



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO – UFMA  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS – CCH  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E SOCIEDADE –  
PGCULT**

**NORDMAN ANDRÉ OLIVEIRA**

**ILÊ AXÉ OTÁ OLÉ  
A ARTE DO TERREIRO DE MINA PEDRA DE ENCANTARIA NO  
MARANHÃO**

São Luís  
2024



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO - UFMA  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS - CCH  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E SOCIEDADE -  
PGCULT**

**NORDMAN ANDRÉ OLIVEIRA**

**ILÊ AXÉ OTÁ OLÉ**

**a arte do terreiro de mina pedra de encantaria no maranhão**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal do Maranhão como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Cultura e Sociedade.

Linha de Pesquisa: Expressões e Processos Culturais.

Orientadora: Profa. Dra. Larissa Lacerda Menendez.

São Luís

2024

**Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo (a) autor (a).  
Núcleo Integrado de Bibliotecas/UFMA**

Oliveira, Nordman André.

ILÊ AXÉ OTÁ OLÉ : a arte do Terreiro de Mina Pedra de Encantaria no Maranhão / Nordman André Oliveira. - 2024.  
128 f.

Orientador(a): Larissa Lacerda Menendez.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Cultura e Sociedade/cch, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2024.

1. Arte Afro-brasileira. 2. Lei nº11.645/08. 3. Tambor de Mina. I. Menendez, Larissa Lacerda. II. Título.

**NORDMAN ANDRÉ OLIVEIRA**

**ILÊ AXÉ OTÁ OLÉ: a arte do Terreiro de Mina Pedra de Encantaria no  
Maranhão**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal do Maranhão como requisito obrigatório para obtenção do grau de Mestre em Cultura e Sociedade. Linha de Pesquisa: Expressões e Processos Culturais.

Aprovado em: 26 / 01 / 2024

**BANCA EXAMINADORA**

---

**Profa. Dra. Larissa Lacerda Menendez** (Orientadora)  
Doutora em Ciências Sociais (PUC/SP)

---

**Prof. Dr. Ricieri Carlini Zorzal**  
Doutor em Educação Musical (Universidade Federal do Maranhão)

---

**Profa. Dra. Joanice Santos Conceição**  
Doutora em Antropologia (UNILAB)

Aos filhos e filhas de santo do Terreiro Pedra de Encantaria, em especial a José Itaparandi, pela atenção, transmissão de conhecimentos e por manter a tradição da nossa terra. Que a pedra que lá existe, sempre tenha este brilho especial.

## AGRADECIMENTOS

A todos os meus parentes que vieram antes de mim, às mulheres da minha família e, em especial, à minha falecida mãe, Ruth Oliveira. À minha mulher Cleomar e ao meu filho Danthe Raphael, que são meu porto seguro.

A todos do Terreiro Pedra de Encantaria, sobretudo, José Itaparandi, que me acolheram muito nesses anos de pesquisa.

À Larissa Lacerda Menendez, minha orientadora, que possibilitou um novo olhar sobre a pesquisa e que foi de extrema importância para a condição e concretude do trabalho aqui realizado.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (PPGCULT) da Universidade Federal do Maranhão pelo compartilhamento de seus conhecimentos por meio de um olhar multidisciplinar e científico.

Ao Grupo de Pesquisa e Estudos em Memória, Artes e Etnicidade (GEMAE) que proporcionou trocas fecundas sobre a pesquisa.

Ao Grupo de Pesquisa sobre Religião e Cultura Popular (GPMINA), minha porta de entrada a este mundo tão rico sobre a religião. Em especial ao professor Sergio Ferretti (*in memoriam*) e Mundicarmo Ferretti que continua a ofertar sua residência para a vivência de saberes profundos, além dos lanches maravilhosos, e a Marilande Martins por estar sempre disposta, sincera e sorridente.

A todos os meus colegas de Mestrado que proporcionaram ótimas trocas de conhecimentos e afeto.

Aos meus amigos Ângelo dos Santos Neto, um irmão, e sua família, que me acompanham desde o colegial, em 1998, e José Segundo pela troca de experiência geracional e amizade concreta desde a graduação em Ciências Sociais. A Rober e Silvia um casal de amigos sempre presentes.

Ao Instituto Fernando Freire, na pessoa do Daniel Freire, que proporciona dignidade e amizade.

---

Boa parte da história do Brasil começa na África. Numa África dotada de história – de uma história fascinante, que, como as outras de que igualmente somos herdeiros, quanto mais antiga, mais nos fala pelas suas obras de arte. Após quatro séculos durante os quais se procurou negar que o negro tivesse um passado, já é mais do que tempo de enriquecer o acervo de beleza que oferecemos na escola aos nossos jovens, com estelas de Axum, as igrejas talhadas na pedra de Lalibela, o grande Zimbabué, os requintados vasos de bronze de Igbo Ukwu, as cabeças em terracota e em ligas de cobre de Ifé, as placas de bronze do Benim, as tensas esculturas em madeira dos lubas, as joias de ouro dos axantes, as reinvenções dos rostos humanos que são as máscaras songies e tantas outras grandes obras que devemos ao espírito criador do africanos.

Alberto da Costa e Silva (2021, p.18)

## RESUMO

Este trabalho tem como objetivo promover a discussão sobre os estudos da história da África, dos africanos e dos povos indígenas no Brasil por meio da arte do Terreiro de Mina Pedra de Encantaria, localizado no Maranhão. As categorias que embasaram os estudos, em específico, a religião afro-brasileira como memória coletiva, espaço sagrado, esquecimento e identidade social, estão fundamentadas nos escritos de Halbwachs (1990), Pollak (1989; 1982), Nora (1993), Eliade (2010), Godelier (2001), Paul Ricoeur (2007), Silva (2021) e Conduru (2007;2020). A partir da maior festa do calendário litúrgico que o Terreiro promove, apresentamos os principais aspectos simbólicos, a estética e a arte. Com o apoio de notas etnográficas e da observação participante demonstramos a relação entre a estética e a religião na arte afro-brasileira, dialogando com autores que versam sobre os conteúdos escolares e a religiosidade africana. O trabalho dialoga com a Lei nº 11.645/08, contribuindo para que a arte e a estética afro-brasileira se constituam como conteúdos de discussão e formação nos espaços escolares.

**Palavras-chave:** Arte Afro-brasileira. Tambor de Mina. Lei nº11.645/08.



## **ABSTRACT**

This work aimed to promote discussion on studies of the history of Africa, Africans and indigenous peoples in Brazil through the art of Terreiro de Mina Pedra de Encantaria, located in Maranhão. The categories that supported the studies, specifically Afro-Brazilian religion as collective memory, sacred space, forgetfulness, and social identity, are based on the writings of Halbwachs (1990), Pollak (1989; 1982), Nora (1993), Eliade (2010), Godelier (2001), Paul Ricoeur (2007), Silva (2021) and Conduru (2007;2020). From the biggest party in the liturgical calendar that Terreiro promotes, we present the main symbolic aspects, aesthetics and art. With the support of ethnographic notes and participant observation, we demonstrate the relationship between aesthetics and religion in Afro-Brazilian art, dialoguing with authors who deal with school content and African religiosity. The work dialogues with Law No. 11,645/08, contributing to Afro-Brazilian art and aesthetics becoming content for discussion and training in school spaces.

**Keywords:** Afro-Brazilian Art. Tambor de Mina. Law nº11.645/08.

## **LISTA DE SIGLAS**

- CCH – Centro de Ciências Humanas
- GEMA – Grupo de Pesquisa e Estudos em Memória, Artes e Etnicidade
- GPMINA – Grupo de Pesquisa Religião e Cultura Popular
- IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
- INIDEF – Instituição de Pesquisa Venezuelana
- IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
- LDB – Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional
- LP – Long Play
- MAR – Museu de Arte do Rio
- PPGCULT – Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade
- UFMA – Universidade Federal do Maranhão
- UFPE – Universidade Federal de Pernambuco

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

### IMAGENS

|           |                                                                      |    |
|-----------|----------------------------------------------------------------------|----|
| Imagem 1  | Obra de Aleijadinho: Apóstolo Ezequiel, Pedra-Sabão.....             | 31 |
| Imagem 2  | Obra de Mestre Ataíde: detalhe em pintura da Assunção da Virgem..... | 32 |
| Imagem 3  | Obra de Mestre Didi: escultura Opá Esin Métá.....                    | 34 |
| Imagem 4  | Obra de Mestre Didi: escultura Iyá Agbá .....                        | 34 |
| Imagem 5  | Rubem Valentim Composição 8, 1962.....                               | 35 |
| Imagem 6  | Rubem Valentim Emblema, 1968.....                                    | 35 |
| Imagem 7  | Rubem Valentim Objeto O Emblemático N. 11, 1969.....                 | 36 |
| Imagem 8  | Rubem Valentim Objeto Místico, 1972.....                             | 36 |
| Imagem 9  | Fotomontagem Afetocolagens.....                                      | 38 |
| Imagem 10 | Obra da Exposição Um Defeito De Cor.....                             | 38 |
| Imagem 11 | Fluxo e Refluxo (Barco de Açúcar), De Tiago Sant'ana.....            | 39 |
| Imagem 12 | Obra da Exposição Ramificar: Afeto.....                              | 40 |
| Imagem 13 | Obra da Exposição Ramificar: Cidade Dormitório.....                  | 41 |
| Imagem 14 | Badé incorporado em Itaparandi.....                                  | 44 |
| Imagem 15 | Quadro da representação de Badé/Xangô.....                           | 45 |
| Imagem 16 | Fachada do salão principal.....                                      | 47 |
| Imagem 17 | Fachada do Terreiro Pedra de Encantaria.....                         | 48 |
| Imagem 18 | Parte interna do salão principal.....                                | 49 |
| Imagem 19 | Salão de terra batida 1.....                                         | 49 |
| Imagem 20 | Salão de terra batida 2.....                                         | 50 |
| Imagem 21 | Miniatura de embarcação no salão principal.....                      | 51 |
| Imagem 22 | Planta Baixa do Terreiro Pedra de Encantaria.....                    | 58 |
| Imagem 23 | Quintal do Terreiro - área externa.....                              | 59 |
| Imagem 24 | Bolos para a Cabocla Mariana.....                                    | 60 |
| Imagem 25 | Obrigação para Ocóssi – Mesa que servirá os cachorros.....           | 60 |
| Imagem 26 | Festa para Dom Luís Rei de França.....                               | 61 |
| Imagem 27 | Doces e brinquedos para as crianças no dia de Cosme e Damião.....    | 61 |

|           |                                                                                     |    |
|-----------|-------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Imagem 28 | Tambor de choro.....                                                                | 65 |
| Imagem 29 | Festejo em homenagem a Badé 1.....                                                  | 70 |
| Imagem 30 | Festejo em homenagem a Badé 2.....                                                  | 70 |
| Imagem 31 | Folder 1 convite para a festa de Badé.....                                          | 71 |
| Imagem 32 | Folder 2 convite para a festa de Badé.....                                          | 71 |
| Imagem 33 | Primeiro dia de festa 27/06/2023.....                                               | 73 |
| Imagem 34 | Primeiro dia de festa 27/06/2022.....                                               | 74 |
| Imagem 35 | Festejo em homenagem a Badé 29/06/2023 - Parte Interna...                           | 75 |
| Imagem 36 | Festejo em homenagem a Badé 29/06/2023 – Filha<br>Incorporada.....                  | 76 |
| Imagem 37 | Integrante com sua roupa para cerimonia de Badé 1.....                              | 78 |
| Imagem 38 | Integrante com sua roupa para cerimonia de Badé 2.....                              | 78 |
| Imagem 39 | Detalhe das roupas 1.....                                                           | 79 |
| Imagem 40 | Detalhe das roupas 2.....                                                           | 79 |
| Imagem 41 | Enfeite na janela para a festa de Badé.....                                         | 80 |
| Imagem 42 | Decoração no teto da sala de vodum.....                                             | 81 |
| Imagem 43 | Apresentação de grupo folclórico (Cacuriá).....                                     | 81 |
| Imagem 44 | Decoração do altar do salão principal em homenagem a São<br>Pedro.....              | 82 |
| Imagem 45 | Altar Principal - início e encerramento das cerimônias.....                         | 83 |
| Imagem 46 | Altar Principal - consagrando os bois do festejo; detalhes do<br>altar 1.....       | 83 |
| Imagem 47 | Altar Principal - consagrando os bois do festejo; detalhes do<br>altar 2.....       | 84 |
| Imagem 48 | Altar Principal - consagrando os bois do festejo; detalhes do<br>altar 3.....       | 84 |
| Imagem 49 | Altar Principal - consagrando os bois do festejo; detalhes do<br>altar 4.....       | 85 |
| Imagem 50 | Folder 3 - convite para morte do boi de encantado.....                              | 86 |
| Imagem 51 | Ornamentos do coro do boi e altar principal 1.....                                  | 86 |
| Imagem 52 | Ornamentos do coro do boi e altar principal 2.....                                  | 87 |
| Imagem 53 | Altar Para São Pedro Com Todos Os Bois Vinculados A Casa<br>No Salão Principal..... | 87 |

|           |                                                           |     |
|-----------|-----------------------------------------------------------|-----|
| Imagem 54 | Cadeira de Badé.....                                      | 89  |
| Imagem 55 | Palácio da Encantaria área externa e interna 1.....       | 95  |
| Imagem 56 | Palácio da Encantaria área externa e interna 2.....       | 95  |
| Imagem 57 | Palácio da Encantaria área externa e interna 3.....       | 96  |
| Imagem 58 | Palácio da Encantaria área externa e interna 4.....       | 96  |
| Imagem 59 | Monumento para Iemanjá.....                               | 97  |
| Imagem 60 | Adereço e guia 1.....                                     | 98  |
| Imagem 61 | Adereço e guia 2.....                                     | 99  |
| Imagem 62 | Peji.....                                                 | 99  |
| Imagem 63 | Máscara.....                                              | 100 |
| Imagem 64 | Filho incorporado usando acessório ritual.....            | 100 |
| Imagem 65 | Guias de Badé e acessórios.....                           | 101 |
| Imagem 66 | Detalhe de uma guia.....                                  | 101 |
| Imagem 67 | Cajados utilizados nos rituais.....                       | 67  |
| Imagem 68 | Início da festa da Cabocla Mariana.....                   | 68  |
| Imagem 69 | Dançante com faixa com as cores da Turquia.....           | 69  |
| Imagem 70 | Dançante com acessórios referentes a entidade Ossanha.... | 103 |
| Imagem 71 | Roupa ritual para tambor de choro.....                    | 104 |
| Imagem 72 | Ritual da bancada (Arrambã).....                          | 105 |
| Imagem 73 | Filhas em roupas rituais 1.....                           | 106 |
| Imagem 74 | Filhas em roupas rituais 2.....                           | 106 |
| Imagem 75 | Les Demoiselles D'avignon de 1907.....                    | 125 |
| Imagem 76 | Máscara Mahongwé 1.....                                   | 125 |
| Imagem 77 | Detalhe da pintura Les Demoiselles D'avignon de 1907..... | 126 |
| Imagem 78 | O Obá Esigie.....                                         | 126 |
| Imagem 79 | Estatua do ancestral masculino.....                       | 127 |
| Imagem 80 | Antropofagia.....                                         | 127 |
| Imagem 81 | Coleção privada do Museo de Arte Étnico Pacha.....        | 128 |

## QUADROS

|          |                                                                                     |    |
|----------|-------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Quadro 1 | Calendário de Festas do Terreiro de Mina Pedra de Encantaria – Ile Axé Otá Olé..... | 62 |
|----------|-------------------------------------------------------------------------------------|----|

## SUMÁRIO

|          |                                                                                                             |            |
|----------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>1</b> | <b>INTRODUÇÃO.....</b>                                                                                      | <b>14</b>  |
| <b>2</b> | <b>LEI Nº 11.645/08 E ARTE AFRO-BRASILEIRA.....</b>                                                         | <b>25</b>  |
| <b>3</b> | <b>A HISTÓRIA DO TERREIRO PEDRA DE ENCANTARIA - ILÊ AXÉ OTÁ<br/>OLÉ: espaço, memória e resistência.....</b> | <b>43</b>  |
| <b>4</b> | <b>A FESTA DE BADÉ E A ARTE DO TERREIRO DE MINA PEDRA DE<br/>ENCANTARIA NO MARANHÃO.....</b>                | <b>68</b>  |
| <b>5</b> | <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>                                                                            | <b>108</b> |
|          | <b>REFERÊNCIAS.....</b>                                                                                     | <b>114</b> |
|          | <b>APÊNDICES.....</b>                                                                                       | <b>120</b> |
|          | <b>Apêndice A Termo de Consentimento Livre E Esclarecido.....</b>                                           | <b>121</b> |
|          | <b>ANEXOS.....</b>                                                                                          | <b>122</b> |
|          | <b>Anexo A Comprovante de Submissão ao Comitê de Ética de Pesquisa<br/>da UFMA.....</b>                     | <b>123</b> |
|          | <b>Anexo B Declaração de Anuência do Espaço da Pesquisa.....</b>                                            | <b>124</b> |
|          | <b>Anexo C Imagens .....</b>                                                                                | <b>125</b> |

## 1 INTRODUÇÃO

O Maranhão é denominado, geralmente, de terra de encantaria, adequado a um local no qual o catolicismo popular e religiões de matrizes afro-brasileiras ainda são fortes e influentes na vida das pessoas, apesar de o Censo de 2010 nos mostrar que o Brasil tem como expressão demográfica religiosa 86,8% de adeptos às religiões cristãs. (IBGE, 2010)

As religiões de matriz afro-brasileira, ao lado do espiritismo kardecista “[...] não chegam a 4% da população brasileira, contudo sua força no imaginário e na cultura brasileira é incalculável” (Carreiro, 2013, p.13). Dela observamos, sobretudo, um papel importante no universo simbólico religioso do nosso país; os resultados do Censo Demográfico de 2010 mostram o crescimento da diversidade de grupos religiosos no Brasil<sup>1</sup>.

O Brasil, por ser desde sua formação uma colônia portuguesa, possui atributos marcantes de referências do cristianismo, aspecto que percorre desde a primeira missa celebrada até a Proclamação da República e, a partir dela, oficializada como religião nacional. Doravante, a formação desse Estado compõe-se, em maioria, da população originária e da população africana escravizada. Nasce assim, desse Estado nação, uma resistência.

A escravidão representou, entre outras situações de abuso, a exploração de uma classe econômica sobre dois povos, ricos culturalmente e detentores de ritos e mitologia própria. As manifestações culturais e religiosas tornaram-se atributos de resistências e foram se resignificando, como o *candomblé*<sup>2</sup>, a *macumba*, o batuque, o samba, a *umbanda*, o *xangô* entre outras variedades regionais. Essa realidade demonstra que por mais atuante que fosse a força imposta pelo colonizador, por meio de uma catequese cristã que categorizava outras formas religiosas como possuidoras de práticas supersticiosas e animistas, sua força perseverou e os cultos de origem africana foram preservados bem como os elementos ameríndios. (Silva, 2015)

As primeiras pesquisas referentes a estes povos abrangiam aspectos raciais, a partir de Nina Rodrigues, Arthur Ramos, Edison Carneiro, Roger Bastide, entre outros. Em meados da década de 30 do século XX, inicia-se um aprofundamento sobre os aspectos religiosos e a cultura afro-brasileira. A primeira etapa enfatizava mais os

---

<sup>1</sup> <https://censo2010.ibge.gov.br/noticias-censo.html?busca=1&id=3&idnoticia=2170&t=censo-2010-numero-catolicos-cai-aumenta-evangelicos-espiritas-sem-religiao&view=noticia>

<sup>2</sup> Aqui as categorias nativas estarão em itálico.

aspectos anímicos fetichistas da religião do negro. Destaca-se os estudos do geógrafo e etnógrafo Raimundo Lopes, em 1937. Ele foi o primeiro pesquisador a demonstrar as primeiras referências sobre o *Tambor de Mina*, no entanto, sua documentação não desponta como referências a futuras pesquisas. Por este, surgiram estudiosos, que observavam o Maranhão como sendo uma “pequena África”:

Edmundo Correia Lopes (1944, p.140) e Bastide (1971, p.256) informam que Fróes de Abreu, em *Na terra das palmeiras* (1931, p.249), declarou que “todo aquele que quisesse estudar as sobrevivências africanas no Brasil deveria escolher, de preferência a qualquer outra, a terra do Maranhão, onde os negros estiveram mais isolados do contato com as civilizações europeias”. Nunes Pereira (1979, p. 51), além de referências aos estudos de Correia Lopes, indica ainda (1979, p.47) o escritor espanhol Álvaro de Las Casas, que, no livro de viagens *Labaredas dos trópicos*, narra sua visita à chefe da Casa das Minas em São Luís (Ferretti, S., 2009, p. 14).

Outro aspecto importante para o levantamento do *Tambor de Mina* no Maranhão se deu com a Missão de pesquisa Folclórica do departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo e como personagem ilustre, o poeta, musicólogo e folclorista Mario de Andrade.

O material coletado em São Luís foi publicado somente em 1948, pela discoteca Publica Municipal de São Paulo, com apresentação de Oneyda Alvarenga, acompanhado de disco sobre tambor de mina e tambor de crioula. Essa autora (1948, p. 4) informa que “os cultos apresentados nestes discos ainda não possuem documentação bibliográfica” e que conseguiu identificar o emprego frequente da palavra vodum, constante em vários cânticos, o que revelaria “no tambor de mina uma possível origem *daomeana*” (1948, p. 5). Os registros de tambor de mina e de tambor de crioula foram coletados em São Luís, em junho de 1938, no terreiro Fé em Deus, localizado no bairro do João Paulo, dirigido pela mãe de santo Maximiana Rosa Silva, que teria nascido em São Luís em 1873 (Ferretti, S., 2009, p. 15).

A missão se ateve à verossimilhança com outras manifestações populares, tecendo paralelos entre o samba paulista e ao *tambor de crioula*. O sociólogo Roger Bastide, na década de 50, dizia que os cultos realizados na Casa das Minas em São Luís do Maranhão era um centro de vivências africanas, com mais expressividade dahomeana. As pesquisas não eram vistas como sendo de investigação e rigor científico e de vários estudiosos do Brasil, não eram consideradas muito seguras. (Abreu, 2009). Assim, “trabalhos dessa fase devem ser utilizados com cautela. Isso porque, talvez, esses primeiros estudos não tratavam propriamente do Tambor de



Mina, mas da realidade dos negros do Maranhão de uma forma abrangente” (Abreu, 2009, p. 43).

Na década de 1940, evidencia-se fontes e informações mais seguras, fidedignas, científicas, e abordagens antropológicas, em especial, da teoria culturalista norte americana. O médico veterinário Nunes Pereira lançou importante obra sobre a Casa das Minas, registrando a realização dos cultos aos *voduns* no Maranhão. O Antropólogo Octavio da Costa Eduardo refinou os horizontes dessa leva de pesquisa a patamares mais científicos. Costa Eduardo orientado por M.J. Herskovits, um dos maiores estudiosos sobre o negro nas Américas e no *Daomé* em 1944 e 1945, realiza pesquisas na Casa das Minas e Casa de *Nagô*. Costa Eduardo efetivou sua atenção aos terreiros na cidade de São Luís e um na cidade de Codó<sup>3</sup>, que resultou na tese sobre a aculturação do negro no Maranhão. (Ferretti M., 2000)

Nos anos 50, podemos destacar Roger Bastide, que possibilitou a divulgação de informações de difícil acesso, e Waldemiro Reis que levou à capital informações sobre o assunto, este descrevia fatos relacionados ao *Tambor de Mina* em várias regiões do Maranhão. Na década de 1960, temos Olavo Correia Lima que focou na religião *iorubana* no Maranhão, produzindo um relatório com a ajuda de estudantes universitários.

O *Tambor de Mina*, a partir dos anos 1970, despertou grande interesse de pesquisadores nacionais e internacionais, sendo a Casa das Minas e a Casa de *Nagô* fontes principais desses pesquisadores. Mundicarmo Ferretti (2000) coloca que houve uma procura “direcionada para aspectos mais africanos” a duas casas abertas nos anos 50: A casa *Fanti-Ashante* (de Pai Euclides) e o Terreiro de *Iemanjá* (de Pai Jorge Itaci).

O etnólogo, fotografo e historiador Pierre Verger (1990), apoiado às visitas realizadas a Casa das Minas, no ano de 1948, coloca a hipótese de que a fundação da Casa se deu por membros da família real de *Abomey* que foram vendidos no reinado de *Adonzan* (1797 – 1818) como escravos e levados para o Brasil. A rainha escravizada Na *Agontimé* foi a responsável por trazer o culto aos *voduns* reais de *Abomé* para o nordeste brasileiro, assim “a Casa das Minas foi fundada [...] pela rainha Na *Agontimé*, mãe do Rei *Guezo*, condenada à deportação num acerto de cotas no

---

<sup>3</sup> Localizado a Leste do Estado. O Município fica a 297 km de distância de São Luís.

meio da família real, antes que seu filho ascendesse ao trono do *Daomé* em 1818” (Verger, 1990, p. 153).

Cabem ser mencionados os estudos sobre o *Tambor de Mina* do professor de antropologia Roberto Motta, por meio da aproximação com o pai de santo da Casa *Fanti-Ashanti* e seu contato com os terreiros de Recife e, ainda, de Jorge Carvalho, que documentou as músicas dos terreiros. Hubert Fichte, etnólogo de origem alemã, “passou oito meses, entre 1981 e 1982, pesquisando a Casa das *Minas*, tendo publicado artigos sobre suas plantas” (Ferretti, S., 2009, p. 32). Sua Etnopoesia resultou em um livro – Etnopoesia, Antropologia Poética das Religiões Afro-americanas (1985). Contribui também para o registro do Tambor de *Mina*, o escritor Jomar Moraes, que realizou pesquisas na *Casa de Nagô* e em outros terreiros.

Pedro Braga Santos, que escreve sobre a história de Dom Sebastião nos lençóis maranhenses, a historiadora Maria do Rosario Carvalho Santos e Manoel dos Santos Neto fizeram nascer o livro *Boboromina* (1989) com o objetivo de pesquisar os Terreiros desaparecidos e existentes (Casa das Minas, Terreiro da Turquia, de *Iemanjá* e de Elzita) e os fatores contribuintes para a multiplicação, bem como as mudanças, a medicina popular e a perseguição contra os curadores. (Abreu, 2009)

Retomando os estudos sobre o Tambor de Mina, temos os pesquisadores Maria Amália Barreto, Sérgio F. Ferretti, Mundicarmo Ferretti, Álvaro Pires e Cleides Antônio Amorim. Maria Barreto observa que a autora de *Os Voduns do Maranhão* “não rompe com a visão que busca terreiros que não tivessem perdido suas influências africanas e entre eles estão, em primeiro lugar, a Casa das Minas, segundo ela a mais fechada a influências, a Casa de *Nagô* e a Casa *Fanti-ashanti*” (Abreu, 2009, p.60).

