humano e o divino. Nesse contexto, a procissão ritual Abakuá emerge como um raio expandido de Ekué, força vital que, embora contida no recinto sagrado (*fambá*), transborda em ondas sonoras, gestos simbólicos e movimentos ritmados, estabelecendo conexões entre o visível e o invisível.

5. Iniciação de dignitários: Baroko

Enquanto as portas do quarto sagrado permanecem cerradas, somente os integrantes da orquestra pública Abakuá (*Biankoméko*) ecoam no pátio, produzindo uma sonoridade contínua. Como enfatizou o dignitário guardião da música (*Moni Bonkó*), "o ideal é que os sons não parem em nenhum momento". Homens revezam-se nos instrumentos, seus corpos sujeitos à

fadiga — e é aí que os irmãos de religião (*ecobios*) intervêm: corrigem ritmos, oferecem pausas ou assumem os tambores, mantendo a cadência. Embora não-iniciados possam ocasionalmente tocar os tambores não litúrgicos — prática tolerada, porém não ideal —, a maestria sonora é um dever dos jurados.

Em um raro interlúdio, o bongo *Enchemiyá* — tambor cônico de status ambíguo, entre o litúrgico e o público — repousa no chão, ladeado por seus companheiros da orquestra. Tocado esporadicamente com um bastão de cana-de-açúcar, ele simboliza a fronteira móvel entre o secreto e o compartilhado. Mas a pausa é efêmera: logo um canto surge perto da árvore sagrada, onde o bode aguarda o sacrifício. Os tambores respondem imediatamente, reativando a energia coletiva.

Enquanto os tambores litúrgicos cumprem suas funções, o pátio transforma-se no espaço de uma fraternidade sônica (PALMIÉ, 2014). Homens da Sociedade Abakuá aproveitam para reencontrar sócios, trocar notícias, compartilhar aguardente e rum, e até negociar tensões com diplomacia. A descontração, porém, não é mero lazer: é parte do ritual, onde alianças se reforçam e hierarquias se atualizam sob o manto dos tambores.

Enquanto um funeral atrai 100 a 150 pessoas aproximadamente, um ritual de iniciação (*plante*) facilmente dobra esse número. O prestígio de um grupo depende de fatores como: a frequência ritual, o intervalo entre cerimônias, a notoriedade dos mortos homenageados, o número de iniciados por evento (de 3 a 30, ou mais), bem como o status dos grupos (*juegos*). Caso seja um grupo antigo, com linhagem vasta (*potência*), facilmente atraem multidões, convertendo descendência em respeitabilidade e privilégio.

O ápice chega com o *Baroko*, cerimônia que entroniza novos dignitários (*plazas*) — como os três iniciados em *Ebión*. Cada novo dignitário (*plaza*) exige o sacrifício de um bode — limitado a três por ano, sob risco de azar ao *juego*. Além do simbolismo espiritual, há um cálculo material: em 2020, um bode custava entre 3 mil e 5 mil pesos cubanos, e a cerimônia completa demandava 15 a 20 mil pesos. Os déficits dos proventos interno do *juego* não são resolvidos apenas por meio de moeda corrente através das cotas mensais, mas através de uma economia ritual multifacetada. Os *derechos* — contribuições obrigatórias dos iniciados — incluem não apenas dinheiro, mas itens simbólicos: galos, garrafas de rum, sacos de farinha, trajes bordados para os íreme e blocos de gesso ritual (*ngomo*). Essas ofertas, armazenadas como reservas estratégicas, funcionam como um fundo comunitário, sustentando o grupo em

momentos de escassez. Nas cerimônias, as cestas aos pés dos *dignitarios* exibem esses bens. As contribuições dos iniciados sustentam a economia interna do *juego*, financiando desde ajuda as famílias necessitadas até apoio a membros presos — uma rede de solidariedade que reforça o tecido social. Este ritual misto integra os aspirantes (*indísemes*) e futuros dignitários (*plazas*), ligando gerações. Os três futuros dignitários — dois homens de idade madura e um mais jovem — ocupam o centro do pátio, alinhados. Sob o som reativado dos tambores, os *íreme* retornam com sinos tilintando em cadência livre. Cada iniciado ergue um cesto de vime sobre a cabeça. Em cada cesto constam seu artefato ritual (*atributos*) e suas contribuições (*derechos*).

Dignitários veteranos posicionam os *íreme* atrás de cada iniciado, criando uma guarda ritual. Os padrinhos de cada futuro dignitário, escolhidos entre grupos irmãos (nunca do mesmo grupo), aproximam-se. Sua função é dupla — garantir a fidelidade ao protocolo e servir a estes como elo externo, respondendo a cada necessidade dos oficiantes, enquanto esses permanecem horas ajoelhados dentro do quarto sagrado (*fambá*).

Ao lado deles, a orquestra segue ininterrupta, acompanhada pelo coro. Para os próximos à música, o escrivão (*Mpegó*) levanta o gesso (*ngomo*) em silêncio, exigindo atenção. O gesto fala por si: o gesso, extensão do escrivão e veículo dos espíritos, é o duplo do tambor-*mpegó*, instrumento de ordem. Os *íreme* permanecem estáticos, somente chocalhando seus sinos em ritmo preciso. Segurando um ramo de fibras vegetais secas, noto que os *íreme* apontam para intrusos que tentam se alinhar onde eles e os oficiantes estão. Os indesejados, aos receberem a repreensão, se retiram. Subitamente, um homem irrompe entre os presentes: “Ouçam, família! Olhem para cá!” Inicia seu discurso:

Brícamo	Português
“Jeyey baribá benkamá”	“Permissão para falar!”
[A plateia responde em uníssono:] “Wa!”	“Fale!”
“Bensonkañón so Abasi, Asoriro unañón su Abasí”	“Com as bênçãos de Abasí”
[Um coro responde:] “Yayo!”	“Bendito seja! Avance!”

O tambor-*ekueñón* ressurge, posicionando-se ao lado do escrivão, que entoia uma prece cantada (*nkame*), invocando a força de *Ekué*, Abasí e os espíritos ancestrais (*Tacho*, *Natacho*, *Aberitacho*) além de *Sese Eribó* e os gessos (*ngomo*).

Um homem entre os presentes solicita que eu recue para dar espaço aos membros, gesticulando e me dizendo: “Este momento é para os Abakuá”. O círculo em torno do escrivão se fecha novamente. Ouço fragmentos de sua prece: menções a *Baroko Nansao*, sua função e ao gesso. Ao finalizar, o escrivão ergue o gesso mais uma vez, sinalizando silêncio. Os homens entoam em coro, um canto especificamente ao gesso (*ngomo*):

“Ngomo, ngomo, ngomo ew!
Ngomo, ngomo, ngomo ew!
Ow yaoh, yaho!”

No pátio, diante da porta do quarto sagrado (*fambá*), o escrivão traça grafismos no chão. Sinos e tambores reverberam; vozes cantam referências a *Baroko* e o rio *Nandibá*. Três grafismos são inscritos no chão: vertical, à esquerda; vertical, à direita; central, abaixo dos anteriores, com uma seta apontando para o quarto sagrado, coroada pelo círculo chamado *arakasuaka*.



Figura 21: Círculo Arakasuaka no chão do pátio do grupo Ebión Efó. Marianao, 2022.

Enquanto o escrivão desenha um grafismo, um confrade remove uma bituca de cigarro de cima do grafismo amarelo, arremessando-a para longe. A cada passo desalinhado de um presente, advertências surgiam. O toque da campana *Ekón* destaca-se: tum, tum, tum tum, floreado por sincopes. Galos cacarejam nos cestos dos futuros dignitários, agora no chão. Sussurra-se que um dos galos será destinado a um membro específico do grupo *Ebión*.

O escrivão inscreve um quarto grafismo na horizontal e acima do último, repassando o gesso sobre os desenhos sem tocar o solo — reforçando simbolicamente cada traço. Um grafismo por dignitário, um para o sacrifício. Renovam-se ações de purificação com aguardente, rum e líquido lustral, enquanto a orquestra envolve o espaço em sonoridade densa. O defumador com carvão em brasa percorre os grafismos, detendo-se no círculo (*arakasuaka*) central.

Sob o mantra “*Oh Ekué...*”, o escrivão desenha, próximo aos pés dos graduandos e a cada um dos três cestos de vime, mais círculos no chão, que representam o ramo *Efó*, cruzados por setas. Dentro dos cestos, observam-se: galo, aguardente, rum, gessos, cocos, sinos, traje de íreme e cana-de-açúcar.

Os tambores aproximam-se. Padrinhos e terceiros (auxiliares) saúdam os futuros dignitários, aplaudindo-os. Os iniciados posicionam-se sobre os círculos onde antes estavam os cestos — símbolo da união entre vida terrena e espiritualidade, ligando-os à linhagem ancestral.



Figura 22: Cestos de futuros dignatários na cerimônia de entronização do grupo Betongó Naroko Efó em Marianao, 2019.

O escrivão inicia as inscrições corporais nos futuros dignitários. Primeiro na cabeça: círculo e símbolos do ramo *Efó*. Depois nos troncos e dorso: flechas nos antebraços, círculo entre polegar e indicador. Os sinos de *íreme* ecoam à meia distância. Um deles avança, chocalhando-os com intensidade, pedindo atenção e desafiando o escrivão. Este responde em *brícamo*, citando *Ebión* e o cinto (*nkanika*). O *íreme* sacode os sinos furiosamente. O escrivão imita seus movimentos e aponta o gesso para o *íreme* e para o graduando. Em resposta, um *íreme* toca a cabeça do iniciado com a “escoba amarga”, enquanto outro, atrás, retumba seus sinos (*Nkanika*).



Figura 23: Íremes e futuro dignatário no pátio do grupo Ebiñ Efó, Marianao 2022.

O ritual repete-se para os demais graduandos. Cada um recebe grafismos únicos no peito — “firmas” de suas futuras funções. Purificados, ajoelham-se, íreme às costas. Os cestos são recolocados sobre os círculos no chão.

No clímax, um bode é conduzido ao centro. Ele é posicionado entre os grafismos em amarelo que estão no chão. O galo escuro do *íreme Eribagandó* é substituído por um branco. A música atinge o ápice; os ânimos exultam. Enquanto *Eribagandó* limpa os graduandos com o galo em movimentos vigorosos, seus padrinhos os oferecem água e bebidas. Os iniciados

assumem a posição de quatro apoios — mãos e joelhos no chão —, enquanto sentem os galos passando pelas suas costas e os sons dos sinos dos *íreme* atrás de si, encerrando suas primeiras apresentações.

6. O sangue sacrificado conecta peixe, bode e tambor

Enquanto os graduandos permaneciam ajoelhados, outros *íreme* emergiram do quarto sagrado. Eram os gêmeos *Aberiñán* e *Aberisún*. Se antes a atenção dos presentes se concentrava nos graduandos, a aparição dos gêmeos desviou todos os olhares. Esses *íreme* se instanciam no momento do sacrifício, convocados por cantos, preces e sons que ecoam até o quarto sagrado. Saem hesitantes, como quem adentra uma dimensão desconhecida.

Posicionam-se diante do quarto sagrado, onde os aguarda a vítima: um bode. O animal, segurado pelos chifres pelo guardião (*Ekuéñón*), traz na cabeça os grafismos da iniciação. Sob o ritmo frenético dos tambores públicos, *Aberiñán* dança com uma “vassoura amarga” em uma mão e um bastão na outra, dialogando com o guardião à sua frente. Seus movimentos são ora expansivos, ora contidos. O *íreme* desfila com orgulho, cortejando a plateia que, em uníssono, incita-o a sacrificar o bode. Os berros do animal se dissipam entre vozes, batidas e passos.

O ritual se desenrola no aglomerado circular feito pelos homens -dignitários ou não- para testemunhar o ápice ritual, o momento sacrificial. Enquanto me aconselharam a manter distância e evitar o celular, os homens presentes pareciam imunes à mesma interdição. Sua entrega era concreta e visível: cantavam em coro, palmas sincronizadas, enquanto os tambores aceleravam o compasso.

Altivo, porém, esquivo, *Aberiñán* executa movimentos rápidos, simulando um jogo de sedução entre algoz e vítima. Enquanto *Aberiñán* a lança-se ao público, em um instante, *Aberisún* desfere um golpe certo com o bastão na cabeça do bode. Logo em seguida os dois fogem, como se culpados pelo ato. O guardião, então, degola o animal com a lâmina da faca voltada para cima. A música cessa. Os oficiantes iniciam a prece (*nkame*), e os homens, em círculo, observam em um momentâneo silêncio. O sangue é recolhido em um pote de barro, marcado por grafismos e contendo um pedaço de cana-de-açúcar.

Do meu lugar, sinto o odor metálico do sangue e vejo os contornos dos corpos masculinos em vigília. Após a decapitação, as gotas extravasadas são soterradas por terra. Tudo transcorre

como se os dignitários revivessem a primazia dos primeiros tempos. O bode encarna *Sikán*, a figura feminina, e seu sangue — fluido primordial — tornava-se centro.

Nas religiões afro-diaspóricas, o sangue opera como relação ritual que articula mundos tangíveis e transcendentais (ELBEIN, 1976). No candomblé, por exemplo, o *menga* ou *ejé* (sangue animal) é ofertado aos orixás para revitalizar assentamentos sagrados e reforçar o *axé* (força vital). Gama (2009) amplia essa concepção ao identificar uma tripartição fluida: sangue mineral (água), associado à purificação; sangue vegetal (*amassí*, sumo de plantas), vinculado à cura; além do sangue animal, eixo principal da comunicação com o divino.

As compreensões do sangue no Candomblé guardam semelhanças com as da religião cubana Regla de Ocha, que também atribui dualidades ao sangue menstrual feminino — ora vinculado à fertilidade de Oxum, ora à impureza ritual. Em contrapartida, outra religião cubana, a Regla de Palo Monte, o sangue sacrificial (*sangre de prenda*) alimenta o recipiente (*nganga*) que encapsula espíritos (*nfumbes*) e elementos naturais. O sacrifício de galinhas ou pombos, visto como combustível espiritual, ativa pactos (*tratados*) entre o praticante (*palero*) e as entidades (*mpungos*), enquanto gotas de sangue do iniciado (*rayado*) simbolizam fusão com ancestrais congoleses (PALMIÉ, 2002).

Entre os Abakuá, o sangue não apenas alimenta a entidade sagrada (*Ekué*) mas invoca espíritos e ativa a *Voz*. Na iniciação de dignitários (*plaza*), o sacrifício de um bode atualiza o mito fundador: *Sikán*, como figura feminina, captura o peixe *Tansé* (transubstanciação de *Abasi*), e, diz-se em uma versão do mito que, ao ouvir seu bramido, menstrua de medo, revelando involuntariamente o segredo. Mas não é a sua reação fisiológica que a interdita ao ritual. Sua morte pactuada pelos homens e o seu sangue de vítima — não menstrual — é que sacramenta a criação do tambor *Ekué*, o instrumento que materializa a voz divina.

Sikán, embora actante central, é narrada como figura passiva: seu “ato” de captura parece acidental, e sua agência só emerge no sacrifício, quando seu sangue — mediado pelo feiticeiro *Nasakó* — reanima o peixe mudo, morto (GOMES-CASSERES, 2018; 2021). Transferido para a pele do bode que adorna o tambor, o som renasce como rugido de leopardo. A voz divina, antes feminina e frágil, ganha corporeidade masculina e ferocidade. Sangue e pele tornam-se artefatos do mistério, elos entre humano e divino (CABRERA, 1975).

A mulher, nos relatos Abakuá, é paradoxal: essencial, porém silenciada. Sua voz só ecoa no derramar do sangue, ativando a cadeia sônica que conecta peixe, bode e tambor. Seu papel

limita-se a intermediária — corpo que possibilita a transcendência, mas não a detém. Assim, o feminino opera como chave criptográfica numa sociedade sônica, onde o som estrutura hierarquias, mitos e rituais.

O sacrifício do bode no rito Abakuá revela um paradoxo fundante: a interdição ritual das mulheres coexiste com a encenação performática da masculinidade sagrada. Ao corporificar a princesa mitológica *Sikán* no bode (exclusivamente) macho, os homens não apenas substituem simbolicamente o feminino, mas o reinscrevem como núcleo sagrado, pela agência essencial relacionada ao sangue da vítima sacrificial.

Essa dinâmica ecoa nas análises de Belaunde (2006) sobre os Piaroa, para quem o sangue menstrual — vinculado ao mito do incesto primordial entre a Lua e sua irmã — opera como relação (não substância) que diferencia e une gêneros. Nas práticas Abakuá, contudo, a menstruação é metaforizada no sacrifício: o sangue do bode reatualiza o derramamento involuntário de *Sikán*, convertendo “medo feminino” em “voz masculina”.

A entronização de um dignitário (plaza) replica o mito fundador: o sangue do bode, vertido sobre a pele do tambor *Ekúé*, transforma-se em rugido de leopardo, transfigurando o “mutismo feminino” em “sonoridade masculina”. Essa metamorfose sônica não é mera repetição, mas reconfiguração criativa, onde o sangue longe de ser mero “fluido biológico”, constitui-se como código relacional.

7. Retorno ao quarto sagrado: finalização da entronização

Os homens riem e se congratulam sobre a terra que cobria o sangue. Os futuros dignitários, ainda resguardados pelos três *ireme*, mantêm-se apoiados em quatro bases, diante de seus cestos. Ao longe, o som do sagrado tambor *Ekúé* ecoa, quase abafado pelos demais tambores. Concluído o sacrifício, aquele primeiro momento externo encaminha-se para o fim. Em breve, os futuros dignitários adentrarão o mesmo espaço sagrado de *Ekúé* — o quarto fechado — para realizar seus juramentos.

