



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE**  
**CURSO DE LICENCIATURA EM DANÇA**  
**DEPARTAMENTO DE DANÇA**

**ROBERT RODRIGUES DE ALENCAR**

**DANÇA DE ENCANTADOS – UMA TRAMA DE  
REMENDOS: O TERCÊ NA CIDADE DE TERESINA-PI**

**ARACAJU- SE**

**2023**

**ROBERT RODRIGUES DE ALENCAR**

**DANÇA DE ENCANTADOS – UMA TRAMA DE  
REMENDOS: O TERCÔ NA CIDADE DE TERESINA-PI**

Monografia apresentada ao Componente Curricular Trabalho de Conclusão de Curso II, como um dos requisitos à conclusão do curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Sergipe para a obtenção do título de Licenciado em Dança.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dra. Clecia Maria Aquino de Queiroz

**ARACAJU- SE**

**2023**

**ROBERT RODRIGUES DE ALENCAR**

**DANÇA DE ENCANTADOS – UMA TRAMA DE REMENDOS: O  
TERECÔ NA CIDADE DE TERESINA-PI.**

Monografia apresentada ao Departamento de Dança da Universidade Federal de Sergipe  
como requisito parcial à obtenção do grau de Licenciada em Dança.

Aprovado em

\_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Clécia Maria Aquino de Queiroz (Orientadora)  
Universidade Federal de Sergipe (UFS)

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Edna Maria do Nascimento  
Universidade Federal de Sergipe (UFS)

---

Prof Me. José Mário dos Santos Resende  
Universidade Federal de Sergipe (UFS)

**ARACAJU**

**2023**

## AGRADECIMENTOS

Voar: a eterna inveja e frustração que o homem carrega no peito a cada vez que vê um pássaro no céu. Somos capazes de aprender a fazer milhões de coisas, mas voar, voar a vida não deixou.. Talvez por saber que nós, humanos, aprendemos a pertencer demais aos lugares e as pessoas, e que, neste caso, o poder de voar nos causaria crises difíceis de suportar. Entre a tentação de ir e a necessidade de ficar, vira e volta, surgem os corajosos, os corajosos que deixaram o aconchego de seus lares para se aventurar e sonhar nos futuros incríveis e hipotéticos que os esperam, os corajosos que deixam cidades amadas para viver oportunidades que não aparecem duas vezes na vida, os corajosos que deixaram enfim, a vida que tinham nas mãos, para voar para as vidas que decidiram encarar de peito aberto.

A vida de quem inventa de voar é paradoxal todos os dias, é o peito eternamente dividido, é chorar porque queria estar lá, sem deixar de querer estar aqui. É ver o céu e o inferno na partida, o pesadelo e o sonho na permanência. É se orgulhar da escolha que te ofereceu mil tesouros e se odiar pelas mesmas escolhas que te subtraiu outras mil pedras preciosas. E começamos a viver um roteiro clássico: deitar na cama, pensar no antigo e eterno lar, nos quilômetros de distância, pensar nas pessoas amadas, no que eles estão fazendo sem você, nos risos que vocês não estão rindo juntos, tendendo sem sucesso conter um chorinho de canto e o soluçar embargado sabendo que é o único responsável pela própria escolha. No dia seguinte, ao acordar, já está tudo bem, a vida escolhida volta a fazer sentido. Mas você sabe que outras noites dessa virão. Será que um dia saberemos afinal se estamos no lugar certo? Será se há enfim algum lugar certo para viver essa vida que é um turbilhão de incertezas que a gente insiste fingir que controla?

Eu sei que não é fácil, o preço é alto, a gente se questiona, a gente se culpa, a gente se angustia, mas o destino, a vida e o coração às vezes pedem que a gente embarque. Não estamos livres do medo e de tantas fraquezas, mas estamos para sempre livres do medo de nunca termos tentado.

**O alto preço de viver longe de casa, muito além do valor do aluguel.<sup>1</sup>**

Por Ruth Manus, 2015.

Então, voemos, e voemos gratos a todos os processos que nos burilaram até aqui.

---

<sup>1</sup> Disponível em: Blog\_Ruth\_Manus; <https://www.estadao.com.br/emails/ruth-manus/o-alto-preco-de-viver-longe-de-casa/>

O sentimento de gratidão é enorme, tentarei não ser injusto com ninguém. Agradeço acima de tudo a esse mundo fascinante da espiritualidade, tão diverso, tão grande, que ao ponto em que se encontra tão desconhecido e distante, se torna muitas vezes palpável diante de nossos olhos. Um universo povoado de seres maravilhosos, onde Deuses e Deusas, Orixás, Caboclos, Encantados, N'kisis, Voduns, dançam o mesmo xirê, a todos, Muito Obrigado!

À minha mãe, Maria da Cruz, uma funcionária pública e educadora que sempre impossível por nós e nossa educação, que sempre sonhou com os filhos formados e independentes em suas vidas, por nos incentivar e motivar, desde de cedo, a buscar os caminhos da escola. À minha segunda mãe, Fabiana, por suas participações em nossa formação. Ao meu Irmão Leonardo, que muito me orgulha pelo o homem que vem se tornando.

A Izabel Rodrigues de Paiva (in memória)

Agradeço minha Tia Nadja e a Jorgyanny pela torcida, amor e apoio constante que aqueceram meu coração nessa estadia aqui.

Agradeço imensamente a meu querido amigo irmão Vitor Nascimento, pelo apoio que sempre me deu, por me ouvir em todos os momentos e por ser um dos melhores amigos que tenho para a vida.

Sou imensamente grato ao Teatro Municipal João Paulo II, por ser palco de minha formação profissional e humana, a importância desse lugar para mim é grandiosa assim como todas as relações de amor e afeto que construí ao longo de minha trajetória artística.

Também faço minha reverência aqui aos meus primeiros mestres de dança, que burilaram o profissional artista que sou hoje. Agradeço a Elizabeth Battali, que para além de professora, foi a mãe que a Dança me presenteou. Obrigado por tudo que me ensinou e me possibilitou! Contigo aprendi que a dança nos permite salvar a nós mesmos, entendi o sentido de ser professor e que ela nos encarga uma imensa responsabilidade. Por tudo, obrigado Beth!

Agradeço a Fernando Freitas, meu primeiro professor de dança, o pai, mestre e amigo que a dança me presenteou, obrigado por sua imensa contribuição na minha trajetória, enquanto bailarino. Jamais esquecerei das lições ensinadas em suas aulas, e por enxergar em mim potencial enquanto artista. Que sorte a minha tê-lo como referência! Sou e serei seu eterno aluno.

Agradeço imensamente a Datan Izaká, por todo o apoio na vinda para Sergipe, por ser sempre um querido amigo, professor e padrinho nessa jornada de formação. Obrigado por sua escuta atenta e sua sapiência em cada conselho que me deu! Jamais esquecerei o que fez por mim.

Aos demais professores e mestres que contribuíram com meu processo de formação artística: Atma Adriara, Valdemar Santos, Sidh Ribeiro, Eline Costa, e outros.

A Fábio Novo e a Bid Lima, por todo o apoio na vinda pra Sergipe, o que possibilitou esse sonho.

Agradeço a minha orientadora querida, Clécia Maria Aquino de Queiroz, exemplo de pesquisadora, intelectual e amiga. Obrigado por me acolher como orientando, por todos os conselhos assertivos e por me deixar sempre livre em minhas escolhas. Grandes foram suas contribuições para minha estadia no curso de Dança. Em suas aulas me reconheci como pesquisador e entendi como poderia contribuir com o campo acadêmico, a partir do encontro de minha ancestralidade e das memórias corporificadas em minha dança. O pontapé dessa pesquisa partiu de suas aulas e do seu instigar rumo ao desbravar de novos saberes.

Agradeço ao professor Mário Rezendes, por suas contribuições à minha estadia aqui em Sergipe e por todo o apoio na construção dessa pesquisa.

À queridíssima professora Edna Nascimento, por ser sempre uma inspiração e referência para mim. Obrigado por todo o carinho, afeto e por sua escuta atenta que nos acolhe e acalanta. Aprendo muito como você.

Agradeço aos professores do Curso de Licenciatura em Dança da UFS, em especial a Marcelo Moacyr por exalar intelectualidade e contribuir com essa pesquisa através de sua tese de doutorado.

A Bianca Bazzo por me apresentar uma das linhas pesquisa que respaldam esse trabalho e aos demais por suas contribuições em minha trajetória como dissente.

Agradeço aos colegas de curso da turma 2018.1 pelas contribuições e compartilhamentos que somaram nesse processo formativo ao longo desses quatro anos. Aprendi bastante com vocês nesse percurso dançante.

Agradeço ao Grupo de Pesquisa Encruzilhada: Corpo, Movimento, Poesia e Ancestralidade, do qual sou membro, por ter ampliado meus conhecimentos sobre literaturas negras, mitopoéticas dos orixás, n'kisis e voduns, me possibilitando refletir ainda mais sobre afro-perspectividade.

Agradeço imensamente ao Terreiro Tenda Nossa Senhora Santana, em especial à figura de Mãe Maria Nanã, por acolher este pesquisador e dividir um pouco do seu vasto conhecimento e sua trajetória de vida sobre o Terecô e do universo dos encantados. Agradeço à Juliana Morais, a Luan Carlos, a Fernando Valente e a todos os filhos de santo do terreiro que são protagonistas desse trabalho. Minha imensa gratidão a todos vocês.

Agradeço ao Ilê Axé Obaladô Dejuinã, minha casa de candomblé, onde fui iniciado, na figura do babalorixá Diógenes Tavares, por toda a educação de axé recebida

e por estreitar meus conhecimentos acerca dos Orixás e do reconhecimento de minha ancestralidade. Agradeço e sou grato a toda minha família de santo.

Agradeço ao meu querido Leandro Matos, por ser uma figura inspiradora e por contribuir com excelência nessa trajetória, por sempre me lembrar que sou um ser dançante e por me impulsionar sempre para a cena e palco.

À Lucas Ramyro pelo apoio, carinho e torcida para a construção desse trabalho. Obrigado pelos os textos e bibliografias enviadas, e por muitas vezes, pesquisar e refletir comigo essa pesquisa.

A Lucas Bispo pelo o carinho, companheirismo e apoio nesse processo de curso e estadia aqui e Sergipe.

Agradeço imensamente a meu querido amigo e irmão que tenho a sorte de dividir essa jornada cósmica, Danillo Mesquita. Querido, você foi um achado precioso para mim. Não consigo imaginar minha estadia nesta cidade sem sua parceria, irmandade e acolhimento. Obrigado por tudo e por muito, por ser minha família e meu melhor amigo. Lhe levo para a vida!

Agradeço imensamente a Alexandre Valeriano, pelo companheirismo, apoio, torcida e carinho, que contribuíram para a construção deste trabalho. Obrigado por todos os conselhos e compartilhamentos que puderam me nortear, tornando mais leves os passos nesta trajetória! Imensamente grato.

Agradeço à Universidade Federal de Sergipe por esses anos de estadia como discente. Foi muito importante e enriquecedor ser aluno de uma instituição comprometida com a formação e a profissionalização de seu alunado. Agradeço à PROEST e à DIPAI pelas bolsas de assistência estudantil.

E por fim quero agradecer ao Estado de Sergipe e à cidade de Aracaju por acolher este forasteiro, tornando-lhe parte e ensinando-lhe todos os dias a ser e a estar no mundo. Não posso dizer que foi lindo no sentido romântico do termo, mas posso dizer que foi único pelos fatos vividos aqui.

Dedico esta Monografia a Maria da Cruz Rodrigues Alencar e a Izabel Rodrigues de Paiva (in memória) e a todas as mulheres de minha família, que com muito amor me oportunizaram estudar e me tornar o homem que sou hoje. Dedico também a todos os corpos resistentes e dançantes de Terecô na cidade de Teresina-PI, e em especial ao terreiro Tenda Nossa senhora Santana, onde aprendi e pude mergulhar nessa fascinante trama de remendos chamada de Terecô.

## RESUMO

O proposto trabalho tem como objetivo, contribuir com as literaturas acerca da Dança de Terecô na cidade de Teresina-PI, partindo das vivências corporificadas no Terreiro Tenda Nossa Senhora Santana situado na zona sul da capital do estado do Piauí. Buscando entender também os processos de entrelaces religiosos que formaram a identidades afro-religiosa diaspórica em Teresina. A pesquisa visa responder se há uma forma ou método correto para se dançar o Terecô, e como o corpo se organiza na ação. Aqui será apresentado o que chamaremos de tramas, que quando alinhavadas se comprometem a analisar e apresentar os elementos que tecem esse universo de remendos do Terecô, entendendo corpo não somente como uma estrutura física humana, mas como todos aqueles que apresentam memórias, narrativas e singularidades. Para perseguir tais objetivos, o estudo foi realizado com uma abordagem qualitativa. Tendo como suporte princípios baseados na História Oral. Utilizei como recursos metodológicos, pesquisas bibliográficas que apresentem uma narrativa historiográfica acerca do Terecô e os processos de entrelaces com as demais religiosidades encontradas em Teresina, assim como literaturas que dialogam a relação do Corpo e da Dança com o Terecô, utilizarei também entrevistas gravadas, registros fotográficos e vivência *In loco*.

**Palavras chaves: Terecô; Dança; Entrelaces; Religiosidades.**

## ABSTRACT

The proposed work aims to contribute to the literature about the Terecô Dance in the city of Teresina-PI, starting from the experiences embodied in the Terreiro Tenda Nossa Senhora Santana located in the south zone of the capital of the state of Piauí, seeking to understand the processes of religious intertwining that formed diasporic afro-religious identities in Teresina. The research aims to answer whether there is a correct form or method for dancing Terecô, and how the body is organized in the action. Here what I call plots will be presented, which when put together undertake to analyze and presnete the elements that weave the universo of Terecô patches, understandin the body not only as a human physical structure but as all those thta present momories, narratives and singularities. To pursue these objectives, this study was carried out with a qualitative approach, supported by principles based on Oral History. I used as methodological resources, bibliographical research that presents a historiographical narrative about Terecô and the processes of intertwining with other religiosities found in Teresina, as well as literature that dialogues the relationship between Body and Dance with Terecô, I will also use recorded interviews, records photographs and on-site experience.

**Keywords – Terecô, Dance, Interlaces, Religiosities**

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1- O Batuque em São Paulo.1817.....	32
Figura 2- Mãe Maria de Nanã.....	41
Figura 3- Fachada da entrada principal do terreiro Tenda Nossa Senhora Santana.....	49
Figura 4- Cruzeiro de principal.....	50
Figura 5- Altar principal do Terreiro Tenda Nossa Senhora.....	50
Figura 6- Visão panorâmica do terreiro.....	51
Figura 7- Fotos dos tambozeiros oficiais do terreiro.....	51
Figura 8- Início de um ritual religioso no Terreiro Tenda Nossa Senhora Santana.....	52
Figura 9- Mãe Maria com seus filhos Espirituais.....	52
Figura 10- Mãe Maria Dançando com seus filhos espirituais.....	53
Figura 11- Mãe Maria incorporada com a entidade que chefia o terreiro, Sr Amerolino...53	
Figura 12- Início do tambor.....	54
Figura 13- Encantado em terra.....	54
Figura 14- Mãe Maria e seus netos, Iago e Hitalo.....	55
Figura 15- Filhos de santo do terreiro.....	55
Figura 16- Chamada de Preto Velho.....	56
Figura 17- Final da Gira.....	57
Figura 18- Festa dos Erês.....	57
Figura 19: Entrelaces de Afetos.....	58
Figura 20: Teresa de Oxóssi, nossa ancestral maior.....	59
Figura 21: Mãe Teresa de Oxóssi em seu Altar.....	60
Figura 22: Ancestralidade.....	60
Figura 23: Legado.....	61

## ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1.....	25
Ilustração 2.....	45

## **LISTA DE SIGLAS**

FEU- Federação Espirita Umbandista.

FEUEPI – Federação Espírita Umbandista do Estado do Piauí.