Com “*Os voduns do Maranhão*”, em 1977, de Maria Amália Pereira Barreto, fica registrada a primeira monografia sobre o Tambor de *Mina* apresentada na Escola de Sociologia e Política de São Paulo. Sua pesquisa estudava a Casa das Minas e sua influência, fazendo um contraponto desta com a Casa de *Nagô* e a Casa *Fanti-Ashanti*, sua obra foca na história dos negros, nos estudos afro-brasileiros e na escravidão no estado do Maranhão. (Ferretti, S., 2009)

Nos anos de 1983, a antropóloga Mundicarmo Maria Rocha Ferretti inicia pesquisas, dando destaque às entidades caboclas na *Mina*, bem como a própria mitologia que a cerca. Partindo do princípio em Desceu na *Guma* (2000), este caboclo é uma entidade diferente das dos *orixás* e que tais entidades “múltiplas” e a “maleabilidade do Tambor de *Mina* facilitam sua readaptação em terreiros

reafricanizados garantindo sua permanência em meio as mudanças” (FERRETTI, M., 1999, p. 51). Sergio Ferreti tem pesquisas sobre o Tambor de Crioula e as relações com o tambor de *Mina* iniciadas em meados dos anos 1970. Dentre os vários trabalhos dele, podemos destacar: *Querebentã de Zomadônu*: etnografia da Casa das Minas do Maranhão, fundada no início do século XIX e “considerada a casa mãe dos tambores de mina do Maranhão e da Amazônia” (Ferretti, S. p. 10).

A tese de doutorado do professor Álvaro Roberto Pires, intitulada “Ao rufar dos tambores” leva em conta a classificação apresentada no livro de Carvalho Santos e Santos Neto – *Boboromina* (1989) - dos terreiros que se dividem em três grupos: a mina tradicional, as de mina que incorporam elementos da umbanda e as que se autointitulam somente da umbanda. Cleides Antônio Amorim, em sua dissertação de mestrado – *Casa das Minas do Maranhão: vozes que “calam”, o conflito que se estabelece*, faz um comparativo entre o moderno e a tradição e sua relação com a sociedade hodierna que segundo Abreu (2009), nesta pesquisa, leva-se em conta as relações de plasticidade que os estudos sobre o Tambor de *Mina* oferecem.

Mais recente, podemos destacar autores como Christiane Mota e Marilande Martins Abreu. Com a primeira, podemos citar o trabalho: *Pajés, Curadores e Encantados: pajelança na baixada maranhense* (2009) no qual há discussões sobre a medicina popular e o pensamento mágico religioso, na busca de associar terapias e religião. Marilande Martins Abreu, antropóloga, busca nas pesquisas contato com a psicanálise, e considera dentro da Mina temas como “Um olhar sobre a tradição” (2009), faz uma relação entre o campo intelectual e o campo religioso afro-brasileiro. Seu estudo se estende também para o papel relevante da mulher e da feminilidade, o gênero na religião, já que estas, além da possessão, ocupam posições de destaque, pois apesar de alguns *Terreiros*, intitulados como sendo de *Mina*, estarem sendo ocupados por homens, as mulheres ocupam pelo reforço dos laços dentro do Terreiro e pelo comando no preparo das oferendas às entidades.

Abreu (2009) aponta que Barreto, em 1977, estudando a Casa de *Nagô* e a Casa *Fanti-ashanti*, as duas sob influência da Casa das Minas, “teriam preservado o que classifica como uma maior tradição africana em oposição aos terreiros influenciados pela pajelança, Kardecismo e pela Umbanda” (Abreu, 2009, p. 61). Em entrevista a Abreu (2018) Ferretti, S. discorrendo sobre o cenário atual das religiões de origem africana no Maranhão, afirma que dos anos de 1970 aos dias atuais houve muitas mudanças no *Tambor de Mina* provocadas pela morte dos mais velhos.

É importante ressaltar referências fora da academia, e demonstração direta dos agentes estudados pode ser enfatizada na publicação de cinco livros de pais-de-santo, na década de 80. Destacam-se os autores Sebastião de Jesus Costa, conhecido como Sebastião do Coroadó, com o livro *Umbanda e Cultura* (1985); Euclides Ferreira, fundador da casa *Fanti-ashanti* com os livros: *O Candomblé no Maranhão* (1984); *Orixás e voduns em cânticos associados* (1985); *A Casa Fanti-ashanti e seu alaxé* (1987) e *Turquia – Histórico:1889 – 1989* (1989) e Jorge Itaci Oliveira do Terreiro de *Iemanjá* autor de *Orixás e voduns nos Terreiros de Mina* (1989). São agentes antes registrados e que passaram a dar voz e apresentar suas experiências.

A manifestação religiosa é um leitmotiv a embalar o ritmo da resistência do negro africano escravizado e seus descendentes no Brasil, e essa manifestação foi e continua sendo necessária, a essa parcela da população não só como um alento das agruras existenciais, mas por exigência humana para superar também o racismo e o preconceito. Esse aporte de resistência tem como seu principal representante no Maranhão, o Terreiros de *Mina*<sup>4</sup>, religião que, junto a umbanda e o candomblé, as três religiões compõem o campo religioso afro-brasileiro.

Tambor de Mina provém do Grupo étnico do *Gana*, antigos negociantes de escravizados, termo esse, que se diz originado de *El mina* ao S. Jorge da Mina, antigo forte português localizado na Costa do Ouro, atual Gana. Os negros mina procediam da Costa do Ouro, especialmente os *fanti ashanti*. O termo passou a designar genericamente os negros sudaneses no Brasil, acrescentando o grupo étnico específico como *mina-nagô*; *mina-jejê*; *mina-mahi*; *mina-fanti*; *mina-papo* etc. Grupo este que não se restringe à categoria de povo escravizado, mas que em si carrega todo um repertório cultural e imagético. (Ferretti, S., 2009)

Verger (2021, p. 25) esclarece que os portugueses no século XVII possuíam fortalezas e entrepostos (*Grande Popo*, *Uidá*, *Jaquin e Apá*) por toda costa da África, sendo o castelo de São Jorge da Mina uma das mais antigas situada na costa do *Daomé* que também era conhecida como “Costa da *Mina*” ou “costa a leste da *Mina*”. Assim, “no Brasil, chamavam negros minas não aos escravos vindos da Costa do Ouro, mas sim àqueles obtidos nos quatro portos já indicados. Foi o nome dos escravos importados dessa região que deu o nome de “ciclo da Mina” (Verger, 2021,

---

<sup>4</sup> *Terreiro*: local onde são realizados os rituais do *tambor de mina*.

p. 25). Estes povos, trazidos a força, trouxeram com eles uma grande diversidade cultural e religiosa. O estudo dentro da religião de matriz africana é uma oportunidade de ver o mundo com outro olhar, emanado em outro aspecto, de um coletivo, diferente da visão burguesa na qual são “os propagadores mais ardentes da visão de mundo nascente que põem em seu centro o indivíduo, e olha a natureza com olhos cheios de uma racionalidade nascente” (Le Breton, 2016, p.39).

Na cidade de São Luís, capital do estado do Maranhão, o Tambor de Mina possui duas casas maternas principais: a Casa das Minas (*jejê/daomeana*) e a Casa de *Nagô* (*iorubana*), aberta no final do século XIX. Tal manifestação religiosa foi sendo levada a outras Casas, a outras cidades do Maranhão e do país. A primeira só manifesta entidades voduns e a segunda tem na composição entidades caboclas ameríndias.

Segundo Maupoil (2017, p.73), os voduns indicam aquilo que é misterioso (se origina no divino) e que, migrando para certas regiões das Américas, é pertencente da língua *fon*. São pessoas que já morreram. Na Casa das Minas os voduns, para os mais íntimos, são conhecidos como sombras ou brancos por serem chefes importantes (no culto aos *orixás* o branco é a cor de *Oxalá*). São divindades que em *jejê* corresponde a *orixá* em *nagô*. Podem ser velhos, adultos, jovens ou crianças masculinas ou femininas e agrupam-se em famílias ou panteões com características específicas. São considerados como intercessores entre *Evovodum*, o Deus superior e os homens. Incorporam durante o transe nas *vodunsi* ou filhas de santo.

Como exposto, há préstimos às entidades caboclas, que no Tambor de Mina são entidades espirituais de etnias e nacionalidades diversas que começaram a ser recebidas (transe) no Brasil e que tem no Terreiro e na cabeça dos filhos de santo uma posição inferior à dos voduns, *orixás* e gentis (nobres europeus associados na Mina a *orixás*). O tambor de Mina possui em seu panteão entidades caboclas, cujas classificações se constituem em categorias e filiações (*voduns* e *orixás*, gentis, gentilheiros, caboclos, índios/selvagens e entidades infantis), “linhas” (de água salgada, doce, da mata e astral), por região (povo da Bahia, povo do Ceará, povo do Pará, povo de Codó) ou por posição na cabeça (senhor e senhora, menina, guia chefe, caboclos). (Ferretti, M., 2000)

A manifestação religiosa tem uma história dinâmica e viva, tanto pela ótica dos estudos acadêmicos, produzidos na força de interpretação dos seus autores, como por ser um pilar central dos Terreiros e que, por advento do negro e do índio, conferem

maior riqueza em nossa cultura. São assim, aspectos que ressaltam a cultura africana e dos povos originários (ameríndios), é o encontro entre os deuses africanos e os espíritos indígenas e que possui em cada região do Brasil suas tipologias. (Bastide, 2006)

No Terreiro de Mina, sobressalta-se algumas características fundamentais, e uma delas é a origem, marcada prioritariamente pela presença majoritária da imagem do feminino, entretanto nota-se a entrada dos mais jovens do sexo masculino, o que levou a transformações nas estruturas das *Casas de Mina* que foram se alterando e assimilando elementos, por exemplo, da *Umbanda* e do *Candomblé*, contribuindo com novos elementos estéticos. (Abreu, 2018)

Mediante o contexto apresentado, esta dissertação aloca-se no universo simbólico do Tambor de Mina, entendida como uma religião afro-brasileira ou de afrodescendentes (Conduru, 2007), que possui cultura material e imaterial, produz e contém um estilo plural de objetos e práticas, “[...] esses índices artísticos expressam uma condição social mais concreta dos descendentes de africanos e sua cultura na sociedade brasileira” (Conduru, 2020 p. 152).

O Tambor de mina possui mitologia e mitos específicos, por meio delas sua estética se pronuncia, presente em várias esferas, como o tambor de crioula, bumba-meu-boi e o divino espírito santo. Trabalharemos com seus elementos estéticos, promovendo a discussão sobre a ideia de arte afro-brasileira e suas múltiplas estéticas dentro da devoção. (Silva, 2008)

Em nosso trabalho, adentraremos nas questões referentes à memória coletiva, nos aspectos sociais da vida cotidiana e concreta, a ressaltar aspectos dos papéis sociais no meio do aparato coletivo do qual surge e reverbera sobre a individuação e agenciamento. Segundo Halbwachs (1990), o grupo é a manutenção de uma memória, portanto, uma memória viva, externa a nós, uma memória coletiva. Neste campo da memória, buscaremos dialogar com o entendimento de partilha, sentido no processo de travessia (Bidima, 2002), a memória escrita e a oral como referências de uma tradição viva. (Hampatê Bâ, 2010)

Cabe salientar os aspectos da memória sustentados por grupos e história com reconstrução problemática e incompleta sobre o que não existe mais, com interlocuções a respeito de memória e história, permitindo uma visualização entre uma memória como necessidade da história, uma memória que restitui o presente ao próprio presente. (Nora, 1993)

Buscaremos o entendimento da memória, da história, do esquecimento em um arcabouço teórico filosófico da fenomenologia a fim de enfatizar, não só, que toda consciência é consciência de alguma coisa, mas que leva em conta uma fenomenologia da lembrança, “na qual pode fazer somente no modo do tornar-se-imagem” (Ricoeur, 2007, p. 26).

Pollak (1989) nos guiará, evidenciando não apenas uma perspectiva de memória individual, mas de uma memória de construção coletiva, a qual se confunde com o que foi construído no passado, recebendo significado no presente, “numa perspectiva construtivista, que não se trata mais de lidar com os fatos sociais como coisas, mas de analisar como os fatos sociais se tornam coisas como e por quem eles são solidificados e dotados de duração e estabilidade” (Pollak, 1989, p. 4).

Adentraremos na perspectiva do tempo, especificamente no calendário de festas e obrigações, que é sagrado para o religioso sob o aspecto paradoxal de um tempo circular, reversível e recuperável, de uma espécie de eterno presente mítico, retomado sempre que possível pela linguagem dos ritos (Eliade, 2010). Em Mauss (2003), evidenciaremos o conceito de dádiva enquanto fundadora da sociedade, e em como a obrigação de dar, receber e retribuir pode nos ajudar a compreender as relações entre homens e deuses estabelecidas nas festas do terreiro. Em Godelier (2001), pensaremos a dádiva dos bens que não circulam e nas relações de poder que os objetos e ritos secretos podem revelar.

Diante do azo, este estudo de dissertação visa promover a discussão sobre os estudos da história da África, dos africanos e dos povos indígenas no Brasil por meio da arte do Terreiro de Mina Pedra de Encantaria, relacionando esta discussão com a aplicabilidade da Lei nº 11.645/08. Para o alcance do proposto, traçamos os seguintes objetivos específicos: Conceituar as categorias que fundamentam os estudos da história da África, dos africanos e dos povos indígenas no Brasil; Identificar no calendário ritualístico do Terreiro de Mina Pedra de Encantaria os principais aspectos simbólicos da arte religiosa; Contextualizar a Lei nº 11.645/08, refletindo sobre os impasses e desafios para sua efetivação nos espaços escolares; e Discutir sobre os estudos da história da África, dos africanos e dos povos indígenas no Brasil, relacionando-os com os aspectos simbólicos da arte religiosa identificados na dinâmica do Terreiro de Mina Pedra de Encantaria e do diálogo com a Lei nº 11.645/08.

Os objetivos apresentados emergem das seguintes problematizações: Como compreender a dinâmica de um Terreiro de Mina como lugar de espaço, de memória e de devoção que apresenta uma estética própria, com suas vestimentas, musicalidade (doutrinas) e simbolismo religioso? Como a arte do Terreiro de Mina pode contribuir para a aplicabilidade da Lei nº11.645/08 e para a manutenção e resistência da população afro-brasileira?

Nossa hipótese consiste no entendimento de que os Terreiros de Mina são espaços coletivos que evidenciam dinâmica e ritual simbólicos próprios e que são fontes de existência e resistência. Acreditamos, ainda, que estes são espaços que podem servir como fomento para ensinar às novas gerações (nas escolas, no seio familiar) de forma a efetivar a Lei nº11.645/08.

Esta pesquisa tem natureza aplicada, de abordagem qualitativa e caracterizada como etnográfica. Sobre a etnografia, Malinowski (1978), além da sua nova base da Antropologia e com grande inovação da prática da observação participante, leva em conta que a realidade está colocada de forma simultânea pelo equipamento material, organização social e o simbolismo. Este pesquisador coloca que, para um trabalho etnográfico, devem ser levantados três pontos: convivência, constância e atenção. No seu mais famoso estudo sobre os *trobriandeses* coloca em evidência, e sem qualquer intercâmbio, ideias, crenças e sentimentos de uma cultura.

Para a coleta e produção de dados, foram utilizados: caderno de campo, entrevistas e registros audiovisuais. Cabe ainda destacar que algumas imagens utilizadas nesta dissertação resultam também de nossa participação nos eventos do terreiro durante o percurso acadêmico entre os anos de 2016 e 2019.

Nosso objeto de análise, sob os auspícios de notas etnográficas e de uso de observação participante, permitirá adentrarmos no universo estético de um Terreiro de *Mina*, no qual se deslocam vários destes grupos culturais. Temos assim, um Terreiro de religião afro-brasileira que tem em sua tradição um arraial. O Terreiro Pedra de Encantaria, possui no calendário outras festas e obrigações para com as suas entidades, sendo a festa maior neste calendário, a do mês de junho, em homenagem a *Badé* (dono da Casa). A festa existe como forma desses pagamentos de promessas que, no caso em específico, é uma obrigação (prestar votos) a um *Vodum*.

Ante o exposto e das indagações que emergem deste universo simbólico presente na religião afro-brasileira, buscaremos, a partir da apresentação e da história



do Terreiro de Mina, das memórias e manifestações estéticas identificadas por meio do registro da sua dinâmica, dialogar com a Lei nº 11.645/08, que torna obrigatório o estudo da história e cultura afro-brasileira e indígena, em específico nas áreas artísticas, literatura e história na Educação Básica, proporcionando que tais elementos sejam discutidos no contexto educacional e possam, dessa forma, contribuir para que os estudos propostos se materializem no cotidiano da sociedade brasileira e a identificação África e Brasil e as relações raciais no Brasil. (Munanga, 2015, 2018; Gomes, 2012)

Com nosso texto teremos a possibilidade de apresentar a riqueza e a importância da religião afro-brasileira, vista, muitas vezes, com preconceito, além de revelar e reafirmar a diversidade cultural existente no Brasil. Para a produção de nossa dissertação, utilizamos os seguintes procedimentos: a) levantamento e estudo de referenciais teóricos, produção do estudos da arte e resenha dos materiais; b) visita de campo com notas etnográficas e registros fotográficos com foco na temática estudada; c) participação nas principais festas do calendário litúrgico (festas e obrigações) do terreiro pesquisado, com ênfase na festa de *Badé*; d) participação em eventos científicos com recortes produzidos para validação e avaliação da dissertação em construção; e) participação em banca de qualificação para contribuições dos professores especialistas; f) realinhamento da dissertação a partir das contribuições propostas; e g) elaboração final da dissertação.

A dissertação está organizada em seções que trazem, inicialmente, na introdução uma apresentação do percurso dos estudos acerca das religiões de matriz africana com ênfase ao Tambor de Mina, nosso objeto de estudo, apresentando objetivos, hipóteses, indagações e procedimentos metodológicos para a produção dos resultados e discussões suscitadas.

A seção 2, intitulada: Lei nº11.645/08 e Arte Afro-brasileira destina-se à apresentação da Lei nº 11.645/08 que torna obrigatório o ensino da história e cultura africana, afro-brasileira e dos povos originários, buscando relacionar o tema proposto como via de educação e construção de uma identidade, além de proporcionar a discussão sobre preconceitos ainda presentes na sociedade brasileira acerca das religiões de matriz africana que detêm vasto material cultural e artístico. No que toca a arte, explana-se o percurso histórico e o cenário atual com os principais representantes. Falaremos sobre o museu afrodigital e as principais exposições.

A seção 3 apresenta a história do Tambor de *Mina* Pedra de Encantaria que se mescla com a história de vida e formação espiritual do líder da Casa de culto, José Itaparandi. Nessa seção, é possível dimensionar o aspecto físico do terreiro, a hierarquia da Casa com seus filhos e filhas de santo, o calendário de festas e obrigações para as principais entidades cultuadas, além de demonstrar a dinâmica do terreiro.

Na seção 4, apresentamos a festa maior, destinada ao dono da Casa – entidade *vodum* – que atrai nos três dias de festa um quantitativo significativo de pessoas a fim de prestigiar o Tambor de *Mina*, e como objetivo a renovação dos votos pelos filhos e filhas da Casa. Há também, nessa seção, não só a dinâmica ritualística, mas a demonstração cultural e artística que envolve todo esse movimento.

As considerações finais fazem diálogo com todo o material exposto, colocando em evidência os aspectos artístico e religioso que percorrem não só a religião pesquisada, mas torna abrangente quanto a um movimentador cultural de um estado.

## 2 LEI Nº 11.645/08 E ARTE AFROBRASILEIRA

Essa dissertação tem como objetivo geral promover a discussão sobre os estudos da história da África, dos africanos e dos povos indígenas no Brasil por meio da arte do Terreiro de Mina Pedra de Encantaria. Para tanto, apresentaremos um breve panorama da arte afro-brasileira.

Nossa formação e, ou, negação da nossa história, nos leva como indivíduos brasileiros para vários questionamentos e seu desvelar se coloca sob a égide da educação como processo transformador. A Lei nº10.639/2003 torna obrigatório em todas as unidades escolares brasileiras o ensino da história e da cultura africana e afro-brasileira, complementando as Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB) – Lei nº 9.394/1996 e, posteriormente, em 2008, também foi acrescentada pela Lei nº 11.645 que passou a incluir histórias e culturas indígenas. Com as alterações, os professores passaram a ter a possibilidade de ressaltar a cultura afro-brasileira e a cultura indígena na formação dos brasileiros, visto que são culturas inerentes à formação nacional e, portanto, protagonistas históricos.

A implementação da Lei nº 11.645/2008 permite o distanciamento de concepções equivocadas e de estigmas impostos aos negros escravizados e ao povo indígena, visto, na maioria das vezes, nos materiais didáticos escolares, como indolentes, e destacará o valor e as ideias dos negros e de povos originários brasileiros, que abrangem diversas áreas como a música, a culinária, as religiões de matriz africana e indígena e as artes.

A Lei nº 11.645/2008 busca superar um dos principais problemas nacionais que é o racismo e todas as formas de preconceito e exclusão que vêm com ele, desembocando, sobremaneira na falta de identidade de um povo. A Lei emerge ainda da necessidade de destacar a invisibilidade, o silenciamento e o extermínio do povo negro e indígena e suas tradições, seja em nossas reservas ambientais, periferias e favelas.

O caminho para a efetivação da Lei é longa e requer cuidados constantes para o alcance dos seus objetivos como aponta Nogueira (2014) em sua análise sobre o conhecimento da Lei nº 10.639 em escolas públicas do Rio de Janeiro e Minas Gerais:

84,6% das pessoas entrevistadas sabiam que a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB) foi modificada e que os conteúdos de História e Cultura Afro-Brasileira, africana e Indígena se tornaram obrigatórios; mas 76,9% das professoras e professores de filosofia não cumprem essa

obrigação legal e 100% não tiveram esse conteúdo durante sua formação docente. Das pessoas entrevistadas, 92,3% se formaram entre 2004 e 2013, isto é, após a LDB tornar obrigatória a inclusão de História e Cultura Afro-brasileira e africana nos currículos, sendo 76,9% depois de 2008, quando a inclusão de História e Cultura Indígena foi feita. Porém 100% não aprenderam nada a esse respeito e a maioria (76,9%) sentem a necessidade de formação complementar porque não sabe como atuar. (Nogueira, 2014, p.16)

Os apontamentos de Nogueira (2014) indicam que esta realidade não é parte apenas do contexto dos estados do Rio de Janeiro e Minas Gerais, mas configura o cenário educacional brasileiro em relação ao cumprimento da Lei nº 10.639/2003 e que se estende à Lei nº 11.645/2008. Por isso, consideramos que os trabalhos de pesquisa científica que colocam em evidência a discussão sobre a implementação destas Lei ainda são necessários.

Rodrigues e Barbalho (2016), ao fazer uma pesquisa relacionada à implementação da Lei nº 11.645/2008 no conteúdo programático das escolas municipais da região de Caucaia, no Ceará, verificou que há precariedade no que se refere à matriz curricular para atender a temática da história e cultura afro-brasileira e indígena de forma regular, constatou “o desamparo teórico dos educadores para trabalhar os assuntos inerentes a Lei, com uma visão que fuja dos estereótipos e que reflita a realidade do próprio contexto em que se inserem os alunos” (Rodrigues; Barbalho, 2016, p. 211) e que, para além disso, tem-se o agravante da dificuldade para disseminação dos saberes adquiridos diretamente ligado à falta de conhecimento da comunidade escolar da existência da Lei, a isso, soma-se também a falta de relevância por partes dos agentes do sistema. Quanto aos alunos, a pesquisa revelou que o preconceito ainda existe e precisa ser trabalhado, já que “58% dos entrevistados afirmaram que já passaram por alguma forma de discriminação ou presenciaram algum tipo de preconceito racial” (Rodrigues; Barbalho, 2016, p. 212).

Mediante os relatos, constatamos, portanto, que existe a dificuldade de aplicação da Lei nº 11.645/2008, e para que sua aplicabilidade ocorra, deve ser considerado, primeiramente, o conhecimento da obrigatoriedade desta Lei pelos diferentes agentes educacionais. Como aponta Conceição (2016), há falta de investimento, práticas curriculares, materiais didáticos, práticas pedagógicas, políticas mais efetivas, materiais de recursos e formação continuada dos profissionais envolvidos direta e indiretamente na educação.

A perspectiva de resultado mais positivo talvez seja um equilíbrio para uma formação nacional equânime, fazendo valer o reconhecimento das contribuições

destes povos na esfera social, política e econômica, permitindo traçar assim uma verdadeira identidade plural de nossas raízes.

Isto posto, o trabalho *ILÊ AXÉ OTÁ OLÉ: a arte do Terreiro de Mina Pedra de Encantaria no Maranhão* tem como proposta discorrer sobre os aspectos estéticos do terreiro e dos seus objetos, evidencia que a arte afro-brasileira está presente nos espaços das religiões de matriz africana e que estes podem ser ambientes de aprendizados. A religião pesquisada tem os componentes estéticos tanto da cultura africana com seus voduns e orixás como a presença de entidades caboclas referentes às manifestações religiosas ligadas aos povos ameríndios. Sendo duas manifestações culturais ricas e complexas em mitos e em representação de mundo.

No mundo contemporâneo, a pauta da diversidade cultural e representatividade dos povos indígenas e afro-brasileiros emerge nas políticas públicas brasileiras como modo de reparar historicamente os séculos de escravidão e genocídio sobre estas populações. No campo específico das artes visuais, a inclusão das obras de artistas afro-brasileiros mantém seu legado, e há inúmeros exemplos que podem ser citados em diferentes épocas.

Atualmente destacamos a participação de Rosana Paulino com sua série “Jatobá” (2019) na 59ª Bienal de Veneza, a exposição de Ayrson Heráclito: yorubaiano na Pina Estação de São Paulo, a exposição “Abdias Nascimento: um artista panameficano, pelo Museu de Arte de São Paulo, em 2022, o projeto “Amefrikah” do artista Ramo Negro na Casa da Imagem de São Paulo, em 2022, a exposição “Os rumos até aqui” de Ana Elisa Gonçalves, no Sesi Minas, em Belo Horizonte, em 2022, a artista Luana Vitra, Elian Almeida, Arjan Martins, Gê Viana, Novíssimo Edgar, Ana Lira, no MAM (museu de arte moderna) Rio em 2022, Agnaldo Manuel dos Santos no MAR (museu de arte do Rio) em 2023 e a perspectiva da 35ª Bienal de São Paulo sob curadoria de Grada Kilomba, entre outros, demonstram que a visibilidade afro-brasileira no campo das artes visuais está em evidência.