O pote com o sangue e a cabeça do bode foi levado para dentro do recinto (*fambá*). Em um canto discreto do pátio, outros dignitários separam o couro do animal, que será estendido no chão. Me dizem que partes específicas do animal são destinadas a membros distintos: as patas dianteiras a *Isue* e *Iyambá*; as traseiras a *Isunekue* e *Mokongo*; o pescoço ao guardião (*Ekúéñon*). Após a divisão, alguém recolhe rapidamente o couro estendido e o carrega para o

quarto. Minutos depois, o som de *Ekué* irrompe novamente, vigoroso. Os homens preparam-se para outra procissão, para mostrar-se de novo.



Figura 24: Após o sacrifício do bode no pátio do grupo *Usugaré Mutanga Efô* em Marianao, 2022.

Quando saem, mais uma vez, o *íreme Eribagandó* hasteia o galo à frente do cortejo. Os homens alinham-se em fila. Desta vez, entre as quatro plumas do tambor cerimonial em forma de cálice (*Sese Eribó*), repousa a cabeça do bode. Sob a marcação quase hipnótica da campana *Ekón*, os cantos embalam o grupo: “*Oh oh Baroko Nandibá Baroko... Nandibá Baroko, Nandibá Baroko*”, canto que referencia às margens do rio onde o peixe sagrado *Tansé* foi capturado. Eles cantam sobre a origem da sociedade.

Os *íreme* avançam com imponência, em comunicação e relação direta com o tambor *Sese Eribó*. Quando o dignitário o move para o lado, o *íreme* e o galo o seguem. Na ponta dos pés, sua figura altiva aponta o galo em direção à cabeça do bode. Embora *Sese* e os *íreme* liderem o cortejo, todos os *atributos* do *juego* estão presentes. Os decorados cetros. Os tambores litúrgicos *nkrikamo*, *mpegó* e o *ekueñón*, com suas plumas pretas e brancas elevando-se acima da multidão. Os couros dos tambores, antes vibrantes com o amarelo do gesso, agora sombreados com manchas de sangue ao centro.

Os presentes cantam, aplaudem, integram-se no ritual. No breve instante em que se aglomeram ao redor do couro, o silêncio caiu. A pausa é curta, e logo o canto “*Nandibá Baroko...*” é retomado. Após esse interlúdio, o couro do bode aparece cobrindo *Sese Eribó*, com o excedente de pele como um bom caimento de um tecido nobre, ensanguentado. Sobre ele, a cabeça do animal.

Os futuros dignitários permanecem imóveis, próximos aos cestos. Um dignitário de *Ebión* aproxima-se e retira de cada cesto um item específico. Do primeiro, extrai um traje de *íreme*, erguendo-o solenemente. Enquanto os tambores abafam o volume de sua voz, o dignitário entoia uma prece (*nkame*). O coro masculino é retomado, os tambores recomeçam em ritmo e velocidade, e os sinos dos *íreme* acompanham a cadência. Ao final da oração, o dignitário envolve o traje no pescoço do primeiro graduando. Os galos já não estão nos cestos.

O ritual repete-se com o segundo cesto, para o segundo graduando. O mesmo com o terceiro. O guardião (*Ekueñon*), que buscou a Voz na porta do quarto sagrado, está entre eles. *Sese Eribó*, elegante, posiciona-se diante de cada um dos jurados. Entre os três ajoelhados, posiciona-se Frank Oropesa, um reconhecido dignitário (*Moni Bonkó*) de outro grupo, diretor do Septeto Nacional Ignacio Piñeiro. Dominando a língua ritual em *brícamo*, ele eleva o prestígio de sua posição como responsável pela música. Frank profere uma prece no exato momento em que o dignitário responsável por essa apresentação cerimonial menciona o último graduando. Este, destinado a tornar-se *Moni Bonkó*, adentra o quarto sagrado antes dos outros — sua consagração ocorre no *fambá*, não no pátio.

Novamente em fila, rumo ao quarto sagrado, a formação está pronta: a campana *Ekón* e o tambor *Bongo Enchemiyá* à frente, seguidos pelos tambores mundanos da orquestra Abakuá. Homens auxiliam os graduandos a recolocar os cestos de vime na cabeça. Cantos ecoam e sons são levados pelos ventos. Espectadores e iniciados caminham enquanto apoiam-se com as mãos

nas costas uns dos outros, seus padrinhos os acompanham. Os dois graduandos que ainda continuam no pátio posicionam-se ao lado da linha inicial, ladeados pelos *íreme* que os havia protegido.

A última aparição pública avança, pressionada pela multidão. Quanto mais próximo do quarto, mais forte soa Ekué. Um a um, os membros do *juego* adentram o recinto. Os três graduandos tornam-se *moninas* — jurados na mesma cerimônia. Quando o último dignitário entra, as portas se fecham. No pátio, restam ecos de preces, cantos e o bramido de Ekué. Próximo a ele, compartilhando o mesmo espaço, os graduandos permanecerão por horas.

No exterior, a exultação persiste. Os tambores e campana *Ekón* seguem em ritmo contínuo. Homens cantam em grupos ou isolados. O tambor Ekué soa alegre, e as respostas são igualmente vibrantes. Contudo, a multiplicidade sensorial do pátio mascara tensões dissimuladas. Após o ápice da busca da Voz e da procissão, o movimento dispersa lentamente. Meus interlocutores e eu conversamos sobre a suposta divisão entre grupos (*juegos*) “de brancos” e “de negros”, remontando a Andres Petit e a fundação do primeiro grupo de brancos. *Ebión* era considerado como um *juego* “de brancos”, não por exclusividade, mas pela predominância de membros brancos e abertura a novos integrantes independentes da cor da sua pele. Outros grupos mantinham preferências raciais de maneira discretas, embora o discurso oficial priorizasse a “performance masculina” e afro-cubana sobre a cor da pele.

Permanecemos horas à espera, cientes de que conflitos poderiam eclodir — desde desentendimentos banais até confrontos graves. Em *Ebión*, não foi diferente. A tensão explode próximo a nós: um homem, empurrado, quase colide com um dos colegas documentaristas. O afrontado reergue-se, agressivo, para responder ao acontecido, enquanto um terceiro surge meneando um pedaço de cana. Pedras e paus voam. Afastamo-nos e outros intervêm. A confusão dissipa-se rápido, mas permanecemos mais horas ali.

A avaliação geral desse ritual de iniciação (*plante*) é positiva: um ritual excelente. Os tambores soam claros, os homens engajam-se entre si e com o rito, os *íreme* gesticulam com maestria. Comenta-se no pátio que os dignitários de *Ebión* haviam rezado sobre o couro e a cabeça do bode, —que apareceram dispostas sob o tambor-mãe *Sese Eribó* — um detalhe incomum e apreciado.

Não se sabe quanto tempo os homens ficam no quarto, nem quando a comida ritual — último ato da cerimônia — seria servida. Essa refeição, cozida com elementos utilizados no ritual (gesso, coco, carnes dos animais, bebidas, sangue), sela a união dos iniciados com o tambor *Ekué*. Um interlocutor, ao ser questionado sobre o sabor, respondeu: “Depois de horas ajoelhado e faminto dentro do quarto, tudo estava deliciosíssimo!”.

8. Modulação acústica dos funerais

O ciclo de vida e morte estrutura não apenas os rituais, mas a própria existência da Sociedade Abakuá. Para um observador externo, é preciso decifrar nuances que se revelam tanto no visível quanto no sonoro, e suas diferenças entre os rituais de iniciação e os funerários. Estas incluem mudanças de frequência, ritmo, afinação e a introdução de artefatos específicos, como o chocalho de quatro pontas (*Erikundi*) e a contenção do tambor cônico (*Bongo Enchemiyá*), elementos centrais nos rituais funerários (*llantos*, do espanhol, "choro"; *ñampe* em língua brícamo).

A modulação acústica nos *llantos* obedece a um protocolo:

- **Afinação grave:** Tambores menos tensionados emitem sons baixos, ecoando o lamento coletivo.
- **Economia de floreios:** Reduz-se aos tambores da orquestra pública Abakuá, o tambor de saída, *El Salidor* (*Obi apá*), o primeiro tambor, *El uno*, (*Ero apá*) e o segundo tambor (*Kuchi yeremá*), limitando ou excluindo o repique habitual do bongo *Enchemiyá*.
- **Gênero e dor:** A expressão do luto é atribuída ao feminino. Quando um irmão iniciado (*ecobio*) morre, o tambor *Ékue* “chora como uma mãe”, personificando a dor ancestral.

Embora compartilhem etapas como a fabricação, a busca da Voz, o sacrifício do bode (se houver dignitário) e a procissão com os *atributos* do grupo, os *llantos* diferenciam-se pela geografia sonora. Na iniciação, após a busca da Voz, os tambores permanecem no pátio. No funeral, recolhem-se ao quarto sagrado. A exceção ocorre na morte de um dignitário (*plaza*): então, mesmo nos funerais, os tambores emergem publicamente, seja durante para o sacrifício simbólico em sua honra, seja na aparição do *íreme* funerário (*Anamangui*).

Enquanto nos rituais de iniciação e entronização o bongo *Enchemiyá* dialoga diretamente com o tambor *Ekué*, nos funerais ele é silenciado. Yosniel, como aspirante a responsável pela música (*Moni Bonkó*), explicou: “Se o Moni Bonkó morre, não se toca muito no Enchemiyá.

Se necessário, usa-se um pedaço de cana”. A privação parcial de seu som não simboliza perda do dignitário, mas inscreve novas frequências — afinal, “soar é vida”.

Nos *llantos*, a ausência do tambor-*nkrikamo* — o menor tambor litúrgico, que normalmente conduz os *íreme* — é significativa. Como explicou um interlocutor: “O Nkrikamo não se comove com a morte; pois ele trabalha com espíritos”. Sua função é assumida pelo seu ajudante, dono da música (*plaza Moruá*), que utiliza o chocalho (*Erikundi*).

Erikundi é um artefato ritual (*atributo*) materializado por dois chocalhos confeccionados em ferro ou estanho, unidos em forma de cruz. Suas quatro pontas arredondadas contêm sementes em seu interior. Ao ser manuseado, emite chiados sutis, quase sussurrantes. Esses sons, que se assemelham a ruídos, servem tanto para guiar o íreme funerário (*Anamangui*) — quando este emerge do ultra mundo para se fazer presente no pátio ritual — quanto para convocar os ancestrais durante o enterro simbólico. O som que emana de *Erikundi* também atua como um elo entre os planos físico e espiritual, transcendendo sua função acústica. O artefato constitui um contraponto à solidez rítmica dos tambores, representando a delicadeza da fronteira entre os mundos. Sua presença marca também a mediação entre o visível e o invisível, consolidando seu papel central nos rituais funerários.

Cada morte desconecta um elo da rede com os ancestrais, reduzindo a capacidade de “conversar” com o sagrado, enfraquecendo o som. Assim, os intervalos de silêncio não negam a vida — reafirmam-na, lembrando que, mesmo no luto, os tambores devem retomar seu *continuum*. Como Yosniel resumiu: “Com os três [tambores da orquestra Abakuá, Biankoméko], pode-se divertir da mesma maneira”. A alegria, porém, aguarda além do pranto.

9. O som conectando o invisível e o visível

A maioria das minhas experiências em cerimônias Abakuá ocorreu em rituais funerários (*llantos*). Talvez por predileção de meus interlocutores — já que esses rituais são menos concorridos que as iniciações ou entronizações (*plantes* e *barokos*) — ou pela centralidade desses rituais na economia sagrada (FORDE; HUME, 2018). Ambos, porém, são igualmente vitais para a Sociedade Abakuá, sustentando seu ciclo de vida e morte, religioso e social.

Como observadora externa, restrita ao pátio, acompanhar rituais funerários revelou-me suas arquiteturas protocolares. Notei a importância dos mediadores — objetos, sons, gestos — que conectam o visível ao invisível. Essa dinâmica reflete um quebra-cabeça. Fragmentos

aparentemente desconexos, só fazem sentido quando entendidos como partes de um grupo ritual autônomo. Um interlocutor resumiu: “O que passa fora do quarto sagrado (*fambá*) é o mesmo que passa dentro”.

Essa afirmação, porém, assume nuances. Como destaca Strathern (2011) e Sztutman (2011) ao discutirem a dinâmica de figura-fundo, a dimensão do "fora" não está separada do "dentro", mas são interdependentes. Tais elementos só se tornam distinguíveis por meio de um corte “criativo”, que determina uma forma em detrimento da outra, revelando aspectos de um lado enquanto apaga os do outro – um processo que envolve menos separação e mais um jogo de redimensionamentos e perspectivas de compreensão.

Na lógica Abakuá, as fronteiras tanto físicas quanto simbólicas mediam dualidades: ativo/passivo, homem/mulher, visível/oculto. Os mediadores (tambores, chocalhos, grafismos rituais) transcendem e instanciam essas barreiras, operando como pontes entre os opostos. Entretanto, ao focar apenas no que era permitido ver, percebi que a essência do fundamento, representada pelo tambor *Ekué*, na dinâmica ritual tende a permanecer inacessível aos não-iniciados, residindo no que é ocultado, não no que é exposto.

A questão é: o que vemos do pátio? Treinar o olhar exige operar em dois níveis interdependentes. No primeiro, o mito atualizado se materializa como uma performance do passado, onde os participantes assumem o papel dos primeiros, revivendo e reencenando narrativas míticas. No segundo nível, compreendemos que os atributos são imutáveis: enquanto os artefatos rituais preservam sua função sagrada, os homens, atuando como suportes e extensões desses artefatos, adaptam-se às exigências do presente.

Os grafismos nas paredes do *fambá*, por exemplo parecem formas geométricas para um leigo. Para um iniciado, são mapas simbólicos que evocam paisagens ancestrais, como hologramas do sagrado. Contudo, ultrapassar a porta do recinto sagrado (*fambá*) não é, em primeiro lugar, sobre ver, mas ouvir. *Ekué*, como objeto sagrado (fundamento), manifesta-se como potência sonora (mistério) — presente não na imagem, mas no som que modula frequências, especialmente nos rituais funerários. Sua excelência está no alcance acústico: mesmo invisível, seu lamento (grave, contido, gutural) permeia o ritual, lembrando que a verdadeira fronteira não é espacial, mas sensorial.

Dessa maneira, cada grupo ritual (*juego*) é um universo. Como o interlocutor lembrou, o essencial transcende a visão: “O que passa fora é o mesmo que dentro” não por espelhamento,

mas porque *Ekué* ressoa em ambos. O som, como fio condutor, tece a trama onde visível e invisível coexistem — um holograma auditivo, fragmentário e vivo.

10.A impureza removida pelo funeral

Final de novembro de 2019. Marcamos, eu e Ramón, às sete da manhã em frente ao Palácio Aldama, nas cercanias do Parque de la Fraternidad, divisão entre os bairros de Habana Vieja e Centro Habana. Ali pegamos o ônibus P14 (*guagas*) em direção a Pocitos, Marianao. Passam pouco mais de quarenta minutos, e em instantes estamos descendo na parada próximo à praça central do bairro, sob uma agradável brisa matutina que nos envolve enquanto caminhamos por aproximadamente dez minutos até o templo Abakuá *Itá Manalluao Bongó Mafimba*, de 1940, para a cerimônia do grupo (*juego*) *Betongó Naroko Efó*.

Caminhando pelas descidas e subidas das encostas despavimentadas e ruelas que margeiam um córrego aberto e cheio de entulhos, um comentário quase insidioso feito por Ramón, comparando aquele local às áreas das periferias brasileiras, é minha primeira “provocação” etnográfica. Esse episódio é recontado algumas vezes a título de minha apresentação por sua parte. Creio que ele esperava uma resposta diferente ou alguma estupefação de minha parte, pois comenta-me, tempo depois, que pensava que eu ficaria intimidada com o local, afastado, em toda sua realidade, das ofertas turísticas da cidade.

No templo *Itá Manalluao Bongó Mafimba*, nas paredes azul-claro do recinto sagrado (*fambá*), encontramos um mural que destaca seus tambores litúrgicos e elementos rituais. Além disso, há um *ireme* — portando um pedaço de cana-de-açúcar — que indica, com letras maiúsculas, o nome do *juego*. Contígua à pintura, está um banner pendurado em homenagem ao *juego* que se encontra ao lado da porta do *fambá*, controlada pelo guardião (*Fambaroko*), que autoriza a entrada apenas dos homens iniciados. Por compartilharem laços fraternais, a *potencia* (grupo estabilizado) *Betongó Naroko Efó* realiza nesse templo seu ritual funerário.