BPI- Bailarino Intérprete Criador. (método)

## SUMÁRIO

1.	TRAMA 1: QUEIRA ME VALER.....	15
2.	TRAMA 2: AS MATAS DE SEU LÉGUA.....	19
3.	TRAMA 3: ORALIDADE.....	21
4.	TRAMA 4: RITOS SAGRADOS: LOVARIÊ, NOVARIÊ, DONVARIÊ.....	23
5.	TRAMA 5: INDUMENTÁRIA: DAS ANÁGUAS DAS SAIAS AO COLORIDO DAS FAIXAS.....	26
6.	TRAMA 6: INSTRUMENTOS.....	28
7.	TRAMA 7: ENTRE-LAÇOS TERCÊ, BATUQUE E UMBANDA: AS RELIGIOSIDADES EM TERESINA-PI.....	30
8.	TRAMA 8: DANÇA DE TERCÊ.....	36
9.	TRAMA 9: A CASA DE NANÃ: O SACERDÓCIO DE UMA MULHER.....	42
10.	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	47
	REFERÊNCIAS .....	63

# DANÇA DE ENCANTADOS UMA TRAMA DE REMENDOS: O TERCÊO NA CIDADE DE TERESINA- PI.



## TRAMA 1: QUEIRA ME VALER

*Ah ê mãe minha que alvoroço é esse*

*Ah ê mãe minha que alvoroço é esse*

*Tô banhado de água benta que a parteira me banhou,*

*Tô sentindo a dor da flecha que o caboclo me atirou*

*Tô banhado de água benta que a parteira me banhou,*

*Tô sentindo a dor da flecha que o caboclo me atirou”*

Cresci ouvindo essa cantiga e muitas vezes fui embalado por ela. Foi a primeira cantiga que aprendi a cantar dentro do terreiro de minha casa. Ela fala da relação entre espiritualidade e o filho de santo, do primeiro contato, da primeira arriada, (incorporação), de quando há o choque entre a entidade e o corpo do filho de santo. Cresci dentro de um terreiro de Terecô e, logo cedo, me enamorava com o colorido das saias girando, fazendo parecer com que as mulheres do terreiro flutuassem no espaço. Sorria das peripécias que os homens faziam com suas faixas de tecido quando dançavam no salão. Às vezes fechava os olhos só para ouvir o barulho dos tambores e as cantigas cantadas pelos coureiros. Recordo-me da figura imponente, mas que não sentia patente de ser a dona e matriarca daquele lugar sagrado. A mulher que me refiro é Izabel Rodrigues de Paiva, mãe Belinha, como todos a chamavam, mas pra mim era vó Belinha, minha vó materna, mulher que me deu o nome que carrego hoje, uma verdadeira filha de Oxóssi, de olhar marcante e semblante acolhedor.

O terreiro de minha família tinha o nome Eira de São Sebastião, santo padroeiro do terreiro e de devoção da minha avó. O terreiro era administrado espiritualmente por Sr. João da Mata, entidade da casa. A correria no mês de janeiro é a que mais tenho lembrança, pois no vigésimo dia do mês, saíamos em procissão pelas ruas do bairro onde morávamos em Teresina-PI, todos vestidos na cor verde, cantando e dançando aos sons das cantigas do santo celebrado. Depois da procissão, voltávamos para o terreiro, onde entrávamos na baia”<sup>2</sup> a manhã do dia seguinte ou quando a entidade do terreiro incorporava dando a ordem de encerramento. Enquanto muitos dançavam dentro do terreiro, outros ficavam do lado de fora bebendo a tradicional pinga (cachaça) que era feita à base de álcool, canela e jenipapo. Muitos outros terreiros da região, vinham comungar nas noites de nosso festejo. A figura de minha avó enquanto sacerdotisa era bastante conhecida na região, pois foi a primeira matriarca de terreiro naquela localidade. Uma mulher além de seu tempo e, mesmo não sendo alfabetizada

---

<sup>2</sup> dançávamos

pelo o sistema regular de ensino, com sapiência, trouxe discussões e reflexões importantes acerca de questões como gênero e sexualidade, intolerância religiosa e racismo para o meio de sua comunidade terreiro.

É nesse universo de tramas e encantos fui e continuo me tecendo ao longo de minha trajetória, formando e performando minhas inquietações na busca desta que chamo de minha dança primaria. Por vir de um processo formativo tecnicista, meu corpo desde cedo passou a ser atravessado por métodos técnicos de dança, tais como o Ballet Clássico, o jazz, e alguns de Dança Contemporânea. É no ingressar do ambiente acadêmico, em 2018, nos componentes de História da Dança no Brasil, Africanias I e seu subsequente, cursados nos 2º e 3º período, que fui convidado à seguinte questão feita pela Professora Clécia Queiroz: Qual foi minha primeira dança? Esta pergunta norteia, à princípio, essa busca do encontro com a minha ancestralidade, e para responde-la, precisei retornar às raízes que me dão rizomas. E nesse retorno, me encontrei no terreiro de minha avó, dançando o Terecô. Na ocasião, a professora havia solicitado à turma que fizesse um artigo relacionando as danças primordiais da infância de cada um com três elementos que ela havia utilizado em sua tese de doutoramento: Indumentária, Sonoridades e Movimento. Encorajado por ela, que viria a ser posteriormente a orientadora desta monografia, desenvolvi um trabalho sobre o Terecô e venho ao longo da graduação desenvolvendo esta pesquisa, que veio a se tornar o tema do meu Trabalho de Conclusão do Curso de Licenciatura em Dança.

Uma das contantes inquietações para as intenções no propor dessa pesquisa se dá pela percepção da existência de poucos estudos e literaturas que documentem e auxiliem futuros pesquisadores no que diz respeito à dança de Terecô e dos processos de mestiçagens de crenças que formam a identidade afro religiosa na cidade de Teresina-PI.

Sendo de interesse aqui apresentar os aspectos estéticos, religiosos, culturais, e identitários da dança do Terecô presentes no amalgamado de elementos vivos e narrativos que contam e tecem essa trama de remendo, tais como a indumentária, os instrumentos a oralidade e a dança, pretendo apresentar também, os possíveis processos de complexificação e entrelaces com outras formas de religiosidades também presentes na cidade de Teresina. E, através disso, buscarei aqui responder à pergunta que norteia esse trabalho: Há uma forma ou método correto para se dançar o Terecô?

Um outro fator que me leva a problematizar e refletir acerca do Terecô na cidade de Teresina é a preocupação com a morte da memória, fator esse que contribui com veemência para o apagamento das histórias e tradições de um povo, visto que ela constitui sua identidade individual e coletiva, “na medida em que ela é também um fator extremamente importante do

sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si. (POLLAK, 1992).<sup>3</sup>

Assim, compreendendo que documentar essas memórias torna-se fundamental no trabalho de recuperação das experiências silenciadas, perdidas, me baseio metodologicamente em alguns princípios da História Oral, enquanto instrumento privilegiado para recuperar memórias e registrar experiências vividas em condições de subalternidade pelo o Terecô na cidade de Teresina.

A narrativa tecida a partir das memórias corporificadas e oralidade é extremamente rica. As falas emotivas e fragmentadas são portadoras de significações que nos aproximam mais das experiências vividas. É nesse desejo de informações que se interessa o presente estudo aqui proposto.

Etimologicamente, a palavra terecô significa, segundo a doutora em línguas Yeda Pessoa de Castro, citada por Mudicarmo Ferretti em sua obra *Encanterias de Barbara Soeira* e comentando por Centriny (2015, p. 11), uma onomatopeia referente aos sons dos tambores produzidos no culto. “[...] a palavra Terecô pode ser uma onomatopeia, reproduzindo o som dos tambores ou pode vir do Bantu teelo ou teelekô deverbal ou derivação de *teleso*, que quer dizer celebrar, abençoar com os tambores”.

No entanto, falar de Terecô, para mim, é falar de infância vivida com amor, é lembrar uma criança encantada com os encantados. É recordar fartura na mesa, cheiro de incenso queimando no altar, banho de ervas. É memória ancestral, cumplicidade, caridade e acima de tudo, colocar-me na linha de frente contra o racismo religioso e o apagamento de uma história.

Por se tratar de uma pesquisa que requer descrições e análises não numéricas do Terecô, e que busco sobretudo entender as tramas envolvidas em sua complexidade, a abordagem metodológica deste estudo é qualitativa.

Segundo Oliveira a pesquisa qualitativa (2007, p. 117):

Busca-se descrever a complexidade de uma hipótese ou problema, analisar a interação de certas variáveis, compreender e classificar processos dinâmicos experimentados por grupos sociais, apresentar contribuições no processo de mudança, criação ou formação de opiniões de determinado grupo permitir, em maior grau de profundidade, a interpretação das particularidades dos comprometimentos ou atitudes dos indivíduos (Oliveira, 2007, p.117).

Como diretriz da pesquisa, me baseei na estrutura da tese de doutorado de minha orientadora, Clécia Queiroz, na qual, ao estudar o samba de roda do Recôncavo Baiano, ela

---

<sup>3</sup> POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. Estudos Históricos, Rio de Janeiro: Vértice, v. 2, n. 3, 1989

analisa três elementos básicos: Indumentária, Sonoridades e Movimento, percebendo neles uma teia de memória, história, ancestralidade, aliados a fatores econômicos e sociais (QUEIROZ, 2019). Como procedimentos metodológicos, dialoguei com materiais bibliográficos que apresentam uma narrativa historiográfica acerca do Terecô e os processos de entrelaces com as demais religiosidades encontradas em Teresina, assim como a literatura que dialoga com a relação do Corpo e Dança com o Terecô. Realizei também uma vivência *in loco* realizada no terreiro Tenda Nossa Senhora Santana, localizado na cidade de Teresina-PI, no intuito de entender como o Terecô se corporifica e quais os processos que atravessam esses corpos dentro da roda para que eles dançam. Utilizei ainda entrevistas gravadas com a Mãe de santo, com as pessoas que ocupam cargos que auxiliam na administração do terreiro e os filhos de santos, para entender suas participações no terreiro e como a dança de Terecô reverbera em seus corpos.

Esta monografia está dividida em nove partes chamadas de tramas e as Considerações Finais. As tramas se comprometem na apresentação e análise crítica dos elementos que tecem esse universo de remendos: O Terecô.

Na Trama 1: Queira me Valer, expressão que abre alguns rituais no Terecô, eu me apresento, falo do meu envolvimento com o tema, dos objetivos, da metodologia e dos principais embasamentos teóricos da pesquisa;

Na Trama 2: AS MATAS DE SEU LÉGUA, apresento um breve apanhado historiográfico acerca do Terecô assim como me refiro à etimologia da palavra, amparado nas bibliografias de Centriny (2015) e Ferreti (2000);

Na Trama 3: ORALIDADE, apresento a importância da comunicação oral para o Terecô, assim como para todas as manifestações africanas ou afro-diaspóricas;

Na Trama 4: RITOS SAGRADOS: LOVARIÊ, NOVARIÊ, DONVARIÊ, apresento os ritos religiosos presentes no terreiro estudado. Tenda Nossa Senhora Santana;

Na Trama 5: INDUMENTÁRIAS: DAS ANÁGUAS DAS SAIAS AO COLORIDO DAS FAIXAS, me reporto às indumentárias presentes nos terreiros, entendendo-as para além do estético, como um corpo narrativo arraigado de memória simbólica que atravessa também a identidade do terecozeiro. Para o auxílio dessa reflexão utilizo como referência bibliográfica Silveira e Lima Filho (2005);

Na Trama 6: INSTRUMENTOS, abordo os instrumentos utilizados na liturgia assim como a figura de quem os manuseiam;

Na Trama 7: ENTRE-LAÇOS TERCÔ, BATUQUE E UMBANDA: AS RELIGIOSIDADES EM TERESINA-PI. Aqui se tratará uma abordagem historiográfica no que diz respeito às formas de crenças afro-diaspóricas encontradas em Teresina partindo de um

recorte temporal do século XIX, buscando entender também os processos de mestiçagens de crenças que formam a identidade religiosa afro-diaspórica em Teresina. Para isso, a trama se apoiará nas seguintes bibliografias: Albuquerque (1987); Barros (2007); Cascudo (2012); Ferreti (2011); Lima (2017); Rodrigues (2013);

Na Trama 8: DANÇA DE TERCÊ, será apresentada duas correntes bibliográficas para se discutir a compreensão de corpo e dança no Tercê, a primeira bibliografia é Rodrigues (2013), utilizará do método BPI (Bailarino Pesquisador Intérprete) desenvolvido pela a autora Graziela Rodrigues como forma de codificar a Dança de Tercê aplica conhecimentos de anatomia o que a autora chama de Anatomia simbólica e estrutura física do BPI. A segunda bibliografia é Ramos (2022), nos propõem que o corpo de organiza inteligentemente através de seus canais cenestésicos para absolver as informações e códigos de movimentações, e a partir de seus processamentos particulares, devolvem essas informações agora corporificadas e traduzidas à sua maneira;

Na Trama 9: A CASA DE NANÃ: O SACERDÓCIO DE UMA MULHER, teço o universo do Tercê, comprometido com uma pequena narrativa da história do terreiro estudado nessa pesquisa, a Tenta Nossa Senhora Santana. Para isso dividi essa trama em fios condutores que me ajudaram nessa narrativa. As divisões são: quem fundou; breve história do terreiro; quantidade de filhos de santos; cargos que auxiliam na administração do terreiro; calendário festivo anual. Além disso, apresento também os entrelaces religiosos que contribuem para a intimidade do terreiro e como seus membros percebem a dança de Tercê em seus corpos.

## **TRAMA 2: AS MATAS DE SEU LÉGUA.**

*“Pai légua me dê licença  
Pai légua me dê licença  
Oh pai légua me dê licença  
Pai légua me dê licença.  
Pra eu bater tambor, baiar no terecô  
Pra eu bater tambor, baiar no terecô.”*

Início a primeira trama deste trabalho trazendo a letra de uma cantiga que faz referência ao primeiro encantado reverenciado no Tercê. Seu nome é conhecido por muitos adeptos do culto, jovens ou velhos, todos o conhecemos como Légua Bojí Búa Ferreira da Trindade, Sr. Légua. É o primeiro, é o início, é o patriarca chefe de uma família de encantados

no Maranhão. Acredita-se que seus filhos se somam em mais de 70 espalhados pelas léguas do chão, trabalhando nas linhas de cura dos catimbós, terreiros, eiras e congás. Ainda que existam diversos mitos sobre essa entidade e sua família, o que sabemos é o pouco que suas “toadas”<sup>4</sup>, como ele mesmo diz, revelam quando cantadas. Essas cantigas falam de sua origem simples e do grande amor que sente por seu torrão natal, Codó-Maranhão. Sabe-se que foi lá que ocorreram as primeiras batidas de tambor para louvar os encantados das encantarias de Maria Barba Soeira, um dos nomes pelo qual é conhecido o Terecô.

*“Codó é meu, ah ô Codó é meu  
Codó é meu, ah ô Codó é meu  
Codó é meu, meu sabiá, Codó é meu, deixa virar  
Codó é meu, meu sabiá, Codó é meu, deixa virar”*

Foi em Codó município do serrado Maranhense especialmente na comunidade quilombola de Santo Antônio dos pretos, a 60km da zona urbana, que se deram as primeiras manifestações registradas do terecô, que teriam sido realizadas antes da abolição da escravatura, quando os escravos das fazendas de algodão de Codó o praticavam secretamente no interior das matas de coco babaçu, sendo por isso que o termo terecô passou a ser conhecido como Tambor da Mata ou simplesmente Mata. Com o fim da escravidão, os rituais teriam se deslocado para alguns povoados de população negras e na cidade de Codó passaram a ocorrer nas margens da lagoa do Pajeleiro. Com o fim do período escravocrata, foram construídos os primeiros salões onde os descendentes de pessoas escravizadas e outros trabalhadores deram continuidade ao culto discretamente. O primeiro salão a ser construído foi o da comunidade de Santo Antônio dos Pretos, pela mais conhecida família da comunidade, a família Moreira. Ana Moreira foi a mais influente matriarca, que chefiava juntamente com sua família o terreiro mais antigo que se tem registro, cujo nome é Tenda Santa Barbara. Os restos mortais da famosa terecozeira estão sepultados no meio da localidade e a escola municipal do quilombo carrega seu nome. Dona Aninha, como era conhecida, era devota de santa Barbara<sup>5</sup> por isso seu terreiro carrega o nome da santa que simbolicamente é referida a uma guerreira forte e destemida. O Maranhão foi o estado que recebeu negros escravizados de várias etnias, dentre elas os minas-jejes, os nagôs e os Fantis-Ashantis, sendo que estes últimos se concentravam mais manifestados culturalmente na ilha de São Luís.