A arte afro-brasileira é colocada como uma miríade de manifestações que foi se construindo ao longo da formação do Brasil. Essas manifestações são de influência das culturas africanas, trazidas à força pela colonização europeia e em contrapartida mantidas também por força da resistência dos escravizados. Seu contexto de criação e manifestação se insere a partir de um movimento diaspórico, originado pela violência com a qual os povos de diversas etnias foram trazidos, sendo privados de seu território, língua, cultura, família e modo de viver. Pensando a diáspora como produto

de processos violentos de deslocamento. (Clifford *apud* Silva e Xavier, 2018). É desta violência que surge um encontro entre diferentes culturas e estéticas. Como afirma Glissant (2021, p. 59):

Se pensarmos a mestiçagem como, em geral, um encontro e uma síntese entre dois diferentes, a criouliização aparece-nos como mestiçagem sem limites, cujos elementos são múltiplos, e as resultantes, imprevisíveis. A criouliização difrata, quando alguns modos da mestiçagem podem concentrar mais uma vez. Está aqui destinada ao estilhaçamento de terras, que não são mais ilhas. Seu símbolo mais evidente está na língua crioula, cujo gênio é de se abrir sempre, ou melhor, talvez, de apenas se fixar conforme sistemas de variáveis que teremos não só que imaginar, mas também definir. A criouliização conduz assim à aventura do multilinguismo e ao estilhaçamento sem precedentes das culturas. Mas o estilhaçamento das culturas não é sua dispersão, nem sua mútua diluição. Ele é o sinal violento de sua partida consentida e não imposta (Glissant, 2021, p. 59).

Assim, destarte a violência colonial a qual os povos de África foram submetidos, o horizonte estético, linguístico e cultural da convivência entre as diferentes nações, resultou em manifestações artísticas estabelecidas a partir destas relações.

A vasta complexidade deste encontro, a qual chamamos arte afro-brasileira, pode englobar diversas formas de expressão, dentro do campo das artes visuais. A arte afro-brasileira nos permite várias interpretações, pois segundo Munanga (2019) sua definição não se restringe a requisitos semânticos, pois devem ser levados em consideração fatores mais complexos que gravitam pela história do escravismo e escravizado em nosso território e que por tal condição é marcada na sua forma social, política e econômica, bem como sua visão de mundo e religiosidade. (MUNANGA, 2019). Assim, conforme expressa Munanga (2019), a arte afro-brasileira perpassa constantemente pelos elementos humanos escravizados que por aqui chegaram ou dos seus descendentes, na qual abrange os séculos de formação nacional e que deles obteremos temas que podem ou não ser representativos de suas vidas e de suas obras.

Ao nos questionarmos se a arte é destinada a uma só região ou cultura, lançamos mão de Gombrich (2011) ao tratar de arte. Para o autor, nada podemos denominar como Arte, existem somente artistas (Gombrich, 2011). Essa Arte com 'A' maiúsculo foi sendo dada como um fetiche e ignorarmos como ela começou, torna-se semelhante à linguagem nesse ponto de definição de origem. E se for a arte o desígnio do exercício, ou mesmo atividade de edificações dos templos, casas, obras em

esculturas, pinturas com seus padrões peculiares, revela-se, então, que todos os povos no mundo não existiriam sem arte.

Ernst Fischer (1981) coloca que a função da arte é um permanente equilíbrio entre o homem e o mundo circundante e que não pode ser prevista, pois trata-se somente de uma sugestão na qual ela (a arte) se faz não somente necessária, mas sempre vital. Essa função, reforça o autor (Fischer, 1981), busca refundir esse homem, tornando-o novamente são e permitindo que por essa via o indivíduo seja instigado a uma escalada de si mesmo.

Menezes e Hupsel (2015) esclarecem que para o antropólogo britânico Alfred Gell (1945-1997), que buscou uma nova perspectiva e questionamentos da antropologia em relação a arte primitiva quanto para a teoria da arte, os objetos de arte não enfatizam a comunicação simbólica, mas sim, intenção, causação, resultado e transformação. Nesse sentido, para ele, a arte é um sistema de ação que tem como finalidade mudar o mundo, leva em consideração o contexto cultural social, circulação, recepção do objeto e da agência, ou seja, o objeto de arte tem sua gênese na atividade técnica de uma transubstanciação engenhosa de materiais e das ideias a eles associadas. Assim, em resumo, para Gell (2020), a definição a respeito do objeto de arte no entendimento da antropologia da arte, é que:

Não é institucional, nem estética, nem semiótica; ela é uma definição teórica. O objeto de arte é tudo que entra no “espaço” destinado aos objetos de arte no sistema de termos e relações previsto pela teoria. [...]Não se pode determinar nada previamente a respeito da natureza desse objeto, porque a teoria se baseia na ideia de que a natureza dos objetos de arte é uma função da matriz social-relacional na qual eles se inscrevem. Ela não possui uma natureza “intrínseca”, independente de um contexto relacional (Gell, 2020, p.31).

Mas, e a arte em nosso território? Como ela se constitui considerando os agentes variados que a compõe? Agentes que foram destituídos de sua liberdade e de seus territórios, como os povos originários e depois com os povos desterritorializados e escravizados do continente Africano trazidos para o Brasil.

A resposta que encontra satisfação para a arte em nosso país, se for deixada de lado aspectos preexistentes, atemporais e atávicos, é que existe, sim, uma dinâmica histórica em nossa arte (pois temos esse afro antes) formado por um corpo de agenciamento social dos indivíduos, fazendo com que essa arte afro-brasileira faça referência não um estilo ou mesmo a um movimento dos afrodescendentes brasileiros mas a uma pluralidade que abarca objetos e práticas bem variadas, ligadas a uma

diversidade cultural que gera, até pelos atritos existentes, uma expressão estética e artística, consonante. (Conduru, 2007)

Ante o exposto, podemos discutir se a arte afro-brasileira tem relação direta com a África de origem, pois segundo Munanga (2019),

no contexto tradicional africano, as artes eram praticadas funcionalmente por membros especiais da comunidade, que, acreditava-se, teriam aprendido o ofício dos espíritos, e não dos mortais. Por essa razão a prática da arte era reservada à linhagem de certas famílias em particular. Em certos grupos étnicos, os escultores usavam um distintivo de classe e tinham uma posição de destaque na corte real (Munanga, 2019. p. 07)

No entendimento de Munanga (2019), a arte tem o caráter utilitário de representar a posição social de prestígio e de poder, como bastões, machadinhas e enxós<sup>5</sup> e o funcional. O caráter utilitário, pelo advento do deslocamento forçado, foi retirado e se perdeu dentro do sistema colonial e servil e que sobrevive resistente e persistente no campo da religiosidade (Munanga, 2019, p. 8).

Abordar a arte brasileira, portanto, é refletir também a um corpo de indivíduos negros e mestiços, provindos de uma África em que a arte estava presente nos aspectos tanto físicos quanto simbólicos, do repertório político e religioso a que sempre estavam vinculados (Conduru, 2007) e que possibilitaram produção identitária nacional, senão na estrutura de poder, mas ao longo de um tempo no qual podemos destacar o século XVII e XVIII, no Barroco brasileiro, no qual portugueses já haviam descoberto matéria ideal – o cedro brasileiro, com sua maciez que permitia detalhes intrincados, e a pedra-sabão, já usada há muito pelos Chineses e na Mesopotâmia. (Manguel, 2001)

Ressignificar a história da arte brasileira é dar visibilidade às riquezas construídas pelo povo negro, que outrora não eram concebidas como arte. É, portanto, nessa perspectiva que a Lei nº 11.645/2008 se insere como obrigatoriedade nas políticas educacionais brasileiras e se faz tão necessária para que a arte afro-brasileira seja legitimada com o destaque que merece na história e na formação da cultura brasileira. Aqui iremos fazer conhecer alguns artistas afro-brasileiros, que merecem destaque, reconhecimento e podem ser apresentados a nossos estudantes ou revisitados sob novas perspectivas.

---

<sup>5</sup> Enxó é um instrumento com cabo de proteção de madeira curto e chapa de aço cortante. Utilizado por marceneiros, carpinteiros, tanoeiros, artesãos e é indicado para moldar, lapidar, entalhar, tirar lascas de madeira.



E quais foram os primeiros artistas? Podemos fazer surgir de nossa história negros alforriados, como Antônio Francisco Lisboa (1738–1814), o Aleijadinho, que “nasceu escravo, filho de uma escravizada africana (Isabel) e de um arquiteto português, Manoel Francisco Lisboa, que mais tarde reconheceu como sendo seu filho natural” (Manguel, 2001, p. 229).

Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, se destacou em arquitetura, pintura e escultura, realizou obras como o santuário de Congonhas do Campo criando duas obras-primas do Barroco: uma série de seis cenas da Paixão de Cristo esculpidas em madeira, abrigadas em pequenas capelas ao longo do deslocamento para o santuário; e as doze estátuas em pedra-sabão representando alguns dos profetas do Antigo Testamento.

Imagem 1 – Obra de Aleijadinho: “Apóstolo Ezequiel”, Pedra-Sabão, 1796 A 1805, Santuário do Bom Jesus de Matosinhos em Congonhas do Campo – Minas Gerais



Fonte: Cultura Genial (2023)

Com Antônio Francisco Lisboa, na Igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, nos é permitido observar de forma mais atenta que:

Ali as imagens religiosas, embora cristãs, também se prestavam a uma leitura segundo a tradição africana, a ser feita pela população negra que afluía como rebanho à igreja: a Nossa Senhora do Rosario é também Iemanjá, a deusa africana do mar; os cauris esculpidos entre as volutas e as folhas são símbolos africanos de fertilidade; os cascos de tartaruga representados nos baixos-relevos possuem significados específicos nos ritos de iniciação dos escravos. Em São Francisco, as imagens podem ser europeias, mas as articulações, as correntes ocultas de significado pertencem definitivamente

às tradições negras da África, o inverso do branqueamento (Manguel, 2001, p.240)

Conduru (2007) resgata e faz reviver a libertação e revivência cultural comentando sobre a Igreja de Santa Efigênia, também em Ouro Preto, que teria sido construída por Chico Rei, escravo liberto e outrora senhor de povo na África. A igreja apresenta vários elementos oriundos da cultura religiosa africana como búzios, chifres de carneiro e cabras, bem como marcas de iniciação em adornos e talhas de sua decoração. Na referida igreja, vemos que “na conexão de afro-brasilidade à arte cristã, o dado que primeiro salta aos olhos é a representação de santos e anjos com traços negroides, o amulamento das figuras representadas em pinturas, retábulos e imagens católicas” (Conduru, 2007, p.18).

Nesse primórdio, artistas como Valentim da Fonseca e Silva, conhecido também como mestre Valentim (1750–1813), interagindo entre seus pares como empresário de obras que seria hoje chamado de urbanismo paisagístico, sendo também professor, pintor e decorador, e suas obras de urbanismo evidenciadas no passeio público e nas imagens sacras para as igrejas de Nossa Senhora da Conceição e Boa Morte. Outro a ser comentado é Manuel da Costa Ataíde ou Mestre Ataíde (1762–1830), com pinturas sacras.

Imagem 2 – Obra de Mestre Ataíde: “Detalhe em Pintura da Assunção da Virgem”, Forro da Igreja de São Francisco de Ouro Preto, dimensões do Forro São de 15,10 M X 7,70 M, entre 1801 e 1812.



Fonte: HACER - História da Arte e da Cultura (2023)

Os artistas apresentados, com exceção do mestre Ataíde, que era branco e, no entanto, em suas pinturas reproduz “seu povo e sua realidade”<sup>6</sup>, podem representar uma massa de pessoas desterritorializadas que aqui aportaram abrangendo culturas e línguas diferentes. E que para serem melhor dominados foram sistematicamente dispersados e, se houve espécie de amálgama do conhecimento e saberes, isso se deu ao longo do tempo, mesmo que não evidente e de forma pura ou facilmente observável. (Conduru, 2007). Todos os elementos supracitados deixaram uma identidade afro em suas obras, sendo não uma contribuição e sim uma construção da arte.

Uma das principais vias de expressão artística da arte afro-brasileira é sem dúvida sua contundente e forte ligação com as tradicionais religiões africanas, como o candomblé, a umbanda, a mina ou o xangô. Destaca-se nessas religiões que a arte é utilizada, não só como forma de expressão das entidades cultuadas, mas como forma de comunicação, que se fundamenta nos rituais e nas cerimônias, sejam elas de caráter sagrado ou profano.

Em relação ao exposto, sabe-se que havia uma conversão forçada, que era feita antes mesmo da chegada ao Brasil, nas capelas existentes nos navios e por meio da proibição ou mesmo do rebaixamento de uma religião de culto misterioso e de superstições. Entretanto, mesmo diante desses fatos foram sendo criadas formas de resistência e,

progressivamente, com o tempo, os africanos escravizados começaram a perceber as características da vida dos santos católicos. Eles descobrem os elementos estruturais, culturais e sociológicos da religião católica. Aproximando essas características com as de suas religiões, eles se dão conta de que existiam algumas similitudes fundamentais que vão manipular para dissimular suas verdadeiras crenças, a fim de se protegerem contra a violência dos mestres (Munanga, 2019, p. 9).

Os terreiros de matriz africana ainda poderiam se valer de um espaço de poder. O fazer estético e artístico nesses locais envolvem uma variedade de atributos de significados simbólicos, provindas do candomblé, da umbanda, do tambor de mina, do xangô e do batuque, das nações banto, nagôs e jejes.

Ao analisar o contexto, no início a arte se fazia presente na esfera religiosa, sendo assim Conduru (2020) afirma que no século XVII o que se tinha artisticamente

---

<sup>6</sup> Disponível em: [www.museudecongonghas.com.br/17-07-2020-mestreataides](http://www.museudecongonghas.com.br/17-07-2020-mestreataides)

foi a figuração icônica, e com essa mesma proposta icônica nos anos 1960 e 1970. Os artistas que se destacam são: Deoscóredes Maximiliano dos Santos, conhecido como Mestre Didi (1917 – 2013), trabalhando com composições de elementos dos orixás, serpentes, pássaros, tecidos, cabaças ou couro colorido, consideradas obras modernas de influência afro-brasileira, produzida a partir da cultura religiosa do candomblé.

Imagem 3 – Obra de Mestre Didi: Escultura Opá Esin Métá (Os Três Caminhos) 1993, 1x0, 15cm, Nervura de Palmeira, Couro, Tecido, Búzios



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural (2023)

Imagem 4 – Obra de Mestre Didi: “Escultura Iyá Agbá” (“Mãe Ancestral”), 1998, 1 x 0,15 cm. Nervura de palmeira, couro, tecido e búzios



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural (2023)

Temos, também, Rubem Valentim (1922 – 1991), sacerdote e artista com influência expressiva de formas geométricas com elementos africanos, mas sem os jogos óticos das pinturas europeias, preocupando-se com uma “riscadura brasileira” que, segundo Conduru (2020), buscou

intensificar a relocação entre os campos relógios e artístico. Em vez de figurações mais ou menos exóticas e estereotipadas de deidades, devotos e rituais desde o século XVII, ele começou a lidar mais enfaticamente com o simbolismo, e conectando-o aos princípios e formas construtivistas (Conduru. 2020, p.144).

Imagem 5 – Rubem Valentim Composição 8, 1962 Óleo sobre tela 100,00 cm x 70,00 cm



Fonte: Itaú cultural (2023)

Imagem 6 – Rubem Valentim Emblema, 1968 Óleo sobre relevo em madeira 66,00 cm x 46,00 cm



Fonte: Itaú cultural (2023)

Imagem: 7 – Rubem Valentim Objeto Emblemático N. 11, 1969 Madeira Cortada Pintada 200,00 cm X 75,00 cm



Fonte: Itaú cultural (2023)

Imagem 8 – Rubem Valentim Objeto Místico, 1972 Madeira Pintada 26,00 cm X 21,00 cm



Fonte: Itaú cultural (2023)

São artesãos, escultores, arquitetos, entre outros, que ao longo do século XX, delineada de “arte negra” na década de 1950 e depois de arte afro-brasileira na década de 1980, apresentam artistas consagrados hoje e de referência nacional, como Abdias do Nascimento, Clarival do Prado Valladares, Marianno Carneiro de Cunha e Emanuel Araújo, que buscaram fugir dos modelos canônicos do entendimento de arte no Brasil e colocam elementos de base da sua cultura e expressividade do negro.

A participação desses artistas possibilitou o resgate de elementos e estilos que outrora foram rechaçados como elementos anômalos, que faz questionar sobre a definição, regionalidade e alcance em um país de dimensões continentais. Por meio do Museu de Arte do Rio (MAR), fundado em 2013 e localizado na cidade do Rio de Janeiro, podemos traçar algumas considerações sobre os artistas da atualidade, suas manifestações e atuações, visto que o Museu se destaca como um importante espaço que abrange arte moderna e contemporânea, com enorme acervo e galerias para realização de exposições.

Com abertura em Setembro de 2022 e encerramento em Maio de 2023, no MAR e reabertura no Museu Nacional da Cultura Afro-brasileira de Salvador em 6 de novembro de 2023, a exposição “Um defeito de cor” é uma interpretação do livro de mesmo nome da escritora natural de Minas Gerais, Ana Maria Gonçalves, na qual narra a história de uma mulher africana no Brasil. Do seu romance, faz-se uma revisão historiográfica da escravidão com suas lutas conflitos sociais e culturais no século XIX. Com curadoria de Amanda Bonan, Marcelo Campos e da própria autora, aborda anos da história do Brasil e do continente africano totalizando 400 obras de 100 artistas brasileiros e africanos, a mostra é composta por desenhos, pinturas, vídeos esculturas.

A exposição torna possível vivenciar os traumas sofridos pela protagonista que representa toda uma parcela de pessoas que sofreu e ainda sofre com o racismo. Como no livro homônimo, que é dividido em dez capítulos, a exposição percorre dez núcleos, tendo como destaque o feminino, as revoltas, o empreendedorismo e o culto à ancestralidade.



Imagem 9 – Fotomontagem “Afetocolagens – Desconstrução de Visualidades Negativas em Corpos Negros” (Série 2), 2021, de Silvana Mendes.



Fonte: Projetoafro (2023)

Imagem 10 – Obra da Exposição “Um Defeito de Cor” (2022/2023) – “A Volta de Kehinde de Kwaku Ananse Kintê” 2022, Pintura.



Fonte: O Globo (2023)



Imagem 11 – fotografia da obra “Fluxo e Refluxo (Barco de Açúcar)”, De Tiago Sant'ana, 2021.



Fonte: Tiago Santana Arte (2023)

Outra exposição que destacamos é a “Enciclopédia Negra”, realizada em maio de 2022, que possibilitou a artistas contemporâneos retratarem as personalidades que tiveram imagens e histórias apagadas. A exposição buscou fazer uma retratação histórica, permitindo o ressignificar de imagens, pois estas que temos retratadas de negros e negras carregam a sujeição de anonimato ou de destituição de humanidade ou de negros como simples mercadoria.

A Enciclopédia Negra tem curadoria de Flavio Gomes, Lilia Schwarcz e Jaime Lauriano e permite colocar 36 artistas com o objetivo de fazer ressurgir esses biografados esquecidos. A mostra possibilitou também a criação de um livro na qual reúne 550 personalidades negras, publicado em 2021, da qual Lilia Schwarcz aponta que:

O público vai conhecer a história de quase 200 personalidades negras porque as obras estão acompanhadas de pequenas biografias e ter contato com um catálogo sensacional de artistas negros, negras e negris. É uma oportunidade de ver o trabalho de jovens artistas, que têm feito uma arte figurativa, política, ativista e belíssima de grande qualidade e reconhecimento nacional e internacional. Essa é uma exposição em que o público irá de encontro a uma nova forma de se ver, estar e experimentar esse Brasil numa visão mais inclusiva e mais plural porque ela enfrenta de maneira direta uma política de apagamento das populações negras (Schwarcz, 2021, abertura).

A exposição foi composta de 250 obras de arte expostas compondo treze novos retratos de grandes personalidades negras, como Abdias Nascimento, Heitor dos Prazeres, Tia Ciata, Manuel Congo, Mãe Aninha de Xangô e João da Gomeia que foram feitos por seis artistas contemporâneos convidados: Márcia Falcão, Larissa de

Souza, Yhuri Cruz, Bastardo, Jade Maria Zimbra e Rafael Bqueer. As obras dos artistas foram incorporadas ao MAR após a realização da mostra.

Compõem a exposição a “Enciclopédia Negra” retratos de personalidades negras da história como políticos, artistas, sambistas, advogados e engenheiros que fizeram grandes contribuições na formação histórica e que, no entanto, não tiveram suas reproduções em fotos, sendo esses registros ficções. A amostra foi a sexta exposição no ano de 2021 no MAR, permitindo conexões com outros museus como a Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Com abertura realizada em agosto de 2022 e encerramento em novembro do mesmo ano, a exposição “Ramificar” trouxe como tema central o racismo e a violência dos corpos negros. A exposição se caracteriza como amostra individual, produzida pelo artista plástico Ramo Negro, nascido no ABC paulista, precisamente em Mauá. Ramo Negro destaca que a exposição tem a oportunidade de proporcionar um diálogo entre a cidade e o território da Praça Mauá – SP, composta principalmente de corpos negros periféricos.

Com o intuito de discutir sua temática artística de forma pública, Ramo Negro realizou 30 obras, nas quais mistura elementos da rua, da espiritualidade católica e do afrofuturismo, aborda assuntos como o afeto, a esperança e temas com vertentes mais política, como a masculinidade tóxica e o vilanismo, que margeia a identidade do homem negro em nossa sociedade.

Imagem 12 – Obra da Exposição “Ramificar” de 2022: “Afeto” de 2019 de Ramo Negro. Técnica Mista em Madeira de Demolição.



Fonte: Projeto Afro (2023)

Imagem 13 – Obra da Exposição Ramificar (2022) Cidade Dormitório, Roger Ramos. A acrílica Sobre Madeira e Ferragens, 105 X 152 Cm.2018



Fonte: Comunic. Sônia Apolinário (2023)

Procuramos demonstrar a abrangência da arte afro-brasileira e a visibilidade dedicada nos últimos anos, sobretudo em instituições legitimadas no campo das artes visuais. É perceptível um movimento de luta antirracista que abrange as políticas públicas e a produção do conhecimento no campo das artes. Notamos um aquecimento no mercado das artes, em que artistas negros, indígenas ocupam espaços anteriormente dedicados, na maior parte das vezes, aos artistas brancos.

As galerias, o mercado e o sistema das artes proporcionam inserção e inclusão de jovens artistas negros com obras bastante valorizadas. Aqui enfrentamos duas questões importantes: a inserção e a visibilidade da arte afro-brasileira é urgente, pois a composição da riqueza cultural nacional é um legado herdado com grande contribuição destas culturas, e apenas tardiamente suas produções encontram o merecido lugar de destaque em instituições que regem o mercado, o sistema e a produção a respeito das artes visuais no Brasil.

A produção de artistas afro-brasileiros em importantes espaços da nossa cultura, como o Museu de Arte do Rio de Janeiro, contribui para o reconhecimento e a representatividade da arte afro-brasileira e como estes espaços podem contribuir para a efetivação da Lei nº 11.645/2008, desde que haja articulação entre a cultura e a educação. É urgente a promoção desse diálogo, pois acreditamos que a arte afro-brasileira carrega em si todas as possibilidades de expressão da luta do povo negro e por meio dela há infinitas possibilidades de ensinar e de aprender. Nessa perspectiva,

adentraremos na próxima seção apresentando a história do Terreiro Pedra de Encantaria - Ilê Axé Otá Olé, espaço que nos apresenta um acervo histórico e artístico afro-brasileiro vivo por meio de suas tradições, memória coletiva, tradição oral, costumes, vestimentas, elementos culturais e festas tradicionais. Espaço de crença e que apresenta em sua estrutura arte e resistência.

### 3 A HISTÓRIA DO TERREIRO PEDRA DE ENCANTARIA - ILÊ AXÉ OTÁ OLÉ: espaço, memória e resistência

No capítulo anterior, apresentamos o panorama da arte afro-brasileira nas instituições e, neste capítulo, apresentaremos o Terreiro de Mina Pedra de Encantaria, que além de ser essencial na manifestação das entidades, preza por ele de forma efetiva na sua manutenção. São muitos os detalhes que o devoto precisa saber: normas de conduta, o que deve ser consumido, indumentaria, préstimos constantes a seu senhor (entidade de sua cabeça), entre outras orientações. Para isso, há uma hierarquia, que mais a frente será explicada.

O senhor José Itaparandi é quem está à frente do Terreiro de Tambor de Mina Pedra de Encantaria - Ilê Axé Otá Olé., vindo de uma família católica que residia na Rua São Pantaleão, centro da cidade de São Luís - MA. José Itaparandi é casado e tem uma filha. Formado em Turismo foi vereador do município de Paço do Lumiar - MA e atuou como Secretário de Cultura do mesmo município.

O Terreiro Pedra de Encantaria - Ilê Axé Otá Olé tem ligações e origem vinculadas ao Centro Espírita “Caridade São Francisco de Assis”, onde José Itaparandi foi iniciado com 11 anos. Inicialmente o Terreiro era chefiado por dona Mundica da Vila Passos (nação Cambinda de herança Nagô), foi no terreiro da dona Mundica onde fez suas preparações para segurar o corpo, seus “remédios” e ter aprendizado para equilibrar seus Guias.

Dona Mundica era filha-de-santo do Terreiro de São Benedito/Justino, na Vila Embratel, bairro localizado na área Itaqui-Bacanga em São Luís/MA, sendo considerado um dos terreiros mais antigos em atividade, fundado entre os anos de 1888-1898 por Maria Cristina, que era filha-de-santo da Casa de Nagô, que saiu para abrir um Terreiro da mata a mando de *Averequete*. (Abreu, 2016)

Sua trajetória de formação espiritual vai ao encontro de Pai Euclides *Talabyan*, personalidade muito conhecida nas religiões de matriz africana na capital, fundador da Casa Fanti Ashanti; com essa Casa renovou seus preceitos logo após a morte de Dona Mundica. O vínculo com a Casa *Fanti Ashanti* ainda é exercido onde ele continua suas obrigações com a lalorixá Mãe Kabeca de *Xangô* (Isabel Mesquita dos Santos) a líder espiritual da Casa após o falecimento de pai Euclides, em 17 de agosto de 2015. Sendo sua atual mãe-de-santo. O Terreiro Pedra de Encantaria também possui laços com o Terreiro de Iemanjá, no bairro Fé em Deus, fundado por Jorge Itaci.

O terreiro Pedra de Encantaria tem também um lado *Jejê*, devido ao seu senhor denominado de Badé, *Jejê Nagô*. Na Casa das Minas existem 60 divindades voduns conhecidas atualmente, também chamadas de famílias, e que estão organizadas em três panteões: o de Davice, Dambirá, o de Quevioçó. Zomadônu e o dono e chefe da Casa, *vodun* protetor da fundadora e das primeiras mães (Ferretti, S., 2009, p.100). Badé é da família de *Quevioçó*, um dos voduns que gostam de visitar outros terreiros e é um vodum homem (*tói*) mais velho. Sergio Ferretti esclarece que:

A família de Quevioçó é nagô de constituição dos astros, do céu e das águas, que controlam as chuvas, os raios, os trovões e combatem as ventanias e tempestades. A maioria dos voduns dessa família e não fala na casa das minas para não revelar os segredos dos nagôs (Ferretti, S., 2009, p. 118).