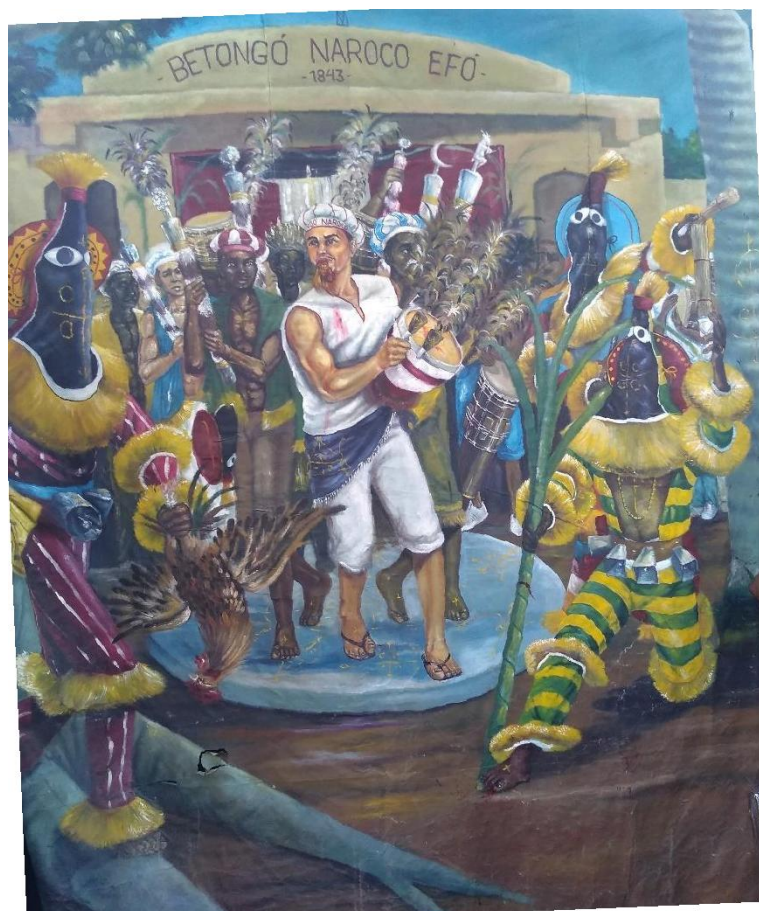


Figura 25: Banner do grupo Betongó Naroko Efó (pintado por Hugo Curet Acosta).

No pátio, nós, mulheres, passamos a maior parte do tempo sentadas nos bancos de cimento próximos a um pequeno púlpito. Sobre ele repousam uma foto em preto e branco de um dos primeiros dignitários do grupo anfitrião (*Ita Manalluao Bongó Mafimba*), uma vela e um jarro de flores que começam a murchar. Dali, antes que o espaço se encha de pessoas, observamos a movimentação dos homens que saem do quarto sagrado (*fambá*) e se dirigem a um cômodo anexo, contíguo aos banheiros. Retiram dali elementos para o ritual: vinho tinto, vinho seco, aguardente, um cálice com ervas verdes, uma telha com carvão em brasa e um recipiente que parece conter incenso.

Abaixo do pátio, um espaço aberto e arborizado margeia o córrego do rio. É ali, sob a sombra frondosa da árvore sagrada (*ceiba*) e da *Palma Real*, que se materializa a atmosfera sagrada “*del Monte*”. Na cosmovisão afro-cubana, essa paisagem transcende o físico. O *Monte* é uma entidade (CABRERA, 2018). Nesse caso ele abriga o espírito da princesa mitológica *Sikán* e dos ancestrais. Para os Abakuá, esse recinto simboliza uma dupla função: tanto morada do sagrado quanto local dos ritos, onde se sacrifica o bode (*mbori*) e se enterra as oferendas

(*derechos*) em memória dos irmãos (*ecobios*) falecidos. Esses elementos são tão essenciais que, em templos que não os possuem naturalmente — como os de Matanzas, geralmente construídos em antigos solares —, recria-se simbolicamente essa geografia sagrada. Um interlocutor descreve o processo: profere-se uma prece em *brícamo* (“*nkama*” ou “*dice una lengua*”), traça-se no chão, com giz amarelo, os grafismos que indicam um rio e outros elementos imprescindíveis; assim, evoca-se a atmosfera necessária para dar continuidade ao ritual.

No pátio (*isaroko*), passamos horas sentadas nos bancos de cimento, alternando entre silêncios contemplativos e breves conversas com conhecidos que vêm cumprimentar Ramón. Nossa presença ali justifica-se pela ligação com ele, figura central naquele espaço já imerso em emaranhamentos agentivos. Homens saem do *fambá* — alguns aparentemente exaustos, segurando copos de rum que também nos oferecem —, circulam pelo pátio e retornam ao recinto sagrado. Em certo momento, Ramón pede licença para adentrar no *fambá* e verificar o andamento do ritual.

Ao retornar, ele explica-nos: tudo prossegue conforme o previsto. Seu comentário deixa entender que, com base em seu conhecimento como dignatário (*plaza*), os passos rituais realizados dentro do recinto sagrado (*fambá*) seguem uma execução correta. Mas Ramón está “sujo” e, portanto, interdito de tocar nos artefatos rituais (*atributos*). A condição de “impureza” não é uma escolha pessoal: vincula-se ao seu grupo ritual (*juego*), que carrega mortos não chorados — membros falecidos sem os ritos fúnebres Abakuá necessários para romper o vínculo com os vivos. Na Abakuá, apenas o tambor sagrado (*Ekue*) pode desfazer o laço daqueles que renasceram “sob a pele do tambor” e apresentá-los aos ancestrais. O grupo ritual de Ramón, de Arroyo Naranjo, só realizará o ritual de lamento (*llanto*) meses depois, próximo ao aniversário do grupo, em abril de 2020. Até lá, nenhum membro em situação similar pode tocar objetos sagrados, apadrinhar iniciados ou exercer funções cerimoniais — no caso de Ramón, a de guardião do tambor (*Ekueñón*).

Na Sociedade Abakuá, um homem não age por si: um cargo ritual (*plaza*) é a encarnação de todos que ocuparam aquela função antes dele. Eles são um conjunto. Cada posição exige domínio de saberes específicos e é materializada por objetos simbólicos: um bastão (*itón*), chocalhos (*Erekundi*), um tambor adornado ou com plumas (*mañón*). Esses *atributos* conectam o corpo do iniciado à ancestralidade, atualizando a “forma primeira” do ritual.

A “impureza” ritual, assim, não é individual: a morte contamina o grupo inteiro. Como explica um Abakuá: “Eu sou do [juego] Mbemoro, eu sou do [juego] Betongó” — a individualidade dissolve-se no coletivo, numa lógica que ecoa o conceito melanésio de “o todo na parte”. A perda de um membro afeta todos de um mesmo grupo (*juego*), pois as notícias circulam rapidamente entre os confrades, transcendendo a temporalidade ritual. Nesse caso, mesmo em um ritual funerário de um grupo afim, Ramón limita-se a observar, incapaz de intervir.

A suspensão dessa interdição só cessa quando o grupo preenche a lacuna deixada pelo morto ou por um membro suspenso. As suspensões de um membro em um *juego* Abakuá, uma decisão coletiva acordada em uma reunião privada (*junta*), geralmente ocorrem por violações éticas, como: relações homoafetivas como membro passivo (considerada quebra do código moral), conflitos internos que resultam em morte ou risco à unidade do mesmo grupo, desrespeito entre irmãos ou dívidas não honradas — principalmente em relação às contribuições mensais que cada membro deve pagar ao *juego*.

A reposição não é por mérito, mas necessidade coletiva. Quando o grupo *Mañón Metara* precisou de um guardião do tambor sagrado (*Ekuéñon*), Ramón aceitou o cargo, embora preferisse ser chefe supremo (*Mokongo*) ou chefe das cabeças (*Mosongo*). O posto é vitalício, e recusá-lo comprometeria a continuidade dos ritos. Exige-se, portanto, que o iniciado estude línguas ritual correspondente a sua função, domine os gestos litúrgicos e inicie (*plante*) novos membros — garantindo que o grupo não “morra” pela ausência de um dignitário.

A modelagem das relações configura-se, no contexto etnográfico analisado, como a estruturação simbólica do estado do *juego* — cujos mediadores rituais, gestos e sons, permitem acessar dimensões específicas como a de morte ou vida. Durante a observação no ritual do grupo *Betongó Naroko Efó*, testemunha-se a condição de Ramón, que, atuando como guardião do tambor sagrado (*Ekuéñon*), de outro grupo, *Mañón Metara*, encontra-se aqui em estado de interdição designado como “sujo”, e declara “carregar a morte nas costas”; instanciando um estado individual e coletivo de morte.

Esse estado reflete uma ruptura na cadeia cíclica vital, marcada pela suspensão momentânea e a necessidade das obrigações rituais de luto. A permanência na condição de “impureza” não apenas sinaliza uma descontinuidade existencial, mas também uma fratura na relação com a morte. Conforme a cosmovisão Abakuá, a negligência em resolver questões ligadas à morte

compromete diretamente a continuidade do ciclo vital, exigindo a realização de ritos de investidura para substituir o dignitário faltante. Tal substituição assegura a manutenção das funções religiosas, uma vez que a extinção de um grupo ocorre sob duas condições: 1) homicídio intracomunitário entre confrades; ou 2) esgotamento da linhagem e abandono dos ritos iniciáticos.

O ritual funerário Abakuá opera como um mecanismo de reestabelecimento cosmológico. Trata-se de um reencontro sônico com os ancestrais do grupo, mediado por *Ekué* — entidade cuja manifestação é ativada pela instanciação da morte. Além de constituir um momento de lamento coletivo pelos confrades, o ritual fúnebre canaliza o espírito do falecido para o plano ancestral, garantindo sua transição e transformação como protetor dos vivos. A materialidade corpórea, ainda que submetida a práticas funerárias externas (velórios em espaços laicos), é paralelamente ressignificada por meio de procedimentos Abakuá específicos: isolamento espacial, entoação de cantos rituais (*nkames*), inscrição de grafismos sagrados com giz branco e purificação do corpo. Tais atos prefiguram o ritual fúnebre Abakuá (*llanto*), cerimônia posterior de reafirmação dos laços com os ancestrais.

Por outro lado, o ritual fúnebre Abakuá não é apenas despedida; ao chorar os mortos, o grupo purifica-se simbolicamente, reintegrando-se ao ciclo de vida e obrigações ancestrais. Ramón, interdito até abril de 2020, aguardava esse momento não como indivíduo, mas como elo de uma socialidade que só existe enquanto coletivo.

11. Inscrições rituais: as cores da morte e da vida

Após a conclusão da primeira fase da cerimônia (*fabricación*), o ritual prossegue com a busca da Voz, etapa que articula topografias sagradas e hierarquias sacerdotais. O responsável pelo sacrifício ritual (*Ekuéñon*) emerge do quarto sagrado portando um galo, apresentando-o aos quatro pontos cardeais e à árvore sagrada, marcada por grafismos que codificam a presença dos espíritos destes e dos ancestrais. Após um intervalo de dez minutos, os quatro dignitários (*Ekueñón*, *Moruá Yuansa*, *Isunekue* e o representante de *Abasi*) posicionam-se diante do quarto sagrado, cada qual desempenhando funções específicas:

- *Ekueñón*: toca o tambor ritual três vezes, estabelecendo ordem;
- *Moruá Yuansa*: invoca espíritos através da campana *Ekón*;
- *Isunekue*: mantém uma vela acesa, simbolizando a figura mítica fundadora *Sikán*;

- *Abasí*: representado por um crucifixo elevado, expressando sincretismo religioso.

Enquanto os ramos *Efi* e *Oru* performam uma caminhada simbólica até um rio ou à árvore sagrada — reencenando a busca mítica da Voz —, os *Betongó* (ramo *Efó*) permanecem estáticos afrente a porta do *fambá*, estabelecendo uma rede sônica que integra o toque da campana *Ekón*, os chamados do tambor- *ekueñón* e as invocações (*nkames*) que convocam espíritos ancestrais e entidades espirituais. A proclamação "Todos os obonekués [membros iniciados sem título] mortos estão conosco" reforça a presença dos ancestrais como agentes ativos no ritual.

Após a busca da Voz, a movimentação dos oficiantes restringe-se momentaneamente ao trânsito entre o quarto sagrado e um quarto anexo, onde eles retiram incenso queimado sobre carvões em uma telha e as bebidas rituais (vinho seco, aguardente) a serem utilizadas, criando uma atmosfera sensorial com seus movimentos. Contudo, o elemento definidor é o som. Sob a tutela do responsável pela música (*Moni Bonkó*) tambores ecoam do interior do quarto sagrado (*fambá*), invisíveis aos participantes externos, diferente de uma cerimônia de iniciação.

O que se escuta, uma sonoridade descrita como grave, intervalada e melodiosa — desafia categorizações instrumentais convencionais, assemelhando-se mais a uma tuba do que um tambor. Quando interrogado sobre sua origem, Ramón atribui à divindade *Abasí*, afirmando que "*Ekulé* soa". Minha reação é de arrepios e pelos eriçados. Isso, somado a descrição de Ramón — "algo grandioso e belo" — sugere que a experiência sônica transcende o perceptível, mostrando-se como experiência sensorial com o que se gera como sagrado (BELISO DE JESÚS, 2015). Paralelamente, dignitários de maior idade monitoram o comportamento dos jovens, reprimindo condutas consideradas disruptivas como, linguagem obscena e embriaguez excessiva, reforçando a hierarquia e o controle social intrínsecos a performance ritual.

A cerimônia atinge seu ápice quando a prece (*nkame*) ressoa pelo pátio, sinalizando a saída do escrivão (*Mpegó*) do quarto sagrado. Portando gesso branco, ele inscreve dois grafismos rituais (*firmas*) nas laterais da porta do quarto sagrado: à direita, o emblema (*sello*) do grupo *Betongó Naroko Efó*; à esquerda, o grafismo específico do quarto sagrado, composto por formas geométricas que remetem a topografias ancestrais. A escolha cromática não é arbitrária: o branco codifica a morte, enquanto o amarelo associa-se à vida, configurando uma dialética que transcende a mera representação de estados. A cor opera como moduladora de relações,

atualizando conexões entre actantes humanos e não humanos no plano ontológico instaurado pelo ritual. O gesso branco, nesse sentido, sintoniza os participantes com a esfera dos mortos, alinhando até mesmo os tambores a uma frequência rítmica do estado de morte.

O gesso branco, mais que cor, é agente de diferenciação ontológica, reconfigurando relações entre vivos e mortos (HOLDBRAAD, 2007). Seu apagamento final — performático, mas não literal — sublinha o caráter liminar do ritual: os mortos devem ser convocados e afastados, lembrados e esquecidos, em um equilíbrio precário, mediando transições que, se mal administradas, arriscam a desordem social. O uso estratégico das cores, nesse contexto, não decora — governa.

A dualidade vida/morte materializa-se na própria técnica de inscrição. Conforme um interlocutor enfatiza, "o amarelo nunca vem sem o branco" — a vida pressupõe a morte, mas não se reduz a ela. O ritual, ao buscar "despojar-se do peso da morte", não a elimina, mas a transubstancia em vínculo espiritual com os ancestrais. Notavelmente, o único elemento amarelo no cenário é o tambor do responsável por convocar espíritos (*Nkrikamo*), paradoxalmente instrumento de mediação entre esses estados. Quando questionado sobre as inscrições, um membro explica: "As firmas são para os mortos. Após cumprir nosso dever, apagamo-las, pois não queremos sua presença próxima — mortos são poderosos demais". A prática revela uma gestão do imponderável: o grafismo atua como portal controlado, aberto temporariamente para negociar com o ultra-mundo.

Como aponta Palmié (2014), os grafismos *Erenyó* funcionam como mapas que conduzem a *Ekué*, traçando rotas sonoras que conectam tempos e espaços mitológicos. Cada linha branca inscreve um mundo-tempo específico, ativado pela combinação de sons pelas preces, linguagem ritual (*lenguas*) e performance corporal. Naquele momento, a predominância do branco sugere uma inversão cosmológica. Estamos, simbolicamente, entre os mortos, fabricando ancestrais através de travessias. A percepção é reforçada quando o escrivão (*Mpegó*) retorna à porta do quarto sagrado para simular o apagamento dos grafismos, gesto que prenuncia o fechamento do portal e o retorno à ordem profana.

O acesso ao espaço sagrado, contudo, permanece hierarquizado. Enquanto jurados adentram as portas do recinto sagrado mediante aprovação do guardião (*Fambaroko*), os não iniciados aglomeram-se à espera da saída do íreme funerário (*Anamangui*).

12.O lânguido desfile do íreme fúnebre

A saída do *íreme* funerário (*Anamangui*) é exclusiva das cerimônias funerárias. Configura-se como o ápice ritual, marcado por uma performatividade sonora e gestual. Sob a orientação do responsável pela música (*Moni Bonkó*), dentro do quarto sagrado, os tambores soam incessantemente. Me diz Ramón, do pátio: "Mesmo no funeral, não se pode parar a música", afirmando a função motriz do som na condução do ritual.

Anamangui, entidade vinculada ao cuidado do cadáver do irmão falecido (*obonekue*), emerge vestindo trajes negros adornados com caveiras e fêmures cruzados — traje ritual que contrasta com o colorido de outros *íreme*. Sua comunicação, restrita a gestos lentos e lânguidos, performa uma dor ritualizada: "Aliás, ele perdeu um dos seus", explicam os interlocutores, enquanto Ramón simula e me explica como percebe a diferença entre a gestualidade sincopada dos *íreme* nas cerimônias de iniciação e a melancolia deliberada do *íreme* funerário.

