UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“Júlio De Mesquita Filho”
Instituto De Artes – Programa de Pós-Graduação em Música

RENATA POMPÊO DO AMARAL

AS MELODIAS QUE TALABYAN QUIS ESCREVER: Música do Tambor de Mina do Maranhão e diálogos em performance

SÃO PAULO (SP)
2026

RENATA POMPÊO DO AMARAL

AS MELODIAS QUE TALABYAN QUIS ESCREVER: Música do Tambor de Mina do Maranhão e diálogos em performance

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, com especialidade em Performance Musical, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (Unesp) como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Música.

Linha de pesquisa: Criação musical – composição e performance.
Orientadora: Prof.ª Dr.ª Sonia Ray

SÃO PAULO (SP)
2026

Ficha catalográfica desenvolvida pela Diretoria Técnica de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP. Dados fornecidos pelo autor.

A485m Amaral, Renata Pompêo do (Renata Amaral), 1969-

As melodias que Talabyan quis escrever : música do Tambor de Mina do Maranhão e diálogos em performance / Renata Pompêo do Amaral. -- São Paulo, 2023.

269 f. : il. + anexos

Orientadora: Prof.ª Dr.ª Sonia Ray.

Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo.

1. Música afro-brasileira - Maranhão. 2. Cultos afro-brasileiros - Maranhão. 3. Ritos e cerimônias - Maranhão. I. Ray, Sonia. II. Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo. III. Título.

CDD 780.98121

Bibliotecária responsável: Catharina Silva Gois - CRB/8 11323

RENATA POMPÊO DO AMARAL

AS MELODIAS QUE TALABYAN QUIS ESCREVER: Música do Tambor de Mina do Maranhão e diálogos em performance

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, com especialidade em Performance Musical, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (Unesp) como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Música.

Tese aprovada em: _03_/_07_/_2023_

Banca Examinadora

_____
Prof.ª Dr.ª Sonia Marta Rodrigues Raymundo
Universidade Estadual Paulista (UNESP) — Orientadora

_____
Prof.ª Dr.ª Suzel Ane Reily
Universidade de Campinas (UNICAMP)

_____
Prof.ª Dr.ª Angela Elisabeth Luhning
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

_____
Prof.ª Dr.ª Emilia Maria Chamone de Freitas
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

_____
Prof. Dr. Hippolyte Brice Sogbossi
Universidade Federal de Sergipe (UFS)

Para Flora e Pai Euclides, sempre.

AGRADECIMENTOS

Todos as mestras, mestres, brincantes, artistas das comunidades que me acolheram, ensinaram, educaram, moldaram.

André Magalhães e Lincoln Antonio, irmãos meus de Brasil e seus encantamentos, referência, porto e impulso, sempre.

Maestro Ademir Araújo e Tião Carvalho, mestres que me levaram ano a ano às suas terras, me proporcionando uma construção contínua dos entendimentos.

Os parceiros de música, maravilhamento e descoberta – Marcelo Pretto, Thomas Rohrer, Marquinhos Mendonça, Juçara Marçal, Laeticia Madsen, Sandra Ximenez, Ari Colares, Chico Saraiva, Eder “O“ Rocha, Junior Kaboclo, Filpo Ribeiro, Ligerinho, que me levaram a tantos lugares e diálogos, com a Barca, o Ponto br, o Terno, o Tambor da Mata, outros e muitos sons.

Patrícia Ferraz, Viviana Pereira, Aline Fernandes, Andrea Pedro, Kty Schlup, Maria de Humberto, Amélia Cunha, as produtoras mais corajosas e amigas irmãs, que sustentram os projetos e toparam sempre ir mais adiante, e além

A linda família Menezes, da voz dourada de Dindinha, da voz oceano de Dona Zezé, de Graça minha Mana, comadre e inspiração, do talentos tantos de Henrique, Bartira, Téo, Romulo, Ney e as novas gerações, família de meu Mestre Reis dos Mestres Euclides Talabyan, que me acolheu e conduziu num aprendizado que continua sempre, nesse mundo e no outro.

Ernani Napolitano e os quilômetros de cabos desenrolados, gambiarra e precisão, Diana Gandra, com a sensibilidade das miudezas imensas, Olindo Estevan, Filipe Magalhães e Arthur Roessle, das lentes cores, incansáveis e cheias de poeira, André Hosoi e Andrea Pedro, cujo olhar deu forma física a tempo e som.

Minha filha Flora, nascida em festa, minha mãe Araty, minha avó Aparecida, mourão que não bambeia, Plínio meu pai, que me permitiu escolher. Vanessa Louise, Maíra, Dodó, Monica Lucas e Ernesto, Dodó, Linda, Kajla e Cainã, Carmita, família de coração, firmada e entendida.

Ana Caroline, Luiza Fernandes, Sonia Vasconcellos, Paula Karine, que pegaram a laço a empreitada de organizar esses registros, que eu não sabia que seriam tantos.

Jandir Gonçalves, que conhece o Maranhão como ninguém e o mostra com generosidade única, Brice Sogbossi, que me levou através do oceano, e minha família Amaral, da outra margem.