---

<sup>4</sup> Cantigas.

<sup>5</sup> Santa católica que no candomblé é sincretizada Iansã.

Os escravos que foram para a região de Codó, segundo a antropóloga Mundicarmo Ferretti, eram de etnias diferentes, como os cabindas, os bantus, cachéus-fons. “[...] o TEREKÔ, que preservava ao culto ao grande vodum Legba, traduzido para o povo ewe-fon do Togo e do Benin e invocado em Codó, como Légua-Boji Buá [...]” (FERRETTI apud CENTRINY, 2015, p. 12).

### **TRAMA 3: ORALIDADE**

*“Cabana de Oxóssi tem uma carta de ABC  
Cabana de Oxóssi tem uma carta de ABC  
Para caboclo brabo aprender a obedecer  
Para caboclo brabo aprender a obedecer”*

Não se tem uma data precisa da construção da Tenda Santa Bárbara Glorioso Santo Antônio. Provavelmente essa informação foi perdida no decorrer do tempo, assim como muitos ensinamentos e conhecimentos passados por meios da oralidade, secretamente, de mãe ou pai para seus filhos espirituais, de acordo com a evolução dentro do culto.

A oralidade é um instrumento forte de comunicação no Terecô, assim como em toda cultura africana. As cantigas e os pontos, como são conhecidos, contam as histórias e lendas, não só das entidades cultuadas, mais também do povo terecozeiro de Codó e das demais cidades e estados que foram atravessadas por essa manifestação cultural. Essas cantigas narram os costumes e até mesmo acontecimentos que marcaram a vida dos terecozeiros. Expondo um exemplo, há uma cantiga puxada e entoada por um encantado chamado (Caboclo Raio do Sol), caboclo que arreja (incorpora) na cabeça da mãe de santo Roselice da tenda espírita São Sebastião situada em Codó, que diz:

*“Garapé do vale tem um peixe nadador  
Garapé do vale tem um peixe nadador  
Povo do bom Jesus juntou com Lima Campo  
Jogou tarrafa vó Virgília não deixou  
Povo do bom Jesus juntou com Lima Campo  
Jogou tarrafa vó Virgília não deixou”*

---

<sup>6</sup> CENTRINY, Cícero. **Terecô de Codó: uma religião a ser descoberta**. São Luís: Zona V Fotografias Ltda, 2015

A análise interpretativa dessa doutrina, segundo a entidade, dá-se por um acontecimento ocorrido em Codó há muitos anos às margens do rio Codozinho (um dos três rios que atravessa a cidade). Conta a lenda que o rio Codozinho era bastante procurado por pescadores, devido a sua fama de ser farto em peixes, alimentando muitas famílias daquela região e também contribuindo para o enriquecimento da economia na atividade da piscicultura para fins comerciais. A maioria destes pescadores vinha de povoados próximos do quilombo urbano, entres eles, Bom Jesus e o povoado de Lima Campo. Com o passar do tempo, o rio foi perdendo a produtividade e os peixes ali foram começando a ficar cada vez mais raros de se encontrar. Mas isso não cessou a constante atividade de pesca no lugar. Com a falta de peixes no rio, começou a afetar a alimentação de muitas famílias ribeirinhas, Dona Virgilia, conhecida por todos como vó Virgilia, a mais antiga moradora do lugar, inquieta com aquela situação perguntou a seu encantado, que atende pelo nome de Coli Maneiro, o que ela poderia estar fazendo para que o rio voltasse a ser farto de peixes. E em sonho o encantado revela a ela que o que está causando a falta de peixes no rio é a constante atividade de pesca, não dando espaço para a natureza se recuperar. Vó Virgilia passa, ali por diante, a impedir os pescadores de jogar suas tarrafas no rio, dando assim tempo para o mesmo se recuperasse e assim alimentar as pessoas daquela região (CONHECIMENTO POPULAR).

A cantiga de Vó Virgilia é cantada até hoje nos terreiros de terecô, o que nos leva à duas reflexões. A primeira, é o respeito com a natureza e a tudo que por meio das entidades se liga a ela. A segunda, é o discernir de uma senhora já em sua velha idade de se colocar com coragem na linha de frente para a conscientização da necessidade de proteção da sua fonte de alimento e da sua comunidade.

Outra cantiga que narra o acontecimento histórico em Codó, e essa por sua vez ligada à história do culto, é a do tenente Vitorino que teria chefiado a delegacia da cidade na época da repressão e perseguição policial.

*“Ô baia, baia, baia. Ô baia baiador  
O tenente viturino quer acabar com o terecô  
O tenente Viturino é homem muito malino  
quer acabar com o terecô com o cipó de tamarindo”*

O Terecô ainda que subalterno, sujeito aos estigmas e as perseguições no âmbito dessa história, “brinca” com o estado, ou inclui o estado na brincadeira. Narrando o perfil de um agente da lei que persegue os brincantes até o início do século XX, quando a prática dessa

manifestação era vista como um crime, além de ser hostilizada pela igreja católica e pelas denominações evangélicas organizadas nos primeiros povoados negros, como o de santo Antônio dos Pretos, que continua até os dias de hoje exercendo grande influência no culto aos encantados. Segundo Dona Chica Baiana, entidade incorporada pelo pai de santo Pedro de Angola, quando indagada sobre essa cantiga em um documentário dirigido por Ananias Caldas (2015),<sup>7</sup> o próprio tenente Viturino, teria vindo acabar com o Terecô na cidade. “Dançou dois dias e duas noites dentro de Codó. Tanto, tanto que ele nunca mais pisou em Codó”.

O Terecô sofre perseguição policial desde o seu nascimento, por isso é desenvolvido em seus primórdios na zona da mata de coco babaçu que circunda a cidade. A oralidade e os saberes populares perpassam o tempo e as gerações de um povo que nele se desenvolve. Isso é lembrado pelos mentores espirituais que assim como o tempo que atravessa esse universo encantado de mistérios e realidades não envelhecem suas memórias. Percebo isso como uma forma da espiritualidade agradecer aos primeiros, que no meio de tantas angústias e represálias, perseveraram na fé de seus mentores espirituais e mesmo sem o som de tambores, maracás e-taróis como conhecemos hoje, batiam palmas, cantavam baixo e se escondiam de olhares que os subjugavam, mas nunca deixaram de celebrar a vida e os encantados.

#### **TRAMA 4 - RITOS SAGRADOS: LOVARIÊ, NOVARIÊ, DONVARIÊ**

*“lovariê, lovariê ou água do mar ela tem que correr”*

No Terecô, a canção que abre esta trama é o marco de abertura da celebração dos encantados. O *lovariê, novariê ou donvariê*, como é conhecido esse rito inicial, é uma prece de pedido de licença para que os terecozeiros enquanto seres terrenos “pecadores”, adentrem esse universo espiritual.

É também uma liberdade concedida pelos terecozeiros para que os mentores e guias espirituais incorporem em seus corpos, para que assim possam realizar trabalhos de curas e aberturas de caminhos de quem esteja participando da celebração. Em cada caso, os rituais acontecem de acordo com o decreto do guia mentor chefe (entidade) que chefia aquele lugar. Geralmente terreiros com elementos do Terecô, permanecem no início de seus rituais com a prece *Lovariê*. Um exemplo disso, e que usarei como referência, é a minha casa Tenda Nossa

---

<sup>7</sup> O documentário, cujo título é Terecô - *outros cultos espiritualistas* está disponível na plataforma Youtube, no canal Barracão Pai José de Aruanda desde 2015, através do link <https://youtu.be/Z980Iv7kQvI?si=IIIAXJFzxMGYDSrB>

Senhora Santana, localizada em Teresina, capital do Piauí, que tem como sua matriarca a mãe Maria de Nanã, “chefiada” por seu Amerolino (entidade).

A casa preserva elementos do Terecô, apesar de também passar por entrelaces de religiões com a Umbanda, a Quimbanda, Pajelança e o Candomblé. Os rituais da minha casa onde ocupei cargo de Contra-Chefe, figura de segunda maior importância dentro do terreiro, abaixo apenas da mãe de santo, acontece da seguinte forma:

1. O lovariê, saudação e pedido de licença para que os guias e mentores espirituais que visitam aquele lugar, incorporem nos filhos de santo.
2. A abertura da mesa, feita com uma cantiga pedindo licença a todas as imagens de santos católicos no altar, em especial ao padroeiro da casa, que são representados por um casal de santos católicos. Em nossa casa, a Nossa Senhora Santana e São Sebastião.
3. A defumação do terreiro, na qual se canta para que o Contra-Chefe defume todo o terreiro. Essa defumação é feita com o intuito de eliminar toda a negatividade e reestabelecer o equilíbrio, e também ativar energias positivas. O ato de cantar para defumação é reza que fluidifica, potencializa o ato de defumar. O defumador é feito à base de ervas específicas que variam de acordo com o culto naquele momento.
4. Banho de ervas, em que se canta para se banhar com as ervas selecionadas e maceradas em água morna. O cântico para este banho é uma saudação às matas, à natureza de modo geral e, principalmente, aos espíritos ancestrais que viviam nessas matas. índios, caboclos, mestres juremeiros.

*“Nas matas tem folhas, tem o rosário de nossas senhoras  
Nas matas tem folhas, tem o rosário de nossas senhoras  
Ô valei-me meu são Benedito. Ou valei-me aqui nessa hora”*

5. Cânticos aos ancestrais, em que o pai de santo ou mãe de santo, puxam uma cantiga para a entidade que chefia o terreiro. Não necessariamente se inicia dessa forma, é uma questão de honraria àquele ou àquela que protege aquele lugar (terreiro) e todos que nele frequentam. É dentro do terreiro que ocorre essas danças e manifestações religiosas. Em seguida a mais velhas das mulheres da casa puxa os filhos de santo para a roda indicando que a baia vai começar, ao som dos tambores que rufam a noite toda ou até quando a mãe de santo ou pai de santo decide encerrar.
6. O fechamento da mesa, que marca o fim do ritual, se dá quando a entidade ou o pai/mãe de santo decidem encerrar as atividades religiosas. Geralmente se encerra depois da louvação aos pretos velhos. Então, se canta para todos os guias de luz que ainda residem

no local “subam”, deixando força, luz, resistência e proteção para aquele lugar e para todas as pessoas que ali estiveram celebrando os encantados do terecô. Entoadado em agradecimento às boas energias que por aquele ambiente passaram, agradecendo aos santos do altar e também a pessoas que ajudaram naquela celebração.

Os rituais de um terreiro sofrem modificações a depender de como aquela comunidade se organizou para cultuar seus sagrados. As modificações podem vir também a partir dos processos de mestiçagens entre as crenças e de como aquele ou aquela que administra o lugar processou sua espiritualidade.

Câmara Cascudo (2012), referindo-se às religiosidades no Piauí em seu Dicionário do Folclore Brasileiro, aponta que os ritos das crenças afros religiosas piauienses são frutos de constantes trânsitos entre as variadas formas de fé, e que esses vão se reconfigurando à medida e que têm contato com uma nova prática religiosas.<sup>8</sup> Através do relato de José Olímpio de Melo,<sup>9</sup> que assistiu a uma sessão de Encanteria em Teresina, no dia 17 de maio de 1938, dirigida pelo pai de terreiro Gonçalo José de Barros, podemos entender melhor como alguns rituais estavam empregados e como ainda conseguimos identificá-los em algumas cerimônias em terreiros de Teresina nos dias atuais.

Num salão amplo, há num canto o ‘alô’ (oratório), pequena mesa com toalha branca, tendo as estampas de Santa Bárbara (a Virgem), N. Sra. Do Monte Serrat e uma pombinha de metal, representando o Espírito Santo. Numa garrafa há um líquido de cheiro agradável, que serve para friccionar os braços e cabeças dos indivíduos em transe. Há uma forquilha central (Guna), em cuja base fica uma laje com velas acesas. A sessão durou das 19,50 às 24 horas [...] depois, o pai de santo ficou no meio da sala, dançando ao redor da Guna. Pai de santo chama-se Gonçalo Civiliano (Silvano), informa não ser nem macumba, nem espiritismo e sim encanteria [...] Provoca-se dessa forma a manifestação do moço, espírito humano ou animal, existindo uma doutrina privativa para cada moço. O pai de santo entoia o primeiro verso, até que algum moço se apossa do aparelho e este cante sua doutrina, dançando atuado. Na fase de possessão a devota aproxima-se da Guna, deixando a roda onde a cantiga ficou mais acelerada e viva. Incensa-se a sala para afastar os espíritos maus e abrandar os fortes e turbulentos, como os do leão e do touro, mais assíduos na manifestação. (CASCUDO 2012, p 287).

A partir desses relatos, conseguimos identificar variados elementos estéticos e ritualísticos encontrados até os dias de hoje nos terreiros da capital piauiense, com influências de outras religiões como o catolicismo na presença de santos da Igreja Católica, a incorporação de espíritos, o líquido com aroma forte feito à base de ervas utilizado para esfregar nos braços e a cabeça do incorporado para intensificar o transe, a presença da Guma mastro erguido no

---

<sup>8</sup> CASCUDO, Luís da Câmara. 2012, p. 278

<sup>9</sup> Não encontrei referências concretas sobre a vida de José Olímpio de Melo, pois não consegui identificar se este era filho ou pai do ex-governador do Piauí, ex-senador e ex-prefeito de Teresina Matias Olímpio de Melo.

centro do terreiro, conhecido no candomblé como Ixê, que representa os fundamentos e segredos daquela comunidade e da autoridade de chefia daquele lugar, pai ou mãe de santo. O quadro a seguir representa uma ilustração do espaço físico interno do terreiro e a representação simbólica de cada espaço,

**ILUSTRAÇÃO 01:** gráfico de representação visual do terreiro.



**FONTE:** (Acervo Pessoal.)

- **Altar** – abriga as imagens de santos católicos, taças com água, pedras, velas de cores variadas e outros símbolos místicos e sagrados, o padroeiro ou padroeira da casa ocupam lugar de destaque no altar.
- **Os quatros cantos** – simboliza os quatros cantos do mundo, norte, sul, leste e oeste, e em todos deles há firmezas (rituais consagratórios) que são preparados de acordo com as ciências da entidade que governa a casa. No canto direito, canto 1 fica os tambores e instrumentos musicais. Ao iniciar uma baia, os homens se posicionam no lado direito e as mulheres do lado esquerdo.
- **No centro do terreiro - fica** a guma/guna, mastro que representa a ligação do divino com o terreno. Algumas casas que absorvem influencias com o tambor de mina não aderem ao mastro central.

## **TRAMA 5 – INDUMENTÁRIA: DAS ANÁGUAS DAS SAIAS AO COLORIDO DAS FAIXAS**

*“O azul e o marrom são as cores que nós vamos apresenta  
O azul e o marrom são as cores que nós vamos apresentar  
Ou venha ver, ou venha olhar  
são os filhos de Oxóssi nas cores de Xangô e Iemanjá”*

Ao se referir às sambadeiras do Recôncavo Baiano, a pesquisadora Clécia Queiroz, diz que indumentária é uma linguagem em si, imbuída de informações históricas, religiosas e culturais, que guardam a memória de enfrentamentos, pertencimento, resistência e superação vividos por nossos antepassados (QUEIROZ, 2019, p.304). Baseado nisso, percebi que a indumentária é um elemento muito importante no Terecô, repleta de simbologias que caracterizam a dança e os rituais religiosos dos terecozeiros. As cores são fundamentais para entendermos o intuito de cada culto que será realizado. Por exemplo, a festa de São Sebastião<sup>10</sup> Os terecozeiros costumam usar a cor verde, pois as religiões de matrizes africanas do Maranhão, Piauí e Belém do Pará sincretizam São Sebastião como Oxóssi<sup>11</sup>

Acredito que essa associação de um ao outro se dá pelo mesmo elemento que os atravessam, as flechas.