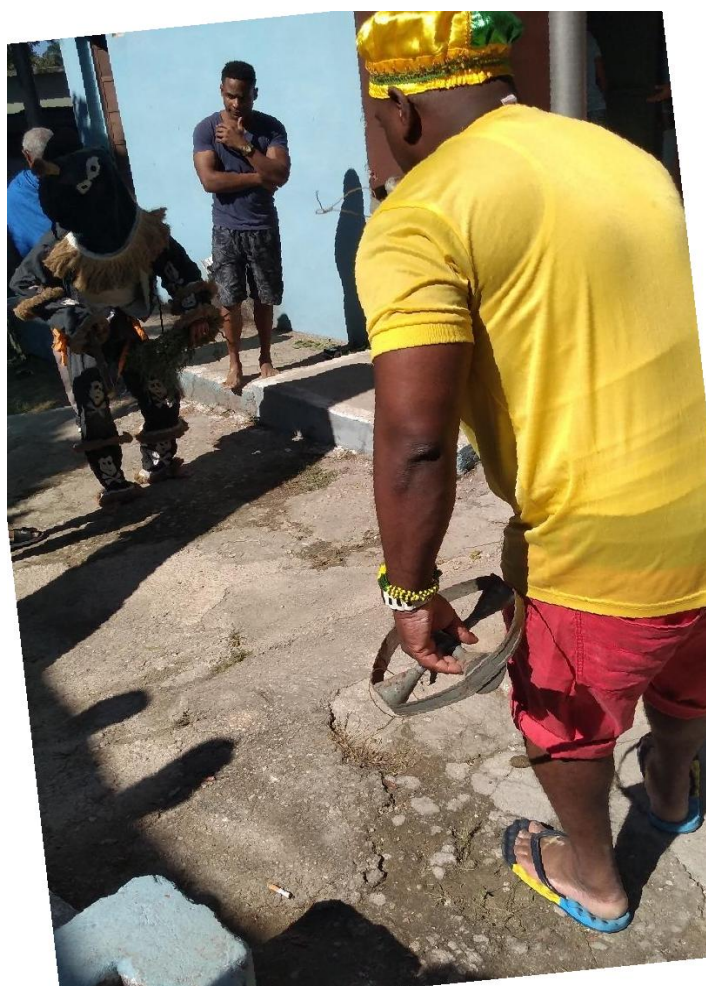


Figura 26: Os chocalhos Erikundi interagindo com o *íreme* *Anamangui* na cerimônia funerária do grupo *Betongó Naroko Efó*, Marianao, 2019.

A aparição de *Anamangui* é mediada e guiada pelos chocalhos rituais (*Erikundi*), cujo som chiado e sincopado orienta e — paradoxalmente — engana o espírito. Como observa Rouget (1985), instrumentos específicos atuam como vetores de transe, manipulando percepções entre mundos. Sob o comando do evocador de espíritos (*Moruá*), o som dos chocalhos seduz o *íreme* funerário, fazendo-o crer que transita no ultra mundo, quando, na verdade, é atraído para outra dimensão, o plano material; é quando o vemos no pátio ritual. Sua entrada vacilante no espaço dos vivos — desconfiada, temerosa — reflete a ambiguidade ontológica inerente aos ritos fúnebres. O *íreme* funerário é simultaneamente o condutor e o prisioneiro da cena, iludido pela própria sonoridade que o governa.

Ao emergir do quarto sagrado, o *íreme* funerário arrasta um pequeno caixão, confeccionado com folhas secas e amarrado por fibras vegetais. O objeto, adornado com grafismos (*fîrmas*), torna-se metonímia dos corpos ausentes. Em uma mão, ele carrega um ramo verde — símbolo de purificação e renovação —, que esfrega em si mesmo, no solo e no caixão. Na outra, uma cana-de-açúcar, utilizada para marcar sua ordem nesse plano, no chão, e golpear o ar ou quem se aproxima. Os gestos oscilam entre a agressividade ritual e a súplica. A alternância entre limpar a si e os espaços, e, imperativamente marcar seu território, materializa a dualidade do luto: o *íreme* funerário tanto rejeita quanto ritualiza a perda, prostrando-se sobre o caixão em momentos de imobilidade teatral.

A cena é acompanhada por um coro masculino entoando: "*Betongó Naroko Efó, Bensuaio Beromo*" — sentença que reativa pactos ancestrais e significa que o *juego* sairá em procissão. Enquanto isso, os tambores desaceleram, marcando pausas intervaladas de silêncio. O som de *Ekué* adquire uma tonalidade grave, uma vibração baixa que, nas palavras dos participantes, "invoca a morte". Essa percepção sobre os sons dialoga com as considerações acustemológicas de Feld (2012) e a construção dos mundos sonoros propostos por Voegelin (2020). A modulação acústica caracteriza o ritual como um funeral, mas essa dimensão sonora não atua isoladamente. Conforme aponta Batiuk (2023), a experiência afetiva do ritual é amplificada pela gestualidade do *íreme*, cujos movimentos, sincronizados com os sons de *Ekué*, reforçam a atmosfera de luto e transcendência.

Enquanto o *íreme* funerário avança, os presentes perfilam-se formando um corredor humano, canalizando seu trajeto em direção ao quarto sagrado. Homens ajustam sua cabeça cônica — adornada com pompom e "olhos brancos de ciclope" —, enquanto outros lhe sussurram em linguagem ritual, reforçando a sacralidade do momento.

O encantador de íreme (*Moruá*) reaparece, curvado e balbuciando algo, fazendo soar seu chocalho (*Erikundi*) próximo ao quarto anexo de onde o íreme funerário havia saído. O espaço está marcado por um grafismo (*firma*) quase apagado. *Moruá* soa seu chocalho manipulando o *íreme* para que este siga suas instruções e seu movimento. O desfile do *íreme* funerário (*Anamangui*) opera, assim, como um teatro cosmológico onde som, gesto e objeto se articulam para negociar a passagem entre vida e morte. Seu lânguido movimento é, sobretudo, aparição e propagação do mundo da morte e sua transformação como transição para o mundo ancestral.

13.O sacrifício: “Aqui matamos a morte”

Quando, pela primeira vez, o *íreme* funerário deixa de ser visto, a concentração de homens começa a se dispersar. Observo, então, o responsável por convocar espíritos (*Nkrikamo*) dirigir-se à parte mais baixa do pátio, próximo à árvore sagrada, onde deposita uma garrafa de vinho seco, aguardente, um cálice com ervas verdes e uma garrafa aparentemente cheia de incenso. Todos os elementos são postos sob um desenho ritual (*gandó*) já traçado no solo. Ao questionar Ramón sobre o que acontece em seguida, ele me responde com uma pergunta: “Você vê o bode?”. Ante minha negativa, ele contesta, lacônico: “Será o momento do sacrifício”.

Exatos dez minutos depois, os dignitários surgem à porta do quarto sagrado. À frente está o guardião de *Ekue* (*Ekueñón*) do grupo sociorritual *Betongó Naroko Efó*, segurando o bode pelas patas traseiras, com pequenos montes de ervas verdes em suas mãos e na boca do animal. Sua marcha solene é seguida pelos outros hierarcas, portando seus *atributos* sagrados — tambores adornados com plumas, cetros e insígnias —, enquanto a orquestra (*Biankoméko*) entoa seus toques atrás deles.

A procissão desce em direção à árvore sagrada e se organiza sobre o grafismo (*gandó*) traçado com giz branco no chão. Aos pés da árvore, de costas para ela, posiciona-se a orquestra. À frente dos tambores, voltados para o quarto sagrado, o guardião (*Ekueñón*) e o encantador de *íreme* (*Nkrikamo*) ajustam a posição do animal sobre o grafismo, cercados pelos demais dignitários. Um deles adverte em voz alta: “Escutem, senhores, isso é de Abakuá! Nada de filmagens ou celulares!”. Imediatamente, todos guardam seus dispositivos — era a primeira fase de campo. O escrivão (*Mpegó*) repete gestos rituais sobre o desenho, enquanto os tambores ecoam em sincronia com os cantos graves dos dignitários.

O público, por sua vez, participa com fervor: mãos erguidas, fragmentos de cana sacudidos no ar, vozes amplificando os refrões. Um dignitário asperge água sagrada (*wemba*) sobre a multidão, que lhe responde em coro: “Wemba, wemba, wemba oh yaoh, yaoh!”. A ação se repete com aguardente e vinho seco, seguida por uma prece (*nkame*) entoada em uníssono: “Jeyel bari baribá benkama... [Atenção a todos os presentes, irei falar]”.

Movido pela energia crescente, desço do pátio e me misturo ao grupo. A excitação atinge o ápice quando um dos *íreme* responsável pelo sacrifício (*Aberiñán*) irrompe do quarto sagrado (*fambá*), abrindo caminho entre os homens; que formam um corredor em semicírculo para sua passagem. Em suas mãos, um martelo de madeira. Ele o ergue ao céu, depois em direção ao solo, encenando uma dança de aproximação e recuo do animal, como que hesitante. A orquestra acelera o ritmo; a plateia grita mais alto. Num relance, o outro *íreme* sacrificial (*Aberisún*) desfere um golpe seco no bode e os dois fogem em disparada. Meus interlocutores explicam: “Ele age assim por vergonha — mata um irmão”.

A aglomeração à minha frente obstrui a visão. Agacho-me para ver o guardião (*Ekuéñon*) fazer um corte preciso na jugular do animal. O sangue escorre por minutos, recolhido em uma tigela de barro marcada com grafismos (*firmas*), contendo ervas e pedaços de cana dentro. Após os elementos serem banhados de sangue, *Ekuéñon* decapita o bode e posiciona a cabeça sobre a tigela, que é rapidamente levada para dentro do quarto sagrado (*fambá*). Enquanto alguns dignitários retiram-se para esquartejar o animal com facas afiadas — o vento espalha o odor metálico —, o escrivão (*Mpegó*) cobre os vestígios do sacrifício com terra, apagando os traços de giz e sangue.

De volta ao pátio, o *íreme* funerário (*Anamangui*) emerge novamente do quarto anexo, conduzido pelo som dos chocalhos rituais (*Erikundi*). Desta vez, traz um bastão e um pedaço de cana nas mãos movimentando-se entre os presentes. Antes de voltar ao quarto anexo, ele golpeia com força seu bastão de cana-de-açúcar no grafismo na porta, no emblema (*sello*) do *juego Betongó*.

Dentro do recinto privado (*fambá*), os tambores da orquestra pública retomam seu clamor. O tambor sagrado (*Ekué*) não cessa de ressoar, mantendo o pulso ritual. Do lado de fora, uma apatia se instala — mistura de cansaço e do gradual esvaziamento do espaço. Por volta das quatro da tarde, os sons se reanimam, mais vigorosos, e a porta do templo se abre novamente, concedendo-nos um último vislumbre do sagrado.

Os dignitários que lideraram a procissão inicial repetem o movimento, mas agora sem a vela ritual. Em seu lugar, o bispo (*Isué*) carrega uma tigela de barro marcada com o símbolo da figura ancestral *Sikán*. Entoando uma prece, ele a arremessa ao chão. A cerâmica se estilhaça, liberando a água que continha — simbolicamente, libertam-se os espíritos de *Sikán* e dos companheiros homenageados.

O *íreme* funerário, agora também saído do quarto sagrado (*fambá*), reaparece arrastando o caixão que representa seus “irmãos mortos”. Ele é auxiliado pelos dignitários. A procissão avança em direção ao “cemitério”, à cova. Eles reverenciam e contornam a árvore sagrada, local do sacrifício do bode, e descem até a área mais baixa do pátio, próxima a uma várzea. O *íreme* funerário rola pelo declive como um mártir, seu traje ritual raspando o solo. Entre os dignitários, o guardião (*Ekuéñon*) e outro carregam um pesado saco branco — as oferendas e contribuições (*derechos*) dos irmãos de religião falecidos. Em honra as suas mortes, um segundo galo, ofertado durante o ritual, é sacrificado.



Figura 27: Enterro no grupo Betongó Naroko Efô em Marianao, 2019.

Eles detêm-se diante de uma estrutura de cimento que simula uma cova. Formam um semicírculo ao redor da abertura retangular. Um pedido por fósforos ecoa, até que a chama de um cigarro acende uma vela. Os tambores silenciam pela primeira vez. Homens se ajoelham, agacham ou permanecem em pé, envolvidos em um silêncio espesso.

Os dignitários portando tambores litúrgicos posicionam-se à frente, ladeados pelos que portam os cetros (*itones*). Eles abrem caminho para o *íreme* funerário, que rola até a borda da cova e ali deposita o caixão. Num gesto fugaz, ele desaparece após o “enterro” e não é mais visto. Desaparecendo, ele retorna ao ultra mundo e finaliza o instanciado estado de morte. O saco branco contendo as oferendas (*derechos*) também é lançado ao interior da cova. Com olhares sérios, os dignitários entoam uma prece enquanto terra é jogada sobre a cova, agora selada. Nas extremidades, eles deixam pedaços de cana de açúcar, um cálice com ervas e uma vela acesa. Acima, os grafismos (*fîrmas*) brancas que adornavam o quarto sagrado já foram apagados. O dignitário que guia a música (*Morúa*), notavelmente ausente, só reaparece mais tarde, sem seu artefato (*Erikundi*).

A orquestra pública explode novamente em ritmo. Os homens junto à várzea reiniciam os cânticos. Um deles, agitando duas canas, imita os movimentos sinuosos do *íreme*, “limpando” o ambiente com gestos das mãos cruzadas sobre os ombros e giros aos quatro ventos — prática comum entre iniciados, mas tabu para mulheres, sob risco de profanação.

Moruá, sem seu chocalho em mãos, retorna do recinto sagrado, trazendo consigo outro *íreme*, o purificador (*Eribagandó*). Sua missão: purificar e limpar o espaço, levar as oferendas aos espíritos e observar a consecução ritual (*dar fê*) tilintando os sons de seus sinos (*nkaniká*). Enquanto o *íreme* funerário controlava o movimento de seus sinos moldando o som para soar menos estridente durante o ritual fúnebre (*ñampe*), o *íreme* purificador, *Eribagandó*, os faz retinir sem reservas.

A orquestra retoma o som e todos, devidamente posicionados, retomam sua movimentação, cantando “Oh *Ekué*...”. Num pas de deux ritual, o escrivão (*Mpegó*) avança, chacoalhando a pluma do tambor. O *íreme Eribagandó* responde-lhe soando seus sinos, numa coreografia que entrelaça som e movimento. A orquestra pública (*Biankoméko*) mantém a cadência constante, enquanto o tambor primordial *Ekué* reafirma sua presença imaterial — captando a vibração sonora e respondendo-lhe em eco, como um diálogo transcendente através do espaço.

Com o retorno de todos ao quarto sagrado (*fambá*), o ritual fúnebre se encerra na sua parte pública. A morte, simbolicamente aniquilada, cede lugar à reintegração dos homens à vida — ainda que permaneçam no templo, mergulhados na fabricação ritual que recomeçará ao romper da madrugada. Agora, os tambores devem soar diferente: prelúdio do próximo ato, o *plante*, ajustados ao som da vida.

Conclusão: Dimensões do Som na Sociedade Abakuá

Esta etnografia sobre a Sociedade Abakuá nos conduziu à análise de múltiplas perspectivas nas quais o som emerge como eixo central. Não se trata de noções em que os sons são encarados como música (MUNRO, 2010; MANUEL; FIOL, 2007; BENÍTEZ-ROJO, 2000) ou elemento folclórico da cultura afro-cubana (BENÍTEZ-ROJO; MARANISS, 1998; NODAL, 1983; REISS, 2005), embora essas dimensões sejam relevantes para apresentar a ‘cultura’ Abakuá (CARNEIRO DA CUNHA, 2009), garantindo-lhe, por meio da apreciação artística, uma nova maneira de olhar para suas práticas além das narrativas estigmatizadas e datadas (Parte II).

As dimensões sonoras da Sociedade Abakuá revelaram similaridades com outras manifestações sonoras presentes entre populações afro-diaspóricas, nas quais o som possui um papel fundamental e integra performances culturais herdadas das tradições africanas, tanto em práticas seculares quanto religiosas, sistematicamente reprimidas no contexto colonial (SUSDORF, 2024). Cantos e elementos sonoros parecem ter sido, por um lado, meios de expressar pensamentos considerados tabus ou proibidos na linguagem direta; por outro, formas vibrantes e coletivas de adoração, representando uma das poucas oportunidades de expressão autônoma. Tais elementos sonoros tornaram-se, como argumenta Du Bois (2003), repositórios de uma resistência negra silenciosa, significativa e profundamente dolorosa.

O som na Abakuá também guarda semelhanças com outras dinâmicas religiosas afro-diaspóricas (DE ALMEIDA, 2021; MUNRO, 2022), nas quais o som transcende o acústico, funcionando como veículo de força vital (axé) que conecta presenças, corpos, divindades e territórios. Além disso, ao ressoar nos ouvidos, projeta-se como uma noção válida para pensar antropologicamente e teorizar através do som e com o som (GOLDMAN, 2003; SEEGER, 2015; PALMIÉ, 2023; OTERO; WIRTZ, 2023; FELD, 2012; 2015; VOEGLIN, 2020; 2024).

No entanto, as facetas sonoras dinamizadas na Sociedade Abakuá revelam sua particularidade. Todos os emaranhados agentivos mediados por materialidades (Parte IV), reatualização de geografias sagradas e hierarquias simbólicas como tecnologias rituais e inscrições gráficas (Parte III) convergem para uma manifestação sonora principal: *Ekué*. O som de *Ekué* não é apenas um meio, mas um fim em si mesmo – o objetivo principal que atualiza as existências Abakuá e as espiritualidades ancestrais. Nos termos Abakuá, a dinâmica da vida soa (Parte V).