Mãe Gildete, Luizinha e Seu Manoel Batazeiro, da Tenda São José, faltam palavras para tanta beleza, celebro suas forças.

Mãe Kabeca e o povo fortaleza de sua Fanti Ashanti, quantas luzes acenderam em mim.

Tata Mona Guiamazy e as gerações de músicos impressionantes que Seu Marujo forjou.

Mestre Walter França e Maurício Estrela, Mestre Humberto e Ribinha de Maracanã, Sebastião Biano, Nelson da Rabeca e Benedita, vivi para estar no palco com vocês, pedras preciosas.

Minha orientadora Sonia Ray, amiga que me acompanha desde as primeiras descobertas, Kilza Setti, Ignez Ayala, Gisela Nogueira, Valerie Albright, Brice Sogbossi, Angela Luhning, Emilia Chamone, Alberto Ikeda e Sonia Albano, que avaliaram e aconselharam esse trabalho ao longo das bancas de concerto, qualificação e defesa.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior — Brasil (CAPES) — Código de Financiamento 001.



Minha gente venham ver
Festa de Encantaria
Venham ver meu mestre Rei dos Mestres
Venham ver a estrela que nos guia[1]

[1] Convite: **01. Minha Gente Venha Ver (Abertura)**.

RESUMO

Este trabalho apresenta as observações feitas ao longo de mais de 20 anos de convivência com a Mina maranhense, em especial na Casa Fanti Ashanti, um dos principais terreiros em atividade em São Luís. Fundado por Pai Euclides – Talabyan Lissanon em 1954, é chefiado atualmente por Mãe Kabeca de Xangô, com um calendário intenso de celebrações que, além do Tambor de Mina, inclui diversos gêneros tradicionais do estado. A partir de uma grande quantidade de registros feitos ao longo dessa convivência, que fazem parte do Acervo Maracá, são apresentados, junto aos aspectos musicais, um breve histórico sobre o Tambor de Mina e as celebrações ligadas a ele: as principais Casas, sacerdotes, sua genealogia e seus personagens, seus vínculos e particularidades, além de outras manifestações afro religiosas maranhenses como a Cura/Pajelança e o Terecô. Apresenta também um pouco das entidades não africanas da encantaria maranhense - os caboclos/encantados - e situa rapidamente o Tambor de Mina em São Paulo. Tendo como mote as Melodias que Talabyan quis escrever, conjunto de doutrinas de Tambor de Mina que Pai Euclides me pediu para escrever em partitura em 2006, são descritos aspectos musicais do complexo da Mina do Maranhão: suas características estruturais, os instrumentos e suas funções, repertório, festejos e celebrações, organização formal das doutrinas no ritual, e os aspectos rítmicos dos toques, com referências e contrapontos a conceitos como linha guia/clave, pulso, síncopa, binarização e outros. O trabalho chega à performance apresentando reflexões desenvolvidas a partir de diálogos diversos estabelecidos como contrabaixista com esse repertório, investigando as ferramentas criativas ligadas à memória e à transmissão oral, os códigos aprendidos na convivência com esses mestres e artistas, a abertura para abordagens não eurocêntricas em harmonia, temperamento e ritmo, adaptação e reação ao contexto, vocabulário idiomático, memória corporal, complementaridade e uma abordagem da composição-em-performance.

Palavras chave: Tambor de Mina; música afro religiosa; tradições populares; música do Maranhão; contrabaixo; performance musical; música tradicional brasileira.

ABSTRACT

This paper presents observations made over more than 20 years of living with the Mina of Maranhão, especially at Casa Fanti Ashanti, one of the main templesof afrobrasilian religions in operation in São Luís. Founded by Pai Euclides – Talabyan Lissanon in 1954, it is currently headed by Mãe Kabeca de Xangô, with an intense calendar of celebrations that, in addition to Tambor de Mina, includes several traditional genres of the state. Based on a large number of records made throughout this coexistence, which are part of the Maracá Collection, a brief history of Tambor de Mina and the celebrations linked to it is presented, along with the musical aspects: the main Houses, sacerdotes, their genealogy and their characters, their links and particularities, in addition to other Afro-religious manifestations of Maranhão such as Cura/Pajelança and Terecô. It also presents a little of the non-African entities of Maranhão's enchantment - the caboclos/enchanted ones - and quickly situates Tambor de Mina in São Paulo. Taking as its theme the Melodies that Talabyan wanted to write, a set of Mina chants that Pai Euclides asked me to write down in 2006, the musical aspects of the Mina complex are described: its structural characteristics, the instruments and their functions, repertoire, festivities and celebrations, formal organization of the songs in the ritual, and the rhythmic aspects of the beats, with references and counterpoints to concepts such as guide line/key, pulse, syncopation, binarization, and others. The work reaches the performance presenting reflections developed from various dialogues established as a double bass player with this repertoire, investigating the creative tools linked to memory and oral transmission, the codes learned from living with these masters and artists, the openness to non-Eurocentric approaches in harmony, temperament, and rhythm, adaptation and reaction to the context, idiomatic vocabulary, body memory, complementarity, and an approach to composition-in-performance.