Essa família, esclarece Ferretti (2009), compõe uma das quatro partes (elementos) que todo terreiro de mina tem que ter como espécie de missão. Esses elementos são da água, do ar e dos astros, do fogo e da terra. Outra característica, continua ele, são para as cantigas ou doutrinas, nas quais são cantadas com os *voduns* dançando em roda no sentido anti-horário. *Badé Quevioçó* recebe outra alcunha sendo também conhecido por Neném *Quevioçó* “representa o trovão e é encantado na pedra de raio [...] equivale a *Xangô* entre os nagôs e é o dono da Casa de Nagô” (Ferretti, S., 2009, p.121). Essas informações confirmam o terreiro ter seu nome, Terreiro Pedra de Encantaria - *Ilê Axé Otá Olé*.

Imagem 14 – Badé Incorporado em Itaparandi



Fonte: Arquivo do Pesquisador (2023)

Imagem 15 – Quadro da Representação de *Badé/Xangô*



Fonte: Arquivo do Pesquisador (2023)

O Terreiro Pedra de Encantaria tem nascimento em 1987 na casa da mãe biológica de Itaparandi, a enfermeira Maria Helena Almeida Amorim, que já fazia alguns rituais e atendimentos. O Terreiro fica localizado na avenida 14 do Maiobão, município de Paço do Lumiar, sua inauguração se deu no ano de 1995. No entanto, a primeira Casa de Santo estava localizada na avenida 03, quadra 09, casa 20 no mesmo bairro, onde era chamado “Centro de Culto afro Xangô e Ogum”. Os dois orixás presentes no nome representam justiça e batalha, palavras que o pai-de-santo ressalta em suas conversas. O local era somente um centro de atendimentos mediúnicos e não um local para os rituais de tambor de mina.

A Casa Centro de Culto afro Xangô e Ogum e o Terreiro Pedra de Encantaria foram assentados por sua mãe-de-santo, mãe Mundica da Vila Passos. Assim, Itaparandi diz que na segunda Casa sua mãe-de-santo já se encontrava doente, mas que todos os preparativos foram feitos por sua orientação. Sua Casa foi assentada por “Raimunda Pacheco, vulgo Mundica da Vila Passos” (Cunha, 2002, p. 24) e pelo seu Guia, chamado Olho d’água, “que plantou a primeira pedra”.

Na elaboração de um terreiro, no local central (sob o solo), temos assentamentos do orixá da Terra que estão fixados, “plantados”, que podem estar em vários locais. Estes assentamentos “são também chamados de fundamentos, porque



assinalam o lugar onde moram as divindades, local onde reside sua força mágica” (Cacciatore, 2009, p. 203). Nesses locais, os integrantes podem fazer seus préstimos e obrigações as divindades ou mesmo a seus ancestrais. Há um fim prático para tanto, pois, como revela Ferretti (2009), por uma informante da Casa das Minas é que a força da chegada de uma entidade vem em primeiro no assentamento depois no filho de santo, sendo esse um reflexo, pois, o transe é muito forte.

Existe também os assentamentos pessoais que Augras (1995) faz referência à morada dos deuses e na qual designa uma espécie de altar portátil ligado ao culto dos antepassados e que podem ser plasmados em objetos diversos e sendo um “processo ritual que, ao mesmo tempo, assegura a “fixação” de cada orixá na pessoa do postulante e realiza o “assentamento”, ou seja, a colocação de cada elemento no devido lugar” (Augras, 1995, p.139).

Eliade (2010), discorrendo sobre sagrado e profano, nos ajuda a observar que os espaços de culto, como os afro-brasileiros, podem ser entendidos como locais diferenciados, em que seus participantes o elegem. Este autor nos diz que estes espaços como este são hierofônicos, ou seja, lugar onde há a manifestação do sagrado. Para o homem religioso não é homogêneo, mas um espaço que apresenta roturas quebradas, sendo assim,

como espécies de “rasgos” no espaço que permite este local ter um ponto para ser um ponto “fixo”, um “centro”, que permite um direcionamento e revelação de uma realidade absoluta [...] nada pode começar, nada se pode fazer sem uma orientação prévia - e toda orientação implica a aquisição de um ponto fixo (Eliade, 2010, p. 26).

José Itaparandi considera que sempre teve somente um Terreiro, e coloca que ao reunir mais de uma pessoa para celebrar a sua religião, fica determinado esse o dia, como sendo, o de nascimento. A mudança para Pedra de Encantaria está vinculado com o significado do nome de Itaparandi (pedra que mais brilha) e para buscar “afastar-se dos nomes comumente dados aos Terreiros mais antigos que estavam atrelados aos santos católicos como, por exemplo, Tenda São Jorge, Tenda São José.

Para José Itaparandi, essas primeiras denominações das Casas de culto revelam “o efeito da exclusão consciente ou inconsciente de seus líderes”. José Itaparandi busca inserir a nova terminologia Ilé Axé – Casa abençoada por *orixás* – para, assim, confirmar sua religião afro-brasileira sustentada em raízes plurais. Busca,



com isso, “substituir o sentimento de exclusão para o sentimento de liberdade”, revela José Itaparandi em uma entrevista.

A estrutura arquitetônica do Terreiro Pedra de Encantaria é caracterizada como uma construção em alvenaria, com um portão de alumínio como entrada principal. Ao ultrapassá-lo nos defrontamos com uma fachada imponente que tenta imitar um castelo. Segundo José Itaparandi, seu Terreiro, diferente dos mais antigos, que buscavam discrição para suas práticas rituais por medo das perseguições policiais e, portanto, colocavam o salão para trás da Casa, a sua está situada na frente, essa escolha, afirma ele, “busca ressaltar a ancestralidade”. O Terreiro Pedra de Encantaria coloca José Itaparandi, “quer pertencimento” e, dessa forma, legitima sua crença, “não se escondendo”, mas evidenciando o salão principal, bem em destaque, à frente.

Imagem 16 – Fachada do Salão Principal



Fonte: Arquivo do Pesquisador (2023)

Imagem 17 – Fachada do Terreiro Pedra de Encantaria



Fonte: Arquivo do Pesquisador (2023)

O Terreiro possui dois barracões para a celebração dos rituais: o primeiro, como já exposto, localizado a frente do terreiro e o segundo, bem mais atrás, que é de terra batida para entidades caboclas. Esse espaço faz ressaltar e relacionar alguns dados. Santos (1989) revela que na região onde se encontra atualmente o bairro Cajueiro na região do distrito portuário<sup>7</sup> de São Luís, houve um local de encontro de povo de santo que ficou conhecida como o antigo Terreiro do Egito. Do local era possível observar, ao longe, o barco encantado de Dom Sebastião. Fundada pela africana Macinocê e passado para Mãe Maria Pia, possivelmente originário de um quilombo e de várias lendas

Envolvendo navios, marinheiros e princesas. Havia, segundo contam, entidades que desciam de navio encantados, enquanto os tambores, tocados no fundo do mar, ressoavam em terra firme. A velha africana e outras pessoas videntes tinham o privilégio de ver os encantados andando ao vivo, antes depois de entrarem no terreiro. O Egito, na verdade, deu origem a vários terreiros implantados em São Luís. (Santos, 1989, p.34).

<sup>7</sup> O Complexo Portuário de São Luís está localizado na baía de São Marcos, a 11 km do centro de São Luís, capital do Maranhão. É formado por três portos: Porto de Itaqui (administrado pela estatal estadual Empresa Maranhense de Administração Portuária – EMAP), Ponta da Madeira (pertencente à Cia. Vale) e Porto da Alumar (pertencente ao Consórcio de Alumínio do Maranhão, formado pelas empresas Alcoa, BHP Billiton e Rio Tinto Alcan) (ALVES, 2014).

Imagem 18 – Parte Interna do Salão Principal



Fonte: Arquivo do Pesquisador (2023)

Imagem 19 – Salão de Terra Batida 1



Fonte: Arquivo do Pesquisador (2023)

Imagem 20 – Salão de Terra Batida 2



Fonte: Arquivo do Pesquisador (2023)

O Terreiro do Egito, ao que se sabe, era o local de rituais de antigos terreiros que para lá se deslocavam a fim de realizar seus rituais sem serem interrompidos. Por ser um lugar afastado (perto da natureza) e para efeitos dos rituais eficazes e com mais força. A fim de replicar essa força, alguns Terreiros hoje possuem um barracão com terra batida que serve para o culto às entidades caboclas. Este barracão é usado no mês de agosto no tambor de Santa Bárbara, São Luís, Santa Rosa, Santa Luzia, tenta reproduzir os primeiros espaços construídos no passado, que fugiam da perseguição policial indo em direção a regiões mais ermas, longe do urbano e para mais firmeza no contato com suas entidades, dizem os integrantes.

O Terreiro do Egito é um local mítico, assim como a encantaria pode ser um local fora do espaço-tempo e longínquo para um elemento, mas, que, no entanto, pode ser um “lugar importante para a memória do grupo” (Pollak, 1992, p. 203). Pollak (1992, p. 202) revela que apesar da memória ter uma característica flutuante e mutável, ela tem em si marcos invariantes e imutáveis constituídos por três critérios – acontecimentos, personagens e lugares, podendo ser acontecimentos vividos pessoalmente ou pelo grupo a qual pertence e que se encontra no imaginário coletivo ou que ele coloca como sendo um fenômeno de projeção, transferências ou de identificação com determinado passado.

Um dos objetos que podem ser encontrados no salão principal do terreiro Pedra de Encantaria é a replica em madeira de um barco que representa constantemente uma projeção ou transferência.



Imagem 21: Miniatura de Embarcação no Salão Principal



Fonte: Arquivo do Pesquisador (2023)

Segundo Halbwachs (1990, p.51) quando nos detemos a uma ideia de memória, não existe de imediato a noção de uma memória ligada a um grupo, visto que a ideia de memória, quase sempre, está associada a um indivíduo e seu íntimo. Ele esclarece que temos duas memórias, uma individual e outra na esfera do coletivo e social, não sendo a primeira isolada, já que temos o contato pela lembrança de outras pessoas, permitindo que nossas lembranças tenham essa permanência pelo coletivo e se fazendo lembradas pelos outros (Halbwachs, 1990, p. 26).

A tradição oral nas sociedades africanas tem a função de memória de um coletivo, função que a torna mais desenvolvida permitindo ligação entre o homem e a palavra de forma mais contundente e enfática como aponta Hampaté Bâ (2010). Este autor discorre que quando abordamos a história africana ela está inexoravelmente atrelada a tradição oral, pois para os povos africanos é por meio deste transmissor de conhecimento que depende a validade das coisas e do mundo “pacientemente transmitido de boca a ouvido, de mestre a discípulo, ao longo dos séculos” (Hampaté Bâ, 2010, p.167).

A tradição oral pode ser pensada como o primeiro patrimônio da humanidade. Com o advento da escrita, a oralidade passa a ficar em xeque quanto à confiança para testemunhos e fatos passados, no entanto, “nada prova a priori que a escrita resulta

em um relato da realidade mais fidedigno do que o testemunho oral transmitido de geração a geração” (Hampaté Bâ, 2010, p.168).

Para além dos aspectos de busca por uma “verdade” absoluta, devemos compreender que tanto a oralidade, a escrita e as imagens constituem aquilo que somos e que permitem uma orientação tanto individual quanto coletiva, doravante, a propagação dessa fala, depende de uma experiência viva. Como bem adverte Borges (1999), “o mestre escolhe o discípulo, mas o livro não escolhe seus leitores, que podem seus malvados ou néscios” (Borges, 1999, p 100).

A tradição oral tem como um dos princípios a escolha de seus discípulos. Nas sociedades tradicionais africanas, revela Hampaté Bâ (2010), ela encarna na totalidade do ser; o contato do aprendiz com o ofício o obriga a viver a Palavra a cada gesto. Gestos mantidos em segredo e não revelados a qualquer um, senão por uma longa trajetória. Quando em um terreiro de matriz africana há preparativos para fazer um filho de santo submetido a uma transmissão de conhecimento para fim de saber quais são os donos (entidades) que regem sua cabeça, essa transmissão se dá de forma inteiramente oral e visual no quarto em que este fica isolado, excluindo-se toda e qualquer forma de registro escrito, pois, é dessa forma, entre outras, que haverá uma ligação entre filho de santo, entidades cultuadas e o seu babalorixá.

Essa tradição oral é um compromisso religioso com o sagrado e que faz ligar o aspecto divino ou de encantaria, ela possui um vínculo que não dissocia o espiritual e o material, é uma ideia de mundo “concebido como um Todo onde todas as coisas se religam e interagem” (Hampaté Bâ, 2010, p.169). Com esse entendimento não só os homens falam, os objetos também se pronunciam eles possuem ritmos isto pode ser visto quanto no terreiro em diversos aspectos; nas roupas, guias, música permitindo amplitude dos atributos falar e ouvir, é uma exteriorização das vibrações de forças, toda “manifestação de uma força, seja qual for sua forma que assuma, deve ser considerada como fala. É por isso que no universo tudo fala: tudo é fala que ganhou corpo e forma” (Hampaté Bâ, 2010, p.172), sendo a tradição oral por excelência, grande agente ativo da magia africana.

Levando em consideração que um terreiro de matriz africana possui memória, transmissão oral, observa-se que todo o espaço, as imagens lá constituídas, são representações que se afastam do individual e que buscam retratar singularidades facilmente reconhecíveis aos adeptos. Essas imagens abundam em sentido arquetípico, transitando dualidades como máscaras e esculturas andrógenas que

mesclam elementos do masculino e do feminino ou mesmo referências a tipos ideais próximas a entidades cultuadas, elas são em si imagens de memória. As imagens existentes nos terreiros, bem como a estrutura de lugar sagrado e impactante, faz-nos lembrar Diderot (2006) em “Jacques, o fatalista e seu amo” em que ao passarem, em suas itinerâncias, por um castelo (que é um monumento) estava escrito em seu pórtico: “não pertenço a ninguém e pertenço a todos; antes de entrar, você já estava aqui; aqui você permanecerá depois de partir” (Diderot, 2006, p. 139).

Os terreiros de matriz africana buscam a todo momento evocar um contato com a ancestralidade. Halbwachs (1990, p. 25) coloca que “nossa impressão pode apoiar-se não somente sobre nossa lembrança, mas também sobre a dos outros, nossa evocação será maior [...] não somente pela mesma pessoa, mas por várias”. O terreiro do Egito, tal qual as Casas das Minas e Nagô, a própria ideia de mundo da encantaria, o calendário litúrgico de festas e obrigações, representam um conceito de pertencimento grupal que é afetivo e não exclusivamente físico, pois, é por ele que o grupo produz pertencimento.

Pollak (1989) relembra que em Halbwachs essa memória reforça a coesão social “não pela coerção, mas pela adesão afetiva ao grupo” (Pollak, 1989, p. 3). No entanto, Pollak (1989) coloca que não se trata de somente fatos sociais como coisas, mas pelos “processos e atores que intervêm no trabalho de constituição e de formalização das memórias” (Pollak, 1989, p. 4), o que permite a análise dos excluídos, marginalizados, da memória oral e subterrânea que opera na oposição da memória oficial o que por vezes é “destruidor, uniformizador e opressor” (Pollak, 1989, p. 4).

As manifestações de arte nos objetos que se colocam nos terreiros podem lembrar ou enfatizam essas memórias subterrâneas relegadas ao silêncio que operam como resistência e que, quando rompidas, “conseguem invadir o espaço público” e que por mais que tenham se passados vários anos essas lembranças “esperam o momento propício para serem expressas” (Pollak, 1989, p. 5).

Há vários elementos na iconografia que faz referência a este lugar mítico plasmado nas doutrinas (cânticos) quando faz alusão a praias, rios, matas. Nas indumentárias e adereço, como roupas de ciganos, boiadeiros com colares e guias que são ornados com cores do local como os da Turquia (amarelo, verde e vermelho) com conchas ou mesmo ter a sua representação como animais “como a princesa

Doralice, encantada numa troirinha (lagartixa) e a princesa Rosalina encantada numa cobra” (Ferretti, M., 2008, p. 2).

Esta forma de representação do encantado, coloca M. Ferretti (2008), pode ser por um feiticeiro, de um pai que não que a união de sua filha com outro homem ou pode ser uma forma de ação do próprio encantado para se proteger da morte ou a proteção de um retiro natural (campos, riachos, cachoeiras, pequenas matas). Toda essa mítica da encantaria resvala nos materiais utilizados na ritualística como as danças, objetos rituais, músicas, instrumentos musicais, os altares ou *comé*, nas representações das entidades que podem ser identificadas na vestimenta, ou adereço como as guias, cajados.

Essa memória coletiva, como emprega Halbwachs, pode ser de acesso quando desejado, diferindo, assim, de uma memória individual não pertencente a outros pois é de foro íntimo. É por essa via de entendimento que há diferença entre elas, de uma memória individual pelas vias da coletiva “Dessa massa de lembrança comum, e que que se apoiam uma sobre a outra, não são as mesmas que aparecerão com mais intensidade para cada um deles (Halbwachs, 1990, p. 51), por mais que existam ao longo do tempo modificações, é na matéria e sobre uma das várias partes que constitui seu espaço que lhe é permitido preservar sua estabilidade e continuidade. Novos elementos são absorvidos, no entanto, o grupo religioso detentor de uma memória impõe aos seus membros atitudes em que fica marcado no espírito através das determinações de imagens e preceitos imutáveis dos ritos, preces e elementos dogmáticos. (Halbwachs, 1990)

Ter em destaque memória e tempo é um convite a pensar a história. Halbwachs (1990), no capítulo II, coloca que “por história é preciso entender então não uma sucessão cronológica de acontecimentos e de datas, mas tudo aquilo que faz com que um período se distinga dos outros, e cujos livros e narrativas não nos apresentam em geral senão um quadro bem esquemático e incompleto” (Halbwachs, 1990, p.60).

O Terreiro do Egito não existe mais, no entanto, por mais que não tenha nenhum registro escrito, tem-se um suporte possivelmente pelas ritos repassados ou os cânticos que ainda reverberam em alguns terreiros, uma memória histórica, mesmo “fora das gravuras e dos livros [...] o passado deixou muitos traços, visíveis algumas vezes, e que se percebe também na expressão dos rostos, no aspecto dos lugares e mesmo no modo de pensar e de sentir, inconscientes conservados e reproduzidos



(Halbwachs, 1990, p. 68). Em outra perspectiva, Pierre Nora (1993) diz que memória histórica é na verdade, história. Assim,

Memória, História: longe de serem sinônimos, tomamos consciência que tudo opõe uma e outra. A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente e aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente e de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações. A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. [...] A memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto. A história só se liga às continuidades temporais, às evoluções e às relações das coisas. A memória é um absoluto e a história só conhece o relativo. (Nora, 1993, p.9)

Essa memória se declara viva, por toda uma afetividade. Em um terreiro temos essa espécie de maná que se coloca como axé que permeia os espaços sagrados, revelados como heterofônicos, por Eliade (2010), nas imagens das entidades e na própria expressividade dos toques e festas perpetuamente elaborados. Para Nora (1993), todo esse aparato de um terreiro pode ser lido como uma memória e não história, para Halbwachs (1990) são lembranças históricas advindas de uma memória coletiva que compõe memórias individuais.

Halbwachs (1990 p. 154) salienta que o espaço religioso, em específico as lembranças, são permeadas pelo local em si ou mesmo pelos objetos de culto nos quais a separação entre o que é sagrado e o profano se materializa no espaço. No terreiro de Itaparandi, a vestimenta, os adornos, como as guias, que são colares rituais na cor da entidade protetora, fazem ressaltar o sentido da espiritualidade e de um estado comunal. O espaço do terreiro onde se constitui vários quartos destinados às entidades para as oferendas. Halbwachs (1990, p. 155) coloca que a religião tem, em máxima expressão, sob égide das formas simbólicas que se desenrolam e se aproximam no espaço, e sob tais circunstâncias, assegurada a sobrevivência.

Ao adentrarmos nas miríades da memória, recorremos a Paul Ricoeur (2007), que em seu livro a “memória a história, o esquecimento”, na nota de orientação sobre memória e imaginação, explica que as primeiras manifestações sobre memória, no qual o filósofo Platão delineia uma associação entre essa última e a imaginação, revela que, “sendo que se essas duas afecções estão ligadas por contiguidade, evocar uma – por tanto, imaginar – é evocar a outra, portanto, lembrar-se dela. Assim, a memória, reduzida à rememoração, opera na esteira da imaginação” (Ricoeur, 2007, p.25). Fazendo lembrar que, para haver sustentáculo, deve-se ter a noção de *eikōn*, que é a cópia de uma presença que verdadeiramente está ausente, assim “a memória e a imaginação partilham do mesmo destino (Ricoeur, 2007, p. 27). O terreiro de

Itaparandi tem a memória de seus ancestrais, a imaginação de um tempo mítico, buscando fugir de um apagamento/esquecimento e que é vigorosamente plasmado nas roupas, guias ou mesmo na própria comida que segue ordenamento.

Paul Ricoeur (2007), de uma aporia Aristotélica, diante de uma dificuldade de resposta, faz dessa sensação uma espécie de pintura e que se revela como memória. Aristóteles, segundo Paul Ricoeur, coloca a memória em um intervalo temporal pela esteira da lembrança e recordação (mneme e anamnesis), sendo que a lembrança é produzida após um período temporal com forte marca da impressão de algo ou afecção e a recordação depende de certa busca ativa.

Ricoeur (2007) ao adentrar em um esboço fenomenológico ou melhor “abordar uma descrição dos fenômenos mnemônicos” (Ricoeur, 2007, p. 40), buscando distinguir entre memória, ligada e fiel a um passado e imaginação. A imaginação, que também está relacionada como esquecimento, não deve ser entendida de forma patológica, mas sim como contraparte, espécie de sombra de uma região não iluminada da memória, “que nos liga ao que se passou antes que o transformássemos em memória” (Ricoeur, 2007, p.40), não buscando ter o peso de uma fidelidade, mas a leveza do fictício ou do possível. (Ricoeur, 2007)

Ricoeur (2007), ao discorrer sobre esquecimento, revela três modos mnemônicos revelados por Edward Casey com sendo *Remínding*, que “lembra aquilo que deve ser feito, eles previnem que se esqueça de fazê-lo” (Ricoeur, 2007, p. 55); *Reminscing* que “consiste em fazer reviver o passado evocando-o entre as várias pessoas, uma ajudando a outra a rememorar acontecimentos ou saberes compartilhados (Ricoeur, 2007, p. 55) e por último *Recognizing* como espécie de reconhecimento ou recordação de uma “lembrança presente como sendo a mesma e a impressão primeira visada como sendo outra” (Ricoeur, 2007, p. 56).

É desses modos mnemônicos que Casey busca uma topografia da mente (*in Mind*) e o que ela desbrava para além de suas fronteiras ou o que ela vai buscar (*beyond Mind*) abrangendo esse repertório da memória para “o corpo, o espaço, o horizonte do mundo ou de um mundo. (Ricoeur, 2007, p.57). *Remínding*, *Reminscing* e *Recognizing* podem ser elaborados sob a perspectiva da dinâmica que constantemente é colocada no Terreiro, como aquilo que deve ser feito para com as entidades; em reviver o passado e respeitar a ancestralidade daqueles que vieram antes, por sua excelência possuir uma trajetória de saberes ancestrais e a própria

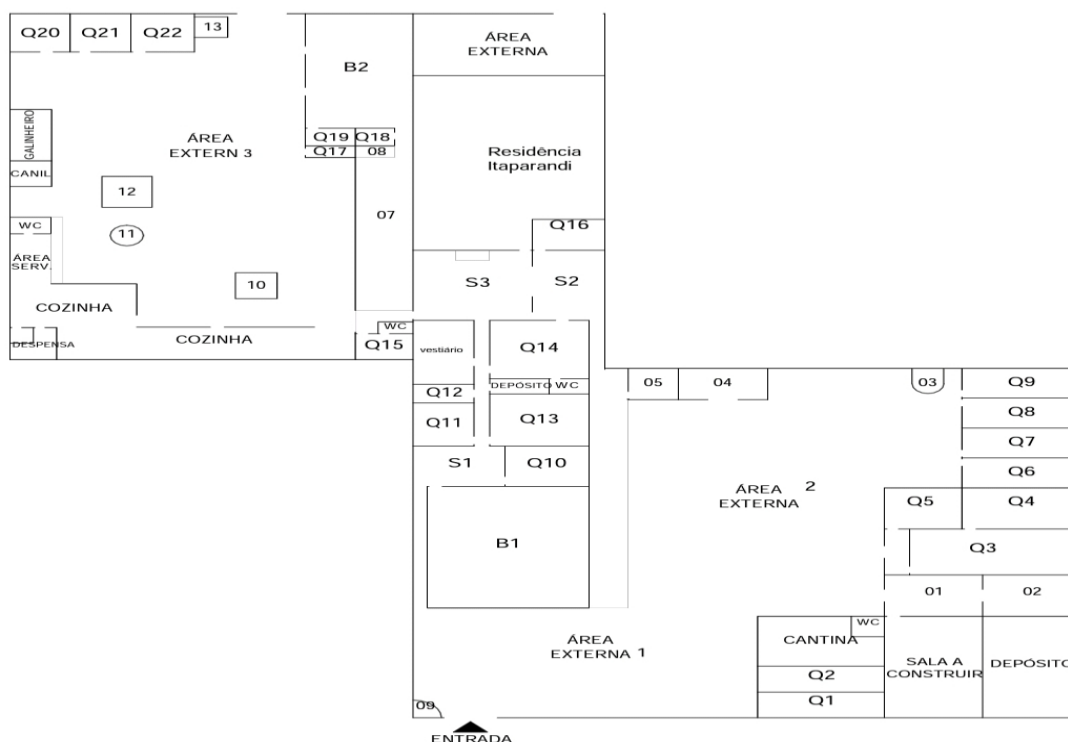
força que sustenta a religião e que se transmite de geração para geração, permitindo-se não um reavivamento, uma constante reelaboração da tradição.

A maioria do povo de santo tem em seu passado algum componente familiar que fica atrelado à religião afro-brasileira, seja como pagamento de promessa por uma gravidez complicada ou apadrinhamento a uma entidade ou mesmo para responder a problemas de saúde associados a demandas espirituais que deveria ser seguido. Permitir-se adentrar ou frequentar a religião afro-brasileira é uma forma de recordar e fazer ligar uma memória e a imaginação, buscando conseguir um sentido ou do que fora esquecido ou escondido.

José Itaparandi é um representante. Ele conta que ainda no ventre de sua mãe – a enfermeira Maria Helena Almeida Amorim – ela foi abordada por sua vizinha, dona Neuza Everton, frequentadora da Casa de Nagô que no momento estava atuada por seu “caboclo Corre Beirada” e disse-lhe “que seu nascimento seria aquele dia e encheu sua barriga de contas”. José Itaparandi conta que “antigamente os curandeiros, pessoas místicas cuspiam peças” e “cuspiu essas contas e cruzou a barriga” de sua mãe dizendo que essa criança “seria deles” e “profetizou que essa mesma criança teria Terreiro e que essa era sua missão na terra”. Se fosse um menino se chamaria José Itaparandi (pedra que brilha) e se fosse menina deveria se chamar “Jaciará” ou “Jandiacira”, nome da irmã do encantado. Se fosse seguida, isso lhe traria muita alegria, como nos relatou em entrevista realizada em seu Terreiro (em 24 de outubro de 2019).

