



**PODER EXECUTIVO
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM CINEMA**

DENIS CARLOS RODRIGUES BOGÉA

**“TAMBOR DE MINA”:
A CASA DE NAGÔ SOB A PERSPECTIVA DA ETNOGRAFIA DE TELA EM UM
FILME SUPER 8**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Cinema e Narrativas Sociais.

Orientador: Prof. Dr. Luís Américo Silva Bonfim

SÃO CRISTÓVÃO-SE
2023

DENIS CARLOS RODRIGUES BOGÉA

“TAMBOR DE MINA”:
A CASA DE NAGÔ SOB A PERSPECTIVA DA ETNOGRAFIA DE TELA EM UM
FILME SUPER 8

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Cinema e Narrativas Sociais.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Luís Américo Silva Bonfim
(orientador)
Universidade Federal de Sergipe

Prof. Dr. Armando Castro
(Membro Interno)
Universidade Federal de Sergipe

Prof. Dr. Carlos Francisco Perez Reyna
(Membro Externo)
Universidade Federal de Juiz de Fora

São Cristóvão - SE 28 de fevereiro de 2023

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

R696t Rodrigues Bogéa, Denis Carlos.
“Tambor de Mina” : a Casa de Nagô sob a perspectiva da etnografia de tela em um filme super 8 / Denis Carlos Rodrigues Bogéa; orientador Luís Américo Silva Bonfim. – São Cristóvão, SE, 2023.
169 f.; il.

Dissertação (mestrado em Cinema e Narrativas Sociais) – Universidade Federal de Sergipe, 2023.

1. Cinema. 2. Etnologia. 3. Documentário (Cinema). 4. Negros - Religião. 5. Filmes etnográficos. I. Bonfim, Luís Américo Silva, orient. II. Título.

CDU 791.232(812.1)

A Xangô, Dono da Casa de Nagô

AGRADECIMENTOS

Aos Visíveis:

Aurora Bárbara, Milena, Murilo, Euclides, Flávia, Roxa

Aos Invisíveis:

Ogum, Exu, Oxalá, Iemanjá, Vó Missan, Seu Folha Seca, Seu Capa Preta, Seu Corre Beirada, Dona Pombagira da Estrada, Dona Xica Baiana, todas as Crianças, Dona Cigana da Encruzilhada, Pedrinho, Taquariana, Rei dos Índios, Marinheiro, Seu Caçador, Seu Baianinho, Dona Ita, Índia Guerreira, Seu Surrupira, Índia Tapuia, Tranca Rua das Almas, Rainha das Sete Encruzilhadas, a toda Família de Léguas Boji Buá da Trindade

Aos Terreiros:

Casa de Nagô, Fé em Deus, Tenda Ogum São Jorge, Fé, Esperança e Caridade, Mangueirão, Divina Luz, Morro de Madan Odé, onde madrugada adentro e convivo.

Ao Instituto Guarnicê, por meio do projeto “Recuperação da Memória Audiovisual Maranhense em Película Cinematográfica Super 8 e 16mm”.

Aos que vieram antes de mim.

Cada um e cada uma que de alguma forma vem contribuindo nesta jornada

CAÔ CABECILÊ
saudação a Xangô



Fotograma 1 - Mãe Dudu olhando para a câmera

RODRIGUES BOGÉA, Denis Carlos. **“Tambor de Mina”: A Casa de Nagô sob a perspectiva da etnografia de tela em um filme super 8.** Dissertação (Mestrado em Cinema e Narrativas Sociais). – Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, SE 2023.

RESUMO

Este trabalho apresenta como ponto de partida o filme super 8 "Tambor de Mina", realizado por Euclides Moreira em 1979. Nesse sentido, tomando como objeto de estudo o ritual de tambor de mina apresentado na obra, procuramos entender qual o sentido atribuído a este a partir da narrativa proposta na película. A película, por sua vez, faz a exposição de um toque de Tambor de Mina na Casa de Nagô, Terreiro centenário situado no centro de São Luís, capital do Maranhão. Outrossim, procuramos desenvolver reflexões que estabeleçam as diferenciações entre as categorias “tambor de mina” como ritualística e “Mina” enquanto religião e complexo de relações que extrapolam os Terreiros. A partir da etnografia de tela - conceito este desenvolvido por Carmen Rial -, transportando para o campo fílmico procedimentos que são oriundos da pesquisa antropológica tais como longa imersão no campo, observação sistemática, registros em cadernos de campo e, associando essa metodologia às ferramentas de crítica cinematográfica como análise de planos, movimentos de câmera, montagem, narração *over*, buscamos analisar a obra visando identificar suas características que possam embasar tais diferenciações. Como resultados, observamos que nosso objeto de estudo, ou seja, o tambor de mina enquanto religião de matriz africana tal como é apresentado no filme, assim o é como sendo de caráter único, sem nuances ou diferenciações, partindo de uma narração *over* que procura unificar um conjunto de práticas religiosas, oferecendo uma síntese sobre as práticas heterogêneas da Mina com base na Casa de Nagô. Ainda, observamos que o documentário possui características em sua construção que nos levam a caracterizá-lo dentro do cinema clássico como um documentário expositivo. A partir destas observações, a análise fílmica configurou-se como um eixo teórico norteador para o desenvolvimento da pesquisa.

Palavras-chave: Etnografia de Tela. Terreiro. Tambor de Mina. Documentário. Super 8.

RODRIGUES BOGÉA, Denis Carlos. **“Tambor de Mina”: A Casa de Nagô sob a perspectiva da etnografia de tela em um filme super 8.** Dissertação (Mestrado em Cinema e Narrativas Sociais). – Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, SE 2023.

ABSTRACT

This work presents as a starting point the super 8 film "Tambor de Mina", made by Euclides Moreira in 1979. from the narrative proposed in the film. The film, in turn, shows a touch of Tambor de Mina at Casa de Nagô, a centenary Terreiro located in the center of São Luís, capital of Maranhão. Furthermore, we seek to develop reflections that establish the differences between the categories “drum de mina” as ritualistic and “Mina” as a religion and complex of relationships that go beyond the Terreiros. Based on screen ethnography - a concept developed by Carmen Rial -, transferring procedures that come from anthropological research to the filmic field, such as long immersion in the field, systematic observation, records in field notebooks and, associating this methodology to the tools of cinematographic criticism such as analysis of shots, camera movements, montage, over narration, we seek to analyze the work in order to identify its characteristics that may support such differentiations. As a result, we observe that our object of study, that is, the tambor de mina as a religion of African origin as it is presented in the film, is thus as being of a unique character, without nuances or differentiations, starting from an over narration that seeks to unify a set of religious practices, offering a synthesis of the heterogeneous practices of Mina based on the Casa de Nagô. Still, we observe that the documentary has characteristics in its construction that lead us to characterize it within the classic cinema as an expository documentary. Based on these observations, film analysis was configured as a guiding theoretical axis for the development of the research.

Keywords: Sreen Ethnography. Terreiro. Tambor de Mina. Documentary. Super 8.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fotograma 1	Mãe Dudu Olhando para a câmera	06
Fotograma 2	Frente da Casa de Nagô (acervo pessoal)	64
Fotograma 3	Quadro das festas 1, elaborado por Carvalho (2021)	69
Fotograma 4	Quadro das festas 2, elaborado por Barbosa (1997)	71
Fotograma 5	Lista 1 de filmes super 8	76
Fotograma 6	Lista 2 de filmes super 8	77
Fotograma 7	Lista 3 de filmes super 8	78
Fotograma 8	Lista 4 de filmes super 8	79
Fotograma 9	Segunda cartela do filme	81
Fotograma 10	Cumprimento da entidade à assistência	84
Fotograma 11	Colocando pano da costa	85
Fotograma 12	Colocando pano da costa 2	85
Fotograma 13	Primeira cartela do filme	90
Fotograma 14	Cabaças pequenas e cabaça grande	91
Fotograma 15	Cadeiras e mesa	92
Fotograma 16	Altar de frente	93
Fotograma 17	Dançantes e músicos na ladainha	94
Fotograma 18	Altar à direita	95
Fotograma 19	Dançantes e guitarrista na ladainha	97
Fotograma 20	Close em Dona Neném	98
Fotograma 21	Close no cristo do altar	98
Fotograma 22	Músicos de sopro	99
Fotograma 23	Assistência vista do fundo	100
Fotograma 24	Barracão com quadros e teto de bandeirinhas	101
Fotograma 25	Dançantes em concentração 1	101
Fotograma 26	Abatá	102
Fotograma 27	Dançantes em concentração 2	102
Fotograma 28	abatazeiro e abatá 1	103
Fotograma 29	abatazeiro e abatá 2	104
Fotograma 30	assistência no Barracão	106
Fotograma 31	dançantes, panos da costa sobre a mesa	106
Fotograma 32	Mãe Dudu conversando com assistência	108
Fotograma 33	abatazeiro e assistência	109
Fotograma 34	entrada das dançantes no Barracão 1	109
Fotograma 35	entrada das dançantes no Barracão 2	110
Fotograma 36	entrada das dançantes no Barracão 2	110
Fotograma 37	entidade dançando, cabaça grande e abatazeiros	111
Fotograma 38	Close em Mãe Dudu no Barracão	114
Fotograma 39	roda de Aluá no Barracão	116
Fotograma 40	Close nos rosários	117
Fotograma 41	início do <i>tilt</i> - abatá, saias, pés calçados, chão do Barracão	118
Fotograma 42	final do <i>tilt</i> – abatá e dançantes ainda puras	119
Fotograma 43	Mãe Dudu olhando quadro com fotografia	120
Fotograma 44	quadro com fotografia visto por Mãe Dudu	121
Fotograma 45	Mãe Dudu olha de relance para a câmera	122
Fotograma 46	entidades em terra usando pano da costa	124

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fotograma 47	cabaceiras tocando	124
Fotograma 48	início do <i>raccord</i> : abatá e pés descalços	127
Fotograma 49	final do <i>raccord</i> – dançantes em plano médio	127
Fotograma 50	início da panorâmica - assistência observando o tambor	128
Fotograma 51	fim da panorâmica – assistência observando o tambor, entidades em terra	130
Fotograma 52	<i>close</i> no rosto da dançante	131
Fotograma 53	primeira cartela final	132
Fotograma 54	Segunda cartela final	132
Fotograma 55	terceira cartela final	133
Fotograma 56	Quarta e última cartela	133
Fotograma 57	planta baixa 1	168
Fotograma 58	planta baixa 2	169

LISTA DE TABELAS

Tabela 1	Relação imagem-som	153-154
----------	--------------------	---------

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	13
1	BREVE HISTÓRICO DA PRESENÇA NEGRA NO MARANHÃO – ROTAS, ETNIAS E ORIGENS	28
2	DA MINA AO TAMBOR DE MINA: A RELIGIÃO QUE DÁ NOME, O RITUAL QUE SE CONHECE	38
2.1	A MINA	39
2.2	AS DOCTRINAS SOBRE A MINA	46
2.3	O TAMBOR DE MINA	51
2.4	AS DOCTRINAS SOBRE TAMBOR DE MINA	60
3	UM FILME SOBRE UM TAMBOR DE MINA	64
3.1	A CASA DE NAGÔ	64
3.2	O SUPER 8 EM SÃO LUÍS – IGUAL SÓ NA BITOLA	73
3.3	O DOCUMENTÁRIO “TAMBOR DE MINA”	81
3.4	O QUE SE VÊ (E PARA ALÉM DO QUE SE VÊ) NA IMAGEM	89
3.5	O QUE SE OUVI (E PARA ALÉM DO QUE SE OUVI) NO SOM	135
	CONCLUSÃO (E PARA ALÉM DELA TAMBÉM)	155
	REFERÊNCIAS	160
	ANEXOS	168

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como objetivo estudar o tambor de mina enquanto ritualística a partir do filme “Tambor de Mina”, realizado em 1979 pelo diretor Euclides Moreira Neto em bitola super 8. Pretende, ainda, estabelecer reflexões no sentido de traçar parâmetros que possam embasar diferenciações entre a Mina enquanto religião e o tambor de mina enquanto prática ritualística dentro daquela. Por meio da etnografia de tela, metodologia desenvolvida por Carmen Silvia de Moraes Rial (2004) busco transpor para o campo de pesquisa do filme procedimentos que são característicos da antropologia.

Busca ainda percorrer eixos do cinema enquanto linguagem que, inserida dentro do espaço do Terreiro, acompanha o ritual delimitando aspectos do tambor de mina, além de destacar fatores próprios da produção do cinema super 8. Nesse sentido, procuro estabelecer reflexões entre o meu objeto de estudo, ou seja, o tambor de mina que é apresentado no filme, utilizando dentro da obra o discurso acadêmico para a validação dessa construção a partir do seu *over*, paralelamente às considerações a respeito da Mina enquanto religião. Ressalta-se, ainda, como ponto importante desses aspectos, o pioneirismo do filme no que diz respeito ao registro de um ritual de tambor de mina em uma das casas mais tradicionais do culto.

Logo, sob o prisma do documentário super 8 realizado no Maranhão na década de 1970, seu engajamento em causas políticas e sociais, o trabalho estabelece diálogos que percebam o filme “Tambor de Mina” enquanto obra capaz de transitar entre os fatores como a memória, a religiosidade e as práticas dos Terreiros. Nesse sentido, a partir da etnografia de tela, busca-se compreender esses fatores e como eles estão inseridos dentro da obra, estabelecendo articulações sobre documentário e sua epistemologia.

Imagem e som são pensados serão dois elementos pensados aqui como deflagradores de sentido, assim como a própria montagem do documentário em questão, ou seja, constructos elaborados a partir tanto daquilo que se vê no filme quanto daquilo que, encadeado a partir da montagem, passam a dar um sentido do que seja o próprio tambor de mina.

Por sua vez, tambor de mina aqui é trabalhado enquanto ritual, ou seja, a manifestação religiosa daquilo que entende-se pela religião Mina. É com base no registro dessa manifestação religiosa, um toque de tambor de mina, que temos o que seria a representação generalizante da religião. Logo, um dos objetivos deste trabalho é perceber diferenciações no que tange estas duas categorias: tambor de mina como ritual e Mina enquanto religião.

Em suma, trata-se aqui de pensar o tambor de mina a partir das imagens e dos sons no filme, assim como compartilhar da experiência pessoal dentro dos Terreiros, bem como qual o diálogo, a percepção e a construção que se faz da religião Mina a partir da obra, ou seja, do

filme enquanto indicador/fonte e do encadeamento das imagens e sons deste a partir da montagem. Ainda, e levando em conta a etnografia de tela, pensar o filme para aquilo que dele pode-se conjecturar sobre a Mina enquanto relação que extrapola os limites do Terreiro, assim como os limites da própria tela.

Metodologicamente, trata-se de uma pesquisa de caráter qualitativo, uma vez que utilizaremos a etnografia de tela para o desenvolvimento desta. Rial (2004), por sua vez, acerca da etnografia de tela, propõe que esta seja uma

metodologia que transporta para o estudo do texto da mídia procedimentos próprios da pesquisa antropológica, como a longa imersão do pesquisador no campo, a observação sistemática, registro em caderno de campo, etc. (RIAL 2004, p. 30).

Em resumo, o filme aqui se torna o próprio campo da pesquisa, uma vez que transpostos para o campo, os procedimentos de imersão e observação sistemática podem ser entendidos como visualização da obra de maneira sistemática, ou seja, mais de uma vez, fazendo-se uso dos cadernos de campo no sentido de destacar cenas, movimentos de câmera, utilização de recursos como *zoom* e *som over*, além de questões relativas à montagem.

Por lidar com uma evidência, ou seja, o filme em si, que remonta no tempo a realização de um toque de tambor de mina na Casa de Nagô, é através dessa metodologia, ou seja, da etnografia de tela, que existe a possibilidade de estabelecer um diálogo do cinema e da antropologia tendo em vista a análise do filme. Uma vez que o Terreiro não executa mais toques, é somente através do filme, enquanto testemunho etnográfico, que se pode ver e ouvir como aquele era executado, as minúcias das roupas, dos olhares, gestos, enfim, as práticas de quando do tambor aglutinadas no filme. Em outras palavras, uma etnografia que desloca-se no tempo e que tem como amparo de análise o filme.

É pensando naquilo que seria a questão deflagradora desta pesquisa, ou seja, qual o tambor de mina apresentado no filme, que assumimos como coerente a metodologia aqui aplicada, associando os estudos antropológicos assim como os estudos de análise fílmica, condensados, por tanto, na etnografia de tela uma vez que

(...) o método não é algo que Paira no mundo e ao qual o pesquisador ou a pesquisadora deve se adequar a fim de “encontrar” os resultados que busca. Os métodos e os resultados não estão postos num mundo preexistente, adjacente ou paralelo às teorizações, esperando pelas melhores aplicações que os possam tornar evidentes. Antes, tal como aponta McGuigan (1997, p.2), “os métodos devem servir aos objetivos da pesquisa, [e] não a pesquisa servir aos objetivos do método”. (SANTOS, 2005, p. 20).

Partindo desses pressupostos, a propósito das estratégias articuladas nessa metodologia, Colins e Lima (2020) destacam que

surge da necessidade em ampliar a definição da antropologia visual para além de investigações em torno da produção fílmica como um suporte para registro e conhecimento, mas incluindo o potencial de analisar tais registros em funcionar como uma espécie de extensão do trabalho de campo (COLINS e LIMA, 2020, p. 432).

Sendo assim, e procurando estabelecer um diálogo interdisciplinar com outras áreas do conhecimento, a pesquisa assume caminhos envolvendo áreas diversas do conhecimento, como um conjunto de técnicas interpretativas que vão em direção a uma decodificação, uma tradução ou mesmo uma descrição dos fenômenos no mundo social (NEVES, 1996), assim como o percurso tem suas características baseadas em um caráter descritivo-exploratório (NEVES, 1996; LIMA; MIOTO, 2007; GIL, 2010).

Partindo desses pressupostos, temos o trabalho sendo desenvolvido num primeiro momento estabelecendo a historicidade da presença negra no Maranhão, presença essa que dá origem à Mina e, logo, ao tambor de mina. Posteriormente a hierarquização dos conceitos de Mina enquanto religião, tambor de mina enquanto dimensão ritualística da Mina e a linguagem estabelecida dentro desses dois indicadores. A questão da representação da Mina pelo filme bem como este enquanto campo sendo analisado dentro de suas características estéticas. Ainda, através de levantamento bibliográfico, procuramos elencar referências acerca dos indicadores citados assim como sobre etnografia de tela e, também, análise fílmica. Esta última dará subsídios quando do último capítulo, quando o filme propriamente dito será analisado.

Aqui é interessante perceber, levando em conta a etapa do levantamento bibliográfico, que este direciona o pesquisador no sentido de ter uma abrangência mais ampla do conhecimento já produzido sobre o assunto (FLICK, 2009). Nesse sentido, é importante perceber que esse levantamento, essa revisão bibliográfica não se trata apenas de repetir ou mesmo emular aquilo que já foi produzido sobre o assunto em questão; trata-se na verdade de, a partir do que foi produzido previamente, estabelecer novas conexões, novas abordagens, no sentido de alcançar-se conclusões mais inovadoras (LAKATOS, MARCONI, 2003). A partir deste prisma, visa-se que problemas antigos tenham uma resolução e uma definição mais atual, facilitando que novas áreas de pesquisa sejam exploradas.

Sendo assim, o conceito tradicional de tambor de mina será revisado à luz de uma compreensão êmica¹, mais atual, ou seja, partindo de uma vivência particular, oriundo de

¹ Campos (2002) informa que tal compreensão se dá partir de reflexões internas ao meio/processo e, aqui, levando em conta uma compreensão que parte nos próprios referenciais da Mina e dos mineiros, através de uma postura particular e analítica.

observações sistemáticas que antecedem a esta pesquisa e que já foi ensaiado em outros momentos² e que, aqui, desenvolve-se de maneira mais ampla.

É de acordo com Penafria (2009) que entendemos a revisão bibliográfica associada à etnografia de tela, uma vez que ambas dialogam, buscando saber quais cenas, entre outras coisas, interligam-se com o objeto a ser pesquisado. Logo, levando-se em conta o filme enquanto campo de pesquisa, a própria tela seria uma “das possibilidades concretas de apresentar e constituir a chamada realidade. A tela torna-se uma teia de discursos. Discursos esses que fazem as realidades existirem, persistirem e, por vezes, modificarem-se” (BALESTRINI; SOARES, 2014, p. 92).

Neste percurso é importante destacar a utilização de base de dados como a academia.edu, a *Scielo* bem como as bibliotecas de tese e dissertações da UFMA e o google acadêmico, bases de dados que contribuíram sobremaneira para essa revisão bibliográfica e que também compõem esta pesquisa. Para tanto, na busca por periódicos, teses e outros materiais que dialogassem com minha pesquisa direta ou indiretamente, utilizei palavras chave como tambor de mina, religião afro maranhense, Casa de Nagô, Casa das Minas, Terreiro, filme etnográfico, documentário etnográfico, além de algumas combinações como análise filme etnográfico, documentário Terreiro, documentário tambor de mina, filme religião afro, como forma de condensar possíveis resultados que trouxessem outros olhares para filmes que se relacionassem com Terreiros. Vale ressaltar que a pesquisa nas bases citadas por nomes de autores que fomos nos deparando no decorrer da pesquisa também foi de grande valia para uma análise qualitativa da obra.

Por tanto, o filme aqui assume o campo propriamente dito da pesquisa e, através dos sons e imagens, as reflexões acerca sobre qual tambor de mina é passado ao público. Ainda, é importante perceber que, assim como os filmes são produzidos dentro de um contexto social e, também cultural, o pesquisador também está inserido nesse mesmo cenário. Logo, temos aqui a diferença entre etnografia de tela e análise fílmica, uma vez que o pesquisador também está imbricado dessas relações sociais e culturais, imerso no campo, onde suas sensações e impressões vão sempre influenciar na análise da obra. Nas palavras de Balestrin e Soares (2014)

Um percurso etnográfico requer tempo, investimento, olhar mais e mais a tela, de diversos ângulos. Um caminho no qual o próprio ato de olhar transforma quem vê e o que vê. No decorrer da pesquisa, o sujeito pesquisador é também trabalhado, na medida em que é interpelado, transformado, desfeito,

² A esse respeito, cito os trabalhos “Ver e Ouvir na Mina: notas sobre o segredo e a produção de dois documentários no Terreiro fé em deus, de Mãe Elzita” e “Na Cama que Eu Me Deito Tu Não Te Deita: filme etnográfico, cinema de relação e estética no documentário ‘Cama de Espinho’”, ambos disponíveis em: <https://independent.academia.edu/DenisCarlos2/>

reconfigurado. Esse trabalho de análise permite que nossos olhares e nossas percepções se modifiquem, visto que somos também modificados nesse percurso, alterando muitas vezes o rumo da investigação e da própria vida. Com isso, abandonamos a pretensão à objetividade, desconfiamos das certezas e assumimos o pressuposto de que a linguagem é constitutiva do social e da cultura. Nessa direção, propomo-nos a lidar com e a explorar a indeterminação, as contradições e a provisoriade dos sentidos na análise de imagens. (BALESTRIN; SOARES, 2014, p. 89).

Ou seja, o pesquisador aqui é colocado também como sujeito que é afetado a cada visualização da obra, dentro do percurso da pesquisa, o que, a meu ver, torna bem mais rico esse percurso como também os resultados da pesquisa, ora colocados como parciais dentro deste cenário metodológico.

Uma vez que o material fílmico encontra-se em processo de restauração, a exibição particular do filme já digitalizado constará de grande valia para as análises que serão feitas. Possuindo uma cópia, esta será a obra principal de minhas análises.

Com isto, ainda partindo dos princípios elencados por Colins e Lima (2020), no que diz respeito aos procedimentos dessa abordagem, temos que

Seguindo aos princípios da etnografia, as estratégias apontadas para desenvolver a pesquisa são: a longa imersão do pesquisador em campo (no caso do filme, de contato com a tela de projeção), observação sistemática e variada, registro em caderno de campo e a escolha de cenas do filme buscando articular a representação fílmica com um determinado referencial teórico. A proposta de imersão – método largamente empregado na etnografia de campo – é um indício de que essa metodologia compreende o filme não apenas como uma construção narrativa, mas uma extensão da vida “real” em que os elementos técnicos escolhidos para dar forma à representação das histórias e personagens configuram práticas com impacto social (COLINS e LIMA, 2020, p. 432).

Posto isto, temos o filme, o documentário enquanto arcabouço onde estão contidos os elementos necessários para que as abordagens sejam realizadas.

Partindo desses pressupostos e, pensando a produção cinematográfica maranhense na bitola super 8, a mesma ainda é uma página a ser contada dentro da própria história do cinema maranhense – quiçá do cinema brasileiro. Com um acervo vultuoso de filmes produzidos na época, cerca de 95 filmes (MATOS *et* CAMARGO, 2008) ainda em película, ou seja, não digitalizados, esse numeroso volume de filmes consta de documentários e ficções que trazem imagens tanto de São Luís como de outras localidades do Estado do Maranhão.

As pesquisas de Neto (1990), Matos e Camargo (2007) Caldas (2021) Rodrigues Bogéa (2011) e Moraes dos Santos (2017) estão dentre as pouquíssimas que encontram-se revelando algo sobre essa produção cinematográfica setentista que privilegiou esta bitola³.

³ Refere-se à propriedade física do filme, sua largura. Pode variar, dentre os mais conhecidos, entre 8mm, 16mm e 35mm. Cada bitola possui, além das especificações técnicas, de largura, milimetrarem, etc, características

No Maranhão – mais especificamente em São Luís – além de cineastas como Murilo Santos, Carlos Cyntra, Nerine Lobão dentre outros, destacamos a figura do cineasta Euclides Moreira Neto e seu documentário “Tambor de Mina”, material ao qual nos debruçamos nesta pesquisa. Realizado no ano de 1979 em película super 8 por Euclides a obra registra um ritual de tambor de mina realizado em um dos mais importantes templos de religião de matriz africana de todo Brasil: a Casa de Nagô.

Trata-se aqui de traçar reflexões sobre um assunto ainda não abordado no que diz respeito às poucas pesquisas ainda existentes sobre essa temática: a construção do que seria o tambor de mina a partir de imagens e sons em uma obra cinematográfica. Ou seja, o tambor mina apresentado na produção cinematográfica maranhense que trate de religiões de matriz africana e, em especial, nesta obra.

Outro ponto norteador desta pesquisa e do qual nos vale como ponto de partida, situa-se no fato de minha participação, tanto no que diz respeito à produção cinematográfica enquanto diretor de documentários que abrangem a temática do tambor de mina⁴, quanto em minha própria inserção dentro do culto. Logo, questões relacionadas ao conhecimento do simbolismo, do tempo e, porque não, da própria estética contida no universo ritualístico da Mina, são a mim próprios. Somado a isso, os meandros da produção fílmica, suas articulações de montagem bem como os processos de produção que envolvem um filme são fatores importantes e, como já dito, vêm a somar na construção deste trabalho que ora se apresenta uma vez que são, também, de meu domínio.

Sendo assim, é mister que algumas colocações sobre esse aspecto que envolve o processo de chegada a este objeto de estudo, ou seja, o tambor de mina no filme “Tambor de Mina” sejam elaboradas, uma vez que o percurso influi tanto na escolha do tema/objeto, quanto no próprio ato de fazer da pesquisa.

De forma indireta, esta pesquisa situa-se ainda no processo da graduação. Explico: os primeiros contatos com a produção cinematográfica maranhense se dão no curso de Educação Artística da Universidade Federal do Maranhão – UFMA. Lá, através das aulas de Cinema com o professor Murilo Santos, cineasta e diretor de inúmeros filmes em bitola super 8 e 16

estéticas, ou seja, grãos mais aparentes na tela, maiores ou menores, um azulado mais consistente, dentre outras características.

⁴ Dois documentários de minha autoria, a saber “Quem Toma Conta Dá Conta” e “Iemanjá Pela Última Vez”, situam-se em um Terreiro dos mais importantes para a Mina maranhense, o Terreiro Fé em Deus, de Mãe Elzita, situado no bairro do Sacavém. Estes, assim como outros filmes citados no decorrer deste trabalho estão disponíveis em <https://www.youtube.com/user/DENISCRB/videos>

milímetros, meu contato com o super 8 foi sistematizado através das exibições dos filmes em sala de aula.

Importante dizer que, através da internet, um apreço pelas questões visuais que envolvem a bitola do super 8, já tinham em mim lugar cativo. Me chamava atenção o que eu considerava um certo aspecto rudimentar e mais selvagem da bitola: muito granulado, as perfurações da película aparecendo no próprio corpo do filme ora digitalizado, além do fato de que muitos dos filmes e materiais de cunho familiar visualizados no YouTube haviam sido feitos com película vencida, ou seja, a qualidade final do material exposto não poderia ser garantida, podendo variar entre o total desastre do assunto filmado quanto uma miríade de cores e texturas devido às propriedades da película já terem passado da validade ou submetidas a condições não apropriadas de conservação.

É nesse processo que converge meu interesse na produção audiovisual bem como meus estudos em pós-produção, de forma específica, em edição. Em 2009, através do festival de filmes de bolso, hoje incorporado ao festival Guarnicê⁵, realizo meu primeiro curta, intitulado “Antes do Dilúvio”. Filme experimental, de aproximadamente dois minutos, dá início a esse processo de busca em entender, inicialmente, formatos de arquivos, compactações, métodos de edição, softwares que possibilitassem a sistematização das histórias e ideias que até então eu possuía.

Após esse primeiro curta, outros filmes vieram. “Anjo de Prudência”, uma ficção de 15 minutos filmado em Mini-DV, “O Destruidor de Ilhas”, curta ficção de 15 minutos realizado em VHS, “Quem Toma Conta Dá Conta”, meu primeiro longa-metragem documentário que registra o Boi De Terreiro da Casa de Mãe Elzita realizado tanto em Mini-DV quanto em máquina fotográfica digital, além do curta de 30 minutos “Iemanjá Pela Última Vez”, também documentário e, mais recentemente “Cama de Espinho”, longa-metragem documentário ambientado na Tenda Ogum São Jorge, de Pai Wagner, onde acompanho um dos rituais em processo de extinção dentro dos Terreiros de tambor de mina na capital São Luís e que diz respeito ao processo de preparação de uma cama feita com folhas de tucueiro para as entidades indígenas e Surrupiras deitarem em um determinado ritual chamado Tambor de Índio⁶.

Essa produção audiovisual, curiosamente, vai encontrando vasão principalmente no Festival Guarnice, ainda sobre a direção de Euclides e que conta com nada menos que 25

⁵ Considerado, atualmente, um dos três festivais mais antigos do Brasil. O festival origina-se na década de 70 sob o nome de Jornada Maranhense de Super 8.

⁶ Interessante perceber, desde aqui, determinadas particularidades dentro dos Terreiros que vão sendo citadas no decorrer do trabalho. São essas particularidades e esses complexos de relações dos quais tratarei mais a frente como sendo a Mina, conceito que se diferencia do Tambor de Mina.

edições sobre sua direção. Meu contato então com o cineasta e diretor do festival, quando dessa época, se limitava a ter meus filmes programados no festival dirigido por ele, além de participações esporádicas em outros festivais também sob sua direção na cidade de São Luís, como o Festival Universitário de Reggae – UNIREGGAE -, Festival Maranhense de Coros - FEMACO -, e um em específico, onde inicio na verdade a participar dos festivais de cinema: o Maranhão Vídeo de Bolso. Este último posteriormente abarcado pelo Festival Guarnice e que, após duas edições, infelizmente deixa de existir⁷.

Tais eventos, assim como outros, longe de serem apenas iniciativas eventuais, traziam consigo formação para aqueles que se predispunham a participar por meio de oficinas, diálogos com realizadores e participantes, assim como tinham em sua origem um caráter tanto estadual quando nacional. Da mesma forma, a figura de Euclides está intimamente ligada às políticas culturais tanto do Estado quanto da cidade de São Luís, onde esteve ligado ao conselho estadual de cultura (1991 a 1994 e de 2007 a 2008), além de ter reorganizado o sistema do conselho municipal de cultura da cidade, nos anos de 2009 a 2012.

Em suma, a atuação do cineasta está para além das produções fílmicas, estas conhecidamente numerosas. Alcança as políticas culturais e de formação de novos protagonistas no cenário cultural do Estado do Maranhão. Nesse sentido considero que minha própria trajetória nesse cenário é alcançada por tais iniciativas onde, em algum momento, utilizo assim como tantos outros realizadores das bases erigidas durante esses anos por Euclides e sobre as quais diversos alicerces foram levantados e perduram ainda hoje⁸.

A partir desses apontamentos que direcionam o olhar para uma relação mais estrutural daquilo que seja a influência/presença do cineasta Euclides Moreira nesta pesquisa, agora pensando de forma mais focada, no que diz respeito à escrita deste trabalho, essa relação acontece já com a mesma em andamento. Explico.

⁷ Tratava-se de um festival que aceitava filmes realizados com celular ou máquinas fotográficas de até 3 megapixels. Inicialmente compunha o calendário cultural da cidade com existência própria, com datas e programação específicas. Posteriormente começa a fazer parte das várias mostras que haviam dentro do Festival Guarnice. De forma específica é no Maranhão Vídeo de Bolso que dou início a esse processo de aprendizado em edição e entendendo o universo dos festivais de cinema e vídeo, como eram colocados de forma distintas os festivais. Entendia-se como vídeo tudo aquilo que não era feito em película e, o próprio Guarnice, durante um tempo, tem seu nome mudado para Festival Guarnice de Cine Vídeo, refletindo também as mudanças que iam ocorrendo nesse mesmo entendimento das produções. Essa mudança também ocorre quando inicialmente deixa de ser Jornada Maranhense de Super 8 e passa a ser o Festival Guarnice.

⁸ A Associação Maranhense de Escritores Independentes – AMEI – lista ainda uma série de outras iniciativas, principalmente as que estiveram sob a coordenação de Euclides quando este exerceu a direção do DAC - Departamento e Assuntos Culturais/UFMA -, além de fazer um levantamento de obras – inclusive as que estão no prelo – do autor. Sobre isto, conferir: <https://www.ameimais.org/euclides-moreira-neto>

Tomo conhecimento da existência do filme aqui trabalhado a partir das inúmeras conversas com o professor e cineasta Murilo Santos, cruzando também as informações mais vívidas fornecidas por ele com o levantamento feito pelo próprio Euclides em uma de suas obras, editada ainda na década de 1970, ou seja, o livro “O Cinema dos Anos 70 no Maranhão”. Na obra, além do filme aqui trabalhado, alguns outros me chamam atenção por tratarem do mesmo assunto, ou seja, o tambor de mina. Alguns de forma conexa, outros de forma mais direcionada. Muitos deles encontram-se ainda sem digitalização, diferente deste trabalhado nesta pesquisa, o que me conduz, por tanto, a ela.

Início por tanto com base nessas conversas citadas, na tentativa sempre de cultivar uma curiosidade a respeito da obra a cada visualização. Os contatos com Euclides se dão posteriormente, como já mencionado, no intuito de tentar ater-me aos aspectos que dissessem respeito àquilo que o filme mostra, inicialmente. Claro, posteriormente isso vai se desenvolvendo a um ponto de procurar estabelecer outras conexões, como a própria metodologia empregada na pesquisa requer. É a partir desse ponto que tomo a iniciativa de manter um diálogo mais próximo com o diretor da obra.

Aqui faço um parêntese, uma digressão mesmo para chamar atenção para um ponto nodal no que diz respeito ao desenrolar da pesquisa. Por certo o aspecto de focar minhas análises no filme se dão em virtude da pesquisa procurar entender o tambor de mina justamente a partir do filme, daquilo que é mostrado e das conexões estabelecidas a partir do cabedal deste pesquisador no que diz respeito ao seu próprio conhecimento a respeito da Mina e do tambor de mina. Logo, não se trata de uma espécie de biografia a respeito do diretor da obra, uma vez que este encontra-se vivo e em pleno desenvolvimento de suas atividades de cineasta, escritor e protagonista da vida cultural do Estado. Direcionar, por tanto, a pesquisa para a obra em si fornece-me subsídios para manter o recorte aqui proposto.

Todavia, a iniciativa em estabelecer algumas perguntas nodais para Euclides acerca da produção do filme se dá mediante um contato no momento em que a pesquisa encontrava-se já em seu pleno desenvolvimento. Isso porque algumas questões que ainda estavam em suspenso precisavam ser esclarecidas e pontuadas. Uma das mais importantes é a presença de Joila Moraes no filme enquanto argumentista. Na verdade, não somente no filme “Tambor de Mina”, mas no “A Festa do Preto Velho” realizado anteriormente na mesmo Terreiro. A esse respeito, dentro das próprias perguntas feitas para Euclides, este esclarece a ordem cronológica da realização das obras, fato que dirime uma série de dúvidas ainda existentes com base no levantamento dos filmes realizados no livro supra citado. Nesse mesmo sentido tomo a dimensão do que seja talvez um ponto ainda a ser desenvolvido em outras pesquisas, qual seja

a pertinência dos créditos fornecidos nas obras em super 8, que via de regra não correspondem à totalidade das pessoas que exerceram algum trabalho para a realização das obras, seja de forma prática, segurando uma câmera, seja de forma mais conceitual, como no caso de Joila e do argumento dos dois documentários realizados na Casa de Nagô.

A entrevista, por assim dizer, meu contato com Euclides se dá após inúmeras visualizações da obra para a elaboração de algumas perguntas. Num total de 29 – que posteriormente vão dando vasão a outras à medida em que as primeiras foram respondidas – estas são recebidas com espanto. Praticamente um interrogatório, respondeu ele de forma amistosa. Poderia ter elaborado tantas outras, mas concentrei meus esforços em pontos chave do filme, questões relacionadas à produção, acesso à Casa, questões sobre o roteiro, o argumento, a postura dele e quem o acompanhava quando das filmagens, a recepção da Casa em relação ao filme e a recepção quando das filmagens. Questões que são levantadas somente agora com esta pesquisa, uma vez que a digitalização forneceu subsídios para tal.

A partir dessas questões e do retorno dado por Euclides, sempre muito direto e conciso, as dúvidas iniciais a respeito das questões citadas, bem como de outras, vão sendo sanadas. Claro, outras tantas vão surgindo, o que torna-se um ponto decisivo na opção de postergar o questionário como parte integrante desta, uma vez que a estrutura das perguntas me serve inicialmente para dirimir questões relacionadas às minhas observações mediante o arcabouço teórico utilizado na pesquisa e este associado à metodologia. Contudo, consigo, ainda, estabelecer outras tantas perguntas mesmo não enviadas a Euclides, o que consolida minha opção de mais uma vez não anexar o questionário ainda em processo neste material. Trata-se, por tanto-, de algo em progresso, ainda a ser mais estruturado, com ênfase em minúcias que extrapolam o recorte aqui estabelecido, bem como alcançam partes/áreas que certamente deixariam o corpo desta enfadonho e moroso.

É inevitável, por tanto, que não haja um interesse por parte do diretor da obra naquilo que está sendo produzido. Nesse sentido, o contato com Euclides passa a ser mais próximo, principalmente tendo em vista a finalização desta pesquisa ao menos no que diz respeito à sua apresentação ao programa de pós-graduação a qual está vinculada. Há, contudo, outras tantas perguntas a serem realizadas principalmente a Joila Moraes que, como veremos no decorrer desta, é peça fundamental na realização do filme aqui abordado. E não somente a ela de forma direcionada, mas cruzando informações, impressões e relacionando-as com os esclarecimentos dados por Euclides. Trata-se por tanto de uma parte da pesquisa a ser continuada, visto que diz respeito a uma produção importante dentro da história e da cinematografia maranhense.

Dito isto, e concomitante ao percurso individual na produção audiovisual antes citado, inicio uma outra trajetória que converge e dialoga com essa mesma produção. Me refiro ao processo de iniciação dentro da Mina. Por acompanhar o Terreiro de Mãe Elzita desde o final da década de 1990 e lá já iniciar um trabalho relacionado à fotografia, registrando para a memória da Casa os diversos Toques durante o ano, isso me leva a manter contato com outros Terreiros e, da mesma forma, estabelecer relações tanto de trabalho – como no caso da fotografia e do vídeo – como pessoais.

Destaco essa etapa de contato com outros Terreiros por ser justamente nela que um pensamento mais processual e metodológico de entender como se dá essa relação da Mina na vida dos praticantes foi se dando. Essa sensibilização e, como entendo, ampliação de um pensamento a respeito da Mina, me direciona no sentido de sistematizar esse conhecimento adquirido com o povo de santo e, em certa medida, estabelecer relações com minha prática no audiovisual. Por entender, também, que as práticas de um Terreiro necessariamente não são as de outro. Que os calendários, por mais pontos em comum que tenham, sempre vão diferir. Que as hierarquias também estão lá e que, em alguma medida, sempre são tensionadas. E, talvez um dos aprendizados mais valiosos, cantado em versos de Doutrinas: a Mina não é cartilha que se aprende a ler.

Nessa relação estabelecida com pessoas e Terreiros, esse complexo de coisas materiais e imateriais, simbologias, procedimentos, Entidades, lugares, todo um universo relacionado à Mina vai sendo compartilhado. Nesse sentido, minha iniciação com Mãe Roxa, que por sua vez é filha de santo de Mãe Elzita, se torna um ponto chave nesse processo, uma vez que advém dela um conhecimento que, por sua vez, é trazido de outros Terreiros, como o de Mãe Denira, oriunda do Terreiro do Egito. Ou seja, a Mina que chega até mim parte de um universo que poderia facilmente ser taxado de tradicional. Claro, isso está muito relacionado a uma primeira visão externa, o que é muito comum. No dia a dia, no contato com os rituais e com as pessoas, percebo que os tensionamentos e as adaptações que são mediadas frente aos rituais e às Entidades possuem uma dinâmica muito própria e que difere um tanto da Mina tradicional.

É importante mencionar isso na medida em que se trata de entender que esse aspecto contribui sobremaneira para a construção para além do conceito estanque que é traduzido sobre o tambor de mina. O processo de iniciação e, por tanto, estar comungando de uma série de relações que antes não me eram próprias, amplia o pensamento e minhas práticas pessoais dentro do Terreiro, no sentido de entender questões que até então não me eram familiares. Marca, por tanto, a diferenciação entre tambor de mina e Mina, antes colocados na mesma peneira. Em suma, por estar na Casa, no Terreiro Fé em Deus há pelo menos 22 anos,

abatazeiro⁹ há pelo menos 15, ter um processo de iniciação na Mina realizado por Mãe Roxa que hoje é responsável pelo Terreiro subsidia as reflexões trabalhadas tanto nesta pesquisa quanto na minha própria produção audiovisual.

Diante do exposto, e já sabedor da existência do filme “Tambor de Mina” através de várias conversas com o cineasta e professor da UFMA Murilo Santos¹⁰, esse em específico me chama atenção, não só pelo nome mas também por pessoalmente já ter essa “sensibilização” no que diz respeito à bitola, à Mina, enfim, a todo esse universo. Partindo daí, e já com uma cópia digitalizada de forma precária, começo as primeiras visualizações da obra. Estamos em meados de 2019 e, já no final do mesmo ano, dou início ao processo de elaboração desta pesquisa. Esse cenário fomenta também a digitalização do filme em melhor qualidade por Murilo. Sabedor do meu interesse em trabalhar com a obra no mestrado, a mesma é digitalizada em *full HD*, numa qualidade tanto visual quanto sonora melhor em relação à anterior. Temos então duas versões da obra digitalizada: uma primeira, onde inicio o processo de pesquisa e que não foi digitalizada por Murilo; uma segunda, em qualidade *full HD*, contendo detalhes que a anterior deixava de lado no processo de digitalização¹¹.

Sendo assim, considero esta pesquisa também como parte desse processo de retomada da obra. Sua digitalização em melhor qualidade por parte do professor e cineasta Murilo Santos, assim como de outras obras também em bitola super 8 já em processo de digitalização, somam esforços no sentido de dar visibilidade a essas obras que até então, por uma limitação também de tecnologia, ainda estavam por ser novamente vistas. Vale aqui acrescentar que outras pesquisas nesse sentido já estão sendo realizadas a partir desse processo pioneiro de digitalização empreendido por Murilo Santos. Pesquisas dele em sua tese de doutorado, assim como pesquisas na graduação e mestrado, tanto na UFMA quanto em outras universidades.

Diante do exposto, traçamos então a partir de agora como esta pesquisa visa se estruturar, discorrendo sobre a forma como os capítulos que se seguem estão organizados primeiro capítulo e lançando mão de algumas sugestões para os capítulos seguintes.

⁹ Pessoa que toca Abatá, tambor de duas bocas cobertas com couro, podendo ser construído em madeira ou metal, posicionado horizontalmente sob suportes. Em geral, sempre são dois Abatás assim como dois Abatazeiros. No entanto, essa dinâmica pode mudar. No próprio Terreiro Fé em Deus contam-se histórias que já houveram vezes em que somente um dos Abatás era tocado.

¹⁰ Através dessas conversas tomo conhecimento desse e de outros filmes ainda não listados na bibliografia oficial contida nas obras que constam nas referências deste trabalho. Em verdade, sob a guarda de Murilo estão boa parte dos filmes super 8 produzidos durante a década de 70, tanto os dele como de outros realizadores.

¹¹ Em uma rápida visualização, Murilo me mostra a diferença entre as duas versões: a digitalizada por ele continha mais assunto, mais imagens que a primeira versão - não digitalizada por ele - deixava de lado. Em outras palavras, a versão digitalizada por Murilo mostrava partes das imagens dentro do quadro que a outra versão literalmente escondia.

No primeiro capítulo, intitulado Breve Histórico da Presença Negra no Maranhão – Rotas, Etnias e Origens traz um levantamento historiográfico com dados sobre o tráfico negreiro para a região do Maranhão a fim de ilustrar parcialmente as procedências da população negra escravizada nessas terras. É com base nesse levantamento que temos um cenário inicial das relações estabelecidas entre senhores e escravizados bem como indícios de processos ritualísticos já mencionados a partir das denúncias efetuadas contra os “curadores” e “feiticeiros”. Tais denúncias são mencionadas ainda nesse capítulo no sentido de destacar, também, o que já seria um indício de formação de religiões – como a Cura – ainda no chamado período *seicentos*, ou seja, em meados dos anos de 1600.

Nos capítulos que serão desenvolvidos a seguir, buscaremos pensar os conceitos no sentido de desenvolver as análises categóricas dos mesmos, estruturando uma base conceitual a respeito de rito, ritualística, religião, Mina, tambor de mina e nortearo o leitor pelos caminhos teóricos por onde a pesquisa se dá. No que diz respeito ao super 8, buscamos situar historicamente o movimento de forma nacional bem como de maneira a estender essas reflexões à produção e ao ciclo do super 8 no Maranhão, em especial em São Luís. Traçamos também apontamentos sobre o tambor de mina com base em uma bibliografia de caráter antropológico ao mesmo tempo em que procuramos alargar o conceito fazendo as devidas diferenciações das categorias tambor de mina e a Mina. Diferenciações estas que, a meu ver, dão conta de alcançar aquilo que aqui também pretendo, ou seja, fazer perceber o complexo de relações existentes na Mina para além do tambor de mina e que, em certa medida, são perceptíveis no filme trabalhado. Busco também estabelecer um contraponto da literatura acadêmica que verse sobre o tambor de mina com as doutrinas cantadas dentro dos Barracões e que já evidenciam em suas letras essa diferenciação, no intuito de dar destaque a esse ponto.

No que diz respeito ao Documentário, as reflexões se dão no sentido de fazer perceber a obra enquanto tal, além de dar subsídio para as considerações conceituais sobre essa categoria cinematográfica levando ainda em consideração o filme como um documentário expositivo. Nesse sentido, estabeleço um diálogo entre essas bases conceituais e o filme em questão, trazendo à tona referências tanto teóricas quando oriundas do próprio filme que subsidiem uma concepção geral do tema, ou seja, do documentário. Partindo disso, traçamos algumas considerações pontuais acerca do que cada capítulo irá abordar.

O capítulo 2 intitulado “Da Mina ao tambor de mina – a religião que dá nome, o ritual que se conhece” irá desenvolver reflexões acerca da Mina enquanto religião, percebendo-a enquanto estrutura que possui sua (s) matriz (es) no continente africano. Assim sendo, o que se

busca é o entendimento da Mina enquanto uma religião que possui uma pluralidade de formas, não se restringindo ao formato mais tipicamente difundido na capital São Luís.

Assim, tambor de mina será trabalhado enquanto ritualística concernente à Mina. Em face disso, o pensamento exposto, nada modesto, buscará revisar e propor uma realocação do conceito academicamente instituído dessas duas categorias como sendo a mesma. Logo, neste capítulo coloco-me enquanto membro que integra a religião no intento de traduzir e evidenciar as diferenças das duas instâncias. Nesse sentido, um elemento fundante que pode ser elencado para ilustrar tal diferença são as doutrinas cantadas no tambor de mina. Tais elementos serão aqui evocados no sentido de lançar mão sobre essa perspectiva que busca essa diferenciação já citada.

Para tanto, a construção deste capítulo dialogará com autores como Reginaldo Prandi, Vagner Gonçalves da Silva, Luís Nicolau Parés, Emerson Giumbelli, João José Reis, Yvonne Maggie, Beatriz Góis Dantas assim como dos professores Mundicarmo Ferreti e Sérgio Ferreti suscitando questões relativas à história e religião de matriz africana. Importante destacar, ainda, o pensamento de Antônio Flavio Pierucci sobre o conceito e o desenvolvimento de religiões étnicas, instância sobre a qual nos debruçaremos para trabalhar questões relacionadas à Mina maranhense.

Nesse âmbito, é preciso ter em vista que as primeiras incursões sobre o tambor de mina iniciam-se já no começo do século XX com as pesquisas de Nunes Pereira, ainda sobre a Casa das Minas. Por tanto, as distinções aqui pretendidas colocam esta pesquisa diante também dessa perspectiva, ou seja, colocar em paralelo questões relacionadas a todo um percurso histórico a respeito do tema. Não obstante, é possível, a meu ver, ampliar a discussão mediante essa diferenciação tambor de mina/Mina no tocante especialmente a esta pesquisa uma vez que a mesma fará uso, como já dito, de uma visão êmica, ou seja, a partir de constatações que enveredam por aproximadamente 20 anos de vivência em campo da minha parte.

No capítulo 3, intitulado “Um filme sobre um tambor de mina” desenvolveremos as análises propriamente ditas do filme “Tambor de Mina”. Tais análises irão dialogar com teóricos a exemplo de Jacques Aumont, David Bordwell, Cristian Metz e Francesco Casetti, na medida em que abordaremos questões relacionadas a significados aparentes e ocultos, questões de códigos específicos e não específicos bem como os semi específicos e, também, códigos tecnológicos como montagem, códigos visuais, gráficos e sonoros.

Para tanto, estabelecerei uma metodologia de decupagem das cenas visando entender, dentro da sistemática da montagem, quais aspectos foram priorizados dentro do ritual em detrimento de outros. Logo, a experiência dentro da Mina aqui também será de grande

importância na medida em que posso me valer de conhecimento interno das ritualísticas oriundas para expor ao leitor situações aparentes e outras subjacentes ao que se vê.