Keywords: Tambor de Mina, Afro-religious music, popular traditions, music from Maranhão, double bass, musical performance, traditional Brazilian music.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – CD ‘Tambor de Mata na Virada pra Mata’ da Casa Fanti Ashanti produzido pelo Acervo Maracá 20
Figura 2 – CD ‘Tambor de Mina Raiz Nagô’ da Casa Fanti Ashanti produzidopelo Acervo Maracá 20
Figura 3 – CD 'Baião de Princesas' da Casa Fanti Ashanti produzido pelo Acervo Maracá 21
Figura 4 – CD 'Canjerê' da Casa Fanti Ashanti produzido pelo Acervo Maracá 21
Figura 5 – CD 'Bumba Meu Boi Garotos do Cruzeiro' da Casa Fanti Ashanti produzido pelo Acervo Maracá 22
Figura 6 – CD 'Tambor de Crioula de Taboca' da Casa Fanti Ashanti produzido pelo Acervo Maracá 22
Figura 7 – Livro *Pedra da Memória* 24
Figura 8 – CD 'Tenda São José 26
Figura 9 – Renata e as Caixeiras do Divino da Família Menezes 28
Figura 10 – Carregadores de piano 34
Figura 11 – Carregadores de piano 2 34
Figura 12 – O Encantado Corre Beirada, em Pai Euclides, “dando uma canja” no meu contrabaixo em 2002, no Baião de Princesas 43
Figura 13 – Diversas propostas de grafia para a standard pattern, linha-guia que será analisada adiante: 1) Europeia, 2) Kubik, 3) Pressing (1983), 4) Harland (1970), 5) Toussaint (2003) 45
Figura 14 – A Barca em 2004 – da esquerda para a direita: Sandra Ximenez, Lincoln Antonio, Chico Saraiva, Juçara Marçal, Marcelo Pretto, André Magalhães, Renata Amaral e Thomas Rohrer 53
Figura 15 — A Barca em sua formação atual, com Ari Colares e Laeticia Madsen, em gravação com as Caixeiras da Família Menezes 55
Figura 16 – Ponto br - da esquerda para a direita: Renata Amaral, Thomas Rohrer, Henrique Menezes, Mestre Humberto de Maracanã, Mestre Walter França, Eder Rocha, Mestra Zezé Menezes 56

Figura 17 – Ponto br na formação atual, com Ribinha de Maracanã substituindo seu pai 57
Figura 18 – Pai Euclides em cerimônia de titulação em Ouidah, Benin 58
Figura 19 – Visita do sacerdote beninense à Casa Fanti Ashanti 61
Figura 20 – Visita do sacerdote beninense à Casa Fanti Ashanti. Da Direita para esquerda: Mãe Kabeca, Pai Euclides, Beldis Avimadjenon, Avimadjenon Ahouanjinou, Prof Brice Sogbossi e D. Remédios, a vodunsi mais antiga da Casa 61
Figura 21 – Publicações do Acervo Maracá 62
Figura 22 – Caminho da Missão no Nordeste e Norte do país 67
Figura 23 – Assentamentos na Casa Fanti Ashanti em 2010 69
Figura 24 – Vodunsis da Casa de Nagô 76
Figura 25 – Terreiro de Maximiana. Da esq para a dir Mundico de Curisco, D Elísia (Cordá), João Pretinho, Enedino Santos, José Macieira. Identificados por Pai Euclides Talabyan 77
Figura 26 – Terreiro da Turquia em 2014 79
Figura 27 – Casa das Minas, foto das antigas vodunsis em meio à decoração da Festa do Divino em 2009 81
Figura 28 – Terecozeiros em Santo Antonio dos Pretos, Codó 82
Figura 29 – Boçu Xadantã em Mãe Sandra de Xadantã 84
Figura 30 – Tambor de Mina na Casa Fanti Ashanti 86
Figura 31 – Terecô em Santo Antônio dos Pretos, Codó 89
Figura 32 – Tambor de Mina na Casa Fanti Ashanti 90
Figura 33 – Lava Pratos da Festa do Divino na Casa de Nho Zico, São José de Ribamar, 2001. À esquerda, Alex, filho biológico de Pai Euclides e cabaceiro da Casa Fanti Ashanti; à direita, caboclo Ubirajara em Pai James 92
Figura 34 – Decoração do teto do barracão de Mina da Casa Fanti Ashanti, 2000 101
Figura 35 – Tambor de Mina na Casa Fanti Ashanti. Da esquerda para direita, Alex (cabaça), Flávio (abatá guia), Graça (ferro), Wellington (abatá contraguia) 102
Figura 36 – Omobarisá e Orisun, os abatás da Casa Fanti Ashanti 104
Figura 37 – Tambor de Mina na Casa de Nagô. No abatá da esquerda, Seu Bibi Batazeiro 105
Figura 38 – Matildinha tocando no Terreiro do Justino. Aqui se observa também o tambor de tronco ocado e afinação por corda 107