As indumentárias dos terecozeiros variam nas cores verde, azul e alguns casos dependendo da casa nas cores marrons. As mulheres vestem saias ou vestidos longos e rodados adornados com fitas ou babados coloridos. Alguns com detalhes de renda, mas geralmente feitas com cetim. Usam colares, brincos, pulseiras e fios de conta de acordo com a cor das entidades que as acompanham, uma faixa amarrada na cintura e um torso amarrado na cabeça. Os homens usam uma indumentária bastante elaborada, a depender do cargo que ocupem no terreiro, fazendo lembrar as alvas ou batinas dos sacerdotes católicos. Os mais novos dentro da casa usam calça, camisa e uma faixa na mão na qual usa para fazer sua performance enquanto dança.

As cores da indumentária simbolizam todo a parte ritualística, pois são nas cores que a adornam que conseguimos indicar para qual caminho ritual irá se encaminhar e qual a patente daquela pessoa dentro do terreiro. As indumentárias também narram a história a ser contada no culto, sendo ela não apenas um elemento plástico visual, mas também serve como parâmetro influente em todos os movimentos da dança.

A indumentária carrega uma memória, assim como o corpo que a veste. A roupas dentro do terreiro são preparadas cuidadosamente acompanhando o calendário religioso daquela comunidade, sendo elas um elemento vivo dentro do culto.

---

<sup>10</sup> Santo católico morto a flechadas cujo culto nasceu no século IX.

<sup>11</sup> Orixá africano das matas.

Segundo os autores Silveira e Lima Filho (2005), os objetos remetem a sujeitos, em espaços, permanentes como elementos de uma passagem cultural. Segundo os autores, os objetos circulam enquanto algo é praticado e ritualizado no corpo social rompendo as dimensões ético-estético e remetendo ao gesto humano de criar e operar os mais variados objetos em lugares específicos.

É nesse sentido que é possível falar numa memória que impregna e restitui “a alma nas coisas”, referida a uma paisagem (inter)subjetiva onde o objeto (re)situa o sujeito no mundo vivido mediante o trabalho da memória, ou ainda, é da força e dinâmica da memória coletiva que o objeto, enquanto expressão da materialidade da cultura de um grupo social, remete à elasticidade da memória como forma de fortalecer os vínculos com o lugar, considerando as tensões próprias do esquecimento. [...] Daí que as imagens dos objetos também “circulam” nos meandros das memórias dos sujeitos, carregando lembranças de situações vividas outrora, permeadas por certas sutilezas e emoções próprias do ato de lutar contra o esquecimento e a finitude do ser, bem como de seus vínculos com o seu lugar de pertença (SILVEIRA; LIMA FILHO, 2005, p.39).

O Terecô, em suas indumentárias, apresenta elementos de criatividade e memória simbólica das coisas, o que implica também na leitura das narrativas simbólicas não verbais que fazem parte do universo empírico dos terecozeiros. Entendo, portanto, que o objeto simbólico, no caso a indumentária, falará sempre de um lugar, seja ele qual for, pois está diretamente ligado com os processos e experiências dos sujeitos com o mundo ao seu entorno identificando-o como pertencente aquele lugar, a comunidade de terreiro

## **TRAMA 6 – INSTRUMENTOS**

*“Ô bate no tambor e toca na cabaça, quero ver baiá Dalé até de  
madrugada”*

Cresci ouvindo histórias da minha mãe de santo de que no princípio do Terecô, quando ainda era dançado no interior das matas de babaçoeiros, se batiam não em tambores como conhecemos nos dias de hoje, mas em tabocas, uma espécie de árvore oca semelhante ao bambu, que é nativo em todo território nacional, principalmente no cerrado e na caatinga. E quando batiam, produziam sons, ora graves e “ecoozo”<sup>12</sup>, O som era baixo para despistar a

---

<sup>12</sup> Reverberando um som a partir da superfície de um objeto, (no caso o couro) reverberando ondas sonoras com intervalos de tempo.

repressão policial e social que sofriam. Com a legalização da manifestação cultural no início do século XX, os tambores começaram a aparecer e, conseqüentemente, rufaram nos pequenos e humildes barracões onde discretamente aconteciam os cultos. Esses tambores eram feitos de madeira de pinho ou cedro, tronco oco, em cujas superfícies amarravam uma membrana resistente de couro, variando entre bode ou veado.

As afinações desses tambores se davam com o aquecimento do couro no fogo ou no sol, um costume que perdura até os dias de hoje. Quando tocados eram acompanhados de maracas, espécies de cabaças com penduricalhos que acompanhas a marcação do tambor. As maracas fazem referências à cultura indígena, influência dos caboclos recebidos nas matas.

Nos dias de hoje, a modernização, respinga na tradição do Terecô, indicando que a cultura não vem de um viés evolutivo, mas está sujeita aos processos de entrelaces no ambiente e a uma série de influências que aquela comunidade passa, tais como: os avanços tecnológicos, mudanças climáticas, geográficas etc. Percebemos na parte da instrumentária, uma mudança radical com o acréscimo de mais instrumentos no terreiro de Terecô para compor a baia. Alguns deles tecnológicos, tais como: microfones, caixas de som, taróis e agogôs. Permanecendo as cabaças e tambores que hoje podem ser feitos com a reciclagem com canos de água.

A Figura do Tambozeiro ou Abatazeiro, como é conhecido aquele que toca os instrumentos percussivos no Terecô, é de muita importância dentro do terreiro e da comunidade como um todo, pois para além da responsabilidade do cuidado com os instrumentos, está sobre encargo dele conduzir, com o pai ou mãe de santo, os rituais sagrados nas atividades públicas ou privadas do terreiro, participando diretamente na condução e na comunicação com a espiritualidade.

Muitos terreiros não possuem um tambozeiro oficial da casa, tendo esses que contratar de outros terreiros. Alguns terreiros proíbem que seus abatazeiros façam parte da alternância entre as casas e que recebam qualquer forma de pagamento, pois frequentar outros terreiros é uma forma de ter vínculo com uma casa. Outros terreiros não fazem nenhuma distinção e liberam seus filhos e tambozeiros para ganharem seu dinheiro, pois bater tambor pode ser uma atividade remunerada e muitos tiram o sustento através da prática.

É comum a profissionalização de algumas funções do festejo, o que fica aparente na contratação de abatazeiros, cozinheiras, seguranças e equipe de som, (AHLERT, 2013).

Quando na casa vão ocorrer obrigações sigilosas, esses abatazeiros de aluguel são dispensados, pois a participação no ato pode acabar sendo divulgada. E, assim, existem obrigações abertas ao público em geral e, em outros casos, fechadas.

É visível a mudança entre a antiga geração de tambozeiros e a nova, sendo que os mais jovens usam roupas mais “descoladas”, camisas mais apertadas para realçar os músculos, usam tênis de marca, pois gostam de ser “estilosos”, existindo também marcadores entre o corte de cabelo e o uso da roupa.

Os abatazeiros usam camisas do terreiro, com as cores da roupa de cada noite, vestindo calça social, com variação entre os tecidos popeline, cetim, seda, *oxford* e crepe. A calça jeans também é muito utilizada com o tênis ou sapato social.

No terreiro onde essa pesquisa foi realizada há uma equipe mista de tambozeiros, onde alguns deles são filhos da casa e outros são amigos dos tambozeiros oficiais filhos de outro terreiro, mas que pela amizade entre eles aceitam ajudar na condução dos rituais públicos.

Todos os instrumentos são sagrados dentro do terreiro, pois são o mecanismo de comunicação com o divino, sendo o tambor o elemento principal, pois parte dele a regência e o diálogo com o encantado, incorporado no corpo do terecozeiro. Para isso, alguns rituais sagrados são necessários para a preparação do tambor, feita cuidadosamente pelas mãos do próprio pai ou mãe de santo na companhia de seu tambozeiro.

O uso do tambor envolve um complexo processo técnico de afinação. Primeiro inicia com a colocada do tambor ao sol para tirar a umidade, e antes de iniciar a brincadeira os tambores são esquentados na fogueira. Vez ou outra, o tambozeiro vai testar o couro para saber se já está no ponto de uso. Com o material quente, o som ecoa de forma mais agradável

## **TRAMA 7: OS ENTRE-LAÇOS TERCÔ, BATUQUES E UMBANDA: AS RELIGIOSIDADES EM TERESINA-PI**

*“No céu uma estrela brilhou, no mar a sereia cantou  
No céu uma estrela brilhou, no mar a sereia cantou  
Esse é o caminho mais certo que Deus enviou  
Esse é o caminho mais certo que Deus enviou”*

Com a abolição, os primeiros terreiros de Terecô começaram a surgir discretamente. E com o passar do tempo foram migrando vagarosamente para os trechos do perímetro urbano. Em Codó, contabilizam-se mais de 300 terreiros de Terecô registrados na cidade. Contudo a maioria deles se auto intitulam como Umbanda (MACHADO, 1999)<sup>13</sup> A umbanda chega a

---

<sup>13</sup> MACHADO, João Batista. **Codó, histórias do fundo do baú**. São Luís, FACT/UEMA, 1999.

Codó por volta dos anos de 1950/1960 com a vinda da mãe de santo Maria Piauí. Atualmente, a Umbanda é uma religião totalmente inserida em Codó, tanto que pais/mães de santo quando se referem à religião oficial de Codó, alternam entre Umbanda ou Terecô. Entretanto, distinguem uma da outra.

O mais famoso terreiro da cidade de Codó é o de Wilson Nonato de Souza, o célebre pai de santo Bitá do Barão de Guará. A tenda espírita rainha Yemanjá de Bitá do Barão, é o maior templo religioso da cidade de Codó, que absorve esse entrelace cultural entre a umbanda e Terecô. Apesar da linhagem sacerdotal de Bitá do Barão advir especificamente das raízes do Terecô, sua casa e seus filhos de santo adotam traços da umbanda, disseminados por vários estados como Maranhão, Piauí e Belém do Pará.

O que percebo é que o Terecô vê na umbanda uma oportunidade de também se legitimar enquanto religião, numa busca igualitária de respeito por seu modo de culto, tendo em vista que a umbanda já se encontra representada e institucionalizada com a criação da Federação Espírita Umbandista (FEU) em 1939.

Observo esses entrelaces culturais por uma ótica reflexiva, o que me gera a seguinte pergunta: até que ponto os entrelaces culturais entre o Terecô com Umbanda teriam ajudado na preservação dos costumes e história do Terecô? Será que a união entre as duas manifestações abriu um caminho que potencializou o Terecô que conhecemos hoje no Brasil? Essas perguntas ecoam sempre na minha cabeça quando vejo meus irmãos de santo e até mesmo meus mais velhos dançando Terecô de antigamente, mas se auto intitulado umbandistas.

O estado do Piauí tem sua história própria com relação às tradições, cultos e manifestações afro-brasileiras em terras piauienses. As festividades negras datam e remontam o período imperial do Brasil, com um caráter subversivo por estarem na contramão do politicamente correto, do sagrado e do institucionalizado pelo estado.

O termo utilizado para qualificar as reuniões festivas de negros, escravos e livres, em Teresina gerava embaraços por parte daqueles que tinham a necessidade de reprimi-la. Qualificando-a como um evento religioso da cultura negra, as autoridades policiais, eclesiásticos e letrados a definiam como um ato de feitiçaria, ligada ao fanatismo e superstição popular de um povo pobre e analfabeto. Aqueles que moravam na cidade e, constantemente, viviam incomodados com o barulho da festa de pretos a denominava de batuque, folguedo negro, sambas, tambor ou tão-somente de “vozerias.” (SILVA, 2008, p.100)

O termo “batuque” era o mais comum utilizado para denominar a cultura festiva dos escravizados no Piauí na segunda metade do século XIX. Esse termo detinha sentido pejorativo no vocabulário social, pois trazia a ideia de feitiçaria, o que contribuía para a

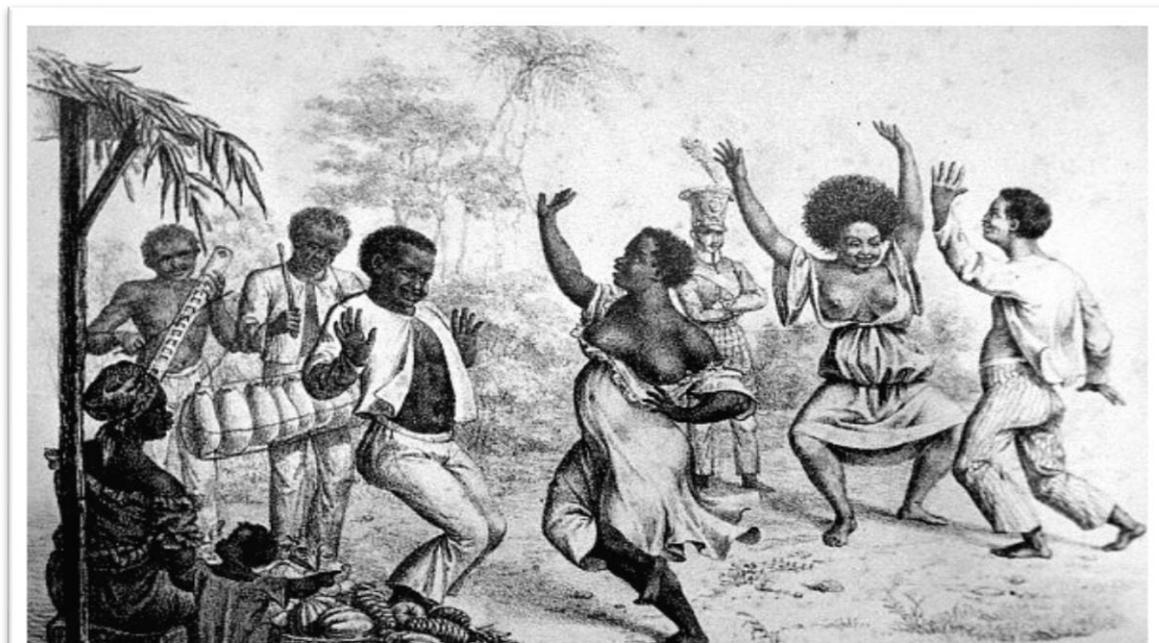
demonização e perseguição das práticas e manifestações afro-diaspóricas no território piauiense. Para Silva (2008), essa tentativa de diabolizar as práticas religiosas das pessoas escravizadas em diferentes partes do Brasil Império foi uma tentativa orquestrada pelas elites sociais locais como forma de frear a influência desses cultos sobre a população pobre e branca.

A perseguição por parte das autoridades às festas de batuques em Teresina era frequente, sendo que os agrupamentos de negros geravam preocupação social e policial, fazendo com que as festas do calendário popular, a exemplo do dia de Reis em que se comemora o nascimento de Cristo e se faz uma homenagem simbólica aos Três Reis Magos, quando organizadas por pessoas negras escravizadas ou livres, necessitavam da permissão das autoridades locais pra serem realizadas.

De certa forma, era de conhecimento do Estado a potencialidade dessas festas para causarem, no imaginário da população escravizada, ações transformadoras, haja vista que o povo feliz no celebrar de algo que lhe aproxima pode se familiarizar, se reconhecer e se unificar, o que conseqüentemente facilitariam ações e ideias de rebeldia e liberdade. Portanto, o maior cuidado nos dias de festas, com o propósito de controlar o divertimento das pessoas negras, denota não só as questões de manutenção do sossego e da ordem pública, mas também o cerceamento da liberdade de expressão dessas pessoas através dos corpos e de cultura, para que assim pudessem conter quaisquer eventuais movimentos conspiratórios.

Os Batuques em Teresina estavam associados em “agrupamentos negros”, onde um grupo de pessoas escravizadas ou livres reuniam-se pra dançar, cantar e celebrar ao som de tambores ou palmas. A dança, também chamada de “dança de preto” era uma das formas de expressão mais presentes no Batuque e também uma das manifestações mais cerceadas pela polícia. Onde o corpo se movia de forma frenética na correlação com o ritmo do tambor, o que gerava o estranhamento das elites sociais da época.