Atualmente, José Itaparandi lidera o Terreiro Pedra de Encantaria que ocupa uma área que vai da Avenida 14 a outra parte de trás do terreno, situada na Rua dos Colaboradores. Nesta área, foi construída a Casa e deixado um importante espaço externo, repleto de árvores e plantas. O Terreiro possui dois salões principais para cultos e na lateral do salão principal há uma varanda e uma área verde onde, em dias de festas maiores, podem ser colocadas algumas mesas e cadeiras. Focando na estrutura física do terreiro e para melhor compreensão e visualização do espaço pesquisado, foi realizado uma aferição do local e como resultado a produção de uma planta baixa.

Imagem 22 – Planta Baixa do Terreiro Pedra de Encantaria



Legenda:

|     |              |     |            |    |                     |    |                          |
|-----|--------------|-----|------------|----|---------------------|----|--------------------------|
| Q1  | Xoroque      | Q13 | Vodunsis   | 03 | Altar de Proteção   | B2 | Terra Batida             |
| Q2  | Exu          | Q14 | Vodunsis   | 04 | Sala de Encantaria  | S1 | D <sup>a</sup> Terezinha |
| Q3  | Vodunsis     | Q15 | Hospede    | 05 | Hóspede             | S2 | Sala de bolo             |
| Q4  | Rancô        | Q16 | Vodunsis   | 06 | Casa Itaparandi     | S3 | Sala de vodun            |
| Q5  | Pai Euclides | Q17 | Encantaria | 07 | Varanda Vodun       |    |                          |
| Q6  | Exun         | Q18 | Deposito   | 08 | Começê de Cura      |    |                          |
| Q7  | Ogun         | Q19 | Becen      | 09 | Atinça Guardião     |    |                          |
| Q8  | Oxosse       | Q20 | Masculino  | 10 | Feminze de Surupira |    |                          |
| Q9  | Xapanã       | Q21 | Vodunsis   | 11 | Becen               |    |                          |
| Q10 | Badé         | Q22 | Vodunsis   | 12 | Casa de Ossanhê     |    |                          |
| Q11 | Oxun         | 01  | Ateliê     | 13 | Firmeza de Ronda    |    |                          |
| Q12 | Lissa        | 02  | Deposito   | B1 | Principal           |    |                          |

Fonte: Arquivo do Pesquisador (2023)

O Terreiro possui vários quartos, para as Entidades e moradores do Terreiro, ou para aqueles que vêm de outros Terreiros e que são filhas e filhos da Casa. Existem, ainda, quartos para os rituais de recolhimento, um pequeno ateliê de costura e uma cantina. Existe um altar principal onde algumas vezes dá-se início a alguns rituais, perto do altar principal tem-se a cozinha e uma segunda varanda onde está uma mesa extensa para o público, usada na festa do divino para a corte.

Perto da cozinha existe uma área verde, composta de árvores de pequeno, médio e grande porte. Esta área é utilizada nas obrigações, para a comida de santo, quando se faz uso de folhas de bananeira ou de mamona, e para o cultivo de ervas medicinais que servem tanto para os moradores da Casa como para a comunidade.

Próximo ao quintal existe um segundo salão de terra batida onde são realizadas as obrigações para caboclos.

Imagem 23 – Quintal do Terreiro - Área Externa



Fonte: Arquivo do Pesquisador (2023)

Discorrendo agora sobre as grandes festas que o Terreiro promove, temos agentes sociais de prestígio que vão fazer suas homenagens a um santo ou entidade protetora. Tais pessoas também são responsáveis pela manutenção das festas através de doações em dinheiro ou em qualquer outra forma de ajuda como bolos, refrigerantes, carnes e materiais de festa.

A Casa possui um ciclo tradicional de festas. Em janeiro acontece a obrigação para Xapanã, a queimação de palhinhas e a festa para Oxóssi. No mês de fevereiro temos a obrigação para Acóssi ou banquete de cachorros. Em março é realizado (ano sim, ano não) o ritual da bancada ou Arrambã. Abril é realizado uma obrigação que é para Ogum. No mês de maio acontece a festa da Cabocla Mariana.

Imagem 24 – Bolos para a Cabocla Mariana



Fonte: Arquivo do Pesquisador (2023)

No mês de junho, além das obrigações para o caboclo Rompe Mato, temos a obrigação para Badé com três dias consecutivos de festa, 27, 28, culminando no dia 29, dia dedicado a São Pedro. Nos dias 20 e 26 de julho tem-se a obrigação para Oxum e Vó Missã (Nanã). No mês de agosto, além das obrigações para Ossanha e Verequete e o tambor de Rainha Rosa, temos a festa para Dom Luís Rei de França.

Imagem 25 – Obrigação para Ocóssi/ Mesa que servirá os cachorros



Fonte: Arquivo do Pesquisador (2023)



Imagem 26 – Festa para Dom Luís Rei De França



Fonte: Arquivo do Pesquisador (2023)

Em setembro existe uma festa muito ligada ao catolicismo popular que é para os Santos gêmeos Cosme e Damião. No mês de outubro ocorre a festa de Aniversário de Terezinha de Léguas. No mês de novembro existem obrigações dos Ancestrais, o tambor de Oxalá, a festa em homenagem para o Caboclo Olho d'Água e a festa do Divino Espírito Santo. Em dezembro são realizadas as homenagens a Maria Bárbara, a Iemanjá, Oxum e Navê Suarina.

Imagem 27 – Doces e brinquedos para as crianças no dia de Cosme e Damião



Fonte: Arquivo do Pesquisador (2023)

Quadro 1 - Calendário de Festas do Terreiro de Mina Pedra de Encantaria – Ile Axé Otá Olé

| Mês       | Dia            | Dono da Festa<br>Obrigação/Ritual                                 | Hora | Cores                              |
|-----------|----------------|-------------------------------------------------------------------|------|------------------------------------|
| Janeiro   | 20             | Xapanã/Rei Sebastião e Oxossi/<br>Mocambo/Queimação das palhinhas | 20h  | Vermelho                           |
| Fevereiro | 11             | Obrigação de Acossi São Lázaro                                    | 16h  | Estampado                          |
| Março     | 06             | Bancada                                                           | 16h  | Branca/Estampada                   |
|           | 30             | Tambor de Aleluia                                                 | 16h  | Branca/Estampada                   |
| Abril     | 23             | Obrigação para Ogum                                               | 21h  | Azul                               |
| Maio      | 01             | Cabocla Mariana                                                   | 21h  | Estampado/<br>Corres da Turquia    |
|           | 13             | Obrigação para Mãe Maria                                          | 21h  | Estampado/<br>Corres da Turquia    |
|           | 31             | Festa para Cabocla Mariana<br>Encerramento com terço              | 21h  | Estampado/<br>Corres da Turquia    |
| Junho     | 01             | Mastro de Caboclo Rompe Mato                                      | 18h  | Verde/Estampada<br>Vermelho/Branco |
|           | 13             | Choro de xoroque<br>Toque para rompe Mato                         | 18h  | Verde/Estampada<br>Vermelho/Branco |
|           | 27, 29<br>e 30 | Obrigação para Badé                                               | 18h  | Verde/Estampada<br>Vermelho/Branco |
| Julho     | 20             | Obrigação para Oxum                                               | 18h  | Amarela/Rosa                       |
|           | 26             | Vomissã                                                           | 20h  |                                    |
| Agosto    | 03             | Ossanhe e verequete                                               | 14h  | Azul/Vermelho<br>Branco/Rosa       |
|           | 25             | D. Luís Rei de França.                                            | 14h  | Azul/Vermelho<br>Branco/Rosa       |
|           | 30             | Tambor de Rainha Rosa                                             | 14h  | Azul/Vermelho<br>Branco/Rosa       |
| Setembro  | 27             | Cosme e Damião                                                    | 14h  | Verde/Vermelho/<br>Amarelo         |
|           | 29             | Xangô                                                             | 14h  | Verde/Vermelho/<br>Amarelo         |
| Outubro   | 03             | Aniversário de Terezinha de Léguas                                | 20h  | Amarelo/Branco                     |
| Novembro  | 02             | Obrigação dos Ancestrais                                          | 18h  | Branco/Amarela                     |
|           | 15             | Tambor de Oxalá                                                   | 18h  | Branco/Amarela                     |
|           | 23             | Homenagem a Caboclo Olho D'Água                                   | 18h  | Branco/Amarela                     |
|           | 09             | Festa do divino                                                   | 18h  | Branco/Amarela                     |
| Dezembro  | 04             | Homenagem a Maria Barbara                                         | 16h  | Vermelha/Azul/Rosa                 |
|           | 08             | Homenagem a Iemanjá e Oxum                                        | 15h  | Vermelha/Azul/Rosa                 |
|           | 31             | Navê Suarina                                                      | 15h  | Vermelha/Azul/Rosa                 |

Fonte: Elaborado pelo Pesquisador (2023)



A simples composição de uma casa de culto revela segredos e uma relação muito particular. A cumieira é tão somente a parte superior de um madeiramento sobre o qual se apoiam os caibros do telhado, o que implica dizer que o mastro de uma de suas principais festas ser uma forma de comunicação do Divino, do Espírito Santo. Por ser este um atributo do sagrado (o mastro), não pode ser menor em relação a um atributo material como uma casa e nela onde “existe a possibilidade de comunicação com os deuses. Sua habitação é um microcosmos, e seu corpo. A correspondência corpo-casa-corpo impõe-se desde mito cedo” (Eliade, 2011, p. 141) e parece não está desvinculada ou mesmo separada.

Geralmente vemos nos terreiros uma quantidade de pessoas que não estão ali cotidianamente, mas que estão ligados, ou não, religiosamente com a casa. Nos ciclos de festas e rituais, estão sempre presentes. Alguns rituais são restritos outros são abertos ao público, e sagrado e não sagrado tem uma interação não muito delimitada. Eliade (2010, p. 33) coloca que

é preciso observar que, se todo território habitado é um “Cosmos”, é justamente porque foi consagrado previamente [...] esse território é obra dos deuses ou está em comunicação com o mundo deles [...] e quando se trata de arrotear uma terra inculta ou de conquistar e ocupar um território já habitado por outros seres humanos, a tomada de posse ritual deve de qualquer modo, repetir a cosmogonia (Eliade, 2010, p.33).

O espaço onde são realizadas as festas públicas, também conhecido por seus adeptos como Ilê Axé, é um o local sagrado para o povo do santo, lá acontecem as festas públicas, e pode abrigar uma grande parte dos convidados, há um direcionamento uniforme, tanto da sensibilidade e pensamento a confirmar o conteúdo de uma memória coletiva (Halbwachs, 1990). Neste Terreiro, há um grande fluxo de pessoas, sagrado e profano se confundem, e a relação com a comunidade é muito sólida. A religião tem em sua máxima expressão sob égide das formas simbólicas que, como coloca Halbwachs (1990), se desenrolam e se aproximam no espaço que, sob tais circunstâncias, é assegurada a sobrevivência.

José Itaparandi declara que o Terreiro Pedra de Encantaria é uma Casa voltada ao trabalho de energias da natureza que podem ser representadas por suas divindades – Orixás e Encantados – e ao dom de Deus. Busca como principal finalidade tecer relações dos médiuns com os ancestrais, fazendo perpetuar o que lhes fora passado. Orixás e Encantados possibilitam ajudar as pessoas, tanto no lado espiritual quanto nos problemas pessoais, orientando-os sempre que necessário.

A hierarquia do Terreiro Pedra de Encantaria se dá da seguinte forma: José Itaparandi é o líder da Casa, Mãe Nizau é a Guia do Terreiro, considerada a “grande mãe”, Pai Emilio é Pai Pequeno e o segundo no comando na Casa, Mãe Kátia é a Contra-Guia, é uma mãe conselheira, acolhedora e auxiliar do Pai e da Guia do Terreiro. Mãe Sonia é mãe Criadeira, é a pessoa encarregada dos que ficam recolhidos para os preceitos, ela ajuda e orienta aquele que busca seguir a religião e a tomar conhecimentos das prescrições e leis seguidas no grupo religioso. Dona Concita, cozinheira do axé, responsável pela comida sagrada, Zezé de Xangô que é marcada para assumir quando a primeira Contra-Guia se ausenta, Beto de xangô, obarangi, é chefe dos tocadores, assim como Ogum Degi Natinho que também é cabaceiro e Gorge de Ogum, responsável pelos rituais internos.

Badé Zorogama é a principal entidade da Casa, depois dele os Encantados que falam pelos voduns, assim temos: o Senhor Rompe Mato, Seu Olho D’água, Dona Terezinha, que é também uma farrista, a Cabocla Mariana e menina Rosinha. Dona Terezinha é entidade bem popular e é filha do Seu Légua.

O ciclo pode variar quanto a entidade dono da cabeça do pai de santo e suas entidades secundárias ou do mês que são tradicionais como queimação de palhinha no início do ano. Outros são realizados em intervalos de dois anos, ou mesmo quando o financeiro permite, é o caso do ritual da bancada ou Arrambã que requer bastante dinheiro para ser realizado, ou por conta de um falecimento de um membro importante que é chamado de tambor de choro.

Segundo Mundicarmo Ferretti (2000), o ritual de bancada ou arrambã na Mina tradicional é geralmente realizado na Quarta-Feira de Cinzas para suspensão das atividades religiosas de um terreiro durante a Quaresma que segundo relato passado por Pai Euclides para a pesquisadora, os voduns voltam à África:

Neste ritual, os terreiros de Mina distribuem grande quantidade de doces, frutas, pipoca, coco e feijão torrados, o que atrai muitas crianças. A bancada é precedida pela “torração” -ritual de preparação dos alimentos (feijão, coco, pipoca, paçoca de milho torrado etc.) que após a permanência no quarto de santo(peji) por várias horas, são distribuídos às crianças, às pessoas da casa e a todos os presentes (Ferretti, M., 2000, p.203).

O tambor de choro, esclarece Mundicarmo Ferretti (2000), é um toque sem dança realizado pelo advento da morte de um integrante filho da casa, é um ritual que não há quase incorporação a não ser aquele que tem uma relação muito próxima com a pessoa morta. Pode ser realizado de corpo presente, sétimo dia ou final do período de luto, variando pelo nível hierárquico da pessoa morta.

No tambor de choro canta-se primeiro sentado para o vodun da pessoa falecida, para as principais entidades espirituais cultuadas na casa, para as que são recebidas pelos participantes do ritual e, em especial, para as entidades espirituais mais relacionadas com a morte. A seguir cantam-se, em pé, as músicas de saída de corpo para o cemitério ou do “carrego” para o mar (pertences do morto e coisas que foram usadas no seu ritual fúnebre) (Ferretti, M, 2000, p. 209).

Imagem 28 – Tambor de Choro/ ou centro as coisas da pessoa morta



Fonte: Arquivo do Pesquisador (2023)

Os Terreiros de cultura afro-brasileira são lugares onde os ritos e símbolos são efetivamente desenvolvidos para afirmar e exercer sua prática religiosa. Ritos e símbolos são recorrentes nos estudos antropológicos por eles adentrarmos nas culturas e religiões. Durkheim (1978) discorre que os fatos rituais e suas práticas têm por objetivo fazer a separação entre o que é sagrado e o que é profano enfatizando para as categorias dos ritos positivos e negativos.

Van Gennep (2013), sobre os ritos de passagem, coloca que elas percorrem certa ordem ou orientação mental que de tal forma temos que “entre o mundo profano e o mundo sagrado há incompatibilidade, a tal ponto que a passagem de um ao outro não pode ser feita sem um estágio intermediário (Van Gennep, 2013, p. 23). Estes

ritos de passagens são por ele decomposta em ritos de separação, ritos de margem e ritos de agregação.

Estas três categorias secundárias não são igualmente desenvolvidas em uma mesma população nem em um mesmo conjunto cerimonial. Os ritos de separação são mais desenvolvidos nas cerimônias dos funerais; os ritos de agregação, nas do casamento. Quanto aos ritos de margem, podem constituir uma secção importante, por exemplo, na gravidez, no noivado, na iniciação, ou se reduzirem ao mínimo na adoção, no segundo parto, no novo casamento, na passagem da segunda para a terceira idade etc. Se, por conseguinte, o esquema completo dos ritos de passagem admite em teoria ritos preliminares (separação), liminares (margem) e pós-liminares (agregação), na prática estamos longe de encontrar equivalência dos três grupos, quer no que diz respeito à importância deles, quer no grau de elaboração que se apresentam. (Van Gennep, 2013, p. 30)

Os estudos rituais de Van Gennep, coloca Da Matta (2013), enfatizam não somente análises cerimoniais e reflexões das relações sociais dos grupos, mas também observa que “se os ritos não resolvem a vida, sabemos que sem eles a sociedade humana não existiria não como algo consciente, uma dimensão a ser vivenciada e não simplesmente vivida, como ocorre nos gestos mais pesados da rotina cotidiana”. (Van Gennep, 2013, p. 9)

Victor Turner (2013) buscou ampliar o arcabouço das três progressões rituais propostas por Gennep e observa que dos três o mais importante para fins críticos e descritivos era a fase mimética, “pois nela acontecia a importantíssima confrontação de normas cotidianas” (Abrahams *apud* Turner, 2013, p 10). O ápice desses rituais de passagens, descrito por Turner como sendo a *Liminaridade* (pessoa em passagem) que “é a passagem entre *status* e estado cultural cognoscitivamente definidos e logicamente articulados” (Turner, 2013, p. 13) e *communitas* que “é o relacionamento não estruturado que muitas vezes se desenvolve entre liminares [...] não estão segmentados em função de status” (Turner, 2013, p. 13).

Silva (2008) coloca que o campo das artes religiosas afro-brasileiras tem múltiplas influências e que podem ser observadas sobre dois aspectos preponderantes que é “da arte negra em sua pluralidade de expressões provenientes dos vários grupos de africanos trazidos para o Brasil, e a arte de origem portuguesa em seus vários desenvolvimentos ao longo de séculos de aclimação” (SILVA, 2008, p. 97).

Essa múltipla influência do religioso e artístico pode ser facilmente observada no Terreiro Pedra de Encantaria, local onde realmente se inicia alguns rituais como as

ladainhas do catolicismo popular e as doutrinas para “chamamento” das entidades voduns em língua nagô, no qual surgem confirmando que “os modelos e estilos de origem europeia sofreram influencia aqui da mão-afro-brasileira” (Silva, 2008, p. 98).

#### **4 A FESTA DE BADÉ E A ARTE DO TERREIRO DE MINA PEDRA DE ENCANTARIA NO MARANHÃO**

Uma das maiores expressividades da cultura do estado do Maranhão é a festa do bumba-meu-boi, tombada como patrimônio cultural que acontece no mês de junho. O mote é a religiosidade e festividades em homenagens aos santos do mês: Santo Antônio, São João, São Pedro e São Marçal. Neste mês festivo, há uma grande quantidade de grupos culturais que se destacam, tais são eles: tambor de crioula, quadrilhas, dança portuguesa e conjunto de Bumba-meu-Boi com seus vários “sotaques” - ritmos que cada um destes bois tem. Possui em sua existência o pagamento de promessa para determinado santo.

Os grupos, de forma itinerante, buscam apresentar-se em várias localidades, são essas atividades do coletivo, o que é dito na região como brincadeiras de boi. No Bumba-meu-boi do Maranhão, o lúdico e o religioso estão profundamente associados, e como uma grande celebração do ciclo da vida, sintetiza, em seus rituais, um universo místico-religioso possuidor de uma multiplicidade de significados (Sanches e Nunes, 2011, p. 26).

Essa festa tradicional reúne para si várias manifestações culturais e tem como central a figura mítico-religiosa, o boi. O Complexo Cultural do Bumba-meu-boi do Maranhão aprovado pelo Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural no dia 30 de agosto de 2011, apresentada desde 2008 ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

O Bumba-meu-boi do Maranhão é uma celebração múltipla que congrega diversos bens culturais associados, divididos entre plano expressivo, composto pelas performances dramáticas, musicais e coreográficas, e o plano material, composto pelos artesanatos, como os bordados do boi, confecção de instrumentos musicais artesanais, entre outros. Em todo seu universo, destaca-se também a riqueza das tramas e personagens.

De um modo geral, o auto do Bumba-meu-boi é apresentado como a morte e a ressurreição de um boi especial. As apresentações cômicas são feitas com grande participação do público e são entremeadas por toadas curtas contando a história sobre um boi precioso e querido pelo seu amo e pelos vaqueiros. Pai Francisco, o escravo de confiança do patrão, mata e arranca a língua do boi para satisfazer os desejos de grávida de sua esposa, Mãe Catirina. O crime de Pai Francisco é descoberto e por isso ele é perseguido pelos vaqueiros da fazenda, caboclos guerreiros e os índios. Quando preso, são infligidos terríveis castigos e, para não morrer, Pai Francisco se vê forçado a ressuscitar o animal. É quando o doutor entra em cena para ajudar a trazer à vida o boi precioso, que, ao voltar, urra. Todos, então, cantam e dançam em comemoração.

Profundamente enraizado no cristianismo e, em especial, no catolicismo popular, o Bumba-meu-boi envolve a devoção aos santos juninos São João,

São Pedro e São Marçal. Os cultos religiosos afro-brasileiro do Maranhão também estão presentes, como o Tambor de Mina e o Terecô, caracterizando o sincretismo entre os santos juninos e os orixás, voduns e encantados que requisitam um boi como obrigação espiritual. O parecer do Departamento de Patrimônio Material (DPI/Ipahan) destaca que o Bumba-meu-boi do Maranhão reúne também outras manifestações culturais e, por isso, é chamado de complexo cultural. Muitas vezes definido como um folguedo popular, o Bumba-meu-boi extrapola a brincadeira e se transforma em uma grande celebração tendo o boi como o centro do seu ciclo vital e o universo místico-religioso (IPHAN, 2011, p.1).

Saindo da itinerância e fixando em um ponto específico, na qual foi nosso objeto de análise, sob o auspício de notas etnográficas e de uso de observação participante, que vem sendo colhidos desde a graduação em Ciências Sociais (2019), temos um Terreiro de religião africana que possui, em sua tradição, um arraial no qual se deslocam vários destes grupos. Como já mencionado anteriormente, os terreiros são locais onde são realizadas as cerimônias da religião afro-brasileira, é geralmente utilizado por adeptos e frequentadores e pode ser também identificado na Mina do Maranhão como *guma*.

Estes espaços, também denominados em alguns municípios no interior do estado como casa de *terecô*, (tambor da mata), podem ser aqui colocados como quilombo urbano de culto que vivenciam perseguições e preconceitos e que, no entanto, se permite, no mesmo perímetro urbano, colocar sua religião, girando em torno de enfrentamentos ora de preconceitos por parte de outras religiões fundamentalistas, “com visões intolerantes frente às diferentes concepções religiosas e alimentados por projetos políticos hegemônicos” (Silva, 2015, p.15), que bem retrata uma tomada conservadora e excludente, ora pela limitação exercida pelo crescimento urbano, que incide sobre o mesmo, uma adaptação e gradativa reformulação, do que outrora era um lugar afastado.

A Festa do Itaparandi, como é popularmente conhecido, atrai um quantitativo relevante de pessoas. O Terreiro sai de seus muros e enfeita também a rua de acesso com as famosas bandeirinhas de São João, na qual é preparado um palco desmontável de grande porte no dia 29 de junho, para recepcionar os grupos culturais com aparelhagens de som e luz.

Durante a festa, a rua sofre modificações nos fluxos de carros, pois ela é fechada à noite para que o público possa observar os grupos que se apresentam e os ambulantes, que aproveitam a ocasião e ocupam o espaço, assim como o terreiro, para vender em barracas improvisadas bebidas e comidas. Destaca-se que a venda

de qualquer produto é proibida dentro do terreiro, por isso alguns moradores alugam suas calçadas para os ambulantes por 50 a 60 reais. Para que o Terreiro possa fazer esse evento, é necessário o consentimento dos vizinhos. Abaixo, algumas imagens que demonstram a manifestação desse momento. Uma do registro em 2018 (imagem 29) e outra no festejo de 2023 (Imagem 30), na avenida 14.

Imagem 29 – Festejo em Homenagem a Badé 1 - Avenida - 14



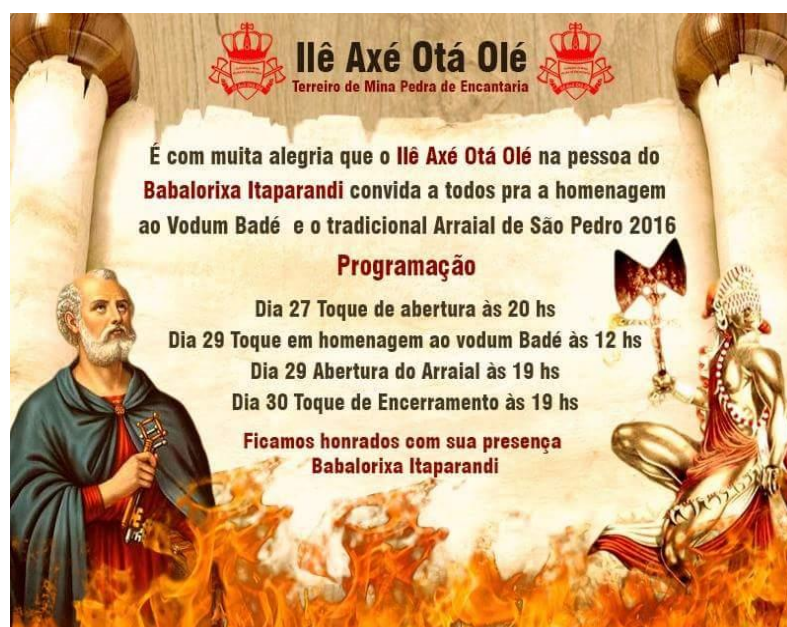
Fonte: Arquivo do Pesquisador (2018)

Imagem 30 – Festejo em Homenagem a Badé 2 – Avenida -14

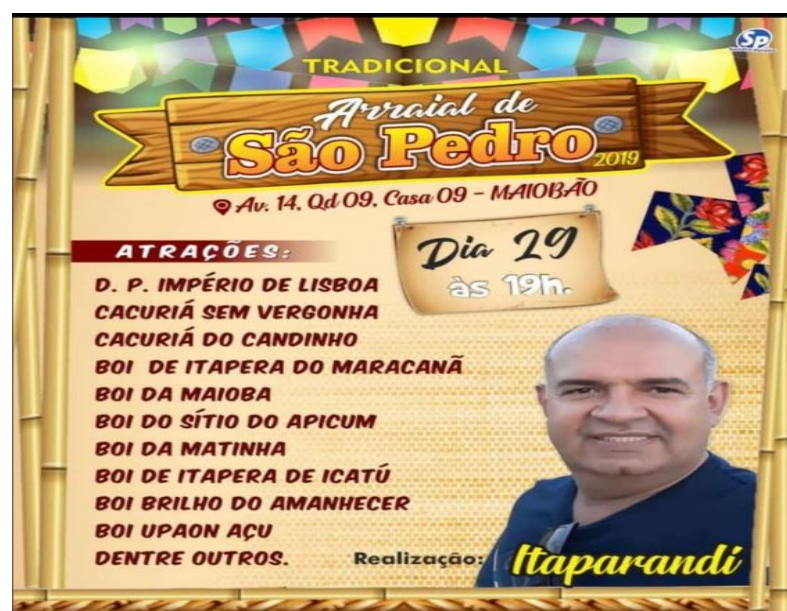


Fonte: Arquivo do Pesquisador (2023)



Imagem 31 – Folder 1 Convite para a Festa de *Badé*

Fonte: Arquivo do Terreiro Pedra de Encantaria (2019)

Imagem 32 – Folder 2 Convite para a Festa de *Badé*

Fonte: Arquivo do Terreiro Pedra de Encantaria (2019)

São três dias de festa e, neste ano de 2023, havia uma expectativa muito grande, pois devido a pandemia da covid 19, em 2020, não foi permitido o funcionamento dos rituais para não haver risco de contaminação das pessoas, em especial os mais velhos, faixa etária mais afetada pela pandemia. Em 2022, estive presente, no entanto ainda havia as regras de distanciamento e o uso obrigatório de máscaras e, por esta razão, não foi realizado a festa na rua com palco montado para as apresentações dos grupos folclóricos. Dessa forma, ocorreu apenas a abertura do

tambor em homenagem ao vodum *Badé*, às 21 horas, do dia 27/06/2022. No dia 29/06/2022, às 12 horas, ocorreu a ladainha para São Pedro e o tambor de Mina.