Figura 39 – Tambor da Mata no terreiro de Joãozinho Vilanova 109
Figura 40 – Dona Zezé, gantó da Casa Fanti Ashanti 110
Figura 41 – Flávio tocando cabaça no Terreiro da Turquia. Zequinha no abatá 111
Figura 42 – Cabacinhas tocadas pela assistência. D. Maria de Felix e D. Zezé 111
Figura 43 – Balanço em Pai Euclides, no Tambor de Mina da Casa Fanti Ashanti 112
Figura 44 – Dobrado A 118
Figura 45 – Exemplos de ponto pivô 119
Figura 46 – Melodia 12 - Obaluaiê 120
Figura 47 – Tava no Bajedô 121
Figura 48 – Dobrado B 122
Figura 49 – Era um Abatá 123
Figura 50 – Melodia 15 - Toi Ilô 123
Figura 51 – Mel Oxalá Livramento 124
Figura 52 – Aguerê Iemanjá 125
Figura 53 – Dobrado - Francelino de Xapanã 127
Figura 54 – Corrido 129
Figura 55 – Fanti-ê 130
Figura 56 – Sou das Águas 131
Figura 57 – Linha-guia 132
Figura 58 – Sapateado 133
Figura 59 – padrão característico de gêneros urbanos 134
Figura 60 – Melodia 10 - OSSAIN 135
Figura 61 – Cadenciado 137
Figura 62 – Melodia 3 - SABOBLÊ (Sem tambor) 139
Figura 63 – Melodia 4 - LOUVAÇÃO DE ANGOLA (Congo de Ouro) 140
Figura 64 – Melodia 6 - ELEGBARA VODUN (Cadenciado) 141
Figura 65 – Melodia 7 - OGUN (Dobrado) 141
Figura 66 – Melodia 8 - Odé (corrido) 142
Figura 67 – Melodia 9 - Logun Edé (Dobrado) 142
Figura 68 – Melodia 10 - OSSAIN (Sapateado) 143
Figura 69 – Melodia 11 - SAKPATÁ (Dobrado inversão de clave) 144
Figura 70 – Melodia 13 - DAN (Sapateado) 145
Figura 71 – Melodia 14 - OLOKUM (Corrido) 146

Figura 72 – Melodia 16 - XANGÔ (Sapateado) 147
Figura 73 – Melodia 17 - OYÁ (Sapateado)..... 148
Figura 74 – Melodia 18 - EWÁ (Corrido)..... 148
Figura 75 – Melodia 19 - OXUM (Corrido) 149
Figura 76 – Melodia 20 - IEMANJÁ (Sapateado)..... 149
Figura 77 – Melodia 21 - VÓ MISSÃ/NANÃ (Cadenciado) 150
Figura 78 – VÓ MISSÃO/NANÃ (Cadenciado) 2 151
Figura 79 – Melodia 23 - OXALÁ (da Casa) (Dobrado) 152
Figura 80 – Melodia 24 - OXALÁ IFÁ (dobrado)..... 153
Figura 81 – Melodia 26 - TAMBOR DE CHORO (Sapateado) 154
Figura 82 – Mocambo na Casa Fanti Ashanti..... 155
Figura 83 – Mocambo na Casa Fanti Ashanti..... 156
Figura 84 – Almoço dos Cachorros no Terreiro da Turquia..... 157
Figura 85 – Avaninha na Casa das Minas em 2001 158
Figura 86 – Baião de Princesas na Casa Fanti Ashanti 159
Figura 87 – Mãe Kabeca no Baião de Princesas na Casa Fanti Ashanti 162
Figura 88 – Baião de Princesa..... 166
Figura 89 – Altar do Baião de Princesas, com o violino de Manoel Garcês. Casa Fanti Ashanti em 2021 168
Figura 90 – Pai Euclides no ritual de Cura na Casa Fanti Ashanti 169
Figura 91 – Cura 170
Figura 92 – Duas fotografias de Dona Zizi,1999. À direita foto antiga da Cura, cedida por ela 171
Figura 93 – Cura de Mãe Raimunda..... 172
Figura 94 – Pandeiros na Cura de Tabajara do Maiobão..... 173
Figura 95 – Cura de Tabajara do Maiobão 173
Figura 96 – Músicos do Canjerê na Casa Fanti Ashanti..... 175
Figura 97 – Canjerê na Casa Fanti Ashanti..... 176
Figura 98 – Pé da gameleira da Casa Fanti Ashanti, durante ritual do Canjerê..... 178
Figura 99 – Tribuna do Divino Espírito Santo, Casa Fanti Ashanti em 2010..... 179
Figura 100 – O encantado Jaguarema em Pai Euclides, carregando a Coroa do Divino no encerramento dos festejos grandes da Casa 181