As contribuições de Penafria naquilo que tangem a análise fílmica também serão aplicadas, uma vez que pretendemos decompor a obra, ou seja, descrever e, em seguida, estabelecer e compreender as relações entre os elementos decompostos. Em outras palavras, interpretar as possíveis conexões existentes entre as partes.

Pretende-se, ainda, fazer análises no que tange as estruturas internas e externas, de acordo ainda com Penafria (2009), ou seja, perceber o filme e traçar reflexões que possam ressaltar determinadas características que somente a obra possui, associando isso ao contexto no qual se deu a sua produção, social, cultural, político, econômico, estético e tecnológico.

No que diz respeito à etnografia de tela, como já mencionamos anteriormente, as contribuições da professora Carmen Rial levando em conta a sistematização desse processo de análise, estabelecendo um diálogo entre a prática etnográfica e a análise fílmica dará subsídios para as discussões trabalhadas neste capítulo. Associado a isso, teóricos como Fernão Ramos, Sorlin, Claudine de France, Francastel dentre outros nortearão nossas considerações sempre tendo em vista o filme em questão.

1 – BREVE HISTÓRICO DA PRESENÇA AFRICANA NO MARANHÃO – ROTAS, ETNIAS E ORIGENS

Ao nos debruçarmos sobre o assunto do tambor de mina no maranhão, é necessário observarmos a dinâmica de como se deu o fluxo escravagista do continente africano para terras maranhenses. Esse esforço é necessário uma vez que sob o manto do que se convencionou chamar academicamente de tambor de mina – ou no caso do maranhão terra do tambor de mina – na tentativa de dar conta de uma pluralidade de religiões e ritualísticas distintas, há aí também um número grande de escravizados oriundos de diversas regiões da África que na ponta, ou seja, já em terras maranhenses, dão origem a essa mesma pluralidade de religiões e ritualísticas refletindo, por tanto, essa mesma pluralidade de locais de onde partem. Nos mais diversos locais para onde eram destinados, “os escravos da África e seus descendentes imprimiram marcas próprias sobre vários outros aspectos da cultura material e espiritual deste país, sua agricultura, culinária, religião, língua, música, artes, arquitetura...” (REIS; GOMES, 1996). Neste capítulo apresento um sucinto levantamento sobre o que seriam as rotas e as referidas procedências da mão de obra escrava com direção ao Maranhão.

Mattoso (1990) informa que entre o século XVI e o ano de 1859, aproximadamente entre 3.500.000 e 4.000.000 africanos foram escravizados em direção ao Brasil. No que diz respeito ao Estado do Maranhão, Silva (2013) aponta que a inserção de africanos escravizados de forma regular foi tardia, tendo em vista que foi somente a partir da segunda metade do século XVIII que, como nos explica Mota (2004), passamos a nos defrontar com determinados processos que já vinham, desde meados dos séculos XVI e XVII sendo vivenciados em outras partes do Brasil, ou seja, a estrutura, montagem e funcionamento do chamado sistema agroexportador.

Verger (1987), dentro de seus estudos acerca do tráfico negreiro, nos aponta que no século XVI, mais especificamente na segunda metade houve, um primeiro ciclo desse tráfico que partia inicialmente da Guiné; posteriormente, já no século XVII, Angola e Congo assumem esse novo ciclo, por tanto, uma nova rota. No século XVIII o da Costa da Mina, alcançando inclusive a primeira metade do século XIX.

Autores como Salles (1971) e Neto (2001) apontam no entanto que, mesmo não podendo ser precisa a data de chegada dos escravizados, era irregular a inserção destes antes da criação da Companhia Geral Do Grão Pará-Maranhão, o que transformava o próprio tráfico negreiro em uma espécie de atividade tão pouco constante quanto irregular.

Não obstante, ainda nesse esteio, há que se ter em vista que o tráfico negreiro não se estabelece tão somente em um único ponto da África da mesma forma como a comercialização

da mão de obra escravizada não se dá apenas para uma localidade. Sendo assim, a diferença dos povos oriundos do continente africano, suas origens, costumes, crenças, hábitos são os mais diferenciados possíveis. É sobre isso que Parés (2007) comenta

[...] a identidade coletiva das sociedades da África ocidental era multidimensional e estava articulada em diversos níveis (étnico, religiosos, territorial, linguístico, político). Em primeiro lugar, a identidade de um grupo decorria dos vínculos de parentesco das corporações familiares que reconheciam uma ancestralidade comum. Nesse nível, a atividade religiosa relacionada com o culto de determinados ancestrais ou outras entidades espirituais era o veículo por excelência da identidade étnica ou comunitária. Tal pertença era normalmente assinalada por uma série de marcas físicas ou escarificações no rosto ou em outras partes do corpo. A cidade ou território de moradia e a língua também eram importantes fatores e denominações de identidades grupais. Na África ocidental existe um sistema geral de nomeação pelo qual as cidades compartilham o mesmo nome com seus habitantes. Finalmente, alianças políticas e dependências tributárias de certas monarquias também configuravam novas e mais abrangentes identidades “nacionais.” (PARÉS, 2007, p. 24)

Temos então uma série de multidimensionalidades, nas palavras do autor, que poderiam designar uma possível origem específica dos indivíduos. Nesses vários níveis, questões étnicas, religiosas e mesmo territoriais se concatenavam, dando uma noção de origem multifacetada. Essa mesma origem diversa acompanha, por conseguinte, o processo de formação das religiões afro-brasileiras e, por tanto, afro maranhenses.

Ainda sobre o Maranhão, é sobre o liderança do marquês de Pombal que são implementadas políticas que visavam tanto o incremento quanto a criação das companhias de comércio intensificando o tráfico negreiro e, por tanto, sua comercialização, fazendo com que o Maranhão se tornasse uma importante área no comércio de arroz e algodão (SILVA, 2013). Seguindo a autora, e não obstante as observações de Pères sobre as questões de origem, temos um cenário muito elucidativo sobre, ao menos, os portos e questões comerciais envolvidas nas rotas da escravidão, quando a mesma informa que nesse período, anterior à criação da Companhia Geral Do Grão Pará-Maranhão e ao longo da atuação da mesma no comércio negreiro, os principais portos de embarque de cativos foram os da região da Alta Guiné (SILVA, 2013). E ainda completa

Com alvará secreto de 1757 a área compreendida entre o Cabo Branco e o Cabo das Palmas (Cabo Verde, Bissau, Cacheu) foi concedida exclusivamente para a atividade comercial da companhia pombalina, logo, não é surpreendente o fato de que maioria dos escravos inseridos no Maranhão tenha saído dos portos de Bissau e Cacheu. Mas, com o término das atividades da companhia a comercialização no Maranhão e na África ficou a cargo de negociantes (SILVA 2013, p. 3).

Já a partir daí temos o cenário local, a partir de documentos que dão conta do fluxo comercial da mão de obra escrava que aqui chegava. Ainda, delimitando os anos de 1693 –

oficialmente constando como a primeira viagem trazendo escravizados pra o Maranhão – e 1815, quando então o tráfico fica legalmente proibido no Equador, a autora monta um quadro elucidativo da quantidade de viagens nesse intervalo de tempo que soma um total de 299 viagens (SILVA, 2013). Ainda de acordo com o *The Transatlantic Slave Trade*¹², entre os anos de 1693 e 1715 teríamos um total de 1813 cativos oriundos das seguintes regiões de embarque: Senegâmbia, Baía de Biafra e Baía do Benin. Estes, por sua vez, tinham portos de embarque em Bissau, Cacheu, Cabo Verde, Calabar, e Costa da Mina.

Chambouleyron (2006) aponta para um outro cenário, também fomentador do tráfico e do fortalecimento deste no que diz respeito aos africanos. De acordo com ele

A importação de escravos africanos para o Estado do Maranhão, durante o século XVII, fora igualmente pensada a partir de um outro quadro muito específico, relacionado com os problemas decorrentes do uso de trabalhadores indígenas no Estado do Maranhão. De fato, em 1680, o príncipe regente publicava uma lei de liberdade geral dos índios, determinando, até mesmo, que os indígenas tomados em guerra justa, ofensiva ou defensiva, fossem considerados prisioneiros (CHAMBOULEYRON, 2006, p. 90).

Em outras palavras, a lei mudava a característica legal dos indígenas que até então, mesmo capturados por via de conflitos, de escravos para prisioneiros. Aparentemente uma mudança que na prática possa não ter uma caracterização tão vantajosa, no entanto, se pensarmos que isso os tirava da condição de escravos, independente da forma como fossem capturados, chegaremos a alguma conclusão de que em linhas gerais os negros escravizados estavam em um patamar ainda mais abaixo nessa categoria, aos quais nenhum tipo de direito ou concessão era dada.

Pensando então a relação estabelecida entre a utilização de escravos indígenas e escravos africanos ou mesmo a substituição de uma pela outra, o autor ainda afirma

É que não se pode pensar a utilização dos escravos africanos no Maranhão separada do uso dos indígenas, algo que os moradores e a própria Coroa sabiam muito bem, como o haviam experimentado os próprios moradores das capitanias açucareiras, no processo de ‘substituição’ da mão-de-obra indígena pela mão-de obra africana, a partir de finais do século XVI. O tráfico para o Maranhão e Pará definitivamente organizava-se a partir da Coroa. Diferente era o de outras praças, onde existia uma classe de negociantes que financiava o empreendimento, uma frota que o viabilizava, uma infra-estrutura que lhe dava suporte e, principalmente, onde existia, como exemplarmente define Nireu Cavalcanti, “o fundamental elemento do comércio: os compradores ávidos por muitos e muitos escravos” (CHAMBOULEYRON, 2006, p. 101).

Em suma, a característica principal desse fluxo comercial de escravos era a liderança, por assim dizer, da coroa portuguesa que tinha nestas terras mais interesse, uma vez que, como já citado, torna-se o Maranhão um importante ponto de negociação de produtos a exemplo do

⁸ ELTIS, David; FLORENTINO, Manolo & BEHRENDT, Stephen. The Transatlantic Slave Trade: a dataset online. www.slavevoyages.org.

açúcar e do algodão e, já nas chamadas Companhias Pombalinas, essa importância era visível e atestada uma vez que

A pequena colônia em cujo porto entravam um ou dois navios por ano e cujos habitantes dependiam do trabalho de algum índio escravo para sobreviver, conhece excepcional prosperidade no fim da época colonial, recebendo em seu porto de cem a cento e 32 navios por ano e chegando a exportar um milhão de libras. (FURTADO, 1982, p. 89)

É mister percebermos a importância destas informações uma vez que estamos tratando de dados empíricos, formulados com uma base mensurável que pode ser verificada e, através dela, minimamente traçarmos um quadro mesmo que provisório, um cenário que seja em termos de população negra escravizada no Estado do Maranhão. Isso, em última análise, corrobora com nossa visão de que o número de escravizados oriundos da África vem diretamente refletir na criação, aqui, do tambor de mina assim como de outras denominações religiosas no Maranhão, ou seja, as várias localidades de onde partiram está diretamente ligada a uma multiplicidade de práticas ritualísticas que, mesmo não sendo nosso intento neste trabalho a problematização de tal dado, objetamos que estejam todos aglutinados sob a ampla denominação de tambor de mina¹³.

No tocante ao termo “Mina”, comumente associado ao ponto de partida de onde saíam os maiores contingentes com destino ao Maranhão, Chambouleyron (2006) afirma

A documentação não é clara quanto aos termos ‘Guiné’ e ‘Mina’. Em alguns casos, usam-se os dois termos para designar o mesmo carregamento. Fica claro que, durante o tempo da Companhia de Comércio do Maranhão, em razão da explícita relação que se estabeleceu com a reabilitação da praça de Cacheu, a origem dos escravos estava seguramente restrita à Guiné-Bissau. Nos anos posteriores [...] ‘Guiné’ e ‘Mina’ aparecem indistintamente, indicando provavelmente a área mais ampla da costa da Senegâmbia ao golfo da Guiné (CHAMBOULEYRON, 2006, p. 97).

Importante, a partir deste trecho, perceber que o pensamento a respeito de uma origem única e que desse conta da nomenclatura tambor de mina como sendo o forte São Jorge da Mina entra em conflito com o fornecido pelo autor. Nesse sentido, o pensamento do qual lançamos mão aqui é que o termo Mina, referindo-se à religião e mesmo o seu derivativo, tambor de mina, referente às práticas ritualísticas daquela, ganham aqui um caráter mais amplo, não se restringindo somente às questões geográficas de origem. Na verdade, o termo se expande, desvinculando-se das questões meramente geográficas e históricas de uma possível origem que, como já vimos, é pulverizada, e assume um caráter ontológico, fazendo valer o conjunto de práticas que extrapolam o Terreiro.

¹³ Uma discussão aprofundada sobre essa questão é tratada por SANTOS, Thiago Lima dos: Maranhão Terra de Pajé: a pajelança em São Luís do Maranhão na passagem do século XIX para o XX, 2017. Tese de Doutorado.

Oliveira (1997) por sua vez que chama atenção pra questões relacionadas à nomenclatura observando que

Mais do que registro de procedência, estas expressões queriam significar a condição mesma de escravo na linguagem corrente da época, visto que o uso dessas expressões já havia sido generalizado em Portugal desde o final do século anterior, quando o tráfico de escravos começou a se transformar na mais potente empresa comercial daquele país (OLIVEIRA, 1997, p. 37).

Já Soares (2000) identifica que, em se tratando do termo “Mina”, por exemplo, este não pode ser considerado o mesmo para grupos também chamados de Mina no Rio de Janeiro ou em Pernambuco e no Maranhão. Da mesma forma, um grupo que fosse denominado Mina no século XVIII poderia ser diferente de outro grupo Mina já no século XIX, uma vez que

A denominação Costa da Mina está relacionada à feitoria portuguesa do Castelo de São Jorge da Mina, na África Ocidental, edificada no século XV para proteger a região de outras nações europeias, com a Espanha, por exemplo, na disputa pelo comércio de ouro e de escravos (SOARES, 2000, p. 46-52)¹⁴.

Para além do comércio da mão de obra escrava, ou mesmo conjuntamente, derivando deste, as práticas religiosas ancestrais oriundas dos locais de origem da população negra chegam nas terras maranhenses e, ainda seguindo as palavras de Chambouleyron (2006), podem ser encontradas nas denúncias feitas ao clero por feitiçaria ou amuletos de proteção em diversos relatos

Emblematicamente, no navio do primeiro assento feito com a Companhia de Cabo Verde e Cacheu, o patacho Nossa Senhora da Conceição e São João Batista, que chegara ao Estado em 1693, frei Bernardino das Entradas recebia uma denúncia feita por Lourenço Rodrigues, “mancebo” do navio, contra João Segundo, “tapanhuno”, cativo de Jacob Egres, “estrangeiro hamburguês, homem de negócio na cidade do Grão-Pará”. Vindo com Lourenço de Cabo Verde, João Segundo teria lhe dito que tinha “certa coisa” que lhe protegia do fogo e de armas, que eram duas bolsas uma menor que a outra. Já no Pará, um companheiro de Lourenço lhe tirou a bolsa da caixa e abrindo-a achou uma pedra negra e pensando que eram coisas do demônio a jogou ao fogo, o que o próprio Lourenço só soubera depois (CHAMBOULEYRON, 2006, p. 103).

Trata-se de um relato importante porque lança uma luz tênue em determinadas questões que necessitam ser observadas conjuntamente ao processo do tráfico negreiro. Questões essas que dizem respeito às práticas religiosas, por certo deturpadas ou, quando não, mal elaboradas dentro do universo das denúncias. No entanto, faz valer já a partir daí um processo paulatino de imbricações culturais naquela sociedade em formação. É interessante acompanhar alguns relatos do autor que se seguem ainda no chamado seiscentos:

¹⁴ Ademais, como podemos verificar no trabalho de Meireles (2006), determinados locais como os entrepostos da Costa da Malagueta ou Costa da Pimenta, não estendem sua nomenclatura a exemplo de Mina, Cambinda e outros. Por certo, a julgar também pela quantia de passagens de embarcações que aqui chegavam de lá oriundas que, de acordo com a autora, apenas um registro já no final do século XVIII.

Na década de 1690, graças à ação de frei Bernardino, foram denunciados vários africanos escravos em várias partes do Estado do Maranhão. Na capitania do Caeté, situada entre a capitania de Tapuitapera e a do Pará, Antônio de Matos morador da vila de Sousa denunciava a Sebastião, “negro tapanhuno”, cativo de Belquior Gomes, morador da mesma vila. Segundo Matos, era público no Caeté que Sebastião era “curador e adivinhador”, ele próprio o tendo visto uma vez fazendo uma adivinhação sobre uma quantia furtada. Já na Vila Nova do Icatu (capitania do Maranhão), José Pinheiro Marques, casado, avaliador, inquiridor e contador no juízo secular, denunciava a Jorge, “negro tapanhuno da África”, cativo de Antônio de Sousa Soeiro. Segundo Pinheiro Marques, sabendo da fama de Jorge como feiticeiro, pedira-lhe uma mezinhas para que “seus inimigos o não pudessem ofender”. Pouco tempo antes, o mesmo Jorge havia sido denunciado em São Luís por várias pessoas que o acusavam de feiticeiro. Segundo Ana de Araújo, João Barreiros mandara fazer feitiços por um preto chamado Jorge (indica-se que era escravo de Antônio de Sousa Soeiro), para matar Ambrósio Pereira, pois lhe tinha medo por ter andado com a sua mulher. Já Clara, “serva da dita Ana de Araújo”, de 25 anos, confirmara a história de sua senhora, detalhando ainda que o feitiço era um cordão, que, quando apertado, Ambrósio Pereira definhava (CHAMBOULEYRON, 2006, p. 104).

Aqui, para além das denúncias que davam prioridade e um certo status ao afazeres dos senhores, já podem ser destacadas ritualísticas como a prática oracular e, no que toque mesmo que tangencialmente aquilo que procuramos desenvolver neste trabalho, uma ritualística que antes distinta dos Terreiros de tambor de mina, acaba por estes sendo absorvida: a cura¹⁵.

Temos neste relato, então, duas práticas que já dão conta dessas imbricações. Fora isso, ao menos dois ou mais atores nos relatos. Quem denuncia por conhecer, quem pratica por saber, quem solicita por saber quem faz. Talvez um quarto ator, ou seja, a quem é destinada a prática. Creio ser importante distinguir esses atores uma vez que a própria denúncia já caracteriza uma espécie de ecossistema do sortilégio: quem faz, quem pede, quem é afetado. Nesse sentido, o fato de se ter conhecimento de quem faça já dá o tom de que a prática em si já possui alguma

¹⁵ A Cura, como a conhecemos hoje, absorvida pela Mina, é realizada dentro do calendário próprio de cada Terreiro. Antes dessa absorção, tratava-se de algo com uma existência própria, ou seja, um curador ou curadora eram conhecidos como tal, possuíam salões para tal, com práticas específicas para a realização dos rituais de Cura. Lanço mão aqui de uma reflexão por certo delicada, mas que visa pensar a Cura tal qual a Mina, ou seja, como fato social total. Nesse sentido, a vida de um curador ou curadora é abarcada, envolta por esse complexo de coisas. Digo isso na medida em que percebo que os próprios relatos contidos nas denúncias já dão pistas sobre isso. Associo, ainda, a uma dinâmica já conhecida do povo de santo mais antigo sobre determinadas organizações da Cura: existiam Barracões específicos somente pra isso, pra curar, com o desenvolvimento da Cura sempre sendo regido por música cantada (doutrinas de Cura, que diferem sobremaneira das da Mina) e tocada (também com instrumentos que invariavelmente não figuram no tambor de mina, como pandeiros, matracas, podendo ainda existirem instrumentos de corda), além de uma gama de entidades espirituais próprias (a exemplo das Cobras Boiuna e Rosalina, os Botos, os Jacarés, os Sapos, bem como Mães D’água, Troíras, Araras, Papagaios...). Ainda hoje, contudo, existem Terreiros com espaços distintos tanto para o tambor de mina quanto para a Cura. Em grande maioria, no entanto, as duas práticas são realizadas no mesmo espaço, mas com calendários próprios e obedecendo ainda a dinâmica observada acima. A julgar pelos relatos das denúncias, as práticas de Cura foram passando por modificações no transcorrer dos anos, uma vez que, como o próprio nome já indica a prática, pessoas se dirigiam a quem praticava a Cura para justamente terem seus malefícios curados. Hoje, apesar de poucos, ainda existem Terreiros que, dentro da Cura, ainda recebem pessoas e nelas realizam os tratamentos.

veracidade ou aceitação entre um grupo. Isso denota já, a partir desse fluxo de pessoas escravizadas, uma circulação na sociedade de então dessas mesmas práticas.

Outro detalhe importante se dá quando é mencionada a palavra curador. Talvez um trabalho de genealogia ou um levantamento de dados mais afincado pudessem dar conta de uma possível nacionalidade de Sebastião, cruzando os dados fornecidos por Silva (2013), talvez. Não é nosso caso aqui, mas, se observarmos a denúncia como tal, Sebastião, já no século XVII é acusado de ser curador, aquele que pratica a cura. Qual tipo de cura? Quais os procedimentos? Quais as ritualísticas? Quais os materiais? Não sabemos. O que temos é que a cura como prática religiosa era exercida em salões específicos, ou seja, salões de cura. Posteriormente é absorvida pela Mina, sendo realizada dentro dos próprios barracões de tambor de mina devido represálias e proibições institucionais à sua prática que ia de encontro com o ofício da medicina legal. Logo, curadores passam a ser tidos, também, mineiros. O que antes eram duas práticas distintas, acaba por ser aglutinado pela Mina.

Talvez seja este um dos mais antigos relatos que se tem a respeito de uma prática religiosa afro maranhense. Incorro talvez no risco da afirmação uma vez que mineiros mais antigos relatam que a Cura, assim como a Mina, era realizada em salão específico, em local separado daquele que era realizado o tambor de mina, mesmo depois de ser absorvida por esta. E, a julgar pelos procedimentos que ainda hoje são realizados dentro dos barracões, a ritualística, todo o instrumental de pena, maracá, instrumentos musicais e todo um conjunto próprio de doutrinas, observo que a prática de curar de Sebastião, ou seja, a Cura pode sim ser entendida como advinda desse processo compreendido dentro das relações de tráfico negreiro e interação em terras maranhenses. Em toda medida, como salienta Santos (2017)

A história do negro no Maranhão ainda permanece imiscuída em uma história da escravidão e, principalmente, em uma história da repressão as expressões culturais dos povos escravizados, feita com base principalmente nos códigos de postura e naquilo que proibiam. Sabe-se muito sobre os princípios reguladores da repressão, sabe-se pouco como ela ocorria e sabe-se muito menos ainda sobre os reflexos desse cenário para as religiões e para o contexto social no qual estão inseridas. (SANTOS, 2017, p.18).

Por fim, como bem coloca Assunção (2008) refletindo sobre a etnicidade das populações africanas, suas reelaborações tanto lá quanto cá, do outro lado do atlântico, temos que

A etnicidade dos escravos africanos e de seus descendentes nas Américas é um tema amplo, complexo e polêmico. Amplo devido ao volume do tráfico negreiro (ao redor de 14 a 15 milhões, segundo os cálculos mais recentes) e à multiplicidade dos grupos étnicos deportados para as Américas. Complexo porque a etnicidade dos escravos e de seus descendentes crioulos, longe de constituir identidades imutáveis e fixas, foi submetida a processos constantes

de re-elaboração dos dois lados do Atlântico. Assunto polêmico, finalmente, porque essas identidades constituem, até hoje, referências importantes na vida dos afro-descendentes e nas culturas do “Atlântico Negro”. (ASSUNÇÃO, 2008, p. 2-3)

Em um outro ponto, já mais próximo e estabelecendo um elo de uma historicidade por vezes anônima e, agora, estampado em um rosto dos mais conhecidos em terras maranhenses, temos Mãe Dudu, Vitoriana Tobias Santos, talvez a matriarca mais conhecida da Casa de Nagô, que de acordo com Ferreti (2002) “conhecia a origem africana de seus avós maternos, que diziam serem balanta, bijagó, nalu e manjaro”. Em outras palavras, Mãe Dudu cita designações que nos remetem a localidades no continente africano onde, desde o século XVIII ou ao menos sua segunda metade, o Maranhão vinha estabelecendo relações através do tráfico escravo.

A homogeneização que se dava a partir dessas rotas escravagistas com o intuito de aquecer ou fazer girar a roda mercantil já em terras brasileiras e maranhenses, ou mesmo a tentativa de homogeneização, caracterizada sobretudo a partir do termo generalizante de “escravos” assim como as categorizações às quais eram colocados (negros para a lavoura, para a casa grande, assim por diante) bem como as questões relacionadas à região de origem dão o tom e são algumas das principais dificuldades quando tentamos estabelecer as devidas heterogeneidades no que diz respeito às diversas procedências das levas de seres humanos arrastados do continente africano até aqui. Mãe Dudu, presente no filme “Tambor de Mina”, e que tece as palavras acima citadas sobre seus avós, com estas nos faz entender a necessidade do cuidado em buscar essas identidades e suas origens levando em conta tanto a sociedade colonial brasileira quanto maranhense.

É levando em conta esse cenário multiforme que temos então o surgimento da Mina no Maranhão enquanto religião que traz em seu âmago fundamentos originários dos povos advindos do continente africano e, por conseguinte, do surgimento do tambor de mina. É importante ter em vista essa diferenciação uma vez que, em nossa análise, lançamos mão do pensamento onde trata-se de duas configurações distintas. Por certo, uma englobando a outra, no caso da Mina enquanto religião que engloba o tambor de mina enquanto ritualística daquela. Sendo assim, naquilo que concerne pensar um indício do que podemos chamar de geografia do tambor de mina e seus espaços de prática, ou seja o Terreiro¹⁶ em si enquanto templo de uma das práticas da Mina, Santos (2017) comenta que

¹⁶ Existe uma outra diferença importante de ser mencionada dentro dessa organização geográfica dos espaços sagrados da Mina. Trata-se de entender no que consiste o Terreiro e no que consiste o Barracão. Na Mina, o Terreiro é o conjunto total do espaço onde as práticas religiosas se dão. Esse espaço pode compreender tanto a cozinha, quanto os quartos de dançantes, varanda, quintal bem como demais espaços. O Barracão é o local onde a performance, a dança, os toques são executados. É comum percebermos essa diferenciação ser mencionada em

Os Terreiros, portanto, são frutos de um processo de reinvenção e reestruturação da vida religiosa com os elementos cotidianos aos indivíduos e não uma cópia da África ou a África transplantada para o Brasil (como queriam alguns pesquisadores). Esse processo inventivo deve ser entendido de acordo com o contexto social, político e econômico no qual os indivíduos se encontraram após a travessia do atlântico que permite, por exemplo, a construção de novas identidades e relações sociais, fundamentais para reestruturação dos aspectos religiosos. (SANTOS, 2017, p. 62)

Por tanto, é mister perceber que a em fase de gestação, a Mina encontra em terras maranhenses o solo onde as reestruturações sociais, filosóficas e religiosas oriundas dos diversos povos africanos vão realizar-se, dando origem, ainda, à prática ritualística mais amplamente conhecida como tambor de mina.

Aqui, adiantando um pouco do que será trabalhado no capítulo seguinte, estabelecemos a diferença entre Mina e tambor de mina na medida em que a primeira diz respeito ao conjunto de relações que extrapolam o Terreiro, que extrapolam os barracões onde são realizados os toques de tambor de mina. Este último, por tanto, configura-se como uma das ritualísticas, dentre as várias existentes, dentro da Mina. É ainda dentro do tambor de mina, enquanto prática ritualística, que pode ser percebido um condensado daquilo que, no dia a dia do mineiro, encontra-se diluído. O diálogo com as entidades de forma mais acentuada, a parte musical quer seja do toque dos instrumentos ou doutrinas como são chamadas as músicas cantadas, as receitas e ensinamentos que são compartilhados com pessoas que vão ao tambor, dentre outras questões, estão na prática dentro do barracão, ou seja, durante um toque de tambor de mina, condensados e sendo ali colocados em prática. Em resumo, um microcosmo do que seja a Mina.

Um outro ponto norteador, no que tange esse princípio, essa origem ou surgimento do tambor de mina associado ao que seriam as nações anteriormente citadas neste trabalho, é comentado por Santos (2017) nos seguintes termos:

Assim os modelos jêjes, nagôs, angola entre tantos outros foram sendo cristalizados aos poucos. No esteio desse processo de formatação de um campo de pesquisas, as identidades dos grupos passaram por um processo de constatação científica que, por sua vez, elegeu alguns grupos como africanos e, portanto, puros, em detrimento de outros considerados “deturpados” ou “degenerados”. (SANTOS, 2017, p. 29).

A Casa de Nagô situa-se nessa seara mencionada pelo autor, uma vez que tem sua origem remontada a negras escravizadas que fundam, tanto a Casa das Minas quanto a própria Casa de Nagô. Partindo desse princípio, as discussões que são tratadas pelo autor a respeito dos grupos originários da Mina e do tambor de mina no Maranhão são colocadas em questão uma vez que este busca fazer uma releitura dos trabalhos científicos até então realizados tomando

práticas cotidianas nos Terreiros e um exemplo é uma pessoa que vai a um Terreiro, mas está no Barracão, ou vai ao Terreiro, mas trabalha na cozinha, vai ao Terreiro, mas não pode entrar no Barracão por algum impedimento.

como base os dois Terreiros mais antigos que se tem registro. Não sendo o foco deste trabalho, contudo, trata-se de importante visão que, assim como pretendemos aqui, dá um outro tom a respeito da construção realizada sobre o tambor de mina para caracterizar um universo mais amplo das religiões de matriz africana no estado do maranhão.

É com base nesses aspectos que remontam uma construção histórica dos povos africanos no maranhão que passamos então às discussões relacionadas à religião e suas ritualísticas e linguagens, focando na Mina e no tambor de mina

2 – DA MINA AO TAMBOR DE MINA: A RELIGIÃO QUE DÁ NOME, O RITUAL QUE SE CONHECE

Pensar a Mina enquanto religião é pensar, assim como outras religiões, em formas de organização social que, como tais, historicamente, vão sofrendo mudanças. Assim sendo, tratam-se também de construções humanas baseadas em diversos fatores, tanto de ordem étnicos como linguísticos, geográficos, enfim, de um modo geral fatores culturais próprios de cada civilização.

Em um primeiro momento, a iniciativa aqui é caracterizar a Mina sob esse prisma, por tanto, possuidora de rituais específicos – dentre eles o tambor de mina -, liturgias, visualidades, música, assim como outros aspectos. Claro, não se trata de uma tentativa de esgotar o tema, senão de traçar pontos nodais para que o leitor tenha a visão do todo que compõe a religião.

Já num segundo momento, de forma mais focada, temos em vista o tambor de mina enquanto um dos principais rituais da Mina. O foco nesse momento será caracteriza-lo como tal, como liturgia, como pratica ritualística da Mina, possuidor de temporalidades que dizem respeito a universos distintos entre os Terreiros, mas que, em grande medida, convergem para algumas datas de prática geral, ou seja, de toque de tambor de mina. Como pratica ritualista, este possui – a depender de cada tambor – vestimentas, cores, músicas, instrumentos musicais assim como gestuais específicos. Em suma, nesse segundo momento trato de propor uma realocação para o tambor de mina de seu lócus “tradicional”.

Conjuntamente, é necessário que alguns elementos oriundos do próprio tambor de mina ou da própria Mina enquanto guarda-chuva que abarca o primeiro, sejam evocados afim de compartilhar de uma visão de dentro, êmica, no que diz respeito a essa mesma diferenciação conceitual e, logo, de nomenclatura. Trato aqui nestes dois capítulos, por tanto, de evocar algumas dentre as muitas Doutrinas cantadas nos barracões que ilustram essa diferenciação à qual dou a ver neste trabalho. Será possível perceber que, dentre tantos temas abordados nas

letras das doutrinas, alguns são de forma exemplar mencionados, como é o caso aqui proposto. Tambor de mina enquanto ritual e Mina enquanto a força que move o mineiro, de onde se vem, aquilo que abarca na mitologia da Mina o céu, a terra, o mar, as matas, bem como aquilo do qual não se pode fugir, tendo que acordar quando o seu tambor, ou seja o tambor da Mina chama.

2.1 A MINA

Início este capítulo evocando Mauss (1974) ao falar da Mina enquanto fato social total¹⁷. Isso significa dizer que a Mina, enquanto religião de matriz africana, ou seja, que possui seus elementos fundantes oriundos daquele continente, compõe os diversos aspectos que envolvem a vida do ser humano adepto àquela. Em outras palavras, assumindo aqui as características mencionadas por Mauss (1974), a Mina enquanto religião envolve elementos políticos, jurídicos, econômicos, estéticos, morais, etc, em torno de regras de reciprocidade e de obrigatoriedade que dizem respeito à vida do mineiro.

Importante destacar logo de início este ponto uma vez que, estabelecido este marco, poderemos visualizar com mais facilidade as diferenciações às quais nos propomos aqui. A partir do conceito de Mauss (1974), pode-se afirmar com clareza que a Mina envolve a vida dos adeptos, por assim dizer, a vida do mineiro, tal como o budismo diz respeito ao todo da vida do budista, como o candomblé ao candomblecista, o catolicismo à do católico, enfim. Exemplos práticos e já assimilados que são colocados em paralelo, também, no intuito de perceber as dinâmicas que se dão em termos de vivência dentro de cada religião.

Sendo assim, pode-se evidenciar que a Mina não se restringe ao barracão onde são realizados os toques de tambor de mina. Como dito, ela alcança as várias esferas que compõe a vida do adepto. Ela não está circunscrita ao ritual do tambor de mina, realizado com toques dos tambores.

Feitas essas considerações iniciais, o que então poderíamos chamar de Mina enquanto religião? Ora, o conceito academicamente clássico já assimilado e muito difundido, por certo deva ser colocado sobre um outro prisma. O conceito clássico, acadêmico de Mina, já enreda em si mesmo dois elementos que pretendo inicialmente neste capítulo e no próximo, distinguir, quais sejam eles o de tambor de mina e Mina. Para isso é necessário que se faça um entendimento do que sejam essas duas categorias, através de um rápido retrospecto do que já foi construído em termos das “definições”.

Dentre as várias pesquisas de maior envergadura e que delineiam um cenário sobre a temática, temos as pesquisas dos professores Mundicarmo e Sérgio Ferreti. Tendo dedicado seus trabalhos ao estudo das religiões afro brasileiras, especificamente as que figuram no Maranhão, abarcando principalmente a capital São Luís no que seriam as primeiras Casas fundadas por mulheres negras escravizadas, ou seja, a Casa das Minas e a Casa de Nagô,

¹⁷ "Fatos sociais são coisas, mas coisas feitas pelo homem, e são coisas que, portanto, possuem o poder de exercer uma coerção sobre ele. O fato social total é aquele que abrange não apenas um aspecto da vida social, mas vários, e que se apresenta como uma totalidade complexa e interdependente" (MAUSS, 1974, p. 89).

provavelmente ainda no século XIX (FERRETI, 2004, p. 198), ambos estabeleceram um conceito da Mina enquanto religião vinculado ao conceito de tambor de mina enquanto ritualística. A partir disso, as definições se entrecruzam e, ao nosso ver, sem dúvida se torna difícil visualizar um amplo aspecto do que seja a Mina.

Tida como a religião afro-brasileira no Maranhão e na Amazônia estabelecida em São Luís desde meados do século XIX (FERRETI, 2011, p. 242), a Mina, neste caso, é conceituada como tambor de mina. Em outros momentos, o conceito pode alargar-se, alcançando novos rumos. Nesse caso, os agrupamentos de africanos em torno da religião

[...] receberam o nome de tambor de mina ou casas de mina, equivalentes a candomblé, xangô ou batuques de outras regiões. O termo mina refere-se ao forte português de S. Jorge da Mina, antigo entreposto de escravos no atual Ghana e também ao nome de grupos étnicos existentes na região, próxima ao antigo Reino do Daomé (FERRETI, 2004, p. 198).

Em outra instância talvez de forma mais “condensada” os termos são aglutinados sob uma outra configuração. Nela

Tambor-de-Mina, ou simplesmente Mina, é uma denominação da religião afro-brasileira surgida no Século XIX, na capital maranhense, onde continua sendo hegemônica. Além de muito difundida no Pará, é encontrada em outros Estados do Norte e do Nordeste e em grandes cidades brasileiras (como Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília) para onde foi levada principalmente por migrantes do Maranhão e do Pará. Na Mina as entidades espirituais africanas são genericamente denominadas “voduns”, o que mostra a influência recebida da Casa das Minas, Terreiro jeje fundado em São Luís por membros da família real do Daomé, considerado o mais antigo (FERRETI M. 2008, p. 2).

Nesses rápidos exemplos podemos perceber que as duas instâncias, Mina e tambor de mina são tidas como sendo a mesma coisa, não havendo distinção entre aquilo que é ritual e aquilo que engloba o ritual. A iniciativa, por tanto, em evocar Mauss (1974) no começo deste capítulo vai de encontro a isso, ou seja, fazer uma distinção daquilo que seria o ritual – o tambor de Mina – daquilo que seria a religião em si, ou seja a Mina. Logo, pensar a Mina enquanto religião é pensar num conjunto de relações que envolvem desde aspectos pessoais do adepto quanto relações econômicas, artísticas, morais, relações de ordem pessoal/sentimental bem como toda uma série de práticas e condutas morais rotineiras que direcionam o caráter e, por que não, a moral do adepto, do mineiro. Como já dito, esse complexo de relações está não somente atreladas ao barracão mas para além dele, transpassam o cotidiano do tambor em si, alcançando esferas outras que não as circunscritas pelos limites geográficos do Terreiro.

Pensar dessa forma diz respeito a estabelecer uma reflexão sobre as construções que são tecidas dentro da Mina. Em última instância, essas construções que envolvem vários aspectos da vida, direcionam o cotidiano do mineiro e têm por base as relações que se dão, via de regra, com as entidades e das orientações feitas em grande parte por aquelas e nos seus ensinamentos

ditados. Trata-se, então, de pensar aquilo que seria o mundo espiritual atrelado ao sentido do ser, bem como fazendo parte indissociável das dinâmicas sociais. Este mundo espiritual está em constante diálogo com o mineiro e seu cotidiano e é composto por entidades como os voduns africanos, cabocos de origem brasileira, bem como Surrupiras, Pretos-Velhos, Crianças/Erês, entidades encantadas como Mães D'água e Iaras, Baianos, Boiadeiros, Índios, Ciganos, Orixás e, em certa medida, Exus e Pombagiras.

Tais características da Mina somam-se a outras questões que, como salienta Evangelista (2019) a respeito das religiões de matriz africana, possuem dentro do seu arcabouço, processos e métodos de ensino aprendizagem que têm como base a tradição oral no que tange a transmissão de seus saberes. Nesse ponto, dentro da Mina seguem-se esses processos de ensino aprendizagem mencionados pelo autor. Por certo, à guisa de exemplo, todo seu processo iniciático se dá por e através desses meandros, ou seja, de forma oral, não sendo estabelecido um vínculo único com a escrita no que diz respeito aos procedimentos que fazem com que um neófito seja iniciado na religião. Nesse sentido não se trata apenas de uma

coerência da fé com os fatos, da razão com a tradição, ou o pensamento com a realidade contingente. Trata-se de uma coerência, uma compatibilidade e complementaridade global de todas as disciplinas, todos os domínios de saber e conhecimento são integrados. (DOMINGOS, 2017, p, 201).

Um ponto norteador, destacado por Santos (2017), também a respeito sobre as pesquisas que privilegiaram a religião de matriz africana no Maranhão e que por certo deve ser mencionado aqui nesta distinção que lançamos mão, afirma que as características mais gerais atribuídas àquela partiram de uma ideia a priori e partiram, por tanto,

[...] para a criação de uma série de interpretações de elementos rituais de um ou outro Terreiro como provas de uma africanidade pura, ainda que o material pesquisado mostrasse o contrário. Por fim, essa genealogia acadêmica {...}, projetou uma identidade regional muito forte que excluiu outras manifestações religiosas bem como os Terreiros que se distanciavam desse modelo. (SANTOS, 2017, p.29)

Importante perceber que, já nas palavras do autor, o processo de criação do que seria a Mina está intimamente atrelado a alguns fatores que já mencionamos, quer sejam eles o fato da definição partir de uma concepção “de fora”, quer seja por uma tentativa de aglutinar uma pluralidade de formas da própria religião, estas não abarcadas pela Mina. Como salienta Ferreti (2006) no que tange à produção científica a respeito da religião de matriz africana no Maranhão, é necessário observar que as pesquisas predecessoras, já desde o final da década de 1940 com as publicações de Verger (1947), Alvarenga (1948), Nunes Pereira (1948), Octávio da Costa (1948), todas elas também fazem essa aglutinação dos termos Mina e tambor de mina, já traziam em si essa forma de abordagem. O que se pode depreender disso é que formou-se uma espécie de *continuum* dentro das produções acadêmicas onde a justaposição dos termos que designam

coisas distintas veio ao longo das décadas sendo por certo tratada como de menor importância, colocando na mesma esteira Mina e tambor de mina.

Ainda é Santos (2017) que também identifica esse *continuum* como tendo sido uma criação acadêmica apriorística por parte dos pesquisadores e que, por consequência, tende a equiparar os elementos distintos que aqui mencionamos. Citando como exemplo a Casa das Minas, centenário Terreiro no centro de São Luís, o autor destaca que esta

surgiu na literatura acadêmica como o modelo de religião africana no Brasil. Nesse Terreiro poderia ser observada a preservação de uma cultura de origem daomeana e de um modelo de organização social africano. No entanto, uma leitura mais crítica dessa mesma literatura aponta que esse Tambor de Mina “africano” é muito mais idealizado – **ou mais precisamente inventado** – do que propriamente vivido pelo grupo. (SANTOS 2017, p. 29. Grifos meus.)

Paralelamente a essa inventividade gestacionada entre os pesquisadores dentro do ambiente acadêmico, lugar onde talvez a dinamicidade de interpretações e conceitos pudessem enquadrar melhor este ou aquele Terreiro dentro desta ou daquela linha de pensamento, tal privilégio segundo Santos (2017) não se estendia aos Terreiros na medida em que

os antropólogos acabaram por privilegiar essa visão de certo/errado das religiões em seu ambiente de disputa, mas traduzindo-a em conceitos científicos, ressaltando a pureza de alguns Terreiros e a mistura de outros. Aos poucos essa opção metodológica foi se cristalizando e sendo transformada em características dos objetos pesquisados (SANTOS 2017, p. 16).

É curioso pensar nesse sistema de formulações de conceitos tendo como base a pureza e a impureza. Mais curioso é perceber como essa forma de construir os conceitos tende a privilegiar, segundo o autor, a classe acadêmica na formulação e postulação dos conceitos do que seria a Mina em detrimento das dinamicidades – entendidas aqui como impurezas – próprias dos fenômenos como a religião.

Beatriz Góis Dantas (1988) reflete sobre essas questões e ressalta as dificuldades de entender os processos pelos quais religiões de matriz africana foram sendo (re) construídas se tomarmos como base tão somente os aspectos de sobrevivências e permanências. Não sendo nosso objeto de análise, evitaremos nos estender tanto nessa seara, por outro lado, procurando entender as dinâmicas que incluem a inventividade em uma instância que é própria dos que vivem a religião, esta talvez se contrapondo a uma inventividade acadêmica, de pesquisa, que tende a aglutinar instâncias diversas sobre uma mesma taxionomia, Pordeus Junior (1996) lança um olhar que pode contribuir para entender o que seria essa inventividade. Segundo ele

Toda religião é comemorativa pois se baseia no mito, que não é mais que a repetição do mito das origens, e se vê como imitação da vida do fundador, onde as lembranças não são o passado, mas sua reconstrução na vida em mudança dos homens, dos grupos ou mesmo das instituições. Para se inserir no presente, um presente sempre novo, é necessária uma adaptação das lembranças, onde os mitos sofrem uma seleção, sendo que os que permanecem

não possuem mais o mesmo valor semântico ou efetivo de outrora, e em vez de serem apenas comemoração, passam a ser fatos vividos. (PORDEUS JUNIOR, 1992, p.06)

Prandi (2001), por sua vez, traz uma reflexão importante e aponta para questões valiosas para pensarmos e irmos mais a fundo naquilo que Pordeus Junior destaca sobre as questões relacionadas ao mito. Pensando em termos de narrativa, questões temporais que enredam narrativas aparentemente tidas como desconexas e fazendo alusão justamente a esse caráter dinâmico das reelaborações das religiões de matriz africana, afirma:

O mito fala do passado remoto que explica a vida no presente. O tempo mítico é apenas o passado distante, e fatos separados por um intervalo de tempo muito grande podem ser apresentados nos mitos como ocorrências de uma mesma época, concomitantes. Cada mito é autônomo e os personagens de um podem aparecer em outro, com outras características e relações, às vezes, contraditórias, sem que isso implique algum tipo de questionamento da sua veracidade. Os mitos são narrativas parciais e sua reunião não propicia o desenho de qualquer totalidade. Não existe um fio narrativo na mitologia, como aquele que norteia a construção da história para os ocidentais. O tempo do mito é o tempo das origens, e parece existir um tempo vazio entre o fato contado pelo mito e o tempo do narrador. No mundo mítico, os eventos não se ajustam a um tempo contínuo e linear. A mitologia dos orixás, que fala da criação do mundo e da ação dos deuses na vida cotidiana, bem o demonstra. Esse passado remoto, de narrativa mítica, é coletivo e fala do povo como um todo. Passado de geração a geração, por meio da oralidade, é ele que dá o sentido geral da vida para todos e fornece a identidade grupal e os valores e normas essenciais para a ação naquela sociedade, confundindo-se plenamente com a religião. O tempo cíclico é o tempo da natureza, o tempo reversível, e também o tempo da memória, que não se perde, mas se repõe. (PRANDI, 2001, p. 49).

Silva (1994) destaca o elemento da não necessidade de uma figura central dentro da organização das religiões de matriz africana, uma vez que ao contrário do que acontece com a Igreja católica, que tem uma hierarquia centralizada na figura do Papa, os Terreiros são autônomos. Isso caracteriza, assim como nas palavras de Prandi e Pordeus Junior anteriormente, a dinâmica vital dentro da organização dos Terreiros. É essa mesma dinâmica que não engessa, não cristaliza os limites, as bordas de até onde possivelmente a Mina enquanto conjunto de relações alcança a vida do mineiro¹⁸.

¹⁸ Por certo esse alcance se estende, inclusive e não somente, à vida do mineiro como temos pontuado. Tal qual o alcance está para além do Terreiro, é notório que esse complexo de relações alcança também familiares e amigos assim como toda uma cadeia de relações parentais, consanguíneas ou não. Podemos perceber muito desse alcance em práticas cotidianas muito difundidas como o benzimento de crianças por entidades da Mina, o compadrio dentro das mais variadas festas, assim como alcançando ainda as próprias festas trabalhadas dentro da literatura acadêmica como sendo de cunho unicamente católico-popular, como as festas do divino espírito santo, festas juninas, além de danças folclóricas como danças portuguesas, reisados, pastores além de outras. Em “Medo do Feitiço: relações entre magia e poder no Brasil”, Ivonne Maggie já destacava algumas nuances a esse respeito).

Em suma, como destaca Parés (2017) ainda sobre as possibilidades de organização e reorganização das religiões de matriz africana tendo em vista também um reordenamento no novo continente

A reatualização parcial de práticas religiosas de origem africana, com a sua longa e variada tradição no âmbito da cura, ou do que hoje chamaríamos trabalho assistencial, tornou-se assim inevitável. Não foi por acaso que as práticas de “curandeirismo” e os rituais funerários foram alguns dos aspectos religiosos africanos que com mais persistência se reproduziram nas Américas. (PARÉS, 2007, p. 110)

Isso nos leva a concordar com as palavras de Santos (2017) que, mesmo compartilhando do pensamento que aglutina Mina e tambor de mina, coloca essas duas instâncias como tendo início possivelmente em outros elementos simbólicos, em possíveis outras crenças e rituais que não necessariamente tenham algum tipo de relação com a Casa das Minas ou mesmo a Cassa de Nagô, a despeito daquilo que sentencia Ferreti (2000) ou como de forma minimalista e empobrecida colocam outros autores¹⁹. Há que se lembrar, ainda, como pontua Giumbelli (1997), muita das práticas exercidas à margem do que seria a medicina legalmente reconhecida (como procedimentos de curandeirismo) e que na visão de Santos (2017) figuram como práticas anteriores à própria Mina, não eram reconhecidas bem como eram perseguidas pelas forças policiais.

É Geertz (1989) que chama atenção justamente para questões relacionadas a vivências desse conjunto de coisas, do sagrado, dos objetos, no que seria o cotidiano, a vida do adepto. Segundo ele

Um conjunto de símbolos sagrados, tecido numa espécie de todo ordenado, é o que forma um sistema religioso. Para aqueles comprometidos com ele, tal sistema parece mediar um conhecimento genuíno, o conhecimento das condições essenciais, nos termos nas quais a vida tem que ser necessariamente vivida (GEERTZ, 1989, p. 95).

Com isso, acreditamos que as palavras do autor corroboram com o que aqui tem sido levantado, ou seja, essa capilaridade que a religião, no caso aqui abordado a Mina, possui no que diz respeito à vida daquele que a professa, o mineiro. Nesse mesmo âmbito, Durkheim (2003) ao mencionar a religião e suas funções destaca que por se tratar de um conjunto de

¹⁹ De uma forma muito simplória e reducionista, Maria do Socorro Rodrigues de Souza Aires (2014) também incorre no equívoco dessa aglutinação da seguinte forma: “É uma religião de transe com entidades espirituais que são incorporadas por pessoas vinculadas a um determinado grupo religioso e que se organizam em um sistema de crença centralizado no líder do grupo, mais conhecido como Mãe ou Pai-de-santo”. Redundante, mas necessário, afirmar que tal visão que privilegia o ato da incorporação como sendo um papel definidor para caracterizar a Mina enquanto religião carece de uma visão mais apurada e de uma sensibilidade mais aguçada, para além do exotismo que o processo de incorporação ou mesmo, como já vimos, a centralidade no que diz respeito ao Pai ou Mãe de santo simbolizam dentro do contexto da religião como um todo. Ainda, algo que remonta no tempo e por certo comprova uma visão enviesada dos processos que envolvem as conjunturas de formação da Mina, optando por visões que envolvem rituais ditos africanos em contraposição a rituais não africanos, podem ser comprovados em Aires (2008) onde tambor de mina é situado em contraposição ao Borá, ritual extinto do Terreiro Fé em Deus.

relações, a religião se apresenta como algo com caráter natural da atividade humana, exprimindo o homem à sua maneira, podendo ajudar a compreender melhor esse aspecto da nossa natureza.