Este ano de 2023 foi diferente, cheguei ao terreiro por volta das 18 horas do dia 27/06 e ainda não havia público para a cerimônia. O que se passa neste momento são que os filhos e filhas da casa vão chegando para os preparativos. Quando entram no terreiro, pedem permissão na entrada para *Exu* e se deslocam para dentro do terreiro para tomam um banho de descarrego e depois um banho de cheiro com ervas aromáticas, colocam os fios de conta, ainda não é o rosário guia, este só é colocado perto do ritual de apresentação para incorporação.

Após estes primeiros ritos, todos se encaminham para os assentos a fim de fazer préstimos (bater cabeça) às entidades cultuados da casa. O cumprimento ocorre pelo grau hierárquico das entidades e das pessoas mais velhas aos mais novos, que para esses são os preparativos iniciais. Os filhos que chegam mais cedo ou que estão hospedados têm esse mesmo procedimento, no entanto, a estes é destinado funções de comida de santo (animais imolados), que serão ofertadas às entidades, feito internamente os iniciados. Tem a preparação da comida seca (frutas, feijão amassado, paçoca, coco, farofa, bola de arroz etc.), que é destinada a cada entidade particular e é preparada a comida de axé que será oferecida as pessoas que vem prestigiar o festejo.

No primeiro dia, 27/06/2023, a cor escolhida foi o azul claro e a branca (Imagem 33), diferente do ano anterior, em 2022, que foi a amarela e branca (Imagem 34). O toque teve início às 21 horas no altar principal, local de abertura com uma ladainha, fazendo reverência às entidades. Como já comentado, os toques são sempre procedidos de sacrifícios de animais, como forma de abrir os caminhos, como permissão para a *Exu* e a entidade homenageada no momento (que neste caso é *Badé*).

Neste momento, depois da ladainha, têm-se os cânticos *Ibarabô* para cada entidade. A partir desse dia só se terá o encerramento no dia 30/06. No salão principal, as pessoas ficam na espera da apresentação, nesse momento todos se direcionam para o salão principal para “baiar” e fazer as incorporações que duraram, neste dia, cinco horas. O ritmo é bem agitado, já que *Badé*, como as pessoas dizem na casa, é bem quente. Podemos observar durante o toque, que as entidades dançam a frente dos tambores e vão entoando suas doutrinas e podemos identificar qual entidade está se apresentando no momento. Podem fazer uso de objetos especiais e ricamente

ornados como cajados, bengalas, chicote, lenços e mantos que, de acordo com o posicionamento no corpo, pode ser um signo de identificação a determinada entidade.

Após esse momento, temos o encerramento do primeiro dia, os filhos se recolhem, trocam de roupa, alguns continuam incorporados e vão se sentar perto do altar principal, conversar com as pessoas, outros vão banhar, mas sempre com a proteção na cabeça. As entidades, após esse início, ficam encostadas – presentes, mas não incorporadas - fim do primeiro dia.

Imagem – 33 Primeiro dia de festa 2023- Dia 27/06/2023



Fonte: Arquivo do Pesquisador (2023)

Imagem 34 – Primeiro dia de festa 2022 - Dia 27 - 2022



Fonte: Arquivo do Pesquisador (2022)

No dia 29/06/2023, cheguei na metade da manhã e os filhos e filhas seguem as atividades normais da casa - preparação do corpo, preparação das comidas a serem oferecidas para os convidados. A comida oferecida como almoço é muito boa, regional e acompanha os pratos típicos do mês junino. Por ser um dia de muita atividade, há pessoas contratadas para ajudar nas tarefas. Esse dia é mais longo, por isso as atividades seguem sem muita pressa, começam mais devagar. É a festa maior do terreiro, dia de Badé. A cor predominante é em homenagem ao dono da casa, a vermelha e a branca (Imagens 44 e 45).

*Badé* tem seu correlato na Igreja Católica que é São Pedro, santo que é o portador da chave do céu. Ele é um santo muito cultuado neste mês e, como no terreiro, todos os bois e outros grupos que festejam neste mês. Uma grande multidão de pessoas se desloca para a capela de São Pedro que fica no centro da capital, todos permanecendo até o amanhecer. É uma festa muito bonita e tradicional na ilha. Assim, enquanto na cidade, o santo católico atinge o auge da devoção, concomitantemente os voduns também são cultuados nos terreiros.

As entidades do tambor de mina gostam do Bumba- meu-boi, segundo Sanches e Nunes (2011, p. 85), as entidades que mais se identificam com a festa são: *Légua Boji Buá* da Trindade, João de Légua, Zé de Légua, Dominginhos de Légua, Zezinho *Boji Buá* da Trindade, Corre Beirada, *Tapindaré*, João de Una, João Guará, Seu Banzeiro, Cabocla Mariana, Surrupirinha, Dom João, *Tombassé*, Da Lera, Chica Baiana, Caboclo Manezinho, Caboclo Velho, Caboclo da Bandeira.

Neste segundo dia, 29/06, ocorre todos os rituais iniciáticos, como dito no primeiro dia. Este dia fica mais voltado para as entidades voduns, temos os toques para as entidades voduns e para a família da Gama, que compõe entidades de nobres e fidalgos. Por volta das 17 horas o toque dos tambores terminou. Algumas entidades ficam mais reservadas, sentadas, bebendo, fumando e conversando com as pessoas para dar conselhos, outras trocam as roupas da cerimônia e vão vestir roupas mais confortáveis e estampadas, geralmente usadas pelas entidades caboclas. Às 18 horas, os grupos começam e se apresentar e as entidades participam ativamente (imagem 37 e 43). A festa vai noite adentro. Muitos ficam no terreiro, outros vão se retirando, indo em direção à capela de São Pedro, outros tantos se recolhem para o dia seguinte. A ida para a capela de São Pedro é um ato fé, devoção, pagamento de promessa:



Durante a madrugada inteira, todas as escolas de boi, após se apresentarem nos arraiais, seguem para a capela e sobem a escadaria, para demonstrar a devoção ao santo. Ao amanhecer a imagem de São Pedro é levada até o Porto da Praia Grande e em seguida é colocada em uma embarcação para percorrer uma procissão pelo mar. Diversos fiéis acompanham a imagem, toda enfeitada de flores, durante seu percurso marítimo. (Menendez e Dias, 2022. p. 13)

Imagem 35 – Festejo em homenagem a *Badé* - Parte interna do Terreiro



Fonte: Arquivo do Pesquisador (2023)

Imagem 36 – Festejo em homenagem a *Badé* - Filha incorporada brincando na festa



Fonte: Arquivo do Pesquisador (2023)

No dia 30/06, último dia do festejo, o terreiro pela manhã fica sem muita atividade. Alguns ainda conseguem ficar acordados. Temos oferta de caldo de feijão, café e mais para o meio-dia, o almoço. Às 20 horas, temos o encerramento da festa. É momento de deixar o encantado descansar. Diferente do primeiro dia, que exige mais para a abertura do tambor, pois ele já se encontra aberto desde o dia 27, o que

se realiza neste dia é a entrada para um recolhimento. As roupas usadas são mais leves, os homens usam blusa estampada com calça branca e as mulheres usam saia estampada e blusa branca.

É momento de pedir as bençãos para Badé e um por um dos filhos e filhas, ao fim do tambor, (que é menos agitado que o primeiro dia) vão colocando toalhas na cabeça, entoando cantos de despedida a fim de permitir que a entidade vá embora. Depois são realizados os trabalhos internos dos rituais, dedicados a retirada das obrigações e oferendas a comida de santo nos quartos das entidades, que é chamado de levantar obrigação – que é lavar louça, descartar ou despachar as oferendas o que pode variar quanto ao local que pode ser no rio, mata ou no mar, vai depender da entidade. Foram três dias muito bem usados.

As duas grandes festas que se realizam no terreiro Pedra de Encantaria e que têm maior movimentador de recursos, seja financeiro e de pessoas, é a festa do Divino Espírito Santo e a festa de Badé. As duas exigem dos realizadores uma preparação que tem início já no final de cada ano. São realizados preceitos internos para os filhos da casa e captura de material para realização da festa e o material que pode ser difícil de ser encontrado ou que não tem na época, mas que são imprescindíveis na culinária, é o caso do coco babaçu que já não se encontra com tanta facilidade na cidade e, por isso, é comprado com antecedência, é congelado, para alguns utensílios da cozinha que são de barro e colheres de pau para preparo dos alimentos acontece o mesmo.

Para além disso, José Itaparandi coloca que é uma espécie de triagem para ordenar com os preceitos da religião<sup>8</sup>. Se a festa cai em uma sexta feira, muda-se o cardápio oferecido no qual não poderá ser servido dendê, vatapá e caruru. O mesmo recurso é utilizado na indumentária. Seguindo o princípio da sexta feira, seus integrantes não poderão dançar (ou baia) de vermelho e branco, só de branco. Esse ano foi vermelho e branco porque a data não caiu em uma sexta feira. A festa dura três dias, teremos três cores. José Itaparandi revela nessa entrevista que essa ordenança quem diz é Badé.

---

<sup>8</sup> Entrevista feita no dia 21 de novembro de 2023. Todas as observações e detalhes referentes a organização da festa são colhidas nessa entrevista e que compõe este capítulo, ela foi realizada após as festividades e feita de acordo com o tempo disposto pelo entrevistado.

As roupas são do modelo mina-nagô tradicional que é toalha franzida, camisa de saia (blusa), na qual há detalhes de fundamento, especificando qual o vodum, se masculino, feminino, novo ou velho. Itaparandi diz que tem uma preocupação em manter essa vestimenta tradicional, revela certa facilidade em obter panos africanos estampados como *ankaras* e *kapulanas* vendidos em São Paulo e trazidos por alguns nigerianos para serem vendidos na ilha e usados como adereços em faixas nas cinturas ou *ekete* (gorro litúrgico usado como proteção), além do tecido Richelieu que é o mais consumido na religião de matriz africana.

O grande fornecedor do Richelieu vem da indústria de Fortaleza – CE. Tecido que já existia quando Itaparandi foi iniciado e que tomou conhecimento na “casa de branco”, onde sua mãe era empregada doméstica. Silva (2008) salienta que os artesãos e comerciantes representam um papel fundamental quanto ao desenvolvimento e manutenção dos terreiros para fazer ligar essa estética de origem africana em seus desdobramentos, como arte religiosa afro-brasileira e exemplifica que:

A existência de uma rota de comércio de produtos religiosos entre Lagos e Salvador na virada do século XIX, que parece existir até hoje, englobando uma demanda constante por parte dos cultuadores de *orixás* no Brasil em consumir objetos e estética de fontes africanas (Silva, 2008, p.107).

O tecido Richelieu usado no terreiro não é o industrial, é feito de forma manual. Sua fornecedora inicial era dona Vitorinha, já falecida, que morava na Vila Passos no centro da cidade de São Luís e Pai Euclides, que também bordava e era uma referência. Hoje, apesar da escassez de bordadeiras, sua fonte é dona Rosilda e dona Veronica. Dentro do terreiro existe também um ateliê de costura que serve para ajustes.

Imagem 37 – Integrante com sua roupa para Cerimonia de Badé 1



Fonte: Arquivo do Pesquisador (2023)

Imagem 38 – Integrante com sua roupa para Cerimonia de Badé 2



Fonte: Arquivo do Pesquisador (2023)



Imagem 39 – Detalhe das Roupas 1



Fonte: Arquivo do Pesquisador (2023)

Imagem 40 – Detalhe das Roupas 2



Fonte: Arquivo do Pesquisador (2023)

Tais tecidos servem, como observado, de material não só para a vestimenta, mas também para adornar os ambientes do terreiro como bancadas, mesas, cadeiras e cortinas de janelas. Os outros materiais que compõem a vestimenta como saias e

sandálias podem ser comprados em casas especializadas localizadas no mercado central e podem sofrer alguma modificação. No caso de sandália pode ser uma de salto maior para dar melhor equilíbrio ao corpo do usuário ou mesmo colocar um elemento que faça referência a sua entidade. Conduru (2007) coloca que essas referências na vestimenta estão vinculadas ao clássico traje da baiana ou em aproximação com os povos nativos na América, dos ciganos e orientais. Podem à primeira vista ser detalhes que não fazem qualquer sentido, no entanto:

A dimensão estética é constitutiva desses cultos. De uma primeira visada sobre o arranjo de coisas e espaços, parece dominar uma visualidade rígida, simetricamente equilibrada, hierática, posto que derivada da função ritual dos elementos, a serviço da manutenção da ordem simbólica-religiosa. Plasticidade extensiva, pois, além dos objetos facilmente conectáveis às tradições escultural e arquitetônica, deve ser destacada a indumentaria: vestes, adereços, fios de conta. Extensão que totaliza ao relativizar. Cada um dos artefatos usados nessas religiões é, ao mesmo tempo, um todo e uma parte, constituindo o paradoxo instigante da coisa inteira que participa da caracterização dos artefatos e acontecimentos aos quais se conecta e integra, tornando-se uma parcela, sem perder sua inteireza (Conduru, 2007, p. 30).

Já Silva (2008) explicita que na confecção da indumentaria temos a comprovação de toda a sua amplitude e significados, como as cores que buscam fazer referência a determinada entidade, se é masculina, feminina, criança ou animal. Silva (2008) salienta, como relatado por Itaparandi, que como já são tradicionalmente confeccionados em coletivo pelos próprios adeptos da religião um ou outro acaba se destacando.

Imagem 41 – Enfeite na Janela para a Festa de Badé



Fonte: Arquivo do Pesquisador (2023)

Imagem 42 – Decoração no Teto da Sala de Vodum



Fonte: Arquivo do Pesquisador (2023)

Imagem 43 – Apresentação de Grupo Folclórico (Cacuriá)



Fonte: Arquivo do Pesquisador (2023)



Imagem 44 – Decoração do Altar do Salão Principal em Homenagem a São Pedro – dia 29/06/2022



Fonte: Arquivo do Pesquisador (2023)

Silva (2008) descreve que há uma certa arte cumulativa nos altares. No terreiro Pedra de Encantaria, essa arte cumulativa é proporcionada pelas integrações do catolicismo popular e as religiões de matriz africana. No terreiro, um elemento se que destaca e compõe um quantitativo de objetos estéticos é o altar central. Ele por si só já tem uma estética própria em madeira com alguns entalhes, luminárias e sempre com jarros algum maiores no chão e alguns menores de flores naturais ou artificiais. São colocados balões de festa, imagens em gesso e madeira de anjos e santos católicos, orixás. Na parede próxima, podem ser colocados tecidos de imagem africanas. José Itaparandi revela que todos os elementos lá colocados se tornam consagrados quando adentram no terreiro.

Compõem essa arte religiosa, vários elementos dos objetos e vestimentas litúrgicas como os quartos de santos destinados as obrigações e oferendas às entidades voduns, as guias e da cultura popular como o bumba-meu-boi, todos esses elementos se confundindo com os elementos do catolicismo como crucifixos e imagens de santos católicos assim a “concepção do religioso e do artístico se entrelaçam ou, para dizer melhor, nunca se separam no contexto das religiões afro-brasileiras (Silva, 2008, p.98).

Imagem 45 – Altar Principal - Início e Encerramento das Cerimônias



Fonte: Arquivo do Pesquisador (2023)

Imagem 46 – Altar Principal Consagrando os Bois do Festejo; Detalhes do Altar 1



Fonte: Arquivo do Pesquisador (2023)

Imagem 47 – Altar Principal Consagrando os Bois do Festejo; Detalhes do Altar 2



Fonte: Arquivo do Pesquisador (2023)

Imagem 48 – Altar Principal Consagrando os Bois do Festejo; Detalhes do Altar 3



Fonte: Arquivo do Pesquisador (2023)



Imagem 49 – Altar Principal Consagrando os Bois do Festejo; Detalhes do Altar 4



Fonte: Arquivo do Pesquisador (2023)

A festa de Badé é um momento para prestigiar também o boi de encantado (que é o boi do terreiro), que pertence a comunidade onde ocorre um sorteio, no qual o sorteado fica responsável pelo boi que também é um encantado e responsável pelo ornamento que compõe o boi e que é também de elementos do encantado sorteado. Esse boi existe desde 1985. O encantado desse ano foi Pedrinho de légua do Pai Alexandre de Belém e, no dia 26 de novembro, ele vai entregar o boi é perguntado a ele se ele (boi) vai morrer ou não. Se ele (boi) morrer, o próximo ficará compromissado em renovar a roupa, saia e o couro do boi.

A relação simbiótica entre o Bumba-meu-boi e o mundo da encantaria é atestada pela presença de entidades espirituais, sobretudo os caboclos, dançando, incorporados em brincantes, nos grupos de Bumba-meu-boi; pelos Bois de terreiro, feitos no âmbito das casas de culto de matriz africana, a pedido dos encantados; e nas toadas compostas pelos amos/cantadores. Mas a relação do Bumba com o sistema religioso afro-brasileiro não se restringe à participação de encantados nos grupos durante o período de brincadeira. Também no ritual de morte de alguns grupos é explícita a ligação da brincadeira com as divindades africanas (Sanches e Nunes, 2011, p.30)

Além desse boi de encantado, o terreiro tem outros vínculos e elementos culturais artísticos com esse mês festivo e que são amigos do terreiro, como a dança portuguesa Império de Lisboa, da qual o Itaparandi é um dos donos e que ele colocou

esse nome há 25 anos. O tema escolhido geralmente determinado pelos encantados da casa que também determinam a estética. Existe também o boi de *Upaon-Açu* (dado pelos povos nativos - *Tremembés* - e significa "ilha grande") e o boi da Maioba (bairro localizado na zona rural e próximo do terreiro). Tem o boi de *Itapera* do Maracanã (também zona rural e próximo do distrito industrial). Boi Estrela Maior, grupo de Cacuriá e alguns grupos de tambor de crioula.

Imagem 50 – Folder 3 Convite para a morte do boi de encantado



Fonte: Arquivo do Terreiro Pedra de Encantaria (2023) -Instagram

Imagem 51 – Ornamentos do Coro do Boi e Altar Principal 1



Fonte: Arquivo do Pesquisador (2023)



Imagem 52 – Ornamentos do Coro do Boi e Altar Principal 2



Fonte: Arquivo do Pesquisador (2023)

Imagem 53 – Altar para São Pedro com todos os Bois vinculados a Casa no Salão Principal dia 30/06 - Encerramento.



Fonte: Arquivo do Pesquisador (2023)

Quando o coro do boi (onde é ricamente feita imagens com canutilhos e miçangas remetendo ao tema escolhido) é novo, ele fica no terreiro recebendo uma preparação, assim como o tema. Todos esses grupos folclóricos se dirigem ao terreiro

a fim de fazer préstimos e consagrar seus integrantes, bênçãos e proteção de roupas e dos bois. É uma ajuda mútua, pois o arraial da festa de *Badé* é mantida com ajuda destes grupos que são amigos e filhos da casa, é uma relação de fé e dádiva.

O terreiro, como já exposto, coloca um palco na rua e busca enfeitar a rua com os temas junino e, dentro do terreiro, oferta à população comidas típicas da época, mingau, tortas, bode, vatapá que formam um conjunto material e imaterial. O decreto 3.551, de 4 de agosto de 2000 promove e garante o registro de bens culturais de natureza imaterial, dessa forma busca estabelecer “a inscrição num dos livros de registro terá sempre como referência a continuidade histórica do bem e sua relevância nacional para a memória, a identidade e a formação da sociedade brasileira”.

No dia 29/06, o arraial é montado e os grupos se apresentam, os filhos e filhas da casa geralmente estão com entidades caboclas e suas roupas são mais leves e coloridas fazendo uso de tecidos africanos. No terceiro dia e encerramento da festa, as indumentarias de fechamento são escolhidas pela entidade e são roupas tradicionais na qual faz-se uso das doutrinas (cânticos em dialeto) da casa e que segue uma hierarquia, começando pelas entidades voduns às entidades caboclas. A casa é frequentada por vários tipos de pessoas, dentre elas pessoas ligadas a música e que se servem das músicas utilizadas nas cerimônias, mesmo sem pedir autorização. Itaparandi diz não se importar e esclarece que assim contribui com a manutenção da cultural local.

Os tambores sofrem intervenções estéticas também com as cores do dono da casa, bem como referências a entidade maior, já que na religião *Mina* não há representação das entidades cultuadas e algumas representações estéticas são por vezes minimalistas, como no caso de uma cadeira que pode ser a representação de um trono.

Imagem 54 – Cadeira de Badé



Fonte: Arquivo do Pesquisador (2023)

Estes espaços possuem uma plasticidade que adentra cada espaço, como acrescenta Conduru (2007), e permite observar uma diferença entre o entendimento de arte europeia e ressalva que:

Embora seja sedutor, não parece ser totalmente interessante aproximar essas práticas da noção de arte total. Vê-las como um conjunto totalizante pode induzir a pensar em estilo e, portanto, em formas dissociadas de ritos e vivências, além de gerar esquecimento da fratura crucial inerente à história das religiões afrodescendentes no Brasil (Conduru, 2007, p. 32).

Nos dias festivos, há os preparativos e a movimentação nos quais a colocação dos ornamentos e a recepção dos filhos que chegam de outros estados ou municípios, ou pelos próprios rituais internos conhecidos como obrigação. Geralmente, é na cozinha, que temos a maior atividade da casa, e naquele momento é onde “existe mais vida”. Este local é preenchido quase a totalidade por mulheres, um total de 20 a 25 mulheres que cuidam da comida. Comida que, durante o toque do tambor, é distribuída gratuitamente aos visitantes. Geralmente composto por arroz, *cuxá*, vatapá, salada, carne de boi. Temos também bolos confeitados que são ofertados pelas pessoas que frequentam o terreiro, adquiridos como forma de agradecimento por alguma ajuda concedida a alguém por determinada entidade.

Existe no preparo da comida uma separação, mulheres vestidas na cor branca e mulheres com roupas comuns. As mulheres que não estão de branco são mulheres

contratadas na comunidade para fazer e cuidar da comida que será distribuída aos convidados. Aos filhos de santo é destinado o cuidado de atividades como: gerir o fogo de um grande caldeirão de alumínio sendo aquecido em um fogão de chão, rústicamente feito de alvenaria.

A comida de santo, só as mães de santo é que podem preparar, para não “quebrar” a obrigação. Geralmente é um local restrito às pessoas de fora, e que naquele momento não é permitida a entrada de homens que não são da casa. Os homens no terreiro fazem o trabalho mais braçal de ornamento, enfeites e faxina em outras áreas do terreiro. Há certo número de pessoas contratadas para outras atividades não ligadas a religião. Alguns filhos da casa vêm de outro Estado e ficam alojados em algum dos vários quartos que o Terreiro possui.

As pessoas que participam diretamente do toque de tambor (dança dos voduns), ou seja, as mães, filhas e filhos de santo, tem todo um preparo, seja na colocação das roupas de saia rodada com suas várias camadas e suas guias, seja no respeito quanto ao corpo em si, já que não podem ter relações sexuais perto do dia do ritual e nem estar no seu ciclo menstrual. Outra forma de preparo consiste em se lavar com água normal e levar para o banheiro uma bacia com água, retirado de um local do terreiro chamado Casa de *Osanhê*. A bacia contém água de cheiro, como popularmente é conhecida, contém ervas e outros elementos, geralmente de cheiro perfumado.

Mary Douglas (2012) fala em sociedades dinâmicas onde existe um princípio mental que diferencia o que é puro e o que é impuro, levando em conta um princípio classificatório. As regras da separação e o que é evitado, não são negativos mais sim criativos. É possível observar esse processo criativo no terreiro, seja no ato de chegar ao terreiro e sair dele bem como ter o terreiro “dentro” de si mesmo estando “fora” dele. Tais classificações são fundamentais para o pensamento do professor porque ordena suas práticas. Tais regras operam em níveis instrumentais que podem influenciar no comportamento de uma forma direta e de nível expressivo com o simbólico. No Tambor de Mina, por exemplo, temos ordens ao banhar o corpo, as guias a serem usadas nos rituais ou para a proteção. São detalhes fundamentais observado na religiosidade afro-brasileira.

A necessidade de um corpo para a sua dinâmica, ou seja, de um indivíduo que seja canalizador ou aporte dos voduns para sua “manifestação” no terreiro, requer todo um princípio e regras – o que pode ser consumido como alimento, cores de

roupas que podem ou não ser usadas, a “feitura” para o ritual de iniciação, e regras para cada gênero. Como se encontra esse entendimento de corpo imposto pela tradição religiosa e as novas perspectivas de corpo hoje?

O corpo é tudo nessa religião, revela espontaneamente Itaparandi, quando questionado sobre a importância do corpo para a religiosidade. As evidências: quando se adentra em um terreiro em um ritual; quando o filho de santo percorre o terreiro a fazer as devidas reverências aos seus superiores (que pode ser uma pessoa mais nova e, no entanto, mais “velha” no santo); uma obrigação ou simples toque de tambor para que a entidade possa fazer uso de seu adepto para sua manifestação, bem como seu comando sobre o corpo do praticante.