A Sociedade Abakuá possui uma característica dual: práticas religiosas, por um lado, e amparo social, por outro. No entanto, a dimensão social só ganha sentido a partir da dinâmica religiosa, uma vez que é necessário ser iniciado para participar oficialmente de seu núcleo. Para os renascidos sob o couro do tambor, a economia ritual e suas formas de produção converge para que *Ekué* soe.

Os conhecimentos e o entendimento do manejo dos tambores, sinos e línguas rituais formam um corpus de saber comum, partilhado por uma parcela seletiva de homens como algo notável em suas existências. É nesse contexto que se atualizam e se assentam as sociabilidades nos pátios dos templos Abakuá, lado a lado com os rituais de sacralização, como iniciação, entronização e funerários. Ao administrar e dominar esses saberes, os Abakuá compreendem as codificações dos sons e símbolos que ecoam nessa esfera ritual e que se propagam como vínculo fraternal nos espaços seculares.

Na construção desse mundo específico (WAGNER, 2010), formado por uma experiência singular de tempo — acionada pelo som da campana *Ekón*, como um ritornelo (DELEUZE e GUATTARI, 2019) — pela compreensão de uma mitologia própria, em que *Ekué* é feminino e o mito fundador combina aspectos tanto masculinos quanto femininos (Parte I), e principalmente por uma linguagem comum de ação e entendimento mútuo, os Abakuá encontram um lugar próprio — e paralelo — na Havana contemporânea.

Mais do que uma maneira de ritualizar uma masculinidade (MOREL, 2013), nos seus templos e por suas práticas eles reivindicam uma maneira de ser homem (WYNTER, 1989; 1984), promovendo-a através de um assentamento tão poderoso quanto cíclico, tão agentivo quanto criado; emaranhando suas agências espirituais e invenção humana na construção de seu mundo de origem sônica (VOEGELIN, 2024). O som torna-se índice (GELL, 2018) dessa presença e modo de estar no mundo, concretizando-se quando o tambor *Ekué* soa. Em outras palavras, o fenômeno sonoro é uma confirmação para os Abakuá: ele não apenas valida sua existência, mas também sustenta sua coletividade e individualidade.

Nesse sentido, o som é resultado e faceta de um processo de transformação contínua que foi primeiramente explicado mitologicamente pela dominação do poder atrelado a um deus-peixe; de uma mulher que o deteve; e de um tambor criado que o reinventou (Parte I). Na Sociedade Abakuá, essa filosofia sonora atinge seu ápice. Mais que uma prática religiosa, trata-se de uma epistemologia acústica onde o som opera em três dimensões. Ontológica: cujo *Ekué*

não é um instrumento, mas uma entidade viva cujas modulações sonoras distinguem ciclo entre vida e morte e regulam o cosmos Abakuá. Social: o silêncio de *Ekué* simboliza a morte simbólica do grupo – não extinção física, mas apagamento mnêmico. E política; pois os ritmos constituem corpos sonoro-políticos que desestabilizam e criam noções de masculinidade e pertencimento.

Além de instruir-nos com sua riqueza mitológica, as múltiplas estratégias que funcionaram como reproduções materiais do tambor sagrado – associadas à inventividade cotidiana dos Abakuá na manutenção de seus rituais frente às adversidades econômicas cubanas – incluem a própria concepção de Voz como centro da Sociedade Abakuá, configurando-se como uma busca processual que resiste em permanente devir.

Essa busca configura-se como uma metáfora não apenas para a comunicação com divindades e o amparo espiritual, mas também reflete uma produção e reprodução sonora como ontologia da existência. Para Édouard Glissant, a linguagem, os sons e os silêncios não apenas definiram, mas moldaram a experiência escravizada, especialmente por meio da privação da autoexpressão – condição que o autor descreve como "impossível de imaginar". Nesse contexto, a fuga possível dessa expressão reprimida dá-se de forma "cautelosa, reticente, sussurrada, fiada fio por fio no escuro" (GLISSANT, 1989: p. 122-123).

Em sua filosofia, Glissant reconceitualiza a palavra como fenômeno sonoro, transformando-a em uma entidade híbrida entre som e ruído que, em sua cadência particular, ressoa como eco do "ritmo embrionário do tambor", codificando significados ancestrais e reforçando laços coletivos. Kamau Brathwaite (1984), por sua vez, investiga a voz caribenha como palimpsesto cultural. Sua teoria da "nation language" revela como a expressão oral popular sintetiza matrizes africanas, crioulas e indígenas, opondo-se ao inglês padrão, que ele considera a linguagem do colonizador – inadequada para decifrar a complexa tessitura existencial caribenha.

As práticas religiosas Abakuá configuram a potência transformadora do inaudível, do invisível, do subalterno e do marginal. Essa potência é expressa precisamente nessa busca – cíclica e incessante – pela Voz, que funciona como uma metáfora capaz de obliterar o vazio histórico e evocar a força espiritual. Sua ressonância revela, por contraste, uma forma de resistência que se reafirma viva em cada expressão e comunicação de seu tambor.

Referências

- ALLEN, Jafari. *!Venceremos? The erotic of black self-making in Cuba*. Durham and London: Duke University Press, 2011.
- ALMEIDA NETO, J. P. de, Gonçalves, G. L., Souza, J. B. de, & Macedo, V. M. O que as imagens fazem na antropologia? . *Cadernos De Campo (São Paulo - 1991)*, Vol. 32(2), 2023.
- ANDREWS, George. *América Afro-Latina 1800-2000*. São Carlos: Edufscar, 2007.
- ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.
- ARANZADI, Isabela. Presencia de la Sociedad Abakuá en Fernando Poo a finales del siglo XIX: deportados ñáñigos cubanos en la prensa española. *Batey: Revista Cubana de Antropología sociocultural* V. 5 N. 5. 2014.
- _____. El sonido del espíritu en las sociedades secretas de África Central. *XXII Coloquio de Historia Canario-Americana*, 2017.
- ASAD, Talal. *Genealogies of Religion: Discipline and Reasons of Power in Christianity and Islam*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1993.
- AUSTIN, John Langshaw. *How to Do Things with Words*. 2. ed. Cambridge: Harvard University Press, 1975.
- AYON, Katia. State of Belkis Ayó. *Nkame*. La Habana: Turner, 2010.
- AYORINDE, Christine. Afro-Cuban religion as resistance. *Société Suisse des Américanistes*. Boletín N.74. Acerca del centenario del masacre de los independientes de color en Cuba, 1912-2012, 2012.
- _____. Ekpé in Cuba: the Abakuá Secret Society, Race and Politics. In: BROWN, Carolyn A.; LOVEJOY, Paul E. (Eds.). *Repercussions of the Atlantic Slave Trade: The Interior of the Bight of Biafra and the African Diaspora*. Trenton, NJ: Africa World Press, 2011.
- BACHILLER Y MORALES, Antonio et al. *Tipos y costumbres de la isla de Cuba: colección de artículos*. Ilustrado por Victor Patricio de Landaluze. Habana: Miguel de Villa, 1881.
- BALBUENA, Bárbara. *El íreme Abakuá*. La Habana: Ed. Pueblo y Educación, 1996.
- BASTIDE, Roger. *O Candomblé da Bahia. Rito Nagô*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978.
- BATIUK, Elizabeth. Calling the ancestors to dance. Affect, meaning and agency in Abakuá performance. *Journal of Extreme Anthropology*. Vol 7. N. 2, p.79-108, 2023.
- BECKETT, Samuel. *Companhia e outros textos: (Companhia | Pra frente o pior | Sobressaltos | O caminho | Teto | Ouvido no escuro I e II)*. Tradução de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- BEHRENDT, A.J.H. Latham, and David NORTHRUP. *The Diary of Antera Duke, an Eighteenth-Century African Slave Trader*. New York: Oxford University Press, 2012.
- BELAUNDE, Luisa Elvira. A força dos pensamentos, o fedor do sangue: hematologia e gênero na Amazônia. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 49, n. 1, p. 205-243, 2006.
- BELISO-DE JESÚS, Aisha M. *Electric Santería: Racial and Sexual Assemblages of Transnational Religion*. New York: Columbia University Press, 2015.
- BENÍTEZ- ROJO; MARANISS, James. *The Role of Music in the Emergence of Afro-Cuban Culture*. Research in African Literatures. V. 29, n. 1, 1998. p. 179-184.

_____. *The scholar and the collector*. Fernando Ortiz, Los instrumentos de la música afrocubana, and the Howard family collections of percussion instruments. New York: InterAmericas Society of Arts and Lettes of the Americas, 2000.

BERGSON, Henri. *Duração e simultaneidade: a propósito da teoria de Einstein*. Tradução de Claudia Berlinder. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BETANCOURT, L.A Neira. *Como suena un tambor Abakuá*. Playa, Ciudad de la Habana:Editorail Pueblo y Educación, 1991.

BISPO DOS SANTOS, Antonio. *A terra dá, a terra quer*. São Paulo: Ubu editora, 2023.

BOLÍVAR, Natalia. *Los Orishas en Cuba*. La Habana: Ediciones Unión, 1990.

BONA, Dénèten Touam. *Cosmopoéticas do refúgio*. Florianópolis, SC: Cultura e Barbárie, 2020.

BOUCHER, Lisa. Respectability and reputation: a balancing act. *Totem*. Vol 11. 2002-2003.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento do gosto*. Tradução de Sérgio L. P. de Carvalho. 3. ed. São Paulo: Ed. 34, 2007.

BRATHWAITE, Kamau. *History of the Voice: The Development of Nation Language in Anglophone Caribbean Poetry*. Londres: New Beacon Books, 1984.

BREMER, Frederika. *La vie de famille dans le nouveau-monde*. Lettres écrite pendant un séjour de deux années dans l'amerique du sud et cuba. Traduit du suédois par Mile R Du Puget. Tome Troisième. Paris: Biblioteque du Puget, Librarie de L'association pour la propagation et ta publication des bons livres, 1854.

BROWN, David H. *The light inside: Abakuá society arts and cuban cultural history*. Washinton and London: Smithsonian Books, 2003.

BROWN, Karin MacCarthy. *Tracing the spirit*. Ethnographic essays on Haitian art. Seatle and London: Davenport Museum of Art, Davenport, Iowa in association with the University of Washington Press, 1995.

_____. "The Vèvè of Haitian Vodou: A Structural Analysis of Visual Imagery." Ph.D. Dissertation, Temple University, 1976.

BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CABRERA, David Domingues. *Trabajo protuario y segunda esclavitud en Cuba (1763- 1886)*. Granada: Editorial Comares, 2023.

_____. Almacenes azucareros en el puerto de La Habana 1840-1880. *Pasado y Memoria*, (26), 2023 a.

CABRERA, Lydia. *La sociedad secreta Abakuá: narrada por viejos adeptos*. Havana: Ediciones C.R., 1959.

_____. Ritual y simbolos de la iniciación en la sociedad secreta Abakua. In: *Journal de la Société des Américanistes*. Tome 58, 1969. pp. 139-171.

_____. *Anaforuana*. Ritual y símbolo de la iniciación en la sociedad secreta Abakuá. Madrid: Ediciones R, 1975.

_____. *El Monte*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2018.

_____. *La lengua sagrada de los ñañigos*. Estados Unidos: Ediciones CR, 1988.

_____. *The sacred language of the Abakuá*. Edited and translated by Ivor L. Miller and P. González Gómez-Cásseres. USA: University Press of Mississippi / Jackson: 2020.

CABRERA, Olga. Gênero, sexo e raça e a formação de subjetividades femininas em Cuba, século XIX. *Revista Estudos Feministas*, v. 25, n. 1, p. 113-141, jan.-abr., 2017.

CAÑIZARES-ESGUERRA, Jorge et. al. *The black urban Atlantic in the age of the slave trade*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2013.

CARBONELL, Walterio. *Como surgió la cultura nacional*. Habana: Ediciones Yaka: Año de la Educación, 1961.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. *Cultura com aspas: e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

CARPENTIER, Alejo. *¡Écue-Yamba-Ó!*. Madrid: Editorial España, 1933.

CASTELLANOS, Israel. *La brujería y el ñañiguismo en Cuba*. Desde el punto de vista médico-legal. Habana: Imprensa Lloredo y Ca. Muralla, 24, 1916.

CASTELLANOS, Jorge; CASTELLANOS, Isabel. *Cultura Afrocubana*, Tomo 3. Universal. Miami, 1992.

CASTRO, Carlos Gomes de. *Hacer la vida: inventos, negócios e trapas em um batey cubano*. Rio de Janeiro. Tese (Doutorado em Antropologia Social), Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2017.

CEDEÑO, Rafael. The Afro-Hispanic *Abakuá*: A study of linguistic pidginization. *Orbis*. Vol 3. N. (1-2), 1985.

CHAPEAUX, Pedro D. Margarito Blanco ‘Ocongo de Ultan’ *Boletín del Insituto de Historia y del Archivo Nacional*. TOMO LXV. La Habana, Julio-diciembre, 1964.

_____. *El negro en la economía habanera del siglo XIX*. La Habana: Ed. Unión, 1971.

_____, RIVA, Juan de la. *Historia de la gente sin historia*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1974.

CHASE, Michelle; COSSE, Isabella. Revolutionary Positions: Sexuality and Gender in Cuba and Beyond. *Radical History Review*, N. 136, p. 1-11, jan. 2020. Disponível em: <https://read.dukeupress.edu/radical-history-review/article/2020/136/1/1569651>. Acesso em: 01 maio 2025.

CHILDS, Matt D. *The 1812 Aponte Rebellion in Cuba and the Struggle against Atlantic Slavery*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2006.

CLIFFORD, J. MARCUS, George (Orgs). *A escrita da cultura: poética e política da etnografia*. Rio de Janeiro: Papéis Selvagem, 2016.

COFIÑO LÓPEZ, Manuel. *Cuando la sangre se parece al fuego*. Havana: Editorial Arte y Literatura, 1977.

COLLINS, Patricia Hill. *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*. 2. ed. New York: Routledge, 2000.

COLLINS, Samuel Gerard, DURINGTON, Matthew et al. “Multimodality: An Invitation.” *American Anthropologist* 119 (1):2007, p. 142-46.

CORBIN, Alain. *Les Cloches de la terre: paysage sonore et culture sensible das les campagnes au XIXe siècle*. Paris: Flammarion, 1994.

COURLANDER, Harold. Recording in Cuba in 1941. *Resound: A Quarterly of the Archives of Traditional Music* 3 (4): 1-5. 1984.

COSSARD, Gisèle Binon. *Contribution à l'Étude des Candomblés du Brésil. Le Rite Angola*. Paris: Thèse 3eme Cycle. 1970.

CUETO, Emilio. *Mialhes's colonial Cuba*. The prints that shaped the world's view of Cuba. Miami: The Historical Association of Southern California, 1994.

CUNHA, Olívia Gomes da; CASTRO, Carlos Gomes de (org.). *Espírito das coisas: etnografias da materialidade e da transformação*. Rio de Janeiro, RJ: Ed. UFRJ, 2022.

_____. Escrevendo e Criando a Diferença: os Maroon Ndyuka e os usos da arte no Cottica (Suriname). In: *The Journal of Latin American and Caribbean Anthropology*. N., Vol, 2019.

_____. Exactly As People Tell, or an Ethnography of the (In)Visible Things of Mayajigua. *History and Anthropology*, [S. l.], p. 1-18, 10 jul. 2015a.

_____. Metamorfose infinita: sobre brujos, espíritos e apuntes em Havana. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v.22, n.2, abr.-jun. 2015.

_____. Minha adorável lavadeira: uma etnografia mínima em torno do Edifício Tupi. *Anais da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, v. 119, p. 139-158, 1999.

DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

DAYAN, Joan. *Haiti, History and the Gods*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1998.

DE ALMEIDA, Leonardo Oliveira. Mimetismos afro-brasileiros: dependências e algumas formas de ser. *Ilha Revista de Antropologia*, Florianópolis, v. 23, n. 3, 2021.

DE LA CADENA, M; BLASER, Mario. *A world of many worlds*. Durham and London: Duke University Press, 2018.

_____, Marisol. Matters of method; Or, why method matters toward a not only colonial anthropology. *Hau: Journal of Ethnographic Theory* 7 (2): 1–10, 2017.

DE LA FUENTE, Alejandro. Arte afro-latino-americana. In G. Reid Andrews, & de la Fuente (Orgs.), *Estudos afro-latino-americanos: uma introdução* (409-467). Clacso, 2018.

_____. *A Nation for All: Race, Inequality, and Politics in Twentieth-Century Cuba*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2001.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*. Tradução de Flávio Paiva. 7. ed. São Paulo: Editora 34, 2019.

_____. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2011

DOMINGUEZ, María Eugenia. Som, imaginação e conhecimento: a ficção séria do rito. *Sociologia e Antropologia*. Rio De Janeiro. V.12. N. 03. 2022.

DU BOIS, W. E. B. *The Souls of Black Folk*. Edited by Farah Jasmine Griffin. New York: Barnes & Noble Classics, 2003.

DURKHEIM, Émile. *As formas elementares da vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

DIANTEILL, Erwan; SWEARINGEN, Martha. From hierography to ethnography and back: Lydia Cabrera texts and written tradition in Afro-Cuban religions. *The journal of American Folklore*. Vol. 116. N.461, Summer, 2003.

DÍAZ FABELO, Simión Teodoro. *Olorun*. La Havane: Departamento de Folklore del TNC, 1960.