É mister, ainda., aqui pensamos a Mina dentro daquilo que Pierucci (2006) classifica como religiões étnicas. Para o autor, estas seriam aquelas que, tendo em vista o bem-estar social do grupo, estariam preocupadas com esse mesmo bem-estar social e ainda compreenderiam o contexto social à qual os agentes estão inseridos, preservando ainda suas culturas em conexão com o sagrado. Nesse sentido, as religiões étnicas estariam em contraposição às chamadas religiões universais que, ainda segundo o autor, teria objetivos distintos, conduzindo a uma espécie de homogeneização cultural. Já Meslin (2014), refletindo acerca da organização afro-religiosa como um todo, afirma que

o religioso está presente nessas sociedades cujo valores fundamentais, sobre os quais repousam e funcionam, são garantidos pelos ancestrais e por divindades protetoras. O que entre esses povos forma o que nós chamamos de religião nem sempre é a vontade de se ligar a um princípio primeiro, personalizado muitas vezes num Deus afastado numa longínqua “ociosidade”, mas a necessidade de definir por razões os seres humanos e coisas existentes. (MESLIN, 2014, p. 28)

Tais reflexões são importantes uma vez que pensamos a Mina caracterizada justamente por alguns desses pontos levantados, ou seja, os valores desta, mesmo as formas de conduta e todo um sistema de vivência, são justamente garantidos pelas entidades próprias da Mina. É a partir dessas relações estabelecidas com as entidades que todo esse complexo de coisas se dá no mundo, como já observamos anteriormente. Logo, como ainda comenta o autor e, a nosso ver, coadunando com o que Mauss (1974) coloca como fato social total e também refletindo aquilo que procuramos expor neste capítulo, Meslin (2014) procura desvincular o conceito de religião como uma relação única e exclusiva com um divino

(...) qualquer que ele seja, e que sempre está fora do homem, mas antes como uma experiência a partir da qual o homem toma consciência desse Totalmente Outro. Interiorizada, a religião define o homem com relação a poderes superiores aos quais ele se refere exatamente como o político, o econômico, o sexual o define como relação ao mundo e ao outro” (MESLIN, M. 2014, p. 46)

Levando isso em conta, essa tentativa de compreender alguns aspectos da Mina enquanto religião na medida em que o mineiro faz parte desse universo, caracterizado pelas relações estabelecidas em âmbito econômico, social, afetivo além de outros, elencaremos a seguir algumas doutrinas que ilustram de forma assertiva a questão principal trabalhada neste capítulo.

2.2 AS DOCTRINAS SOBRE A MINA

Doutrinas são músicas que podem ser cantadas na Mina. Não se restringem única e exclusivamente aos momentos de toques de tambor, podendo ter seu alcance e sua utilização expandidos para momentos como reuniões, chegada e partida de entidades fora dos toques, com o intuito de repassar conhecimentos sobre entidades ou histórias das mesmas, dentre tantos outros momentos. Aqui não me refiro dessa forma por força de expressão, ao contrário, costuma-se dizer que cada Casa é um caso em se tratando de Mina. Logo, restringir os usos e atribuições das doutrinas seria negligenciar as múltiplas realidades dos Terreiros e suas dinamicidades internas.

Em linhas gerais, acentuando características que são inerentes às doutrinas, estas podem ser classificadas ritmicamente em doutrinas de Mina Corrida ou de Mina Dobrada ou ainda Valsas. Uma terceira classificação, sem nomenclatura específica, diz respeito a um tipo de doutrina que está associado a momentos chave. São doutrinas que podem ser cantadas com o que poderíamos chamar de “improvisação” no que diz respeito ao ritmo executado pelos tambores, cabaças e ferro. Momentos chave pois podem ser cantadas em momentos específicos, como em momentos de organização das entidades que acabam de chegar/sair, para dar força aos médiuns bem como para fazer uma virada de corrente²⁰. Possivelmente existem variações rítmicas nessas nomenclaturas, assim como existem quantidade significativa de Terreiros no Maranhão. Aqui apontamos apenas alguns traços conhecidos popularmente do que trabalharemos em seguida.

Via de regra as doutrinas são ditadas pelas entidades além de transmitirem fundamentos da religião, relatam feitos de outrora relacionados às localidades de onde se originam as entidades ou suas famílias. São compostas em sua grande maioria por estrofes que contém entre dois a cinco versos, ou seja, dísticos, tercetos, quartetos ou mesmo quintilhas²¹. As estrofes podem ser repetidas tantas vezes forem necessárias, a depender da entidade que canta ou do médium ainda não incorporado que canta e espera que os outros médiuns respondam repetindo a mesma doutrina.

Ditas estas características mais gerais, a partir das doutrinas elencadas abaixo procuramos ilustrar como essa diferenciação Mina/tambor de mina está presente no repertório

²⁰ Trata-se de demarcar quando um grupo de entidades ou um momento dentro da Mina cessa e começa outro. Essas doutrinas sem uma classificação podem ser cantadas entre esses momentos.

²¹ Existe uma infinidade de doutrinas dentro da Mina, estas tendo suas estrofes fixas, ou seja, sem a característica de improvisações. Todavia, como já presenciemos, algumas doutrinas podem ter sua estrutura no que diz respeito à quantidade de versos modificada a depender da ocasião, o que raramente acontece. Da mesma forma, as improvisações no momento em que se entoa a doutrina podem sim existir, apesar de serem raras. Até as reelaborações de versos de doutrinas, mesmo que raro, são passíveis de acontecerem.

musical dos Terreiros. Acreditando conseguir mesmo que minimamente alcançar o leitor e dar um panorama mais fiel daquilo que é cantado, optamos por transcrever de forma literal, ou seja, como se canta cada doutrina, entendendo que se trata de uma linguagem específica, não recaindo sobre estas as normas oficiais da fala/escrita.

Os comentários não funcionam aqui como uma espécie de tecla *sap*, traduzindo o que a doutrina “quer dizer” ou “o que está por trás” dela. Procuram muito mais trazer o leitor para um universo que engloba aquilo que é dito, situando-o em uma geografia que possivelmente não seja de seu alcance, compartilhando de uma vivência particular no intuito de familiariza-lo com pormenores importantes desse universo cantado.

*A Mina não é pra quem quer
É só pra quem sabe baiar
Quem tá dentro não queira sair
Quem tá fora não queira entrar, olha lá!*

Por certo uma das doutrinas mais ilustrativas a respeito da organização que procuramos trazer à tona neste capítulo, ou seja a Mina enquanto religião, esta doutrina demarca um ponto no que diz respeito essa mesma organização: a Mina como esse conjunto, esse complexo de relações ao qual não se destina a qualquer pessoa, sendo necessária uma disciplina para tanto, uma vez que somente quem “sabe baiar” consegue seguir os preceitos.

Tocada como valsa, talvez funcionando com duplo sentido – uma vez que se trata de uma religião onde também se dança – “baiar” destaca justamente isso: a dança enquanto atividade corpórea, como o “dançar conforme a música”, seguir as diretrizes e orientações da Mina. Nessa seara, muito se fala dos impedimentos no que diz respeito à saída de adeptos, sejam eles homens ou mulheres, quer seja por começarem a professar outra religião quer seja somente por “sair mesmo”. Esses impedimentos dizem respeito a possíveis transtornos que podem ocorrer com o mineiro mediante sua saída. Da mesma forma o povo da Mina sempre conhece histórias de pessoas que, deixando a religião, foram acometidos por alguma doença física ou psicológica. Não raro se associa isso a todo um processo de negação – quando não demonização – em relação ao diálogo existente entre mineiro e as entidades que se dá no meio desse processo de “sair da Mina”.

Por outro lado, a doutrina também adverte os incautos, os mais curiosos ou aqueles que, tendo um contato mais próximo com as entidades, que “procurem ficar onde estão”. Traçando um diálogo com os três primeiros versos, a advertência “quem tá fora não queira entrar” se dá na medida em que se “é só pra quem sabe baiar”, uma espécie de incentivo à autoanálise é socializada. Da mesma forma, por existirem médiuns que não fazem parte da Mina e que praticam sua religião de outras formas, a doutrina também deixa claro de antemão: não queira

entrar, situado pelo verso “é só pra quem sabe baiair” já colocadas as diretrizes do quão exigente e hermética a religião é.

*Xangoromina, eu sou mineiro
Mina Gangô, Mina Gangá
Aonde o Caboco balanceia*

Um belo exemplo de terceto, aqui já se percebe a designação daquele que professa a religião: mineiro. “Eu sou mineiro” como um verso que encerra em si mesmo ao mesmo tempo em que deflagra, pela sua continuação, um fundamento importante no que diz respeito a uma geografia mítica. “Mina Gangô”, “Mina Gangá”, dois locais que existem dentro da mitologia da Mina, inacessíveis aos chamados “pecadores” como são designados os seres humanos, mas onde as entidades têm algumas de suas moradas. Logo, quem é da Mina é mineiro e não tambozeiro, mineiro e não tambozeiro de Mina, mineiro e não dançador de tambor de Mina.

Ao mesmo tempo, é a própria entidade que canta, colocando a par os ouvidos de quem presencia o fundamento, a geografia e a designação da entidade ao dizer: “eu sou mineiro”, ou seja, ela pertence a algo específico, à Mina, logo é mineira. Assim como em outros rituais se menciona outras designações – como curador nos rituais de Cura – aqui quem canta circunscreve sua existência enquanto mineiro e essa existência é localizada, específica. Por fim, balancear como ato de colocar em prática a Mina. Como ritualizar. Como viver na prática.

*Saí do mar, uma estrela brilhou
Estrela do oriente que me guiou
Senhor meu Pai sou filho de Xangô
Na Mina fiz mudança, a água do mar balança
Balanceou*

O fundamento, ou seja, as bases conceituais e práticas desta doutrina são acessíveis em dois níveis. O primeiro diz respeito às suas características apriorísticas, ou seja, àquilo que se ouve, sobre aquilo que se consegue ler, como aqui colocada. Trata-se de uma interpretação que sendo a doutrina colocada desta forma, literária, escrita, consegue-se depreender que a mesma conta uma história. Qual seria essa história? De alguém que saiu do mar e que, ao sair, uma estrela brilha. Não qualquer estrela, mas a estrela do oriente, a mesma citada nos evangelhos de Mateus e Lucas, quando da passagem dos Reis Magos em busca do local onde nascera o menino Jesus. Adiante, este mesmo alguém traz sua genealogia, ou seja, é filho de Xangô e que, em determinado momento, faz uma mudança. Esta, por sua vez, se dá na Mina. Aqui algumas observações.

Um entendimento da Mina aqui pode ser tido como, ao mesmo tempo, algo fechado como se tivesse um começo meio e fim circundado por quatro paredes, uma sala fechada; da mesma forma como em algo aberto, situado no próprio tempo tal qual a própria Mina o é. Talvez

um “transpor limites”, colocados a partir de e por algo, seja lá o que for, mas que submetido a mudanças porque assim o pode ser.

O segundo nível de entendimento se dá somente a partir do conhecimento de quem canta a doutrina: Pedrinho. Trata-se de um Erê, ou seja, uma entidade infantil. Pedrinho canta esta doutrina em cima²² de Mãe Maria Auxiliadora, Mãe Roxa como é amplamente conhecida em terras maranhenses a filha de santo mais velha de Mãe Elzita, ambas do Terreiro Fé em Deus, Casa com mais de 50 anos de existência e que, em sua árvore genealógica, descende do antigo Terreiro do Egito²³. Partindo disto, a doutrina explica o percurso feito por Pedrinho para chegar na Mina.

Em sua origem, contada pelo próprio Pedrinho, ele não é mineiro, ou seja, ele não é/não vem da Mina. Mesmo já estando na Mina, ele não se diz mineiro. A doutrina revela isso ao dizer “na Mina fiz mudança”. Em sua genealogia, Pedrinho conta que ele sempre foi curador, sempre trabalhou com penacho e maracá. A partir de uma solicitação de Seu Surrupira²⁴ – não mencionado nominalmente na doutrina, mas conhecido por quem sabe do percurso de Pedrinho - ele procede uma mudança da Cura para a Mina, ou seja, estabelece uma mudança de um sistema religioso para outro.

Vale aqui acrescentar que esta doutrina explica bem determinadas características de como eram organizados esses dois sistemas religiosos, ou seja, a Cura e a Mina. Em rápidas palavras, não sendo nosso foco neste trabalho, a Cura não se misturava com a Mina. Havia espaços distintos, Casas de culto distintas, sistemas distintos entre as duas religiões. Posteriormente, a Cura foi adentrando a Mina, ainda em espaços geográficos distintos, como ainda em muitos Barracões existem espaços pra se fazer uma Cura e espaços pra se fazer o tambor de Mina. Muitos Terreiros ainda conservam esta dinâmica no que diz respeito aos espaços de realizações das cerimônias. Em sua grande maioria, atualmente, os Terreiros seguem aquilo que foi sendo desenvolvido posteriormente, ou seja, em um mesmo espaço geográfico, num mesmo Barracão, realiza-se em datas específicas, a Cura e o tambor de mina. Contudo, algumas pessoas por não serem curadores, são iniciados “apenas” na Mina, e vice versa.

²² A expressão “em cima” é usada na medida em que designa o processo de incorporação do médium com a entidade. Então dizer que Pedrinho canta esta doutrina em cima de Mãe Roxa significa dizer que ele canta já em terra, ou seja, incorporado em Mãe Roxa

²³ O Terreiro do Egito figura como um dos mais antigos da capital São Luís. Apesar de ter sua construção perene, ou seja, realizada somente quando das obrigações religiosas, o povo de santo da capital entende que a localidade onde este era situado compreende um espaço sagrado, por tanto, a ser preservado. Mãe Elzita, por sua vez, descende de Mãe Denira, iniciada por Pai Zacarias, este por sua vez tendo sido iniciado no Egito.

²⁴ Os Surrupiras são entidades que vivem nas matas e possuem sua morada nos pés de tucum, uma espécie de coco pequeno onde a árvore, o tucueiro, é repleta de espinhos que podem medir desde milímetros até espinhos com mais de um palmo. Não raro, são erroneamente associados na literatura a entidades indígenas. Porém, possuem sua linhagem própria, possuindo rituais, datas, modos de falar, de dançar e de cumprimento específicos.

Tal organização no que diz respeito a este trabalho, corrobora em muito na percepção de distinguir não só Mina e tambor de mina, mas no que diz respeito a outras religiões. O fato de médiuns terem sua preparação feita em instâncias diferentes, ou seja, na Cura ou na Mina (podendo ainda ser feita nas duas, em muitos casos), corrobora com nossa visão associada aqui ao que estamos propondo no que tange esse colocar os conceitos sob um novo prisma.

Elencadas essas diferenciações, tanto no que diz respeito à construção teórica, apontando inicialmente o percurso dessa construção pela via das pesquisas que eram realizadas sobre o tambor de mina aglutinando termos que correspondem a universos distintos que compõem algo maior, ou seja a Mina e, posteriormente, trazendo este universo para algo mais palpável - as doutrinas - acreditamos ter traçado um panorama que possa iluminar uma compreensão mais ampla a respeito da religião.

Neste terreno, o termo Mina não se restringe como no século XIX, quando era associado ao mesmo pensamento do colonizador para agrupar diversas etnias. Aqui o termo ganha outro sentido, outra vida. A própria ontologia do nome aparta-se por completo de um passado escravocrata e assume um conceito de identidade religiosa, de um todo organizado que dá caminhos e nortes para o mineiro. A Mina enquanto religião tem então seu horizonte muito mais vasto do que aquele outrora outorgado, quer seja pelo punho do colonizador que aglutinava a diversidade, quer seja na própria aglutinação do termo associado ao ritual.

Dito isto, embasados naquilo que Mauss (1974) aferiu acerca do fato social total e empregando o conceito desenvolvido por Rosa Junior (2018), podemos ampliar aqui o conceito de Mina inferindo que trata-se de uma religião de matriz africana, ou seja, tem seus fundamentos oriundos daquele continente e que desenvolve-se em terras maranhenses levando em conta as interações estabelecidas no local, com caráter ortoprático sua prática se dá a partir da correta e profunda reflexão, onde seu conjunto de práticas ritualísticas está para além da ortodoxia e da doutrinação cega, bem como para além do Barracão, alcançando aspectos diversos da vida do mineiro, baseando-se em mitos fundantes e não em verdades absolutas.

Nesse sentido, Hock (2010) que, em sua busca pela etimologia da palavra religião nos traz as concepções que por certo engendram um conhecimento bem mais apurado daquilo que lançamos mão acima. Segundo o autor

Quase como termo oposto de negligere, “negligenciar”, relegere, “observar cuidadosamente”, se refere à realização e à sequência correta dos atos no culto, no serviço a deus, ou mais corretamente, no “serviço aos deuses”. Desse modo, Cícero expressa a compreensão romana de “religião”, conforme a qual se trata na religião menos de crer corretamente do que de realizar corretamente os atos dirigidos aos deuses (HOCK, 2010, p.18).

Por tanto, seguindo as reflexões colocadas por Rosa Junior (2018) em seu trabalho sobre o Xirê, estendemos essa compreensão para a Mina, não como uma religião, que torna a unir algo que foi apartado, mas sim como algo que proporciona um despertar para as ligações ancestrais e divinas a partir do *ará* (corpo físico) e do *iporí* (partícula divina).

A partir do exposto, deve-se frisar que não se trata aqui de afirmar que tais estudos predecessores e tentativas de entender esses processos mais complexos não tenham valia. Ao contrário. Todo um campo de pesquisa está sedimentado com base nas pesquisas predecessoras desta e que, em última análise, tornam-se base também para esta. Todavia, é importante que se tenha em mente que não se tratam de coisas iguais, como já vimos. Delinear como semelhantes ou mesmo abarcar campos distintos, sejam eles o da religião com o de suas práticas, impele um modelo interpretativo e, também, a uma visão que fornece um quadro menos detalhado do que nos propomos aqui. Por certo, é na esteira do que Thompson (1997) comenta a respeito da história vista de baixo que propomos nossa análise. Nesse caso, uma história vista bem mais de baixo, bem mais de perto, em contato com os agentes e com aqueles que herdaram e que constroem entre o barracão e o quintal os sentidos daquilo que chamamos de Mina e de tambor de Mina.

Em suma, lançamos mão de uma compreensão e de uma análise êmica, naquilo predito por Campos (2002), ou seja, a partir de dentro, levando em conta uma compreensão que parte nos próprios referenciais da Mina e dos mineiros, através de uma postura particular e analítica. Sendo assim, posteriormente iremos trabalhar as questões relacionadas à ritualística, ao tambor de Mina especificamente. Continuaremos a traçar o mesmo percurso teórico que traçamos nesta primeira parte assim como traremos não só à guisa de ilustração, mas com o intento de verificar por quem faz – e quem canta – de que forma esta diferenciação se dá dentro das práticas ritualísticas da Mina, especificamente, dentro do Tambor de Mina.

2.3 O TAMBOR DE MINA

Início este subtópico através de um dado que revela um cenário importante no que tange as práticas do tambor de mina, tanto em São Luís quanto no Maranhão: não há dados exatos sobre quantos Terreiros de tambor de mina existem na capital, tão pouco no Estado. Tarefa hercúlea, sem dúvida, uma vez que apesar de existirem associações que congregam as Casas²⁵,

²⁵ A própria denominação da mais conhecida associação que congrega os Terreiros dá o tom desse cenário: Federação de Umbanda do Estado do Maranhão. Congrega, assim, práticas distintas e ainda práticas que unem as duas leis, a Mina e a Umbanda. Menciono esse termo, “lei” na medida em que se entende que tanto a Mina quanto a Umbanda quanto o Candomblé quanto o que é chamado de “lei de crente”, ou seja, pentecostais e neopentecostais, são guiados por algo que lhes direciona. Nesse sentido, a Mina e Umbanda estão, na associação citada, congregadas sob um mesmo manto burocrático.

existe um componente burocrático envolvido nas devidas associações dos Terreiros e, por conseguinte, a sua existência no mundo jurídico.

Esse componente diz respeito a transformar-se em pessoa jurídica. Em outras palavras, possuir um CNPJ, ter um livro ata, uma diretoria, ou quando nenhuma das opções anteriores, possuir uma organização mínima para que, dentro da associação devida, sejam registrados esses dados. Assim, Mães e Pais de Santo transformam-se em diretores e diretoras, vice-presidente, secretários, tesoureiras e afins. Tal movimento as vezes acaba por trazer outros sujeitos que não necessariamente dançantes ou filhos de santo (como esposos, filhos sanguíneos de dançantes, abatazeiro esporádicos) para dentro da organização burocrática da Casa, o que dificulta ou traz em si uma rejeição por parte da mesma. Não se trata aqui, contudo, de apontar como negativo esse fator. Ao contrário, somando-se a isso questões como as particularidades nas fundações dos Terreiros, nas formas em que estes vão ganhando forma, através de mesinhas, de quartinhos²⁶, associo esses fatores ao que seria o ecossistema de surgimento e manutenção das Casas. Tais fatores tangenciam as práticas burocráticas limitantes à existência ou não destas. Em suma, não se trata de um ponto negativo a falta de um quantitativo. Na verdade, isso aponta para caminhos que denotam um universo mais amplo das religiões de matriz africana no Estado, bem como para um fator já mencionado e digno de pesquisa: as múltiplas formas de surgimento e fundação de um novo Terreiro. Dito isto, passemos adiante.

Podemos retomar aqui o conceito já sedimentado a respeito do tambor de mina, agora propondo sua realocação, ou seja, situando-o enquanto um ritual da Mina e não como a própria religião. Logo, o que nos interessa aqui é, a partir da própria construção acadêmica já realizada observar que esta, colocada sob uma nova perspectiva, por certo mais acertada, consegue definir mais prontamente determinadas nuances daquilo que se pretende.

Nesse intuito, realocando os conceitos, pensando o tambor de mina enquanto uma ritualística, Ferreti M. (2006) coloca alguns pontos chave a respeito do instrumental e dos utensílios utilizados quando da realização dos toques de tambor. De forma bem didática, a autora comenta que no tambor de mina

são tocados dois tambores de duas membranas, suspensos sobre cavaletes – os abatás -, são recebidos e cultuados voduns e orixás, gentis (entidades nobres, como Dom Luís), caboclos [...] na maioria deles, se dança em transe principalmente com entidades caboclas e se canta mais em português [...]. Em alguns desses Terreiros costuma ser tocado, além dos abatás, um tambor de uma só membrana, denominado “tambor da mata”[...]. Esse tambor é

²⁶ Ter uma mesinha ou ter um quartinho significa ter um espaço em sua casa onde você possa desenvolver sua mediunidade com diversas práticas. Via de regra esses espaços não possuem assentamentos, como os Terreiros. Todavia muitos Terreiros iniciam como quartinhos ou com mesinhas.

originário do Terecô (religião afro típica de Codó – interior do Maranhão) (FERRETI, M. 2006, p. 92).

Teríamos então o que seria a síntese mais visível da realização de um tambor de mina, do ritual em si, a partir dessa descrição objetiva a respeito dos instrumentos e das entidades que podem ou não se fazerem presentes quando dos toques. Chamamos atenção para alguns fatores da descrição, uma vez que essa dinâmica dos elementos citados pode variar de acordo com cada Casa. Um exemplo prático é que nem sempre são tocados os mesmos instrumentos dentro de um ritual de tambor de mina, a exemplo dos abatás. O número de dois abatás, sendo uma regra, pode sofrer mudança, na medida em que algumas Casas podem momentaneamente não possuírem um segundo abatazeiro ou mesmo um dos instrumentos estar impossibilitado de ser tocado, seja pelo couro furado ou quaisquer outras situações. Fato interessante é: dentro dessa dinâmica, na falta de um dos abatazeiros mas estando presente um que possa assumir o tambor da mata, assim o será. Dá-se “preferência” nas Casas que possuem o tambor da mata a este ser tocado, na falta de um dos abatazeiros. Assim, podem ser somados aos instrumentos musicais as cabaças e o ferro. Cabaças de números variados e o ferro apenas um, percutido por uma pessoa – via de regra uma mulher – que esteja sentada.

A autora segue comentando a respeito das entidades que podem se fazer presentes no tambor de mina. Sendo assim, de acordo com ela

No Tambor-de-Mina são cultuados entidades com nomes africanos e entidades com nomes nacionais [...]. De modo geral o termo vodum é usado para designar entidades africanas (jeje, nagô, cambinda), mas pode também ser utilizado para designar entidades nobres (gentis) com nomes em português (como Rei Sebastião, Rainha Rosa, Dom Pedro Angassu) e outras recebidas como senhores (“donas da cabeça”), como ocorre com Caboclo Velho (o índio Sapequara) no Terreiro de Mãe Elzita (que, tal como o de Maximiana, é denominado *Fé em Deus*). O termo caboclo, ao contrário do que se poderia pensar, não designa **na Mina** apenas entidades de origem ameríndia, mas também muitas outras que, apesar de às vezes adotarem nomes indígenas, são turcas, francesas ou parecem ter alguma relação com etnias africanas, como é o caso de Surrupira do Gangá (FERRETI, M. 2006, p. 92. Grifos meus).

Poderíamos elencar, com base no destaque acima, várias outras passagens de diversos trabalhos onde autores que comungam da concepção aglutinada Mina – tambor de mina ou mesmo quando a permuta de um termo por outro são feitas, como no caso acima. Caberia um estudo específico sobre as dinâmicas que os próprios pesquisadores percorrem para estabelecerem essa permuta. No entanto, mantendo o foco deste trabalho, dentro da ritualística podemos somar às entidades citadas pela autora as Tobossis (princesas e rainhas), os Ciganos (como dona Esmeralda, Cigano Vladimir, Constâncio Constantino), Erês (Pedrinho, Joãozinho de Légua, Menina da Ponta D’Areia), Boiadeiros e Acossi. Um detalhe que julgamos importante mencionar reside em entender que, a depender de qual ritual da Mina esteja sendo

realizado, determinadas entidades não se fazem presentes. Chamar atenção para esse detalhe situa o leitor que não está familiarizado com as dinâmicas rituais no sentido de entender também que as entidades possuem momentos específicos para se fazerem presentes. O caso de Acossi ilustra bem essa dinâmica como veremos abaixo.

Associada à figura de São Lázaro, Acossi é reverenciado em data equivalente à daquele. Nas Casas onde se realiza o banquete dos cachorros (um dos pouquíssimos rituais onde é servida comida dentro do Barracão e onde se pode comer também dentro do Barracão), após os cachorros comerem (a depender da Casa crianças também podem sentar junto com os cachorros e comerem em pratos separados ou em momentos distintos) ou mesmo quando estes ainda estão comendo, os Acossi se fazem presentes. Sempre deitados com membros rígidos e por vezes se tremendo, não figuram em toques regulares de tambor de mina como Erês, Boiadeiros e outros. Ou seja, existe um ritual, dentro da Mina, específico onde Acossi é recebido, onde há uma preparação específica da Casa como um todo para recebe-lo. Em virtude disso, é vital entender, a partir da citação acima da professora Mundicarmo que o fluxo de entidades também se dá mediante ocasiões específicas, e não sem alguma regra ou sem alguma ocasião propícia como pode ser entendido.

A opção aqui em adiantar conceitos iniciais que dão conta de forma específica da ritualística do tambor de mina se dá por pensar numa familiaridade com quem lê este trabalho, de logo inicialmente já trazer a ânsia da leitura para questões ligadas diretamente à nossa proposta. Contudo, cabe-nos aqui trazer à tona questões relacionadas a essa especificidade no que diz respeito à conceituação sobre ritual e, posteriormente, ainda neste capítulo, retomarmos as descrições mais pontuais que ainda ilustrem a dinâmica do tambor de mina.

É Vilhena (2005) quem nos coloca reflexões bem atuais acerca do que seriam rituais, na medida em que estes incidem em todas as dimensões da vida humana pessoal e coletiva. Para isso, a autora chama atenção para alguns fatores que incidem fazendo com que o ritual possa ser reconhecido como tal. Regularidade, sequência de ações, regras, controle social, adesão de valores, sentimentos de pertença, reunião de pessoas e grupos, trocas e celebrações são marcadores importantes destacados pela autora. Na mesma medida Rodolpho (2004) aponta que os rituais emprestam formas convencionais e estilizadas para organizar certos aspectos da vida social. A autora ainda afirma que

as formas estabelecidas para os diferentes rituais têm uma marca comum: a repetição. Os rituais, executados repetidamente, conhecidos ou identificáveis pelas pessoas, concedem uma certa segurança. Pela familiaridade com a(s) sequência(s) ritual(is), sabemos o que vai acontecer, celebramos nossa solidariedade, partilhamos sentimentos, enfim, temos uma sensação de coesão social. (RODOLPHO, 2004, p. 139).

Alguns desses aspectos acima citados, como a repetição, a segurança em saber o que vem antes e o que vem depois, ser solidário nesse transcorrer dos acontecimentos gerando assim a sensação de coesão, todos esses elementos são tanto vistos quanto sentidos no tambor de mina. Situam-se, também, dentro de todo um calendário das celebrações que se renovam e se repetem a cada ano, se formos refletir de forma estrutural. Em sua conjuntura, na prática, os inícios (porque podem variar com cada Casa) os meios e os fins de cada ritualística, sendo conhecidos pelos adeptos, pelos mineiros, carregam consigo justamente essas sensações de coesão, de partilha e algo que está em sua sequência habitual. Sendo aquilo que a autora coloca como um manifesto contra a indeterminação (RODOLPHO, 2004, p. 139-140) cada ritual, elaborado através dessa repetição e da formalidade, elaboradas e determinadas pelos grupos sociais, os rituais demonstram a ordem e a promessa de continuidade destes mesmos grupos. Por tanto, ainda de acordo com a autora, como não podemos engessar rituais como sendo apenas voltados para questões religiosas, a mesma coloca-os como de caráter secular ou como nos interessa aqui, religioso. Contudo, e independente da forma que assumam, os rituais mostram sempre o invisível, seja ela marcado pelas relações sociais ou, no caso do sagrado/religioso, nos mostra aquilo que é transcendente.

Outro ponto norteador trata daquilo que se entende enquanto válido ou correto/incorreto mediante as análises de quem observa. Nas palavras da autora

O importante nos rituais não seria assim o “conteúdo explícito”, mas suas características de forma, convencionalidade, repetição etc. Igualmente importante na análise dos rituais é não nos deixarmos levar unicamente por nossos valores de racionalidade ou pelos critérios de nossa sociedade, já que estes não são necessariamente válidos para outros grupos (RODOLPHO, 2004, p 140).

Num primeiro ponto, relacionando-se ao conteúdo, podemos então inferir que, dentro dos rituais de tambor de mina esse mesmo “conteúdo explícito” citado pela autora ganha aqui destaque uma vez que por se tratar de uma religião, como vimos, ortoprática e, por ter dentro dessa prática uma flexibilidade a depender de cada fundamento, de cada Casa e, por tanto, de cada entidade que está à frente da Casa, esses valores definitivamente não são automaticamente expandidos a todo universo dos Terreiros, bem como não podem ser estendidos a todas as ritualísticas dentro da Mina. Nesses termos, algo que pouco ou quase nunca se comenta diz respeito justamente a esse fator de flexibilidade no que tange os processos ritualísticos a partir das orientações de cada entidade, levando em conta a Casa de onde aquele Terreiro originou-se. Mas, afinal, o que pretendemos com essa afirmação?

Ora, em suma, não existe dentro das práticas ritualísticas da Mina – e aqui focando o tambor de mina – uma cristalização no que diz respeito tanto ao calendário festivo quanto às

dinâmicas internas de cada Casa ou mesmo quanto às dinâmicas quando da realização dos toques de tambor de mina. Todos esses fatores estão concernentes a: 1 – a Casa de onde sai o novo Terreiro; 2 – a entidade que irá comandar a nova Casa. Sem dúvida esses fatores incidem sobre toda a dinâmica de um Terreiro, uma vez que são a partir deles que a organização tanto física quanto ética vai se dar, ou seja, num diálogo com de onde se veio na medida em que se procura delimitar um novo território com uma nova família em uma nova Casa. É a partir desse núcleo de coisas que chega-se ao pensamento que tem visibilidade na prática. Como já observamos, cada Casa é um caso. Não incide, por tanto, uma rigidez na forma organização de um Terreiro tendo em vista um outro.

Num segundo ponto, intimamente relacionado com o primeiro, temos que essa mesma dinâmica de não rigidez nos processos ritualísticos, especificamente dentro do tambor de mina, não pode ser entendido como algo impróprio ou mesmo que caracterize algum tipo de impureza. Os critérios adotados para análise de determinadas ritualísticas envolvendo uma Casa, não podem ser trabalhados tendo em vista unilateralmente outra Casa. Logo, o que inferimos é que para se ter uma noção global e escapar de uma análise mais reducionista, é necessário uma análise que fosse comparativa e priorizasse o dar a ver justamente a multiplicidade de formas ritualísticas dentro do tambor de mina, agregando assim mais ao horizonte de estudos da própria Mina.

Dito isto, é importante perceber aquilo que Peirano (2003) aborda quando analisa o ritual como sendo algo especial da sociedade, um fenômeno que aponta e revela valores desta mesma sociedade, expandido, iluminando e ressaltando aspectos que já são comuns a um determinado grupo. Aqui, pensando o tambor de mina, se destacarmos as datas, se fizermos um calendário de apenas uma Casa que seja e nela marcássemos todas as datas onde serão realizados toques de tambor e, nesse cenário pudéssemos acompanhar os preparativos para o toque, conseguiríamos sentir de forma tácita aquilo que a autora chama de “especial”.

Destacadas as datas, perceberíamos que as preparações que existem antes do ritual em si, ou seja, antes do tambor, iniciam as vezes semanas antes com posturas que podem ir desde a restrição de alguns alimentos, passando por restrições no que diz respeito ao sexo bem como idas a igrejas ou visitações de praias ou florestas²⁷. Tudo isso a depender da organização de cada Casa e de cada tipo de tambor que será realizado. Porque, sim, citar tambor de mina de forma

²⁷ Em determinados casos a ida a determinados ambientes não tem uma relação direta com aquilo que está sendo praticado, como no caso da igreja, indo-se à missa. Determinados locais estão mais conectados com outras esferas de trabalho, como a corrente dos Astros no caso das igrejas, onde se vai para determinados fins, levando-se em conta essa corrente. Este ponto, além de outros que vão sendo colocados durante o trabalho, somam-se nesse cenário amplo de conceituação da Mina empregado nesta pesquisa.

generalizada, generalizando também os calendários, nos induz a pensar que todos os toques são iguais e que todos os preparativos são os mesmos. Reside aqui também a importância da fala de Peirano uma vez que ela lança luz sobre a questão do “especial” bem como quando cita que este revela valores dessa mesma sociedade, desse mesmo grupo. Como exemplo, é de se conceber que assim como existem dinâmicas internas dentro das famílias, onde os rituais familiares são organizados tendo em vista cada data ou momento específico daquele núcleo social específico, que assim também o é dentro da família de santo que compreende um Terreiro de Mina.

Sendo assim, ao tambor de mina compete nesses termos plurais, onde cada Casa tem sua própria lei, ressaltar justamente essas dinâmicas que trazem um sentido aglutinador e convergem para a auto identificação do próprio Terreiro. Por tanto, como aponta ainda Peirano (2003) o ritual como sendo também um sistema de comunicação simbólica, é composto de sequências ordenadas e padronizadas que são compostas por palavras e atos, podendo estes serem expressos por múltiplos meios. Logo, essas sequências, essa comunicação simbólica, associados ao ritual do tambor de mina, é que dão a forma e incide sobre a própria nomenclatura, ou seja, conseguimos identificar como sendo um tambor de mina através das características mencionadas pela autora.

Aqui poderíamos citar como características visuais as roupas, que de acordo com cada toque vão exibir uma matiz diferente no que diz respeito às saias das mulheres ou a calça dos homens, a posição onde os panos da costa são colocados levando-se em conta se a entidade presente é homem ou mulher além das especificidades de cada rosário colocado no pescoço e suas cores identificando a Casa bem como as entidades que cada médium possui.

Como características musicais as doutrinas referentes a cada tambor, que não são iguais em sua completude uma vez que fazem referência ao calendário próprio da Casa bem como às entidades de cada médium. Em suma, um complexo sistema de comunicação simbólica oriundas nos exemplos das linguagens artísticas, quer seja da música, quer seja das artes plásticas/visuais, vinculadas também a palavras e atos como cita Peirano (2003), quando dos toques de tambor.

De toda forma, Mundicarmo Ferretti (1996) nos coloca ainda pontos importantes que dizem respeito ao transcorrer de um tambor de mina. A autora salienta que,

Depois que o “tambor vira prá mata” passa-se a cantar em português e os caboclos podem expressar suas características próprias com maior liberdade, principalmente onde os voduns “sobem” antes do encerramento do toque, e eles passam a tomar conta do barracão. Nesse contexto costumam usar lenços coloridos, bradar, dar rodadas, sair do salão para fumar e, em algumas casas,

para beber, e passam a cumprimentar a assistência de modo mais afetuoso e menos formal do que o dos voduns e gentis (FERRETI, M. 1996, p. 05)

Acima trata-se de uma observação sobre um determinado momento dentro do ritual do tambor de mina. A descrição, poderíamos dizer, configura aquilo que seria um modelo de toque. Contudo, algumas observações no sentido de ampliar esse cenário também são necessárias.

O que percebemos é que as entidades “caboclas” via de regra não se fazem presentes apenas quando mencionado, ou seja, apenas quando o “tambor vira pra mata”. Temos que, a depender da Casa e de suas regras, os Cabocos já se fazem presentes mesmo antes da chamada “virada”. Sobre esse momento de “virada”, Sogbossi (2004) infere que

A virada é uma espécie de transição, é o momento em que há uma mudança de entidade espiritual dentro do corpo do médium. O termo é usado ou com relação a uma mudança na chamada ritual das diferentes linhas de entidades espirituais, como na virada do tambor, ou com relação a uma mudança concernente à entidade espiritual que incorpora um médium... Em algumas ocasiões, a palavra virar pode ser usada para referir ao momento da incorporação (SOGBOSSI, 2004, p. 222).

Outro aspecto importante é que não é regra que entidades como Voduns estejam sempre presentes e em um determinado momento deem espaço para os Cabocos. Em verdade, em muitas ocasiões pode ocorrer durante todo um tambor de mina que as entidades em determinado médium não se manifestem, fazendo com que ela dance “pura”, ou seja, sem incorporação. Sobre esse e alguns aspectos também relevantes ainda é a professor Mundicarmo que nos traz informações importantes

No Maranhão, o termo caboclo designa entidades distintas dos voduns africanos e dos gentis, mas, difíceis de serem definidas e caracterizadas. De modo geral os caboclos são: 1) encantados que tiveram vida terrena mas não podem ser confundidos com espíritos de mortos (eguns), do astral, e alguns deles pertencem a categorias não humanas como os botos e surrupiras; 2) são associados às águas salgadas, como os turcos; à mata, como a família de Légua Boji; à água doce, como Corre-Beirada (oriundo da Cura/ Pajelança); 3) pertencem à encantaria brasileira mas podem ser originários de outros países (França, Turquia); 4) têm ligação com grupos indígenas mas podem ser nobres que preferiram ficar fora dos castelos; 5) são recebidos frequentemente, mas nem sempre na qualidade de “donos da cabeça”; 6) são homenageados, geralmente, no final ou no último dia do toque mas podem ser recebidos em rituais onde há voduns. (FERRETI, M. 1996, p. 06)

Essa espécie de esquematização ou de classificação dos Cabocos nos ajuda a entender a amplitude que possui esse aspecto do tambor de mina, levando em conta a mais emblemática entidade que se faz presente nos toques. A autora segue ainda comentando que

Além de toques para voduns (e orixás), gentis e caboclos, os Terreiros de Mina realizam também rituais onde ocorre transe com índios, surrupiras, botos, fulupa ou com outros encantados que só podem participar dos toques de Mina se “vierem como caboclos” (civilizados ou humanizados) (FERRETI, M. 1996, p. 06).

Podemos destacar então, com base nas afirmações da professora Mundicarmo Ferreti que dentro dos rituais de tambor de mina existe um aspecto muito amplo no que diz respeito às entidades, não se restringindo única e exclusivamente a voduns e orixás. Evidentemente, aqui trazendo uma experiência êmica no que diz respeito ao trato e conhecimento das/com as entidades, aponto que determinados limites conceituais, no entanto, são borrados quando apontamos nosso olhar para outras Casas, outros Barracões que não os mais conhecidos como exemplo da Casa de Nagô. Todavia, é importante que se possa partir de um ponto e, até aqui, a estrada pavimentada pelas pesquisas predecessoras tem sua importância. Podemos perceber isso de forma prática na seguinte passagem:

Em alguns Terreiros, como na Casa de Nagô, não é fácil diferenciar voduns, gentis e caboclos. Na Mina todos são organizados em famílias, tem mitologia e identidade, falam, cumprimentam a assistência, podem dar um passe, benzer ou usar sua energia (vibração) para curar uma pessoa da casa ou um frequentador do Terreiro (embora não dêem consulta). Mas, existe uma coisa que os distingue claramente das outras entidades espirituais: as doutrinas (pontos cantados) de caboclo são em português. Podem ter algumas palavras africanas mas suas letras podem ser compreendidas pela assistência e repetidas pelos filhos-de-santo quando falam dos ensinamentos e mistérios de sua religião (FERRERI, M. 1996, p. 07).

Aqui reside sem dúvida algumas das principais características, talvez as mais acentuadas no que diz respeito a organização de um toque de tambor de mina, ou seja, tanto a presença dos cabocos quanto as doutrinas cantadas por eles em português. Outros fatores como a organização das entidades em famílias, a mitologia de cada uma, dizem respeito a questões estruturantes da Mina em si. No que diz respeito ao ritual, ao tambor de mina, tanto a presença dos cabocos quanto as doutrinas em português ressaltam mesmo ao espectador mais desatento. Em última instância a dinamicidade no que tange ao tratar, ao modo como os cabocos agem durante um toque, conversando, interagindo de diversas formas com a assistência, ou seja, com as pessoas que assistem ao tambor, é sem dúvida um fator marcante que caracteriza bem o ritual. Não é arriscado aqui afirmar que em boa parte dos rituais da Mina existe essa preponderância de contato, gestos e atitudes das entidades, quer sejam os cabocos, quer sejam outras categorias, como Erês, Turcos, Moças, etc. É nesse sentido que Turner (1977) assinala o ritual como sendo também caracterizado pelo uso de gestos palavras e objetos em um determinado local com destino a influenciar forças ou entidades.

Partindo desses aspectos, destacando então as doutrinas em português que são cantadas durante o tambor de mina, colocaremos agora alguns exemplos ilustrativos que já em seu bojo constituem a diferenciação que procuramos estabelecer aqui. Sendo assim, colocaremos exemplos de doutrinas que ilustrem o tambor de mina enquanto parte de um todo, ou seja, enquanto ritual da Mina, como componente dela, mais direcionado àquilo que nos propomos.

Neste ponto importa lembrar que as doutrinas que têm sido elencadas são de amplo conhecimento, cantadas não somente em um Terreiro, mas de comum acesso e constituem um repertório comum às Casas. Salvo àquelas específicas de cada entidade que estabelecem uma ligação específica com uma Casa em especial, as doutrinas compõem um conjunto bem amplo e que convergem para uma reflexão e um entendimento a respeito da mitologia das entidades e suas famílias bem como das referidas Casas.

2.4 AS DOUTRINAS SOBRE TAMBOR DE MINA

Tambor de mina

Tambor mineiro

Tambor de mina me chama

Tambor mineiro

Novamente aqui podemos observar uma menção bem clara a respeito do tambor de mina enquanto ritual bem como aquilo que chama para a prática do mesmo: o tambor. Normalmente esta doutrina é cantada pelas entidades já em terra, ou seja, a pessoa já virou, de acordo com a própria nomenclatura dos Terreiros e assim como observa Sogbossi (2014). Não só apresenta o tambor de mina mas também coloca a designação “mineiro” como derivativo daquele. Em outras palavras, é um tambor específico que chama, um tambor mineiro. O próprio ato, o ritual em si do tambor é quem chama a entidade. Ao dizer que o “tambor de mina me chama” a entidade perfaz esse caminho para dentro do ritual, ou seja, para dentro do toque. Tal qual um nome próprio que é pronunciado, assim também o é quando se escuta e se reconhece o dobrado, o corrido ou os outros tipos de toque do tambor de mina, a linguagem específica do ritual que chama. Enfim, o tambor mineiro.

Tambor tu não me bate que eu também vou te bater

Eu sou filho de Bogi, sou neto de tenterém

Tu quer ver vem tambor, tu quer ver vem

Aqui já se fala do próprio transcorrer do tambor, do ritual, e de como ele pode “bater” no médium. Isso se dá mediante a falta ou a quebra das obrigações tanto físicas quanto morais. Não raro, em tempos de tambor, são exigidos dos médiuns que cumpram obrigações que variam de acordo com cada toque e que podem variar de abstinência de certos alimentos, participarem de missas, evitarem fumo, bebida, sexo, bem como andarem de cabeça coberta. Na transgressão/falta dessas e de possíveis outras obrigações, diz-se que o médium “apanha”, ou seja, é submetido a algum tipo de punição. No caso desta doutrina há algo curioso pois a genealogia de quem canta acaba sendo uma resposta a uma possível “surra”.

Sendo filho de Bogi, uma das famílias mais numerosas e conhecidas dentro da Mina maranhense, originária da cidade de Codó e que tem por chefe Seu Légua Bogi Buá da Trindade

que fornece seu nome à família, quem canta dá justamente esse aviso: não se brinca com a família de Légua, com a família de Bogi. Outro ponto de atenção está na citação a “tenterém”, termo que pode designar o mundo onde vivemos, usado em uma outra doutrina que faz menção a Abê (a Iemanjá dos Nagô). Nesta doutrina se canta: *tenterém, tenterém/tenterém de Toy Abê/se não fosse Toy Abê/não havia tenterém*. Colocando em paralelo o conhecimento das duas doutrinas, uma que faz menção ao tambor e à filiação à tenterém, e a outra que diz que se não fosse Toy Abê não haveria o mundo, podemos sugerir que estando no mundo propiciado Toy por Abê, sendo neto dele, ou seja, um mundo que existe há tempos incontáveis, o tambor enquanto ritual também deveria ter um certo cuidado em quem resolvesse bater, haja vista a filiação mencionada: filho de Bogi, neto do mundo criado por Abê²⁸.

Outra forma de situar ritual enquanto algo que pode “chamar” quem não está no local, seja ele um pecador (ser humano) ou invisível (entidade) pode ser percebida na doutrina abaixo.

Tambor, tambor

Vai lá buscar quem mora longe, tambor

Ah eu estou com fé em deus, tambor

Vai lá buscar filho de Rei de Nagô

Canta-se essa doutrina, também, quando se pretende fazer com que, dentro do ritual do tambor de mina, as outras entidades possam incorporar nos médiuns. Aqui o tambor tem uma dupla funcionalidade. A primeira diz respeito ao instrumento propriamente dito, o abatá, que percutido tem essa chancela de chamar e trazer pra perto tanto o pecador quanto a entidade. A segunda diz respeito ao tambor enquanto ritual, pronunciado de forma condensada, aquilo que concentra no instrumento todo o processo ritualístico. É, também, o tambor de mina, condensado como dissemos, que busca quem está longe, seja num plano geográfico acessível ou mesmo inacessível, trazendo através do processo ritualístico tanto entidade quanto médium. Por ser cantada sempre em ocasiões que se pretende propiciar a manifestação das entidades nos médiuns, coloca-se essa dupla função, tanto do instrumento tambor quanto do ritual condensado na palavra do instrumento como atributo que propicia a incorporação.

Na próxima doutrina poderemos ver um entrecruzamento digno de nota a respeito do ato de “brincar Mina” – termo também muito utilizado que faz referência ao tambor de mina em si – enquanto referência à religião e ao ritual ao mesmo tempo.

*Papai não quer que eu **dance Mina***

Mamãe zangada me jogou contra maré

Eu vou cumprir com a minha sina

Seja lá o que deus quiser

²⁸ A respeito ainda do nome Abê, em São Luís existe uma Casa que congrega em seu nome as duas designações. Trata-se do Terreiro de Mina Iemanjá Abê, cuja liderança era exercida por Jorge da Fé em Deus, Jorge Babalaô como era amplamente conhecido Jorge Itaci de Oliveira, figura importante dentro da Mina.

Como religião que (também) se dança e, essa mesma dança se dá no próprio ritual do tambor de mina, com performances específicas a depender de qual tipo de doutrina se canta, a Mina aqui está fazendo esse entrecruzamento, uma espécie de via de mão dupla onde dançar a Mina aqui funciona como exemplo prático daquilo que se faz. Dançar Mina, como no destaque que fazemos, significa duas coisas: o próprio ato de dançar em si, com coreografias e todo o repertório corporal que elas contêm; fazer parte do tambor de mina enquanto ritual. Não se vê, contudo, um impedimento a outras afazeres da Mina. O que se vê é aquilo que literalmente é dito “papai não quer que eu **dance...**”, logo, que não faça parte do ritual de uma forma específica, ou seja, dançando. Não há um impedimento em relação a outras atividades, como existem, em ser toalheira, ferreira, servente de uma forma em geral. O dançar aqui é o problema. A participação no ritual de outras formas não figura como algo que traga algum tipo de impedimento. Contudo, mesmo assim a sina deve ser cumprida, logo, o médium que canta contando a história de uma não aceitação familiar, afirma que sim, irá dançar tambor de mina, irá dançar Mina. Trata-se então de um exemplo de como o ritual pode ser mencionado de outras formas que não só pela afirmação tácita e verbal “tambor de mina”, mas percorre outras nuances que engendram outras relações mais sutis. Dançar Mina aqui caminha por um espaço que não coloca os significados de forma literal, mas de forma bem mais poética.

Colocadas assim as devidas limitações terminológicas e estabelecidas as diferenciações entre as duas categorias, religião e ritual a partir da Mina e do tambor de mina, acreditamos que esta base conceitual possa situar de forma bem mais clara aquilo que pretendemos trabalhar no capítulo seguinte, onde faremos a análise fílmica da obra “Tambor de Mina” tendo em vista como metodologia a etnografia de tela para as reflexões. Nesse sentido, ainda, discutiremos a obra pensando no movimento superoitistas e o que dele é deflagrado a partir do ciclo do super 8, buscando entender como tal movimento se configura nacionalmente e, de forma específica no Maranhão.

Propor essa realocação de conceitos os quais procuramos situar neste capítulo é ter em vista aquilo que Mauss (1974) coloca como sendo uma possibilidade de desbravar novos lugares, tendo a certeza de que é aí que há verdades a descobrir; primeiro porque se sabe que não se sabe, e porque se tem a noção viva da quantidade de fatos em jogo. Colocar, então, sob uma nova perspectiva tais conceitos, é admitir que o pensamento e a criação destes relacionados à Mina e ao tambor de mina podem ser revisicionados e, na medida em que se reflete tomando como base uma postura êmica como nos propomos, tais reflexões podem levar a um alargamento desses horizontes conceituais. Nesse sentido é importante ter como perspectiva as palavras de Bachelar (1996) quando nos coloca que para o espírito científico as respostas são

fruto de perguntas, logo, o conhecimento se dá a partir da construção dessas respostas. Não havendo, por tanto, perguntas, o conhecimento científico não se dá, uma vez que nada é evidente nem muito menos gratuito. E mesmo o conhecimento científico pode declinar, uma vez que não é posto como verdade absoluta.