Logo após o banho, a vestimenta para o toque é colocada com as cores em homenagem ao dono do local, *Badé* (vermelho e branco). Temos também, no ornamento, as guias (colares usados pelos médiuns durante as sessões e giras e utilizadas pelos filhos da casa representando os seus guias (*Orixás*) variando a cor conforme a linha na qual o espírito atua) para a defesa do corpo. Todo este preparativo corporal permite observar o mesmo que Mauss (2003) revela para “as maneiras como os homens, de sociedade a sociedade, de uma forma tradicional sabem servir-se de seu corpo” (Mauss, 2003, p.401), como objeto de reflexão levando em conta a influência da cultura, transmissão, o aprendizado que é repassado pelo grupo em que se está inserido bem como não descartar também as influências psicológicas para atuar neste corpo, que é preparado anteriormente e deve seguir uma métrica para, no ato de invocação do vodum, este mesmo corpo possa ser “utilizado” de forma satisfatória ao grupo pertencente.

Há sempre uma preparação para entrar no toque, não se deve comer antes, quando se está em “obrigação”, só o café da manhã leve é consumido. Já foi observado outras vezes que antes do toque os seguintes preparos, enfileirados, tinham que fazer um por vez, a ingestão de dois produtos: um é o *furá* - líquido de cor branco leitoso, composto de gengibre, água de arroz e fubá de mandioca. A outra comida é o nosso conhecido vatapá que possui, na composição pastosa, camarão triturado, pão, azeite de dendê e vários temperos. Todas as pessoas enfileiradas tinham que comer os dois: o *furá*, servido e tomado em uma cabaça, era de uso coletivo e depois o *vatapá* era servido na mão do participante, que ajoelha-se para receber os dois alimentos a fim prepará-lo para “enfrentar” o toque, estes dois são

ingeridos como para dar mais “firmeza” para o ato, sendo assim quase mágico a seus participantes e não menos sagrado.

A festa de *Badé* e sua festa Junina é um momento em que seus participantes retribuem as dádivas alcançadas ou renovam seus laços com a casa. A festa é um momento oportuno de retribuição. Mauss (2003), em seu Ensaio sobre a dádiva, buscou de uma questão problema saber qual é a regra de direito e de interesse que faz com que o presente recebido seja obrigatoriamente retribuído e que força há nas coisas dadas que faz com que o donatário a retribua?

Godelier (2001) busca levar mais longe o que foi colocado por Mauss já que este não levou mais longe a reconstrução da base sociológica do dom, dando mais ênfase nas crenças magico-religiosas. Godelier não descarta sua importância, no entanto:

Elas não explicam a origem real da obrigação de dar, receber de volta aquilo que recebeu ou equivalente. Elas explicam apenas um mundo simbólico que aparece aqui. É, mais fundamentalmente, o mundo das representações imaginárias elaboradas pelos atores para explicar as razões de suas próprias ações, sua origem e seu sentido: o mundo do imaginário (Godelier, 2001, p.162).

Nesses espaços, delimitados por seus participantes, incidem fenômenos subjacentes e ocultos, não permitindo, de imediato, a compreensão dos símbolos e simbologias, o que talvez possa provocar falsos entendimentos e estigmas vistos em superficial como apresentado por Godelier (2001) que ainda coloca que esse sagrado revela:

Certo tipo de relação com as origens em que, no lugar dos homens reais, instalam-se duplos imaginários deles mesmos. Em outras palavras, o sagrado é um certo tipo de relação dos homens com a origem das coisas tal que, nessa relação, os homens reais desaparecem e em seu lugar aparecem seus duplos, os homens imaginários. O sagrado só pode aparecer quando alguma coisa do homem desaparece. E o homem que desaparece é o homem coautor, com a natureza, dele mesmo, o homem autor de sua maneira de existir, de seu ser social. (Godelier, 2001, p. 259).

Os objetos do terreiro quando adentram no terreiro são consagrados como falou José Itaparandi. Elas possuem algo mais, elas são recebidas, no entanto, não são dadas porque sagradas. Nesse entendimento, Godelier (2001) ressalta que não é o objeto que cria, ressalta as diferenças, elas se dão dessa forma porque há uma lógica inerente aos domínios da vida social na qual revelam sentido “na medida em que se desloca de um para outro e troca de função e de emprego” (Godelier, 2001, p. 165) e o autor acrescenta que “a força dos objetos é a de materializar o invisível,

representar o irrepresentável. E é o objeto sagrado que preenche mais plenamente esta função” (Godelier, 2001, p.166).

Silva (2008) coloca que existe uma arte oculta e que elas são os pejis, locais nos quais são reservados objetos da casa e ofertados as entidades e seus assentamentos, também denominados quarto dos segredos. No Terreiro Pedra de Encantaria existem locais restritos e só acessado pelos iniciados. Silva (2008) explica que:

Esses objetos, reunidos segundo prescrição rituais, formam os assentamentos ou ibás (conjunto de peças de barro, louça ou madeira e de outros objetos litúrgicos como pedras, metais etc.) que são, após serem sacralizados por meio do sangue animal e pelo banho de folhas, uma espécie de corpo físico dos deuses na terra. Diferentemente da estatuária do catolicismo que reproduz a imagem humana (muitas vezes suposta) dos santos, os assentamentos procuram reproduzir uma imagem mítica dos deuses. Trata-se de uma versão material, metafórica e/ou metonímicas, de força cósmicas associadas aos domínios naturais destas divindades (Silva, 2008, p. 104).

Existem os preparativos para receber os objetos simbólicos, blusas calças, batas, sandálias panos de cabeça, guias etc. Mauss (2003), na Noção de técnica do corpo, dentre todos estes preparativos o que “queremos destacar agora é a confiança, o momentum psicológico capaz de associar-se a um ato que antes de tudo uma proeza de resistência biológica, obtida graças à palavra e a um objeto mágico” (MAUSS, 2003, p.406). Que no caso são as guias, a roupa, o banho etc.

Assim, nessa mesma fila para preparar os filhos de santo para o toque, havia crianças sendo preparadas para o futuro, a observar a técnica do corpo dos mais velhos sendo diretamente instruídas de como receber o preparo, sendo estas conduzidas por um adulto que lhe dizia como se prostrar para receber e agradecer.

Mauss (2003) coloca, que o que chama de técnica tem que ser tradicional e eficaz, pois “não há técnica nem transmissão se não houver tradição [...] pela transmissão de suas técnicas e muito provavelmente por sua transmissão oral” (Mauss, 2003, p.407). Continua Mauss (2003) sobre o corpo atuante, que “é o primeiro e o mais natural instrumento do homem [...] o primeiro e mais natural objeto técnico, e ao mesmo tempo meio técnico, do homem, é o seu corpo” (Mauss, 2003, p.407).

Vemos que o local, se bem entendido, ou se buscarmos aproximação, enriquecemos nosso entendimento e retiramos a visão limitativa, pejorativa e, por fim, estereotipada que comumente lhes são atribuídas como coisa de preto, escravo e macumbeiro. Atributos que talvez possam estar associados à cultura popular que foge dos cânones tradicionais religiosos do catolicismo. Dessa forma, seguindo também o



entendimento dos fatores históricos, estes espaços servem de resistência, pois, sabe-se que:

A população africana, usada como mão de obra escrava trouxe para o território brasileiro um repertório rico de manifestações religiosas. Como religiões de escravos, as concepções religiosas africanas se mantiveram, em parte, como uma forma de resistência cultural e foram ressignificadas, como candomblé, macumba, samba, umbanda, xangô e uma variedade de outras designações regionais. Os cultos de origem africana foram preservados apesar da catequese cristã, da desqualificação dos colonizadores com práticas supersticiosas e animistas (Silva, 2015, p.16).

A estrutura de um terreiro é sempre envolta de mistérios e sentimento de espiritualidade, é um ambiente religioso. Indo para além desta primeira percepção, seguem um padrão, o salão em que se baia, para receber, dos cavalos de santo, e prestígio do público sempre presente às entidades cultuadas, e os quartos de santo onde destina-se oferendas às entidades.

No terreiro, há um local específico criado por José Itaparandi denominado Palácio da Encantaria ou Castelo da Encantaria. Este espaço foi criado por Itaparandi a fim de saciar a busca de um pertencimento, levando em conta atributos de uma religião afro-maranhense, sendo o local composto destes elementos. Nas palavras de José Itaparandi, o *voduns* e os *orixás* são importantes e os encantados devem também ter espaço de importância e que estes encantados devem ser classificados como *orixás* brasileiros.

Imagem 55 – Palácio da Encantaria Área Externa e Interna 1



Fonte: Arquivo do Pesquisador (2023)

Imagem 56 – Palácio da Encantaria Área Externa e Interna 2



Fonte: Arquivo do Pesquisador (2023)

Imagem 57 – Palácio da Encantaria Área Externa e Interna 3



Fonte: Arquivo do Pesquisador (2023)

Imagem 58 – Palácio da Encantaria Área Externa e Interna 4



Fonte: Arquivo do Pesquisador (2023)

Próximo desse espaço dedicado a encantaria, temos uma espécie de monumento que pode ser também uma livre interpretação (ou intervenção artística), aos olhos de Itaparandi busca fazer um misto de resgate e pertencimento, que é a imagem de *Iemanjá orixá*, entidade feminina dos rios mares com pele negra, pois não gostava e tinha desprezo das representações como uma mulher com traços europeus, uma forma de negacionismo cultural. Seu intuito é de que quando as pessoas visitam seu espaço, possam tirar fotos e divulgar a verdadeira imagem da representação da entidade. As duas formas de exposição parecem buscar, como um museu, revelar e fazer falar por imagens.

Imagem 59 – Monumento para *Iemanjá*

Fonte: Arquivo do Pesquisador (2022)

A arte presente no Terreiro Pedra de Encantaria é a expressão da arte religiosa afro-brasileira, e por sua excelência é expressão do coletivo. Como expressa Silva (2008, p. 99)

Essa arte produz, por meio de um conjunto de objetos modelados, um sistema de ideias, de tal modo que ideias e objetos possam se expressar mutuamente enfatizando a inseparabilidade existente entre eles. A ideia religiosa não se “objetiva” na peça artística e nem esta é uma mera “função” do religioso. São antes linguagem diferentes que expressão planos complementares de significados, ou seja, são fatos sociais estéticos-religiosos. Por isso, insiste-se em que essa arte, apesar da influência da arte ocidental, dificilmente pode ser entendida como “arte pela arte”.

As representações artísticas afro-brasileiras não mantêm caráter de exclusão de cultura versus natureza. Cada objeto construído possui uma força vital (*axé*). As representações como um machado a representar *Xangô* e que depois será sacralizado por banho de ervas e defumadores não concebera a tal objeto alma. “Antes atua sobre a forma e conteúdo de um objeto já divino na natureza [...] ressaltando sua expressão sagrada” (Silva, 2008, p.99). Conduru (2007) salienta esse entendimento colocando que:

Cada um dos artefatos usados nessas religiões é ao mesmo tempo, um todo e uma parte, constituindo o paradoxo e acontecimentos da coisa inteira que participa da caracterização dos acontecimentos aos quais se conecta e



integra, tornando-se uma parcela, sem perder sua inteireza (Conduru, 2007, p. 30).

Os objetos fazem adorno ao corpo, a arte religiosa afro-brasileira tem o corpo como principal referencial, seja no uso para as entidades como cavalo de santo, ou na identificação da vestimenta e adorno para identificação de determinada entidade, Silva (2008, p.100) observa que os objetos produzidos nesse campo possuem duas grandes categorias relacionadas ao corpo: a entidade (dono da cabeça) e o filho de santo e o objeto que é uma materialização imanente. “A primeira categoria engloba a arte religiosa que se manifesta sobretudo no barracão, durante as cerimônias públicas [...] e a segunda, a arte oculta dos pejis (altares) (Silva, 2008, p. 100).

Imagem 60 – Adereço e Guia 1



Fonte: Arquivo do Pesquisador (2023)

Imagem 61 – Adereço E Guia 2



Fonte: Arquivo do Pesquisador (2023)

Imagem 62 – Peji



Fonte: Arquivo do Pesquisador (2023)

Imagem 63 – Máscara



Fonte: Arquivo do Pesquisador (2023)

No calendário litúrgico, cada obrigação ou momento festivo revela elementos pertencentes a entidade cultuada visível nas roupas e cores correspondentes a cada entidade e elementos votivos como roupas mais elaboradas e austeras para as entidades voduns e roupas mais coloridas e leves para as entidades caboclas. Com o desenvolvimento da cerimônia pode ser modificada: a amarração que identifica se é

uma entidade é feminina, masculina, velho ou jovem, se usa bengalas ricamente ornadas indicando seu grau na hierarquia religiosa.

Imagem 64 – Filho Incorporado Usando Acessório Ritual



Fonte: Arquivo do Pesquisador (2023)

Imagem 65 – Guias De Badé E Acessórios



Fonte: Arquivo do Pesquisador (2023)



Imagem 66 – Detalhe De Uma Guia



Fonte: Arquivo do Pesquisador (2023)

Quanto aos aspectos das indumentárias litúrgicas há duas categorias de objetos artísticos-religiosos (Silva, 2008, p. 101), a primeira referente à vestimenta em si no ato do transe e em cerimônias, e a segunda aos elementos de adorno que podem ser identificados em partes do corpo. Esses objetos são compostos de uma aura do sagrado. Silva esclarece que:

As roupas que compõem as vestes litúrgicas [...] e mesmo aquelas que os adeptos usam como parte da indumentaria do terreiro constituem por isso alguns das imagens mais populares da religião. A roupa da baiana composta pelo torço branco ou colorido, saia rodada e camizu (pequena bata) de Richelieu e pano da costa levado sobre o ombro é um exemplo dessa arte religiosa do vestir derivada tanto de uma estética africana como da imposição de uma moda europeia. Atualmente a arte de produzir essa vestimenta que envolve a tecelagem e o bordado, a aplicação de outros acabamentos e um conjunto de técnicas manuais de amarração de torço e execução de laços tem sido preservados nos terreiros como legado de um importante conhecimento artístico-religioso (Silva, 2008, p. 101)

Esse rigor do proceder dentro da liturgia pode ser gerenciado pelos mais antigos do terreiro que perpetuam de geração em geração a vestimentas com suas cores e tamanhos, bem como o ritmo das doutrinas e das músicas. Há diferenças hoje sobre essa vestimenta, pois existe acesso aos bens que compõem essas vestimentas e adornos, “as vestimentas rituais, por exemplo, eram simples, mais humildes, agora são mais luxuosas” (Abreu, 2018, p.189), a simplicidade se justifica pela condição financeira. A Festa do Divino Espírito Santo, por exemplo, atrelada ao

catolicismo popular, atrai um público católico de poder aquisitivo mais elevado que acaba ajudando na manutenção e imponência das festas, e também no capital social que essas casas adquirem.

Imagem 67 – Cajados Utilizados Nos Rituais



Fonte: Arquivo do Pesquisador (2023)

Imagem 68 – Início da Festa da Cabocla Mariana



Fonte: Arquivo do Pesquisador (2023)

Imagem 69 – Dançante Com Faixa Com As Cores Da Turquia



Fonte: Arquivo do Pesquisador (2023)

Imagem 70 – Dançante Com Acessórios Referentes A Entidade *Ossanha*



Fonte: Arquivo do Pesquisador (2023)



Imagem 71 – Roupas Ritual Para Tambor De Choro



Fonte: Arquivo do Pesquisador (2023)

Nas imagens, temos para cada ritual uma cor preponderante (já que há mais de uma cor) para dada entidade a ser reverenciada. As cores têm uma predominância para cada entidade e que fica a cargo do líder do terreiro, se não houver manifestação direta da entidade (da incorporação ou em sonhos) determinando a cor que deve sobressair. Para além dos tecidos, outros elementos que se destacam são os adornos que fazem referência a dada entidade, com conchas e elementos marinhos para entidades ligadas a água (Figuras 14 e 15). ou mesmo imagens que remetem a lugares distantes, como na imagem abaixo, que no detalhe da medalha em sua guia, na qual vemos a figura em relevo de duas pirâmides que remete ao Egito.

Há alguns adereços como chapéus para entidades caboclas, cajados bem elaborados em madeira que podem identificar sua importância, sexo ou idade. Na imagem que apresenta a dançante com as cores da Turquia, o predomínio do pano cruzado representa as cores da desse país e na imagem seguinte temos uma faixa com elementos de palha e folhas que representa *Ossanhe*, *orixá* das folhas sagradas, ervas medicinais e litúrgicas.

Em alguns rituais, por serem muito caros, raros de acontecer, há uma estética diferenciada, é o caso do *Arrambã* ou Bancada, as vestimentas são mais coloridas e remetem a elementos da tradição da Casa da Minas das *Tobóssis* que são entidades femininas infantis que se vestem diferentemente dos *voduns*, usam saias coloridas com bastante enfeites e sobre o dorso nu panos da costa com listras coloridas e sobre

os ombros, uma manta bordada em malha de miçangas coloridas e é feito um pequeno coque com os cabelos amarrados.

Imagem 72 – Ritual Da Bancada (Arrambã)



Fonte: Arquivo do Pesquisador (2023)

Imagem 73 – Filhas Em Roupas Rituais 1



Fonte: Arquivo do Pesquisador (2023)

Imagem 74 – Filhas em Roupas Rituais 2



Fonte: Arquivo do Pesquisador (2023)

O *Arrambã* envolve bastantes elementos estéticos e como coloca Conduru (2007, p. 31)

A amplitude que pode conectar essa plasticidade às artes visuais[...] às artes cênicas, à música, à culinária. Pois, a um olhar mais atento e aberto aos outros sentidos, emergem as práticas das religiões afro-brasileiras, nas quais a plasticidade nunca está dissociada do rito e da vivência. Em verdade, boa parte da cultura material dessas religiões permanece inacessível; [...] deve ser ressaltado o modo especial como as práticas expositivas participam dos rituais dessas comunidades; quando são dadas a ver, é em meio a ritos e, geralmente, de modo nada ostensivo (Conduru, 2007, p. 31).

Conduru (2007) acrescenta que nas comunidades de terreiro não existe dicotomia entre exibição e performance como existente na modernidade artística ocidental, que comumente é praticada nos museus e no teatro. Os ritos colocados por essas religiões não se desenvolvem sem o uso dos objetos rituais. “O que faz sobressair uma plasticidade não restrita aos objetos por estar conectada ao acontecer à permanente corporificação de divindades, representadas em pessoas e fora delas” (Conduru, 2007, p. 32).

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Demonstramos que a arte afro-brasileira no terreiro é viva, e tem características diferentes daquelas encontradas nas bienais. Relacionando-se à vida, ao pensamento e à resistência. O terreiro por si só denuncia uma manifestação cultural rica e permite um ato de pensamento e existência.

Ao destacar a Lei nº 10.639/2003, podemos afirmar que foi o primeiro passo de uma longa caminhada, é a ratificação da luta do movimento negro desde antes da constituição de 1988. A Lei em destaque reafirma a pluralidade étnico-racial e cultural do nosso país e marca o reconhecimento da organização política do movimento negro assim como ocorrido na luta pelo fim da escravidão. A Lei nº 11.645/2008 amplia os dispositivos da Lei nº 10.639/2003, incluindo os povos indígenas, do meio de suas lutas, visando um olhar minucioso de sua cultura e a valorização do seu conhecimento ancestral.

A inserção e discussão da Lei nº 11.645/2008 nos diversos contextos sociais, sobretudo nos espaços educacionais, busca oferecer uma “nova” perspectiva de compreender a história, apreendida em todas as suas dimensões por um viés eurocêntrico, orienta em seus dispositivos o vislumbre de uma riqueza cultural que é também reparadora. A partir da materialização desta Lei nos currículos, é possível permitir o reconhecimento de que o continente africano não deve ser visto como um continente no qual a história está atrelada a pessoas que serviram para a escravidão. Ali, berço da humanidade, contém o cenário de conhecimentos, fortes lideranças, reis, rainhas, artesãos, artistas, músicos, várias formas de pensadores e de interpretação de mundo.

Santos (2020) coloca que um dos principais motivos da aplicabilidade da Lei nº 11.645/2008 é que “existe um descompasso entre os avanços das discussões conceituais e metodológicos envolvendo os povos indígenas e sua aplicação no ensino, considerando também os saberes indígenas e as experiências do movimento dos povos originários” (Santos, 2020, p.56). Concordamos com Borges (2010) ao enfatizar que é crucial a fomentação da diversidade nacional para sua valorização histórica e cultura, e que ao assumir essa responsabilidade temos o compromisso com a formação de indivíduos conscientes da sua história e sua identidade.

Após quinze anos da aprovação da Lei nº 11.645/2008, com o apoio do movimento negro e com a articulação dos povos indígenas, ainda há inúmeros



desafios para sua efetivação. A partir da constatação, propomos com esta dissertação trazer novamente à baila a discussão sobre a Lei nº 11.645/2008, de forma que esta não seja esquecida ou reduzida a conteúdos secundários, mas que possa ecoar em diferentes espaços sociais. Consideramos que os trabalhos científicos conseguem promover a revisitação a Lei, bem como reforçar a necessidade da implementação de políticas educacionais que efetivem os dispositivos prescritos na Lei nº 11.645/2008.

Com destaque à ênfase ao estudo da história da África e dos africanos, a luta dos negros e dos povos indígenas no Brasil, nas áreas de educação artística, de literatura e história brasileira, destacamos em nossa pesquisa que uma das possibilidades de aproximarmos a teoria do seu contexto histórico se dá por meio da vivência dos indivíduos com essa realidade, da história viva presente nos Terreiros de Mina, da luta e resistência do povo negro, da sua cultura, da sua arte e das suas crenças que compartilham a formação do povo brasileiro, nossa identidade, e que se faz tão presente na cultura maranhense.

A Lei nº 11.645/2008 inclui a história das religiões de matriz africana no Brasil. Mas, para tanto, se faz necessária a tomada de consciência de todo o processo de colonização, violência e preconceito que envolvem a história e a cultura do povo negro, em especial as religiões de matriz africana.

Pelo não entendimento da cultura africana à ideia de arte ou de uma estética apreciável, arte não é reconhecida como arte por não ser europeia. Nesse caso, o tratamento deve ser de uma referência a decolonialidade e pensamento afro-diaspórico, que busca, não rejeitar a visão de mundo ou a epistemologia do mundo europeu, mas ter uma referência a outras epistemologias (que não de dominação), que não esteja pautada em um sistema econômico cuja função é violenta e subjugadora de um grupo étnico sobre outro.

Fanon (2008) nos ajuda a refletir sobre a questão permitindo uma análise em que a alienação do homem negro não reside somente nos fatores que se apoiam na individualidade, ele destaca também os fatores sociogênicos das patologias. Na sua obra, *Os Condenados da Terra* (Fanon, 2023), a atenção social da questão do negro se torna incisiva. Nessa obra, Fanon discorre sobre o Estado moderno que nasce e se mantém pela violência, pelo colonialismo, pela relação do colonizado e pela violência, violência passada como ideia de progresso e ordem e que se impõe carregada de valores que toca nas diferentes esferas: religião, cultura, atos morais e

políticos. Fanon (2023) torna evidente a violência na forma de linguagem, em outras palavras, a violência é uma espécie de um movimento da linguagem hegemônica.

O entendimento da cultura africana com suas tradições não possui estética apreciável, sua religião e expressividades nos enunciados hegemônicos não é religião, e é comumente vista como demoníaca, vide atribuição de algumas entidades em especial *Exu* (*vodum Legba* ou *Elegbara*) que é associada ao demônio pelos primeiros missionários católicos (Prandi, 2001). Mas Exu pode ser um trickster<sup>9</sup> a fazer eterna desconstrução das regras e que não se define e nem estabelece padrão, bem como espécie de mensageiro, como a arte busca fazer. Dos Anjos (2006) coloca que tal entidade “situa-se no começo de todo processo de agenciamento da subjetividade afro-brasileira [...], o transportador da energia vital, aquele que faz a intermediação entre as divindades e o homem” (Dos Anjos, 2006, p.17).

Se for pensado em profundidade, essas categorias legitimam uma individualidade ou a ideia de “indivíduo moderno” que unicamente favorece aqueles que exploram o coletivo, coletivo que se espraia e se dilui de forma imposta e por esse efeito, não dando condições àqueles que tiram do coletivo força de apoio e atuação, são assim, destituídos de tal amparo podendo ser em alguns momentos facilmente subjugados. Os terreiros de religião de matriz africana são ilhas de resistência, linhagem e referência ancestral de um coletivo elas são constantes encruzilhadas.

Nesse breve entendimento de uma perspectiva fanoniana, temos como primazia a linguagem (normativa e violenta) do homem branco como portador da gramática da desigualdade. Essa forma de violência tem mecanismos de alienação que introduz perspectivas psicanalíticas, existencialistas e, quando marxista, “devem ser sempre ligeiramente flexibilizadas” em suas análises nos processos de subjetividades tanto do colono quanto do colonizado (Fanon, 2023, p.36).

As manifestações culturais e artísticas afro-brasileiras não são legitimadas com respeito e importância. Por este ponto, devemos nos perguntar se é um problema de técnica estética ou negação cultural do negro e dos povos originários? A psiquiatra e psicanalista Neusa Santos, em *Tornar-se negro* (2021), buscando referências em

---

<sup>9</sup> Queiroz (1991) coloca que trickster é o herói embusteiro ardiloso, cômico, pregador de peças, protagonista de façanhas que se situam, dependendo da narrativa, num passado mítico ou no tempo presente. A trajetória deste personagem é pautada pela sucessão de boas e más ações, ora atuando em benefício dos homens, ora prejudicando-os, despertando-lhes, por consequência, sentimento e admiração e respeito, por um lado, e de indignação e temor, por outro. (p.94). Pode ser um deus, deusa, espírito, masculino ou feminino, animal antropomórfico que prega peças ou desobedece a regras de comportamento.

Freud e em Fanon, coloca em perspectiva a fala do sujeito psicanalítico conectado ao problema racial, de um negro que possui um ego distinto do branco e o que é oferecido a esse homem negro é o ideal branco, ele não é um modelo psíquico concreto, histórico realizável e tangível, “o modelo de identificação normativo estruturante com o qual ele se defronta é o de um fetiche do branco, da brancura” (Souza, 2021 p.27), o que conseqüentemente para homens e mulheres negras contribui para o apagamento de sua identidade e sua cultura.

Alberto da Costa e Silva (2021), africanista brasileiro, na busca de entender a formação do Brasil, verificou que nosso país não é um só e pensando assim devotou sua atenção ao grande continente Africano. Ele revela, em específico na obra *A África e os africanos na história e nos mitos* (2021), como estimar e compreender a arte africana. Coloca que as esculturas, por exemplo, nos dizem mais do que somente o ineditismo, excentricidade, o rudimentar e o grotesco ou, se mais atento, para riqueza de suas formas, busca demonstrar o peso a determinada sociedade africana.