DUMONT, René. *Cuba*. Socialisme et développement. Paris: Le Seuil, 1964

ELBEIN DOS SANTOS, Juana. *Os nagô e a morte*. Pàdè, Àsèsè e o Culto Égun na Bahia. Petrópolis: Vozes, 1976.

ESPÍRITO SANTO, Diana. *Mediumship and Selfhood in Cuban Espiritismo*. Gainesville: University Press of Florida, 2010a.

_____. "Palmié, Stephan (ed.), *Africas of the Americas: Beyond the Search for Origins in the Study of Afro-Atlantic Religions*. Review. *Religion and Society*, vol. 1, anual 2010b, pp. 207.

_____. Parcialidade e materialidade: a distribuição do ser e do saber no espiritismo cubano. In: CUNHA, Olívia (Org.). *Outras ilhas*. Espaços, temporalidades e transformações em Cuba. Rio de Janeiro: Aeroplano: FAPERJ, 2010c.

_____. Assemblage making, materiality, And self in cuban Palo Monte. *Social Analysis*, Volume 62, Issue 3, Autumn 2018.

_____. PANAGIOTOPOULOS, A. Eds. *Beyond tradition, beyond invention: Cosmic technologies and creativity in contemporary Afro-Cuban religions*. UK: Sean Kingston Publishing, 2015.

_____.; BLANES, Ruy. *The Social Life of Spirits*. London, Chicago: The University of Chicago Press, 2014.

_____.; Nico TASSI. "Introduction", em D. Espírito Santo e N. Tassi (orgs.), *Making Spirits: Materiality and Transcendence in Contemporary Religions*. Londres, I. B. Tauris, 2013, pp. 1-32.

FAUSTO, Carlos; DE VIENNE, Emmanuel. Acting translation. In: SEVERI, Carlo; HANKS, William F. (eds.). *Translating worlds: The epistemological space of translation*. Chicago: Hau Books, 2015.

FAVRET-SAADA, Jeanne. "Ser afetado", *Cadernos de Campo*, 13, 2005.P.155-161.

FELD, Steven. *Sound and Sentiment*. Birds, weeping, poetics, and song in Kaluli expression. 3 ed. Durham and London: Duke University Press, 2012.

_____. Acoustemology. In: NOVAK, David; SAKAKEENY, Matt (orgs.). *Keywords in Sound*. Durham: Duke University Press, 2015.

_____. SILVA, Rita de Cácia Oenning da. Sons e sentidos: entrevista com Steven Feld. *Revista de Antropologia da UFSCar*, v. 7, n. 2, p. 11-20, 2015a.

FERRER, Ada. *Insurgent Cuba: Race, Nation, and Revolution, 1868–1898*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1999.

_____. Foreword. In: RODRÍGUEZ, Gloria Garcia. *Voices of the Enslaved in Nineteenth-Century Cuba*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2011.

FORDE, Maarit, HUME, Yanique (ed.). *Passages and afterworlds: anthropological perspectives on death in the Caribbean*. Durham and London: Duke University Press, 2018.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FOWLER, Victor. *La maldición: una historia del placer como conquista*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1998.

FRANCHETTO, Bruna. Traduzindo tolo: "eu canto o que ela cantou que ele disse que..." ou "quando cantamos somos todas hipermulheres". *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 53, jan./abr. 2018, p. 23-43.

GAMA, Ligia Barro. *Kosi ejé kosi orixá: simbolismo e representações do sangue no candomblé*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2009.

GARTH, Hanna. *Food in Cuba*. The pursuit of a decent meal. Stanford, California: Stanford University Press, 2020.

GELL, Alfred. Vogel's Net: Traps as Artworks and Artworks as Traps. *Journal of Material Culture*, v. 1, n. 1, p. 15-38, 1996.

_____. A tecnologia do encanto e o encanto da tecnologia. *Concinnitas - Revista do Instituto de Artes da UERJ*, ano 6, v. 1, n. 8, p. 40-63, jul. 2005.

_____. *A antropologia do tempo: construções culturais de mapas e imagens temporais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

_____. *Arte e agência*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34, 2001.

GLISSANT, Édouard. *Poética da Relação*. Tradução de Vieira, Marcela; Oliveira, Eduardo Jorge de. . Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2021.

_____. *Caribbean Discourse: Selected Essays*. Trans. J. Michael Dash. Charlottesville: University Press of Virginia. 1989.

GOBIN, Emma; MOREL, Géraldine. L'ethnographie et l'anthropologie religieuses de Cuba: repères historiques et bibliographiques. *Ateliers d'anthropologie*, n. 38, 2013. Disponível em: <https://journals.openedition.org/ateliers/9345>.

GOLDMAN, Márcio. Cavalo dos deuses: Roger Bastide e as transformações das religiões de matriz africana no Brasil. *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, v. 54, n. 1, p. 237-266, 2011.

_____. Histórias, devires e fetiches das religiões afro-brasileiras: ensaio de simetriação antropológica. *Análise Social*, v. 44, n. 190, p. 105-137, 2009.

_____. Alteridade e experiência: antropologia e teoria etnográfica. *Etnográfica*, Lisboa, v. 10, n. 1, p. 159-173, maio 2006. Disponível em: <https://journals.openedition.org/etnografica/3012>. Acesso em: 31 mar. 2022.

_____. Formas do saber e modos do ser: observações sobre multiplicidade e ontologia no candomblé. *Religião e Sociedade*, 25(2):102-120, 2005.

_____. Tambores dos mortos e os tambores dos vivos. Etnografia, Antropologia e Política em Ilheus, Bahia. *Revista de Antropologia*. Vol 46. N. 2.: 445-476, 2003.

GOMES, Ana Lúcia de Abreu. A tangibilidade do intangível: sinos e cidades tocantes. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 30, p. 1-29, 2022.

GÓMES-CÁSSERES, Patricia. Death/Ikú and the Spirits in Afro-Cuban Religions. In: ANDRIST, Debra D. (ed.). *Death & Dying in Hispanic Worlds: The Nexus of Religions, Cultural Traditions, and the Arts*. Liverpool: Liverpool University Press, 2021.

_____. Afro-Cuban Religions: Spiritual Marronage and Resistance. *Social and Economic Studies*, v. 67, n. 1, p. 117-136, 2018.

_____. Sikanekue: mujer fundacional en Abakuá. *Afro-Hispanic Review*, v. 35, n. 2, Fall 2016.

GÓMEZ, Sara. *De cierta manera*. Cuba: ICAIC, 1974. Filme (79 min).

GALLARDO-SABORIDO, Emilio J. Abakuá en la ficción criminal cubana. *Revista de Letras*, São Paulo, v. 58, n. 1, jan./jun. 2018 p. 29-47.

GRANT, Jacqueline. Leopard men: Manhood and Power in Mid-Nineteenth-Century Cuba. In FINCH, Aida, RUSHING, Fannie. *Breaking the Chains Forging the nation*. The afro-cuban fight for freedom and equality 1812-1912. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2019.

GUANCHE, Jesús. Los signos cubanos de los ritos Abakuá. In: *Anales del Caribe*, Centro de Estudios del Caribe, 14-15, La Habana, 1995: 213-218.

GUATTARI, Félix. "Ritornelos E Afetos Existenciais: Tradução". *GIS - Gesto, Imagem E Som - Revista De Antropologia* 4 (1): 383-97, 2019.

GUTIERREZ, Bárbara Balbuena. *El íreme Abakuá*. La Habana: Ed. Pueblo y Educación, 1996.

HAMMOND, W.; MATTIS, J. Being a Man about It: Manhood Meaning among African American Men. *Psychology of Men and Masculinity*, v. 6, n. 2, p. 114-126, 2005.

HANKS, William F.; SEVERI, Carlo. "Translating worlds: The epistemological space of translation". *HAU: Journal of Ethnographic Theory*, v. 4, n. 2,, 2014, p. 1-16.

HARAWAY, Donna J. *When species meet*. Mineápolis: University of Minnesota Press, 2008.

HARTMAN, Saidiya. "Vênus em dois atos", in C. Barzaghi; S.Z. Paterniani; A. Arias. (org.), *Pensamento negro radical: antologia de ensaios*. São Paulo, Crocodilo, N-1 Edições, 2021.

HATZKY et. Al (Eds.). *Género e interseccionalid en la historia y la cultura de Centroamérica y el Caribe* (siglo XIX y XX). Costa Rica : Universidad de Costa Rica. Centro de Investigaciones Históricas de América Central. 2024

HELG, Aline. *Our Rightful Share: The Afro-Cuban Struggle for Equality, 1886-1912*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1995.

_____. Os afro-cubanos, protagonistas silenciados da história cubana. *Revista Repam*, v. 2, n. 2, p. 1-20, 2014.

HELMREICH, Stefan. "Transduction." In *Keywords in Sound Studies*. Edited by David Novak and Matt Sakakeeny. Durham, NC: Duke University Press, 2015.

HENARE, R; HOLDBRAAD, M. Et al. *Thinking through things: theorising artefacts ethnographically*. London & New York: Routledge, 2007.

HEURICH, Guilherme Orlandini. Broken words, furious wasps. How should we translate the sonic materiality of Araweté ritual singing? *Journal de la Société des américanistes*, v. 106, n. 1, 2020, p. 105-126.

HIRSCH, Eric, STEWRT, Charles "Introduction: Ethnographies of historicity." *History and Anthropology* 16.3, 2005, pp. 261-274.

HOLDBRAAD, M; PEDERSEN, M. *The ontological turn*. An Anthropological exposition. United Kingdom: Cambridge University Press, 2017.

_____. *Truth in motion. The recursive anthropology of divination*. Chicago and London: University of Chicago Press, 2012.

_____. The power of powder. Multiplicity and motion in the divinatory cosmology of Cuban Ifá (or *mana*, again). In. HENARE, R; HOLDBRAAD, M. Et al. *Thinking through things: theorising artefacts ethnographically*. London & New York: Routledge, 2007.

HOOKS, bell. *The Will to Change: Men, Masculinity, and Love*. New York: Atria Books, 2004.

_____. *E eu não sou uma mulher? Mulheres negras e feminismo*. Tradução de Bhuvli Libanio. 1. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

HOWARD, Philip A. *Changing history: Afro-Cuban cabildos and societies of color in the nineteenth century*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1998.

_____. Review. *Insurgent Cuba: Race, Nation, and Revolution, 1868–1898*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1999. *American Historical Review*, 2001.

HUMPREYS, Laura Z. *Fidel between the lines*. Paranoia and ambivalence in late socialist Cuban cinema. Durham and London: Duke University Press, 2009.

HURSTON, Zora Neale. *Tell My Horse: Voodoo and Life in Haiti and Jamaica*. Harper Perennial Modern Classics, 2008.

HUNTER, A.; DAVIS, J. Constructing Gender: An Exploration of Afro-American Men's Conceptualization of Manhood. *Gender and Society*, v. 6, n. 3, p. 464-479, 1992.

INGOLD, Tim. Noise, sound, silence. In: COESSENS, Kathleen (org.). *Sensorial aesthetics in music practices*. Leuven: Leuven University Press, 2019. p. 47-60.

_____. *Estar Vivo*. Ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2017.

_____. *The life of lines*. New York: Routledge, 2015.

_____. Toward an ecology of materials. *Annual Review of Anthropology*, v. 41, 2012, p. 427-442.

_____. Against soundscape. In: CARLYLE, A. *Autumn leaves: Sound and the environment in artistic practice*. Paris: Double Entendre, 2007, p. 10-13.

INSTITUTO HISTORICO DE LA MARINA. *Diarios de la Marina*. 1844-1922.

ISHEMO, Shubi L. From Africa to Cuba: An Historical Analysis of the Sociedad Secreta Abakuá (Ñañiguismo). *Review of African Political Economy*, V. 29, N. 92, jun. 2002. p. 253-272.

JIMENEZ, Antonio Núñez. *En canoa del Amazonas al Caribe*. La Habana: Fundación Antonio Núñez Jiménez de La Naturaleza y el Hombre, 2008.

JOHNSON, Paul. *Secrets, gossip, and gods: the transformation of Brazilian Candomblé*. New York: Oxford University Press, 2002.

JOHNSON, Waldo; NORWITT, Jonah. African American Masculinity. *Oxford Bibliographies*, 2022.

JOTTAR, Berta. The Acoustic Body: Rumba Guarapachanguera and Abakuá Sociality in Central Park. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 30, No. 1, pp. 1-24, Spring - Summer, 2009.

KAPCHAN, Deborah A. *Theorizing Sound Writing*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2017.

KOSELLECK, Reinhart. *Futures Past: On the Semantics of Historical Time*. Translated by Keith Tribe. New York: Columbia University Press, 2004.

_____. *Estratos do tempo: estudos sobre história*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

LACHATAÑERÉ, Romulo. *El sistema religioso de los afrocubanos*. La Habana: Ciencias Sociales, 2004.

LAMBE, Jennifer L. Historicizing Sexuality in the Cuban Revolution: The Spectral "Before". *Radical History Review*, n. 136, p. 217-232, 2020. Disponível em: <https://read.dukeupress.edu/radical-history-review/article/2020/136/217/1569694>. Acesso em: 01 maio 2025.

LATOURE, Bruno. "Não congelarás a imagem, ou: como não desentender o debate ciência-religião". *Mana*, v. 10, n. 2, 2004, p. 349-376.

_____. *A inquire into modes of existence*. Cambridge, London: Harvard University Press, 2013.

_____. *Júbilo ou os tormentos do discurso religioso*. São Paulo: Editora Unesp, 2020.

LEÓN, Argeliers. *Concierto de música Abakuá*. La Habana: Consejo Nacional de Cultura, 1964.

_____. El círculo de la dominación. *Revista de la Universidad de la Habana*. La Habana: No. 196-197, 2-3, 1972.

_____. Símbolos gráficos de la Sociedad Abakuá. *Abhandlungen und Berichte des Staatlichen Museums für Volkerkunde Dresden*. Forschungstelle Akademie Verlag Berlin, 1975

_____. Un sistema de símbolos. *Diálogos*. El Colegio de México, México. V.17. N. 3 (99), 1981.

_____. *Del canto y el tiempo*. La Habana: Ed. Letras Cubanas, 1984.

_____. De paleros y firmas se trata. Separata en *Revista Unión*, No.1. 1986.

_____. Para leer las firmas Abakuá. *Revista Unión*. La Habana: N. 10. Año 3, 1990.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mitológicas IV: O homem nu*. Tradução de Rosa Freire d'Aguilar. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

LEWIS, Linden (ed.). *The Culture of Gender and Sexuality in the Caribbean*. Gainesville: University Press of Florida, 2003.

LEWIS, Oscar, Lewis, RUTH M. et RIGDON, Susan M. *Living the revolution: An oral history of contemporary Cuba*. Urbana, University of Illinois Press: Vol. 1: Four men, vol. 2: Four women, vol. 3: Neighbors, 1977-1978.

LINEBAUGH, Peter; REDIKER, Marcus. *A hidra de muitas cabeças: marinheiros, escravos, plebeus e a história oculta do Atlântico revolucionário*. Tradução de Berilo Vargas. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

LUCENA, FMA. Explorando topologias possíveis: escrevinhando movimentações nos rituais Abakuá. *Cadernos De Campo* (São Paulo - 1991), 32(2), 2023.

LUCIANO FRANCO, José. *Folklore criollo y afrocubano*. Habana: Publicación de la Junta Nacional de Arqueología y Etnología, 1959

_____. *Afroamérica*. Habana: Imprenta Nacional, 1961.

LUGONES, María. Colonialidad y género. *Tabula Rasa*, n. 9, p. 73-101, jul.-dez., 2008.

MANFREDI, Victor. Appendix 1: Cross River etymologies. In: CABRERA, L. *The sacred language of the Abakuá*. Edited and translated by Ivor L. Miller and P. González Gómez-Cásseres. USA: University Press of Mississippi / Jackson: 2020.

MANUEL, Peter; FIOL, Orlando. Mode, Melody, and Harmony in Traditional Afro-Cuban Music: From Africa to Cuba. *Black Music Research Journal*, v. 27, n. 1, p. 45-75, Spring, 2007.

MARIOL, Mayckell Pedrero. *Bongó Itá*. Cuba, Documentário (70 min).

MARTINEZ-ALIER, Verena. *Marriage, class and colour in nineteenth-century Cuba: a study of racial attitudes and sexual values in a slave society*. 2 ed. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1989.

MARTINEZ-RUIZ, Bárbaro. *Escritura gráfica Kongo y otras narrativas del signo*. Mexico: El colegio del Mexico, Centro de Estudios de Asia y Africa, 2013.

MASP. *Histórias Afroatlânticas*. São Paulo: MASP, 2019.

MATIBAG, Eugenio. *Afro-Cuban Religious Experience: Cultural Reflections in Narrative*. 2ed. Gainesville: University Press of Florida, 2017.

MAUSS, Marcel. *Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MBEMBE, Achille. As formas africanas de auto-inscrição. *Estudos Afro-Asiáticos*, v. 23, n. 1, p. 171-209, 2001.

McCUTCHEON, Russell T. *Manufacturing Religion: The Discourse on Sui Generis Religion and the Politics of Nostalgia*. Nova York: Oxford University Press, 1997.

MELLO, Marcelo. Entidades espirituais: materializações, histórias e os índices de suas presenças. *Etnográfica* [Online], vol. 20 (1) | 2016. Disponível em: <http://etnografica.revues.org/4193> ; DOI : 10.4000/etnografica.4193. Acessado em: outubro 2021.

_____. Espíritos, história e colonialismo na Guiana. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 64, n. 2, 2021.