3 – UM FILME SOBRE UM TAMBOR DE MINA

Este capítulo destina-se trabalhar de forma mais direcionada o filme “Tambor de Mina” levando em consideração os pressupostos já mencionados no decorrer do trabalho²⁹.

Não obstante, é necessário, ainda, fazermos algumas considerações a respeito das questões que andam conjuntamente ao filme. Nesse sentido, traremos um breve histórico sobre o Terreiro onde foi realizada a obra, ou seja, a Casa de Nagô, da mesma forma que teceremos algumas considerações sobre a produção local de filmes super 8 e, de forma específica, apontando algumas obras que privilegiam a temática das religiões afro maranhenses nessa bitola.

3.1 A CASA DE NAGÔ



Imagem 2 – Frente da Casas de Nagô (acervo pessoal)

Nagon Abioton: de acordo com Santos (1985), assim era conhecida a Casa de Nagô pelas mineiras mais antigas. Pertencente a Xangô, a Casa de Nagô como aponta Cardoso Junior (2001) tem sua história baseada na oralidade, ou seja, a transmissão dos conhecimentos históricos e fundamentos da Mina são repassados de geração a geração pelas pessoas de maior iniciação³⁰.

²⁹ Aqui, as considerações de Bordwell e Thompson (2013) a respeito do que seja cada filme enquanto uma estrutura única são de grande valia. Segundo eles “Cada filme é uma estrutura única de tempo e espaço, criada pela montagem de sequências visuais e sonoras. Cada plano, cada corte, cada movimento de câmera, cada trilha sonora é uma escolha criativa do cineasta, que molda a experiência do espectador e cria significado através da relação entre esses elementos” (BORDWELL, THOMPSON, 2013, p. 291).

³⁰ Atualmente a Casa apesar de não realizar mais toques de tambor de mina, mantém algumas de suas obrigações religiosas. Entende-se obrigações como procedimentos/rituais/afazeres correlatos a determinadas entidades da Casa.

A Casa está situada no centro da cidade de São Luís, somente a alguns minutos do maior centro comercial da cidade: a rua grande ou caminho grande como antes era conhecida a extensão que corta o centro da cidade e que, por sua vez, levava a outros localidades mais afastadas do centro. Tombada pelo patrimônio histórico estadual desde 1985, a Casa localiza-se na rua das crioulas, nº 799 em uma meia-morada, ou seja, uma edificação colonial mais estreita com um número mínimo de janelas e portas e ainda contendo um corredor lateral de acesso.

Nas palavras de Mãe Dudu e de acordo com as pesquisas de Cardoso Junior (*apud* BARRETO, 2001), a Casa teria sido fundada há mais de um século por “malungas”, por “africanas legítimas com seus dotes”. As duas das mais conhecidas eram Josefa e Joana. Outros dados importantes nas pesquisas citadas informam que Nam Agontimé, fundadora da Casa das Minas, em resposta aos clamores do povo africano aqui escravizado orientou Mãe Josefa, de Badé, a fundar a Casa de Nagô, dedicada a Xangô, que corresponde a família do Vodum Queviossô, cultuado na Casa das Minas. Tais relatos, como amplamente eram verificados pelo povo de santo de São Luís, dão conta da íntima ligação entre essas duas Casas que, durante muitos anos no exercício de suas funções, mantiveram relações estreitas em vários momentos de seus calendários festivos e obrigações religiosas. Ainda, como relatou Pai Euclides, através daquilo que lhe repassou Mãe Rosa, antiga dançante da Casa de Nagô, quando das pesquisas de Cardoso Junior (2001), afirma que esta

Foi fundada em 1º de janeiro de 1792 por Josefa e Joana. Na época, houve uma grande revolta na cidade, o que impediu o prosseguimento do culto na Casa de Nagô por alguns anos. O povo jêje se implantou na cidade quatro anos depois, na rua de Santana, em junho de 1796, vindo morar depois na atual casa na rua São Pantaleão em terreno indicado pelo povo Nagô. Na África, os nagô e os jêje não se uniam, o que levou os dois, no Maranhão, a estabelecerem relações amistosas através de um acordo de colaboração (CARDOSO JUNIOR, 2001, p. 27)

Sendo assim, como já mencionado anteriormente neste trabalho a respeito de diferenciações no que dizem respeito a nomenclaturas – Barracão, Terreiro -, bem como suas características, funções e usos, nos remetemos ainda às pesquisas de Santos J. (1984), quando esta pontua detalhes importantes de serem percebidos, ou seja, espaços de uso público e privado, aqui configurados como os espaços da realizações, por exemplo, da festa do divino como o quintal ou algumas dependências como a cozinha e corredor, ou comemorações como São João e eventos sociais, como a área em frente ao Terreiro, bem como locais de acesso restrito, como o quarto de segredo³¹ e quartos de dançantes. Cardoso Junior (2001) acrescenta

³¹ Chama-se de quarto de segredo ou peji ou mesmo vandecorme ou comé, a depender da lei de cada Casa, o ambiente de entrada restrita onde residem alguns dos assentamentos de cada Terreiro. Por serem de uso restrito às

um dado importante a essa estrutura e, principalmente, a um tipo de uso específico do espaço do quintal, normalmente onde é colocado o mastro da festa do Divino Espírito Santo. Segundo o autor

O poço é dedicado a Nanã ou Vó Missã, entidade que pode ser representada por um grande sapo que por ali as vezes aparece, e é chamado de Vovó. É um local muito temido e respeitado, chegando a acontecer alguns fenômenos inexplicáveis como pessoas ficarem doentes só em olharem por curiosidade para dentro do poço. É neste local que são colocadas bebidas (refrigerante, cerveja, vinho moscatel e cachaça) durante as festas e rituais da casa. O poço tinha uma função historicamente importante: afirma-se na casa que na época da repressão policial às religiões africanas, as dançantes se escondiam ali quando a casa era invadida pela polícia. Haveria uma passagem secreta onde as dançantes **incorporadas** se escondiam e depois que a polícia iam embora elas continuavam o toque (CARDOSO JUNIOR, 2001, p. 40, grifo meu).

Detalhe importante na citação acima que diz respeito tanto à dinâmica das entidades em relação aos espaços da Casa quanto das próprias entidades frente às práticas policiais da época. O poço da Casa nesse sentido como um local não somente de realização de obrigações, mas de refúgio frente as rotineiras batidas policiais. Destaco ainda a figura do sapo, representando Vó Missã, entidade jêje amplamente conhecida pelos Terreiros mais antigos e que atesta a interligação de Voduns e Orixás presentes desde logo em Terreiros como a Casa de Nagô e que, por sua vez, se faz presente em outras Casas como a de Mãe Elzita, onde é celebrada com grande festa no mês de julho. Essa comprovação, nada fortuita, dá conta de exemplificar o fluxo de entidades que não se restringe apenas em Orixás ou apenas em Voduns, mesmo dentro das Casas mais antigas que se tem registro, como é a Casa de Nagô ou mesmo a Casa das Minas³².

Cardoso Junior (2001) aponta ainda a importância da Casa de Nagô frente ao que chama de difusão do tambor de mina dentro da capital São Luís. Ele traz uma genealogia amplamente conhecida do povo de santo a respeito de Casas importantes, já que

a Casa de Nagô tornou-se o grande centro difusor do tambor de mina, dando origem a vários Terreiros, como o Terreiro do justino, Terreiro de Belém, de vó severa, de nhá maria alice, de rosa guarda-mor, de rosa bom piter e dona

Mães ou Pais de santo e de somente algumas pessoas autorizadas, é impossível e desnecessário nos remetermos ao conteúdo desses espaços. Todavia, configura-se como um local de força, talvez onde resida a maior contração de força dentro de um Barracão, uma vez que, de acordo com relatos de mineiras mais antigas, é onde residem os “assentamentos vivos”, as “pedras vivas”. Aqui faço um breve comentário a respeito disso: na Mina, aquilo que é comum entre conversas mais próximas, fala-se que os Terreiros são assentados com “pedras vivas”, “pedras fundamentais”, além de outros utensílios, de onde provém os ensinamentos de cada Casa. Observar tais assentamentos quando ocorrem são tão ou mais difíceis que observar o ambiente interno de um peji, uma vez que o ato de assentar uma Casa é tarefa executada única e exclusivamente por pessoas específicas.

³² Em 1938, a missão folclórica de Mario de Andrade passa por São Luís e o único Terreiro com registros feitos pela missão é o de Mãe Maximiliana, conhecido como Terreiro Fé em Deus. Naquela Casa também já se cantava para Averequete, Vodum que faz parte do panteão jêje. Mesmo a Casa tendo uma configuração que chamaria de nagô, com os abatás em sua posição típica, ou seja, na horizontal e já com a presença do tambor da mata atestando as influências do Terecô praticado na cidade de Codó, mesmo assim canta-se para Averequete, como demonstram as doutrinas registradas.

santinha, em Belém do Pará. Outros Terreiros importantes foram os de Manoel teu santo, que deu origem ao Terreiro de cota do barão e ao da Turquia, de Mãe Anastácia; e o Terreiro do Egito, fundado a partir de um quilombo no bairro do Itaquí, que deu origem a grandes casas como a de Mãe Denira, no Sacavém³³, hoje continuada por Mãe Elzita; a casa Fanti-Ashanti, no Cruzeiro do Anil, comandada por Pai Euclides Menezes; e a casa de Iemanjá, no bairro da Fé em Deus, dirigida por Pai Jorge Itaci de Oliveira (CARDOSO JUNIOR., 2001, p. 9-10)

Ademais, é ainda o autor que comenta determinadas especificidades, dando mais detalhes acerca desta mesma organização interna da Casa, no que diz respeito a características específicas que se expandem para outros Terreiros.

Algumas características principais dos rituais realizados na casa são observadas e consideradas como modelo do tambor de mina, seguido por diversos Terreiros de mina no Maranhão e até de outros estados. Dentre essas características destacamos a coexistência do culto aos orixás iorubanos vindos da África, aos voduns jêje e nagôs implantados pela casa das minas, com entidades afro-ameríndias conhecidas, geralmente, como caboclos ou encantados que se dividem em famílias e linhas. O toque de tambor é realizado com instrumentos determinados: abatás (tambores colocados sobre cavaletes no sentido horizontal), cabaça e ferro (agogô). Outras características são a indumentária (também utilizada na casa jêje) e doutrinas (cânticos) em língua africana e outras em português popular (CARDOSO JUNIOR., 2001, p. 42)

Não obstante estas observações, nota-se que a Casa mediante o passar dos anos veio passando por modificações estruturantes no que diz respeito a essas próprias dinâmicas internas. Podemos observar isso nas palavras de Lima (1981), ou seja, já na década de 1980, pouco tempo após a realização do filme “Tambor de Mina”. Não seria demais concluir que, quando da realização da obra, as observações de Lima quando de sua pesquisa já estariam em um franco desenrolar. O autor coloca que

O tempo da iniciação está muito abreviado, levando de 8 a 15 dias. Também muito abrandado o cerimonial. Submetem-se ao repouso físico e a tabus alimentares e sexuais. Alimentam-se de comidas leves. Não fazem epilação, porém untam a cabeça com ebol (dendê). Passam a 4 a 5 dias isoladas, na camarinha. O restante fora, porém no interior da Casa. Tomam todo dia, pela manhã a nossa-água, retirada do pote-de-nosso-Pai (Xangô) (LIMA, 1981, p. 21)

A menção que o autor faz ao ritual abreviado da iniciação bem como ao abrandado cerimonial, diz respeito a todo um complexo de coisas quando desse momento: a iniciação de

³³ Na verdade aqui há um equívoco. A Casa de Mãe Denira nunca foi localizada no Sacavém e sim em locais como o Bairro de Fátima e Ombudi. No bairro citado, Sacavém, sempre existiu a Casa de Mãe Elzita, que por sua vez era filha de santo de Mãe Denira. Aqui um fato digno de nota, uma vez que engendra uma série de relações que convergem também para este trabalho: o Terreiro de Mãe Maximiliana, já citado neste trabalho e fazendo menção aos registros da missão folclórica de 1938, também recebia o nome de Terreiro Fé em Deus assim com o de Mãe Elzita. Uma das afilhadas de Mãe Maximiliana, hoje com quase 100 anos, é uma das mais antigas dançantes da Casa de Mãe Elzita. Carinhosamente chama da de Miúda Velha, é a figura central de um documentário em pós produção onde busco traçar um elo de Mãe Maximiliana, Miúda, e os Terreiros com os mesmos nomes, Fé em Deus, o mais recente onde sou abatazeiro e onde durante tantos anos convivi com Miúda sem saber que era afilhada de Mãe Maximiliana, figura central de uma das fotografias realizadas pela missão de 1938.

uma nova dançante. No feminino uma vez que na Casa de Nagô somente às mulheres era permitido o exercício da dança, ficando a cargo dos homens outras atividades como tocar os abatás, trabalhos relacionados a estrutura física da Casa, além de outras atividades. Como menciona de forma mais direta Carvalho (2021) mencionando que na Casa de Nagô

onde a chefia sempre foi exercida por mulheres que tinham a prerrogativa de dançarem com suas entidades, ao contrário dos homens que não dançavam e não exerciam cargos de chefia na casa, mesmo que na atualidade sejam responsáveis pela zeladoria da mesma (CARVALHO, 2021, p. 30)

Nesse sentido, é importante perceber que o filme aqui trabalhado por certo já encontra, como dissemos, esse processo em franco desenrolar, ou seja, um processo longo de mudança que vem culminar algumas décadas depois com a quase total suspensão das atividades da Casa, mantendo-se atualmente apenas algumas obrigações internas e celebrações de cunho “católico”³⁴.

Barbosa (1997) em entrevista realizada com Mãe Lucia, então responsável pelo Terreiro, nos traz outro dado importante no que diz respeito às feitura de santo realizadas pela Casa, que já em 1993, ou seja, 4 anos antes da finalização da pesquisa da autora, não realizava mais essas atividades

Há muito tempo não tem iniciante. As mais novas só que nós temos como dançante é Domingas e Maria dos Remédios, estas duas estão em média cinco anos de dançante, as outras que são novas na idade têm em média de dez a trinta anos, pelo menos; a que tu viste na festa de São Sebastião, essa [D. Ana] não tem preparação nenhuma (Dona Lúcia Oliveira em BARBOSA, 1997, p. 37).

Todavia, quando de suas atividades ainda em vigor, podemos com base nas pesquisas de Cardoso Junior (2001), Barbosa (1997), Lima (1981) e Carvalho (2021) alcançar um leque bem amplo no transcorrer no tempo e perceber as mudanças, permanências e reestruturações da Casa no que diz respeito a essas mesmas atividades, que via de regra eram divididas pelos autores em festas e rituais. Em suma, o calendário, para além de uma visão mais estanque do

³⁴ Faço uso aqui de forma contrita do termo “católico” uma vez que em minhas pesquisas e vivência na Mina percebo que determinados gestos, imagens, ocasiões e festividades que possuem um caráter religioso associado ao catolicismo, em grande parte visualmente estão sim ligados a ele. Contudo acredito que o conceito de imantação que aqui desenvolvo, seria o mais correto. Nesse conceito, uma imagem, uma festa ou uma celebração qualquer que represente o catolicismo visualmente é aquilo que está ali posto, porém está imantado de outras coisas, de outros valores que necessariamente não vistos pela assistência em geral, por pesquisadores ou visitantes de uma Casa ou evento. Atribuo, em São Luís, esse conceito principalmente à festa do Divino Espírito Santo, festa de cunho católico que, visual, sonora e ludicamente está associada ao catolicismo. Todavia, realizada em Terreiros, a festa está em sua maioria associada a uma entidade da Mina, seja um Encantado, um Caboco, um Orixá, um Vodum, a alguma entidade enfim que não única e exclusivamente ao dogma católico, o que me conduz a esse pensamento de que a festa do Divino, assim como outras festas e celebrações realizadas dentro de Terreiros ou com a solicitação das entidades, faz parte de um conceito e um complexo de relações mais amplo da Mina. Em última análise, associado ao conceito de fato social total de Mauss (1974), essas festividades e ocasiões diversas, fazem parte desse amplo guarda-chuva chamado Mina.

que seriam festas e rituais, condensariam atividades que envolveriam toques de tambor de mina e outras onde o toque não era realizado.

Cardoso Junior (2001) elenca que a Casa possuía um total de 8 festas: a de Santa Bárbara (realizada em dezembro) a de São Sebastião (realizada no mês de janeiro), o Mocambo (também em janeiro), a Queimação de Palhinhas juntamente com a festa de Iemanjá (em fevereiro), a Bancada (realizada na quarta-feira de cinzas), a Festa do Divino Espírito Santo (iniciada no domingo de páscoa e seguindo até meados de junho), a Festa de São João e São Pedro (realizadas em junho) e a festa de São Benedito (realizada em agosto).

Um cenário mais atual dessas atividades e daquilo que ainda é realizado, datado já de 2021, é posto por Carvalho (2021):

As práticas rituais neste espaço têm sofrido alterações mais bruscas desde a queimação de palhinhas do ano de 2010. Em conversa com Alex Correia, na noite da mesma festa, em 2021, o dia 02 de fevereiro de 2010 foi o dia do último toque de tambor de mina na Casa de Nagô “como manda o figurino”. Desde então, as festas rituais vêm acontecendo no Terreiro sem o toque de mina, sem as vodunsis estrem bailando no barracão com suas entidades aos sons dos abatás, ferros e cabaças (CARVALHO, 2021, p. 42).

Em comparação com aquilo que é posto por Cardoso Junior (2001) quando de suas pesquisas, no começo dos anos 2000, Carvalho (2021) nos fornece um quadro didático 20 anos após e que traça um comparativo entre as duas pesquisas muito curioso, como segue abaixo:

Mês	Dia	Nome da festa	Entidade	Santo Comemorado
Dezembro	04	Santa Bárbara	Iansã	Santa Bárbara
Janeiro	20	São Sebastião	Xapanã	São Sebastião
Fevereiro	02	Queimação de Palhinhas	Iemanjá	Nossa Senhora do Bom Parto
Março/Abril/Maio	Móvel	Divino Espírito Santo	Nanã/Servana	
Junho	29	São Pedro	Xangô	São Pedro
Agosto	24	Batizado e morte do boi de encantado	Joãozinho	
Setembro	27	Cosme e Damião	Entidade Infantis	Cosme e Damião

Imagem 3 – Quadro das festas 1, elaborado por Carvalho (2021)

O quadro nos fornece um acompanhamento digno de nota, uma vez que o autor menciona que o mesmo é elaborado a partir de 07 anos de convívio na Casa. Nesse cenário, é perceptível que festas como a Bancada, a festa de São Benedito e o Mocambo não constam na pesquisa mais recente que se tem nota sobre a Casa. Contudo, de forma comparativa, o autor se

refere às pesquisas de Barbosa (1997) que também fornece um calendário e que, na visão daquele

Com a comparação das informações da minha pesquisa e a de Silva Barbosa, feita em 1997, visualizamos, de forma sutil, a **diminuição de festas**. De lá pra cá, o calendário **não foi drasticamente alterado**, as obrigações vêm sendo cumpridas com rigor e dedicação. Como comentado, o acordo entre as entidades e os membros da Casa de Nagô, sinalizam, dentre essas festas, quatro que não podem deixar de acontecer: as festas de Santa Bárbara, São Sebastião, Divino Espírito Santo e São Pedro (CARVALHO, 2021, p. 45, grifos meus).

Em minha análise a supressão ou descontinuidade de uma festa/obrigação em um Terreiro de Mina configura-se como uma modificação drástica sim. É necessário que se tenha em vista que aquilo que se movimenta para que exista a festa/obrigação deixa de se movimentar, deixa de existir quando do encerramento desta por quaisquer motivos. Logo, temos nesse intervalo de tempo entre as pesquisas de Cardoso Junior em 2001 e as de Carvalho já em 2021³⁵ uma drástica diminuição de momentos importantes dentro da Casa. Tal diminuição pode acarretar também na ausência da entidade relacionada à festa e em tudo aquilo que está relacionado a essa presença.

Poderíamos analisar única e exclusivamente essas mudanças como sendo pertinentes à dinâmica cultural. Evidente que se trata disso, também. Aqui, no entanto, procuro destacar as questões mais relacionadas às perdas de relações já estabelecidas e que são “desenvolvidas” (as perdas) quando da supressão ou de qualquer outro tipo de descontinuidade de uma festa/obrigação dentro de um Terreiro de Mina. Poderíamos estender e enumerar diversos fatores como a memória que se perde (e que por certo é reelaborada à medida em que o próprio tempo decorre quando da supressão/descontinuidade), vínculos familiares e sociais que vão se esganchando (uma vez que deixando de existir a festa/obrigação deixa também de existir uma espécie de “senso de responsabilidade” de se estar ali), além de questões mais objetivas, materiais, como toda uma sorte de receitas de alimentos, modos de preparo, utensílios que usados somente quando das ocasiões e que não mais em outras, doutrinas cantadas única e exclusivamente nessas ocasiões, vestimentas... trata-se, por tanto de uma infinidade de perdas. Novamente, procuro aqui destacar esse fator e diferencia-lo de uma análise que, por ventura, enquadrasse-o (por ser de fora da Mina), como parte de uma dinâmica oriunda da própria dinâmica cultural.

³⁵ Carvalho não menciona o calendário fornecido por Cardoso Junior. Como dito as comparações são feitas a partir das pesquisas de Barbosa, ainda no ano de 1997, o que torna-se curioso, uma vez que haviam dentro do mesmo departamento de ciências sociais na UFMA a disponibilidade das pesquisas ora citadas.

meses	datas	nome da festa	entidade	correspondente	motivo
dezembro	03/04/05	Santa Bárbara	Sobô	Santa Bárbara	abertura do ano litúrgico
janeiro	19/20/21	São Sebastião	Xapanã	São Sebastião	festejo de São Sebastião
janeiro	domingo após a festa de São Sebastião	Pagamento ou Mucambo	Xapanã	São Sebastião	encerramento do festejo de São Sebastião e pagamento dos tocadores
fevereiro	02	Queimação das Palhinhas	Iemanjá	Nossa Senhora do Bom Parto	*
fevereiro ou março	quarta-feira de Cinzas	Bancada ou Arrambã	entidades femininas infantis	início da quaresma	distribuição das oferendas
abril, maio e junho	móvel	ciclo da festa do Divino Espírito Santo	Nanã	domingo de Páscoa	*
junho	primeira quinzena	batizado do Boi	Caboclo Preto Velho	*	*
junho	23/24/25	São João	Xangô	São João	festejo de São João
junho	28/29/30	São Pedro	Badé	São Pedro	festejo de São Pedro
agosto	primeira quinzena	Morte do Boi de Encantado	Caboclo Preto Velho	*	*
agosto	13 ou domingo após a morte do Boi	São Benedito	Averekete	São Benedito	Tambor de promessa

Imagem 4 – Quadro das festas 2, elaborado por Barbosa (1997)

De forma bem mais detalhada, o quadro acima elaborado por Barbosa (1997) e aqui reproduzido *ipsis litteris* também apresenta um cenário onde algumas ocasiões não figuram na organização geral da Casa de Nagô. Com isso, trazer as três informações a respeito de datas referente ao que seria o “ano litúrgico” do Terreiro, para além de um conhecimento dissipado no meio de tantas informações, mostra como essa dinâmica se altera no tempo e como as pesquisas hora deixam escapar uma informação, hora privilegiam outras. Não se trata de

apontar as falhas dessa ou daquela, ao contrário, perceber como as informações vão sendo trabalhadas nos serve muito mais para criar esse cenário da Casa de forma mais macro, não vinculado única e exclusivamente a um olhar.

As pesquisas de Lima (1981), por sua vez, já indicavam algumas festas que não constam nas pesquisas que se sucedem, além da supressão de outras. Nesse sentido, destacamos aquilo que ele chama de Rito Fúnebre, conhecido amplamente como tambor de choro³⁶, que de acordo com o autor desde 1973 não era mais realizado (o que por sua vez faz com que o tambor de alegria também não fosse mais realizado, pois vinculado ao tambor de choro corresponde a uma ritualística completa, ou seja, iniciam-se os ritos fúnebres com o tambor de choro e encerra-se esse rito com o próprio tambor de alegria, logo, um está ligado ao outro) bem como o Banquete de Orixá, não mencionado em outras pesquisas. Ademais, tendo como principal intermediadora entre os conhecimentos a respeito da Casa e a própria pesquisa, Mãe Dudu compartilha de procedimentos da Casa que talvez tenham se perdido tanto no tempo que transcorreu como das outras Casas de que dela se originaram³⁷.

As mudanças também vieram ocorrendo durante os anos na parte estrutural da Casa como informa Lima (1981) ao mencionar que esta em um determinado momento foi vendida mas que as pessoas que compraram não conseguiram viver lá por conta das aparições. Somente tempos depois, sob a chefia de Mãe Joana é que o prédio foi readquirido, passando novamente à propriedade do culto. Já Carvalho (2021) aponta que

O terreno que ocupa hoje é bem menor do que já foi quando foi fundado. Segundo relatos, o terreno atual da casa ocupa somente um quarto do tamanho que ocupava antes. A entrada se localiza na rua Candido Ribeiro e o quintal chegava até a atual rua de São Pantaleão. Uma das residências ao lado do Terreiro pertencia a uma filha de santo da Casa de Nagô. Sua família, após seu falecimento, vendeu a residência e subtraiu ainda mais um pedaço do quintal (CARVALHO, 2001, p. 61)

Salvo essas proporções de mudanças, Ingold (2012) nos dá uma pista para entendermos essa relação que se estabelece entre a casa como organismo vivo, na medida em que ela nunca fica pronta, exigindo um esforço contínuo das pessoas que nela habitam, humanos e não humanos, sendo sempre uma reunião de vidas e, por tanto, habitar a casa real é juntar-se a essa

³⁶ Trata-se de um ritual fúnebre realizado pelos Terreiros que pode ser ou não de corpo presente.

³⁷ Barbosa (1997) menciona uma obrigação pra Exu muito importante, o chamado Semeado, que ao que tudo indica não faz parte das Casas que de lá saíram. Ainda, é muito comum entre o povo de santo a versão de que em hipótese alguma as Casas mais antigas trabalhassem com Exu. Isso exclui toda e qualquer forma de trabalho. No entanto, mesmo os Terreiros mais antigos, como no caso de Mãe Elzita que descende do Terreiro de Mãe Denira, por sua vez filha de Santo de Zacarias, ex abatazeiro da Casa de Nagô, mesmo Terreiros mais antigos colocam água nas portas, tanto da frente quanto de trás. Por tanto, existem níveis distintos de “se trabalhar” com Exu e para Exu.

reunião. apesar de não ocorrerem mais o tambor de mina, ou seja, os toques, a Casa continua sendo cuidada, zelada por pessoas dedicadas, mesmo após tantos anos sem realizar, também, feitura e demais obrigações. Como aponta Carvalho (2021) as transformações ocorridas no Terreiro vieram associadas à forma como as entidades passaram a se relacionar com as pessoas e com o espaço. No entanto, como pontua o autor, longe de estar parada, engessada e tendo suas atividades completamente encerradas, há uma série de atividades como a festa do divino, ladainhas, além das manutenções diversas e reuniões que somam-se no intuito de cultivar e manter a relação entre pecadores e entidades, que se comunicam e afirmam seu interesse em permanecer, habitar e permear a Casa.

Dito isto, com o intuito de desenhar um cenário de produções da época, a seguir temos um breve levantamento de filmes que, ainda na década de 1970 e por tanto contemporâneos à realização do “Tambor de Mina” traziam em seu conteúdo questões relacionadas não somente ao tambor de mina, mas a religiosidade afro maranhense bem como a questões de ordem social, questões agrárias, enfim, um cenário mesmo de produção em super 8. Em grande parte esses filmes estão ainda em processo de digitalização e , o entendimento que se quer com isto é situar a obra aqui trabalhada dentro desse universo, mesmo que esta em questão possa alocar-se como uma produção que destoe das outras tanto em conteúdo quanto em forma, mas oportunizando ao leitor um panorama mais geral do cinema em São Luís.

3.2 O SUPER 8 EM SÃO LUÍS – IGUAL SÓ NA BITOLA

É lugar comum quando se trata de super 8 realizados em São Luís na década de 1970 de embrulharmos as pessoas que se utilizaram da bitola todas em um mesmo pacote na tentativa de entender e dar uma forma mais precisa do que foi o movimento na capital. A nosso ver, essa tentativa não se sustenta se colocada sob um olhar mais apurado, uma vez que as temáticas e as motivações, sejam elas quais tenham sido, sempre foram das mais diversas ao empunhar uma câmera. Como forma de *mea-culpa* na medida em que também criei um imaginário desse tipo, somente após as inúmeras conversas com o professor doutor e cineasta Murilo Santos – que desempenha um papel importante para a memória do cinema nacional digitalizando boa parte da cinematografia maranhense em super 8 e 16mm - que essa concepção vai sendo desconstruída. A bem dizer, trata-se de uma concepção aglutinadora tal qual a de conceituar tambor de mina e Mina como sendo a mesmíssima coisa. Não é. As temáticas eram diferentes,

bem como o que motivava cada cineasta a realizar os filmes também. Basta que tenhamos em vista as diversas origens sociais de quem fazia super 8 para termos uma ideia³⁸.

Nessa seara, passando por membros da família Sarney, estudantes universitários ou mesmo apenas *flaneurs* da bitola que encontravam na aparente facilidade em encaixar o cartucho de super 8 na câmera, havia uma miríade tanto de origens quanto de motivações e recursos para tal. Isso se refletia diretamente nos filmes que chegaram até nós nos dias atuais. Aqui podemos usar essa expressão “chegaram” de forma cautelosa, uma vez que no montante de quase 100 filmes realizados na década de 1970 a partir da bitola super 8, são poucos os que se encontram disponíveis para uma visualização adequada³⁹.

Dito isto, em se tratando aqui de filmes como “Tambor de Mina”, acrescento com base nas inúmeras conversas com Murilo Santos que também suscitaram esta pesquisa, questões que nem sempre estão facilmente disponibilizadas à vista do pesquisador. Questões mais sutis que a historiografia do cinema maranhense vem, talvez, negligenciando. Alguns filmes, nesse sentido, tiveram sua origem – ao menos no argumento, no caso dos documentários – gestadas pelas visões, pelas orientações de pessoas que não adentraram no mundo do cinema mas que mantinham vivências e contatos com aquilo que posteriormente se transformaria em um filme, fossem questões relacionadas à cultura popular, ou questões religiosas, de direitos humanos ou lutas trabalhistas⁴⁰. Zelinda Lima, Joila Moraes⁴¹, Mario Cella dentre outros nomes podem ser citados como pessoas intimamente ligadas ao movimento super 8 no Maranhão e em especial em São Luís que por meio de suas experiências em outros âmbitos – musica, cultura popular, movimentos sociais de base – fomentaram a realização de inúmeros filmes na bitola super 8.

³⁸ A ideia mais recorrente é a de que os superoitistas eram jovens de classe média em sua totalidade. Adiantando algo que ainda discutiremos, esse imaginário talvez seja fruto de uma ideologização tanto daquilo que se tem dos anos de 1970 quanto de uma tentativa de mostrar um cenário que não condizia com a realidade partindo do específico para o geral. Nesse sentido, se tivemos alguns realizadores de classe média não podemos generalizar e afirmar que todos eram. Muitos, inclusive, tinham origens familiares no proletariado de algumas indústrias. Outros, que faziam parte das equipes dos filmes, chegaram a morar nas palafitas que ora compunham o típico cenário de uma São Luís nos anos 70.

³⁹ Murilo Santos desenvolveu em sua própria casa, nos diversos cômodos desta, uma série de mecanismos, ferramentas e procedimentos baseados em sua larga experiência em fotografia para que os filmes 16mm e super 8 pudessem começar a serem digitalizados. Um processo minucioso, caracterizado por uma excelência técnica que privilegia a melhor qualidade nesse processo de digitalização, mediante o estado de conservação das películas que estão sob sua guarda. É também graças a essa iniciativa que minha pesquisa foi propiciada.

⁴⁰ Filmes como *Lambe sola*, *Casa do Artesão*, *A Festa do Santo Preto*, *Maria Piauí*, *Dança do Lelê*, *Tambor de Crioula*, podem ser citados como estando dentre vários outros no seio dessas influências exercidas por outras pessoas que não estavam ligadas ao cinema, mas de outras áreas como a antropologia ou a música ou mesmo as artes plástica e que foram realizados. Figuram também como obras que surgem de outras demandas que não a do cinema, mas como por exemplo de pesquisas relacionadas à antropologia.

⁴¹ A argumentista do filme. É dela, por tanto, que se origina a ideia após os primeiros contatos com Euclides deste realizar o filme. É também a partir do contato com Joila Moraes que são realizados esses dois filmes na Casa de Nagô: “Tambor de Mina” e “A Festa do Preto Velho”, uma vez que Joila já possui relações sólidas com o Terreiro.

Pontuar essas questões é colocar sob perspectiva aquilo que afirma Caldas (2021) quando a mesma destaca que

O uso da câmera Super-8 se expressa como prática artística de uma geração de jovens de **classe média influenciados pela estética da fome (cinema novo), marginal**, por experimentalismos estéticos, **estética erótica** e ou documentários de cunho social. Em vista disso, a sua expressiva produção deve ser, também, problematizada e pesquisada porque é uma variável característica do fazer cinematográfico brasileiro (CALDAS, 2021, p. 9, grifos meus).

Numa seara ainda a ser desbravada, esse terreno pantanoso de influências sempre remetidas ao cinema novista, ao cinema marginal e à estética da fome é necessário colocar em perspectiva as influências que nem sempre são dessa origem. Há que se ter em vista, também, o que circulava na cidade nessa época. As pessoas viam filmes do cinema novo? Circulavam ideias do cinema marginal? A estética da fome realmente teve alguma influência na realização dos filmes super 8 em São Luís? São questões a serem remetidas a futuras pesquisas dentro da historiografia do cinema maranhense.

De todo modo, algumas contribuições no sentido de entender a pungência das produções em super 8 não só no Maranhão, mas no Brasil são colocadas por Ribeiro (2009). De acordo com ele “os filmes em 35 mm dedicam-se a construir monumentos; os 16mm propõem-se lhes colocar questionamentos; e os Super-8 vêm para jogar merda nos monumentos” (RIBEIRO, 2009, p. 23). Desde já a imagem do super 8, por assim dizer, é colocada como algo que colocava-se diante das outras bitolas como uma alternativa, tanto no que diz respeito às suas possibilidades estéticas quanto às suas formas de produção.

É a esse respeito, ou seja, sobre a posse desses meios de produção, a facilidade do manuseio, associadas a um baixo custo da bitola comparada a outras como o 16 e o 35 milímetros que Bottman (1982) comenta:

A posse dos meios de produção é um fator determinante para a existência de um movimento em Super8. É também a posse dos meios de produção e o baixo custo da bitola que podem explicar o grau de liberdade e de autonomia na criação. Assim, a maior margem de experimentação cinematográfica é que nos permite falar numa ‘linguagem própria’ do Super 8. (BOTTMAN, 1982, p. 32.)

Nesse sentido, pensar a produção superoitista é também pensar nesse aparato diante de outros aparatos e, no caso, aqui me refiro ao 16mm e ao 35mm. Muito daquilo que se produziu nacionalmente se deu também em função de toda essa característica da bitola super 8. Mesmo dentro daquilo que alguns poderiam chamar de suas “limitações técnicas” – como é o caso do tamanho da imagem no quadro da película, menor que o 16 e muito menor que o 35mm, impedindo grandes formatos de projeção – a intensa produção relativa à bitola mostra como a mesma difundiu-se, dando origem a uma quantidade significativa de filmes, mesmo em se

tratando de uma película considerada amadora⁴². É nesse esteio que encontram-se os filmes elencados abaixo.

Nº DE ORDEM	NOME DO FILME	DIREÇÃO	LOCAL DE REALIZAÇÃO	CATEGORIA	BITOLA	ANO DE REALIZAÇÃO
01	A Festa do Divino	Murilo Santos	Alcântara-MA	documentário	Super 8	1973
02	Maré Memória I	Murilo Santos	São Luís-MA	documentário	Super 8	1974
03	Folclore de Buriti-Bravo	Murilo Santos	Buriti-Bravo-MA	documentário	Super 8	1974
04	Maré Memória II	Murilo Santos	São Luís-MA	ficção	Super 8	1974
05	Um Boêmio no Céu	Murilo Santos	São Luís-MA	ficção (incomp.)	Super 8	1974
06	Adão e Eva	Murilo Santos	São Luís-MA	ficção	Super 8	1974
07	Os Pregoeiros de São Luís	Murilo Santos	São Luís-MA	documentário	Super 8	1975
08	Zangaria	Murilo Santos	São José de Ribamar-MA	documentário	Super 8	1976
09	Retalhos do Sertão	José Filho	Loreto-MA	documentário	Super 8	1976
10	Poluição ou Vida?	Euclides Moreira	São Luís-MA	documentário	Super 8	1976
11	A Festa de Santa Teresa	Murilo Santos	Alcântara-MA	documentário	Super 8	1977
12	Dança do Lele	Murilo Santos	Rosário-MA	documentário	16 mm	1977
13	Juçara	José Filho	São Luís-MA	documentário	Super 8	1977
14	Maria Piauí	José Filho	Codó-MA	documentário	Super 8	1977
15	Natal	Samuel Castro	São Luís-MA	documentário	Super 8	1977
16	Ceia dos Deuses	Samuel Castro	São Luís-MA	documentário	Super 8	1977
17	As Ruínas do Edifício São Luís	Euclides Moreira	São Luís-MA	documentário	Super 8	1977
18	Mutação	Euclides Moreira	São Luís-MA	documentário	Super 8	1977
19	A Rua Grande...	Euclides Moreira	São Luís-MA	documentário	Super 8	1977
20	Fábricas	Carlos Cintra	São Luís-MA	documentário	Super 8	1977
21	Reisado	Raimundo Nonato Medeiros	Caxias-MA	documentário	Super 8	1977
22	Alcântara Histórica	Raimundo Nonato Medeiros	Alcântara-MA	documentário	Super 8	1977
23	Haleluia	Ivan Sarney Costa	São Luís-MA	documentário	Super 8	1977
24	O Pão Bem Amassado	João Mendes	São Luís-MA	ficção	Super 8	1977
25	Sertão I	Djalma Brito	Colinas-MA	documentário	Super 8	1977

Imagem 5 – Lista 1 de filmes super 8

No quadro acima⁴³ temos nada menos que 25 filmes na bitola super 8 produzidos entre 1973 e 1977. Dentre esses filmes, destacamos “Maria Piauí” (número de ordem 14), filme sobre dona Maria Piauí, Mãe de Santo do município de Codó, como sendo um dos filmes que mencionamos anteriormente, ou seja, que possui a temática de religião de matriz africana. “Zangaria” (número de ordem 8), filme que mostra o tipo de pesca que dá nome ao filme, de acordo com Murilo Santos, faz uso de doutrinas da Mina na composição do áudio, não possuindo imagens no mesmo sentido.

⁴² Aqui é bom que se faça um adendo pois considerar o super 8 uma bitola amadora não significa dizer que esta era precária ou que uma de suas características eram a precariedade nas/das produções tendo em vista as características típicas da mesma bitola. Amadorismo é usado aqui colocando, com fazemos, diante de bitolas já consagradas como sendo algo que possuía uma larga aceitação e todo um ecossistema de projeção, no caso do 35 e do 16mm.

⁴³ Assim como nos outros quadros com a listagem dos filmes, estes podem ser conferidos: MOREIRA NETO, Euclides. Reminiscências do cinema maranhense. São Luís, EDUFMA, 2022.

RELAÇÃO DE FILMES MARANHENSES - DÉCADA 70 - INÍCIO 80						
Nº DE ORDEM	NOME DO FILME	DIREÇÃO	LOCAL DE REALIZAÇÃO	CATEGORIA	BITOLA	ANO DE REALIZAÇÃO
26	Ato de Amor	Carlito Silva	São Luís-MA	documentário	Super 8	1977
27	Rubem Almeida: O Homem Corvo	Coelho Neto	São Luís-MA	documentário	Super 8	1977
28	Alcântara em Dias de Festa	Raimundo Filho	Alcântara-MA	documentário	Super 8	1977
29	ZBM S/A	José da Conceição Martins	São Luís-MA	documentário	Super 8	1977
30	Anônimo	Murilo Sarney	Kelru-MA	documentário	Super 8	1977
31	Tambor de Crioula	Murilo Santos	São Luís/Rosário-MA	documentário	16 mm	1978
32	Gonçalves Dias	Murilo Santos	São Luís/Caxias-MA	documentário	Super 8	1978
33	Colonos Clandestinos	Euclides Moreira	São Luís-MA	documentário	Super 8	1978
34	Arquitetura e Memória Nacional	Euclides Moreira	São Luís-MA	documentário	Super 8	1978
35	Incêndio Na Praia Grande	Euclides Moreira	São Luís-MA	documentário	Super 8	1978
36	Sã Viana	Carlos Cintra	São Luís-MA	documentário	Super 8	1978
37	Nada Mais Disse Nem Lhe Foi Perguntado	Ivan Sarney Costa	São Luís-MA	ficção	Super 8	1978
38	A Bem da Verdade	Ivan Sarney Costa	São Luís-MA	ficção	Super 8	1978
39	Dia-a-Dia	João Mendes	São Luís-MA	documentário	Super 8	1978
40	Rei Morto, Rei Posto	Djalma Brito Filho	São Luís-MA	ficção	Super 8	1978
41	Olhai os Bichos do Campo	Carlito Silva	Colinas-MA	documentário	Super 8	1978
42	Fluxo Sem Refluxo	Djalma Brito/Carlito Silva	Colinas-MA	documentário	Super 8	1978
43	Alcântara: O Passado no Presente	José Filho/Marco Igreja/Djalma Brito	Alcântara-MA	documentário	Super 8	1978
44	Mirantes	João Ubaldo de Moraes	São Luís-MA	documentário	Super 8	1978
45	Pescadores da Raposa	Jorge Martins Rodrigues	Praia da Raposa-MA	documentário	Super 8	1978
46*	Peleja do Povo Contra o Homem Que Queria Cercar o Mundo	Murilo Santos	São Luís/Bom Jardim-MA	documentário	Super 8	1979
47	Os Independentes	Murilo Santos	São Luís-MA	documentário (incomp.)	16 mm	1979/80
48	Uma Incelência Por Nosso Senhor	Euclides Moreira	São Luís-MA	documentário	Super 8	1979
49	O Testamento do Judas	Euclides Moreira	São Luís-MA	ficção	Super 8	1979

Imagem 6 – lista 2 de filmes super 8

Neste segundo quadro, 22 filmes super 8, entre 1977 e 1979, sem nenhum título que abordasse a temática em questão, fosse nas imagens ou mesmo nos áudios. Importante notar a quantia de documentários produzidos nessa bitola e, não somente, mas a localidade também. Muitas produções realizadas no interior do Estado bem como mantendo uma ligação São Luís/interior.

Nº DE ORDEM	NOME DO FILME	DIREÇÃO	LOCAL DE REALIZAÇÃO	CATEGORIA	BITOLA	ANO DE REALIZAÇÃO
50	Judas Nosso de Cada Dia	Euclides Moreira	São Luís-MA	documentário	Super 8	1979
51	Manifestação do Povo	Euclides Moreira	São Luís-MA	documentário	Super 8	1979
52	Periquito Sujo	Euclides Moreira	São Luís-MA	experimental	Super 8	1979
53	O Testamento	Euclides Moreira	São Luís-MA	ficção	Super 8	1979
54	A Festa do Preto Velho	Euclides Moreira	São Luís-MA	documentário	Super 8	1979
55	Mamucabo	Euclides Moreira	Barreirinhas-MA	documentário	Super 8	1979
56	Cultura Posta em Questão	Euclides Moreira	São Luís-MA	documentário	Super 8	1979
57	Tambor de Mina	Euclides Moreira	São Luís-MA	documentário	Super 8	1979
58	Feições	Euclides Moreira/Carlos Cintra	São Luís-MA	documentário	Super 8	1979
59	Concretagem Manual	Raimundo Nonato Medeiros	Itapecuru-Mirim-MA	didático	Super 8	1979
60	Gomes de Sousa	Raimundo Nonato Medeiros	São Luís-MA	didático	Super 8	1979
61	Pontes	Raimundo Nonato Medeiros	São Luís-MA	didático	Super 8	1979
62	Caxias	Raimundo Nonato Medeiros	Caxias-MA	documentário	Super 8	1979
63	Máquinas	Raimundo Nonato Medeiros	São Luís-MA	documentário	Super 8	1979
64	Meditação	Ivan Sarney Costa	São Luís-MA	documentário	Super 8	1979
65	Utilização do Músculo de Pikrell na Amputação do Reto	Ivan sarney Costa	São Luís-MA	didático	Super 8	1979
66	Declaração de Culpa	Ivan Sarney Costa	São Luís-MA	documentário	Super 8	1979
67	Quem é Esse Menino?	João Mendes	São Luís-MA	ficção	Super 8	1979
68	Um Santo de Fé	João Ubaldo de Moraes	São José de Ribamar-MA	documentário	Super 8	1979
69	Bom Jesus	Euclides Moreira	Bom Jesus/Lima Campos-MA	documentário	Super 8	1979
70	A Ilha Rebelde ou A Luta Pela Mela - Passagem	Raimundo Nonato Medeiros/Euclides Moreira/Carlos Cintra	São Luís-MA	documentário	Super 8	1980
71	Alegre Amargor	Euclides Moreira/Virilha Filmes	Alcântara-MA	documentário	Super 8	1980
72	Feira dos Municípios	Coletiva Virilha Filmes	São Luís-MA	documentário	Super 8	1980
73	Festejo de Santo Reis	Raimundo Nonato Medeiros	Caxias-MA	documentário	Super 8	1980

Imagem 7 – lista 3 de filmes super 8

Aqui neste terceiro quadro contamos 24 filmes em super 8. Dentre estes destacamos “A Festa do Preto Velho” (número de ordem 54), documentário de pouco mais de 20 minutos que mostra o transcorrer da festa de Preto Velho, na Casa de Nagô. Documentário ímpar, acompanha os momentos da festa onde se realizava também o Bumba Meu Boi do Terreiro feito para Preto Velho⁴⁴. Recentemente digitalizado por Murilo Santos, até o momento tem o áudio original perdido, constando, no entanto, a fita cassete que registrou o momento da exibição do filme para a Casa de Nagô e onde pode-se perceber a participação dos espectadores durante a exibição, bem como o áudio original do filme.

⁴⁴ Vejamos a citação de Cardoso Junior (2001): “[...] Consistia no batizado e morte de um bumba-meu-boi realizada como obrigação a Preto Velho (Miguel de Légua), entidade cultuada na casa e que D. Neném incorporava”. Nela, há duas informações que deixam uma encruzilhada de entendimento pois, Preto Velho é uma entidade e Miguel de Légua, outra. Seria então um Miguel de Légua que se apresentava como idoso? Seria um Légua que comandava o boi para o Preto Velho?

“Tambor de Mina” (número de ordem 57), assim como o filme anterior, também realizado por Euclides Moreira no mesmo Terreiro. “Bom Jesus” (número de ordem 69) onde em vários momentos vemos pessoas tocando os instrumentos típicos do Terecô, religião de matriz africana praticada principalmente em Codó, mesmo município onde foi realizado o filme “Maria Piauí”. Em “Bom Jesus” o tema principal não é religião; trata-se de um filme relacionado com questões agrárias da região, mas que, em diversos momentos tanto imagem quanto sons fazem referência ao Terecô, realizado como se faz crer, aos moldes como o Terecô era praticado inicialmente, como brinquedo, diversão⁴⁵.

Nº DE ORDEM	NOME DO FILME	DIREÇÃO	LOCAL DE REALIZAÇÃO	CATEGORIA	BITOLA	ANO DE REALIZAÇÃO
74	Feira	João Mendes	São Luís-MA	documentário	Super 8	1980
75	Coco Amargo	João Mendes	São Luís-MA	ficção	Super 8	1980
76	Olha o Jornal	Nerine Lobão Coelho	São Luís-MA	documentário	Super 8	1980
77	Cerâmica	RM & JS & VV	São Luís-MA	documentário	Super 8	1980
78	Merenda Escolar	Mizael do Carmo	São Luís-MA	documentário	Super 8	1980
79	Deus Favoreça	Raimundo Garrido	São Luís-MA	documentário	Super 8	1980
80	Nô Nu	Cláudio Farias	São Luís-MA	experimental	Super 8	1980
81	Jingle	Amélia Carvalho	São Luís-MA	ficção	Super 8	1980
82	Escema	César Curvelo	São Luís-MA	documentário	Super 8	1980
83	Idade da Razão	Ivanildo Ewerton/Wellington Reis	São Luís-MA	documentário	Super 8	1980
84	Palácios Palafitas	José Ribamar Mendes	São Luís-MA	documentário	Super 8	1980
85	Lambe Sola	Euclides Moreira	São Luís-MA	documentário	Super 8	1981
86	Parque, Feira X Folclore	Euclides Moreira	São Luís-MA	documentário	Super 8	1981
87	Trabalhos de Miguel	Euclides Moreira	São Luís-MA	documentário	Super 8	1981
88	O Maior Projeto	Euclides Moreira	São Luís-MA	documentário	Super 8	1981
89	Pesadelo	Coletiva Virilha Filmes	São Luís-MA	ficção	Super 8	1981
90	Aboio	Coletiva Virilha Filmes	Tuntum-MA	documentário	Super 8	1981
91	Paster Noster	Ivan Sarney Costa	São Luís-MA	ficção	Super 8	1981
92	A Festa do Santo Preto	Carlito Silva	Alcântara-MA	documentário	Super 8	1981
93	Aves de Arribaço	Nerine Lobão/Carlito Silva	São Luís-MA	documentário	Super 8	1981
94	Por Cima das Estacas	Carlito Silva	São Luís-MA	documentário	Super 8	1981
95	Naviagem	Carlito Silva	Rio Amazonas-AM	documentário	Super 8	1981
96	Uma Ração de Vida	Nerine Lobão	São Luís-MA	ficção	Super 8	1981
96	O Dia da Caça	Newton Líllo/Nerine Lobão	São Luís-MA	ficção	Super 8	1981
97	Toxicomania	Cláudio/Bitinho/Nonato	São Luís-MA	ficção	Super 8	1981

Imagem 8 – lista 4 de filmes super 8

Neste quarto e último quadro, contando 25 filmes super 8 realizados em 1980 e 1981, não conseguimos elencar nenhum que em imagens ou sons trouxesse ou abordasse de alguma forma as questões diretas relativas às religiões de matriz africana, fosse a Mina, a Umbanda, o Terecô ou mesmo a Cura. Todavia, é imprescindível mencionar que estas questões podem estar

⁴⁵ A esse respeito, ver: FREIRE, Fladney Francisco da Silva. Uma Etnografia Sobre Memórias e Fotografias no Terecô: Entre Possibilidades, Interditos e Afetos. Tese (Doutorado) Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Ciências Sociais (FCS), Programa de Pós-Graduação na Antropologia Social, Goiânia, 2022.

não aparentes nos filmes, não estando necessariamente à disposição dos sentidos. Filmes como “A Festa do Divino”, “Alcântara em Dias de Festa”, “Festejo de Santo Reis” dentre outros super 8 que datam dessa época podem ser exemplos que corroboram para o pressuposto que levantamos aqui, qual seja a Mina enquanto complexo de relações que pode estar presente em outros momentos de devoção ou em atividades cotidianas do adepto.