**Figura 1:** O Batuque em São Paulo. c. 1817.



**FONTE:** Jonhann Baptist Spix & Karl Von Martius.

Devemos levar em conta que há fortes relações de troca entre as religiosidades que se estabelecem nos estados do Piauí e Maranhão, pois suas proximidades geográficas facilitam esses compartilhamentos de modo que elas não se comportem de formas isolada umas das outras. Um exemplo disso é o caso da Cura e Pajelança, também conhecidos como Tambor de Curador, Brinquedos de Cura ou simplesmente Pajé.

Essas formas de crenças, onde se tem registros principalmente nos estados do Maranhão, Pará e Amazonas, têm suas influencias nas heranças dos costumes e práticas dos rituais ameríndios desses estados. Entretanto, como nos aponta Mundicarmo Ferreti, ainda que a palavra Pajé em sua etimologia nos remeta às culturas indígenas, estas não se sobrepõem às presenças e as contribuições negro-africanas nesses cultos. Segundo Ferreti, (2011, p 91) “Inicialmente Cura e Pajelança eram praticadas separadamente, os ‘curadores’ não possuíam terreiros e eram mais perseguidos pela polícia do que os ‘mineiros’, praticantes do Tambor de Mina, o que fez com que muitos curadores passassem a abrir terreiros, realizarem rituais de Mina e se autodenominarem mineiros para aplacar as perseguições.”

No que se refere à Pajelança, encontrei duas fontes bibliográficas que me nortearam para o entendimento de como essa forma de crença se desenvolveu no Maranhão e, conseqüentemente, fosse difundida pelos demais estados do Brasil, entre eles o Piauí, pelo constante trânsito de seus praticantes no início do século XIX. Para Antônio Evaldo Barros, a Pajelança pode ser compreendida pelo agrupamento de práticas religiosas não somente indígenas, que abarcam também costumes populares e o catolicismo. Para o autor, o termo “pajelança”, compreende um conjunto de práticas e representações que abarcam elementos da cultura e religiosidade populares, desde o catolicismo popular a possíveis reminiscências indígenas, tendo sido praticadas pelos africanos chegados no Maranhão em meados da segunda metade do século XVIII com o Ciclo Costa da Mina. O autor conclui, portanto, que pajelança passa a ser um termo genérico, usados pejorativamente para designar toda e quaisquer práticas que não fossem católicas e que poderiam ser enquadradas como feitiçaria.

A população africana, sobretudo a de origem Congo-Angola, predominante no Maranhão, e seus descendentes, apropriou-se das práticas da pajelança e contribuiu, de modo marcante, para a sua constituição e posterior evolução. Havia uma série de paralelismos significativos, ao nível das crenças e dos rituais, entre as tradições bantu e as práticas dos pajés maranhenses (uma ideologia de cura expressa simbolicamente numa luta contra a feitiçaria; processos rituais de exorcismo, nos quais o agente patogênico deveria ser extraído do corpo do doente; a ação individual dos curadores). Esses elementos comuns forneceram uma base de convergência da qual se deu a ação comunicativa e criadora de diversas gerações de agentes históricos. Pode-se falar em pelo menos três horizontes históricos na formação da pajelança maranhense, o encontro de povos indígenas com pouco contato com a sociedade colonial com os escravos aquilombados nas florestas do norte do Maranhão; o encontro desses mesmos escravos africanos com povos indígenas em contato com a sociedade colonial, e também com colonos no meio rural maranhense vindos de outras áreas do nordeste brasileiro; e a ação de agentes intermediários, como os caboclos ou cafuzos, pois à medida que a população foi se misturando racialmente, foi acrescentando-se a facilidade de interpenetração cultural. (BARROS, 2007, p 187)

A segunda referência bibliográfica que norteia meu entendimento sobre as práticas da Pajelança no estado do Maranhão me é apontada pela antropóloga Mundicarmo Ferreti. Segundo a pesquisadora, existe atualmente um modelo de Pajelança que se entrelaça com algumas outras formas religiosas como o Terecô, a Umbanda e o Tambor de Mina. Todavia algo as diferenciam, sendo que essas diferenças podem ser entendidas a partir de maiores ou menores predominâncias de heranças e elementos africanos e Indígenas.

Referindo-se aos cruzos entre essas práticas, que levam à fusão entre elas, Lima comenta que “No Piauí os rituais de Pajelança passam ter elementos ligados ao Batuque, Feitiçaria e ao Catimbó muitas vezes sendo confundidos como a mesma coisa.” (LIMA, 2017, p 38) O que me proponho a entender aqui são quais entrelaces religiosos a vertente da Pajelança vinda do Maranhão trouxe consigo para o Piauí. Pela proximidade geográfica da cidade de Codó-MA (lugar onde a Pajelança entrecruza-se com elementos do Terecô) com o Piauí (lugar onde esta mesma manifestação é encontrada estando ligada à algumas formas de crenças locais) aponto que o modo de Pajelança chegado ao Piauí pelo frequente trânsito de pessoas negras entre Piauí e Maranhão foi o mesmo desenvolvido em Codó, o que explicaria a forte presença do Terecô no em terras piauienses. Esse entendimento vai ao encontro das palavras de Barros (2007):

[...] Jera comum o trânsito religioso de pais e mães de santo que já “feitos” em determinado culto, viajaria para outras regiões tanto para atender pessoas,

prestando serviços, aprendendo novos cultos religiosos, quando fugindo de perseguições. O Povo de Santo que viaja seria os responsáveis por disseminar as novas modalidades de cultos aprendidas nas regiões visitadas, intensificando o processo de mestiçagem das crenças. (BARROS, 2007, p 274)

Essas mestiçagens e entrelaces das crenças residentes no Piauí com as demais que chegavam das várias partes dos estados vizinhos foi apontada também pelas Missões Folclóricas realizadas em 1939. Organizada pelo escritor e folclorista Mário de Andrade ao assumir o Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, a Missão de Pesquisas Folclóricas viajou o Norte e Nordeste do Brasil coletando dados sobre as manifestações culturais dessas regiões, incluindo gravações de músicas cantadas em alguns rituais religiosos. O projeto passou por vários estados, como Paraíba, Pernambuco, Piauí e Maranhão. A partir dos relatórios da Missão, feitos por seus pesquisadores, Mário de Andrade conseguiu fazer uma geografia dos cultos afro-brasileiros, registrando também as danças nas festividades populares.

Como relata Câmara Cascudo, “Mário de Andrade distribuiu, no plano geográfico, a feitiçaria nacional de origem africana ou de inspiração ameríndia”<sup>14</sup> e acrescenta que na “divisão religiosa” de Mário de Andrade, o Catimbó seria praticado em todo o Nordeste e a Pajelança na Amazônia e no norte do Piauí.<sup>15</sup>

A partir disso, podemos entender melhor os processos de entrelaces que contribuíram para a (re) existência das crenças afro diaspóricas no Piauí. É a partir dos entrelaces que os modos e práticas se familiarizam formando novos fazeres, novas formas de cultuar o sagrado. Para mim, o que torna a cultura afro religiosa piauiense dinâmica é a forma porosa com que ela se estabelece no espaço geográfico e a relação direta com seus pares.

Isso se deu também no processo de institucionalização da Umbanda no Piauí, que teve início durante a década de 1960, quando surgiu a primeira federação de Umbanda daquele estado, denominada FEUEPI – Federação Espírita Umbandista do Estado do Piauí, sendo, à princípio, presidida por Antônio Manoel da Silva, que permaneceu no cargo até 1969. Nesse mesmo ano houve uma interrupção no mandato em curso, para eleger Cândida Carneiro Soares que permaneceu no cargo até o seu falecimento, em 1971.<sup>16</sup> Cândida esteve à frente da federação realizando trabalhos de catequese e de visitas a outros terreiros no interior do estado,

---

<sup>14</sup> CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 12 ed. São Paulo: Global, 2012, p. 295

<sup>15</sup> ANDRADE, Mário de. Geografia Religiosa do Brasil. **Publicações Médicas**. São Paulo, ago. 1941, apud CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 12 ed. São Paulo: Global, 2012, p. 296.

<sup>16</sup> LIMA, Sabrina Verônica G. **As faces da Umbanda no Piauí: Política, Festa e Criminalidade (1960 – 1978)**. Dissertação (História do Brasil). UFPI. 2017.

buscando mostrar. Foi criado, ainda nesse período, o hábito de divulgar em jornais, rádios, as notícias relacionadas à Umbanda, objetivando dirimir preconceitos fortes contra essa prática religiosa, o que fica evidente na fala de Albuquerque (1987, 9.161)<sup>17</sup>: “O umbandista não tinha mais vergonha de se apresentar como tal. A pecha de “macumbeiro” não comportava mais”.

Essa grande ascensão da Umbanda já inserida e institucionalizada enquanto religião dentro do território piauiense, sobretudo em sua capital, oportunizou as outras religiões de matrizes indígenas e africanas, ainda não entendidas enquanto religiões, se mostrarem também. Antes da institucionalização da Umbanda através da criação das Federações, essas práticas, para se protegerem dos estigmas e das perseguições sociais e policiais, se escondiam de forma que suas crenças pudessem passar despercebidas, sincretizando seus costumes em uma crença colonizadora e impositora, como o catolicismo.

O Terecô piauiense, enquanto organização porosa e adaptável, encontrará na Umbanda a tangibilidade de se reconfigurar, adotando não mais o nome de Terecô, mas de Umbanda, passando o termo Terecô a ser caracterizado como uma expressão coloquial, relacionada à harmonização do toque dos instrumentos das cerimônias públicas ou ainda podendo estar relacionado à dança e em si, também conhecida pelo nome de “baia”.

Segundo a artista e pesquisadora Graziela Rodrigues:

Não se pode falar de um Terecô, mas de uma diversidade de Terecô, isto porque há grande variedade de elementos que se diferenciam em cada eira, uma vez que a manifestação absorve livremente elementos de outras tradições religiosas de acordo com o seu mestre e com isso agrega uma peculiar riqueza de detalhes. (RODRIGUES, 2013, p. 3).

Essa colocação nos direciona para a perspectiva da existência de pluralidades de Terecôs, que se complexificam e se reinventam a partir de um espaço, um grupo social, e das suas histórias. Essa pluralidade se dará também por todos os processos de mestiçagens de crença afro diaspóricas e indígenas que caracterizam a religiosidade do povo piauiense, processos tais que são responsáveis também pela formação identitária e cultural no estado do Piauí, o que se estende para o imaginário popular traduzido em lendas, danças, músicas, culinária e etc

## **TRAMA 8: DANÇA DE TERCÔ.**

---

<sup>17</sup> ALBUQUERQUE, Dados históricos da Umbanda Piauiense. In: CARIBÉ, Antônio Julio Lopes. **Obrigações para Oxóssi: Memórias Insólitas. Salvador-BA. Imprensa Gráfica da Bahia, 1987, p.161.**

Nesta trama, farei uma descrição do que observei em minha visita *in-loco* ao Terreiro Casa de Nanã, localizado em Teresina, capital do estado do Piauí, lugar em que se debruça esta pesquisa. O Terecô é uma seara de elementos estéticos e identitários que caracterizam seus brincantes a partir de seu lugar-terreiro. São universos dentro de universos, rodas dentro de rodas, confluindo de forma harmônica e subjetiva com cada terecozeiro. Os elementos vivos, repletos de memórias simbólicas como a culinária, a indumentária, os instrumentos, a dança e o corpo se organizam harmonicamente para que ocorra o que conhecemos como Terecô. Mas se pensarmos em termos da dança, existe uma forma correta de dançar o Terecô? Ou melhor, existe uma maneira codificada da dança do Terecô?

Segundo Graziela Rodrigues, “A manifestação do encantado no corpo dos médiuns do Terecô é carregada de grande força física. O corpo é imbuído de potencialidades que são associadas à “braveza” destas entidades espirituais e que precisam ser domadas e moduladas.” (RODRIGUES, 2013, p.29) Em realidade, a autora se refere a essa multiplicidade de percepções cinestésicas que o corpo do terecozeiro reverbera quando exposto à elementos-chave e fundamentais para que haja a manifestação da entidade em sua totalidade.

O corpo na ação se comporta como um organismo vivo, poroso e atento, ou seja, percebe e absorve as energias do espaço físico e metafísico, o chamado axé. Dentro dele acontece um ritual de fusão que propicia o estado de êxtase. E para que se atinja esse estado, os corpos como os instrumentos, as cantigas, a roda, a energia coletiva das pessoas dentro da roda e a dança contribuem para o afloramento daquilo que está intrínseco em cada brincante. Deste modo a dança, ainda que aconteça no coletivo, se expressa em cada um de modo particular e subjetivo. Os elementos provocativos, para além do estético, se responsabilizam por conduzir e narrar os acontecimentos do corpo dentro da roda, havendo assim uma inter-relação desses elementos, que entre si conversam, propiciam e possibilitam a ação do outro no Terecô.

No Terecô, o verbo dançar é tomado por um outro: baiar, que em verdade é uma corrutela de bailar. E o dançante ganha o nome de baiador. Expressões como “baiou bonito” ou “baia baidor” servem para dizer que o terecozeiro é um bom dançante ou que a entidade daquela (e) brincante dança de forma bonita no terreiro. Baiar é um ato de comunicação ancestral. A dança de cada entidade, a partir do transe, narra seus feitos de modo livre, utilizando o corpo do terecozeiro como forma única de canal narrativo para contar uma história. Essas narrativas não estão nos livros e muito menos conseguem ser narradas de forma que se estatize num espaço de papel. A dança contada pelo corpo do terecozeiro é dinâmica e é sempre contada e recontada de variadas formas diante da manifestação e de acordo com o contato da entidade com o corpo do incorporado. Portanto, um giro nunca será o mesmo, pois

as variações de intercidas e as formas que subjetivam o corpo e o momento contribuem para que cada “bair” seja único e inédito.

O principal movimento do Terecô é o giro, que acontece de inúmeras maneiras e diversos modos de fluência, os giros acontecem com diferentes intensidades no corpo do terecozeiro, estabelecendo uma comunicação com o toque e a cantiga do momento.

Pontua-se também a caminhada ao redor da Guna, que tem a função de preparação e de manutenção do corpo que baia, assim como da sustentação do eixo através do revezamento de uma faixa de tecido que os mestres e médiuns utilizam em seus corpos. (CÁLIPO, RODRIGUES 2012, p 29.)

Nara Cálio e Graziela Rodrigues, no artigo *Bailarino-Pesquisador-Intérprete e Terecô: Dinâmicas de Transformação*, através de seu método BPI<sup>18</sup> nos propõe uma maneira de analisar as formas de movimentações do Terecô, por meio de observação e estudos de fotografias e vídeo captadas de celebrações e festejos em terreiros. Com isso, ela pode decodificar as formas de movimentação realizadas pelo o corpo do terecozeiro.

A análise das autoras parte de uma divisão do corpo em partes como: pés, cintura pélvica, cintura escapular, cabeça e o eixo corporal. O corpo é analisado também de acordo com seu comportamento diante de alguns elementos que se relacionam com ele na ação do movimento, o Altar, o Tambor, o Trânsito, a Fluência, a Aflição e a Passagem. Tais elementos, são trazidos pelas autoras como estágios dessa dança. Trago a seguir um pouco dessa análise.

No que se refere aos pés de baiair Terecô, os praticantes utilizam-se, na maior parte do tempo, dos pequenos apoios por saírem pouco do solo, empregando um esforço máximo. O contato constante com o chão se constrói na sutil articulação dos apoios.

(...) “dedos, metatarso, calcâneo, lateral e medial (as bordas dos pés)”. “Gira-se, alternadamente, sobre os metatarsos e os calcanhares, onde geralmente o metatarso dá o impulso para o giro e é ele quem segura o impulso do corpo na pausa, auxiliando a retomar a estabilidade do eixo. As bordas atuam buscando sempre a posição paralela, ou seja, na agilidade de, no giro, retornar sempre a esta posição.” (Ibid., p. 46).

Em relação à cintura pélvica, as autoras atribuem a responsabilidade ao sacro. Para elas, “o sacro é responsável pela atuação mais significativa desta região, uma vez que é nele que se realiza os movimentos de incorporação e desincorporação E ao descrever o ato de girar, verificam que a bacia acompanha o eixo fazendo “uma leve balsa para trás e já na caminhada

---

<sup>18</sup> Método Bailarino Pesquisador Interpretar (método), que, de acordo com Rodrigues, é a-“forma pela qual o corpo se organiza para realizar diversas categorias de linguagens de movimento” (RODRIGUES, 1997, p. 43)

ao redor da guna, é possível observar um ágil movimento pendular lateral.” (RODRIGUES, 1997, p.43).