MENÉNDEZ, Lázara. *Para amanecer mañana, hay que dormir esta noche*. Universos religiosos cubanos de antecedente africano: procesos, situaciones problemáticas, expresiones artísticas. La Habana: Editorial UH, 2017.

MENNEL, Lucia. *FE/male Drums : Genusdiskurse am Beispiel von Trommeln in Havanna : eine musikanthropologische Geschlechterstudie der Perkussion Frankfurt am Main ; Berlin ; Bern ; Wien: Lang*, 2005.

MENSAH, Eyo Offiong. On Efik Prefixing Morphology. *The Buckingham Journal of Language and Linguistics*, v. 3, p. 187-203, 2010.

MÉTRAUX, Alfred. *Voodoo in Haiti*. New York: Schocken Books, 1959.

MIGLIOLI, A.; COELHO, S. C. F. Racismo e revolução cubana: contribuições para um debate marxista. *Cadernos Cemarx*, v. 14, 2021.

MILLER, Ivor. A Secret Society Goes Public: The Relationship Between Abakuá and Cuban Popular Culture.” *African Studies Review*. vol. 43, no. 1 (April) pp. 161 – 88, 2000.

_____. “Cuban Abakuá chants: examining new evidence for the African Diaspora.” *African Studies Review*. April, v. 47, n. 3: 161-88, 2005.

_____. *Voice of the leopard: African secret societies and Cuba*. Jackson: University Press of Mississippi, 2009.

_____. Relaciones entre formas tradicionales de la comunicación cultural en Calabar y el legado escrito entre los Abakuá cubanos. *Catauro Revista Cubana de Antropología*. Ano 18, n.33-34, 2016.

_____. The Relationship Between Early Forms of Literacy in Old Calabar and Inherited Manuscripts of the Cuban Abakuá Society.” in *Calabar on the Cross River: Historical and Cultural Studies*. Eds. D. Imbua, P. Lovejoy, and I. Miller. Trenton, N.J.: Africa World Press, pp. 177-215, 2017.

_____. Introduction. In: *The sacred language of the Abakuá*. Edited and translated by Ivor L. Miller and P. González Gómez-Cásseres. USA: University Press of Mississippi / Jackson: 2020.

_____. The Ékpè-Abakuá Continuum: Articulating Trans-Atlantic African Diaspora Heritage in Cuba and the Cross-River Region (Cameroon, Equatorial Guinea and Nigeria). *Zanj: The Global South Studies*, v. 4, n. 1, p. 5–30, 2022a.

_____. The ritual solidarity of masked processions in Calabar, Cameroon and Cuba.” *African Arts*. Vol. 55.4: 42-53, 2022b.

MINTZ, Sidney Wilfred. *O poder amargo do açúcar: produtores escravizados, consumidores proletarizados*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2003.

_____; PRICE, Richard. *The Birth of African American Culture*. Boston: Beacon Press, 1992.

MIRANDA, Karo. *Apercepciones de africanía: Instituciones afrodescendientes en la Cuba del XIX*. Universitat Pompeu Fabra. Oct., 2014.

MOL, Annemarie. Política ontológica: algumas ideias e várias perguntas. In J. Arriscado Nunes, & R. Roque (Eds.), *Objectos impuros: experiências em estudos sociais da ciência* (Biblioteca das ciências). Porto: Edições Afrontamento, 2008.

MONTAUD, Inés. *La Banca de emisión en Cuba* (1856-1898). España: Banco de España Servicio de Estudio de Historia Económica. N. 44, 2004.

MONTEAGUDO, Rafael R. *La policía y sus misterios en Cuba*. La Habana, [1908] 1925.

MOREL, Géraldine. Embodying the sacred in Abakuá performance: places of power and transnationalism. In: Espírito Santo, D. Panagiotopoulos, A. Eds. *Beyond tradition, beyond invention: Cosmic technologies and creativity in contemporary Afro-Cuban religions*. UK: Sean Kingston Publishing, 2015.

_____. “Masculinité et relations de genre dans la société secrète Abakuá”, *Ateliers d’anthropologie* Vol. 38, 2013.

_____. Être Abakuá à La Havane : pouvoir en jeu, enjeux de pouvoir et mise en scène de soi, thèse de doctorat, université de Neuchâtel. Thèse présentée à la Faculté des lettres et sciences humaines de l’Université de Neuchâtel pour obtenir le grade de docteur en sciences humaines, 2012a.

_____. Potencias Abakua y poder político en La Habana: entre institucionalización y contestación. *Société Suisse des Américanistes. Boletín N.74*. Acerca del centenario del masacre de los independientes de color en Cuba, 1912-2012, 2012b.

MOORE, Robin D. *Nationalizing Blackness: Afrocubanismo and Artistic Revolution in Havana, 1920–1940*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1997.

MULLEN, E.J. *Los negros brujos: a reexamination of the text*. Cuban Studies/Estudios Cubanos, n.17, 1987, p.111-129.

MUNN, Nancy. *Walbiri Iconography: graphic representation and cultural symbolism in a Central Australian Society*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1973.

MUNRO, Martin. *Different drummers: rhythm and race in the America*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2010.

_____. *Listening to the Caribbean*. Sounds of slavery, revolt, and race. Liverpool: Liverpool University Press, 2022.

MURRAY, David A. B. “Homosexuality, Society, and the State: an Ethnography of Sublime Resistance in Martinique.” *The Nation/State and Its Sexual Dissidents*. Special issue, *Identities: Global Studies in Culture and Power* 2, no. 3, 249–72. 1996.

MUTUA, Athena D. *Progressive Black Masculinities*. New York: Routledge, 2006.

NODAL, Roberto. The Social Evolution of the Afro-Cuban Drum. *The Black Perspective in Music*, v. 11, n. 2, p. 179-184, Autumn, 1983.

OCHOA, Todd R. Prendas-nangas-enquisos: turbulence and the influence of the dead in Cuban-congo material culture. *Cultural Anthropology*, Vol. 25, Issue 3, pp. 387–420, 2010a.

_____. *Society of the Dead: Quita Manaquita and Palo Praise in Cuba*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2010b.

OJEDA, Jorge Pavez. Músicos y tambores en la etnomusicología de la transculturación: Fernando Ortiz, los tamboreros de Regla y la etnografía afrocubana. *Latin American Music Review*, v. 37, n. 2, 2016 p. 208-238

_____. The fetishes of Fernando Ortiz. *HAU: Journal of Ethnographic Theory*, [S.l.], v. 11, n. 1, jun. 2021, p. 122–140.

ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Havana: Jesús Montero, 1940.

_____. *Los cabidos y la fiesta afrocubanos del Día de Reyes*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1992.

_____. *Hampa afro-cubana: los negros brujos* (apuntes para un estudio de etnología criminal). Madrid: Librería de Fernando Fé. 1906.

_____. *La tragedia de los ñañigos*. México: Sobretiro de Cuadernos Americanos, 1950.

_____. *El Ekón*. [Los instrumentos de la música Afrocubana]. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1995 a.

_____. *El Ekué*. [Los instrumentos de la música Afrocubana]. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1995b.

_____. *Los tambores ñañigos* [Los instrumentos de la música Afrocubana]. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1994.

_____. *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*. Ciudad de la Habana: Editorial Letras Cubanas, 1981.

OTERO, Solimar, WIRTZ, Kristina. Subversive spirits and ostentatious materials: an African diasporic necropolitics of agitation. *American Religion*. Vol. 5, no. 1. Fall 2023, p. 11–32.

OYĒWŪMÍ, Oyèrónkẹ *A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

PADRÓN, Yissel. Urdimbres políticas. Las tramas de género y raza en la obra de Belkis Ayón. In: *Belkis Ayón : colografías*. Madrid : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2021.

PADURA, Leonardo. *Pessoas decentes*. São Paulo: Boitempo, 2023.

PAGÉS, J.C. *Macho, varón, masculino*: Estudios sobre masculinidades en Cuba. La Habana: Editorial de la Mujer, 2010.

PALMIÉ, Stephan. *Wizards & Scientists*. Explorations in Afro-Cuban modernity and tradition. Durham: Duke University Press, 2002.

_____. : PERÉZ, Elizabeth. An all too present absence: Fernando Ortiz's work on Abakuá in its sociocultural context. *New West Indian Guide*. Vol. 79. No. 3- 4, 2005.

_____. A view from itia ororo' kande. *Social Anthropology*, 14, 1, 2006, pp. 99–118.

_____. Ecué's Atlantic: An Essay in Methodology. In: *Journal of Religion in Africa*, Vol. 37, Fasc. 2, Out of Africa? 1 2007, pp. 275-315.

_____. Ekpé/Abakuá in the Middle Passage: time, space and units of analysis in Africa American historical anthropology. In: APTER, Andrew; DERBY, Laura. *Activating the past and memory in the Black Atlantic world*. Cambridge: Scholar Publishing, 2010.

_____. Escravidão, historicismo e miséria da memorialização. In: CUNHA, Olivia. (Org.). *Outras ilhas: Espaços, temporalidades e transformações em Cuba*. Rio de Janeiro: Aeroplano: FAPERJ, 2010.

_____. *The cooking of history*. How not to study Afro-Cuban religions. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2013.

_____. The Ejamba of North Fairmount Avenue, the Wizard of Menlo Park, and the Dialectics of Ensoniment: An Episode in the History of an Acoustic Mask. In: JOHNSON, Paul Christopher. *Spirited Things: The Work of Possession in Black Atlantic Religions*. Chicago: The University of Chicago Press, 2014.

_____. STEWART, Charles. Introduction: for an anthropology of history. *Hau: Journal of Ethnographic Theory*, v. 6, n. 1, 2016, p. 206-227. Disponível em: <https://doi.org/10.14318/hau6.1.014>. Acesso em: 1 maio 2025.

_____. When Is a Thing? Transduction and Immediacy in Afro-Cuban Ritual; or, ANT in Matanzas, Cuba, Summer of 1948. *Comparative Studies in Society and History*, v. 60, n. 4, 2018, p. 786–809.

_____. ; STEWART, Charles. Introduction: the varieties of historical experience. In: PALMIÉ, Stephan; STEWART, Charles (org.). *The varieties of historical experience*. London: Routledge, 2019. p. 1-29.

_____. *Thinking with Ngangas: What Afro-Cuban Ritual Can Tell Us about Scientific Practice and Vice Versa*. Chicago: University of Chicago Press, 2023.

PAQUETTE, Robert L., *Sugar Is Made with Blood: The Conspiracy of La Escalera and the Conflict between Empires over Slavery in Cuba*, Middletown Connecticut, Wesleyan University Press, 1988.

PARTRIDGE, Charles. *Cross River Natives*. Londres: Hutchinson, 1905.

PATON, Diana, FORDE, Maarit (Ed). *Obeah and Other Powers*. Durham, NC: Duke University Press. 2012.

_____. Obeah Acts: Producing and Policing the Boundaries of Religion in the Caribbean. *Small Axe* 13 (1): 2009, p. 1–18.

PEEK, Philip M. The Power of Words in African Verbal Arts. *Journal of American Folklore* 94 (371): 19-43, 1981.

_____. The Sounds of Silence: Cross-World Communication and the Auditory Arts in African Societies. *American Ethnologist*, v. 21, n. 3, p. 474-494, 1994.

PEDRO, Alberto. Para iniciarse em la Sociedad Abakuá. *Actas del Folklore*. La Habana. Vol. 1. N. 04, Abril, 1961.

PÉREZ, Odalis, ZAYAS, R. *La Sociedad Abakuá y el estigma de la criminalidad*. Madrid: Ediciones Cubanas Artex y Aurelia Ediciones, 2011.

PINO, Ramón. Las masculinidades en Cuba: estudio con enfoque de diversidad e integracion social. *Revista Sexología y Sociedad*. Vol. 16, No. 44, 2010.

PLECK, Joseph H. *The Myth of Masculinity*. Cambridge: MIT Press, 1981.

PRICE, Sally. Rumo ao mainstream: trasladando autenticidades na arte. *Revista De Antropologia Da UFSCar*, Vol. 2 N. 02. 2010 12-42.

QUIÑONES, Tato. *Asere Nuncue Itiá Ecobio Enyene Abacuá*. La Habana: Editorial José Martí, 2016.

_____. Belkis atesta el sentido trascendente de la ceremonia. In: Ayón, Katia. State de Belkis Ayón. *Belkis Ayón: Nkame*. La Habana: Turner, 2010.

- _____. *Ecorie Abakuá: cuatro ensayos sobre los ñañigos cubanos*. La Habana : Ed. UNIÓN, 1994.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.
- REDDOCK, Rhoda E. (ed.). *Interrogating Caribbean Masculinities: Theoretical and Empirical Analyses*. Kingston: University of the West Indies Press, 2004.
- REID-VAZQUEZ, Michele *The Year of the Lash*. Free People of Color in Cuba and the Nineteenth-Century Atlantic World, Atlanta, University of Georgia Press, 2011.
- REISS, Timothy J. (ed.). *Music, Writing, and Cultural Unity in the Caribbean*. Trenton: Africa World Press, 2005.
- REYNAUD, Emmanuel. *La sainte virilité: essai sur la construction du masculin*. Paris: Syros, 1983.
- RIGAUD, Milo. *Vè-Vè: Diagrams rituels du Voudou*. 3 ed. Spain: French & European Publications, 1974.
- ROBAINA, Tomás. *Identidad afrocubana, cultura y nacionalidad*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2009.
- _____. *El negro en Cuba*. Colonia, Republica, Revolución. La Habana: Ediciones Cubanas, Artex, 2012.
- ROBBINS, Dylon. *Audible Geographies in Latin America: Sounds of Race and Place*. New York: Palgrave Macmillan. 2019.
- RODRÍGUEZ, Gloria Garcia. *Voices of the Enslaved in Nineteenth-Century Cuba*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2011.
- RODRÍGUEZ-PLATE, Edna M. *Lydia Cabrera and the Construction of an Afro-Cuban Cultural Identity*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2004.
- ROOD, Daniel. *The Reinvention of Atlantic Slavery: Technology, Labor, Race, and Capitalism in the Greater Caribbean*. New York: Oxford University Press, 2017.
- ROOTH, Signe. El Centenario de la visita de Frederika Bremer a Cuba. In *Revista de la Biblioteca Nacional* - La Habana. 1.Ser. T.2. N.2 p.42-70, 1951.
- ROUGET, G. *Music and Trance: a theory of the relations between music and possession*. Chicago: University of Chicago Press, 1985.
- SÁNCHEZ, Julio C. *El ñañiguismo*. s/ editor, La Habana. Imprenta O'Reilly 259, 1951.
- SANTOS, Ynaê. The walled Havana. Walls, urban space and slavery in Havana (1762-1812). In: FREIRE-MEDEIROS, Bianca; O'DONNELL, Julia. *Urban Latin America: Images, Words, Flows and the Built Environment*. New York: Routledge. 2018.
- SCHAFER, R. Murray. *The Tuning of the World: Toward a Theory of Soundscape Design*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1980.
- SCHNEIDER, Elena. *The occupation of Havana*. War, trade, and slavery in the Atlantic World. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2018.
- SCOTT, James C. *La domination et les arts de la résistance: fragments du discours subalterne*. 2ed. Paris: Ed. Amsterdam, 2008.
- SCOTT, J.W. Gender: A Useful Category of Historical Analysis. *The American Historical Review*, pp. 1053–1075. 1986.

SCOTT, David. Aquele evento, esta memória: notas sobre a antropologia das diásporas africanas no Novo Mundo. *Ilha: Revista de Antropologia*, v. 19, n. 2, p. 277-294, 2017.

SEEGER, Anthony. Por que cantam os Kisêdjê: uma antropologia musical de um povo amazônico. São Paulo: Edusp, 2015.

SEIDMAN, Sarah J. Angela Davis in Cuba as Symbol and Subject. *Radical History Review*. N. 136, p. 11-35, 2020.

SEVERI, Carlo. *Capturing Imagination: A Proposal for an Anthropology of Thought*. HAU Books: 2018.

_____. Seres transmutantes: uma proposta para uma antropologia do pensamento. *Ilha - Revista de Antropologia*, Florianópolis, v. 19, n. 1, p. 217-262, jun. 2017.

_____. Transmutating beings: a proposal for an anthropology of thought. *Hau: Journal of Ethnographic Theory*, v. 4, n. 2, p. 41-71, 2014.

SHARPE, Christina. *No vestígio: negritude e existência*. Tradução de Jess Oliveira. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

SILVA, Vagner G. A questão do segredo no candomblé. *Revista de História*, 2011. Disponível em: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/artigos/aquestaodosegredonocandomble>

SILVERSTEIN, Michael. Translation, Transduction, Transformation: Skating Glossando on Thin Semiotic Ice. In *Translating Cultures: Perspectives on Translation and Anthropology*, edited by P. Rubel and A. Rosman, 75-105. Oxford: Berg, 2003.

SLOAT, Susanna (ed.). *Caribbean Dance from Abakuá to Zouk: How Movement Shapes Identity*. Gainesville: University Press of Florida, 2002.

SOSA, Henrique. *El Carabalí*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1984.

_____. *Los ñañigos*. Ciudad de La Habana: Editorial Casa de las Americas, 1982.

STENGERS, Isabelle; ASSUNÇÃO, H. S. A maldição da tolerância. *Revista de Antropologia da UFSCar*, v. 12, n. 1, p. 393-400, 2020.