Por tanto, é importante frisar este aspecto, ou seja, mesmo não se tratando de um tema central, ou que não apareça em imagens ou sons durante o filme, questões mais subjacentes como a devoção dos mineiros em outros momentos, em outras festas que não as comumente relacionadas aos Terreiros, em outras atividades que a princípio tampouco estejam relacionadas a questões religiosas podem sim configurar um vestígio, um indício mesmo que não estando relatado da presença da Mina . Nesse sentido, somente uma observação mais apurada e cautelosa das obras poderia lançar luz sobre essas questões.

A produção de Euclides Moreira insere-se, então, nesse contexto histórico. Contamos com 25 filmes realizados pelo diretor na bitola super 8 entre os anos de 1976 (ano de realização de “Poluição ou Vida?”) e 1981 (ano de realização de “O Maior Projeto”).

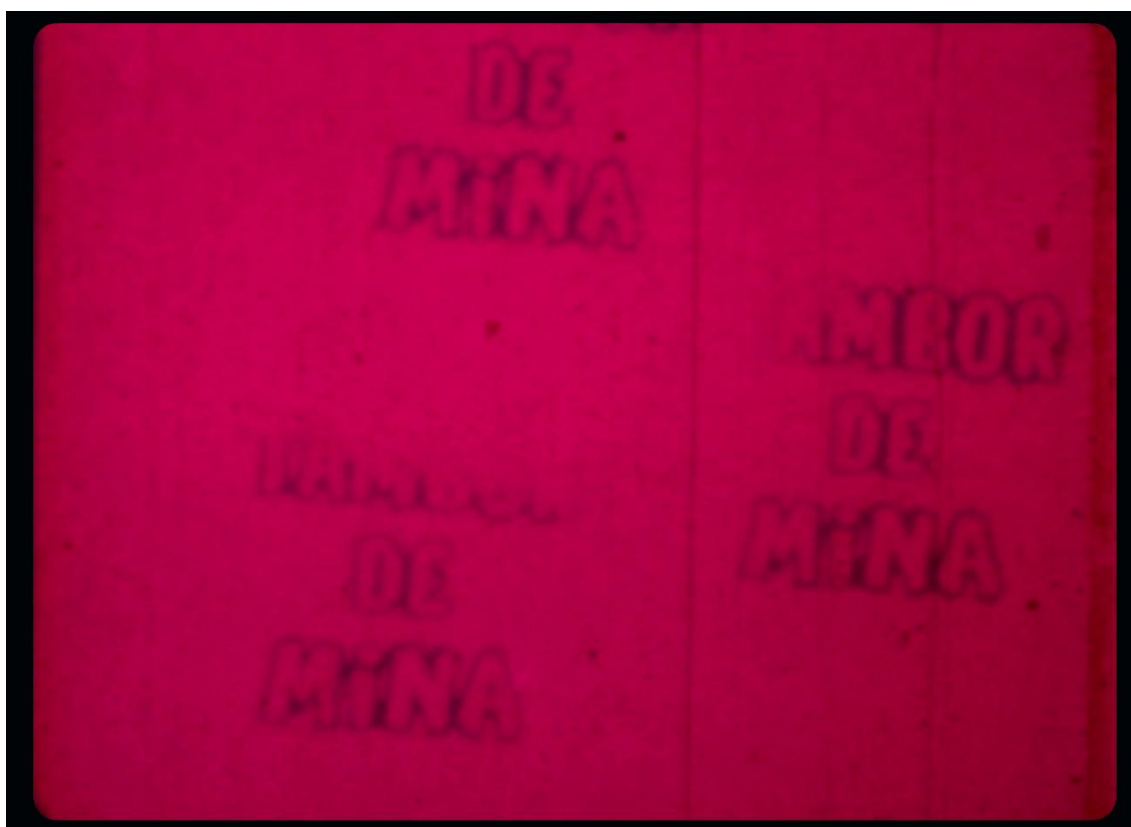
Contamos aqui única e exclusivamente os filmes nomeados como sendo de sua direção. Não contabilizamos os filmes creditados à Virilha Filmes, grupo de artistas do qual faziam parte Euclides e Murilo Santos dentre outros que também produziram filmes na bitola. Tampouco contamos os demais que tiveram sua participação direta ou indiretamente em outras funções. Sem dúvida se somássemos a essas outras variantes o número de produções seria maior. Contudo, observando apenas os creditados a ele, os filmes nos apresentam um cenário de temas que foram abordados pelo diretor bem amplo.

Desde questões ambientais como “Poluição ou Vida?”, questões relativas à paisagem urbana de São Luís e suas modificações através do tempo como “A Rua Grande...”, “As Ruínas do Edifício São Luís”, “Incêndio na Praia Grande” e “Arquitetura e Memória Nacional” e outros como “Tambor de Mina” e “Cultura Posta em Questão” mais ligados ao universo da cultura local nos apresentam um diretor envolvido em questões amplas e também relevantes à estrutura da cidade. Nesse sentido, podemos dizer que Euclides Moreira trabalhou questões da ordem do dia em se tratando do movimento super 8. Questões que estavam diretamente ligadas ao viver, à vida em suas formas mais ordinárias, cotidianas, até mesmo questões estruturantes, que movimentavam esferas da vida pública e privada com relevância não só pessoal, mas que envolvia toda a sociedade.

Colocadas essas questões referentes às produções em super 8 e de forma mais específica às do diretor Euclides Moreira, onde está situado o filme “Tambor de Mina”, traçaremos no

capítulo seguinte considerações acerca da obra. Importante destacar neste ponto que o acesso a mesma se dá mediante a digitalização realizada por Murilo Santos, que empreende a iniciativa tanto relacionada aos filmes super 8 quanto mais recentemente aos filmes em 166mm da cinematografia maranhense. Por tanto, é somente a partir desse processo de digitalização que o acesso e a divulgação dos filmes desse ciclo conseguem ter êxito.

3.3 O DOCUMENTÁRIO “TAMBOR DE MINA”



Fotograma 9 – segunda cartela do filme

Realizado em 1979 em bitola super 8 por Euclides Moreira e com argumento de Joila Moraes, “Tambor de Mina” é um documentário que possui 8 minutos e que mostra a Casa de Nagô, as atividades cotidianas do Terreiro em dia de toque, ou seja, as dançantes, abatás, cabaças, cômodos, momentos de concentração, Mães de Santo importantes dentro da Mina maranhense como é o caso de Mãe Dudu, além é claro da realização de um tambor de mina que é precedido por uma ladainha com músicos tocando instrumentos de sopro⁴⁶.

⁴⁶ A realização da ladainha antes dos toques de tambor de mina é típica, bem conhecida nos Terreiros. Normalmente realizada no primeiro dia de toque de tambor, é frequentemente associada à “parte católica”, ao “momento católico”, onde é rezada ave maria, Pai nosso, bendito do santo da festa/tambor em questão, além da ladainha em latim. O que percebo como integrante e pesquisador que faz parte desse universo e o que tenho desenvolvido cada vez mais dentro das minhas pesquisas é que este momento também faz parte do amplo aspecto da Mina maranhense e de sua atuação/alcance. A visão dicotômica que encerra esses momentos como sendo parte

Em suma, o documentário nos traz asserções sobre o mundo que nos é exterior (RAMOS, 2008) e aquele ou aquela que empunha a câmera detém um poder inquestionável sobre aqueles ou aquelas que são objeto de sua mirada (FREIRE, 2012). Neste caso, este exterior a nós é a Casa de Nagô em um dia de toque de tambor de mina, da mesma a forma que a Casa e as pessoas na Casa são objeto de sua mirada.

Moreira (2020) articulando sobre os diferentes retratos da religiosidade afro-brasileira comenta que

Dentro do universo da prática das religiões afro-brasileiras, temos uma potente conexão entre o fazer sagrado e o *segredo*. Termos verbalmente tão próximos, que embora tenham diferente etimologia [...] se aproximam na medida em que determinados fazeres litúrgicos são permitidos para praticantes de determinados postos hierárquicos. Podemos afirmar, de maneira rudimentar, que quanto mais próximo ao orixá seja praticada alguma forma de cultuá-lo, maior será o segredo em torno deste cultuar, de suas receitas, de seus pequenos detalhes (MOREIRA, 2020, p. 57).

Sem adentrar de forma extenuante em questões relacionadas ao segredo, torna-se a partir do destaque impossível não inseri o filme “Tambor de Mina” nesse universo citado, uma vez que é realizado dentro de um Terreiro de Mina, espaço esse permeado por fazeres sagrados e por segredos que, dentro da liturgia própria da Mina, são conhecidos e praticados somente por pessoas iniciadas. Logo, o filme realizado por Euclides Moreira em 1979 perpassa, também, essas questões.

Evidente também que em um documentário de 8 minutos torna-se impossível estabelecer uma profundidade que alcance os vários níveis de entendimento que pensamos serem necessários para abordar a Mina. Todavia, o filme insere-se nesse destaque e é com base nele que podemos fazer algumas considerações mais gerais nesse primeiro momento.

Trazendo um cotidiano ou momentos antes de um toque, o filme apresenta sempre situações que estão relacionadas a aspectos públicos da Mina. São cômodos, ambientes, momentos, eventos compartilhados por quem se dirige ao Barracão. Euclides nunca adentra espaços mais limitados, restritos a pessoa da Casa, a iniciadas. São sempre cenas onde aquilo que se vê e ouve está relacionado ao público, ao que pode ser visto e ouvido. Talvez uma das cenas mais íntimas, fazendo um contraponto a esse cenário, seja do momento em que as

de um outro domínio que não o da Mina e, em específico, do tambor de mina realizado no momento, não ajuda a compreender o amplo lastro alcançado nas relações das entidades e da própria religião com tudo aquilo que está para além do toque. Da mesma forma como não consegue compreender que, tanto esses momentos quanto os que se dão após o término de um toque (isso sem mencionar os Terreiros que fazem pausas após um determinado momento de transcorrido o toque) erigem nesses momentos toda uma série de relações que fortalecem, mantém laços, estreitam relações e difundem os ensinamentos da Mina.

dançantes da Casa já estão vestidas e sentadas na antessala do Barracão. É um momento antes de iniciar o toque, quando as conversas já são mais escassas e a concentração se faz valer.

Composto quase que exclusivamente por mulheres, o filme também mostra como é a organização de gênero da Mina mais tradicional e de um toque dentro desses moldes. De cunho matriarcal a Mina, e por tanto o tambor de mina desse universo, é presidida por mulheres, tanto dançantes quando em cargos de liderança, como Mães de Santo. No filme de Euclides as mulheres estão em número quase que completo tanto no que diz respeito àquelas que visivelmente fazem parte da Casa de Nagô quanto à assistência, ou seja, as pessoas que estão sentadas assistindo ou participando de outras formas do tambor, como tocando cabaças. Os homens, como é perceptível, tocam os abatás e a cabaça grande e figuram de forma quase a passar despercebidos durante o documentário.

Em boa parte do filme, Euclides usa o recurso do *zoom*. Adiante abordaremos mais profundamente esse detalhe, mas de antemão, em linhas gerais às quais se destinam o início desse capítulo, podemos observar que o uso dessa técnica reflete muito a posição do próprio Euclides, sua localização geográfica. A respeito disso, Freire (2005) explica como se dá esse processo de *mise en scène*:

(...) sabemos que qualquer atividade humana se desenvolve no espaço e no tempo segundo um programa mais ou menos estabelecido. A grande maioria das atividades da cultura material obedece a programas mais rígidos, com pequena margem de imponderável. Já algumas manifestações de caráter ritual como os ritos de possessão, por exemplo, partem de uma base pré-determinada, mas evoluem de maneira mais ou menos imprevisível. À maneira como os agentes do processo manejam o espaço e o tempo para implementar sua atividade chamamos de *auto-mise en scène*. Por outro lado, para realizar o seu registro o cineasta deve jogar com os elementos específicos da linguagem cinematográfica que também concernem o espaço e o tempo, como ângulos, enquadramentos, duração dos planos, etc. Com essa operação estará efetuando a sua própria *mise en scène*. Diferentemente do que acontece com a *auto-mise en scène* das pessoas filmadas (atores) no filme de ficção que é toda ela modelada pelo diretor, sendo mesmo o resultado a *mise en scène* deste, no filme etnográfico ela é, em princípio, assunto apenas das pessoas filmadas e só a elas diz respeito. Em termos cinematográficos, portanto, considera-se que a apreensão de uma manifestação humana qualquer se traduz em um processo de interação de dois processos de *mise en scène*: a *auto-mise en scène* das pessoas filmadas e a *mise en scène* do cineasta. É da combinação desses dois processos que nasce o documentário antropológico. (FREIRE, 2005, p.56-57)⁴⁷

⁴⁷ Algo que deve ser levado em conta, no entanto, diz respeito ao processo ritualístico do tambor de mina, que envolve processos de incorporação de entidades. Aqui, por certo, não há um processo de *mise en scène*, já que este não se dá para a câmera. A pessoa “não se atua”, ou seja, não incorpora a entidade através de um pensamento pré-estabelecido levando em conta a câmera ou a relação que está sendo estabelecida.

Em outras palavras, aquele que sustenta a câmera na tomada e para quem através do seu movimento o mundo vai se mostrando, no caso do “Tambor de Mina” este mundo sempre está um pouco mais para além, um tanto quanto longe, nos momentos do toque de tambor mais afastado, logo, Euclides também está nessa posição, afastado, nunca intrometido dentro da cena.

A respeito daquilo que é filmado, aquilo que seria o assunto principal do filme, ou seja, o toque, Moreira (2020) traz reflexões importantes dessa dinâmica

Durante a cerimônia, é possível identificar as convergências características dos cultos de matriz africana, envolvendo dança, percussão e o entoar das **cantigas**. Essa sincronia, porém, não é vazia de significado e de propósito. No tambor de mina, assim como em outras religiosidades oriundas do ocidente africano, o toque dos tambores somado aos **pontos cantados** e à dança, tem como função conduzir os *médiuns* presentes ao *transe* (MOREIRA, 2020, p 91. Grifos meus).

Uma rápida correção no que fala o autor quando cita cantigas e pontos cantados: na Mina, nos referimos a essas cantigas como Doutrinas. Como já vimos anteriormente, são elas que dentro da sua estrutura – letra, ritmo... - mencionam histórias, trazem ensinamentos e, assim como pontua o autor, são elas também as responsáveis pela incorporação das entidades durante os toques. No filme “Tambor de Mina” as características apontadas acima, em especial o transe, pode ser percebido em alguns detalhes como a posição de alguns acessórios (o pano da costa, colocado na cintura) e determinados cumprimentos que as entidades estabelecem com a assistência.



Fotograma 10 - Cumprimento da entidade à assistência



Fotograma 11 – colocando pano da costa 1



Fotograma 12 – colocando pano da costa 2

Aqui uma observação acerca desses dois fotogramas e dos panos da costa. Apesar de Euclides não registrar o que seria o fechamento do tambor, composto por uma série de doutrinas

com ordem, ritmo e dança específicos, essa marcação visual que determina quando uma entidade está em terra, normalmente colocado na cintura quando se trata de uma entidade masculina e acima dos seios identificando entidades femininas, essa marcação visual, essa identidade visual da entidade em terra chamado pano da costa também é utilizado em outro momento, que também serve para dar nome à própria peça.

Em determinado momento do fechamento do tambor, este pano é colocado sobre a costa da entidade ou da dançante caso não esteja incorporada para que, em momento específico, ali fique até o fechamento completo do tambor. Pano da costa, por tanto, que se utiliza na cintura, acima dos seios, na costa e, em último momento, cobrindo costas e cabeças de dançantes⁴⁸. Tal utensílio também é utilizado, após o fechamento do tambor para abanar a pessoa em transe, ajudando dessa forma no processo de desincorporação.

Outra característica importante de ser mencionada dentro do documentário e que sem dúvida marca a obra de Euclides (ou ao menos os dois documentários realizados na Casa de Nagô, ou seja, “Tambor de Mina” e “A Festa do Santo Preto”) é uma postura menos factual, menos extravagante, que não privilegia momentos que possam ser traduzidos como exóticos, a exemplo do momentos de incorporação. Ao contrário, percebe-se no documentário como um todo uma espécie de experimentalismo poético, uma guinada para o menos informativo, um quê de lentidão no tempo das imagens, o que conduz a uma impressão latente de desconexão entre imagem e som em toda a obra. Trata-se de um ponto negativo? Não, e para além disso já demonstra uma sensibilidade ao tratar com a temática, o que se percebe também no “A Festa do Santo Preto”⁴⁹.

Talvez um ponto a ser refletido, colocado sob a perspectiva que este trabalho busca lançar mão, seja a visão de Bastide (1989) a respeito da dicotomia festa-vida social

Todos os fenômenos religiosos africanos da época colonial, ou quase todos, devem ser interpretados através desse clima de resistência cultural; mas a resistência não é um fenômeno normal, produz distorções, cria estados patológicos, endurece tanto os espíritos quanto as instituições. Uma certa interpretação marxista do estado do escravo não nos pareceu possível; a resistência não foi apenas essencialmente uma resistência econômica contra um determinado regime de trabalho, mas a resistência de toda a civilização africana da qual a dureza do trabalho servil intensificava a nostalgia. E a prova está em que a religião africana não aparece, como hoje, separada da vida

⁴⁸ Aqui prefiro utilizar o termo dançante uma vez que é o amplamente usado também nos Barracões, ao contrário de médium, que por sua vez pode designar tanto dançante quanto pessoa que exerce alguma função dentro da Mina através das entidades (ou não) mas que não dance.

⁴⁹ Recentemente digitalizado por Murilo Santos, esse filme foi de grande importância para esta pesquisa. Estabelecer um comparativo, justamente percebendo essa característica poética e uma generosidade no tempo das imagens através do aceso às duas obras é o que faz com que eu possa tecer essas considerações de forma mais embasada.

social, mas sim como no país dos ancestrais em estreita interpenetração. (BASTIDE, 1989, p.140)

Procuramos entender aqui o documentário “Tambor de Mina” não como obra que está dissociada, nas palavras do autor, da vida social, ao menos aquilo ao que ela procura registrar. É necessário entender também que as festas de tambor como são chamados os toques estão, sim, intimamente ligadas com a vida social dos fiéis, do povo de santo do Terreiro. Mobilizam iniciativas de toda ordem, não só espiritual, para a sua realização e, como já vimos, trata-se de um fato social total.

Num outro ponto, outra característica passível de chamarmos atenção são os limites que podemos visualizar do filme como sendo algo que consiga definir ou exemplificar aquilo que seja o Tambor de Mina e, também, a Mina. Para isso, a leitura que Pink (2007) faz a respeito de documentários com caráter etnográfico (como pensamos que “Tambor de Mina” é) consegue traduzir essas inquietações.

[...] é impossível ou inapropriado gravar pessoas ou cultura 'inalterados'; as pessoas em um vídeo são sempre "pessoas em um vídeo". Além disso, como qualquer representação etnográfica, as filmagens da pesquisa são inevitavelmente construídas. Em segundo lugar, o conhecimento etnográfico não existe necessariamente como fatos observáveis. (...) argumentei que o conhecimento etnográfico é melhor entendido como originário de experiências de trabalho de campo. O conhecimento é produzido nas conversas e negociações entre os informantes e o pesquisador, em vez de existir como uma realidade objetiva que pode ser gravada e levada para casa em um caderno, filme ou fita. Em terceiro lugar, (...), a questão da 'etnograficidade' das imagens de vídeo não depende inteiramente de seu conteúdo ou da intencionalidade do criador de vídeo, mas sua etnografia é contextual. No sentido mais amplo, um vídeo é "etnográfico" quando seus espectadores julgam que representam informações de interesse etnográfico. Portanto, as imagens de vídeo nunca podem ser puramente etnográficas: uma gravação de vídeo que os etnógrafos veem como representando conhecimento etnográfico sobre um evento e como ele é vivenciado pode, aos olhos de seus informantes, ser um vídeo de uma festa de aniversário. Essa definição ampla e contextual de vídeo etnográfico convida a possibilidade de vários gêneros de vídeo serem "etnográficos". Isso inclui não apenas as filmagens de etnógrafos, mas (por exemplo) filmes caseiros, eventos gravados por informantes para etnógrafos, vídeos indígenas feitos para auto-representação a órgãos externos e vídeos documentais feitos por meio de colaborações entre pesquisadores e informantes como parte da pesquisa aplicada. Nenhuma dessas gravações é essencialmente etnográfica, mas pode se tornar assim quando estão envolvidas em um projeto etnográfico (PINK, 2007, p.98, tradução minha)⁵⁰.

⁵⁰ Here I propose three main criticisms of this approach. First, it is usually impossible or inappropriate to video-record people or culture ‘undisturbed’; people in a video are always ‘people in a video’. Moreover, like any ethnographic representation, research footage is inevitably constructed. Secondly, ethnographic knowledge does not necessarily exist as observable facts. (...) I argued that ethnographic knowledge is better understood as originating from fieldwork experiences. Knowledge is produced in conversation and negotiation between informants and researcher, rather than existing as an objective reality that may be recorded and taken home in a notebook, camera film or tape. Thirdly, (...), the question of the ‘ethnographicness’ of video footage does not

Tais considerações trazem várias reflexões que coincidem com nosso pensamento. Trata-se então de pensar o documentário como algo parcial, não cristalizado no tempo e nem mesmo portador do conhecimento infalível sobre aquilo que trata de forma principal. Por ser impossível realizar um registro de culturas, pessoas e tudo aquilo que envolve o ser humano de forma inalterados, o documentário também faz um recorte de um determinado momento dentro das atividades da Casa de Nagô. Esta, como vimos nas pesquisas já desenvolvidas, possuía um calendário de atividades que foi sendo modificado de acordo com o passar dos anos. Logo, aquilo que o filme consegue apreender nos seus 8 minutos é uma faceta, um instante dentro desse calendário vasto. Por tanto, trata-se de uma construção acerca do que seria o tambor de mina a partir de um modelo de narrativa cinematográfica e, como modelos narrativos cinematográficos não constituem meros microcosmos refletores de processos históricos, há que se frisar o papel que eles exercem, a saber, o de matrizes ou padrões empíricos nos quais a história pode ser moldada e a identidade nacional representada. (SHOHAT & STAM, 2006, p.145).

Sendo assim, passaremos então às análises mais específicas sobre a obra. Penafria (2009) reflete que analisar implica duas etapas importantes: em primeiro lugar decompor, ou seja, descrever e, em seguida, estabelecer e compreender as relações entre esses elementos decompostos, ou seja, interpretar, perscrutando o filme ao detalhe. Isso, para a autora, nos oferece a possibilidade de caracterizarmos um filme na sua especificidade ou naquilo que o aproxima de um determinado gênero. Para tanto, as reflexões traçadas levarão em conta que o documentário “Tambor de Mina” possui de acordo com Nichols (2012) características de um documentário expositivo, ou seja, enfatiza um comentário verbal e uma lógica argumentativa, na mesma medida em que a voz *over* tem destaque significativo na exposição de ideias.

depend entirely on its content or on the intentionality of the video maker, but it's ethnographicness is contextual. In the broadest sense a video is 'ethnographic' when its viewer(s) judge that it represents information of ethnographic interest. Therefore video footage can never be purely ethnographic: a video recording that ethnographers see as representing ethnographic knowledge about an event and how it is experienced might, in their informants' eyes, be a video of a birthday party. This broad and contextual definition of ethnographic video invites the possibility for a range of different genres of video to be 'ethnographic'. This includes not only ethnographers' video footage, but (for example) home movies, events videoed by informants for ethnographers, indigenous videos made for self-representation to external bodies and documentary videos made through collaborations between researchers and informants as part of applied research. None of these recordings are essentially ethnographic, but may become so when they are implicated in an ethnographic project

3.4 O QUE SE VÊ (E PARA ALÉM DO QUE SE VÊ) NA IMAGEM

“Tambor de Mina”, em seus 8 minutos de duração nos apresenta imagens em película super 8 a respeito de um toque de tambor de mina realizado na Casa de Nagô em 1979. O que seriam essas imagens? Como foram feitas? Onde elas estão geograficamente sendo feitas? São pessoas, entidades espirituais, instrumentos musicais... o que vemos nas imagens? O que não vemos nas imagens? Essas e outras tantas perguntas poderiam ser feitas logo de imediato ao vermos o documentário. A determinação neste ponto do trabalho é, também, colocar tais questões como norteadoras de reflexões que não esgotem os caminhos que possam ser percorridos, mas que ampliem os possíveis sentidos e as possibilidades de análise já que, segundo Luz (2002), a importância do cinema está no modo como ele reconfigura a realidade.

Reconfigurar a realidade, por tanto, é também partir de uma configuração prévia, anterior ao filme neste caso. É partir do individual e expandir conceitos, visões e projetar essa realidade reconfigurada para o coletivo. De um modo geral, o filme no que diz respeito neste ponto, a imagem, também busca isso. Seria isso uma espécie de agravante de algo? Um agravante ao entendimento do que seja a diversidade do tambor de mina, uma vez que aquilo que nos é apresentado toma o particular como sendo o geral? Na verdade, não. Porém é necessário termos em mente que ao documentário nos apresenta desde já uma forma dentre muitas do tambor de mina. Uma nuance de uma Casa. Um dos vários aspectos de organização de um Terreiro. Da mesma forma, as reflexões traçadas aqui emparelham seus sentidos nesse mesmo âmbito, ou seja, dizem respeito a uma forma de abordagem do documentário em questão.

Ao expectador leigo, não acostumado com a dinâmica do tambor de mina sim, pode-se muito bem aceitar laconicamente que mulheres, instrumentos e toda a sorte de coisas que desfilam durante a obra são o arquétipo do tambor de mina. Mas, o que vemos então? Com base em que poderíamos aferir isso? Ora, como documentário de caráter expositivo, Nichols (2005) nos apresenta algumas características que podem somar nesse entendimento.

O documentário expositivo facilita a generalização e a argumentação abrangente. As imagens sustentam afirmações básicas de um argumento geral em vez de construir uma ideia nítida das particularidades de um determinado canto do mundo. Esse modo também propicia uma economia de análise, já que as argumentações podem ser feitas, de maneira sucinta e precisa, em palavras. (NICHOLS, 2005 p. 144).

É, por tanto, através dessas generalizações e de uma argumentação abrangente no que diz respeito ao que seja o tambor de mina que então podemos crer que aquilo que vemos seja de fato o tambor de mina. Junte-se a isso a sensação muito clara de acúmulo de conhecimento que vamos tendo mediante a visualização da obra. É pungente que, à medida que vamos vendo

o documentário, vamos aumentando nosso conhecimento acerca daquilo que está sendo posto, ou seja, que estamos de fato apreendendo o todo acerca do que seja o tambor de mina. Sobre isto, ainda é o autor que coloca

O documentário expositivo é o modo ideal para transmitir informações ou mobilizar apoio dentro de uma estrutura preexistente ao filme. Nesse caso, o filme aumenta nossa reserva de conhecimento, mas não desafia ou subverte as categorias que organizam esse conhecimento. (NICHOLS, 2005 p. 144).

Aquilo que vemos, portanto, vai nos dando a mesma sensação de realidade, de construção de uma realidade ou que estamos vendo uma realidade imutável, logo, impassível de ser questionada.

A imagem fílmica suscita, portanto, no espectador, um sentimento de realidade bastante forte, em certos casos, para induzir à crença na existência objetiva do que aparece na tela. Essa crença, essa adesão, vai das reações mais elementares, nos espectadores virgens ou pouco evoluídos, cinematograficamente falando (os exemplos são numerosos), aos fenômenos bem conhecidos de participação (os espectadores que advertem a heroína dos perigos que a ameaçam) e de identificação com os personagens (donde decorre toda a mitologia da estrela). (MARTIN, 1990, p.22).

Sendo assim, o documentário vai nos apresentado pouco a pouco essa realidade construída a partir dessa faceta da Casa de Nagô.

Reservado o espaço aos créditos iniciais, a Virilha Filmes é creditada como a responsável pela produção da obra.



Fotograma 13 – primeira cartela do filme

Caldas (2016) coloca que a produtora foi fundada por Euclides juntamente com outros realizadores da época, a exemplo de Luis Carlos Cintra e Raimundo Medeiros, ambos também superoitistas. O letreiro inicial, creditado a Mazé – que também produz letreiros de outros filmes em super 8 maranhenses – é perceptivelmente feito à mão, detalhe que aparentemente é trivial mas que se pensarmos o movimento superoitistas enquanto movimento também de inventividade diante dos recursos a ele apresentados, poderemos estabelecer um nexo de inventividade e criação artística, de autenticidade nos letreiros não só do “Tambor de Mina” mas também a outros filmes do ciclo super 8 no Maranhão.

Trata-se de uma sequência bem rápida, apresentando a produção responsável pelo filme e, em seguida, o nome do documentário, sendo este aparentemente sendo escrito três vezes na cartela, mas que tem esse efeito mediante a utilização de lente específica para esse efeito.

O documentário segue, após os créditos iniciais, mostrando alguns ambientes da Casa de Nagô, assim como instrumentos musicais (cabaças pequenas e a cabaça grande, tocada sempre por homens naquela casa), assim como elementos que compõem esses ambientes, como cadeiras, mesas e o altar onde dali a pouco se farão presentes as dançantes da Casa, músicos e assistência para a ladainha. Cria-se, a partir disso, uma espécie de ambientação, uma localização geográfica a partir de cômodos e utensílios, uma visualidade ambienta o expectador e o localiza no espaço. Assim, o expectador vai entrando na narrativa, identificando-se com elementos que são, via de regra, comuns a tantas casas (cadeiras, mesas, toalhas...), a tantos ambientes internos que fazem lembrar o cotidiano.



Fotograma 14 – cabaças pequenas e cabaça grande

Aumont (2008) infere sobre essas questões onde o espectador é levado (por conta própria) para dentro da narrativa. Para o autor

é a regulação minuciosa e invisível da enunciação que mantenha a impressão, no espectador, de que ele está entrando por conta própria na narrativa, de que está se identificando por conta própria com este ou aquele personagem por simpatia, de que está reagindo a determinada situação como faria na vida real, o que teria por efeito reforçar a ilusão de que ele é, ao mesmo tempo, o centro, a fonte e o único sujeito das emoções que o filme lhe proporciona, e negar que essa identificação é também o efeito de uma regulação, e um trabalho de enunciação. (AUMONT, 2008, p.282)

Nisso o que podemos destacar é que é presente a sugestão mencionada pelo autor, onde o espectador sente que é o centro para onde é dirigido o conhecimento ao qual o filme se predispõe. Ao mesmo tempo em que aumenta a carga de conhecimento a respeito do tambor de mina, essa ambientação traz a familiaridade e a identificação próprias do documentário expositivo, traçando logo de início essa conexão através dos ambientes e utensílios apresentados.



Fotograma 15 – cadeiras e mesa

Os elementos vão sendo mostrados inicialmente, também, como sendo parte do universo do tambor de mina. Ou seja, partindo do particular – a Casa de Nagô – depreende-se que o tambor de mina e, logo, todas as Casas de Mina, possuem tais elementos. Tudo nesse sentido é verossímil. São cadeiras, mesas, toalhas, elemento que conduzem a um entendimento de naturalidade das coisas. Sobre isso é ainda o autor que comenta

Fortemente embasado pelo sistema do verossímil, organizado de forma que cada elemento pareça corresponder a uma necessidade orgânica e apareça obrigatório com relação a uma suposta realidade, o universo diegético adquire a consistência de um mundo possível, em que a construção, o artifício e o arbitrário são apagados em benefício de uma naturalidade aparente. (AUMONT, 2008, p.150)

Uma distinção relevante que podemos mencionar é que, ao menos na Casa de Nagô, as cabaças são tocadas por mulheres, com exceção de uma: a cabaça grande. Esta, ficando sempre ao cargo de um homem, torna-se o distintivo dentro do filme daquilo que poderíamos generalizar como sendo típico de todo tambor de mina. Em outros Terreiros, a exemplo do Terreiro Fé em Deus, onde Mãe Elzita é a Mãe de Santo e na Tenda Ogum São Jorge, onde Pai Wagner e Mãe Maria⁵¹ são os responsáveis, não existe essa distinção, podendo tanto homens quanto mulheres tocarem as cabaças independente do tamanho das mesmas.

O altar já preparado para a ladainha dá conta que assim o fora algum tempo antes das filmagens, uma vez que notamos as velas ainda pouco gastas. Nesse sentido é sabido pelo povo de santo tal detalhe, ou seja, coloca-se luz, acende-se vela antes dos toques e antes da realização das ladainhas.



Fotograma 16 – altar de frente

⁵¹ Dois Terreiros em São Luís onde já alguns anos desenvolvo trabalhos audiovisuais e que, como resultado objetivo, originam filmes de curta, média e longa metragem.

Isto não se restringe somente a altares de “cunho católico”, mas também aos altares/congás onde são colocadas as imagens de Orixás e outros elementos típicos da Mina, a depender de cada Tambor, de cada celebração. Partimos em seguida para uma cena onde vemos já dançantes e músicos, na execução da ladainha.



Fotograma 17 – dançantes e músicos na ladainha

A sequência do documentário nos faz crer que as dançantes, após realizarem a ladainha, saem do espaço e dirigem-se para outro ambiente, onde se sentam e ali ficam. Contudo, e independente da sequência, é de se perceber que já estão paramentadas, vestidas com as roupas típicas de dançar Mina. Detalhe importante uma vez que não se faz necessário já estar paramentada para a parte da ladainha. Talvez algo que seja definidor também da Casa de Nagô enquanto tal. Não percebemos, contudo, elementos que mencionamos anteriormente, como o uso do pano da costa, uma vez que as dançantes ainda estão “puras”⁵². Indicamos ser uma ladainha o que vemos nas imagens uma vez que percebemos nitidamente (e posteriormente o som) de músicos com instrumentos de sopro, como também o fato de que na Mina não são executados tais instrumentos. Esta sequência dá lugar ao mesmo ponto de vista de quando o

⁵² Termo utilizado comumente nos Terreiros para designar a pessoa que ainda não está em transe. Outra frase típica para designar o estado de transe e que pode utilizada é “estar atuada” ou “estar atuado”. “Fulano está atuado”, “Fulana se atuou no Barracão”, “Fulana não se atuou hoje, dançou pura, Caboco fez ela dançar o tambor inteiro pura”.

altar aparece pela primeira vez. Nesta, já enquadrando as pessoas presentes no recinto, Euclides se posta ao fundo, praticamente no mesmo lugar de anteriormente como podemos ver abaixo



Fotograma 18 – altar à direita

Um pouco deslocado para a direita, faz perceber não somente pessoas como também sua própria realocação no espaço tendo em vista a disposição de músicos e dançantes. Essa é uma característica que persiste durante todo o documentário. Euclides não faz movimentos andando com a câmera. Esta se posiciona sempre parada, executando movimentos de *zoom* quando quer destacar algo, seja utensílios ou pessoas ou entidades. Ele não adentra o que seria um espaço privilegiado das dançantes. A câmera quando o faz é como mencionado: parada, movendo-se de acordo com a lente *zoom*, permitindo aproximações que, fosse uma lente fixa, não seria possível a não ser pelo movimento do próprio corpo do sujeito com a câmera.

Mencionar esse detalhe é importante uma vez que trata-se de uma opção ética que acaba por imprimir uma estética no documentário. Ramos (2014) ao tratar sobre o corpo (e aqui pensamos no corpo de quem filma) afirma que a noção deste é importante justamente para *mise en scène*, ou seja, o estar na cena registrando os acontecimentos no mundo histórico em se tratando de documentário. Para ele o corpo e, portanto, a *mise en scène*, está baseada nessa relação do sujeito com a câmera assim como nas formas em que esse corpo atua na constituição da tomada documental. Em outras palavras, como se situa corporalmente e também

geograficamente a pessoa da câmera ao registrar com a mesma os acontecimentos que se passam diante da lente. No caso específico de “Tambor de Mina” este corpo de quem filma está sempre em um ponto fixo, estabelecendo pontos distintos de ver através do recurso do *zoom*⁵³.

Ainda a esse respeito, Comolli (2008) traça um pensamento sobre a relação compartilhada que existe no que seria um jogo de *mise en scène*, nunca realizada apenas unilateralmente, mas por ambas as partes. Tanto por parte de quem filma quanto por parte de quem é filmado

A *mise-en-scène* é um fato compartilhado, uma relação. Algo que se faz junto, e não apenas por um, o cineasta, contra os outros, os personagens. Aquele que filma tem como tarefa acolher as *mise-en-scènes* que aqueles que estão sendo filmados regulam mais ou menos conscientes disso, e as dramaturgias necessárias àquilo que dizem – que eles são, afinal de contas, capazes de dar e desejosos de fazer sentir (COMOLLI, 2008, p. 60)

Isso faz jus ao que conseguimos perceber no documentário, uma vez que estando dentro do Terreiro, há que se perceber os limites de atuação do seu corpo mediante a atuação de outros corpos. Sodré (1998) nos faz refletir a respeito dessa atuação dos corpos aqui situados dentro do Terreiro a partir de seu pensamento que denomina o corpo enquanto corpo-território.

Corpo-território: todo indivíduo percebe o mundo e suas coisas a partir de si mesmo, em última instância, a seu corpo. O corpo é lugar-zero do campo perceptivo, é um limite a partir do qual se define um outro, seja coisa ou pessoa. O corpo serve-nos de bússola, meio de orientação com referência aos outros. Quanto mais livre sente-se um corpo, maior o alcance desse poder de orientar-se por si mesmo, por seus próprios padrões (SODRÉ, 1988, p.123).

Nesse sentido, pensar o Terreiro segundo a ótica do autor também é pensar a atuação desses corpos associados a esse espaço. Temos então que o Terreiro

[...] afigura-se como a forma social negro-brasileira por excelência, porque além da diversidade existencial e cultural que engendram, é um lugar originário de força ou potência social para uma etnia que experimenta a cidadania em condições desiguais. Através do Terreiro e de sua originalidade diante do espaço europeu, obtêm-se traços fortes da subjetividade histórica das classes subalternas no Brasil. (SODRÉ, 1988, p.19).

E é nesse espaço onde são dedicados os cultos aos Orixás, Cabocos e demais entidades. Logo, pensar o corpo, o Terreiro e as entidades é pensar num todo que funciona também como uma espécie de corpo maior, que congregue todos esses outros corpos, essas outras partes. Sendo espaço de culto, o Terreiro localiza e concentra todas as outras partes ao mesmo tempo em que compõe esse organismo vivo.

⁵³ No filme, tanto o recurso do *zoom* como o ato de se colocar sempre um pouco mais distante daquilo que se filma são opções necessárias, políticas por assim dizer, que deflagram uma estética. Através das orientações de Joila no que diz respeito a como se dava um toque de tambor de mina, essas opções, esses posicionamentos são tomados tendo em vista o entendimento daquilo que seria filmado, no interesse de não adentrar um espaço ritualístico onde se pudesse atrapalhar o andamento do mesmo.

Dando continuidade, temos dois momentos de um mesmo ambiente. Um primeiro onde vemos dançantes ainda durante a ladainha em um plano geral em sutil *contra-plongée*⁵⁴, juntamente com os músicos e, detalhe, um deles tocando uma guitarra semiacústica de uma marca situada, na época, no Rio Grande do Sul, mais à esquerda do quadro⁵⁵.



Fotograma 19 – dançantes e guitarrista na ladainha

E um segundo momento, como vemos abaixo, já com um *zoom in* em dona Neném. Não sem motivo, dona Neném era pessoa responsável por realizar a festa do Preto Velho na Casa de Nagô. Não à toa, Euclides também realiza um outro filme super 8 intitulado “A Festa do Preto Velho” onde a figura do Bumba Meu Boi realizado naquela Casa é o tema central do documentário.

⁵⁴ Se tomarmos como base a sequência inteira, veremos que o que Euclides faz é uma espécie de triangulação do ambiente, mostrando-o primeiro de frente, com o altar, depois filma a direita atrás das pessoas e, por último, aqui, filma na esquerda, com esse sutil *contra plongée*.

⁵⁵ Curioso perceber isso uma vez que não são rotineiras as guitarras fazerem parte do naipe de instrumentos que acompanham as ladainhas. Em sua grande maioria, os instrumentos de corda se resumem a banjos. Em minha experiência nunca presenciei ladainhas com presença de violões ou mesmo guitarras. Contudo, assumo aqui o risco de dizer que, por se tratar de um modelo semiacústico, ou seja, com um projeção de som maior que uma guitarra de corpo “normal” (guitarras semiacústicas e acústicas possuem o corpo semi-oco e oco, respectivamente) o modelo utilizado, uma Violitarra Sonelli, talvez esteja funcionando como substituto de outro, um banjo talvez. Não que na falta do banjo a guitarra esteja sendo usada, mas que a formação do grupo seja essa, com guitarra. Estaria ela plugada em um amplificador ou uma caixa de som qualquer, mesmo tendo uma projeção natural do som?



Fotograma 20 – *close* em Dona Neném

O olhar fixo traz, no jogo de cena causado pelo corte, a impressão de que há um diálogo com a cena seguinte, pois uma antecede a outra.



Fotograma 21 – *close* no cristo do altar

Nesse jogo de cena, cria-se uma realidade como uma espécie de diálogo de olhares. É dona Neném quem olha em *plongée* para a imagem do cristo. A câmera assume então o que seria a visão dela e nos mostra o cristo, visto de cima, visto por dona Neném. Retoma, após, a câmera em terceira pessoa, mostrando novamente dona Neném. Cria-se um diálogo, uma troca de olhares, uma troca de visão e de apreensão daquela realidade construída⁵⁶. Ora, Turner (1997) nos traz exatamente pontos importantes sobre essa criação de realidade

O cinema não reflete nem registra a realidade; como qualquer outro meio de representação, ele constrói e “re-apresenta” seus quadros da realidade por meio dos códigos, convenções, mitos e ideologias de sua cultura, bem como mediante práticas significadoras específicas desse meio de comunicação (TURNER, 1997, p. 128-129).

Essa construção da realidade, essa reapresentação com base naquilo que é registrado pela lente vai, nas palavras do autor, criando unidades significadoras através desses recursos, ou seja, tomadas de posição, mudanças de visão das pessoas então filmadas como no caso de dona Neném. Nesse sentido, como observa Ferro (1992), acréscimos, modificações, e inversões possuem um significado próprio, passível de serem analisados, estando de forma consciente ou não a serviço de uma causa, de um sentido.

Finalizando esta que seria primeira parte do documentário, temos ainda imagens dos músicos executando a ladainha e da assistência, ambos registrados por uma câmera situada ao fundo, um ângulo posterior, mostrando, portanto, as costas das pessoas, como vemos a seguir



Fotograma 22 – músicos de sopro

⁵⁶ Esse jogo de olhares é definido muito bem em Aumont e Marie (2003) quando argumentam que: “o caso mais significativo é o *raccord* sobre um olhar em suas diversas variantes [...] em que o segundo plano representa o objeto olhado pelo personagem apresentado no primeiro [...]. Nesse *raccord*, o espectador é, o tempo de um olhar, colocado em relação direta com a subjetividade de uma personagem, e essa coincidência momentânea, um dos agentes mais sólidos da identificação, é um dos meios de inclusão do sujeito espectador na narrativa fílmica.” (AUMONT, MARIE, 2003, p. 251-252)



Fotograma 23 – assistência vista do fundo

Nas sequências seguintes temos momentos pós ladainha, com a imagem do Barracão em uma panorâmica onde vemos a dimensão do espaço, os abatás, cabaças, os quadros, aquilo que possa ser uma flâmula com a imagem de Sarney⁵⁷, as bandeirinhas que enfeitam o teto do Barracão até chegarmos nas dançantes da Casa sentadas. Trata-se de um momento onde normalmente se espera o momento de início do tambor, geralmente aguardado em uma sala contígua, uma espécie de varanda onde as cadeiras estão dispostas para tal. Grande parte dos Terreiros de Mina possuem esse espaço e ele desenvolve uma função também importante dentro do espaço como um todo⁵⁸. Não só como uma área onde se pode sentar e aguardar, mas onde podem ser realizadas também outras cerimônias, onde as entidades se sentam após o término do tambor e, a depender de cada Casa, onde as consultas são realizadas⁵⁹.

⁵⁷ Não somente na Casa de Nagô, mas na antiga capela de Santo Antônio, centro da capital, em um dos cômodos internos, o que acredito ser a sacristia, há uma foto antiga de Sarney rodeado por outros quadros de santos e papas.

⁵⁸ Como veremos, as legendas indicam que as dançantes estão concentradas, não se desenvolvendo nesse momento o processo de incorporação. Essa concentração, como nomeamos aqui, diz respeito a esse momento de preparação física, mental e também espiritual, àquilo que antecede a entrada no Barracão.

⁵⁹ Na Casa de Mãe Elzita, por exemplo, na varanda podem ser realizados benzimentos, bordados referentes ao Bumba Meu Boi que também é realizado lá, cerimônias referentes ao período antes da quaresma (Bancada, onde são distribuídas frutas e outros alimentos, manjã, arroz doce, sementes...), bem como início de toques de tambor. Um antigo tambor, hoje extinto – o Borá – também era iniciado na varanda. Algumas Curas também, de “menor porte”, chamadas de Meia-Sala, quando não é feita dentro do calendário anual, podendo esta acontecer de improviso.

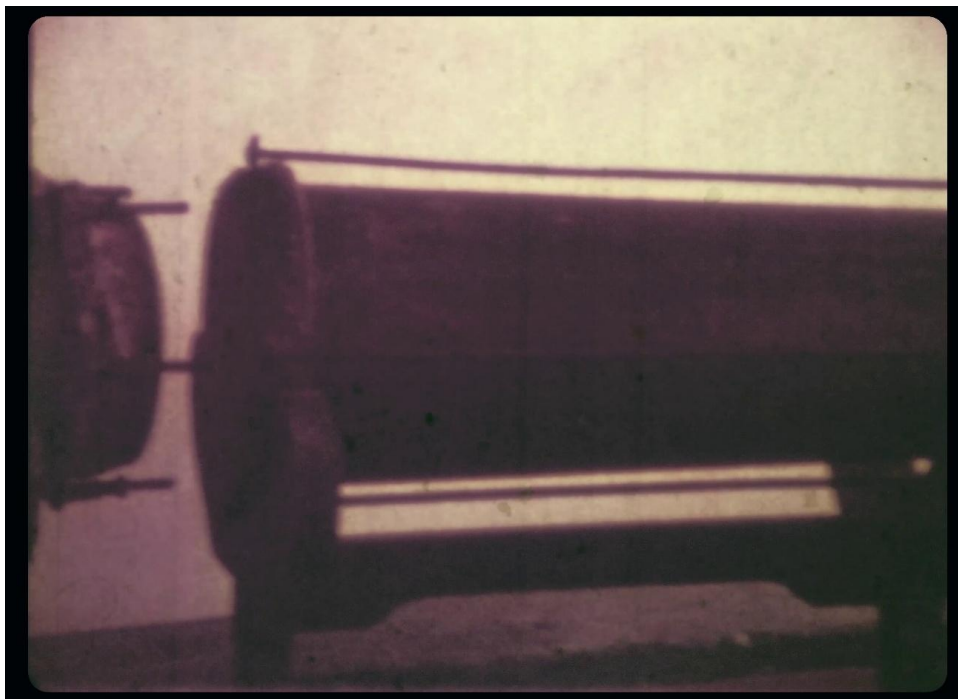


Fotograma 24 – Barracão com quadros e teto de bandeirinhas



Fotograma 25 – dançantes em concentração 1

Na sequência, onde são mostrados os abatás, os tambores que conduzem os toques, já iniciando uma descrição da dinâmica do tambor de mina, podemos também perceber a dimensão espacial do que seria essa varanda que dá entrada para o Barracão em si. Vemos ainda a leve silhueta do abatazeiro já sentado, homem responsável por tocar o instrumento e que tem conhecimento profundo a respeito dos tipos de toques e das doutrinas, ao lado de uma senhora vestida de branco, que caminha mais em direção ao fundo



Fotograma 26 - abatá



Fotograma 27 - dançantes em concentração 2

Aqui é estabelecido um diálogo entre a varanda e o Barracão, onde no primeiro espaço as dançantes aguardam o início do tambor e, no segundo, o abatazeiro prepara o abatá afinando-o. Por se tratar de um tambor de duas bocas, ou seja, coberto com couro nas duas extremidades, o processo de afinação inicia-se – ao menos no filme – com a chave-de-boca sendo usada para apertar os parafusos de somente um dos lados do abatá. Os abatás da Casa de Nagô, que aparecem no documentário “Tambor de Mina” são afinados do lado esquerdo e, por se tratar de um mecanismo onde o parafuso que é apertado alcança toda a extensão do instrumento, as duas membranas são tensionadas nesse processo. Na maioria do tempo toca-se o instrumento apenas do lado direito, ficando a cargo de cada abatazeiro utilizar a outra extremidade para tal, mas mesmo assim, jamais percutindo somente do mesmo lado onde são apertados os parafusos.

No que compete à função/cargo de abatazeiro, estes também precisam seguir determinados preceitos, limpezas e regras tais quais as dançantes, não sendo permitidas determinadas atividades - como manter relações sexuais – em determinados dias antes da realização do tambor, uso de bebidas bem como a utilização banhos de limpeza para não tocar o abatá com o corpo sujo⁶⁰. Da mesma forma, evita-se a utilização de roupas escuras, principalmente na cor preta, uso de bermudas e utensílios na cabeça como chapéus ou bonés.



Fotograma 28 – abatazeiro e abatá 1

⁶⁰ Em sentido mais estreito, você está com o corpo sujo por conta dos afazeres cotidianos, trabalho, obrigações diárias, raivas, brigas, desentendimentos, ou seja, tudo aquilo que não tem ligação direta com os afazeres do Terreiro quando da realização do tambor.