Figura 101 – Mesa de bolos e lembrancinhas da Festa do Divino na Casa Fanti Ashanti em 2009 184
Figura 102 – Levantamento do Mastro do Divino Espirito Santo na Casa das Minas em 2009 185
Figura 103 – Alvorada ao pé do Mastro do Divino na Casa Fanti Ashanti. Da esquerda para a direita nas caixas: Mãe Kabeca (Caixeira Régia), Dindinha (Caixeira Mor), D. Zezé (Caixeira Celeste), e Íris (2009) 186
Figura 104 – Império e mestre sala na tribuna da Casa Fanti Ashanti 189
Figura 105 – Caixeiras do Divino da Festa do Maracanã. D. Jacy (à esquerda) é Caixeira Régia de lá e da Casa das Minas 189
Figura 106 – Caixas do Divino da Casa das Minas 191
Figura 107 – Caixeiras do Divino na Casa de Nagô. Na primeira foto à esquerda, de rosa, D. Vitória, ao centro de costas 192
Figura 108 – À direita D. Maria Rosa e em primeiro plano na segunda foto D. Luzia 193
Figura 109 – Cortejo de buscamento do Mastro do Divino na Casa Fanti Ashanti . 197
Figura 110 – Aurora 198
Figura 111 – Bambaê 200
Figura 112 – Fotografias de Bambaê na Casa Fanti Ashanti 200
Figura 113 – Ladainha na Festa do Divino do Maracanã, com banjo, sax e tarol ... 201
Figura 114 – Ladainha na Casa de Mãe Elzita 202
Figura 115 – Queimação de Palhinhas na Fanti Ashanti 203
Figura 116 – Letra da Queimação de Palhinhas escrita por Mãe Kabeca 204
Figura 117 – Bumba Boi Garotos do Cruzeiro, Boi de Encantado da Casa Fanti Ashanti 205
Figura 118 – Bumba Boi Garotos do Cruzeiro, Boi de Encantado da Casa Fanti Ashanti 206
Figura 119 – Willame, neto de Pai Euclides, brincando com um Boizinho na Vara. Bumba Boi Garotos do Cruzeiro, Boi de Encantado da Casa Fanti Ashanti 208
Figura 120 – Sotaque da Baixada / Pindaré / Pandeirões 209
Figura 121 – Bumba Boi de Encantado no Maracanã 211

Figura 122 – Cazumbas do Bumba Boi Garotos do Cruzeiro. Os Cazumbas são personagens característicos do sotaque da Baixada, não presentes nos outros sotaques 213
Figura 123 – Na Madeira do Meu Boi 214
Figura 124 – Crianças tocando o Tambor de Taboca, Casa Fanti Ashanti em 2006 215
Figura 125 – Terreiro de Catarina Mineira, Cururupu, 1958 – Foto de Marcel Gautherot 216
Figura 126 – Tambores na Casa das Minas Jeje em 2001 218
Figura 127 – Caixeiras do Divino da Casa das Minas, à esquerda Dona Jacy em 2009 220
Figura 128 – Terecô em Santo Antônio dos Pretos, MA 221
Figura 129 – Tambores da Mata sendo afinados em Santo Antônio dos Pretos e Pirapemas 223
Figura 130 – Tambores da Mata sendo afinados em Santo Antônio dos Pretos e Pirapemas 223
Figura 131 – Conjunto instrumental em Santo Antônio dos Pretos 224
Figura 132 – Festejo na Casa de Bita do Barão em 2009 225
Figura 133 – Altar da Tenda São José. A imagem de Iemanjá é colocada em um copo com água salgada 228
Figura 134 – Mãe Gildete na Tenda São José 229
Figura 135 – Limpeza de corpo na Tenda São José 231
Figura 136 – Limpeza de corpo na Tenda São José 232
Figura 137 – Pisei na Pedra 233
Figura 138 – Liga as Corrente 234

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 18
2 METODOLOGIA 40
2.1 NOTAÇÕES, TRANSCRIÇÕES E GRAFIAS 44
2.2 ESTRUTURA DA TESE 48
3 REFERENCIAL TEÓRICO 49
3.1 REVISÃO DE LITERATURA 49
3.2 OUTROS REFERENCIAIS QUE FUNDAMENTAM A PESQUISA 52
3.2.1 A Barca 53
3.2.2 Ponto br 56
3.2.3 Pai Euclides, a Casa Fanti Ashanti e a Pedra da Memória 58
3.2.4 Acervo Maracá 62
3.2.5 O Acervo da Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938 67
4 TAMBOR DE MINA NO MARANHÃO 69
4.1 TAMBOR DE MINA NA ILHA DE SÃO LUÍS 69
4.2 TERECÔ DE CODÓ 82
4.3 TAMBOR DE MINA EM SÃO PAULO 83
5 MÚSICA NO TAMBOR DE MINA DO MARANHÃO 86
5.1 MANIFESTAÇÕES DA MINA MARANHENSE 87
5.1.1 Tambor de Mina jeje nagô: aspectos do ritual 90
5.1.2 As doutrinas 93
5.1.3 Instrumentos: combinações e funções 101
5.1.4 Aspectos melódicos 112
5.1.5 Os toques 114
5.2 AS MELODIAS QUE TALABYAN QUIS ESCREVER 138
5.3 OUTROS RITUAIS DO TAMBOR DE MINA 154
5.3.1 Mocambo 154
5.3.2 Almoço dos Cachorros 156
5.3.3 Avaninha 157
5.4 RITUAIS DA LINHA DE CURA / LINHA D'ÁGUA 158
5.4.1 Baião de Princesas 158
5.4.2 Cura/Pajelança 168