STOLCKE, Verena. Mujeres invadidas: la sangre de la conquista de América. In: STOLCKE, Verena (org.). *Mujeres invadidas: la sangre de la conquista de América*. Madrid: Horas y Horas, 1993.

_____. *Racismo y sexualidad en la Cuba colonial*. Intersecciones. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2017.

STRATHERN, Marilyn. *O gênero da dádiva: problemas com as mulheres e problemas com a sociedade na Melanésia*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2006.

_____. Sobre o espaço e a profundidade. Tradução de Priscila Santos da Costa. Revisão técnica de Renato Sztutman e Diana Paola Gómez Mateus. *Cadernos de Campo*, São Paulo, n. 20, p. 241-258, 2011.

_____. *O efeito etnográfico*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

SUBLETTE, Ned. The Bearers. *ReVista*. Harvard Review of Latin America. Vol. 16. N. 2, 2018.

_____. *Cuba and Its Music: From the First Drums to the Mambo*. Chicago: Chicago Review Press, 2004.

SUSDORF, Marek. The Musicolonial Politics of the Category of Man: The Case of Suriname. *Ethnomusicology*, 68(3), 2024, p. 381-408.

SUTTON, Constance R. "Cultural Dualism in the Caribbean: A Review of Peter Wilson's Crab Antics." *Caribbean Studies* 14 (2): 96-10, 1974.

- SZTUTMAN, Renato. Complexidades Strathernianas. *Cadernos de Campo*, São Paulo, n. 20, p. 1-360, 2011.
- TAMORRI, Viridiana. La Sociedad Secreta Abakuá de Cuba. *Revista Cuatrimestral de Investigación en Ciencias Sociales y Humanidades*. Universidade Autónoma del Estado de Hidalgo. N. 4 y 5, 2008.
- TAUSSIG, Michael. *Defacement: Public Secrecy and the Labor of the Negative*. Stanford: Stanford University Press, 1999.
- _____. What Do Drawings Want?, *Culture, Theory & Critique*, 50:2-3, 2009, p.263-274.
- THEOPHILO, Gabriela Mitidieri. Errância e opacidade em Poética da Relação. *Varia Historia*, Belo Horizonte, v. 38, n. 78, p. 1013-1020, set./dez. 2022.
- THOMAS, Bonnie. *Breadfruit or chestnut? Gender construction in the french Caribbean Novel*. Lanham, Boulder, New York, Toronto, Oxford: Lexington Books, 2006.
- THOMPSON, Robert Farris. *Flash of spirit: African and African American art and philosophy*. New York, Toronto, Canada: Random House of Canada Limited, 1983.
- _____. "Translating the World into Generousness: Remarks on Haitian Vèvè." *RES: Anthropology and Aesthetics* 32, no. 1 1997, p. 19–34.
- TORRES, Aline. *Sobre dons, pessoas, espíritos e suas moradas*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional, UFRJ. Rio de Janeiro: 2014.
- _____.; TOLEDO, Magdalena. Apresentação do dossiê: materialidades e agências na América afro-latina. *Mediações - Revista de Ciências Sociais*, Londrina, v. 25, n. 3, p. 549–561, 2020.
- TROUILLOT, Michel-Rolph. *Silenciando o Passado: Poder e a Produção da História*. Tradução de Fábio Zuker. Curitiba: Huya, 2016.
- TRUJILLO Y MONAGAS, José. *Los criminales de Cuba*. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones Idea [1881] 2006.
- TRULY, Donald. *The Afro-Cuban Abakuá: Rhythmic Origins to Modern Applications*. Doctoral Essay. Coral Gables, Florida. University of Miami, 2009.
- TSANG, Martin A. Write into Being: The Production of the Self and Circulation of Ritual Knowledge in Afro-Cuban Religious Libretas. *Material Religion*, v. 17, n. 2, p. 228-261, 2021.
- TURNER, Victor. *O Processo Ritual: Estrutura e Antiestrutura*. Petrópolis: Vozes, 1974.
- URRUTIA, Carlos. *Los criminales de Cuba y el inspector Trujillo: narración de los servicios prestados en el cuerpo de policía de La Habana*. Barcelona. 1882.
- VALDÉS, Rafael Lopes. *Componentes africanos en el etnos cubano*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1985.
- VALIENTE, Joviana. El hombre exotérico: expresiones de masculinidad en hombres iniciados en la Sociedad Abakuá en La Habana. *Revista Sexologia y Sociedad*. Vol 21. N. 2, 2015.
- VARELA, Claudia; BARCÍA, Manuel. *Wage-Earning Slaves: Coartación in Nineteenth-Century Cuba*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2020.
- VARZI, Roxanne. 2018. "The Knot in the Wood: The Call to Multimodal Anthropology." *American Anthropologist* website, June 5.
- VÉLEZ, Maria Teresa. *Tambores para invocar a los dioses: la vida y tiempos de Felipe García Villamil, santero, palero y Abakuá*. Bogotá, D.C : Editorial Universidad del Rosario, 2013.

- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- VIVES, Cristina. Belkis Ayón. Detrás del velo del mito. In: *Belkis Ayón: colografías*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2021.
- VOEGELIN, Salomé. *Sonic Possible Worlds: Hearing the Continuum of Sound*, 2nd edn. US, NY: Bloomsbury, 2020.
- _____. Sonic Epistemologies: Confrontations with the Invisible. *Open Philosophy*, v. 7, n. 1, p. 1-15, 2024.
- XIMENO, David López. *Fernando Ortiz ante el enigma de la criminalidad cubana*. Ciudad de La Habana: Fundacion Fernando Ortiz, 2011.
- WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- _____. *Simbolos que representam a si mesmo*. São Paulo: Editora Unesp, 2017.
- WEIDMAN, Amanda. Anthropology and voice. *Annual Review of Anthropology*, Palo Alto, v. 43, p. 37-51, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.1146/annurev-anthro-102313-030050>. Acesso em: 29 fevereiro 2025.
- _____. WEIDMAN, Amanda. Voice. In: NOVAK, David; SAKAKEENY, Matt (org.). *Keywords in Sound*. Durham: Duke University Press, 2015. p. 232-244.
- WESTMORELAND, Mark. Multimodality: Reshaping Anthropology. *Annual Review of Anthropology*. Vol 51, 2022. P. 173–94
- WILSON, Peter. *Crab Antics: The Social Anthropology of English-Speaking Negro Societies of the Caribbean*. New Haven: Yale University Press, 1973.
- WIRTZ, Kristina. Enregistered memory and Afro-Cuban historicity in Santería's ritual speech. *Language & Communication*. Vol 27. 2007. pp 245–257
- _____. Spiritual agency, materiality and knowledge in Cuba. In: JOHNSON, Paul (org.). *Spirited Things: The Work of "Possession" in Black Atlantic Religions*. Chicago, The University of Chicago Press, 2014.
- _____. The living, the dead, and the immanent. Dialogue across chronotopes. *Hau: Journal of Ethnographic Theory*, 6 (1): 343–369, 2016.
- WYNTER, Sylvia. Beyond the Word of Man: Glissant and the New Discourse of the Antilles. *World Literature Today*, v. 63, n. 4, p. 637–648, 1989.
- _____. The Ceremony Must Be Found: After Humanism. *Boundary 2*, v. 12–13, n. 3–1, p. 19–70, Spring–Autumn, 1984.
- YELVINGTON, Kevin A. (ed.). *Afro-Atlantic dialogues*. Santa Fe: School of American Research Press, 2006.
- ZAYAS, Ramón Torres. *Abakuá: de la exclusión a la cavidad* (no prelo).
- _____. Sociedad Secreta Abakuá y entorno social. El siglo XX cubano. In: *Belkis Ayón :colografías*. Madrid : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2021. pp.86 -95
- _____. *Abakuá: (de)codificación de un símbolo*. Panamá: Aurelia Ediciones, 2019a.
- _____. *Abakuá: del mito al imaginario*. La Habana: Casa Editora Abril, 2019b.
- _____. *La Sociedad Abakuá y su influencia en el arte*. La Habana: Ediciones Cubanas Artex bajo licencia de Aurelia Ediciones, Valencia, España: 2011

_____. *Relación barrio-juego Abakuá: en la ciudad de la Habana*. Ciudad de la Habana: Fundación Fernando Ortiz, 2010.

ZEUSKE, Michael. Two stories of gender and slave emancipation in Cienfuegos and Santa Clara, Central Cuba: a microhistorical approach to the Atlantic world. In: SCULLY, Pamela; PATON, Diana (orgs.). *Gender and slave emancipation in the Atlantic world*. Durham: Duke University Press, 2005. p. 344-359.

Glossário

Além de palavras na língua ritual *brícamo*, da rama linguística Efik, existem muitas palavras em espanhol que possuem outro significado no âmbito Abakuá. Este glossário tem apenas o objetivo de facilitar a leitura do texto da tese, contendo apenas os termos nela utilizados. Para um dicionário de Abakuá ver; Cabrera (1988; 2020) e Zayas (2019a).

<i>Abasí</i>	1) Divindade (som), simbolizado pelo crucifixo 2) Plaza
<i>Abasonga</i>	Dignitário (<i>plaza</i>): Governador da nação
<i>Aberiñán</i>	Dignitário (<i>plaza</i>): com <i>Aberisún</i> : gêmeos do sacrifício animal
<i>Aberisún</i>	Dignitário (<i>plaza</i>): com <i>Aberiñán</i> : gêmeos do sacrifício animal
<i>Aberitacho</i>	Espírito ancestral
<i>Ambiente</i>	Periferia de Havana
<i>Ambientosa</i>	Figura feminina / atribuição: Mulher da periferia
<i>Anaforuana</i>	Gráficos rituais
<i>Anamangui</i>	Dignitário (<i>plaza</i>): <i>íreme</i> funerário
<i>Atarés</i>	Bairro de Havana
<i>Atributos</i>	Artefatos rituais vinculados diretamente a um <i>plaza</i> e sua função. Ver também: <i>Pieza</i>
<i>Baroko</i>	Ritual de entronização de um dignatário
<i>Baroko Akuaembori</i>	Ver: Baroko
<i>Bongó Enchemiyá</i>	Ver: <i>Enchemiyá</i>
<i>Bongori Efó</i>	Tambor. Sentença chave para ativar o tambor
<i>Brícamo</i>	Língua ritual
<i>Calabar</i>	Região entre Nigéria e Camarões
<i>Ceiba</i>	Árvore sagrada no extremo oposto ao quarto sagrado
<i>Derechos</i>	Contribuição, oferendas
<i>Ebión Efó</i>	Grupo Abakuá
<i>Ecobios</i>	Confrades (irmãos iniciados).
<i>Efi</i>	Ramo Abakuá
<i>Efó</i>	Ramo Abakuá
<i>Ekón</i>	Campana ritual
<i>Ekoumbre</i>	Dignitário (<i>plaza</i>): ajudante de <i>Nasakó</i>

<i>Ekué</i>	1) Tambor sagrado, centro da religião 2) Entidade / deus / força ancestral
<i>Ekué Abasi</i>	Ekué é deus
<i>Ekueñón</i>	1) Dignitário (<i>plaza</i>): Verdugo e guardião do tambor sagrado <i>Ekué</i> / <i>verdugo</i> 2) tambor: tocado com uma única mão
<i>Enchemiyá</i>	Tambor cônico (também: <i>Bongo/Bonkó Enchemiyá</i>)
<i>Nkademo</i>	Dignitário (<i>plaza</i>): responsável pela comida ritual
<i>Nkanima</i>	Dignitário (<i>plaza</i>): mestre das florestas
<i>Nkóboro</i>	Dignitário (<i>plaza</i>): mestre de iniciação
<i>Erenyó</i>	Sistema de grafismos sagrados
<i>Eribagandó</i>	1) Íreme 2) Dignitário (<i>plaza</i>): mestre dos rios
<i>Erikundi</i>	Chocalhos rituais
<i>Ero apá</i>	Tambor (também: <i>uno</i>)
<i>Escoba amarga</i>	Feixe de varas secas utilizados pelos íreme
<i>Fabricación</i>	Primeira fase ritual onde se habilitam homens e coisas
<i>Fambá</i>	Recinto sagrado
<i>Fambaroko</i>	Dignitário (<i>plaza</i>): responsável pelo acesso ao quarto ritual
<i>Firmas</i>	Modo coloquial de se referir aos grafismos rituais
<i>Fundamento</i>	Entidade sagrada <i>Ekué</i> em sua materialidade
<i>Gandó</i>	Grafismo ritual
<i>Guapo</i>	Figura masculina / atribuição: Homem valente
<i>Yin</i>	Instrumento ritual confeccionado com fibra de cana-de-açúcar
<i>Ibandí</i>	Dignitário (<i>plaza</i>): ajudante nos sacrifícios
<i>Indisemes</i>	Aspirantes a Abakuá que, após iniciação, tornam-se <i>obonecues</i>
<i>Íreme</i>	Espíritos ancestrais
<i>Iriampo</i>	Comida ritual
<i>Isaroko</i>	Pátio em um templo Abakuá
<i>Isué</i>	Dignitário (<i>plaza</i>): Bispo responsável pela liturgia
<i>Isún</i>	Ver <i>Isunekué</i>
<i>Isunekué</i>	Dignitário (<i>plaza</i>): Guardião dos couros dos tambores
<i>Itón</i>	Cetros
<i>Iyambá</i>	Dignitário (<i>plaza</i>): Chefe militar
<i>Juego</i>	Grupo sociorreligioso. Dividem-se em <i>tierra</i> (assim que nascem) e <i>potência</i> (quando já são mais velhos e estabelecidos)

<i>Juntas</i>	Reuniões privadas
<i>Koifán</i>	Dignitário (<i>plaza</i>) responsável para limpeza
<i>Kuchí yeremá</i>	Tambor (também: <i>dos</i>)
<i>Kundiabón</i>	Dignitário (<i>plaza</i>) ajudante de Mokongo
<i>Libretas</i>	Registros escritos internos de acesso restrito
<i>llanto</i>	Ritual funerário (também: <i>ñampe</i>)
<i>lwa</i>	Espíritos
<i>Marianao</i>	Bairro de Havana
<i>Mbemoro</i>	Grupo (<i>potencia</i>) no bairro Arroyo Naranjo
<i>Mbori</i>	Bode
<i>Mistério</i>	Ver Ekué
<i>Mokongo</i>	Dignitário (<i>plaza</i>): Chefe supremo e militar
<i>Moni-Bonkó</i>	Dignitário (<i>plaza</i>): responsável pela música e tambores
<i>Moruá Yuansá</i>	Dignitário (<i>plaza</i>): encantador de <i>iremes</i>
<i>Mosongo</i>	Dignitário (<i>plaza</i>): Chefe das cabeças (organização interna)
<i>Mpegó</i>	1) Dignitário (<i>plaza</i>): escrevão / autoridade do ritual 2) Tambor
<i>Nação</i>	Definição dada aos grupos étnico de africanos na Cuba Colonia
<i>ñampe</i>	Ver: <i>llanto</i>
<i>Nandibá</i>	Um rio mítológico
<i>Nasakó</i>	Dignitário (<i>plaza</i>): Feiticeiro, detentor de saberes mágico-rituais
<i>Natacho</i>	Espírito ancestral
<i>Ngomo</i>	Gesso sagrado
<i>Nkame</i>	Prece
<i>Nkandemo</i>	Dignitário (<i>plaza</i>): cozinheiro ritual

<i>Nkaniká</i>	Sino no traje do íreme
<i>Nkrikamo</i>	1) Dignitário (<i>plaza</i>): responsável por convocar espíritos 2) Tambor
<i>Obi apá</i>	Tambor (também: <i>Salidor</i>)
<i>Obonecue</i>	Irmão Abakuá sem título, com acesso restrito ao quarto sagrado
<i>Obones</i>	Os principais dignitários (<i>plazas</i>). Quatro líderes simbolizados pelas quatro plumas sagradas do tambor-mãe (<i>Eribó</i>).
<i>Oddán</i>	Rio no qual, seguindo o mito, a princesa <i>Sikan</i> encontrou o peixe <i>Tanzé</i>
<i>Oru</i>	Ramo Abakuá
<i>Parche</i>	Couro de bode que reveste os tambores
<i>Pataki</i>	Denominação yorubá para narrativas sagradas
<i>Piezas</i>	“Peças”: elementos rituais dinamizados coletivamente, sem correlação imediata com dignitários específicos.
<i>Plante</i>	Rituais de iniciação
<i>Plantera</i>	Figura feminina / atribuição. Designa mulheres que, mesmo sem vínculos formais (como mães ou esposas de membros), frequentam os festejos.
<i>Plaza</i>	Dignitário / líder titular
<i>Potência</i>	Grupo Abakuá estabelecido
<i>Rama</i>	Refere-se as filiações Abakuá em Cuba
<i>Rompimento</i>	Momento em que o tambor Ekué soa
<i>Salidor</i>	Tambor (também: <i>Obi apá</i>)
<i>Sello</i>	Símbolos que representam assinaturas de grupos e <i>plazas</i>
<i>Sello Kondáfia</i>	Grafismo que representa a árvore sagrada (ceiba)
<i>Sese Eribó</i>	Tambor-mãe que tem a forma de cálice
<i>Sikán</i>	Figura mitológica: princesa que cujo sacrificio viabilizou a criação da Sociedade
<i>Tacho</i>	Espírito ancestral

<i>Tansé</i>	1) Peixe mitológico sagrado 2) Deus
<i>Tierra</i>	Grupo Abakuá recém fundado
<i>Wemba</i>	Água lustral