Já a cintura escapular tem uma ação principalmente com o movimento de freir durante a caminhada ao redor da guna. Nos momentos que precedem a incorporação também é possível identificar o freir, mas com outras qualidades com mais velocidade e soltura. Atua no movimento de giro com o peso de sua soltura pois, ao iniciar o giro (sempre pela esquerda) observa-se que a escápula deste mesmo lado pende para baixo e a do lado oposto para cima, auxiliando desta forma o impulso para o giro.

Quanto à, cabeça e eixo, as autoras descrevem da seguinte maneira:

A CABEÇA: “Em grande parte do tempo acompanha o movimento do eixo. Pontua-se no giro, assim como no movimento das técnicas clássicas de dança, as médiuns “batem cabeça”. A flexibilidade do pescoço, que permite maior mobilidade da cabeça, é verificada nos momentos de incorporação e desincorporação”

O EIXO: “Em todas as dinâmicas do Terecô é possível observar alterações do eixo. Contudo, pode-se afirmar que os momentos em que elas ocorrem com maior ênfase são: incorporação, desincorporação e giros. Fica bem evidente no corpo do mestre que está dando passagem ao conteúdo de algum médium através de seu corpo.” (CÁLIPO, RODRIGUES, 2012, p 29-30)

No que diz respeito às dinâmicas nas movimentações, as autoras identificaram que os movimentos e as tonalidades corporais se modificam quando o corpo estabelece uma correlação com alguns elementos e estágios durante a dança.

A primeira é correlação entre o corpo e o Altar, durante a dança o corpo do terecozeiro tem a ação de apoiar as duas mãos no altar equilibrando e impulsionando o peso do corpo para frente. Nisso percebe-se um estágio de introspecção e contenção de energia, a relação com o altar e o olhar do terecozeiro é significativa, é como se ambos se atravessassem fundindo-se. A Segunda é a correlação entre o corpo e o Tambor. A expressão “Pé do Tambor” é utilizada dentro do terreiro por seus filhos para se remeter à posição de quem conduz as cantigas e toques a serem entoados. Essa pessoa indicará quando o tambor deva parar ou continuar, através do gesto feito com a mão para os tambozeiros, essa pessoa indica também com o corpo o pulso rítmico a ser seguido. (CÁLIPO, RODRIGUES, 2012).

Outra característica observada pelas autoras em relação ao corpo dentro do Terecô, é o Trânsito Corporal. No âmbito da incorporação e desincorporação do Terecô, pode-se lidar com diferentes momentos: O corpo que se prepara para receber o encantado realiza os movimentos mais contidos e com mais aderência ao solo. Nesse momento, o olhar do médium está voltado para dentro, o foco é interno. A incorporação mais comumente caracterizada é por um impulso advindo do sacro que reverbera por toda a coluna, havendo uma transformação do tônus de forma mais refinada.

O Momento de Fluição se refere ao corpo do terecozeiro, já em estado de incorporação, na qual a entidade toma por completo os seus sentidos e, em sua totalidade, se manifesta no espaço. Toda a movimentação se intensifica, os tons corporais a expressão, o pulso do corpo, alternando em movimentos de liberdade e contenção.

O Momento, de Aflição, caracteriza-se pelo estado do corpo do terecozeiro que perde os sentidos dos eixos entrando em um desequilíbrio corporal e psíquico, necessitando de amparo dos demais, visto que é possível que por um movimento brusco do tônus muscular ou ainda um fluxo de movimentos desordenados ocasione uma paralisia. Isso geralmente acontece com o terecozeiro iniciante, ainda em aprendizado do equilíbrio de sua espiritualidade e das relações com os elementos sagrados.

O último estágio corporal identificado pelas autoras é o Corpo de Passagem, que diz respeito ao ato de retirar uma energia do corpo de outra pessoa sendo absolvido pelo seu poder despachá-la. Essas ações são utilizadas com frequência nos rituais de cura do Terecô, quando a entidade usa do corpo do mestre para dissipar uma energia negativa recebendo a “carga” para si. (CÁLIPO, RODRIGUES, 2012). As tonalidades corporais de ambos, tanto de quem é retirada a energia quanto de quem recebe, são intensas, sendo necessário que quem receba tenha total domínio e conhecimento do que esteja fazendo.

O método BPI utilizado pelas autoras como forma de codificar a Dança de Terecô se mostra eficiente no estudo do movimento. Percebo que o método aplica conhecimentos de anatomia, que as autoras chamam de Anatomia Simbólica e estrutura física do BPI. Contudo, me pergunto ainda se existem outras formas de entender a movimentação dentro do Terecô. Como o corpo enquanto organismo vivo e inteligente percebe-se quando se expõe diante de tantas narrativas e energias?

Para Ramos (2022), o corpo é equipado de sentidos. Nosso sistema nervoso existe e usamos para diferenciar e experimentar experiências através da percepção ativa, dos canais perceptivos: visual, aural, tátil e muscular.

Porém tais canais perceptivos tem suas limitações. Segundo Valerie Preston-Dunlop (apud RAMOS, 2022, p.47) não podemos ver, sentir, ouvir uma nova dança de uma só vez. Precisa-se de tempo para percebê-los. A percepção deve estar aguçada e atenta para entender as frases da música, o tempo do movimento, a posição de outros dançarinos ao redor, a dinâmica de seus próprios movimentos, e tudo isso acontecendo ao mesmo tempo.

Por essa forma, entendo que o corpo no processo de aprendizado e percepção do movimento, embora tenha um aparato para ajudá-lo, requer um tempo de maturação desses entendimentos. Isso me leva a pensar que no Terecô não exista um método para que se execute a dança, mas os códigos de movimento do Terecô aos poucos vão sendo percebido, processado

e executados pelos terecozeiros, à medida que participam das cerimônias religiosas dentro do terreiro e aprendem na roda observando os demais.

Estado cinestésico é aquele onde o indivíduo está intensamente ligado ao que sente dentro de si mesmo, seja de maneira objetiva (o seu corpo, o que cheira, toca, sua sensação de peso, temperatura, tensão muscular) ou subjetiva (o que imagina neste tipo de percepção). É aquele estado onde a consciência está sobretudo focada nas sensações proprioceptivas. (RAMOS 2022, p 47.)

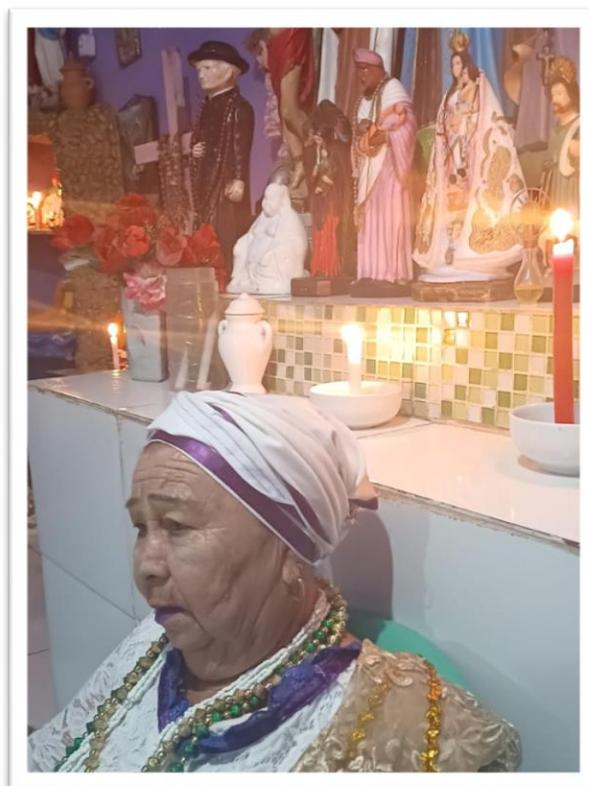
Dessa forma, defendo, aqui, que no Terecô, os corpos dos terecozeiros são contagiados pelos outros “corpos” com os quais ele interage, como o tambor, a indumentária, o toque, as cantigas, a roda, os a energia metafísica/ o axé, e a dança de seus pares. Todos esses “corpos”, são organismos vivos e imbuídos de memórias, narrativas e singularidades que, quando se entrelaçam, acontece o que chamo de “contágio interativo”<sup>19</sup>, que diz respeito aos corpos como organismos vivos, porosos, perceptíveis e sensíveis a essa inter-relação. O corpo quando exposto e instigado pelos códigos comunicativos dos outros corpos, se coloca de forma atenta, aguçando todas as formas de percepção para captar e processar corporalmente as informações, devolvendo para a roda uma forma singular e particular de dança. Nesta dança estão tatuadas as formas narrativas de cada corpo, assim com suas variações tônicas, suas limitações, adaptações e etc. São essas danças singulares que geram a identidade pessoal e independência de cada terecozeiro quando se movimenta no espaço.

---

<sup>19</sup> Chamo de “contágio interativo”, o estágio de inter-relação, comunicação e percepção do corpo para com outros “corpos” dentro de um mesmo cosmo. Esses “corpos”, imbuídos de memórias, narrativas e singularidades, são canais comunicativos que se atraem, se fundem e se instigam resultando no desenvolvimento de algo. O que no Terecô é a dança.

## TRAMA 9: A CASA DE NANÃ: O SACERDÓCIO DE UMA MULHER.

**Figura 2:** Mãe Maria de Nanã.



**FONTE:** (Acervo pessoal do autor.)

Nesta última trama, me reportarei ao terreiro ao qual se debruça esta pesquisa, o terreiro Tenda Nossa Senhora Santana. Infelizmente, algumas datas não foram informadas pelo fato da mãe de santo do terreiro já se encontrar em idade avançada e não lembrar de datas específicas, o que me dificultou traçar uma linha cronológica desde a sua fundação até os dias atuais. Porém, usarei de uma escrita livre para descrever o que em entrevistas gravadas ela relatou sobre sua trajetória espiritual a até ocupar o cargo de administradora do terreiro.

A mais velha de três filhos, Maria Ozeilde de Oliveira, nasceu em 20 de agosto de 1956, no município de Chapadinha em um povoado rural chamado São Pedro, localizado à leste do Maranhão, cerca de 250km de São Luís. Filha de Antônio Farias e Francisca Rodrigues de Oliveira. De infância humilde, muito cedo teve seu contato com a espiritualidade através de sua mãe, a senhora Francisca, que já tinha contato com a religião, levando com frequência os filhos nas visitas ao terreiro. Mãe Maria contou que o primeiro mestre a cuidar da

espiritualidade de sua mãe chamava-se mestre Bernadinho. Ele onde este tinha um pequeno espaço chamado de “congá”<sup>20</sup> em sua casa e foi ali que mãe Maria, aos 10 anos de idade, iniciaria seu caminho enquanto sacerdotisa.

Segundo Mãe Maria por causa das constantes mudanças de sua família, sua mãe tinha muita dificuldade de se estabelecer em um congá para que cuidasse de sua espiritualidade e, por isso, visitou muitos pais e mães de santo nos lugares em que chegavam. Em um certo momento de sua vida, a família se mudou para uma cidade chamada Coroatá<sup>21</sup>, também no Maranhão, cerca de 146 km de distância da Chapadinha onde antes moravam. Na nova cidade, sua mãe passa a frequentar um Congá de um pai de santo chamado Raimundo Sotero<sup>22</sup> e ali se sentia “irradiada”<sup>23</sup>, mas não incorporava. A família se mudou novamente para outra cidade chamada Pedra Grande<sup>24</sup>, também no Maranhão, cerca de 211 km de Coroatá. Foi quando conheceu um outro pai de santo chamado Santos<sup>25</sup> e no pequeno congá desse senhor, Mãe Maria teve sua primeira incorporação. Ela relatou que as incorporações, à princípio, não foram boas experiências, pois se sentia mal fisicamente. Disse que em um episódio teve um surto nervoso fazendo com que sua mãe tivesse que levá-la às pressas à um povoado da cidade chamado “Maliça”, à casa de uma senhora benzedeira chamada Raimunda de Araújo<sup>26</sup>. Na ocasião, esta senhora aconselhou que Mãe Maria desenvolvesse sua espiritualidade em um terreiro ao invés de um congá, o que seria difícil dada à escassez de terreiros próximos. Foi graças a uma senhora amiga da família chamada Alzira<sup>27</sup> que Mãe Maria se muda para São Luís- MA onde conhece o terreiro do mestre João Pipira. O terreiro era simples e feito de barro, coberto de palha, bem afastado da cidade, para que não pudesse se ouvir o barulho dos atabaques. Naquele espaço, ela pode dar continuidade ao desenvolvimento de sua espiritualidade, fazendo a maior parte de suas obrigações religiosas, exceto a última, que por decisão espiritual ficou sob o encargo de José Bruno de Moraes<sup>28</sup>, pai de santo da senhora Francisca, sua mãe consanguínea.

---

<sup>20</sup> Chama-se de “Congá” um pequeno espaço onde se cultua a espiritualidade, fazendo pequenos trabalhos de cura, abertura de caminhos, benzimento e etc. no “Congá” não se toca atabaques o que o diferencia do terreiro.

<sup>21</sup> Não se soube informar a data da mudança.

<sup>22</sup> Não soube dar informações sobre esse senhor.

<sup>23</sup> Forma de usada pra tratar quando a pessoa sente a energia espiritual antes que haja a incorporação.

<sup>24</sup> Não se soube informar a data da mudança

<sup>25</sup> Não soube dar informações sobre esse senhor.

<sup>26</sup> Não soube dar informações sobre essa senhora.

<sup>27</sup> Não soube dar informações sobre essa senhora.

<sup>28</sup> José Bruno nasceu no Piauí, em 1897. Aos sete anos de idade, já apresentava poderes mediúnicos. Foi para o Maranhão aos 18 anos. Depois de ser perseguido porque curava, seu guia, Príncipe Jurema, o teria colocado diante de uma visão: Ele vira uma cidade, com uma bonita igreja e visto a si próprio em frente de um enorme cortejo que desfilava pelas ruas. A voz teria dito que essa cidade era dele e que devia governá-la. Em 1937, acompanhado por oito famílias, José Bruno chegou às terras de Nazaré. O lugar era o da visão, uma chapada seca entre quatro morros. Comprou as terras do lugar e se estabeleceu com as demais famílias. Por volta de 1940,

Mãe Maria revelou que mesmo fazendo todos os fundamentos não sentia o desejo de exercer o sacerdócio, pois não queria que sua vida se estreitasse por esse caminho. “Corri muito, mas no final não teve jeito, tive que cumprir o chamado.” Oliveira, (2022). Depois da iniciação na religião, Mãe Maria se mudou para Teresina indo morar no bairro Vila Bandeirante. No entanto, não foi muito longa a sua estadia naquele lugar, tendo se mudado dali em meados de 2007 para o bairro Parque Jurema na zona sudeste da cidade. Ainda, sem um terreiro específico, passou a visitar alguns de Umbanda da região, onde conheceu o terreiro Casa de Yemanjá<sup>29</sup>, administrado por Pai Antônio, conhecido como Tonny de Yemanjá. Nesse terreiro, mãe Maria acompanhava as atividades religiosas e participava das obrigações da casa, como uma tentativa de retardar o seu chamado para o sacerdócio e escapar da obrigatoriedade de abrir um terreiro. Ela passou cerca de três anos frequentando aquele terreiro, até que decidiu de uma vez por todas aceitar seu sacerdócio, montando, em 2010, um pequeno congá em um espaço cedido por um vizinho. “Algo simples” disse-me ela: uma pequena sala, pintada de branco com uma mesa com imagens de santos católicos de sua devoção. A estadia do congá na casa do vizinho não durou muito tempo, pois logo sentiu a necessidade de montar seu pequeno espaço em sua própria casa, o que fez. E foi deste congá que surgiu o terreiro que conhecemos hoje. Como supracitado, infelizmente não consegui datar esses acontecimentos na trajetória de Mãe Maria, devido às falhas de suas memórias, dada à sua idade já avançada. Porém esta pesquisa reitera e aponta um outro tipo de memória, a afetiva, corporificada nas falas desta senhora.