A entrada da escultura para alguns jovens europeus no início do novecentos foi vista como um modelo para suas criações artísticas. A esse olhar para as representações africanas, Pablo Picasso, um dos principais expoentes, que forjou uma nova fase e estilo a partir de visitas a uma exposição de arte Africana no Museu do Homem em Paris em 1905, seu impacto se deu principalmente com as máscaras (ver imagens em anexo), adquiridas em lojas de antiguidades por muito pouco dinheiro. (Gombrich, 2011)

Artistas como ele repetiam o que séculos antes foi feito por personalidades como Donatello, Luca dela Robbia, Sansovino e outros italianos do alvorecer do renascimento que por redescobrirem a Grécia antiga deram uma nova direção para as artes plásticas no mundo ocidental (Silva, 2021, p.,191)

As obras africanas permitiam terminar com o impasse da arte ocidental, a qual não priorizava uma fidelidade a natureza ou a uma beleza ideal, temas tão caros a arte europeia, elas possuíam o que foi perdido - “expressividade intensa, clareza de estrutura e uma simplicidade linear da técnica” (Gumbrich, 2011, p. 563).

Essa arte foi fonte muito aproveitada, sendo inspiradora como podemos observar em *Les Demoiselles d'Avignon* de Picasso (ver imagens em anexo). Tais obras ficaram vinculadas no ocidente como sendo uma arte moderna, no entanto, sabemos que as sociedades africanas com sua arte tribal são muito mais complexas e seu significado muito mais abrangente.

Silva (2021) comenta que são ricos os relatos da África subsaariana com suas estruturas políticas, rituais e relações sociais, no entanto, quanto as esculturas, essas eram menosprezadas e tidas como “desformes, feíssimas e grotescas, ou as condenadas em nome da fé” (Silva, 2021, p.194). Uma fração delas por si só são arrebatadoras em técnica e representatividade artística, como podemos observar nas placas de bronze do palácio de um obá (rei ou governante) no *Benim* (anteriormente conhecido como *Daomé*), retiradas pelos britânicos em 1897 ou em uma estatueta *hemba* (ver imagens em anexo).

Em “Mirar para compreender: artesanania e re-existencia”, Zulma Palermo (2012) levanta o questionamento entre arte e artesanato e a hierarquização que se efetiva dentro do ponto de vista do pensamento colonial em que há uma faceta canônica que determina e rege a validade do que é produzido artisticamente no ocidente.

Em seu reflexivo artigo, toma inicialmente para discussão um comparativo entre a obra “Antropofagia” da brasileira Tarsila do Amaral com uma escultura Pajcha em que se permite, dada as devidas referências espaciais de técnicas e materiais, revelar distinções em que a primeira é reconhecida como uma representação da arte latino-americana presente em grandes museus e a segunda é considerada como artesanato provinciano, destituído de reconhecimento e significado. (ver imagens em anexo)

Partindo deste comparativo, é necessário o questionamento quanto aos critérios de valorização do que é produzido artisticamente levando em consideração fatores étnicos e geográficos, o que produz valor em última instância. Os objetos produzidos (a margem) podem ser validados e incorporados dentro do que se corresponde como história da arte universal?

O que se coloca como um diferenciador cultural se revela concentrado num discurso de autoridade cultural, girando na normativa de dominação e de uma suposta supremacia ante culturas que se apresenta, por vezes, ambivalente e heterogênea, dentro de uma esfera hegemônica que se instala uma verdade absoluta, e que, conseqüentemente, bloqueia o diferente e limita qualquer exegese e compreensão de produções culturais opositivas.

Os terreiros são locais que buscam a comunicação. Existem para aqueles que a escutam. A sua existência é feita para contar histórias (e fazer valer a comunicação com entidades não humanas com seus devotos) e não para provar nada...assim como a arte. A pesquisa coloca-se em um papel humildemente de interpretação do indizível - há tanto do inexplicável em um terreiro - que perde um pouco do encanto traduzir

tudo e se permite também não ser um traidor. Algumas imagens aqui reproduzidas falam por si mesmas. Para aqueles que querem mais, o terreiro faz-se um local de busca. Uma busca que leva a arte afro-brasileira junto a premissas espirituais, como um artista a procura das musas a ditar o rumo da sua obra.

A busca aqui foi passar um dos caminhos para uma identidade no país continental e de tantos elementos e agentes culturais. O terreiro Pedra de Encantaria tem plasmado todo um aspecto cultural que se bem observado vão para além dos aspectos meramente contemplativos. É por sua existência possuidora de arte culinária que pode ser compartilhada a todos, com sua vestimenta que podem ser um identificador de nobreza bem como magia e encanto a favorecer suas entidades. Se bem-vista (sem preconceito) suas músicas (pontos, doutrinas,) compõem vários aspectos simbólicos em que tem a encantaria seu principal destaque.

O terreiro pode ser um museu orgânico que não se limita, não é estático, pode ser traduzido diretamente ou levar tempo sua interpretação interna das coisas externas. O terreiro Pedra de Encantaria, se inquerido quanto ao tema de sua arte, diria orgulhoso a importância dos elementos da natureza porque é dela que é retirado tudo e por ela que tudo finaliza. Ela faz-se presente ao limpar a entrada do terreiro com ervas aromáticas, mesmas ervas que banham o corpo do devoto, nas imolações aos animais respeitando a sua oferta como alimento de forma sagrada e menos violenta possível, na morte de um filho da casa em que seus pertences devem ser direcionados a algum espaço da natureza (rio, mata, mar), a algum território distante como a Turquia, Egito, ou proteções de animais. Todos esses elementos, se bem observados, podem ser encontrados no Terreiro Pedra de Encantaria e se vistos com olhos de ver, a encantaria ou encantamento/magia acontece.

Mediante as considerações expostas, este trabalho é um espaço de discussão sobre as questões que envolvem a história, a arte e a cultura do povo negro na sociedade brasileira, evidenciando o Terreiro de Mina Pedra de Encantaria como fonte de existência e resistência.

Esperamos que as leis que servem de condutor político identitário não sejam apenas letras mortas, para tanto devemos ensinar às novas gerações (nas escolas, no seio familiar) valores e riqueza culturais que compõem a nossa nação.

## REFERÊNCIAS

Abreu, Marilande Martins. Perfil de cultura popular: Clemente Sousa e Clemente Filho – o fundador e o zelador do Terreiro Jardim de Encantaria. In: **Comissão Maranhense de Folclore – CMF**, nº 6, dez, 2016.

Abreu, Marilande Martins; SILVA, Antonielton Vieira da. In. **Outros Tempos**, vol. 15, n. 25, 2018, p. 183- 191.

Abreu, Marilande Martins. **Um Olhar sobre a tradição**: relacionando campo religioso e campo intelectual - São Luís: EDUFMA, 2009.

Ahlert, Martina. **Carregado em saia de encantado**: transformação e pessoa no terecô (Maranhão, Brasil). Etnográfica [online] vol.20 (2) 2016. Disponível em <https://journals.openedition.org/etnografica/4276>

Anjos, José Carlos Gomes. **No território da linha cruzada**: a cosmo política afro-brasileira. Porto Alegre: ed. UFRGS/Fundação Cultural Palmares, 2006.

Barreto, Maria. **Os Voduns do Maranhão**. Fundação cultural do Maranhão. São Luís: 1977

Bastide, Roger. **As religiões africanas no Brasil**: contribuição a uma Sociologia das interpretações de civilizações. Vol. 1 – 2. São Paulo: Ed. Civilizações, 1971.

Bastide, Roger. **O Sagrado selvagem e outros ensaios**. São Paulo: cia. das Letras, 2006.

Brasil. **Lei nº 11.645**, de 10 de março de 2008. Altera a Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, modificada pela Lei no 10.639, de 9 de janeiro de 2003, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena”. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2007-2010/2008/lei/l11645.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/l11645.htm). Acesso em: 03 mar.2023.

Brasil. LDB: **Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional**. – 4. ed. – Brasília, DF: Senado Federal, Coordenação de Edições Técnicas, 2020.

Bidima, Jean-Godefroy. **Da travessia: contar experiências, partilhar o sentido** - De la traversée: raconter des expériences, partager le sens. Rue Descartes, 2002/2, n.36, p. 7-17. Tradução para uso didático por Gabriel Silveira de Andrade Antunes.

Borges, Elisabeth Maria de Fátima. A inclusão da história e da cultura afro-brasileira e indígena nos currículos da educação básica. In: **R. Mest. Hist.**, Vassouras, v. 12, n. 1, p. 71-84, jan./jun., 2010.

Carreiro, Gamaliel da Silva. Santos, Lyndon Araújo dos. FERRETI, Sergio Figueiredo. Lima dos Santos, Thiagi (orgs). **Todas as águas vão para o mar**: poder cultura e devoção nas religiões.

Carneiro, Edison. **Candomblé da Bahia**. São Paulo: WMF Martins Fontes. 2008.

Carvalho, José Jorge de. Mission Brasil. In: **Revista INIDEF**, Caracas: n.3, p.108-113, 1977/78

Conduru, Roberto. **Arte afro-Brasileira**. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

Conduru, Roberto. **Arte não europeia: conexões historiográficas a partir do Brasil** – São Paulo: Estação Liberdade: Vasto, 2020,

Conceição. Santos Joanice. Quanto o assunto é sobre religião de matriz africana: Lei 10.639/2003. In: **Revista da FAEEBA** – educação e contemporaneidade, Salvador, v.25, nº 45, p. 113- 126, jan/abr. 2016

Costa Eduardo, Octavio da. **The negro in Northern Brazil**, astudy inacculturation. New York: J.J AugustinPublischer, 1948

Cunha, Antonio Honady Furtado. **Pedra de Encantaria: um estudo etnográfico de um terreiro de Tambor de Mina em São Luís**. 2002.

Douglas, Mary. **Pureza e perigo** – São Paulo: Perspectiva, 2012.

Eliade, Mircea. **O sagrado e o profano: a essência das religiões**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

Fanon, Frantz. **Os condenados da Terra**. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

Fanon, Frantz. **Pele Negra, Máscara branca**. Salvador: EDUFBA, 2008.

Ferreira, Euclides Menezes. **O candomblé no Maranhão**. São Luís: ed. Alcântara, 1984

Ferreira, Euclides Menezes. **Orixás e voduns em cânticos associados**. Ed. ed. Alcântara, 1985

Ferretti, M. **Religião “afro-brasileira, como resposta às aflições”**. São Luís: EDUFMA, 1984.

Ferretti, M. **Desceu na guma: o cabloco no tambor de mina em um terreiro de São Luís**. a Casa Fanti-Ashanti. São Luís: EDUFMA, 2000.

Ferretti, M. ASSUNÇÃO, Luiz Carvalho de. Multiculturalismo, tradição e modernização em religiões afro-brasileiras. In: **Revista Pós Ciências Sociais**, v.11, n.21, 2014. São Luís: EDUFMA, 2014.

Ferretti, M. **Pajelança do Maranhão no século XXI: o processo de Amelia Rosa**. São Luís: FAPEMA. 2004.

Ferretti, Sergio. O Egito na memória da comunidade do Cajueiro. In: **Boletim da Comissão Maranhense de Folclore**, nº 60, jun de 2016. São Luís, 2016. Disponível



em file:///C:/Users/gedmm/Desktop/BOLETIM-DA-CMF-Nº-60-JUNHO-2016-ISSN-1516-RECUPERADO-FINAL.

Ferretti, Sergio. **Querebentã de Zomadônu**: etnografia da casa das Minas do Maranhão. Rio de Janeiro: Pallas, 2009.

Ferretti, Sergio. **Repensando o sincretismo**. São Paulo: EDUSP; Arché Editora, 2013

Fischer, Ernst. **A necessidade da arte**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

Gell. Alfred. **A arte e a agência**: uma teoria antropológica. São Paulo: ubu editora, 2020.

Gennep, Arnold van. **Os ritos de passagem**: estudo sistemático dos ritos da porta e da soleira, da hospitalidade, da adoção, gravidez e parto, nascimento, infância, puberdade, iniciação, coroação, noivado, casamento, funerais, estações etc. Petrópolis, RJ: Vozes. 2013.

Glissant, Edouard. **Poética da relação**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021

Godelier, Maurice. **O enigma do dom**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

Gombrich, E. H. **A história da arte** – Rio de Janeiro: LTC, 2011

Gomes, Nilma Lino. **Alguns termos e conceitos presentes no debate sobre relações raciais no Brasil**: uma breve discussão. Açãoeducativa.org.br, 2012.

Hampatê Bâ. A tradição viva. In: **História geral da África**, I: Metodologia e pré-história/ editado por Ki-Zerbo – Brasília: UNESCO, 2010

Halbwachs, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: ED. Vértice, 1990.

Iphan, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Complexo Cultural do Bumba-meu-boi do Maranhão. **Dossiê do Registro como Patrimônio Cultural do Brasil / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. São Luís: Iphan/MA, 2011. Disponível em:  
<[http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie\\_bumba\\_meu\\_boi\(1\).pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_bumba_meu_boi(1).pdf)  
> Acessado em: 10 mar. 2023.

Lages, Sônia Regina Corrêa. **Exu - Lux e Sombras**. Uma análise psico-junguiana da linha de Exu na Umbanda. Juiz de Fora: Clío Edições Eletrônicas, 2003.

Le Breton, David. **Antropologia do corpo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.

Malinowski, Bronislaw. **Argonautas do pacífico ocidental**: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da nova guiné melanésia – São Paulo: abril cultural os pensadores, 1978.

Manguel, Alberto. **Lendo imagens**: uma história de amor e ódio - São Paulo: Cia das Letras, 2001.

Maupoil, Bernard. **A adivinhação na antiga costa dos escravos**. São Paulo: Edusp, 2017.

Mauss, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003. ENSAIO SOBRE A DÁVIVA

Menezes, Hélio & HUPSEL, Rafael. 2015. "Arte - Alfred Gell". In: **Enciclopédia de Antropologia**. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia. Disponível em: <<http://ea.fflch.usp.br/conceito/arte-alfred-gell>>

Menendez, Larissa Lacerda; Dias José Alves. **O Boi do Maranhão**: interlocuções sobre patrimônio cultural e políticas públicas. AGENDA SOCIAL (UENF), 2022.

Motta, Roberto M.C. A cura no Xangô de Pernambuco: o rito do amassi como terapia in: Scott, Parry (Org.). **Sistemas de Cura**: alternativas do povo. Recife: UFPE, 1986. P. 78-88

Munanga, Kabengele. Arte afro-brasileira: o que é afinal? In: **Paralaxe** V.6 N.1 2019.

Munanga, Kabengele. Algumas considerações sobre “raça”, ação afirmativa e identidade negra no Brasil: fundamentos antropológicos. In: **Revista USP**, São Paulo, n68, p. 46-57, dezembro/fevereiro 2005-2006. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13482>. Acesso em: 05/05/2022

Munanga, Kabengele. Negritude afro-brasileira: Perspectivas e Dificuldades. In: **Revista de Antropologia**. 1990. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/111217>. Acesso em: 05/05/2022.

Munanga, Kabengele. **Teoria social e relações raciais no Brasil Contemporâneo**. 2010. Disponível em: [https://www.mprj.mp.br/documents/20184/172682/teoria\\_social\\_relacoes\\_sociais\\_brasil\\_contemporaneo.pdf](https://www.mprj.mp.br/documents/20184/172682/teoria_social_relacoes_sociais_brasil_contemporaneo.pdf). Acesso em: 05/05/2022

Nogueira, Renato. **O ensino de filosofia e a lei 10.639**. - Rio de Janeiro: Pallas: Biblioteca Nacional, 2014.

Nora, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. In: **Les lieux de memoire**. Proj. História, São Paulo (10), Puc- Sp 199333333

Pacheco, Gustavo de Britto Freire. **Brinquedo de Cura**: um estudo sobre a pajelança Maranhense. Rio de Janeiro: UFRJ / MN / PPGAS, 2004.

Palermo, Zulma. Mirar para compreender: artesanía y re-existencia. Otros Logos. In: **Revista de Estudios Críticos**, ISSN 1853-4457.

Parés, Luís Nicolau. **O rei, o pai e a morte**: a religião vodum na antiga costa dos escravos na África ocidental. São Paulo: CIA das Letras, 2016.

Pires, Alvares Roberto. **Ao rufar dos tambores**: Casa Fanti-Ashanti, intelectuais e a (re)construção do universo religioso afro-maranhense. Teses de doutoramento do Programa de Pós-Graduação da PUC-SP Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais. 1999. <https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/handle/30853>

Pollack, Michel. **Memória, esquecimento e silêncio**. Estudos Históricos. Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989.

Pollack, Michel. **Memória e identidade Social**. Estudos Históricos. Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992.

Ricoeur, Poul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas, SP: Unicamp, 2007.

Rodrigues, Renata Cordeiro. Barbalho, Alexandre Almeida. **A Obrigatoriedade da Temática História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena na Rede de Ensino**: um estudo sobre a implementação da Lei Nº 11.645/08 no conteúdo programático das escolas públicas de Caucaia. Conhecer: debate entre o público e o privado. v 06. nº 17. 2016.

Rossi, Elvio Antônio. A apoteose da pintura colonial brasileira: o teto da igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto. **HACER - História da Arte e da Cultura**: Estudos e reflexões, Porto Alegre, 2016. Disponível em: <<http://www.hacer.com.br/igreja-de-sao-francisco>>. Acesso em: [02/03/2023].

Sanches Abmalena Santos, Nunes, Izaurina Maria de Azevedo in: **IPHAN**. Bumba-meu-boi do Maranhão é o mais novo patrimônio cultural brasileiro. In: Portal do IPHAN, 2011. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/> Acesso: 10 mar..2023.

Santos, Maria do Rosário C., Santos Neto, Manoel dos. **Boboromina**: Terreiros de São Luís, uma interpretação sociocultural. São Luís, SECMA/SIOGE, 1989.

Schwarcz, Lilia. Coleção MAR: **Enciclopédia Negra**. Disponível em: <https://museudeartedorio.org.br/programacao/colecao-mar-enciclopedia-negra>. Acesso em: 08. Mar. 2023.

Segato, Rita Laura. **Santos e Daimones**: o politeísmo afro-brasileiro e a tradição arquetipal. Brasília: UNB, 2005.

Souza, Neusa Santos. **Tornar-se negro ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social**. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

Silva, Elizete da. Entre o pluralismo e a intolerância religiosa. In: Portela, Camila da Silva [et.al (organizadores)]. **Leituras sobre religião**. São Luís: EDUFMA, 2015.

Silva, Vagner Gonçalves da. Arte religiosa afro-brasileira: as múltiplas estéticas da devoção brasileira. In. **Debates do NER**, Porto Alegre, ano 9, nº 13, p. 97-113, JAN/JUN. 2008.

Silva, Alberto da Costa. **A África e os africanos na história e nos mitos** – Rio de Janeiro: nova Fronteira. 2021

Turner, Victor W. **O processo ritual**: estrutura e antiestrutura. Petrópolis, RJ: Vozes. 2013.

Verger, Pierre. **Uma rainha africana mãe de santo em São Luís**. Revista USP. São Paulo, 6, p 151-158. (1990).

Verger, Pierre. **Fluxo e Refluxo**: do tráfico de escravos entre o golfo do Benim e a Bahia de Todos – os- Santos, do século XVII ao XIX. São Paulo: Cia. Das Letras. 2021.

## **APÊNDICES**

## Apêndice A – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido -TCLE

### TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO - TCLE

Prezado (a) Senhor (a),

Estou realizando uma pesquisa de Mestrado intitulada **Ilê Axé Otá Olé: a arte do Terreiro de Mina Pedra de Encantaria no Maranhão** cujo objetivo geral corresponde a dissertação a ser apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal do Maranhão.

A Pesquisa conta com a orientação do(a) Profa. Dra. Larissa Lacerda Menendez.

Sua participação nessa pesquisa é uma opção, você pode não aceitar participar ou desistir em qualquer fase da mesma, a qualquer momento, sob qualquer condição, sem nenhuma penalização ou prejuízo em sua relação com a pesquisadora, com a UFMA ou qualquer outra instituição envolvida.

Vale ressaltar que não há compensação financeira relacionada à sua participação, pois esta pesquisa será desenvolvida sem nenhum orçamento lucrativo. O risco relacionado com sua participação na pesquisa poderá ser no âmbito emocional, tais como, medo de exposição e/ou receio em responder alguma questão, porém, você pode não responder ou não querer mais participar da pesquisa sem nenhum tipo de prejuízo e/ou implicações a você, à Pesquisa e à UFMA. Contudo, o desenvolvimento deste estudo ocorrerá de forma adequada, visando minimizar a ocorrência de tal desconforto, contando com a formação teórico-prática da pesquisadora na área.

Quanto aos riscos físicos, não haverá possibilidades de ocorrer, visto que a coleta de dados ocorrerá em espaços seguros, dentro da universidade e/ou caso se faça necessário, por meio virtual. Você terá como benefício direto, além do recebimento de maiores esclarecimentos e de conhecimentos sobre a arte afro-brasileira e a Lei nº 11.645/08 e suas aplicabilidades no âmbito educacional, bem como as ações institucionais da universidade Federal do Maranhão (UFMA).

Será garantido a você, caso se faça necessário, o ressarcimento das despesas geradas ao vir participar da pesquisa, assim como o direito à garantia de assistência e de indenização, no caso de eventuais danos decorrentes da pesquisa.

Caso aceite gostaria que soubesse que será realizada coleta de dados por meio de aplicação de um questionário misto. Os resultados serão utilizados exclusivamente para fins científicos, como divulgação em revistas e congressos, em que sua identidade será preservada.

Você receberá uma via deste termo, assinada por ambas as partes, onde consta o telefone e o endereço eletrônico da pesquisadora principal, podendo tirar suas dúvidas sobre o projeto e sua participação, agora ou a qualquer momento. Agradeço sua participação e me coloco à disposição para maiores esclarecimentos através do e-mail [nordman.andre@discente.ufma.br](mailto:nordman.andre@discente.ufma.br) ou (98) 988943814 Nordman André Oliveira pesquisador (Mestrando em Cultura e Sociedade pelo PGCUL da UFMA).

O Comitê de Ética em Pesquisa envolvendo seres humanos CEP/UFMA, poderá ser contatado para apresentar recursos ou reclamações em relação à pesquisa pelo e-mail: [cepufma@ufma.br](mailto:cepufma@ufma.br). Telefone: 3272-8708. Endereço: Avenida dos Portugueses, 1966 CEB Velho, Bloco C, Sala 7, Comitê de Ética. UF: MA Município: SAO LUIS. CEP: 65.080-040.

**Declaro que entendi os objetivos, riscos e benefícios de minha participação na pesquisa e concordo em participar voluntariamente.**

Local e data \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_  
Pesquisadora Responsável

\_\_\_\_\_  
Participante

## **ANEXOS**



## Anexo A – Comprovante de Submissão ao Comitê de Ética de Pesquisa da UFMA

UNIVERSIDADE FEDERAL DO  
MARANHÃO - UFMA



### COMPROVANTE DE ENVIO DO PROJETO

#### DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

**Título da Pesquisa:** Ilê Axé Otá Olé: a arte do Terreiro de Mina Pedra de Encantaria no Maranhão

**Pesquisador:** NORDMAN ANDRE OLIVEIRA

**Versão:** 1

**CAAE:** 68029623.5.0000.5087

**Instituição Proponente:** Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade

#### DADOS DO COMPROVANTE

**Número do Comprovante:** 024261/2023

**Patrocinador Principal:** Financiamento Próprio  
Financiamento Próprio  
Financiamento Próprio  
Financiamento Próprio  
Financiamento Próprio  
Financiamento Próprio  
Financiamento Próprio  
Financiamento Próprio  
Financiamento Próprio  
Financiamento Próprio  
Financiamento Próprio  
Financiamento Próprio  
Financiamento Próprio

Informamos que o projeto Ilê Axé Otá Olé: a arte do Terreiro de Mina Pedra de Encantaria no Maranhão que tem como pesquisador responsável NORDMAN ANDRE OLIVEIRA, foi recebido para análise ética no CEP Universidade Federal do Maranhão - UFMA em 17/03/2023 às 09:52.

**Endereço:** Avenida dos Portugueses, 1966 CEB Velho  
**Bairro:** Bacanga **CEP:** 65.080-805  
**UF:** MA **Município:** SAO LUIS  
**Telefone:** (98)3272-8708 **Fax:** (98)3272-8003 **E-mail:** cepufma@ufma.br

## Anexo B – Declaração de Anuência do Espaço da Pesquisa



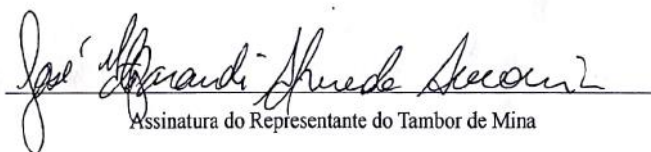
**ILÊ AXÉ OTÁ OLÉ – TERREIRO DE MINA PEDRA DE ENCANTARIA**

**Identificação do Tambor de Mina Pedra de Encantaria – Ilê Axé Otá Olé.**

### **DECLARAÇÃO**

Declaramos para os devidos fins que o pesquisador **Nordman André Oliveira**, MAT: 2022100928; CPF: 919.225.423-34, está autorizado a realizar sua pesquisa de Mestrado intitulada “Ilê Axé Otá Olé: a arte do Terreiro de Mina Pedra de Encantaria no Maranhão” do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade – PGCULT da Universidade Federal do Maranhão.

Paço do Lumiar – MA, 14 / 03 /2023

  
Assinatura do Representante do Tambor de Mina

### Anexo C – Imagens

Imagem 75 – Les Demoiselles d'Avignon de 1907, oil, canvas, Museu de Arte Moderna, 243,9 x 233,7 cm)



Fonte: HACER - História da Arte e da Cultura: Estudos e Reflexões

Imagem 76 – Máscara Mahongwé, Altura 36cm.



Fonte: [africapicasso.wordpress.com](http://africapicasso.wordpress.com)

Imagem 77 – Máscara Mahongwé, Altura 36cm.



Fonte: [africapicasso.wordpress.com](http://africapicasso.wordpress.com)

Imagem 78 – O obá Esigie, no centro, montado a cavalo em uma procissão real, tem os braços amparados por servidores jovens enquanto outros dois protegem sua cabeça. Seus pés estão apoiados sobre um servidor anão. O rei usa coroa e colares de coral que lhe cobrem a boca. Latão, 48 x 39 x 2 cm, séc. XVI-XVII, Edo/Reino de Benin, Nigéria, Museu Etnológico de Berlin



Fonte: <https://ensinarhistoria.com.br/bronzes-de-benin-arte-africana-tecnologia/> Blog: Ensinar História - Joelza Ester Domingues.



Imagem 79 – Estatua do ancestral masculino/república democrática do Congo, Hemba, Século XIX, madeira pele animal, tecido de ráfia, altura 84 cm, coleção Hans S. von Ramsay, adquirida em 1897, museu etiológico Berlim.



Fonte: centro de estudos africanos ffch em: <https://cea.fflch.usp.br/>

Imagem 80 – Antropofagia, 1929 Tarsila do Amaral Óleo Sobre Tela, C.I.D. 126,00 Cm X 142,00 Cm



Fonte: Acervo Fundação José e Paulina Nemirovsky (São Paulo, SP)

Imagem 81 – Coleção Privada do Museo de Arte Étnico Pajcha, na cidade de Salta (Argentina).



Fonte: Acervo Fundação José e Paulina Nemirovsky (São Paulo, SP)