5.4.3 Encruzo 174
5.5 OUTRAS TRADIÇÕES LIGADAS AO TAMBOR DE MINA 174
5.5.1 Canjerê, Tambor de Borá, Oniamali 174
5.5.2 Festa do Divino Espírito Santo 178
5.5.3 Bambaê 199
5.5.4 Ladainhas e Queimação de Palhinhas 201
5.5.5 Bumba Boi de Encantado 205
5.5.6 Tambor de Crioula e Tambor de Crioula de Taboca 215
5.6 TAMBOR DE MINA JEJE 217
5.7 TERECÔ/ TAMBOR DA MATA/ UMBANDA 220
6 DIÁLOGO COM O REPERTÓRIO DA MINA EM CRIAÇÃO E PERFORMANCE 235
6.1 O QUE LEMBRO, TENHO 237
6.2 PALAVRA DOS MESTRES 244
6.3 PROPOSTAS EM DIÁLOGO 249
6.3.1 Melodia 249
6.3.2 Forma 250
6.3.3 Ritmo e Tambores 250
6.3.4 Harmonia 251
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS 259
REFERÊNCIAS 261
APÊNDICE A – Listagem de material audiovisual 272

1 INTRODUÇÃO

As tradições populares brasileiras têm definido o caminho da minha vida pessoal e profissional – e todos os ramos que as permeiam - há mais de 30 anos, desde que me entendi musicista. Como me disse um mestre, nelas fui aculturada, moldada. A música que aprendi e ensinei, a forma como a arte se tornou parte de meu viver, os princípios que me guiaram, sobre quais alicerces construí minhas relações de amizade, amor, minhas famílias – de sangue, santo, coração, e a fé que aprendi: a fé que independe da divindade, que é decisão inabalável - de escolher a beleza, resistir à impessoalidade, ou ser mais do que a terra come.

Os registros que aqui se seguem, fundamento e assunto desta tese, para além das belezas que guardam, privilégio e generosidade dos mestres e artistas que conheci, são também registros dos caminhos que percorri nessas três décadas, na vida-ofício-missão que se (con)fundem. Lugares onde estive, banhos de sal e pedra, tempestades e dias de sol, marés que encheram e vazaram, amigos, amores, parceiros que comigo caminharam.

Não cabem em palavras o encantamento e o aprendizado que me deram esses mestres, artistas, amigos, nas festas e belezas tantas que vivi nesses mais de vinte ciclos juninos no Maranhão, outros vintes nos carnavais canaviais de Pernambuco, reisados, carimbós, congados e terras indígenas, comunidades tantas onde conheci o Brasil que amo. Dentre esses registros/vivências, não há dúvida de que a música afro religiosa maranhense ocupa um espaço fundamental na minha experiência como artista, no acervo Maracá, no meu entendimento de sociedade e cultura, no meu canto/reza, na minha memória. Essa música me trouxe também um mestre que marcou profundamente meu caminho, cujos ensinamentos perpassam todas as esferas da minha vida: meu Mestre Rei dos Mestres, Pai Euclides, Talabyan Lissanon.

Pai Euclides era brilhante. Impressionava na vocação plena do sacerdote, na memória assombrosa, no talento de artista demais. Dançarino de graça e elegância, artesão refinado, figurinista, bordador, compositor inspirado e dono de uma voz que preenchia terra e céu. Pesquisador nato, de curiosidade inteligente e atenta, pensador de sua cultura em constante transformação, configurador de belezas. Não há, do que me move, o que não tenha sido atravessado do que aprendi com ele.

Aprendi música com ele mais que em qualquer parte; aprendi a cantar com o instrumento e tocar com o corpo. Aprendi instrumentos outros, feitos de bicho, pedra e pau. Aprendi improviso, pesquisa, liderança, direção de arte, memória. Aprendi com ele também coisas deste mundo e do outro, das muitas formas de se movimentar energias e como se manifestam, e, sobretudo, encontrei em Pai Euclides a figura paterna que me faltara, tendo perdido meu pai ainda criança. Ele também assim me escolheu; me apresentava como sua "filha do coração", o que me transbordava de amor e alegria. Com sua partida em 2015, fiquei órfã novamente, e sinto sua falta todos os dias.