Conseguimos desde já notar a presença da assistência, ou seja, das pessoas frequentadoras que acompanharão essa noite de tambor. Como já mencionamos, o documentário nos mostra um número maior de mulheres durante o toque, sendo reservado aos homens a função nos abatás e alguns poucos observando no Barracão. Isso reflete a organização da Casa de Nagô, uma Casa de caráter matriarcal onde a dança é reservada às mulheres. Tal organização ainda hoje pode ser observada em alguns Terreiros mais antigos de São Luís, como a Casa de Mãe Elzita (Terreiro Fé em Deus), já mencionada neste trabalho e o Morro de Madan Odé (Terreiro do 8) fundado em 1939 da conhecida Mãe Clarinda que também era da Casa de Nagô. Este último, apesar de na atualidade não estar sob a liderança da família (Mãe Dudu foi a última familiar em linhagem direta a assumir a frente da Casa), tem apenas filhas de santo dançando mas que recebe outros Pais e Mães de Santo com seus filhos e filhas nas noites de tambor⁶¹



Fotograma 29 - abatazeiro e abatá 2

Acima temos o momento onde o abatazeiro ainda afinando o abatá espalha azeite de dendê na pele. Sabemos disso por conta da tigela branca ao fundo, colocada sobre o banco, pela

⁶¹ Existe um costume antigo entre os Barracões de visitar e pagar visitas. Estas podem ser desde visitas para acompanhar um tambor na assistência ou mesmo visitar para dançar. A depender de cada situação, a visita é paga da mesma forma. Tal costume já era observado entre as Casas de Nagô e a Casa das Minas.

forma como ele passa a mão/esfrega a mão no couro do abatá, além de fato de que, dentro do processo de afinação do instrumento, o uso do azeite lubrificando a pele ajuda na diminuição da aspereza e na probabilidade da pele se romper durante o toque⁶². Por certo, alguns procedimentos de benzimento/batismo do abatá também se dão com esse tipo de azeite, porém, isto se dá antes do mesmo ser utilizado. Não é o caso aqui no documentário. Todavia, como pontua Coutinho (2009)

Todo filme constitui uma modalidade em gestos e movimentos, por mais ínfimos que possam parecer. Indicam caminhos, designam e exigem uma tomada de posições. Tudo isso quando deixamos de lado o olhar ordinário com que olhamos para as situações e para as coisas, para vermos com as lentes do cinema, com todas as suas nuances, profundidades, relevos, panos de fundo, ou seja, com suas possibilidades infinitas. [...] Dessa forma, nenhum filme consegue, por si só, narrar uma história, precisa contar sempre com a conveniência e a cumplicidade de quem vê e escuta. Aceitar uma história é sempre escolha de quem assiste (COUTINHO, 2009, p. 88).

É nessa impossibilidade de narrar por completo uma história, no ato de aceitar positivamente ou não aquilo que é contado, no gesto de indicar caminhos que o filme vai, por tanto, se colocando. Com isso, apesar daquilo que mencionamos acima a respeito do processo de afinação não estar colocado na tela, é assumindo esse olhar não ordinário que vamos trazendo ao leitor tais considerações e, ao mesmo tempo, é através dessas nuances que o filme vai se revelando. Por mais que o diretor em tese não tenha tido em mente tais nuances ao nível do que temos estabelecido até aqui, isso por si só não invalida as considerações nem as torna menos precisas. O filme em si, como cita a autora, vai exigindo uma tomada de posição uma vez que proporciona possibilidades infinitas a cada análise.

Seguindo perspectiva, já temos o Barracão com mais pessoas, entre mulheres adultas e crianças, Euclides começa a descortinar a presença da assistência de forma mais pontual à medida em que vai mostrando como a Casa é frequentada. Os bancos estão cheios. Por vezes as pessoas apoiadas na pequena mureta que separa o Barracão do quintal vão sendo mostradas.

⁶² O Azeite de dendê é utilizado também em outros preparos dentro da Mina que não somente ligados à alimentação. A afinação do abatá dá provas disso. Isso implica num fundamento da religião, uma vez que coloca o azeite de dendê em um patamar diferenciado em relação a outros tipos de azeite. Estes, sejam quais forem, não são utilizados, por exemplo, para serem colocados nas bocas dos tambores. Estes últimos são cobertos com couro de boi por serem tensionados e possuírem uma resistência maior durante mais tempo. Por serem também mais grossos, sua durabilidade em comparação a outros couros como de bode, cabra, veado ou similares é bem maior. Particularmente não tenho conhecimento em relação a Terreiros que utilizem de couros mais finos como os relatados acima. Contudo, como o universo do tambor de mina é bem amplo, assim como o número de Terreiros, faz-se necessário a menção de um possível uso desse tipo de couro para cobrir os abatás.



Fotograma 30 – assistência no Barracão

Uma última visão da antessala onde pelo menos duas dançantes aguardam é mostrada e, ali um detalhe importante. Já residem as toalhas, os panos da costa que delimitam a chegada em terra das entidades. De forma sutil, ao lado de duas dançantes do Terreiro, elas repousam sobre a mesa juntamente com outros utensílios como cabides mais acima, sacolas da mesma forma, cruzetas para pendurar roupas e mais alguns utensílios não identificáveis abaixo da mesa.



Fotograma 31 – dançantes, panos da costa sobre a mesa

Trata-se de um espaço bem como de um móvel muito típico e com uma função também destacada no ambiente: o quarto onde residem a mesa e nela os panos da costa. Os panos ficam colocados sobre a mesa e possuem, por sua vez, a identificação da dançante ou da entidade. Algum símbolo, alguma letra, algo que possa ser reconhecido por quem há de levar o pano da costa até a entidade quando esta estiver em terra. Como vimos, há uma pessoa ou várias pessoas que já conhecem as marcações feitas nos panos e, por isso, quando da entidade em terra, levam o pano pra que esta possa se firmar, ganhar uma força na dançante e fazer com que ela não fique passando mal durante o tambor. Funciona também como identificação de cada entidade pois cada uma delas tem um pano da costa com detalhes diferentes. Alguns podem ser mais bordados que outros, alguns usam determinado tipo de tecido, outros não usam brocados e sim panos lisos sem nenhum detalhe. Fora isso, estando em terra podem ser reconhecidos também pelo seu pano da costa, assim como se reconhece que a dançante está incorporada pela utilização do pano. Sodré (1998) nos traz reflexões que são propícias para entendermos o que seriam tanto essa devoção explicitada na função da pessoa servente que cuida e leva o pano da costa bem como das entidades.

Os orixás ou os voduns ou os inquices (bantos) não são entidades apenas religiosas, mas principalmente suportes simbólicos – isto é, condutores de regras de trocas sociais – para a continuidade de um grupo determinado. “Zelar” por um orixá, ou seja, cultuá-lo nos termos da tradição, implica aderir a um sistema de pensamento, uma “filosofia”, capaz de responder a questões essenciais sobre o sentido da existência do grupo. (SODRÉ, 1988, p.55)

A partir deste ponto, já temos uma configuração que nos mostra o início do tambor. As cabaceiras já estão com as cabaças prontas e Mãe Dudu, responsável então pela Casa de Nagô, aparece nas imagens após uma panorâmica, entre uma conversa e outra. Note-se que ela não usa a mesma quantia de rosários que as dançantes, apenas aquilo que chamamos de “guia” ou “volta”. E não somente ela, mas sua interlocutora também, com a mesma marcação, ou seja, com a mesma cor, como podemos ver na imagem abaixo⁶³.

⁶³ Um rosário possui uma construção diferente das guias, sendo construído com três ou mais “pernas”. As guias são como cordões normais, possuindo apenas uma perna, apenas uma volta. Quanto ao termo “marcação”, diz respeito à cor, seja do rosário ou da guia. Via de regra relaciona-se com uma entidade específica.



Fotograma 32 – Mãe Dudu conversando com assistência

Esse processo de análise que determina detalhes, que busca lançar luz sobre pormenores que passam despercebidos no todo da obra, como esses da guia de Mãe Dudu e de sua interlocutora, corresponde ao que Vanoye e Goliot-Lété, (1994) designam abaixo

Analisar um filme ou um fragmento é, antes de mais nada, no sentido científico do termo, assim como se analisa, por exemplo, a composição química da água, decompô-lo em seus elementos constitutivos. É despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente a olho nu, pois se é tomado pela totalidade. (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 15)

Aqui destacar esses detalhes suscitam além de pontuações que possam estabelecer outros elos (como temos feito citando outros Terreiros e outras práticas) impulsiona também a novas questões acerca da Casa de Nagô bem como de outras relações possivelmente estabelecidas com outras Casas, com outras normas internas conhecidas pelo leitor. E aqui chegamos então ao tambor sendo realizado em sua totalidade.

O que temos após o diálogo de Mãe Dudu é, ao mesmo tempo a panorâmica que parte da direita, onde as pessoas tocam as cabaças e os abatás (detalhe para a cabaça grande já sendo manuseada) para a esquerda, já na entrada das dançantes no Barracão, como vemos a seguir:



Fotograma 33 – abatazeiro e cabaceiras



Fotograma 34 – entrada das dançantes no Barracão 1



Fotograma 35 - entrada das dançantes no Barracão 2



Fotograma 36 - entrada das dançantes no Barracão 3

Sem dúvida trata-se de um dos *takes* (senão o) mais longos de todo o documentário. Euclides privilegia esse momento de entrada das dançantes no Barracão do começo ao fim, sua dinâmica, os passos, os movimentos das mãos, até a tela por completo estar tomada pelas dançantes no ritual de abertura do tambor, tocado sempre com mina dobrada⁶⁴

Já na sequencia seguinte temos a ilustração do que comentávamos acerca dos abatazeiro e das formas de se tocar o instrumento. Vejamos:



Fotograma 37 – entidade dançando, cabaça grande e abatazeiros

Nitidamente o abatazeiro executa o toque nas duas extremidades do tambor. Podemos ver também a cabaça grande em execução, o outro abatá (também chamado de tambor da frente)

⁶⁴ Abrir um tambor é, em suma, iniciar um toque no primeiro dia. É quando o tambor começa, não só pelo ato de tocar como também por todos os preparativos que transcorrem antes e culminam com essa entrada privilegiada no filme, havendo ainda uma ritualística específica com doutrinas e ritmos para isso. Dessa forma, assim como existe a abertura do tambor também existe o fechamento do tambor. Um paralelo que já fizemos é no tambor de choro que está vinculado ao tambor de alegria e vice-versa. A abertura de um tambor está ligada ao seu fechamento, que pode acontecer em tempos variados. Existe, contudo, uma outra categoria que é a de “encostar o tambor”. Neste caso, se encosta o tambor quando ele ainda não foi fechado, quando levam muitos dias entre a abertura e o fechamento ou, como no caso do Terreiro de João do Leme, da finada Mãe Ângela, onde na impossibilidade de se fechar o tambor por conta do falecimento da referida Mãe de Santo, os filhos que agora tomam de conta do Terreiro convidam outras Casas para realizarem um tambor ao ano. Neste caso, a Tenda Ogum São Jorge é responsável por isso. Ao final do toque não se realiza a ritualística com doutrinas, dança e toque específicos para o fechamento, apenas se encosta o tambor, sem a necessidade da ritualística de fechar.

sendo tocado apenas de um lado, o ferro mais ao fundo sendo tocado por uma senhora e, diante do tambor da frente a entidade já em terra. Algumas considerações aqui são necessárias.

A respeito dos abatás, de forma geral chamam-se tambor da frente e tambor de trás, ou ainda o da frente e o de trás. Raramente são chamados pelos nomes verdadeiros, pois também eles recebem nomes individuais que não são genéricos⁶⁵. É raro ver Terreiros com mais de dois abatás, ou seja, com abatás reservas.

Na imagem podemos ver duas manulações distintas, ou seja, duas formas de tocar no que diz respeito à posição do corpo, braços e mãos. O tambor da frente numa posição costumaz enquanto o de trás tocado nas duas extremidades. As posições dos abatás também são bem definidas, isso seja na Casa de Nagô ou em outros Terreiros. Nesse quesito temos então o tambor da frente à esquerda de quem os vê de frente, assumindo a visão das dançantes, assim como o de trás está na direita das dançantes.

Por ordem de início, como se pode depreender, o tambor da frente inicia o toque dos abatás, seguido pelo de trás e, aqui, um detalhe importante nessa dinâmica a ser mencionado é o diálogo estabelecido entre os dois. Abatazeiros mais antigos sempre comentam que os dois tambores precisam conversar, um complementando a fala do outro. Nessa forma de tocar, eles não podem realizar fraseados ao mesmo tempo, ou seja, não podem executar modulações e modificações na execução do toque ao mesmo tempo na perspectiva de não dialogarem e embrulhar o toque, embrulhar o som. Daí que quando um deles modula (geralmente o da frente deve puxar essas modificações nos toques) o de trás responde. Tal forma de execução gera um *continuum* rítmico, estabelecendo aos ouvintes um sentido mesmo de diálogo, de pergunta e resposta sonoras ou de uma conversa onde um afirma algo e o outro também confirma.

O ferro, também chamado de gã, na imagem traz uma perspectiva interessante, na medida em que a senhora que toca o instrumento não está entre os abatás, posição que é típica onde o ferro é colocado. A ferreira, por tanto, está sentada ao lado da cabaça grande, no mesmo assento onde está toda a assistência, juntamente com as cabaças menores. O conjunto ferro, cabaças e abatás executam uma mina corrida que, independente do tipo de toque, sempre é iniciado pelo ferro. É ele quem começa o toque após serem cantados os primeiros versos das doutrinas, sejam elas quais forem. O ferro inicia, seguido pelo tambor da frente que é seguido pelo de trás e em seguida as cabaças. No documentário não temos essa sequência registrada e,

⁶⁵ No Terreiro Fé em Deus, assim como em outros Terreiros, os nomes dos abatás é escrito no próprio corpo do instrumento. Já em outros, é na toalha que cobre o instrumento (visível no filme apenas no tambor da frente) é que temos esse nome registrado. Cardoso Junior (2001), Barbosa (1997), Carvalho (2021) e Lima (1981) registram em suas pesquisas os verdadeiros nomes dos abatás da Casa de Nagô.

a julgar pelo tipo de toque executado, cremos ser já em avançado desenvolvimento pois trata-se de uma mina corrida, o que nos leva a acrescentar algumas palavras sobre a dançante em pé diante do tambor da frente.

Afirmamos anteriormente que a entidade, nessa imagem, já está em terra, ou seja, é ela quem está dançando no Barracão. Percebe-se isso por dois motivos: o pano da costa que a mesma segura e também pela forma com que dança, assim como pela posição em que se situa no quadro: diante do tambor da frente. Já mencionamos o sentido do pano da costa anteriormente, o que está intimamente associado à forma como a entidade dança. Percebendo a movimentação da dançante, mesmo que não conhecêssemos o sentido do pano da costa, perceberíamos que seus movimentos nesse trecho do filme estão mais soltos, mais expansivos, além de outras características como a mudança da voz e a forma de tratar a assistência⁶⁶. O transe, por tanto, gera no corpo modificações que são perceptíveis. Nesse âmbito é Comolli (2008) quem nos traz ponderações que podem ser feitas nesse ponto.

Como filmar o outro sem dominá-lo nem reduzi-lo? Como dar conta da força de um combate, de uma reivindicação de justiça e dignidade da riqueza de uma cultura, da singularidade de uma prática, sem caricaturá-las, sem traí-las com uma tradução turística ou publicitária?” (COMOLLI, 2008, p.30).

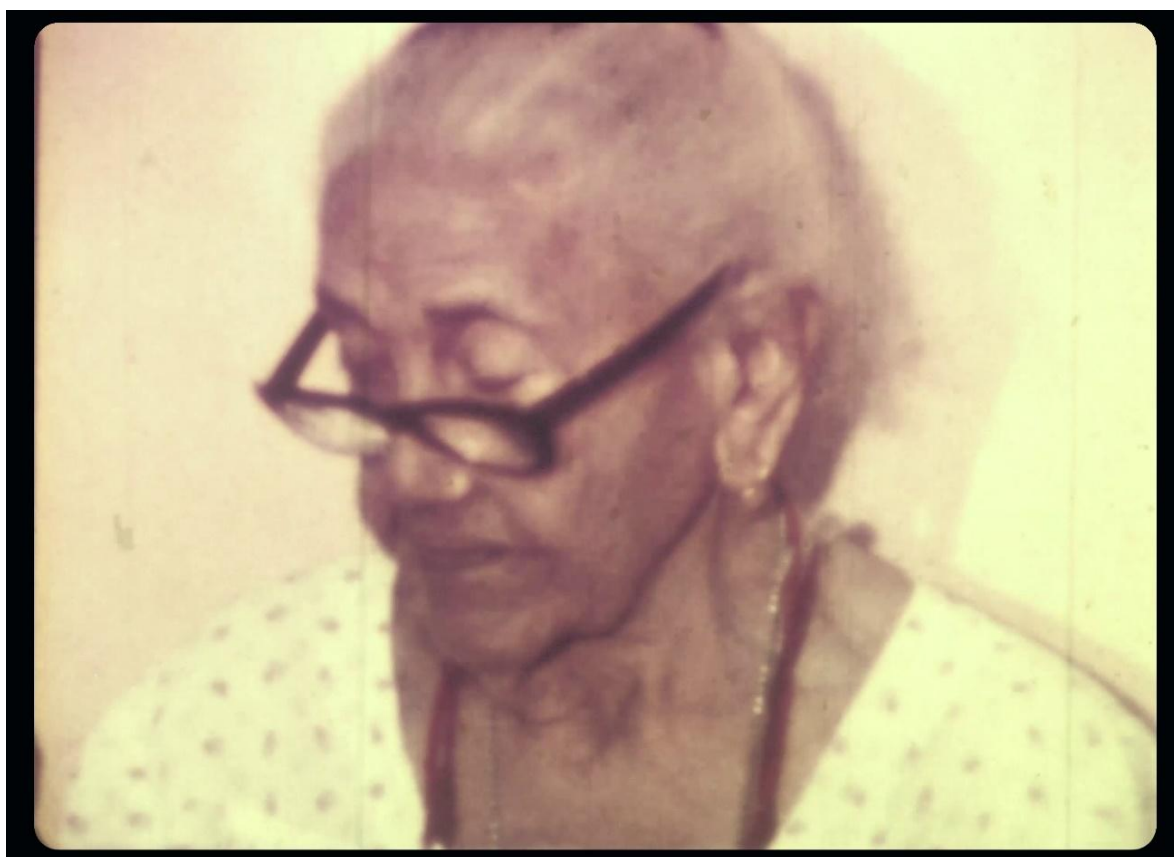
Talvez possamos encontrar as respostas para essas indagações na própria fotografia do “Tambor de Mina”, acentuando-se principalmente a fotografia das entidades já em terra. É sempre algo que respeita e não reduz quem está dançando. Não estamos diante de algo que invade ou mesmo toma pra si o espaço do outro. A utilização do *zoom* também situa-se nesse esteio, ou seja, o próprio Euclides sempre está um pouco mais afastado do que seria o assunto principal na tomada. A partir daí o *zoom*, aquilo que busca mostrar mais de perto sem estar perto.

Claudine de France (2000) nos coloca outra reflexão acerca dessas acepções na medida em que traça o pensamento de que “o estudo do homem pelo filme significa não somente o estudo do homem filmável (...) mas, igualmente, o homem filmado, tal como aparece colocado em cena pelo filme” (FRANCE, 2000, p. 18). Logo, o pensamento ao qual chegamos é de que a figura humana filmada que aparece nas cenas do filme “Tambor de Mina” é sempre um ser humano que não está reduzido a um objeto, sobrepujado através das imagens, sem dignidade. Tampouco trata-se de uma caricatura acerca daquilo que está sendo mostrado ou mesmo uma peça publicitária. Percebemos ali nas imagens um tom de respeito e a percepção de que aquele que filma está ciente dos limites onde a câmera pode chegar. Ademais, “as imagens

⁶⁶ Evidente que, com isso, não me refiro ao filme, uma vez que não existem falas/depoimentos de dançantes ou entidades. Me refiro, sim, ao conhecimento dessas características quando da entidade em terra “ao vivo”.

cinematográficas do povo não podem ser consideradas sua expressão, e sim a manifestação da relação que se estabelece nos filmes entre os cineastas e o povo. Essa relação não atua apenas na temática, mas também na linguagem” (BERNARDET, 2003, p.09). Logo, o que vemos é também essa mesma relação estabelecida entre Euclides e a Casa de Nagô. Por mais que percebamos uma certa proximidade, uma aproximação tendo em vista também o espaço disponível para a filmagem, ou seja, o Barracão e algumas dependências da Casa de Nagô, sente-se que essa relação também é mediada por essa consciência citada de que existe um limite a ser considerado, um limite que não é meramente geográfico e situacional, mas ético, de respeito para com as dançantes e também as entidades.

Mãe Dudu, na sequência seguinte, é vista de um ângulo mais próximo, um *close*, onde podemos ver sua guia em seu pescoço, vermelha, ao que indica dialogando com alguém que está fora de quadro. Em 1979 era ela quem exercia a função de chefia, de Mãe de Santo responsável pela Casa de Nagô. Não à toa as tomadas mais próximas e um certo grau de importância dada a ela nas tomadas.



Fotograma 38 – *Close* em Mãe Dudu no Barracão

Nascida em Viana, cidade localizada na baixada, interior do Maranhão, Mãe Dudu foi protagonista tanto na Casa de Nagô quanto na cidade de São Luís. Tendo vindo morar na capital ainda criança, aos 4 anos de idade por intermédio de um tio que trabalhava em uma das fábricas

que compunham o parque fabril da cidade ora em declínio, sua atuação é marcada para além dos muros do Terreiro, uma vez que era vedete em grupos de teatro. Dentre os mais diversos papéis, figurava ainda criança como borboleta em algumas peças de teatro de revista de Bibi Geraldino, teatrólogo conhecido no bairro da Madre Deus, onde está situada a Casa de Nagô. Este teatro era localizado no terreno em frente à Casa das Minas⁶⁷, o que por si já dá a ideia do fluxo de pessoas que frequentavam e mantinham relações, tanto de uma Casa quanto de outra nesse período. Além disso, Mãe Dudu foi parteira, tendo realizado o parto de outros Pais de Santo de igual importância para a Mina maranhense, como Pai Euclides da Casa Fanti-Ashanti e Jorge Itaci, o Jorge Babalaô do Terreiro de Iemanjá⁶⁸.

O que chama atenção, ainda, é a vestimenta de Mãe Dudu. Não pelo exotismo ou coisa que o valha, mas pela simplicidade das roupas do dia a dia. Nosso imaginário está repleto de imagens de Mães e Pais de Santo sempre a caráter, paramentados, vestidos com as roupas típicas das cerimônias, roupas do momento do tambor. Aqui Mãe Dudu usa um vestido “de casa”, não é um paramento com panos da costa ou toalhas ou coisas assim. Essa ressalva se faz na medida em que dentro da Mina é comum tal atitude. Em entrevistas ou situações que não envolvam as cerimônias da Mina como tambor ou outras, Mães e Pais de Santo não andam frequentemente paramentados. Contudo, mais recentemente esse padrão vem mudando pelas novas gerações da Mina, onde já podemos ver em situações que envolvem oficialidades como encontros, seminários, festas cívicas e congêneres a presença de Mães e Pais de Santo vestidos a caráter, ou seja, com paramentos da Mina envolvendo roupas, rosários e afins. Como argumenta Francastel (1983) a imagem do filme faz com que aquilo que é filmado pareça dotado de realidade, possuindo uma persuasão ou mesmo o contrário, sendo inaceitável. Logo o filme é essa coisa fabricada e ao mesmo tempo um meio e um fim, ambos realizados através do mecânico com base no real registrado. Por tanto, a realidade que se constrói no filme é que Mãe Dudu aparentemente não figura ali como a Mãe de Santo da Casa de Nagô e, caso não houvesse o conhecimento da imagem dela e, aqui neste trabalho, a menção a esse fato, poderia ser considerada como uma pessoa da assistência que frequenta a Casa simplesmente.

⁶⁷ Essas informações somam-se a outras que foram sendo trazidas por Murilo Santos nas inúmeras conversas sobre esta pesquisa bem como sobre a dele do doutorado que envolve o cinema engajado da década de 70 no Maranhão. As conversas sempre foram atravessadas por temas que envolviam as duas pesquisas, o que nos levava a nomes como o de Tácito Borralho, teatrólogo maranhense que, justiça seja feita, é quem fornece a informação acerca de Bibi Geraldino e do teatro em frente à Casa das Minas.

⁶⁸ Um outro paralelo que podemos fazer desse protagonismo de Mãe Dudu e outras Mães de Santo (focando apenas na figura feminina) é com Mãe Elzita, que também mantém com quase 100 anos de idade uma participação ativa nos movimentos culturais da cidade, fazendo parte, por exemplo, de encenações que envolvem o ciclo natalino.

As próximas sequências nos mostram as dançantes em círculo e, o conhecimento prévio sobre esse tipo de passo executado em roda – chamada roda de Aluá - direciona para que seja uma valsa o tipo de toque executado nesse momento. Isso é delimitado a partir da visualização da forma como a cabaceira toca, do lado direito da imagem, o instrumento, ou seja, a cabaça. Logo, temos aqui a compreensão da dança feita visualmente a partir dos elementos musicais visíveis no filme. A manulação empregada pela cabaceira, ou seja, a empunhadura do instrumento, a forma como este está sendo manuseado, dão indícios que o ritmo seja uma valsa. Na verdade, como já mencionamos, o termo “valsa” é um termo genérico, empregado para designar o compasso musical da doutrina, o que não impele para que a mesma seja tocada da mesma forma que uma valsa tradicional⁶⁹.



Fotograma 39 – roda de Aluá no Barracão

⁶⁹ Chamo de valsa tradicional a divisão rítmica de três batidas onde a primeira é mais forte, mais acentuada que as outras duas. Nesse sentido, o compasso seria então chamado de compasso ternário ou compasso três por quatro, usando uma nomenclatura musical.



Fotograma 40 – *close* nos rosários

Esta sequência finaliza com a aplicação do *zoom in*, ou seja, um *zoom* que aproxima da imagem, chegando a destacar vários elementos dentro da roda como se estivéssemos realmente bem próximos, como podemos ver acima. Em primeiro plano, tomando completamente a extensão do quadro, vemos rosários utilizados pelas dançantes com cores variadas, indicando cada qual a seu modo as entidades às quais fazem referência. As vezes mais de um rosário, as vezes apenas guias, neste ponto torna-se impossível delimitar as entidades, uma vez que as cores bem como a quantidade de voltas que o rosário possui são indicadores restritos a cada Terreiro.

Apesar de algumas cores serem uma espécie de padrão a determinadas entidades, como o azul a Iemanjá, roxo a Nanã, verde a Oxóssi, mesmo essas delimitações podem sofrer variações de acordo com as tonalidades de cada conta/miçanga. Soma-se a isso o fundamento de que em cada Casa as entidades diferenciam-se de outras, não existindo, por tanto, uma norma rígida no que tange essas particularidades.

Talvez uma das tomadas mais experimentais dentro do documentário, esta necessariamente não procura algo em específico como os rosários e os pescoços com talco das dançantes. O primeiro plano é, sim, tomado por essas referências, mas temos um plano mais ao

fundo, onde ainda se percebe rostos e formas de dançar, além dos detalhes dos brocados nas blusas e trechos em desfoque.

Apesar de, nas palavras de Nichols (2005) não tirarmos apenas o prazer, mas também uma direção do documentário, esta tomada, este *take* revela uma percepção não ligada apenas ao factual, não ligado apenas ao que seja um assunto central do documentário. Em suma, não busca também apenas dar uma direção para o filme. Ela soma com outras também de caráter mais artístico, mais experimental onde o factual, aquilo que possivelmente seria algo exótico, não está a priori sendo ali destacado. A própria experimentação do *zoom* faz parte do conjunto geral da obra que, por si só, não se presta a tais manejos excêntricos, como vemos na sequência abaixo.



Fotograma 41 – início do *tilt* - abatá, saias, pés calçados, chão do Barracão



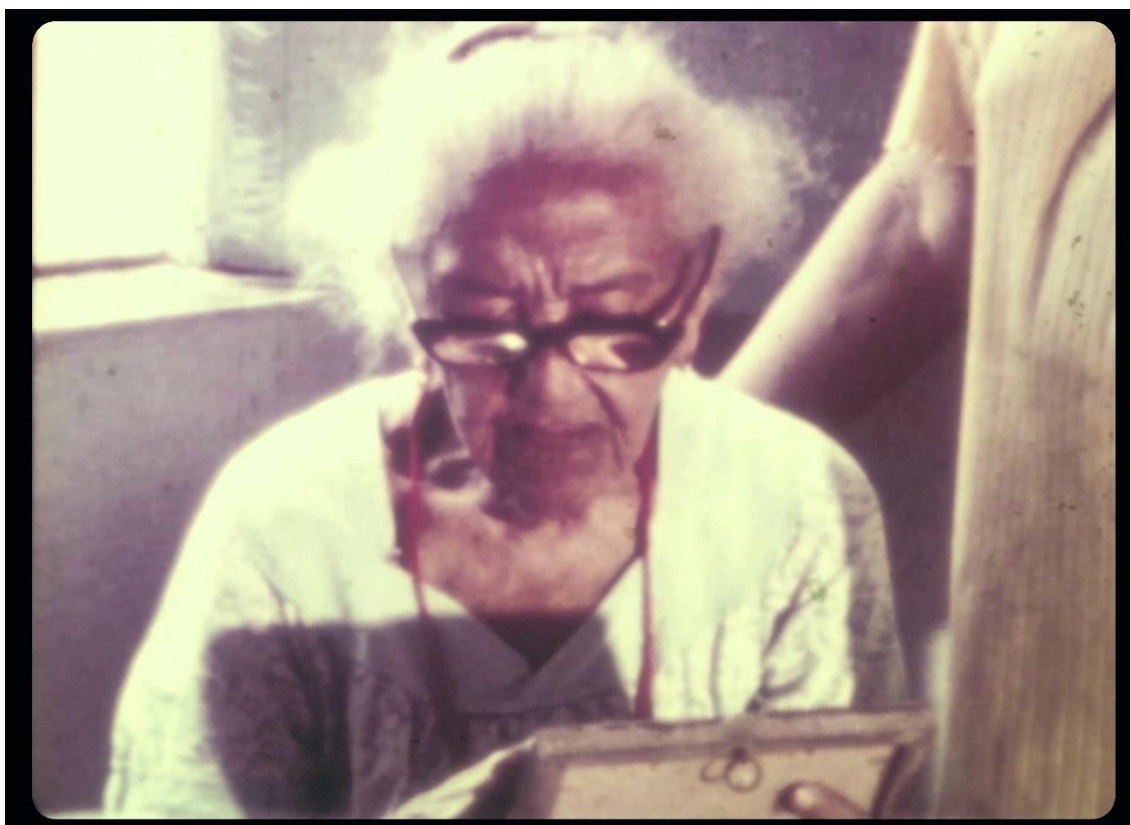
Fotograma 42 – final do *tilt* – abatá e dançantes ainda puras

As duas imagens estão inseridas em dois momentos distintos onde através do *tilt*⁷⁰, ou seja, o registro da imagem através da movimentação de baixo para cima da câmera, Euclides traça uma perspectiva que mostra desde abatá, saias, pés calçados, o chão do Barracão na primeira imagem até a movimentação das dançantes com gestos e o final da doutrina, com a rápida parada de todas na imagem. Ao mesmo tempo em que executa um plano que pode ser considerado mais “artístico”, onde o “assunto principal” não está ali notoriamente sendo trabalhado, dentro desse mesmo plano conseguimos perceber elementos que compõem um quadro também do que seja o tambor de mina. Aqui me refiro aos pés calçados das dançantes, indicando que ainda estão puras, ou sejam as entidades ainda não estão em terra, uma vez que algumas dançam descalças. Da mesma forma uma visualização mais demorada na forma de tocar do abatazeiro, com o abatá sob o cavalete de madeira, esculpido justamente para o uso do instrumento. Assim como percebemos também a iluminação do Barracão, feita de luz fluorescente e que, por esse indicativo, percebe-se que o tambor é realizado durante a noite. Indícios que, agrupados de forma coerente, contam um pouco do que era o tambor de mina realizado na Casa de Nagô em 1979.

⁷⁰ Aqui o termo em inglês justifica muito bem o procedimento realizado com a câmera uma vez que inclina-se esta, mudando a imagem/visão à medida em que o movimento é realizado

As palavras de Reyna (2017) nesse quesito nos orientam no sentido de perceber também esses detalhes, aqui no que diz respeito à construção desse quadro do tambor de mina feito na Casa de Nagô, uma vez que “são os meios materiais de observação - neste caso, o filme - que possibilitam a ampliação, a transformação das qualidades, as características e/ou as particularidades do objeto da observação: o homem e a imagem do homem (REYNA, 2017, p. 46). Logo, essa ampliação do objeto da observação se dá de forma específica, atentando a esses detalhes que fogem daquilo que seria a imagem principal. Em suma, ao mesmo tempo que transbordam, encontram-se sob a camada principal do documentário, estão contidos nas reentrâncias deste.

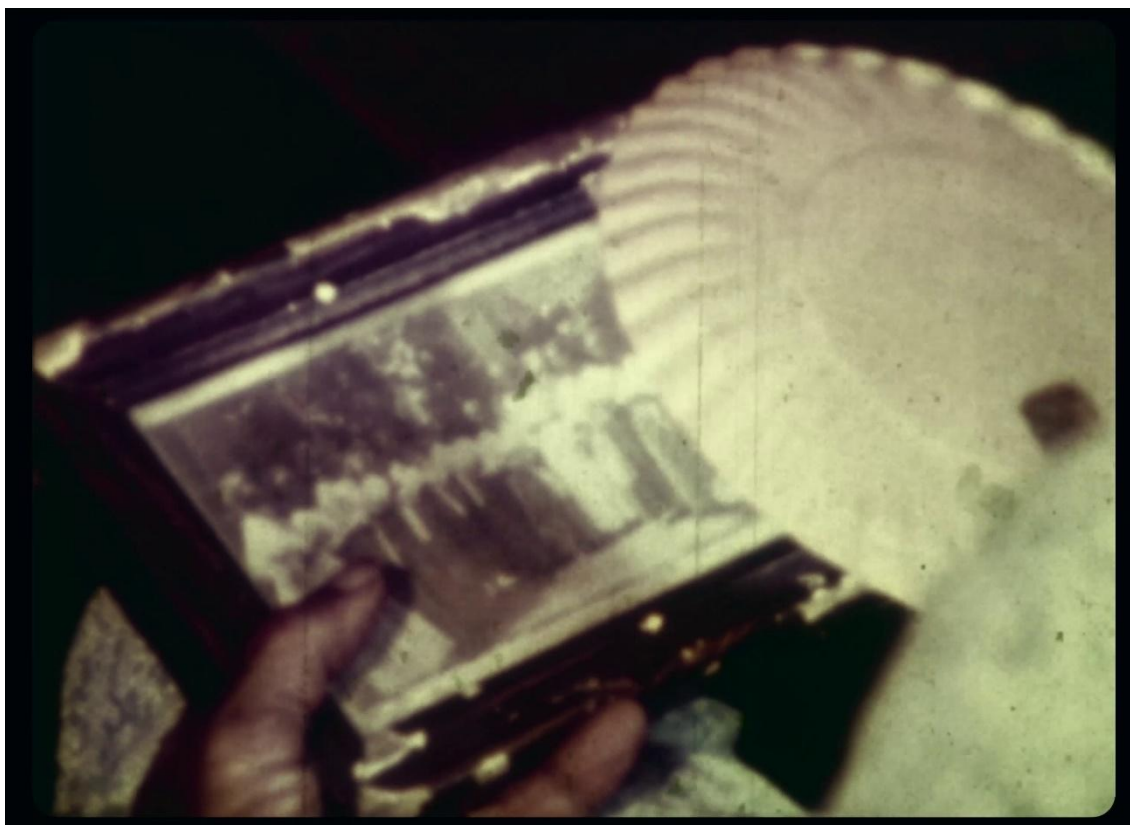
As três imagens abaixo formam um conjunto realizado através de um *jump cut*, ou seja, um salto no tempo e no espaço realizado através do corte, através da montagem do filme, gerando assim uma transição brusca. Chamo de brusca na medida em que se percebem algumas mudanças naquilo chamado de continuidade do filme, ou seja, nas características pertinentes àquele contexto anterior: parte-se do Barracão onde está sendo realizado o tambor para outro ambiente. Vejamos:



Fotograma 43 – Mãe Dudu olhando quadro com fotografia

Nesta primeira, Mãe Dudu segura um quadro com uma fotografia. O *jump cut* aqui se percebe pela ambientação: não estamos mais no tambor de mina e, talvez, nem mesmo no

espaço do Barracão, é dia como se percebe pela janela ao fundo e, ao que tudo indica, trata-se de uma entrevista. Mãe Dudu aponta e fala o nome das dançantes, logo, a inferência a ser uma entrevista ou mesmo uma conversa com esse tom, uma vez que existe a câmera presente. Além desse fato, conseguimos perceber ainda Mãe Dudu falando o nome das pessoas que aparecem na foto: Mariazinha, Vitorina (?) Filomena, Brígida (?), Isabel e mais algumas impossíveis de conseguirmos entender pela fala⁷¹. Por certo, mineiras antigas (da Casa de Nagô?), uma vez que estão paramentadas como podemos ver na imagem abaixo.



Fotograma 44 – quadro com fotografia visto por Mãe Dudu

Já em 1979, ano do documentário, a foto já era antiga e inferimos isto graças às tonalidades em preto e branco da mesma juntamente com a moldura que mostram os traços do tempo. Quadro utilizado para ser pendurado na parede, a foto mostra mineiras em seus trajes típicos de tambor de mina e, no contexto, Mãe Dudu é levada a evocar memórias sobre a fotografia.

A não ser pelas memórias de Mãe Dudu, que comenta os nomes das dançantes, não conseguimos visualizar com mais detalhes quem realmente são as pessoas da foto. Contudo, são mulheres, uma vez que estão usando saias e, via de regra, na Casa de Nagô apenas estas

⁷¹ Aqui trata-se de um esforço em leitura labial, uma vez que o áudio de Mãe Dudu falando os nomes não constam na trilha sonora do filme.

dançavam. Mostra-se, então, aquilo que é visto. Dá-se a ver aquilo que está sendo visto, quase que assumindo uma visão subjetiva, a visão de Mãe Dudu, jogo de olhar, um jogo de ver que é retomado no sequencia seguinte. Ainda, um leque também aparece à direita na imagem e, como podemos perceber, há aí uma interlocução, como vemos na imagem seguinte, onde Mãe Dudu olha para a câmera.



Fotograma 45 – Mãe Dudu olha de relance para a câmera

Esta interlocução é feita a partir de quem filma. O olhar é direcionado para essa pessoa e, aqui, Euclides é essa pessoa, é ele quem segura a câmera. Mas aqui o foco é no olhar de Mãe Dudu que estabelece uma via de mão dupla de quem olha e de quem é olhado. É ao mesmo tempo um olhar que perscruta quem está filmando, vendo se a pessoa está lá filmando, como também de diálogo com a mesma pessoa que filma. É para ela o olhar, ao mesmo tempo que para a câmera. Um jogo onde se olha, se é olhado e se filma o olhar. Quase de soslaio, Mãe Dudu estabelece uma relação de proximidade com quem filma, com o sujeito da câmera. Ramos (2005) a respeito deste conceito de sujeito-da-câmera afirma:

O sujeito da câmera não é necessariamente a pessoa física que está segurando a câmera, embora também o seja. O sujeito-da-câmera é composto pelo conjunto da circunstância de mundo no qual a câmera está inserida em sua abertura para o espectador (“em seu lançar-se”) através da mediação da

câmera. O sujeito-da-câmera não existe em si, embora se configure como presença subjetiva que sustenta a câmera na tomada. (RAMOS, 2005, p 186).

E em se tratando deste *jump cut* é esse mesmo sujeito da câmera que decide estabelecer esse salto, esse *jump*, do tambor de mina para este momento com Mãe Dudu. Algo que também influencia a aplicação da técnica e, logo, a opção estética, é o fato da película super 8 registrar minutagens diferentes, tempos diferentes. Explico: a grande maioria das filmadoras super 8 possuem um mecanismo que regula a quantidade de quadros por segundo. Essa variação pode ser de 18 ou 24 quadros por segundo, chegando ainda a quantidades de quadros mais baixas como 12 ou 16 quadros por segundo. A taxa de quadros selecionada pode afetar a qualidade e a aparência da imagem final. Taxas de quadros mais altas geralmente produzem imagens com uma fluidez mais suaves, enquanto taxas mais baixas podem produzir um efeito de câmera lenta ou mesmo criar uma espécie de “tremedeira” na imagem.

Essa quantia de quadros relaciona-se diretamente com a minutagem, com a duração do filme. Uma vez filmando a 18 quadros por segundo, obtemos um filme de 3 minutos e 20 segundos. Filmando a 24 quadros por segundos temos 2 minutos e 30 segundos. Sendo assim, assumindo que Euclides filma a 24 quadros por segundo, é óbvio que apenas um rolo de filme super 8 não foi suficiente para cobrir os 8 minutos totais do filme. Aqui não se trata de apenas uma somatória simplista de quanto é necessário pra fazer um filme super 8 de 8 minutos e alguns segundos como no caso de “Tambor de Mina”. Como dissemos, as limitações técnicas por vezes impelem o realizador a fazer uso de uma estética que está ali sendo imputada de forma direta pela questão do maquinário. Neste caso, esse *jump cut* também pode ser entendido por esse viés assim como pelo viés do ritmo do filme, trazendo as lembranças de Mãe Dudu para dentro da obra, fazendo com que o documentário possa ter uma espécie de respiração maior, não estando alocado somente dentro do Barracão. Ademais, trata-se ali de um momento impar também pelo que contém, e não apenas pelo uso da técnica, ou seja, pelo momento em que uma das Mães de Santo mais proeminentes do Brasil encontra-se de forma destacada em um filme que mostra um pouco do que é um dos rituais da sua Casa.

As sequências seguintes, como mostradas no início deste capítulo, mostram o processo que trata de receber as entidades e colocar os panos da costa. Dividido em dois cortes, essa sequência também figura como sendo as mais longas do filme. Com um total dedicado a todo o transcorrer de colocar-se o pano da costa nas entidades contabilizando aproximadamente 1 minuto e 21 segundos (ou seja, quase um cartucho inteiro sendo filmado a 24 quadros por segundo), daquilo que já mostramos, destacamos a imagem abaixo:



Fotograma 46 – entidades em terra usando pano da costa

Aqui todas as dançantes já estão usando pano da costa, ou seja, as entidades todas estão em terra e, um detalhe a ser percebido: à esquerda do quadro vemos uma delas dançando sem calçado. Trata-se de uma preferência da entidade. Euclides parece perceber todo esse processo do pano da costa da mesma forma como percebe a questão dos pés calçados/descalços uma vez que na sequencia seguinte mantém a mesma proposição, mas, antes disso, procura privilegiar um outro conjunto de mulheres que tocam cabaças, como vemos abaixo:



Fotograma 47 – cabaceiras tocando

Aqui, assim como em várias outras tomadas, caberiam as perguntas: quem são essas mulheres? Quem são essas pessoas que aparecem no filme? Elas não possuem nomes? E, da mesma forma, os questionamentos: por que os nomes das pessoas não aparecem durante o filme? Por que não há créditos mesmo para aquelas que merecem destaque, como Mãe Dudu e, neste caso, a essas cabaceiras? Trata-se, também, de uma questão que envolve um procedimento, um fazer específico que gera ônus, um gasto a mais na produção do super 8.

Nesse sentido é preciso entender a produção de filmes super 8 no Estado como algo que não está situada numa classe média aburguesada (ao menos não em sua totalidade), mas também de estudantes e artistas em busca de uma linguagem própria mediante a utilização de um recurso então inovador e, em certo ponto, acessível.

Outrossim, ao menos no que diz respeito a São Luís, o super 8 em grande medida era realizado através das câmeras que a Universidade Federal do Maranhão dispunha em seu acervo. Fora isso, muitas pessoas que estavam unidas no intento de fazer super 8 não possuíam uma situação abastada. Ainda, da mesma forma, torna-se perigoso afirmar que membros de partidos completamente opostos (como era o caso do Arena e do PC do B) que utilizavam o super 8 em suas produções possam ser agrupados todos num mesmo conjunto. Em nossa análise são mundos distintos e que, quando não, se chocam num processo histórico que tem reverberações até as produções atuais⁷².

Feitas essas devidas observações, do que se trata afinal a falta de créditos durante as filmagens? Ocorre que fazer sobreposições de imagens (aquilo que atualmente chamamos de transparência, ou seja, deixar um crédito transparente para que ele não interfira na imagem) em 1979 elevava os custos da produção. Levando em conta aquilo que mencionamos no parágrafo anterior, não é de se estranhar que boa parte dos créditos dos filmes super 8 realizados não só em São Luís mas no Estado do Maranhão sejam feitos com cartelas filmadas, ou seja, os créditos iniciais e finais são escritos ou desenhados em suportes dos mais diversos (cartolina, sulfite, na própria terra), tudo a depender da proposta do filme. Reside aqui também os mesmos motivos para tal não acontecer no “Tambor de Mina”.

Como dito, na imagem seguinte a intenção em mostrar detalhes como os pés calçados/descalços, trazendo essa dinâmica que é típica das entidades (algumas possuem

⁷² Aqui mais uma vez uma distinção feita a partir das conversas e críticas com Murilo Santos a respeito da tendência historiográfica em agrupar superoistas e suas obras como sendo uma massa homogênea e uniforme. Nesse sentido torna-se impossível pensar que temáticas como do “Tambor de Mina”, realizado por Euclides ou mesmo filmes como “Tambor de Crioula” e “A Festa de Santa Teresa” de Murilo Santos possam estar engendrados no mesmo pensamento que conduz os filmes de membros de partidos de direita na época.

predileção em dançarem descalças, outras já preferem continuar calçadas) traduz um conjunto de práticas que coincidem com visualidades típicas do tambor de mina e que, aparentemente, podemos inferir que há aí uma sensibilidade em perceber e registrar esse universo. Torna-se mais evidente ainda o cuidado nesses detalhes uma vez que temos não só os pés e sim todo um conjunto que dá ao quadro uma composição que reafirma características que trabalhamos e que adicionam um novo elemento nessa composição. Aqui em um detalhe maior conseguimos perceber que não se tratam de quaisquer tipos de calçados. Não são cores diversas. São calçados específicos, com cores específicas. Temos então sandálias brancas com salto mediano abertas atrás e levemente menores que os pés.

Enumerando esses pormenores, esses elementos que até então estão sendo citados, Parès (1998) pontua algo sobre esses elementos que dão um grau de “etnograficidade” ao filme dizendo que

O diretor de um documentário deve tomar uma infinidade de opções de realização e é no conjunto dessas escolhas (conscientes ou inconscientes) que reside o grau de fidelidade, autenticidade ou “realismo” do produto. Uma série de escolhas, como a utilização de planos longos, respeito ao som original das imagens, podem acrescentar o “índice de etnograficidade” de um documentário (PARÉS, 1998, p.374).

Esse índice, longe de ser uma métrica que esteja sendo computada neste trabalho, é justamente o que tentamos neste percurso demonstrar, uma vez que trata-se de chamar atenção não para a ocorrência deles, sua numerosidade afim de graduar ou não o documentário. Trata-se, sim, de dentro daquilo ao que o trabalho se propõe usar desses elementos e suas citações na direção de construir, até aqui, o que seria o tambor de mina realizado na Casa de Nagô quando da realização do documentário.

Em tempo, de forma específica contribuir para o entendimento que tais elementos figuram no ritual do tambor de mina da Casa de Nagô em 1979, registrados no documentário e que apenas tocam a superfície do que seja a Mina, compreendendo por tanto um processo ritualístico dentre vários outros daquela, não podendo então ser considerado como a expressão máxima da ritualística (mesmo sendo considerada a Casa de onde saem inúmeros outros Terreiros) nem ensejando um aglutinação de termos onde tambor de mina e Mina funcionem da mesma forma e sejam a mesma coisa.



Fotograma 48 – início do *raccord*: abatá e pés descalços

De forma ainda a permanecer numa continuidade, a imagem seguinte nos leva a um *raccord* de movimento, ou seja, a primeira imagem associada à segunda imagem nos dá a credibilidade que fazem parte da mesma sequência, da mesma continuidade. Em suma, o corte dos pés calçados/descalços para a imagem das dançantes vistas da cintura pra cima como na imagem seguinte, coincidem para essa impressão.



Fotograma 49 – final do *raccord* – dançantes em plano médio

A partir disso, o que temos aqui já é uma outra configuração, bem mais pessoal e menos nítida aos olhos da assistência no que diz respeito ao proceder com a visão. As dançantes costumam dançar de olhos abaixados, como se estivessem olhando para o chão. Aqui temos uma característica típica da do tambor de mina: não se dança Mina olhando para a assistência e, esse olhar para o chão aqui revela um processo de concentração na ritualística e também percepção do próprio corpo, reconhecendo a presença da entidade no processo de incorporação.

Ao mesmo tempo, podemos perceber que as dançantes utilizam rosários com no máximo duas voltas. Seriam características típicas da Casa de Nagô? As dançantes, pelo número de voltas em cada rosário, possuíam um grau de feitura específico que se refletia nos rosários?⁷³ O tambor realizado solicitava o uso de rosários dessa forma? São questões que não conseguimos responder nesta pesquisa. No entanto existem as perguntas e são elas que se lançam em direção não a uma resposta definitiva e elucidativa, mas na construção possível e plausível dessas características observadas a respeito do tambor de mina na Casa de Nagô.

As duas últimas sequências, que antecedem as cartelas finais do documentário, nos apresentam de forma direta a quantidade de pessoas na assistência observando o transcorrer do tambor, além de outros detalhes importantes, como veremos a seguir.



Fotograma 50 – início da panorâmica - assistência observando o tambor

⁷³ O grau de desenvolvimento de cada dançante também é refletido na quantidade de voltas, sendo elas indicadoras de inúmeras questões, desde as que envolvem a apresentação da entidade para o médium, afirmando seu nome, até processos de incorporação.

Nesta primeira imagem conseguimos ter a noção da quantidade de pessoas frequentadoras da Casa. Além dos assentos internos, dentro do Barracão, muitas pessoas apoiadas na mureta e atrás também. Muitos homens inclusive. Vemos ainda os enfeites do teto do barracão que, por se tratarem de bandeirinhas que lembram as mesmas utilizadas na época do São João, podemos sugerir que o tambor em questão está próximo dessa festividade, uma vez que a Casa, como já afirmamos, realizava a festa para Preto Velho com um Bumba Meu Boi.

Apesar do filme “A Festa do Preto Velho” não estar no *corpus* de nossa análise, nos apoiamos nele para afirmar que, mesmo tendo sido realizados no mesmo ano, 1979, já conseguimos perceber mudanças estruturais na Casa entre um filme e outro. Percebe-se um muro ao fundo, à esquerda da imagem que nas filmagens do “A Festa do Preto Velho” ainda não havia sido construído. Em se tratando das diversas modificações realizadas pelo Terreiro ou por terceiros no espaço e levando em conta os dois filmes realizados por Euclides, notamos uma rápida mudança na geografia total do entorno do Barracão.