Aos poucos seu congá foi se desenvolvendo e Mãe Maria se torando conhecida pela a comunidade, havendo bastante procura de pessoas para tratamento espiritual. Deste modo, o humilde congá foi aos poucos se desenhando em um terreiro, havendo os primeiros toques de atabaques. O terreiro foi fundado na casa alugada onde Mãe Maria morava na zona sudeste da cidade e a então dona do imóvel resolveu vende-lo. De modo que Mãe Maria precisou se mudar novamente. Desta vez, quis a espiritualidade que fosse para um local próprio, onde finalmente pudesse exercer o que o sagrado resguardou para ela, o sacerdócio.

---

começou a correr a notícia de que José Bruno conseguira fazer aparecer água na chapada. Peregrinos começaram a chegar. Em 1958, mais de três mil pessoas habitavam a região e outras tantas a visitava em romaria. Os quatro morros baixos, entre os quais se situava o “arraial”, foram batizados de Calvário, Nossa Senhora da Boa Guia, Nossa Senhora das Graças e Nossa Senhora dos Remédios. No topo do primeiro, foram fincadas três cruces como na morte de Cristo. Nos demais, apenas uma cruz. Próximo ao morro Nossa Senhora dos Remédios, numa pequena depressão, ficava o Olho d’Água Santo. (BARROS, A. E. A. 2007. p. 244. *Apud* LIMA, Sabrina Verônica G. 2017. P, 57.)

<sup>29</sup> (Fundada em 15 de setembro de 2003 por Antônio (Tonny de Yemanjá) no bairro Dirceu Arcoverde em Teresina-PI)

Em 2015, mãe Maria é sorteada no programa “Minha Casa, Minha Vida” do Governo Federal, ganhando uma residência própria na zona Sul da capital, em um bairro chamado Portal da Alegria e ali fundou o terreiro Tenda Nossa Senhora Santana.

Por não ter uma renda fixa, toda a ajuda na construção do novo terreiro foi através de doações solidárias de seus filhos de santo. Aqueles que não conseguiram ajudar financeiramente se mobilizaram para a mão de obra braçal, fazendo mutirões para a ajuda coletiva na construção. “Foi um milagre muito grande, porque eu não tinha dinheiro, sempre foi vaquinha”, disse-me Mãe Maria.

O terreiro foi construído e reinaugurado em 26 julho de 2016, dia de Nossa Senhora Santana, padroeira da casa e santa de devoção de Mãe Maria, passando a ser conhecida a partir de agora como Mãe Maria de Nanã, devido ao sincretismo religioso entre Santa Ana e Nanã Buruquê, Orixá do Candomblé.

Os entrelaces e influências de outras religiões se somam à identidade do terreiro. Embora se denomine de Umbanda, elementos do Catolicismo, Espiritismo, Budismo, Pajelança, Candomblé e Terecô aparecem quando observamos o desenrolar da trama. Eles estão presentes no toque, na indumentária, nas ritualísticas e nas danças. Quando perguntei a Mãe Maria o que seria o termo Terecô e onde ele estaria empregado em sua religião, obtive como resposta o seguinte: “Pra mim o Terecô é a festa o batuque. O Terecô não é nossa religião, é nossa festa, nossa brincadeira.” Oliveira, (2022) E para reafirmar qual seria sua religião, ela diz: “Nasci dentro da Umbanda, eu sou umbandista” Oliveira, (2022).

Aproveito esta fala de Mãe Maria para me reportar ao como a Umbanda está intrínseca na religiosidade piauiense. Os processos de umbandização das crenças afro-diaspóricas em Teresina não são novos. Eles acontecem talvez como uma tentativa de afirmação da religião e também como forma de preservação da fé de seus praticantes, devido ao histórico violento de opressão do estado colonial que tanto oprimiu nossos ancestrais.

[...]Que as práticas religiosas no Piauí são semelhantes às realizadas em toda a região nordeste e que guarda muitos componentes das crenças maranhenses, fruto de troca e intercâmbio religioso entre os dois estados. Observou-se ainda que, no início do século XX, os cultos religiosos nativos eram identificados como encanteria e pajelança e que, a partir da década de 1950, passaram por um processo de umbandização resultante da maior popularização da Umbanda como religião. (LIMA 2017, p 140.)<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> LIMA, Sabrina Verônica G. **As faces da Umbanda no Piauí: Política, Festa e Criminalidade (1960 – 1978)**. Dissertação (História do Brasil). UFPI. 2017

Essa compreensão de Lima me faz refletir sobre o modo como os terreiros no Piauí foram se estabelecendo. O é bem provável que tenha acontecido isso também com os processos de formação religiosa de muitas pessoas, inclusive de Mãe Maria, resultando não na percepção clara desse emaranhado de crenças praticadas e ensinadas por ela aos seus filhos de santos, só se atendo a uma prática religiosa, a Umbanda.

O termo Terecô portanto, no Terreiro Nossa senhora Santana, ganhou uma nova ótica, sendo associado à festividade da comunidade. Relacionado apenas às danças, aos toques do atabaque e à alegria coletiva da comunidade.

O terreiro conta, até a data desta pesquisa, com a quantidade de 35 filhos de santos, número que vem se expandindo cada vez mais. A administração do terreiro segue uma ordem hierárquica, contando com três cargos apontados pela espiritualidade da casa. Contra Chefes (masculino e feminino), Pai Pequeno e Mãe Pequena e a Mãe de Santo. Esses cargos recebem a responsabilidade de auxiliar a Mãe de Santo a cuidar do terreiro e daquela comunidade, de ajudar nas tomadas de decisões da parte administrativa, além de cuidar da ritualística sagrada como no zelo pelas entidades incorporadas nos corpos dos filhos de santos.

As atividades festivas religiosas acontecem durante o ano todos, acolhendo a comunidade em geral, sejam praticantes ou simpatizantes da religião. O calendário festivo começa na segunda semana de janeiro, em comemoração ao santo católico São Sebastião, comemorado no dia 20 de janeiro. Também são celebrados, no terreiro, os Caboclos Índios, espíritos da floresta e o Orixá do Candomblé Oxóssi sincretizado como são Sebastião.

O dia 26 de julho é marcado pela maior festa do terreiro, a comemoração à padroeira, Nossa Senhora Santana. Durante 15 dias, o terreiro se organiza para receber a comunidade e praticantes de outros terreiros convidados.

No mês de setembro, a comemoração é para São Cosme e São Damião, santos católicos incorporados e sincretizados nas tradições afro-diaspóricas como os Ibejis, espíritos das crianças. Por esta razão, é de costume no terreiro que se faça a arrecadação de brinquedos, alimentos e roupas para um mutirão solitário na comunidade no dia da festividade, geralmente 27 de setembro.

Para fechar o calendário festivo do terreiro, na primeira semana de dezembro acontece a festa em comemoração ao Exus e Pombas-Giras<sup>31</sup>, traço dos entrelaces com a Quimbanda.<sup>32</sup> Na ocasião, acontece a celebração da Pomba-gira Maria Padilha.

---

<sup>31</sup> Espíritos de entidades feminina.

<sup>32</sup> “[...]a quimbanda passa a ser definida, pelos umbandistas, como a linha ritual da umbanda que pratica a magia negra. Ela só trabalha com exus e pombas-giras [...]” (BARRO 2007 P 109.)

A tabela a seguir servirá para ilustrar melhor o calendário festivo do terreiro Tenda Nossa Senhora Santana.

**ILUSTRAÇÃO 02:** Quadro do calendário festivo do terreiro.

<b>Datas.</b>	<b>Festas.</b>
20 de janeiro	Festa de São Sebastião, Oxóssi, Caboclos, Boiadeiros e Léguas.
26 de julho	Festa de Nossa Senhora Santana, Nanã Buruquê, Pretos Velhos.
27 de setembro	Festa de São Cosme e São Damião, Ibejis, Erês.
05 de dezembro	Festa aos Exus e Pombas-giras

**FONTE:** (Acervo pessoal do Autor)

Ainda que distante do terreiro neste momento em que finalizo esta escrita, confesso que são muitas as memórias que vêm à tona e que me fazem retornar ao início desse processo, quando fui questionado pela professora Clécia Queiroz acerca de qual era de fato a minha dança. Acredito que agora consigo responder a essa questão e essa resposta me foi dada através do Terecô, que me levou ao (re) encontro com a minha ancestralidade. E a ele dediquei o trabalho que encerra o meu ciclo no curso de Licenciatura da UFS. Que os ancestrais continuem guiando meus próximos passos, talvez ao encontro de caminhos que me façam adentrar ainda mais nessa pesquisa que aqui me despeço, por enquanto.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

As africanidades estão presentes na nossa cultura em quase todas as dimensões de nossa sociedade: na musicalidade, no gestual, no gosto pelas cores, nos ritmos, na alegria, na religiosidade e na dança. E ao adentrar nesse rico universo de saberes percebo o pouco que sabemos ainda sobre a espiritualidade e as formas de fé que tecem e alinham essa grande cocha de retalho chamada Terecô.

Com esta pesquisa pude constatar que o Terecô em sua matriz surge por parte dos processos de entrelaces entre variadas formas de crenças que o rodeia, se comportando como uma manifestação cultural porosa ao seu meio, integrando ritos e costumes de outras religiosidades a partir do processo formativo religioso de quem o pratica.

A oralidade é a forma atemporal de fala e comunicação entre os terecozeiros e as entidades, que a partir das chamadas toadas cantadas narram as histórias e lendas não só das entidades cultuadas, mas também daqueles que praticam o Terecô. As cantigas reavivam a memória, fazendo-se mecanismos didáticos e pedagógicos nas “aprendências” do Terecô.

Observei que a ritualidade no Terecô segue uma ordem nativa a depender do que será realizado no terreiro. Os ritos do terreiro se organizam e se modificam a depender dos processos formativos religiosos de quem administra aquela comunidade, variando ou sendo introduzidos entrelaces com ritos de outras religiões, adaptados para aquele lugar.

Compreendi que a indumentária no Terecô rompe os estereótipos de estéticas, mas ela, assim como o corpo, é elemento vivo e narrador de memória simbólica. As cores, a criatividade nos adornos, os enfeites, turbantes, brincos, pulseiras e fios de contas são canais comunicativos que ampliam nossos olhares, compreendendo o papel de cada pessoal dentro do culto. A indumentária falará sempre de um lugar, seja ele qual for, pois está diretamente ligado com os processos e experiências dos sujeitos com o mundo ao seu entorno, identificando-o como pertencente àquele lugar, à comunidade de terreiro. Isso contribui para o diálogo que fiz aqui sobre o pertencimento identitário do terecozeiro.

A partir da pesquisa, compreendi que no Terecô existem formas plurais de comunicação. Além da indumentária, uma dessas formas se dá através dos instrumentos, considerados sagrados para a comunidade. Dentre os instrumentos, o tambor se destaca como regente desses corpos comunicadores na orquestra. O tambor requer, da figura líder daquele lugar, uma atenção especial, pois necessita passar por determinadas ritualidades que contribuem para o afloramento e manutenção das energias sagradas, o chamado axé.

Pensar nessa complexa trama de remendos é revisitar as encruzilhadas onde essa extensa trama alia-se. Os processos de mestiçagens de crenças, frutos dos constantes trânsito migratórios entre os três estrados, Piauí, Maranhão e Pará, contribuem para esse entrelaçar, haja vista, que o Terecô é esse corpo poroso e adaptável ao espaço onde se estabelece. Em Teresina, o que se observa diante dos estudos acerca dos vestígios das religiosidades negras, nos deparamos com o Batuque, termo utilizado para denominar as festividades e religiosidades negras na segunda metade do século XIX. Outras religiosidades também são encontradas no Piauí como a Pajelança, a Feitiçaria e o Catimbó, muitas vezes sendo confundidos como sendo frutos do mesmo Batuque. Em realidade, este termo, no vocabulário social, passou a ter um

sentido pejorativo, por fazer alusão a “coisa de preto”, associado à ideia de feitiçaria, o que contribuía para a demonização e perseguição das práticas e manifestações afro-diaspóricas no território piauiense. Uma estratégia encontrada para aplacar essas perseguições sofridas por parte do estado, da sociedade civil e das crenças cristãs, veio através da institucionalização da Umbanda em 1939, a partir da fundação da Federação Espirita Umbandista- FEU. No Piauí, essa institucionalização ocorreu na década de 1960, fazendo com que os cultos negros, como mecanismos de subsistência, encontrassem na Umbanda uma forma de resistir. O termo terecô, passou então a ser entendido não mais no sentido de religião ou crença, mas como forma festiva de confraternização daquela comunidade, relacionado com a alegria, com as danças, o ritmo frenético dos toques dos instrumentos.

Essas complexificações me possibilitaram compreender, a partir de uma vivência *in loco* no Terreiro Tenda Nossa senhora Santana, o papel do corpo que dança o Terecô. Esse corpo foi entendido aqui como sendo uma das tramas que alinhavam essa cocha de retalhos, pois é uma das partes dentro desse rico universo. Os entendimentos de corpo aqui ultrapassam as fronteiras do corpo físico humano, pois este é apenas mais um dos canais comunicativos de memória simbólica. Com os estudos advindos das pesquisas feitas para responder à questão problema desse trabalho, se há um método ou forma correta para se dançar o Terecô, compreendo que não. O que me parece que há é uma organização sensorial e cinestésica dentro da roda para que a movimentação aconteça. É a partir dos canais perceptivos, visual, aural, tátil e muscular que o corpo dentro da roda é exposto e instigado pelos códigos de movimentos, se colocando de forma atenta, aguçando todas as formas de percepção para captar e processar corporalmente as informações, devolvendo-as para a roda uma forma singular e particular de dança. Nesta dança estão tatuadas as formas narrativas de cada corpo, assim com suas variações tônicas, suas limitações, adaptações e etc. São essas danças singulares que geram a identidade pessoal e independência de cada terecozeiro quando se movimenta no espaço no terreiro.

Em suma, esta pesquisa se propôs a entender a dança, não tão somente a partir do corpo do terecozeiro, mas também da consagração da existência e do entendimento de que tudo é corpo dentro dessa enorme trama complexa do fenômeno aqui estudado, desde a historiografia, a oralidade, os ritos, os instrumentos, a indumentária, a culinária, o gestual, o corpo físico do terecozeiro e a dança. Todos esses corpos são canais comunicativos vivos e imbuídos de memórias simbólicas, que se correspondem, se organizam e se entrelaçam harmonicamente dentro da roda para que sejam narrados os desfechos dessa trama de remendos chamada de Terecô.

Portanto, pretendo com esse Trabalho de Conclusão de Curso contribuir para o campo da Dança assim como todo o campo das Ciências Humanas, reiterando a importância dos saberes e práticas religiosas para a contribuição de nossa identidade enquanto sociedade., estreitando também os entendimentos de corpos dentro desse universo da cultura popular.

Ressalto, por fim, que pesquisa me oportunizou (re)encontrar o que agora chamo de minha dança ancestral. Pude revisitar em minhas memórias tatuadas no corpo que muitas vezes tentei dicotomizar, de um lado o meu ser artista pesquisador bailarino, de outro o meu ser espiritual baiador e terecozeiro. Falar de Terecô é falar de infância vivida com amor, é lembrar de como fui uma criança encantada com os encantados. É recordar fartura na mesa, cheiro de incenso queimando no altar, banho de ervas, é resgate ancestral. É cumplicidade, caridade e acima de tudo me colocar na linha de frente contra a intolerância religiosa e o racismo religioso cultural.