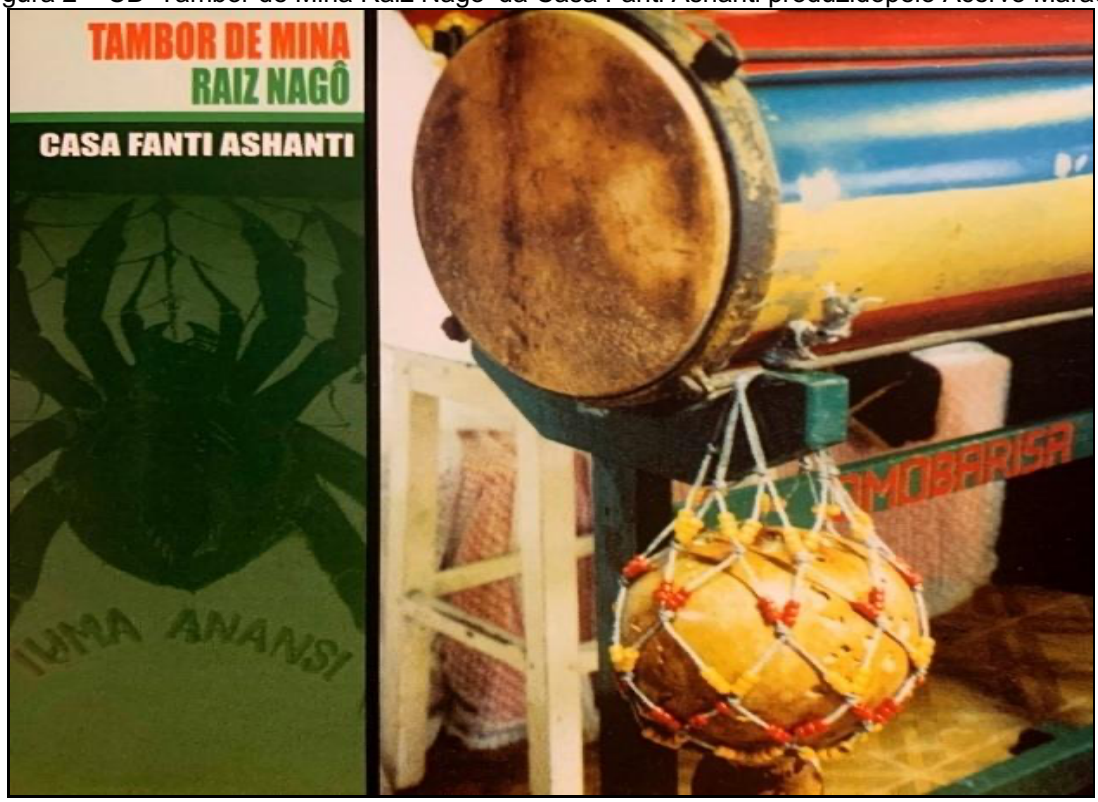
A pedido de Pai Euclides e sua comunidade, a maravilhosa Casa Fanti Ashanti, e por desejar compartilhar esse repertório precioso, produzi seis discos de celebrações da Casa: Tambor de Mina na Virada pra Mata (2000), Tambor de Mina Raiz Nagô (2001), Baião de Princesas (2002), Canjerê (2004), Tambor de Crioula de Taboca (2006) e Boi de Encantado (2010), cujas capas podem ser visualizadas nas Figuras 1 a 7. Fizemos juntos inúmeros projetos: o Ponto de Cultura Fanti Ashanti (Programa Cultura Viva/MinC), os documentários *Fanti Ashanti* (2006), *Pedra da Memória* (2012), *Três Pedras* (2013) e três curtas em série: *Pai Euclides Talabyan – I Encantaria*, *II Ancestralidade* e *III Arte* (2023), que fazem parte da websérie *Três Pedras* do Acervo Maracá. Dois deles, aos quais me dediquei bastante, foram realizados durante a escrita deste texto e, baseados em reflexões aqui presentes, por vezes as ilustram melhor. Podem ser assistidos pelos seguintes links: Pai Euclides Talabyan - Encantaria; e Pai Euclides Talabyan - Arte.

Figura 1 – CD ‘Tambor de Mata na Virada pra Mata’ da Casa Fanti Ashanti produzido pelo Acervo Maracá