Não obstante, a Casa mantinha suas portas abertas à visita da assistência em épocas de toques de tambor, como podemos perceber nesta primeira imagem. Não se tratava de um toque realizado a portas fechadas, ou seja, aquilo que vemos em “Tambor de Mina” não é uma obrigação particular, fechada, como muitas que ocorrem nos Terreiros de Mina. Tal fato corrobora com o pensamento de que, mesmo tendo sido permitida a realização do filme, este não traz ao espectador momentos relacionados a práticas restritas e direcionadas apenas às iniciadas. O que Euclides filma, como chamamos dentro da Mina, é um tambor normal, que faz parte do calendário da Casa e não uma obrigação fechada e restrita.



Fotograma 51 – fim da panorâmica – assistência observando o tambor, entidades em terra

Já nesta segunda imagem, finalizando uma panorâmica da esquerda (onde vemos somente a assistência) para a direita, conseguimos estabelecer um contato maior, uma relação maior das pessoas que visitam a Casa, a dinâmica do espaço entre quem senta e quem dança, além de alguns detalhes em relação às dançantes. Estas últimas ainda não encontram-se puras, ou seja, o processo de incorporação ainda está lá, acontecendo. As entidades em terra ainda não estão usando o pano da costa sobre a cabeça e os ombros, por tanto, conseguimos entender que não se trata do final do tambor, mesmo se tratando das últimas cenas do filme.

Tal procedimento como o pano da costa colocado sobre a cabeça e chegando a cobrir os ombros, associado à dança em círculo, doutrinas específicas juntamente com tipos de toques específicos, ilustram um conjunto ao qual damos o nome de fechamento do tambor. Associa-se a isso o detalhe que não vemos as cabeças cobertas com toucas ou espadas, estas últimas sendo pequenos pedaços de tecido geralmente branco, com medida em média de um palmo usada para cobrir a cabeça, via de regra quando do fechamento do tambor. A espada também pode ser utilizada em uma das mãos, tanto por dançantes puras quanto pelas entidades e figura em determinados momentos na dança, servindo como um elemento no uso da coreografia de entidades e dançantes a depender da doutrina cantada. Não se trata deste momento aqui destacado.

Com isso, já finalizando o filme, nessas duas últimas sequências, depreendemos que tal momento, o fechamento do tambor, não foi filmado, optando-se para isso um encerramento do filme levando em consideração uma estrutura interna, fílmica, resolvida através da montagem e não de forma factual. Em suma, o documentário resolve internamente o que seria o fechamento do tambor através de recursos próprios, como podemos ver na imagem seguinte.



Fotograma 52 – *close* no rosto da dançante

Um *close*, ou seja, uma aproximação do rosto da dançante (que acredito estar num processo de incorporação) realizado aqui através do uso do *zoom* da câmera, é a última cena do documentário. Conseguimos perceber o olhar voltado para o chão da mesma forma que a silhueta de outras dançantes, por certo também de dançantes com suas entidades, uma vez que trata-se da sequência da imagem anterior. Não durando mais que 12 segundos, essa cena final antes da entrada dos créditos finais nos traz diretamente questões já abordadas como o uso dos rosários, pois percebemos com mais detalhes no pescoço a utilização de vários, a dança em círculo o que nos faz inferir tratar-se pelos movimentos corporais tratar-se de uma mina dobrada o que soma-se à uma leve inclinação na cabeça, fato que compreende também algo que possa ser típico da doutrina executada.

É bem sabido que, levando em conta este último detalhe, algumas doutrinas possuem uma posição específica do corpo, como as doutrinas cantadas para os Voduns, entidades

africanas consideradas mais velhas dentro da Mina, isso em comparação com os Cabocos. Estes últimos considerados uma introdução realizada pela Casa de Nagô dentro do tambor de mina, preferem a chamada mina corrida, onde o andamento (velocidade) dos toques é mais rápido. Já para os Voduns, existe uma posição dentro da mina dobrada que volta o corpo da dançante/entidade para uma posição mais envergada, levemente encurvada, dizendo-se sobre isso tratar-se de um símbolo de respeito para com eles. Mesmo sendo entidades Cabocas que estejam em terra, quando se canta pra Vodum o procedimento rotineiro é esta posição corporal de envergadura para frente bem como o tipo de mina tocada é a mina dobrada.

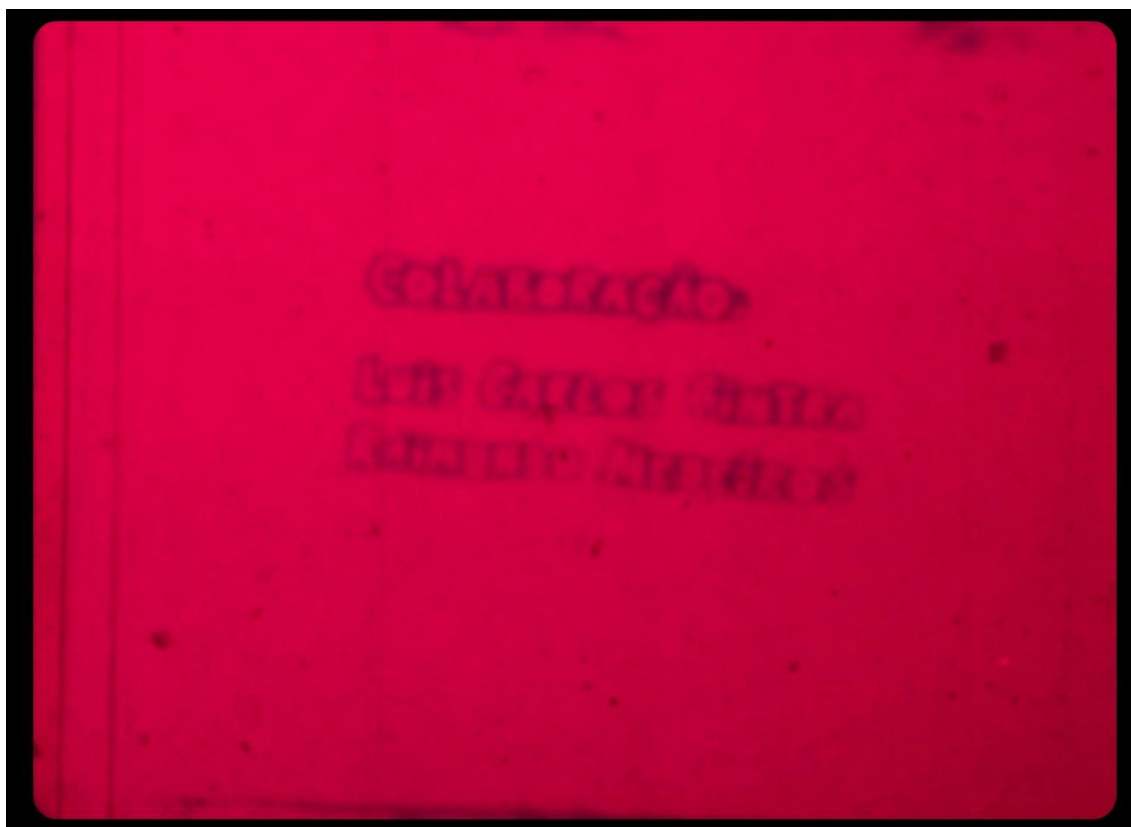
O que temos após essas sequencias de imagens, durante pouco mais de 8 minutos de documentário são os créditos finais



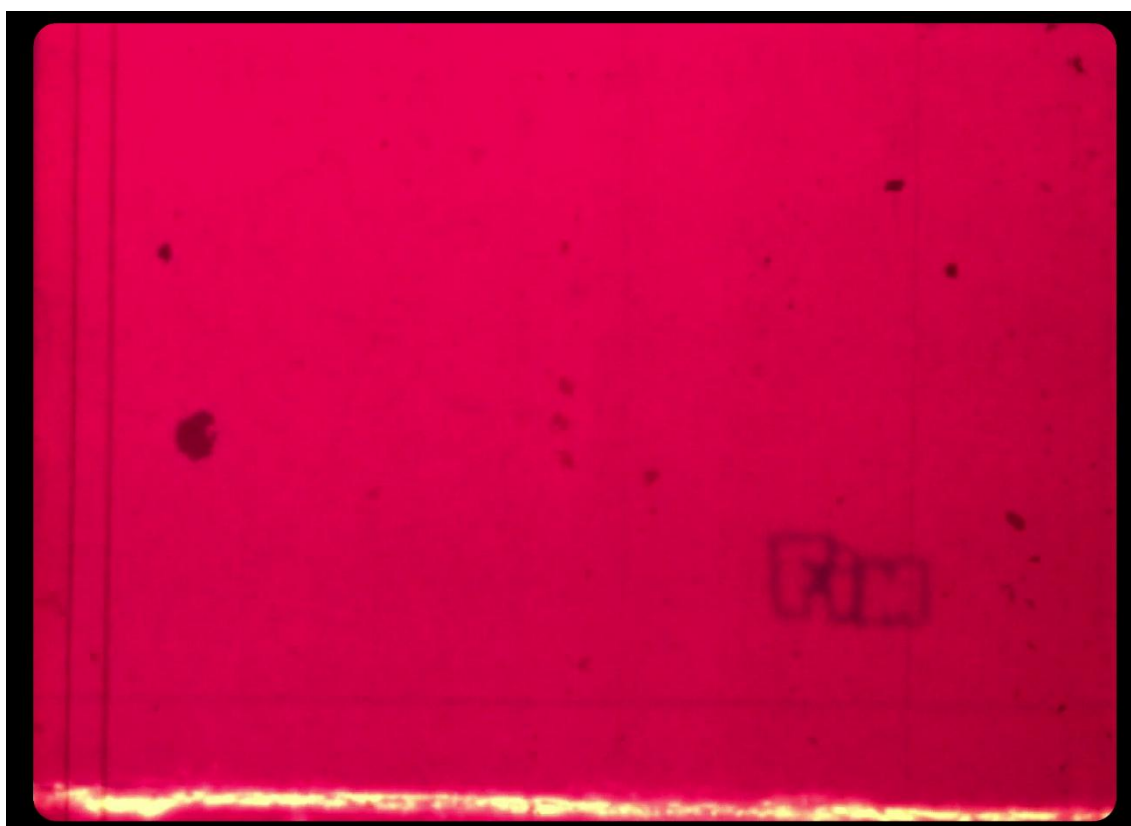
Fotograma 53 – primeira cartela final



Fotograma 54 – segunda cartela final



Fotograma 55 – terceira cartela final



Fotograma 56 – quarta e última cartela

As quatro cartelas contendo os créditos finais com “realização”, “colaboração”, “leiteiro” e “fim” seguem o mesmo formato das cartelas iniciais, ou seja, são feitas à mão e, através da filmagem, inseridas na montagem do filme.

Esse destaque ilustra o que seria uma certa circularidade entre as pessoas e as produções em super 8 que haviam em São Luís. Uma das diversas características do movimento que podemos citar nesta altura do trabalho era não haverem equipes fixas de filmagens, podendo pessoas que trabalhassem na produção de um filme de ficção atuarem também na produção de documentários e vice versa, como é o caso de toda a equipe que figura nos créditos finais. Prova disso são os quadros fornecidos nesta pesquisa onde mesmo diretores de documentário também realizavam obras de ficção.

Importante aqui, tendo em vista as características do documentário, sua temática, termos em vista aquilo preconizado por Ramos (2008)

Na segunda metade dos anos 1960 e, depois, na década de 1970, a representação do povo afirma-se com veio central do cinema e do documentário brasileiro, tornando-se uma de suas temáticas mais produtivas. A abordagem do popular como camada oprimida, explorada e sem direitos, e a valorização de sua cultura como campo para a afirmação social atravessam também os anos 1980. (RAMOS, 2008 p.216).

Historicamente, podemos situar o “Tambor de Mina” nesse esteio. Aqui fazendo as devidas ressalvas, uma vez que as abordagens desenvolvidas durante o documentário não são no sentido de reafirmar uma subalternidade ou mesmo exploração ou opressão por parte de um sistema qualquer. Situa-se, sim, historicamente num momento onde essa representação do povo tem força dentro da produção do cinema nacional, em especial o documentário. Ressalta-se ainda aquilo comentado pelo autor no que diz respeito à valorização da cultura no sentido de afirmar-se socialmente.

Pensamos que é justamente esse ponto nodal da fala do autor com o documentário abordado. Muito mais como descoberta e ilustração daquilo que em hipótese seria a Mina, a despeito de ressaltar condutas marginalizadas ou exploradas. Neste ponto, a fala de Aumont (2008) no que diz respeito a essa possível eficácia em fazer parecer que o mostrado é realmente um axioma da Mina e do tambor de mina como um todo, situa-se na eficácia do cinema clássico e essa mesma eficácia se justifica na capacidade de mascarar seu discurso em história, na qual insere o espectador e faz com que ele não perceba os mecanismos de persuasão a que é submetido.

Outrossim, é necessário que se perceba tratar-se de uma construção, de uma representação a respeito do outro. Sendo assim

A construção das representações sociais sobre as minorias e o estabelecimento das relações sociais e culturais entre minorias e majorias não são consequência natural destes traços culturais ou físicos, mas, sim, uma construção social que é circunscrita por forças de relações político-econômicas. (ROSO et.al., 2002 p.74)

Todavia, após a exposição desse conjunto de imagens que estão contidas no documentário, destaca-se a importância histórica e artística da obra no que diz respeito tanto à memória da Casa de Nagô quanto da própria Mina maranhense, uma vez que estão ali contidas inúmeras vozes, inúmeros gestos, inúmeras formas de lidar e conviver na prática do tambor de mina com as entidades.

Muito daquilo que observamos neste capítulo, no que diz respeito às imagens, não está sendo mostrado nas mesmas. Ao menos de forma literal, como procuramos destacar, não está. É justamente aqui onde reside o que já mencionamos como sendo uma análiseêmica, ou seja, a partir de observações que provém de dentro e, neste caso, enquanto pesquisador, faço uso desse cabedal de conhecimentos a respeito daquilo que é mostrado mas não é falado no documentário para expandir o conhecimento aqui abordado. Nesse sentido, pensar a etnografia de tela desenvolvida pela professora Carmen Rial é também pensar nessas vivências do pesquisador e, em específico, a vivência deste pesquisador na Mina associando isso à metodologia citada.

A perspectiva desenvolvida neste capítulo com base nesses pressupostos irá se estender para o próximo capítulo onde serão trabalhadas questões relacionadas ao som do documentário, àquilo que se ouve bem como sobre aquilo que não se ouve na obra. Importante destacar este ponto uma vez que nem tudo que é dito, assim o é por completo. As bordas, aquilo que é contido ou retirado, aquilo que foge à observação mais corriqueira também fala tanto quanto aquilo que é exposto, como veremos a seguir.

3.5 O QUE SE OUVE (E PARA ALÉM DO QUE SE OUVE) NO SOM

Gostaria de iniciar esta etapa da pesquisa com uma citação que pode guiar-nos através das páginas seguintes. Nela, podemos perceber a relevância que o som possui dentro das pesquisas em cinema e, neste caso, referentes ao documentário. São Shohat e Stam (2006) em suas análises sobre o som que salientam: “as perspectivas éticas/étnicas são transmitidas não apenas através do personagem e do enredo, mas também através do som e da música”. Acrescentamos a isso que as perspectivas estéticas também o são da mesma forma. A Paisagem, o universo musical (aqui inseridas também as vozes) possuem o poder de, assim como a imagem, criar sensações, transmitir valores, erigir realidades dentro das obras cinematográficas.

Com base nisso, e assumindo aqui novamente tratar-se o filme “Tambor de Mina” de um documentário expositivo, procuramos ensinar através de Nichols (2005) as discussões com as devidas bases teóricas e características apontadas pelo autor a respeito dessa classificação. Sendo assim, o mesmo pontua que o documentário expositivo

[...] dirige-se ao expectador diretamente, com legendas ou vozes que propõem uma perspectiva, expõem um argumento ou recontam a história. Os filmes desse modo adotam o comentário com voz de deus (o orador é ouvido, mas jamais visto) [...] ou utilizam o comentário com voz da autoridade (o orador é ouvido e também visto). (NICHOLS, 2005, p. 142).

A fala do autor sublinha várias características percebidas no filme em questão e, nesse sentido, começamos a destacar aquilo que é falado diretamente ao expectador, ou seja, aquilo que é narrado. Para isso, transcrevemos abaixo aquilo que ouvimos na narração.

... Em São Luís, essa manifestação religiosa é cultuada em sua forma mais primitiva na Casa das Minas e em Casa de Nagô.

Segundo uma versão por tradição oral, a Casa de Nagô foi fundada por duas negras nobres, sendo uma nagô da tribo Tapá, Joana, e outra da tribo Cambinda, Josefa. Outra versão diz que ela foi aberta pelas sacerdotisas da Casa das Minas 20 anos depois de sua fundação. Todas as Casas têm seu calendário anual obedecendo ordens de seus deuses.

Os cultos são abertos. No entanto, só dançam as filhas de santo pertencentes ao Terreiro onde se toca.

Na Casa de Nagô predomina o sistema matriarcal, cabendo aos homens o papel de proteger e tocar. Os deuses são chamados de Orixás ou Voduns, usando o prenome Toy para designar os Voduns velhos e Boçu para designar os voduns novos.

Cada dançante recebe dois ou mais Orixás: um homem, uma mulher ou uma criança.

Quando ele arreia, é identificado com uma toalha bordada conforme sua localização no corpo.

Os trajes são diferentes dos outros cultos de origem afro, conservando, no entanto, o luxo e a beleza primitiva⁷⁴.

Temos então uma organização dividida em 8 parágrafos. Quase a totalidade do documentário que conta com pouco mais de 8 minutos. De certo já conseguimos perceber que essa minutagem não dá conta do universo que é um toque de tambor de mina dentro de um Barracão. Com duração que possa chegar até 4 horas ou mais, aquilo que transcorre em uma noite de toque jamais caberia numa minutagem de 8 minutos. Contudo, não é essa intenção aqui, ou seja, Euclides não procura mostrar todos os detalhes que acontecem durante um tambor de mina. São pinçados alguns momentos chaves – no som inclusive – pra que um cenário possa ser exposto ao expectador. Cenário este que busca, através do nome, criar um real a respeito do que seja “o” tambor de mina.

⁷⁴ Euclides comenta que, após as primeiras conversas com Joila a respeito da organização interna da Casa de Nagô bem como sobre o tambor de mina em si, ele redige o texto que figura no over do documentário. Esse texto passa, segundo ele, por uma espécie de “curadoria” de Joila, fazendo crer que há uma participação fundamental da mesma também na produção do texto.

A transcrição acima revela uma voz *over*, aquilo que Nichols pontuou mais acima como sendo uma voz de deus. Nela, o narrador onisciente vai se dirigindo a um expectador de qualquer ordem, mas sempre ao ponto de conhecer aquilo que está sendo mostrado. O autor ainda comenta que “a tradição da voz de deus fomentou a cultura do comentário com voz masculina profissionalmente treinada, cheia e suave em tom e timbre, que mostrou ser a marca da autenticidade do modo expositivo” (NICHOLS, 2005, p. 142). Essa voz masculina, por certo está lá, sendo esse deus a qual todas as compreensões estão à disposição e, aqui, todas as compreensões a respeito do tambor de mina. Talvez não como Nichols coloca, cheia e suave, mas, mesmo assim, está lá.

É essa voz que, sob aqueles que estão sendo mostrados, vai tecendo comentários estruturantes como podemos perceber na transcrição. É essa voz que designa aquilo que existe e aquilo que, não sendo falado, não existe dentro daquele universo. Por tanto, tudo aquilo que não está sendo ouvido – anteriormente mostrado – passa a deixar de existir ou mesmo não existe de antemão. Cria-se um imaginário não só composto por imagens, mas também por sons onde dentro deste o tambor de mina é composto por aquilo que foi unicamente mostrado. Iremos, a partir disso, destacando os pontos da voz *over* conjuntamente àquilo que paralelamente vai surgindo como uma espécie de música de fundo, a trilha sonora do documentário, com o intuito de dar visibilidade alguns pontos que consideramos nodais para a compreensão daquilo ao qual nos propomos neste trabalho.

Inicialmente, pelo material digitalizado, não conseguimos compreender aquilo que se ouve. Contudo, podemos admitir logo pelo início do áudio quando este começa a se fazer presente que trata-se do início da ladainha à qual as imagens estão vinculadas. Há uma concatenação de imagem e som nesse sentido, ou seja, os músicos tocam e ouvimos aquilo que possivelmente esteja sendo tocado, mesmo que não haja uma sincronia percebida nos movimentos de bocas e mãos. Logo após já percebemos o *kirie eleison*⁷⁵, típico do começo das ladainhas.

Em outras palavras, monta-se o filme tendo essa percepção de início da obra com o início da cerimônia propriamente dita. O *kirie* permanece até o corte direcionar para o Barracão onde ocorrerá o tambor de mina. Daí segue-se o início da voz *over*.

⁷⁵ Trata-se de uma das orações cantadas durante as ladainhas realizadas antes do toque do tambor. Existem algumas variações no que diz respeito a letra e melodia, contudo, preserva-se o que se segue: *Kyrie, eleison. Christe, eleison. Kyrie, eleison. Christe, audi nos. Christe, exaudi nos. Pater de caelis Deus, miserere nobis. Fili, Redemptor mundi, Deus, miserere nobis. Spiritus Sancte Deus, miserere nobis. Sancta Trinitas, unus Deus, miserere nobis.*

... Em São Luís, essa manifestação religiosa é cultuada em sua forma mais primitiva na Casa das Minas e em Casa de Nagô.

Há uma probabilidade de, antes dessa fala inicial, haver uma outra. A notação com reticências é devido a isso. A entonação, assim como o assunto abordado nos dão a impressão de que o *over* já vinha desenvolvendo um raciocínio acerca do tambor de mina mas que, por conta da situação da banda sonora da película, não foi possível fazer esse resgate na digitalização do material. Todavia, daquilo que conseguimos perceber, torna-se claro que fala-se sobre o tambor de mina como manifestação religiosa, ou seja, não como ritual, como poderemos averiguar no decorrer deste capítulo, mas como um sistema religioso.

O termo “primitivo” surge aí como dando noção de algo que está ligado a uma manifestação primordial, inicial, ainda sem modificações, sem alguma mácula, principalmente porque faz menção às duas Casas, de Nagô e das Minas. Este momento, ao fundo, ainda é permeado pelo *kirie*, dando sustentação à noção de início de tudo, ou seja, a trilha sonora que acompanha a narração ainda é a mesma que inicia com as imagens da ladainha. A mudança ocorre conjuntamente ao corte para as dançantes sentadas, em concentração.

Segundo uma versão por tradição oral, a Casa de Nagô foi fundada por duas negras nobres, sendo uma nagô da tribo Tapá, Joana, e outra da tribo Cambinda, Josefa. Outra versão diz que ela foi aberta pelas sacerdotisas da Casa das Minas 20 anos depois de sua fundação.

Aqui temos informações que privilegiam dois momentos e que endossam as versões que trabalhamos neste trabalho. O *over* fala de duas versões acerca da fundação da Casa de Nagô, privilegiando, dentro da nossa análise, a versão oral, onde a fundação se dá a partir de Joana e Josefa e acentuando suas origens: “negras nobres”, o que por si só já corrobora com todas as outras versões que comentam tanto sobre o surgimento da Casa de Nagô quanto da Casa das Minas.

Citando ainda as nações de onde cada uma delas tenha possivelmente sido retiradas como escravizadas, coaduna com uma ideia de que, em 1979, esta versão era amplamente conhecida pelas dançantes como também pelas pessoas que se lançavam na busca dessas respostas. Ademais, como Mãe Dudu ainda estava como Mãe de Santo da Casa e possivelmente é contemporânea de mineiras mais velhas, não é de todo errado entender que essas versões cheguem até Euclides através também dela.

A montagem privilegia essas informações do *over* de forma a não estender o *kirie*. Ao contrário, durante a fala do narrador, não temos qualquer som. Isto se modifica justamente ao final da fala do mesmo, quando se inicia o toque do que seria o ferro do tambor de mina, como se fosse ali mesmo iniciar o tambor, uma vez que dentro do tambor de mina, como já vimos, é

o ferro que inicia a parte musical dos instrumentos. Pensamos que, com este intuito de montagem, cria-se no espectador uma espécie de preambulo sonoro, uma introdução para aquilo que dali a pouco será a tônica de todo o documentário, ou seja, o som do próprio tambor de mina.

Ao passo que termina este *over* sobre as possíveis origens da Casa e iniciando-se o toque do ferro executando uma mina dobrada, este permanece anunciando ainda uma espécie de chegada, de início, tal qual o faz durante a própria execução do tambor em si. Acompanha-se com isso toda uma série de imagens que vão desde o abatazeiro afinando o abatá, passando novamente pelas dançantes concentradas na ante sala do Barracão, o azeite de dendê sendo espalhado no abatá até alcançar as primeiras imagens da assistência no Barracão, quando temos o seguinte *over*:

Todas as Casas têm seu calendário anual obedecendo ordens de seus deuses.

Temos ainda a persistência do ferro na trilha sonora, em volume mais baixo, deixando espaço para o *over* aferir a respeito do calendário. E aqui, um detalhe curioso. Fala-se em Casas, no plural, e não apenas no singular, ou seja, não apenas da Casa de Nagô. Isto direciona um olhar mais atento para possíveis caminhos já trilhados, mesmo que teoricamente, através de material bibliográfico, para a dinâmica de outras Casas de Mina.

Em outras palavras, falar em Casas, no plural, dá ao mesmo tempo que uma noção geral do que possa ser a organização de outros Terreiros à exemplo da Casa de Nagô como também transparece uma vivência anterior àquela que está sendo projetada no filme. Citamos influências do tipo bibliográfica ou pessoal, o que não invalida que este *over* também possa ter sido suscitado por influências diretas como conversas com as dançantes ou pessoas ligadas à produção do filme como mencionamos no início deste trabalho.

O *over*, contudo, deixa espaços para algumas colocações que não estão lá, sendo ditas e que, sim, compõem um amplo aspecto de entendimento do que seja o tambor de mina para além da Casa de Nagô.

Entendendo Orixás e Voduns como deidades que estão ligadas a diversos elementos (terra, mar, fogo além de outros) assim como deidades que necessariamente não precisam ter essa associação sempre como uma forma de epíteto (podendo ter atributos ligados a qualidades como força, justiça, coragem, amor) e ainda entendendo que na Casa de Nagô não existiam apenas tais deidades mas também outras categorias de invisíveis (cabocos, pretos velhos, encantados e outros) é mister termos em mente que este mesmo calendário também pode ser ditado por outros tipos de invisíveis que não Orixás e Voduns. Ainda mais quando temos no

próprio *over* o precedente do plural: Casas. Logo, esta compreensão está, sim, para além da Casas de Nagô.

Isto é importante ser mencionado uma vez que na própria Casa de Nagô havia a festa já mencionada neste trabalho, a festa de Preto Velho que dá origem ao documentário homônimo também do mesmo diretor. Por tanto, entendendo essas diferenciações entre Cabocos que não estão no mesmo patamar divinatório que Voduns e Orixás, Encantados como sendo seres (humanos também) que em algum momento viveram e por alguma sorte desapareceram em locais como olhos d'água, encruzilhadas, ocos de paus, praias e rios e que mesmo assim incorporam nas dançantes, além de outras entidades com outras características, é de se imaginar que um calendário em outras Casas também é ditado por essas mesmas entidades, obedecendo critérios internos a cada Terreiro.

O ferro, voltando a questões do som, continua sua cadência até um ponto bem específico, que coincide não à toa com a imagem de Mãe Dudu, a primeira imagem de Mãe Dudu durante o documentário. Esta seguirá aparecendo em momentos-chaves também com a banda sonora destacando esses momentos.

Aqui começa, em suma, o tambor de mina, com o som dos abatás ganhando volume através do uso da técnica do *fade in*, ou seja, através do efeito que gradualmente vai aumentando o som, bem como as vozes que cantam as doutrinas que também começam a serem ouvidas através do mesmo recurso. Trata-se de uma mina dobrada aquilo que escutamos a partir deste momento e, apesar de ouvirmos o som da voz humana, infelizmente não conseguimos identificar qual a doutrina cantada.

Uma pergunta pertinente a essa falta de entendimento seria: Mas por que então dar importância a falta de entendimento do que se canta na primeira doutrina? Ora, aqui reside um ponto-chave que engloba tanto aquilo que é filmado e aparece nas imagens quanto aquilo que se consegue ouvir no som: numa abertura de tambor, no primeiro dia, se canta para Exu. O Imbarabô traduz isso: trata-se da doutrina que é destinada à abertura do tambor, que solicita a Exu que abra os caminhos. Da mesma forma como se canta para Exu no final, no fechamento de um tambor de mina que tenha essa influência dita nagô⁷⁶.

Logo, perceber que a primeira doutrina, mesmo com a dificuldade de entendimento, não traduz aquilo que se conhece pela melodia do Imbarabô, é perceber também que dentro da montagem do documentário “Tambor de Mina” o áudio inicial não é o mesmo que se canta na abertura do tambor. Isso poderia nos levar a inúmeras conjecturas a respeito dessa não utilização

⁷⁶ Chama-se Mina Nagô, por tanto, a Mina que possui também essas características dentro das doutrinas de abertura e fechamento.

do Imbarabô na primeira doutrina, todas elas, em nossa análise, sem força suficiente para sustentarmos uma digressão. Aqui, no entanto, é digno de nota devido ao caráter analítico do som e não por conta de suas possíveis opções estéticas.

Em determinado momento, quando na imagem vemos pela primeira vez o abatazeiro fazendo uso das duas bocas do abatá em sua execução, aquilo que ouvimos ainda é a mina dobrada. Contudo, o que vemos ser executado pelo abatazeiro é uma mina corrida, não só pela manulação dele como também pela forma como cabaças, ferro e entidade estão se movimentando ou se comportam. Logo, temos aqui um som de cobertura, ou seja, aquilo que foi colocado posteriormente na montagem do filme, na pós-produção do mesmo. Então o que conseguimos ouvir é uma mina dobrada sendo executada enquanto o tambor está sendo aberto e, em seguida, a mesma mina dobrada não se coaduna, não se encaixa com aquilo que está sendo mostrado pelo resto do conjunto que compreende a imagem.

No momento em que vemos Mãe Dudu conversando com um interlocutor, ainda estamos ouvindo a mina dobrada, o que colide diretamente com a cena anterior e a posterior, uma vez que na primeira um dançante está no processo de incorporação, enquanto que na segunda, em roda, ainda na mina dobrada, não temos dançantes incorporadas, o que na prática não se dá dessa forma, como explicaremos abaixo.

Notadamente, dentro do processo de incorporação, mesmo quando as entidades deixam o corpo da dançante, as mesmas continuam com o pano da costa em uso. Aqui, pelo processo da montagem, essa continuidade é quebrada. Possivelmente um espectador que não esteja acostumado com esses processos possa não se dar conta dessa quebra de continuidade. Aqui não se trata de julgar essa quebra como algo negativo e sim fazer notar diferenciações, apontar eixos que possam facilitar e lançar um entendimento mais global daquilo que ouvimos e vemos.

Ainda na sequência de Mãe Dudu e a pessoa interlocutora, as dançantes em roda continuam com o som da mina dobrada quando se ouve algo que parece desconexo do resto do som ou até mesmo problema sonoro na captação ou no processo de digitalização da obra. Trata-se de um brado de uma das entidades que, visivelmente, não está ali, dançando em roda (isso porque as dançantes estão puras e sem panos da costa).

Esse som típico, aos ouvidos leigos sendo parecido com uma onomatopeia, pode variar de acordo com a entidade em questão. São sons de afirmação, de chamada de outra entidade, sons que podem afastar algo (demandas, enfermidades, espíritos ruins), sons de cumprimento à assistência, enfim, uma infinidade de usos e de momentos onde os brados podem ser emitidos.

Em grande maioria das vezes, no entanto, se ouve uma entidade bradar quando a mesma está chegando, logo quando chega em terra ou, como é citado no próprio documentário, quando “arreia”.

Os cultos são abertos. No entanto, só dançam as filhas de santo pertencentes ao Terreiro onde se toca.

Inicia-se o *over* acima com o *fade in* para que se consiga distinguir o que se fala. Ressaltando a dinâmica comum a rituais públicos, o *over* ao dizer que os cultos são abertos endossa aquilo que procuramos observar anteriormente, ou seja, a realização de toques de tambor, em sua maioria, são abertos à assistência. Aqui podemos acrescentar a esse entendimento algumas observações que passam tangenciando essa informação do *over*. Nesse sentido, temos:

1 - Nem todos os toques são públicos, alguns podem ser restritos a dançantes da Casa.

2 - Existe a qualidade do que chamo de semipúblico, ou seja, toques que podem não estar no calendário anual, mas que por algum motivo precisam ser realizados, o que não leva a uma divulgação externa, mas também não impede que a Casa possa receber pessoas.

3 - Nem todos os cultos, termo usado pelo narrador, são abertos. Alguns inclusive são de participação restrita às pessoas da Casa, alguns ainda são restritos a somente alguns iniciados, outros ainda somente dignos das Mães de Santo. Contudo, não deixam de ser ritualistas que podem ser entendidas, na visão do *over*, como cultos. Tratam-se de obrigações, procedimentos que devem ser feitas em função ou devoção a determinado Orixá/Vodum/Caboco e assim por diante, e que possuem um grau de sigilo, de segredo, referente àquelas pessoas e a seu grau de iniciação na Mina.

Podemos constatar também que a questão de “... só dançam as filhas de santo pertencentes ao Terreiro onde se toca” pode ser colocado sob perspectiva. Esta nos aponta para as chamadas visitas que um Terreiro ou pessoas ligadas a um determinado Terreiro, de forma particular, fazem a outras Casas, a outros Terreiros. Visitas essas que podem incluir, também, o processo de dança.

Nesse quesito, mencionamos duas formas de visita, uma grupal (associada a toda uma Casa que visita outro Barracão) e uma individual (por iniciativa de uma ou mais pessoas, mas que não seja considerada a visita de uma Casa enquanto tal) por terem esse aspecto e, incluindo a dança, necessita de um aviso prévio para a Casa que irá receber outras pessoas, uma vez que estão envolvidas questões espaciais (o tamanho do Barracão para que comporte as pessoas), questões relativas à alimentação (a depender do tambor, são servidos chás, bolos, cafés, chocolate e, não raro, refeições), bem como horários pra início e fim do toque (em sua maioria

os toques são realizados durante a noite entrando pela madrugada, logo, a quantidade de pessoas influencia nesse horário de término, que pode alcançar a manhã do outro dia).

Até aqui, temos ilustrado de que forma essa noção de realidade a respeito do tambor de mina vai se dando na construção desse *over* de caráter informativo que, via de regra, é característica do documentário expositivo. É ele que vai dando informações que não possuem estrito senso com as imagens ou ao menos não necessitam ter tacitamente essa ligação. Nas palavras de Nichols (2005), referendando o uso de sons dessa forma, ele afirma que

Os documentários expositivos dependem muito de uma lógica informativa transmitida verbalmente. Numa inversão da ênfase tradicional do cinema, as imagens desempenham papel secundário. Elas ilustram, esclarecem evocam ou contrapõem o que é dito. O comentário é geralmente apresentado como distinto das imagens do mundo histórico que o acompanham. Ele serve para organizar nossa atenção e enfatiza alguns dos muitos significados e interpretações de um fotograma. Portanto, presume-se que o comentário seja de ordem superior à das imagens que o acompanham. Ele provém de um lugar ignorado, mas associado à objetividade ou onisciência. Na verdade, o comentário representa a perspectiva ou ao argumento do filme. Seguimos o conselho do comentário e vemos agora imagens como comprovação ou demonstração do que é dito (NICHOLS, 2005, p. 143-144).

Concordamos com Nichols e acrescentamos que torna-se muito mais evidente e com um sentido mais didático e, por tanto, se consegue apreender tanto quanto ou mais que as imagens quando a questão é o áudio, o *over* da obra. Em termos de sensações, o que temos pode ser descrito como um aprendizado mesmo, um processo de ensino aprendizagem propiciado pelo *over*. É ele quem vai nos guiando pelas sendas das imagens (que as vezes, soltas, se transformam em verdadeiros labirintos), que, apartadas do áudio, do *over*, possivelmente se transformariam em imagens genéricas e, como bem salienta o autor, desempenhando um papel secundário no filme.

O modo expositivo enfatiza a impressão de objetividade e argumento bem embasado. O comentário em voz *over* parece literalmente “acima” da disputa; ele tem a capacidade de julgar ações no mundo histórico sem se envolver nelas. O tom oficial do narrador profissional, como o estilo peremptório dos âncoras e repórteres de noticiários, empenha-se na construção de uma sensação de credibilidade, usando características como distancia, neutralidade, indiferença e onisciência (NICHOLS, 2005, p. 144).

Estando acima de qualquer disputa/questionamento, colocando como tácita as questões ali faladas sobre (não o que se vê, mas) sobre o tambor de mina, o *over* não só no filme em questão mas na obra expositiva vai deixando essas ideias como que concretadas, não deixando (em tese) margem para perspectivas que coloquem esse “concreto” sob um novo prisma.

Estando “acima de”, estando “sobre” (em tradução direta *over* significa isso), a posição da fala na locução na obra expositiva procura não deixar esses rastros que possam ser seguidos, pois estão lá, tácitos.

O cineasta assume uma persona individual, diretamente ou usando um substituto. Um substituto típico é o narrador com voz de Deus, que ouvimos em voz-over, mas a quem não vemos. Essa voz anônima e substituta surgiu na década de 1930, como uma forma conveniente de descrever uma situação ou problema, apresentar um argumento, propor uma solução e, às vezes, evocar um tom ou estado de ânimo poético. (...) A voz de Deus e a correspondente voz da autoridade - alguém que vemos e ouvimos, que fala em nome do filme, (...), persistem como característica dominante do documentário (e também dos noticiários televisivos). (NICHOLS, 2005, p.40-41).

Todavia, como pontuam Shohat & Stam (2006) a respeito do espectador e, aqui neste caso, desta pesquisa, o texto do *over* juntamente com a pessoa do pesquisador podem e devem estar colocados em movimento. Movimento este causado pelos atritos do conhecimento prévio (pesquisador) a respeito do universo da Mina com o *over* da obra. Sendo assim

nem o texto nem o espectador são entidades estáticas, pré-constituídas: os espectadores formam e são formados pela experiência cinematográfica dentro de um processo dialógico infinito. O desejo cinematográfico não é apenas intrapsíquico, mas também social e ideológico. (SHOHAT & STAM, 2006, pg.457)

Essa mesma experiência cinematográfica que é dialógica, ou seja, constrói o filme assim como é construída por ele, associada ao conhecimento prévio do universo da Mina, traduz-se também na busca por expandir esses conceitos trazidos pelo filme, localizado geográfica e temporalmente. Outrossim, busca expandir a visão do que seriam as práticas do tambor de mina partindo do que é visto/escutado no documentário e colocando em paralelo com um conjunto de saberes que se têm em continuidade dentro dos Barracões. Ou seja, é um conhecimento que se projeta no tempo, que encontra reverberações também na atualidade e que, da mesma forma, lança luz sobre questões de outrora.

Em vista disso, no que diz respeito à continuidade sonora da mina dobrada que vinha sendo executada até então durante o breve *over* “*Os cultos são abertos. No entanto, só dançam as filhas de santo pertencentes ao Terreiro onde se toca*”, percebemos que a doutrina que vinha sendo cantada encerra e, por meio da montagem, procura-se dar uma continuidade na mesma doutrina, como se estivesse continuando e não houvesse acabado de ser cantada/tocada. Essa montagem se dá justamente no processo do *zoom in* quando as dançantes estão em círculo.

A noção, por tanto, que vamos construindo a partir dessas opções estéticas é a de que o som, a música, os toques vão se perpetuando durante todo o ritual do tambor, não havendo então variações musicais. Direcionando nossa atenção ao som, temos a impressão que se trata única e exclusivamente de um tipo de toque durante todo o tambor executado. Contudo, contrapondo ainda essa noção, vimos anteriormente que o tambor de mina possui uma musicalidade vasta, tanto no que diz respeito às doutrinas e suas letras quanto aos tipos de toques. Aqui cabe uma reflexão trazida por Heider (1976-2006):

O problema é que no momento da filmagem ninguém pode saber qual será o resultado ou como ela aparecerá. E o objeto certamente não pode prever o que será preservado, omitido ou justaposto durante a montagem. E o que também ocorre é que mesmo quando as pessoas se veem num filme finalizado, elas não podem prever como o filme afetará outros. Isso é verdade especialmente com objetos dos filmes etnográficos, que na maioria das vezes nunca antes estiveram em um filme⁷⁷ (HEIDER, 1976-2006, p.111, tradução minha).

Consequentemente, aquilo que chega até nós é essa apreensão do *continuum* do toque, da doutrina que atravessa todo o ritual, justapondo consigo uma série de imagens que informam corporalmente, seja na dança, no próprio ato de dançar ou no de tocar, que existem diferenças marcantes durante o ritual do tambor de mina. Todavia, esse continuum prossegue até um momento chave que o faz cessar: Mãe Dudu levantando o quadro com a fotografia das mineiras antigas. Nesse momento temos uma nova narração, um outro *over* informando que:

Na Casa de Nagô predomina o sistema matriarcal, cabendo aos homens o papel de proteger e tocar. Os deuses são chamados de Orixás ou Voduns, usando o prenome Toy para designar os Voduns velhos e Boçu para designar os voduns novos.

O início deste *over* é sem a mina dobrada que vinha sendo executada, sumindo de forma bem rápida num *fade out*, ou seja, na diminuição de volume até não ouvirmos mais o toque da mina, ficando então a imagem de Mãe Dudu observando a fotografia juntamente com a narração. Então entre um ponto e outro da narração há uma mudança, iniciando-se novamente o toque do ferro. De forma a coincidir com o final da frase, após a palavra “tocar” inicia-se um novo ciclo. O ferro novamente começa como se estivessemos novamente em uma nova mina dobrada. É o mesmo som do ferro que vínhamos ouvindo, agora realocado para este momento.

Faz-se um apontamento ao que observamos a respeito de na Casa de Nagô ser uma Casa matriarcal, com divisões bem claras no que diz respeito à dança e atividades como tocar e cuidar do Terreiro.

Faz-se ainda uma diferença estruturante no que diz respeito à questão etária das entidades, pontuando “prenomes”, ou seja, a primeira parte dos nomes que têm por finalidade distinguir, aqui, faixas etárias: existem entidades novas (Boçu) e existem entidades velhas (Toy).

Citando, contudo, apenas os Voduns, restam as lacunas dos Orixás, dos Cabocos, bem como Pretos Velhos, Tobossas (conhecidas como senhoras de muito luxo, associadas à cortes e reinados). O ferro, contudo, permanece até o momento em que irrompe novamente o toque

⁷⁷ The problem is that at the moment of shooting no one can really know how the footage will turn out or how he or she will appear. And the subject certainly cannot also it turns out that even when people see themselves in a finished film, they cannot anticipate how that film will affect others. It is especially true with the subjects of ethnographic films, who for the most part have never been in a film before

da mina dobrada. Esta, neste momento, não é mais a mesma que era cantada anteriormente, iniciando justamente quando há o cumprimento de uma das entidades em terra à uma senhora da assistência.

Na sequência que se segue, sendo a maior de todo o documentário, esta mina dobrada a acompanha permanecendo inclusive quando uma nova narração *over* explica que:

Cada dançante recebe dois ou mais Orixás: um homem, uma mulher ou uma criança. Quando ele arreia, é identificado com uma toalha bordada conforme sua localização no corpo.

Temos aí uma explicação direta no *over* daquilo que transcorre nas imagens bem como um novo brado de uma entidade, diferente do primeiro. A narração, por sua vez, também vincula unicamente o processo de incorporação aos Orixás mesmo afirmando anteriormente que existem não só os Orixás na Casa, mas também Voduns.

De forma complementar, também incluímos acima outras entidades que, sim, faziam-se presentes nos toques na Casa de Nagô, não estando por sua vez nessa categoria de divindades. Ainda, a diferenciação entre Voduns e Orixás, suas características particulares e de onde trata-se sua origem no continente africano não é trabalhada, um pormenor que talvez, assumimos aqui, fosse digno de nota na medida em que refletem formas organizacionais e panteões diferentes, refletindo sociedades distintas no continente africano que chegam até as terras maranhenses concomitantemente ao processo da diáspora⁷⁸.

Direcionando a atenção para um termo específico utilizado no *over*, a palavra “arreia”, fazendo referência ao processo de incorporação das dançantes, podemos inferir que dentro da produção do filme houve um contato com determinadas falas a respeito desse processo. Da mesma forma como usa-se “baixar” (Preto Velho baixou, Dona Madalena quando baixou ainda não tinha terminado o tambor, além de outros exemplos) para exprimir esse processo de incorporação, o termo “arreia/arriar” é amplamente usado só que por mineiras mais antigas.

Essa propensão em utilizar o termo mais antigo ainda em voga talvez na Casa de Nagô, possivelmente também usado de forma mais acentuada deixa um lastro que nos remete às imagens - e também aos áudios suprimidos no filme – de Mãe Dudu, a quem podemos creditar um contato da equipe com mais afinco ou, senão da equipe, do próprio Euclides, o que

⁷⁸ Aqui, mais uma vez, procuramos em Bordwell e Thompson (2006) elementos que possam justificar essas escolhas. Nesse sentido, segundo eles: “A análise formal do cinema envolve a identificação e a descrição das escolhas formais que o cineasta faz para criar significado. Essas escolhas incluem a duração da tomada, o tamanho e o ângulo do enquadramento, o movimento de câmera, a iluminação, o som e a montagem” (BORDWELL E THOMPSON, 2006, p. 23). cremos, a partir disto, dessas escolhas realizadas quando da montagem, justificar-se que esses elementos citados acima não sejam mencionados na obra. Todavia, é importante a menção a esses mesmos elementos nesta pesquisa, colocá-los como existentes dentro da organização do tambor de mina da Casa de Nagô.

justificaria o uso do termo. Da mesma forma, percebemos as considerações sobre a utilização das toalhas, termo utilizado na narração para designar os panos da costa e que designam tanto o gênero quanto a questão etária, esta última relacionada às crianças.

Por se tratar de uma sequência longa como já observado, conseguimos a partir dela perceber, ainda, diversas frases musicais executadas pelos abatás, ou seja, momentos onde os toques dentro da mina dobrada são modificados, acrescentando ou subtraindo notas, provocando sonoramente um encadeamento diversificado destas, estabelecendo assim um diálogo, uma conversa como dito entre os dois tambores. Contudo, não conseguimos identificar em nossas análises as mesmas frases no ferro e nas cabaças. Mesmo assim, à guisa de conhecimento, é comum que se façam frases também nesses instrumentos, modificando da mesma forma como nos abatás a quantidade de notas, acrescentando ou subtraindo-as, dando um sentido de começo e fim e, por tanto, retornando ao toque que seria a base da mina, seja ela corrida, dobrada ou mesmo a valsa.

Observação importante é que, independente do tipo de toque de mina executado, não existem solos do começo ao fim dentro do conjunto desses instrumentos. Não existem instrumentos solos ou que executem solos, ou seja, que façam improvisações durante todo o transcorrer da doutrina. O conjunto abatás, ferro e cabaças, mesmo que façam frases dialogando com seus pares, essas frases não direciona-os para a execução de solos na duração de uma doutrina. Por tanto, as frases não podem ser entendidas a partir desta categoria, mesmo que sua duração seja mais alongada.

Antes mesmo do último *over*, acontece uma mudança digna de observação neste longo trecho registrado. Atentando para a doutrina que vem sendo cantada, justamente no momento do *raccord* dos pés calçados/descalços para o sutil contra *plongée* das dançantes, há uma inequívoca mudança na letra da doutrina. Na verdade, não somente da letra como também da melodia desta. Trata-se, por tanto, de uma outra doutrina sendo cantada no mesmo toque.

Obedecendo ainda o toque – mina dobrada –, a mudança da doutrina neste ponto mantém uma ligação íntima com aquilo presenciado atualmente por este pesquisador em Terreiros como o de Mãe Elzita, o de Pai Wagner, o de Mãe Geralda e no Morro de Madan Odé⁷⁹, ou seja, essa mesma mudança de doutrinas dentro de um mesmo toque. Logo, chegamos à conclusão que mais de uma doutrina pode ser executada durante um toque, seja ele dobrado, corrido ou valsa.

⁷⁹ Terreiro fundado em 1939 e que teve como uma das fundadoras Mãe Clarinda, que também fazia parte da Casa de Nagô.

A partir de uma vivência pessoal, acompanhando as mudanças ocorridas nos referidos Terreiros desde o final da década de 1990, havia um pensamento de que tal fato possivelmente fosse algo novo, desenvolvido mais recentemente. Todavia, a partir deste ponto observado no documentário podemos concluir que não, uma vez que em 1979, ano de realização do documentário, essa prática já era corrente.

Por fim, logo após esse *raccord*, comentando a respeito dos trajes das mineiras, o *over* explica que:

Os trajes são diferentes dos outros cultos de origem afro, conservando, no entanto, o luxo e a beleza primitiva.

Mais de perto, ainda nesse mesmo sutil contra *plongée*, podemos observar as dançantes e detalhes de suas roupas, principalmente as blusas de renda chegando até o meio do braço ou cotovelo. Nos minutos anteriores a esta observação, constatam-se as saias compridas em maioria alcançando a altura do tornozelo além de alguns lenços discretamente colocados no cós das saias ou sendo segurados pelas dançantes. A seda, o linho, o algodão, rendas e o cetim podem ser citados dentro dos tecidos utilizados na confecção destes paramentos das dançantes. Na medida em que cita que “os trajes são diferentes dos outros cultos afro” a narração ainda reconhece a especificidade do tambor de mina no que diz respeito a essas mesmas indumentárias.

Novamente, o “primitivo” aqui citado não é analisado nesta pesquisa como sendo algo relacionado a rudimentar e mal-acabado. Ao contrário, as imagens dão conta disso e o próprio texto narrado também, ao mencionar o luxo das peças que ainda é preservado. Por certo, esse mesmo luxo e suntuosidade nos chega até os dias atuais, onde se comprova a mesma observação feita no documentário.

Todavia, uma digressão que elucida um pouco do observado é que, se comparássemos com outros materiais audiovisuais, como as filmagens realizadas em São Luís pela Missão Folclórica de Mário de Andrade, em 1938, esta analogia cheia de detalhes suntuosos não fosse tão acentuada, uma vez que – digressão já feita – as roupas que aparecem nesses registros da Missão no Terreiro de Mãe Maximiliana continham menos detalhes e a suntuosidade aparentemente não era a mesma da registrada pelo documentário na Casa de Nagô.

Sendo assim “primitivo” aqui está associado a categorias como peças de cunho originais, ancestrais ou mesmo preservadas. Atentar para esses fatores é também entender o tom do *over* impresso no filme, percebê-lo não só pelo que deixa incompleto, mas também pelas ressalvas positivas que realiza. Além, claro, de ter em mente o contexto histórico em foi

redigido, cuidando para não cair em determinismos historicamente anacrônicos onde palavras como essa em questão anteriormente eram usadas também num sentido positivo.