**Figura 3:** Fachada da entrada principal do terreiro Tenda Nossa Senhora Santana.



**FONTE:** (Acervo pessoal do autor.)

**Figura 4:** Cruzeiro de principal.



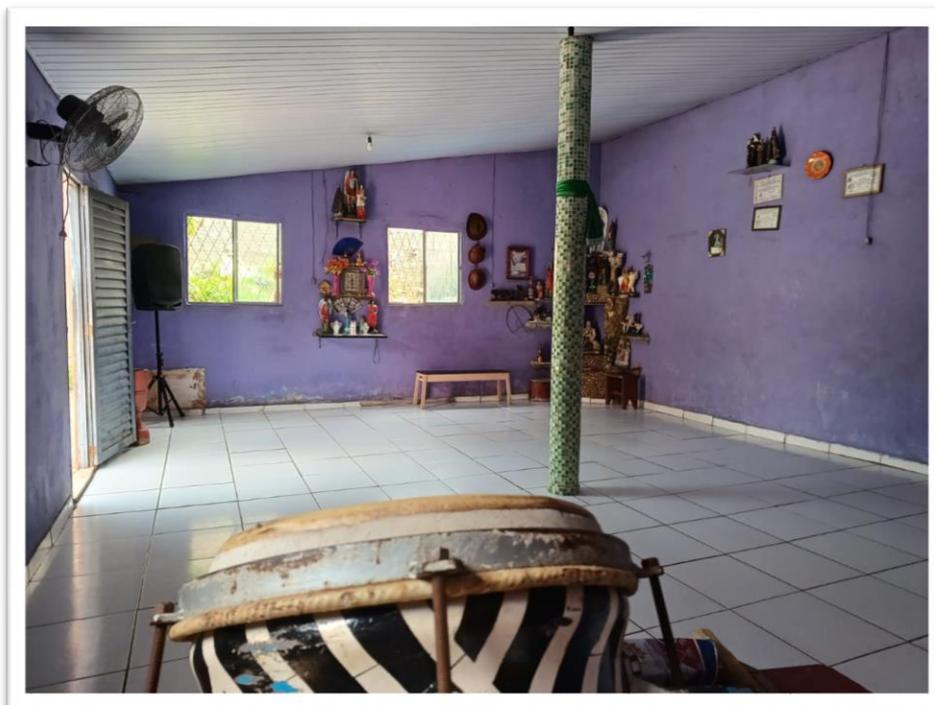
**FONTE:** (Acervo pessoal do autor.)

**Figura 5:** Altar principal do Terreiro Tenda Nossa Senhora Santana.



**FONTE:** (Acervo pessoal do autor.)

**Figura 6:** visão panorâmica do terreiro.



**FONTE:** (Acervo pessoal do autor.)

**Figura 7:** Fotos dos tambozeiros Oficiais do terreiro,



**FONTE:** (Acervo pessoal do autor.)

**Figura 8:** Início de um ritual religioso no Terreiro Tenda nossa



Senhora Santana. **FONTE:** (Acervo pessoal do autor.)

**Figura 9:** Mãe Maria com seus filhos Espirituais.



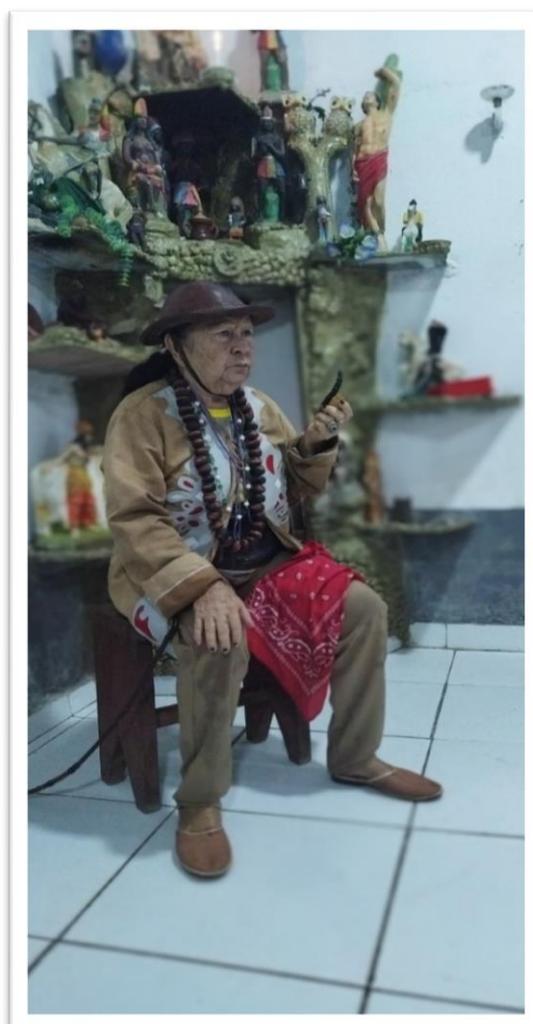
**FONTE:** (Acervo pessoal do autor.)

**Figura 10:** Mãe Maria Dançando com seus filhos espirituais



**FONTE:** (Acervo pessoal do autor.)

**Figura 11-** Mãe Maria incorporada com a entidade que chefia o terreiro, Sr Amerolino



*“Tocador dessa marimba  
Toca bem não toca mal  
Toca marimba  
Seu marimbeiro  
Toca marimba  
Seu marimbá”*

**FONTE:** (Acervo pessoal do autor.)

**Figura 12:** Início do tambor



**FONTE:**(Acervo pessoal do autor)

**Figura 13:** Encantado em terra.



**FONTE:** (Acervo pessoal do autor)

**Figura 14:** Mãe Maria e seus netos, Iago e Hitalo.



**FONTE:** (Acervo pessoal do autor.)

**Figura 15:** Filhos de santo do terreiro.



**FONTE:** Fernando Valente.

**Figura 16:** Chamada de Preto Velho.



**FONTE:** (Acervo pessoal do autor.)

**Figura 17:** Final da Gira



**FONTE:** (Acervo pessoal do autor.)

**Figura 18:** Festa dos Erês.



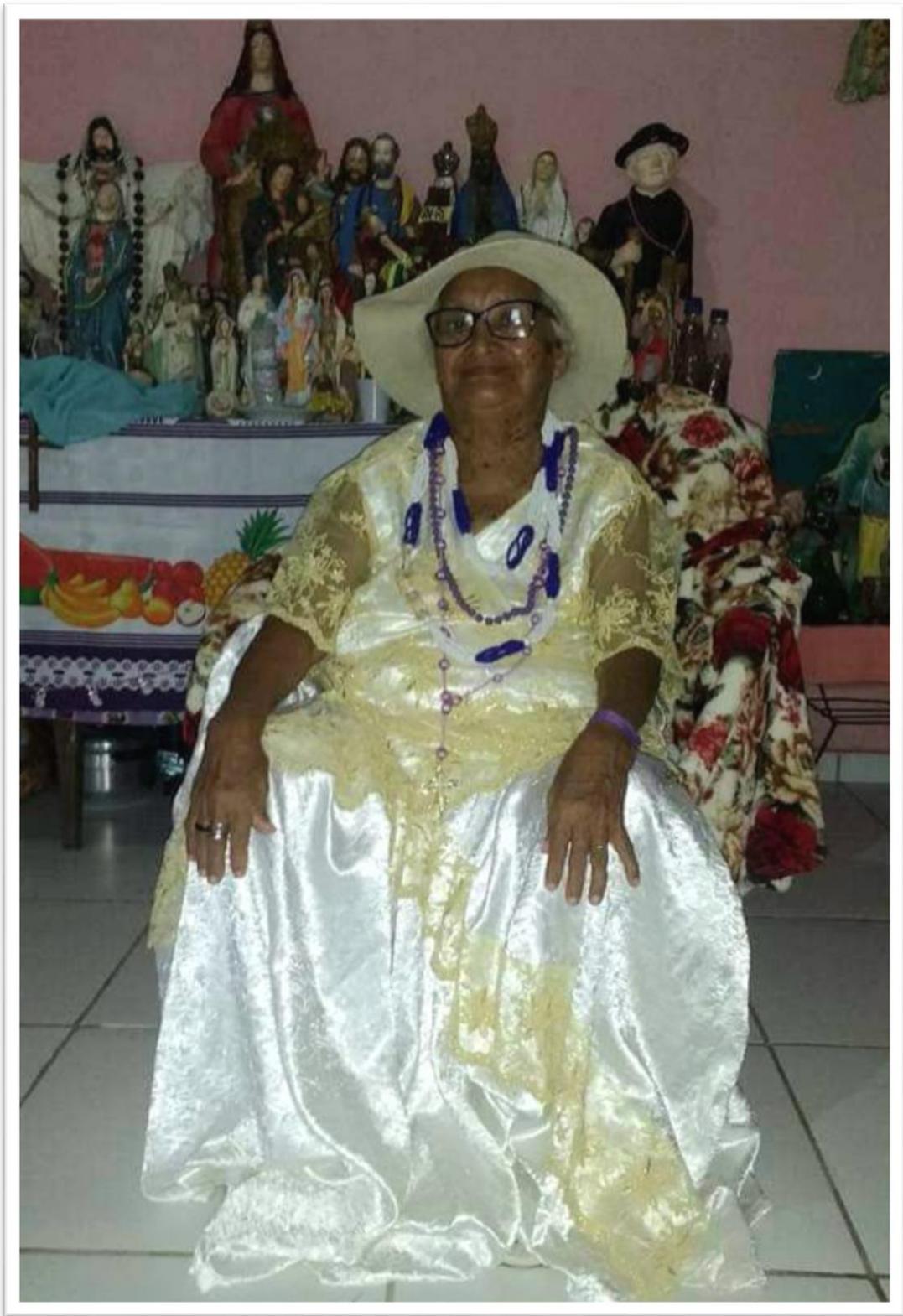
**FONTE:** (Acervo pessoal do autor.)

**Figura 19:** Entrelaces de Afetos



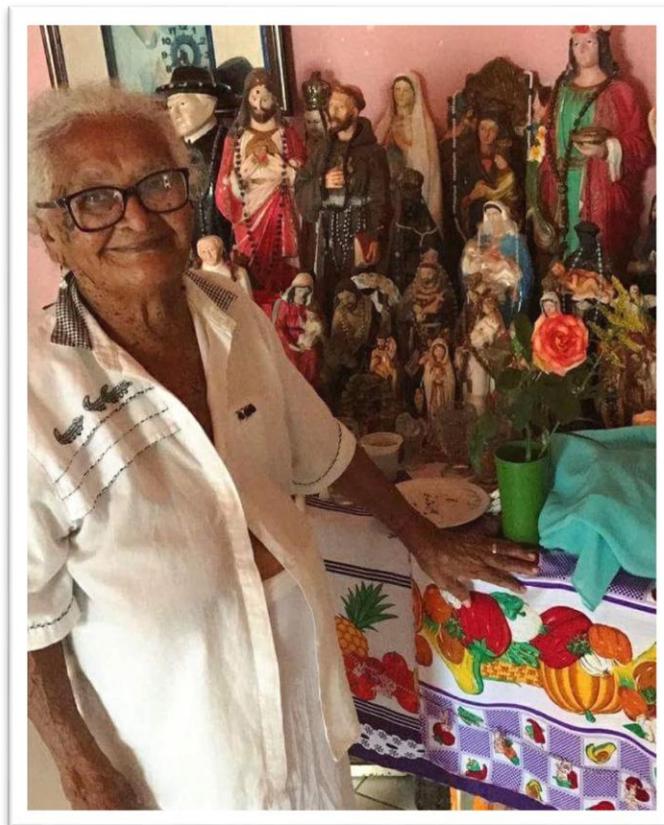
**FONTE:** (Acervo pessoal do autor.)

**Figura 20:** Teresa de Oxóssi, nossa ancestral maior.



**FONTE:** (Acervo pessoal do autor)

**Figura 21:** Mãe Teresa de Oxóssi em seu Altar



**FONTE:** (Acervo pessoal do autor)

**Figura 22:** Ancestralidade.



**FONTE:** (Acervo pessoal do autor.)

**Figura 23:** legado



**FONTE:** (Acervo pessoal do autor.)

## FONTES

### Fontes primárias

#### a) Entrevistas:

OLIVEIRA, Maria Ozeilde. Terreiro Tenda Nossa Senhora Santana, Portal da Alegria, Teresina-PI 07.jan. 2h 20min.

#### b) Comunicação Pessoal

OLIVEIRA, Maria Ozeilde. (Mãe Maria de Nanã). 07.jan.2023.

## REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Dados históricos da Umbanda Piauiense. In: CARIBÉ, Antônio Julio Lopes. **Obrigações para Oxóssi: Memórias Insólitas. Salvador-BA. Imprensa Gráfica da Bahia, 1987**, p.161.

AHLERT, Martina. **Cidade relicário**: uma etnografia sobre terecô, precisão e Encantaria em Codó (Maranhão). Tese (doutorado) - Universidade de Brasília, Instituto de Ciências Sociais, Departamento de Antropologia, Programa de Pós - Graduação em Antropologia Social, 2013.

BARROS, A. E. A. **O PANTHEON ENCANTADO: Culturas e Heranças Étnicas na Formação de Identidade Maranhense (1937-65)**. Dissertação (Mestrado em Estudos Étnicos e Africanos). Programa Multidisciplinar de pós-graduação em estudos étnicos e africanos, CEAO /UFBA, 2007.

BARROS, S. C. **Brasil imaginário: umbanda, poder, marginalidade social e possessão**. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade de Brasília, Brasília, 2004.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 12 ed. São Paulo: Global, 2012

CÁLIPO, Nara RODRIGUES, **Graziela Bailarino-Pesquisador-Intérprete e Terecô: Dinâmicas de Transformação**. © Conceição | Concept., Campinas, SP, v. 2, n. 2, p. 23-36, jul./dez. 2013

CENTRINY, Cícero. **Terecô de Codó**: uma religião a ser descoberta. São Luís: Zona V Fotografias Ltda, 2015.

FERRETI, Mundicarmo. **Encantaria de “Barba Soeira”**: Codó, capital da magia negra? São Paulo: Editora Siciliano, 2001.. **Formas sincréticas das religiões afro-americanas: O Terecô de Codó (MA)**. Disponível em: <http://www.gpmina.ufma.br/pastas/doc/Tereco.pdf>. Acessado em: 03/08/ 2016.

FREIRE, F. F. D. S. TERCÔ: entre Memórias, Territórios e Conflitos. **Outros Tempos: Pesquisa em Foco - História**, [S. l.], v. 15, n. 25, p. 153–169, 2018. DOI: 10.18817/ot.v15i25.641. Disponível em: [https://www.outrostempos.uema.br/index.php/outros\\_tempos\\_uema/article/view/641](https://www.outrostempos.uema.br/index.php/outros_tempos_uema/article/view/641). Acesso em: 10 mar. 2022

FREYRE, Gilberto. **Sobrados e Mucambos**: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1977.

- LIMA, Sabrina Verônica G. **As faces da Umbanda no Piauí: Política, Festa e Criminalidade (1960 – 1978)**. Dissertação (História do Brasil). UFPI. 2017
- MACHADO, João Batista. **Codó, histórias do fundo do baú**. São Luís, FACT/UEMA, 1999.
- POLLAK, Michael. **Memória, esquecimento, silêncio**. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro: Vértice, v. 2, n. 3, 1989
- QUEIROZ, Clécia M. A. **Aprendendo a ler com minhas camaradas: Seres, cenas, cenários e difusão do samba de roda através das sambadeiras do Recôncavo Baiano**. 2019. 383 p. Tese (Doutorado em Difusão do Conhecimento) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.
- RAMOS, Moacyr, Marcelo. **Análise Coreológica Na Criação De Dança APartir Dos Solos Do Grupo Húmus – UFS**. 2022. 125 p. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - **Universidade De São Paulo DINTER – ECA – USP/UFS** Programa de Pós-Graduação Em Artes Cênicas, 2022.
- RODRIGUES, G. **O Método BPI (Bailarino-Pesquisador- Intérprete) e o desenvolvimento da imagem corporal: reflexões que consideram o discurso de bailarinas que vivenciaram um processo criativo baseado neste método**. 2003. 171p. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003
- SILVA, Marirton. **Batuque Na Rua Dos Negros: Cultura e polícia na Teresina da segunda metade do século XIX**. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, 2008.
- SILVEIRA, Flávio Leonel Abreu da; LIMA FILHO, Manuel Ferreira. **Por uma antropologia do objeto documental: Entre a “a alma nas coisas” e a coisificação do objeto**. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 11, n. 23, p. 37-50, jan/jun 2005.
- CALDAS, Ananias (Canal- Barracão Pai José de Aruanda). Terecô- **Outros Cultos Espiritualistas**. **YouTube**, 2015. Disponível em: <https://youtu.be/Z980Iv7kQvI?si=-8yoVY9m80DfPGJs>