A doutrina tocada em mina dobrada continua até o final do documentário, atravessando as cenas da assistência nas muretas, bem como os últimos closes e todas as 4 cartelas finais, encerrando em um *fade out* rápido. Ali, nas cartelas finais, ainda não havia sido desenvolvido de forma abrangente o conceito de “clipagem”, ou seja, realizar os cortes tendo sua duração concatenada com as batidas/ritmo da música.

Sendo assim, chegando ao final dessas análises no que diz respeito ao som – envolvendo tanto a trilha sonora quanto a narração *over* – percebendo ambas como fazendo parte de um todo, sendo em nossa análise um equívoco dissociá-las ao custo de possivelmente gerar distorções ou ruídos na compreensão de ambas - observamos que tais elementos coincidem para criar um universo próprio, também independente da imagem. Nesse caso, não estão lá funcionando como um sublinhado da imagem, tal como preconiza Nichols (2005) quando aponta a independência do som ou mesmo sua importância maior no tipo de documentário ao qual associamos o “Tambor de Mina”, ou seja, um documentário de caráter expositivo.

Muitas são as lacunas deixadas durante o *over* que conduz o espectador, porém nessas lacunas esta pesquisa também se apoia não para aponta-las com o intuito de diminuir sua importância, mas ao contrário, apoiando-se nelas esta consegue sugerir uma ampliação da visão disponibilizada pelo mesmo *over*. Da mesma forma, fazemos uso da trilha sonora que, via de regra, é trabalhada sobre o toque do tambor de mina e, mais ainda, sobre a mina dobrada, para destacar os pontos que pensamos serem nodais num entendimento da dinâmica de execução e reflexão sobre tal quesito.

As falas de Mãe Dudu, por exemplo, não constam no filme. Em dois momentos, como podemos observar e (não) ouvir, o que temos é a imagem sem som da fala. Claro, são opções estéticas e, talvez limitações técnicas que ora pudessem ter sido impostas à produção do filme.

Aqui, ao observarmos isso, trazemos a discussão colocada por Sodré (2005) a respeito das falas de grupos minoritários em detrimento de grupos hegemônicos que detém o poder no que diz respeito à maior parte dos recursos econômicos, e, por tanto, do poder da fala.

Indicamos a fala do autor na medida em que coadunamos com suas reflexões no sentido de entender Euclides e a produção do filme como essa fatia da sociedade que possui, sim, o poder da fala sobre os grupos que não a possuem. Todavia, trata-se de colocar sob perspectiva essa reflexão uma vez que a fala aqui é o próprio filme “Tambor de Mina”, ou seja, uma obra pensada, como tal, para o exterior do Terreiro, e não para ser utilizada apenas internamente. A fala original, contudo, está lá, na Casa de Nagô, dela não se detém o poder.

Esta, através do filme, é mediada e, mesmo assim, na obra, não se configura como sendo um elemento degenerador ou mesmo que insuffle uma conotação pejorativa, publicitária ou que menospreze essas mesmas minorias. Até mesmo o termo “minoria” pode ser relativizado, uma vez que o povo de Terreiro, o povo de santo, já naquela época, possuía uma ampla capilaridade, uma ampla atuação – como sempre o teve – no Estado, haja visto a participação de Mãe Dudu nas produções teatrais da época. Isso, claro, se formos nos deter apenas em um exemplo da Casa de Nagô, sem contar com outros tantos que não estão no âmbito desta pesquisa⁸⁰.

Lins (2004), sobre a questão de dar voz ao outro que comenta

[...] Não há como “dar voz ao outro”, porque a palavra não é essencialmente “do outro”. O documentário é um ato no mínimo bilateral, em que a palavra é determinada por quem a emite, mas também por aquele a quem é destinada, ou seja, o cineasta, sua equipe, quem estiver em cena. É sempre um “território compartilhado” tanto pelo locutor quanto por seu destinatário [...] (LINS, 2004, p.108).

Em nossa análise, o documentário “Tambor de Mina” não busca essa iniciativa. Caberia então negativá-lo e inferir que presta um desfavor tanto ao cinema quanto à própria Casa de Nagô? Acreditamos que não por vários motivos e, talvez o que mais pese para essa constatação é que há na produção esse território compartilhado citado pela autora.

Como saber disso? Ora, é mister que não se produz documentário ou qualquer outra coisa advinda “de fora” dentro de Terreiros sem que haja um compartilhamento mínimo de intenções, sejam elas quais forem⁸¹. Como pudemos notar, há sim um engendramento de diversas atitudes, pensamentos, iniciativas durante o filme. Desde questões que envolvem a localização do sujeito-da-câmera até questões supostamente mínimas e que não influenciam no todo do filme, como o termo “arriar” e sua entonação no *over*. Ali conseguimos notar de forma clara que possivelmente houve um entrelaçamento de ideias anteriores, mesmo que mínimo, para que esses detalhes e outros pudessem alcançar o espectador de uma forma que esse compartilhamento pudesse ser notado por olhos e ouvidos mais atentos.

Em suma, não é a pessoa que fala, mas são as pessoas que estão ali, produzindo e sendo donas daqueles sons, inclusive das vozes nas doutrinas, apesar de ser a voz de alguém, um *over*,

⁸⁰ É sabido, por exemplo, das relações que algumas filhas de santo possuíam com o interventor Paulo Ramos e que, por isso, houveram de conseguir indulgências no sentido de terem os Terreiros funcionando durante as amplas perseguições que haviam às casas de culto.

⁸¹ Impossível não nos remetermos a Metz (1974) quando este afirma que: “A natureza do cinema como uma forma de arte baseada em imagens em movimento significa que ele é capaz de representar o fluxo do tempo e do movimento de maneiras únicas e emocionais” (METZ, 1974, p. 15). Como pensar então – levando em conta essas características emocionais citadas pelo autor - que algo possa ser produzido dentro de um Terreiro como a Casa de Nagô, utilizando-se dessas prerrogativas sem que haja um mínimo de compartilhamento? Torna-se, é evidente, impossível tal intento a nosso ver. Isso, como já mencionamos anteriormente, potencializa-se quando pensamos nas próprias relações de Joila com a Casa preexistentes ao filme e que levam Euclides à realização do mesmo.

um estar sobre a imagem e, logo, sobre as pessoas. Contudo, aqui não procuro com dedo em riste condenar a obra por utilizar desse recurso. Trata-se na verdade de observar e pontuar uma forma de produzir documentário clássico, expositivo, levando em conta sua predominância nas produções datadas dessa época e obedecendo a linguagem que é concomitante ao gênero⁸².

Sendo assim, o discurso sonoro do filme em nossa análise propõe ao espectador um condensado daquilo que seja a Mina e, de forma específica, o que seja o tambor de mina. Nesse discurso ambas categorias estão aglutinadas em certa medida, não sendo necessário uma decifração ou uma apreensão dos códigos mínimos que existem. Ali, nesse discurso, em um tom que flerta com uma sonoridade jornalística, característica também do documentário expositivo, a Mina é assimilável sem muitos pormenores e, é justamente nesses pormenores que esta pesquisa também se apoia para expandir o entendimento como é nosso intento.

Bourdieu (2007) comenta que o poder da enunciação, ou seja, de fazer ver e fazer crer, modificando e também transformando a visão de mundo e a ação sobre este, só é exercido se for ignorado como arbítrio, apontando ainda que “o que faz o poder das palavras e das palavras de ordem, poder de manter a ordem ou de a subverter, é a crença na legitimidade das palavras e daquele que a pronuncia, crença cuja produção não é da competência das palavras” (BOURDIEU, 2007, p.15). Talvez resida aqui o poder do documentário em fazer crer que a aglutinação da qual fazemos referência durante toda esta pesquisa, seja algo dado como natural ou certo/verdadeiro a partir do documentário e, como trabalhado neste capítulo, do som nele.

É a partir desse enunciado sobre a coisa dada, ou seja, a conceituação sobre o tambor de mina e sobre a Mina que se tem a construção da realidade modificada pelo discurso do filme, ou seja, estabelecida pela narrativa do filme.

Aqui vale a pena lembrar o que apontam Gaudreault e Jost (2010), teorizando acerca da narração fílmica. Esta, de acordo com os autores, emanaria de algo que proporciona encadeamento, ou seja, da montagem e que, por sua vez, acontece em um segundo momento.

O narrador fílmico, por tanto, apoderando-se das micronarrativas – os planos do filme – inscreveria nelas seu próprio percurso de leitura consecutivo ao olhar que ele teria inicialmente posto sobre essa substância narrativa primeira – os planos.

⁸² Aqui é importante frisar justamente essa questão histórica no que diz respeito à produção do filme, onde ele está inserido tendo em vista a categoria à qual nos propomos a inseri-lo nesta pesquisa, ou seja, um documentário expositivo. Nesse sentido, além do contexto histórico, é ainda vital pensar em outros fatores que dizem respeito contexto político e principalmente social. É nesse esteio que Metz (1980) comenta: "O cinema é uma forma de comunicação que utiliza uma linguagem visual e sonora para expressar ideias e emoções, mas que também é influenciada por fatores sociais, culturais e políticos" (METZ, 1980, p. 29).

Completam ainda informando que “em um nível superior, a ‘voz’ dessas duas instâncias seria de fato modulada e regrada por esta instância fundamental que seria, então, o “meganarrador fílmico”, responsável pela “meganarrativa” – o filme. (GAUDREAULT & JOST, 2010, p. 75).

Dada essa importância da narração, do *over* no que tange o documentário do tipo expositivo, podemos afirmar que aqui ele se faz tanto quanto ou até mais importante que as imagens, uma vez que é ele quem direciona o entendimento daquilo que vemos bem como daquilo que não vemos, uma vez que não anda paralelamente sublinhando a imagem e, como já preconizava Chion (1999) não só a voz mas toda a banda sonora funciona não como um bloco coeso e sim como objetos autônomos.

Finalizando nossas análises, à guisa de complemento e destacando mudanças estruturantes e detalhes valiosos durante o som concatenado à imagem, podemos remontar então o filme com base em sequências que reagrupam esses dois parâmetros, indicados na tabela a seguir:

SOM	IMAGEM
Ruído branco	 Créditos iniciais
Possível som não digitalizado devido situação da banda sonora da película	 Barracão
Idem	 Ladainha
Instrumentos de sopro	 Ladainha
Início do over	 Barracão
Fim da ladainha/sem trilha sonora	 Antessala do Barracão
Ferro	 Barracão/afinação do abatá
Início do tambor de mina/mina dobrada	 Primeira imagem de Mãe Dudu

Primeiro brado de uma entidade	 Dançantes durante a dança em círculo
Fim do toque de tambor de mina/fim da mina dobrada	 Mãe Dudu falando sobre a foto
Retorno do ferro	 Mãe Dudu olha para câmera
Retorno do tambor de mina/mina dobrada	 Cumprimento da entidade à pessoa da assistência
Segundo brado de entidade	 Colocando pano da costa
Mudança de doutrina dentro do toque	 Pés calçados/descalços
<i>Fade out</i> da mina dobrada	 Cartela final

Tabela 1 – relação imagem-som

CONCLUSÃO (E PARA ALÉM DELA TAMBÉM)

Esta pesquisa procurou, sobretudo, entender qual o sentido atribuído ao tambor de mina enquanto ritual apresentado no filme homônimo realizado por Euclides Moreira na Casa de Nagô em 1979 através da bitola super 8. Para isso, utilizamos majoritariamente as contribuições da professora Carmen Rial no que diz respeito à etnografia de tela bem como da análise fílmica levando em conta aquilo preconizado nos trabalhos de Aumont, Bordwell, Metz, dentre outros.

Traçamos um breve quadro histórico levando em consideração o tráfico de pessoas escravizadas da África para o continente americano e, em especial para o Maranhão/São Luís, no intuito de entender a partir dessa população como vai se dando a formação desse sistema religioso chamado Mina. Com isso, percebemos que as origens dessa população advinha de vários portos ainda no continente africano e que, ao chegarem em solo maranhense, eram por tanto agrupados de forma genérica, não levando em conta suas origens ou mesmo as sociedades às quais faziam parte no antigo continente.

As rotas, como pudemos observar, eram variadas e foram mantidas durante alguns séculos, registradas em documentos oficiais que dispunham de valores, nomes, endereçamentos além de outras informações que, posteriormente, sustentaram as pesquisas sobre as quais esta se debruçou pra também fazer esse levantamento.

Nesse mesmo esteio, procuramos entender questões relacionadas às etnias e às terminologias empregadas, tais como Mina, Nagô, Jêje dentre outras que chegaram até os Barracões transformando-se em nomenclaturas de auto identificação no que diz respeito aos tipos de Mina praticadas. Observamos que, a partir dos agrupamentos realizados quando do processo de retirada e comercialização dos escravizados em terras maranhenses estes termos foram se solidificando e tornando-se elementos de auto identificação na mesma medida em alguns já faziam parte dessa desse mesmo processo.

A partir disso, dentro de nossas análises, buscamos ainda fazer um breve levantamento da construção do que acreditamos ser uma justaposição de termos ou ainda uma aglutinação destes dois termos – Mina e tambor de Mina - na tentativa de conceituar estas que são duas categorias distintas, como religião e ritualística, na perspectiva de serem uma única.

Neste ponto, a trajetória que traçamos procurou identificar e evidenciar as diferenças conceituais e ontológicas no que diz respeito a essas duas categorias: Mina e tambor de mina. Conceituais na medida em que determinam práticas distintas e direcionam também estas mesmas práticas. Ontológicas pois dizem respeito ao próprio ser da religião – a Mina – bem como do ritual – o tambor de mina. Da mesma forma, conceituais e ontológicas pois conduzem o adepto da Mina, ou seja, o mineiro a vivenciar para além do Barracão aquilo que Mauss

(1974) descreveu como fato social total. Em outras palavras, como assumimos durante este trabalho, a Mina enquanto tal tem esse caráter uma vez considerada como religião: assume a função de fato social total, alcançando a complexidade da vida do adepto, não estando circunscrita aos rituais realizados nos Terreiros.

Partindo disso, e já iniciando então uma diferenciação dessas duas categorias, a utilização de elementos êmicos, ou seja, que provinham de dentro dos Terreiros, internas a eles, vão adicionando elementos que dão sustentação ao que esta pesquisa também vai desenvolvendo em seu corpus como já dito. A própria vivência deste pesquisador, também um membro de Terreiro, vai dando subsídios para que essas mesmas análises êmicas e seus exemplos possam ser utilizados de forma ampla e caracterizadas a partir de cotidianos e exemplos mais próximos, que agreguem em qualidade à pesquisa.

Tais diferenciações foram necessárias uma vez que a estruturação da pesquisa se dá também tendo em vista esse fator que, por sua vez, não está atrelado somente às ideias, mas às práticas no que diz respeito ao tambor de mina e à Mina como já dito. Logo, pudemos perceber através dos exemplos êmicos, ou seja, as doutrinas, que tais diferenciações já existiam previamente a este trabalho. Neste, propusemos um olhar mais adequado para as doutrinas levando em conta nosso intento aqui.

O primeiro olhar disposto foi o de perceber as doutrinas referentes à Mina. Nessa medida, pensando-a enquanto religião, fazendo uso da visão de que esta é um amplo sistema que engloba vários níveis bem como vários aspectos da vida do seu adepto, conseguimos através das doutrinas cantadas nos Barracões destacar este ponto. Logo, como foi constatado, a Mina é citada nas doutrinas enquanto algo maior, ligada à concepção de mundo e de organização global, que orienta uma forma de agir, pensar e ser.

O segundo olhar dispunha da necessidade de perceber o tambor de mina enquanto ritual e, também aqui, utilizando-nos das referências internas. Elencando para isso um conjunto de doutrinas que dispusessem essas características, pudemos perceber a mesma estrutura, ou seja, um repertório que confirma de antemão uma constatação que já em nossa vivência havia sido percebido e que, aqui, é colocada de forma conceitual e estruturada no corpus deste trabalho. O tambor de mina neste segundo olhar, por tanto, figura nas doutrinas como um processo, como um ritual, aquilo que se faz em algum momento, algo prático, ligado também a práticas cotidianas dos Barracões.

Cabe ainda, neste ponto, ressaltar essa diferença qualitativa que verificamos ter o uso desses exemplos internos aos Barracões em relação às doutrinas, na medida em que esses aspectos ressaltados, essas categorias distintas – Mina e tambor de mina – ainda não foram

desenvolvidas em outras pesquisas, quer seja utilizando-se da mesma estratégia de abordagem, quer seja propondo a dissociação das categorias até então erroneamente aglutinadas.

A Casa de Nagô foi abordada neste trabalho de modo a nos embasarmos naquilo que existe em termos de publicações científicas sobre a mesma, levando em conta sua importância para a história da Mina maranhense uma vez que é dela (também) que saem os modelos de Mina e de tambor de mina para outros tantos Terreiros em São Luís bem como em outros Estados. Esse modelo pode ser visto, por conseguinte, até mesmo nos dias atuais e pode ser conferido não só através do cinema como em outras linguagens artísticas, comprovando a importância e a penetração desse modelo para além dos muros do Terreiro.

No que diz respeito ao super 8 e ao uso da bitola em São Luís, diversos apontamentos podem ser feitos, sendo que muitos deles transcorreram durante as inúmeras conversas com o professor Murilo Santos, hoje o principal responsável pela digitalização dos filmes super 8 e 16mm através do projeto Guarneendo Memórias. Tal projeto é o que permite que esta pesquisa chegue até este ponto, disponibilizando não só o documentário “Tambor de Mina” como outros filmes para o desenvolvimento das pesquisas.

Em se tratando dessa bitola, aquilo que constatou-se de forma tácita e que pode ainda direcionar futuras pesquisas é o fato de que o filme aqui trabalhado teve influência direta de Joila Moraes, sendo esta a responsável pelo argumento do documentário. Mesmo não constando nos créditos finais, é ela quem apresenta Euclides à Casas de Nagô assim como a tantos outros temas. É a partir dela que se realiza também outro filme aqui citado e que tem ligação direta com este que abordamos. “A Festa do Preto Velho”, também realizado no mesmo Terreiro, é propiciado através de Joila, que frequentava a Casa de Nagô e com esta possuía íntimas relações já de alguns anos.

Este fato surge na pesquisa como sendo de vital importância para entendermos o super 8 feito em São Luís. Por certo, as influências externas ao cinema (e de pessoas não ligadas ao cinema que tiveram importância nas produções cinematográficas) é uma das abordagens que Murilo Santos está desenvolvendo em sua tese de doutorado em história na Universidade Federal do Maranhão e que também foi um dos pontos nodais das inúmeras conversas a respeito de cinema e principalmente do movimento super 8 no Estado e suas reverberações na atualidade.

Inserido num contexto histórico de ditadura, o super 8 maranhense, contudo, não sofreu (a mesma) perseguição da bitola 16mm. Nesse sentido é necessária uma ampla revisão historiográfica da cinematografia maranhense na medida em que aquilo que tem sido produzido principalmente a partir dos anos 2000 tem dado conta do contrário. Em resumo, aquilo que esta

pesquisa alcança em termos de produções científicas sobre a bitola afirma que o super 8 sofreu severa perseguição e que, talvez por isso, não tenha desenvolvido muitos filmes. Ledo engano, uma vez que existe material científico anterior aos anos 2000 que prova o contrário, como pudemos perceber. Ainda, a visão de que a censura era ativamente colocada a postos em relação às produções de super 8 ou mesmo às exibições não encontra fundamento quando colocadas frente a frente com testemunhos como os de Murilo Santos, Nerine Lobão e outros realizadores da época. Outrossim, os filmes não passavam por uma censura geral (a não ser a que existia dentro da própria UFMA, que era quem financiava os filmes através dos cineclubes e das câmeras que dispunha para as produções) por intermédio de Mario Cella, citado nesta pesquisa como sendo umas das pessoas que mais influenciou de forma teórica e prática as produções na bitola na capital e que, via de regra, era quem intervinha na censura a favor dos filmes.

Há necessidade também de um revisionismo histórico nas teorias que nutrem um desejo profundo em colocar todos os superoitistas como sendo iguais, seja na forma de produzir, seja nos assuntos abordados nos filmes, ou, pior ainda, quando afirmam que se tratavam de jovens da classe média única e exclusivamente. Este último fato, inclusive, não tem qualquer fundamento histórico, uma vez que uma rápida visualização das equipes que compunham os filmes e um contato com algumas dessas pessoas esclareceria que as classes sociais eram tão distintas quanto os assuntos tratados. Ou seja, não eram nem somente da classe média como muito menos poderiam ser encarados como iguais em suas produções.

As produções também podem ser situadas, não unicamente, mas também pelo incômodo que havia com a única tv aberta existente na capital e à invisibilidade que temáticas como a cultura popular e outras eram colocadas.

A partir do filme, tomando-o como campo da pesquisa, observamos as construções feitas na obra a partir de elementos como imagem, som e montagem que vão construindo o universo do nosso objeto de pesquisa, ou seja, o tambor de mina de forma geral e específica. A forma mais geral diz respeito ao que pode ser estendido para além da Casa de Nagô, assim como a forma específica diz respeito àquilo que acontece na Casa a partir do filme.

O universo específico é aquilo que se vê e ouve nos termos das dançantes, nos detalhes das roupas, no que toca o calendário da Casa, ou seja, desenvolve um discurso que está ligado diretamente à Casa de Nagô, trabalha questões referentes a particularidades observadas quando das filmagens no Terreiro. Já o universo geral é tudo aquilo que pode ser transportado, estendido a outras Casas, como o uso dos panos da costa, o toque do ferro e dos abatás, as formas de dança em círculo e em fileiras, o uso de rosários, dentre outras questões.

Trabalhando elementos ligados à montagem inseridos nas categorias de análise como imagem e som, os apontamentos feitos a respeito deste elemento foram trabalhados conjuntamente dentro de cada uma dessas categorias. Em outras palavras, a montagem fala a partir do som e também da imagem, mesmo que estes figurem no corpus do trabalho de forma particular. Sendo assim, conseguimos a partir dessas categorias concluir que o documentário trabalhado encaixa-se dentro dos aspectos do filme expositivo.

Em linhas gerais, o filme encontra-se nesse local privilegiado ao trazer aspectos de um toque que não pode ser mais visto, de pessoas, sons, imagens que não são mais acessíveis senão pelo próprio cinema. É um duplo sentido de tempo: aquele que se acessa através da obra e aquele que se pensa estar vendo quando da realização da mesma. A pesquisa aqui não se coloca como algo que está encerrando as possibilidades de análise da obra. Como vimos, as análises se fazem mediante os arcabouços teóricos e procedimentos metodológicos que podem tanto ser atualizados e que são mutáveis no percurso do próprio pesquisador.

Longe de estarem congeladas e imutáveis, as obras não possuem um significado fixo, imutável e muito menos universal. Aqui reside também uma das características que podem ser mencionadas como animadoras no cinema, pois insuflam o pesquisador-espectador a análises que podem ser investidas com significados múltiplos e mutáveis. Nessa perspectiva, o estudo a respeito de imagens e sons, bem como os estudos de tela, estão sempre passíveis de reconstruções, uma vez que as interpretações sempre são de caráter provisório. Tal qual a cultura em movimento, é parte inerente desse tipo de estudo tender a agregar qualitativamente pensamentos de áreas como antropologia, por exemplo. Logo, enquanto atividade eminentemente humana, sempre estão ao passo de serem questionadas e também reconstruídas.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Milton José de. **Imagens e Sons: A nova Cultura Oral**. São Pulo, Cortez, 1994.
- ASSUNÇÃO, Matthias Röhrig. **Maranhão, terra Mandinga**: Boletim da Comissão Maranhense de Folclore nº 20. Agosto de 2001.p. 2 a 4.
- AUMONT, Jacques. **A Estética do Filme**. 6.ed. Campinas, Papirus Editora, 2008
- AUMONT, Jacques, MARIE Michel. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. Campinas, Papirus, 2006.
- _____. **A Imagem**. Campinas, Papiros, 1993.
- BACHERLARD, G. **A formação do espírito científico**: contribuição para uma psicanálise do conhecimento. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.
- BALESTRIN, P. A.; SOARES, R.. "**Etnografia de tela**": uma aposta metodológica. In: MEYER, Dagmar Estermann; PARAÍSO, Marlucy Alves (Org.). **Metodologias de pesquisas pós-críticas em educação**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2014. p. 89-111.
- BARBOSA, Silvia Helena Bezerra. **A Casa de Nagô: estudo de um Terreiro de mina em são luis**. Monografia, são luis, 1997.
- BASTIDE, Roger. **As religiões africanas no Brasil: contribuição a uma Sociologia das interpenetrações de civilizações**. Tradução: Maria Eloisa Carvalho e Olívia Krähenbühl. 3ª edição. Livraria Pioneira Editora. São Paulo, 1989.
- BERNARDET, Jean-Claude. **O Que é Cinema**. Ed. Brasiliense, 7ª edição, 1985.
- _____. **Cineastas e Imagens do Povo**. Ed. Brasiliense, 1985.
- BORDWELL, David, THOMPSON, K. **Estética do cinema**. Martins Fontes, 2013.
- _____. **Film Art: An Introduction**. McGraw-Hill, 2006.
- BOTTMAN, Denise. **Super-8 Paranaense**: Elementos para uma História. In.: História: Questões e Debates. Curitiba: Associação Paranaense de História, ano 3, n. 4, jun. 1982.
- BOURDIEU, Pierre. **O Poder simbólico**. Tradução de Fernando Tomaz. 11.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- CABRERA, Julio. **O Cinema Pensa: uma introdução à filosofia através dos filmes**. Rocco, 2006.
- CALDAS, Leide Ana Oliveira. **História e Cinema**: análise das práticas de realização de cinema no maranhão na construção do espaço fílmico como lugar de resistência e memória nas décadas de 1970/80. Disponível em <https://www.snh2021.anpuh.org/site/anais>. Acesso 09 jan. 2023.

_____. **SUPEROITISMO NO MARANHÃO: os modos de fazer, temas e formas de falar e a invenção do cinema local como prática de micro resistências (1970/80).** Dissertação de Mestrado, São Luís, 2016

CAMPOS, Márcio D’Oliveira. **Etnociência ou etnografia de saberes, técnicas e práticas?** In: AMOROZO, Maria C. de Mello; MING, Liu Chang; SILVA, Sandra Pereira da (Orgs.). Métodos de coleta e análise de dados em etnobiologia, etnoecologia e disciplinas correlatas. Rio Claro: UNESP/CNPq, 2002. p. 47-92

CARDOSO JUNIOR, Sebastião. **Nagon Abioton.** Monografia, UFMA, São Luís, 2001.

CARRASCO, Claudinei. **Trilha Musical: Música e Articulação Fílmica.** São Paulo, Escola de Comunicações e Artes - ECA, USP, 1993. (Dissertação de Mestrado).

CARREIRA, António. **As companhias pombalinas: de Grão-Pará e Maranhão e Pernambuco e Paraíba.** Lisboa: Editorial Presença, 1982.

CARVALHO, Adson Luis Barros de. **Nagon Abioton: breves considerações sobre um Terreiro d tambor de mina, a Casa de Nagô em São Luís do Maranhão.** Monografia (graduação) Curso de Ciências Sociais, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2021.

CHAMBOULEYRON, Rafael. **Escravos do Atlântico equatorial: tráfico negreiro para o Estado do Maranhão e Pará (século XVII e início do século XVIII).** Revista Brasileira História. São Paulo, ano/v. 26, n. 52, p. 79-114, dez. 2006.

CHION, Michel. **The Voice in Cinema.** New York: Columbia University Press, 1999.

COLINS, Alfredo, LIMA Morgana. Etnografia de tela e semiopragmática: um diálogo entre metodologias de análise fílmica. Disponível em <https://publication.avanca.org/index.php/avancacinema/article/view/146/279>. Acesso em 10 de maio de 2021.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção e documentário.** Tradução: Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira, Ruben Caixeta. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2008.

COUTINHO, Laura Maria. **O olhar cinematográfico: reflexões sobre uma educação da sensibilidade** in CUNHA, Renato. (org.) O cinema e seus outros. Brasília: LGE, 2009.

DANTAS, Beatriz Góis. **Vovó Nagô e PaPai Branco: usos e abusos da África no Brasil.** – Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DEMO, P. **Pesquisa participante: saber, pensar e intervir juntos.** Brasília: Liber Livro Editora, 2008. (Série Pesquisa; v. 8)

DELEUZE, G. **A Imagem-Tempo.** São Paulo: Brasiliense, 2007 – (Cinema 2).

DOMINGOS, L. T. **Entre estigmas e traumas de violência de colonização e escravidão: afirmação de identidade afro descendência.** São Leopoldo, v.22, n. 2, p. 190-208, 2017.

DURHKEIM, E. **As formas elementares da vida religiosa.** São Paulo: Martins Fontes, 2003.

EVANGELISTA, Lázaro de Oliveira. **Religião de Matriz Africana / Afro-Brasileira: Lócus de resistência, acolhimento e educação.** 2019. 105 f. Orientador: Rosa Maria Hessel Silveira. Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Porto Alegre, 2019.

FALCONE, Fernando Trevas. **Cinema Engajado: a temática social como marco da produção paraibana dos anos 1960, 70 e 80.** In: AMORIM, Lara; FALCONE, Fernando Trevas (org.) *Cinema e Memória: o super 8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980.* Joao Pessoa, editora da UFPB, 2013.

FERRETI, Mundicarmo. **Desceu na Guma: O caboclo do Tambor de Mina em um Terreiro de São Luís - a Casa Fanti-Ashanti.** EDUFMA, 1996

_____. **Identidade e resistência em um Terreiro de São Luís-MA: A Casa de Nagô.** In: QUADROS, Eduardo Gusmão de. SILVA, Maria da Conceição (orgs.) *Sociabilidades Religiosas: mitos, ritos e identidades.* – São Paulo: Paulinas, 2011.

_____. **Pajelança e cultos afro-brasileiros em Terreiros maranhenses.** Revista Pós Ciências Sociais, v. 8, n. 16, p.91-105. São Luís: EDUFMA, 2011.

_____. **Pajelança do Maranhão no século XIX: o processo de Amelia Rosa.** – São Luís: CMF; FAPEMA, 2004.

_____. **TAMBOR-DE-MINA EM SÃO LUÍS: dos registros da Missão de Pesquisas Folclóricas aos nossos dias.** REVISTA PÓS CIÊNCIAS SOCIAIS - SÃO LUÍS, V. 3, N. 6, JUL/DEZ. 2006

_____. **Tambor de Mina e Umbanda: o culto aos caboclos no Maranhão.** II Seminário Cultural e Teológico da Umbanda e das Religiões Afro-Brasileiras. CEUCAB/RS, 10- 13/10/1996; publicado no jornal: O triângulo Sagrado, nº39 a 41/96;

FERRETTI, Sérgio. **Querebentã de Zomadônu: etnografia da Casa das Minas do Maranhão.** São Luís: EDUFMA, 1996.

_____. **Andressa e Dudu: Os jeje e os nagô: apogeu e declínio de duas casas fundadoras do tambor de mina maranhense.** SILVA, Wagner Gonçalves da. *Caminhos da Alma: memória afrobrasileira.* São Paulo: Sumus/Selo negro, 2002.

FERRO, Marc. **Cinema e História.** Rio de Janeiro; Paz e Terra, 1992.

FLICK, U. **Introdução à Pesquisa Qualitativa.** 3ª ed. Porto Alegre: Boockman / Artmed, 2009.

FRANCASTEL, P. **De la peinture au cinéma,** Paris, Denoël/Gonthier, 1983.

FRANCE, de Claudine. **Do filme etnográfico à antropologia fílmica,** Campinas: Editora da Unicamp, 2000.

FREIRE, Marcius. **Documentário: Ética, Estética e Formas de Representação.** São Paulo: Anablume, 2011.

_____. **A questão do autor do cinema documentário**. Significação: Revista de Cultura Audiovisual, v. 32, n. 24, p. 43-59, 2005.

FURTADO, Celso. **Formação Econômica do Brasil**. São Paulo: Nacional, 1982.

GATTI, B. A. **Grupo focal na pesquisa em ciências sociais e humanas**. Brasília: Liber Livro Editora, 2012. (Série Pesquisa; v. 10).

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GIL, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 5ª ed. São Paulo: Atlas, 2010.

GIUMBELLI, Emerson. **Heresia, doença, crime ou religião: o Espiritismo no discurso de médicos e cientistas sociais**. Rev. Antropol., São Paulo, v. 40, n. 2, p. 31-82, 1997a.

HEIDER, Karl G. **Ethnographic film: Revised edition**. University of Texas Press, 2006

HOCK, Klaus. **Introdução à Ciência da Religião**. São Paulo: Loyola, 2010.

INGOLD, Tim. **Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais**. Horizontes antropológicos, 2012.

LEONE, Eduardo. MOURÃO, Maria Dora. **Cinema e Montagem**. Ed. Ática, 2ª edição, 1993.

LIMA, T. C. S. de; MIOTO, R. C. T. **Procedimentos metodológicos na construção do conhecimento científico: a pesquisa bibliográfica**. Rev. Katál., Florianópolis, v. 10, n. , p.37-45, 2007. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rk/v10/nspe/a0410spe.pdf>>. Acesso em: 20 jun. 2022.

LIMA, Olavo Correia. **A Casa de Nagô: tradição religiosa iorubana no Maranhão**. Monografia, UFMA, 1981

LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo**. Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro, 2004.

LORIERI, Marcos. **Filosofia: fundamentos e métodos**. São Paulo: Cortez, 2002.

LUZ, Rogério. **Filme e Subjetividade**. Rio de Janeiro: Contra capa, 2002.

MACHADO, Rubens. **Marginália 70: O Experimentalismo no Super 8 Brasileiro**. São Paulo: Itaú Cultural, 2001.

MAGGIE, Yvonne. **Medo do feitiço: relações entre magia e poder no Brasil**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional. 1992.

MARCONI, M. de A.; LAKATOS, E. M. **Fundamentos da metodologia científica**. 5ª ed. São Paulo: Atlas, 2003.

MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense. 1990.

MATOS, Kelly Campos Belo. CAMARGO, Luana Rodrigues de. **Para Não Dizer que Não Falamos de Cinema – O movimento de Super 8 no Maranhão**. São Luís: Instituto Guarnicê, 2008.

MATTOSO, Kátia de Queirós. **Ser escravo no Brasil**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1990. p. 53.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva. In: MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: EDUSP, 1974.

MEIRELES, Marinelma Costa. **Tráfico transatlântico e procedências africanas no Maranhão setecentista**. Universidade de Brasília, Dissertação de mestrado, 2006.

METZ, Christian. **Language and cinema**. The Hague: Mouton Publishers, 1980.

_____. **Film language: A semiotics of the cinema**. New York: Oxford University Press, 1974.

MESLIN, Michel. **Fundamentos de antropologia religiosa: a experiência humana do divino**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

MORAES DOS SANTOS, José Murilo. **Cinema Engajado no Maranhão** : Interfaces com a educação popular. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Educação/ccso, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2017.

MOREIRA NETO, Euclides. **Reminiscências do cinema maranhense**. São Luís, EDUFMA, 2022.

_____. **O Cinema dos Anos 70 no Maranhão**. São Luís: DAC/PREXAE/UFMA, 1990.

MOREIRA, Rodrigo Birck. **Concepção cinematográfica e identidade branca: o “ponto oculto” nos documentários *atlântico negro, na rota dos orixás* (1997), e *pedra da memória* (2011)**. Dissertação de mestrado, 2020.

NETO, José Maia Bezerra. **Escravidão negra no Grão-Pará (séculos XVII-XIX)**. Belém: Paka-Tatu, 2001

NEVES, José Luis. **Pesquisa qualitativa** - características, usos e possibilidades. **Cad. de Pesq. em Adm.**, São Paulo, v. 1, n. 3, p.1-5, 2º sem. 1996. Disponível em: http://www.unisc.br/portal/upload/com_arquivo/pesquisa_qualitativa_caracteristicas_usos_e_possibilidades.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2022.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. Campinas, SP: Papirus, 2005.

OLIVEIRA, Maria Inês C. de. **Quem eram os “negros da Guiné”?** A origem dos Africanos na Bahia. *Afro-Ásia*, 19/20 (1997).

PARÉS, Luis Nicolau. **A formação do candomblé: história e ritual da nação jeje na Bahia**. 2ª ed. Ver. – Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

_____. **Atlântico Negro - Na rota dos orixás**. Brasília, 1997. Filme documentário 35mm. **Afro-Ásia**, n. 21-22, 1998.

PEIRANO, Mariza. **Rituais ontem e hoje**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

PENAFRIA, M. Análise de filmes - conceitos e metodologias. In: **Anais do VI Congresso SOPCOM** [online]. Abril, 2009. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-pena-fria-analise.pdf>> Acesso em 10 abr. 2022.

PIERUCCI, A. F. Religião como solvente – uma aula. **Novos Estudos – CEBRAP**, São Paulo, n.75, p.111-127, 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/nec/n75/a08n75.pdf>. Acesso em: 27 ago. 2022.

PIERUCCI, Antônio Flávio e PRANDI, Reginaldo. **A realidade social das religiões no Brasil**. São Paulo, Hucitec, 1996.

PINK, Sarah. **Doing visual ethnography**. Sage, 2013.

PORDEUS JUNIOR, Ismael de Andrade. **A Magia do Trabalho**: tradições de macumbas e festas de possessão. Tese de Doutorado, Universidade Federal do Ceará, 1992.

PRANDI, Reginaldo. **As religiões negras no Brasil: para uma sociologia dos cultos afrobrasileiros**. Revista USP, nº 28. – São Paulo, 1995.

_____. **Encantaria Brasileira**: O Livro dos Mestres, Caboclos e Encantados. Rio de Janeiro, RJ. Editora Pallas, 2001.

PIERUCCI, A. F. **Religião como solvente** – uma aula. Novos Estudos – CEBRAP, São Paulo, n.75, p.111-127, 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/nec/n75/a08n75.pdf>. Acesso em: 20 agosto, 2022.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal...o que é mesmo documentário?**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. **O Expectador Emancipado**. Ed. Martins Fontes, São Paulo, 2014.

REIS, João José; GOMES, Flávio dos Santos. **Liberdade por um fim**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

REYNA, Carlos P. **Antropologia do cinema: as narrativas cinematográficas na pesquisa antropológica** in Teoria e Cultura: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas, Departamento de Ciências Sociais. v. 12 n 2 Julho-Dezembro 2017, Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2017.

RIAL, Carmen Silvia. **Mídia e sexualidades**: breve panorama dos estudos de mídia. In Movimentos sociais, educação e sexualidades, , Rio de Janeiro, 2005: Garamond.

ROSA JÚNIOR, Juracy de Arimatéia. **Xirê: troca, fluxo e circulação do axé como forma de manutenção da sociabilidade no candomblé** / Juracy de Arimatéia Rosa Júnior; orientador Luis Américo Silva Bonfim. – São Cristóvão, 2018. 128 f.

ROSO, Adriane; STREY, Marlene Neves; GUARESCHI, Pedrinho e BUENO, Sandra M. Nora. **Cultura e ideologia: a mídia revelando estereótipos raciais de gênero**. Psicologia e Sociedade. 2002, vol.14, n.2, pp. 74-94. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/psoc/v14n2/v14n2a05.pdf>. Acesso em: 10 dez.2022.

SALLES, Vicente. **O negro no Pará sob o regime da escravidão**. Rio de Janeiro: FGV, 1971.

SAMAIN, E. (2000). **Os riscos do texto e da imagem - Em torno de Balinese character (1942), de Gregory Bateson e Margaret Mead**. *Significação: Revista De Cultura Audiovisual*, (14), 63-88. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2000.90617>. Acesso em 28 de setembro de 2020.

SANTOS, Luis Henrique Sacchi dos. Sobre o etnógrafo-turista e seus modos de ver. In: COSTA, Marisa Vorraber; BUJES, Maria Isabel Edelweiss (Orgs). **Caminhos Investigativos III: riscos e possibilidades de pesquisar nas fronteiras**. Rio de Janeiro, DP&A, 2005, p.09-22.

SANTOS, Maria do Rosário Carvalho. Boboromina: Terreiros de São Luís, uma interpretação sócio-cultural. São Luís, 1986

SANTOS, Thiago Lima. **Maranhão Terra de Pajé: a pajelança em São Luís do Maranhão na passagem do século XIX para o XX**. Universidade Federal do Maranhão, Tese de Doutorado, 2017.

SERAFIM, José Francisco. **Estratégias Fílmicas do Documentário Antropológico: Três Estudos de Caso**. Disponível em <<http://www.doc.ubi.pt/index.html>>. Acesso em 28 de setembro de 2020.

SHOHAT, Ella e STAM, Robert. **Crítica da Imagem Eurocêntrica**. Tradução: Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SILVA, Conceição de Maria Ferreira. Barravento, Ori e Santo Forte: representações das religiões afro-brasileiras no cinema. 2010. 213 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais Aplicadas) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2010.

SILVA, Maria Celeste Gomes da. **Rotas negreiras e comércio de africanos para o maranhão colonial, 1775-1880**. 6º encontro escravidão e liberdade no Brasil meridional, UFSC, 2013.

SILVA, Márcia Andrea Teixeira. **Memória e Umbanda: uma análise da trajetória de José Cupertino em São Luís**. São Luís, UFMA, 2016 (dissertação de mestrado).

SILVA, Vagner Gonçalves da. **Candomblé e Umbanda**. São Paulo: Ática, 1994. (Caminhos da devoção brasileira).

SOARES, Mariza de C. **Devotos da Cor**. Identidade Étnica, Religiosidade e Escravidão no Rio de Janeiro – Século XVIII. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

SODRÉ, Muniz. **Por um conceito de minoria**. In: PAIVA, Raquel; BARBALHO, Alexandre (Org.). *Comunicação e cultura das minorias*. São Paulo: Paulus, 2005.

_____. O Terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira. Petrópolis: Vozes, 1988.

SOGBOSI, Hippolyte Brice. **Contribuição ao estudo da cosmologia e do ritual entre os Jêje no Brasil:** Bahia e Maranhão. Rio de Janeiro: PPGAS / MN / UFRJ, 2004. Tese de doutorado.

TARKOVSKI, A. A. **Esculpir o tempo.** São Paulo, Martins Fontes, 2010.

STAM, Robert. **Introdução à Teoria do Cinema.** 2.ed. Campinas, SP: Papirus, 2003.

THOMPSON, E. P. **A formação da classe operária inglesa.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social.** São Paulo: Summus, 1997.

VANOYE, François; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica.** Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1994.

VASCONCELOS, André Luiz Olzon. **A Influência da Trilha Sonora Sobre a Percepção da Obra Cinematográfica:** A Análise Fílmica de Bye bye Brasil, Pra frente Brasil e Central do Brasil. São Paulo, Campinas, 2008 (Dissertação de Mestrado).

VERGER, Pierre. **Fluxo e refluxo do tráfico de escravos entre o Golfo de Benim e a Bahia de Todos os Santos dos séculos XVII a XX.** São Paulo: Corrupio, 1987.

VILHENA, Maria Angela. **Ritos, Expressões e Propriedades.** São Paulo: Paulinas, 2005.

ANEXOS

ANEXO 1

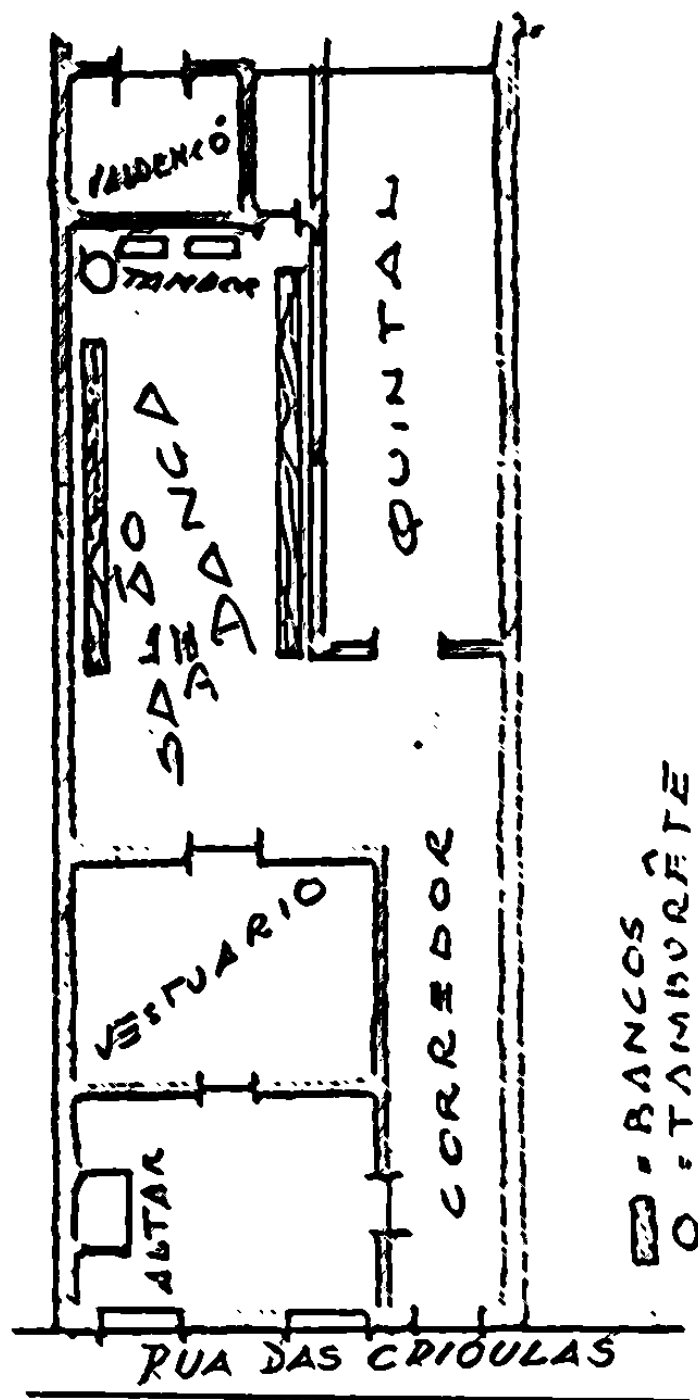
PLANTA BAIXA DA CASA DE NAGÔ REALIZADA POR OLAVO CORREIA LIMA⁸³

Figura 57 – planta baixa 1

⁸³ LIMA, Olavo Correia. *A Casa de Nagô: tradição religiosa iorubana no Maranhão*. Monografia, UFMA, 1981. A versão aqui disponibilizada sofreu alterações feitas por mim no sentido de melhorar a visualização do nome de alguns cômodos, originalmente invertidos.

ANEXO 2

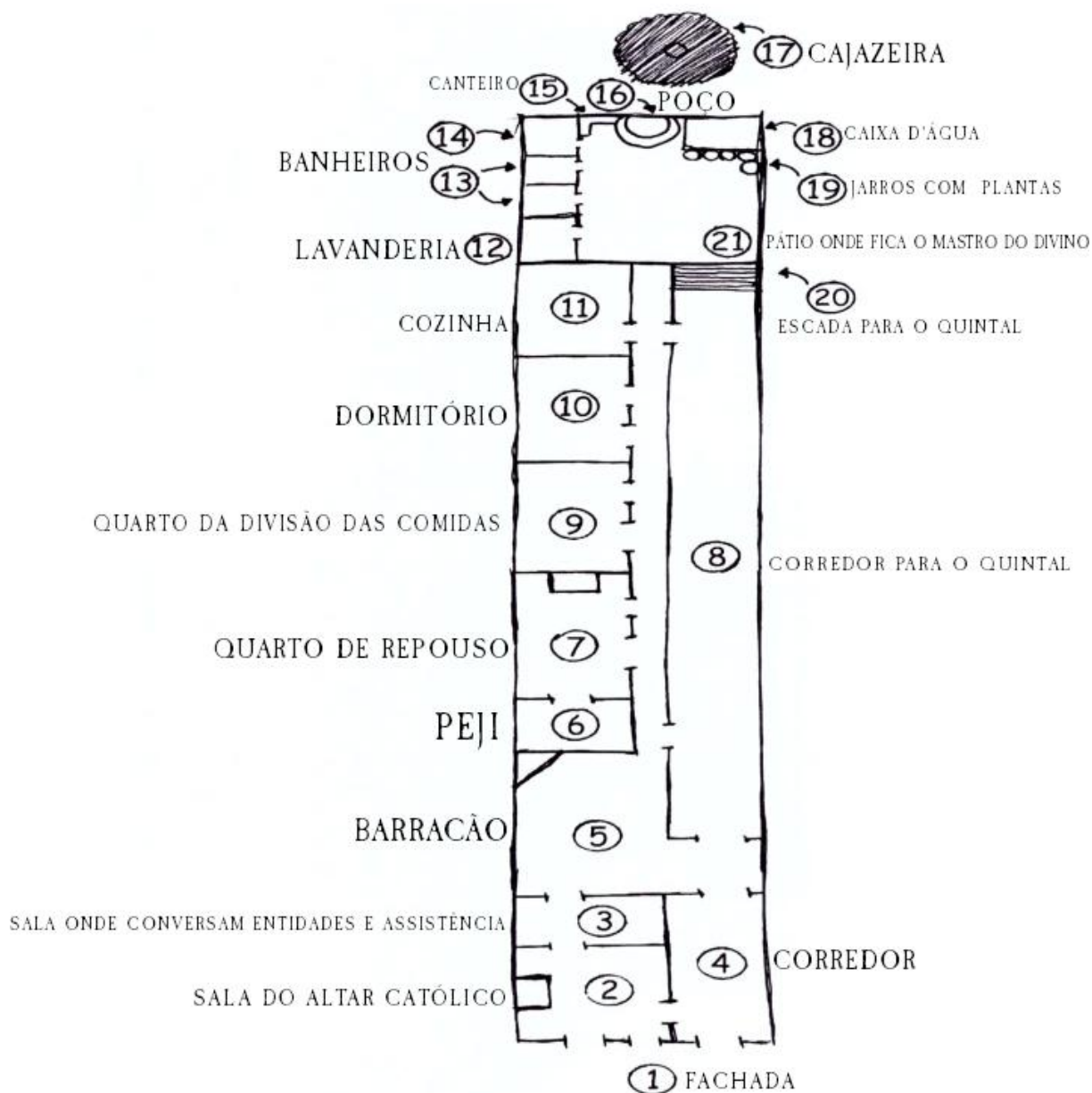
PLANTA BAIXA DA CASA DE NAGÔ REALIZADA POR ADSON LUIS BARROS DE CARVALHO⁸⁴

Figura 58 – planta baixa 2

⁸⁴ CARVALHO, Adson Luis Barros de. **Nagon Abioton: breves considerações sobre um Terreiro d tambor de mina, a Casa de Nagô em São Luís do Maranhão**. Monografia (graduação) Curso de Ciências Sociais, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2021. Da mesma forma como a planta baixa anterior, simplificamos a legendagem dos espaços para melhor visualização. No original, a descrição dos espaços consta como nota de rodapé. Ainda, na comparação das duas, conseguimos perceber detalhes que figuram em ambas e outros que não são privilegiados.