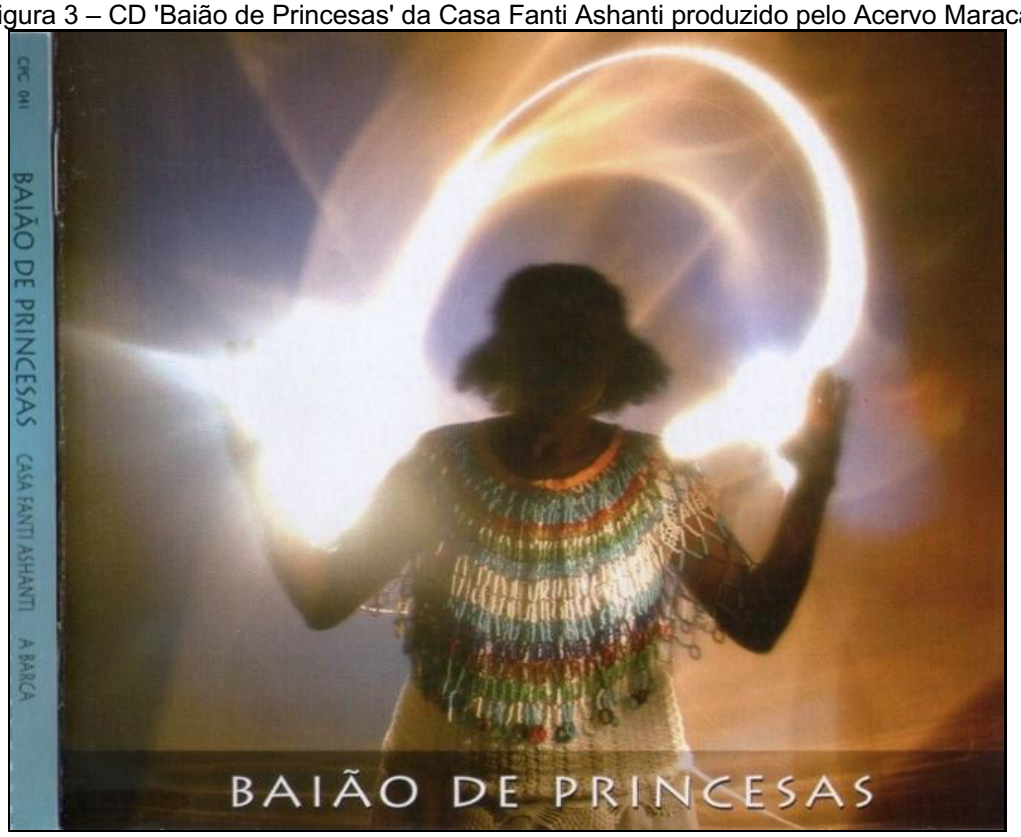
Fonte: Acervo Maracá

Figura 2 – CD ‘Tambor de Mina Raiz Nagô’ da Casa Fanti Ashanti produzidopelo Acervo Maracá



Fonte: Acervo Maracá

Figura 3 – CD 'Baião de Princesas' da Casa Fanti Ashanti produzido pelo Acervo Maracá



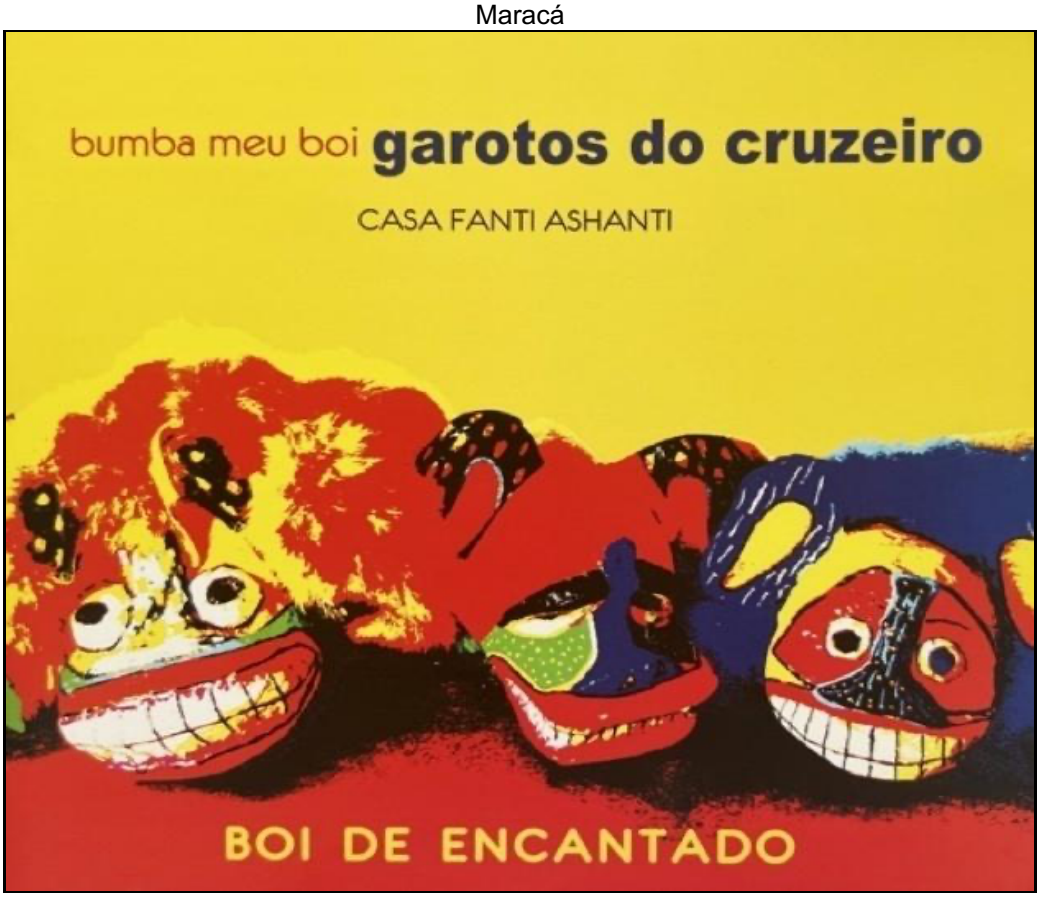
Fonte: Acervo Maracá

Figura 4 – CD 'Canjerê' da Casa Fanti Ashanti produzido pelo Acervo Maracá



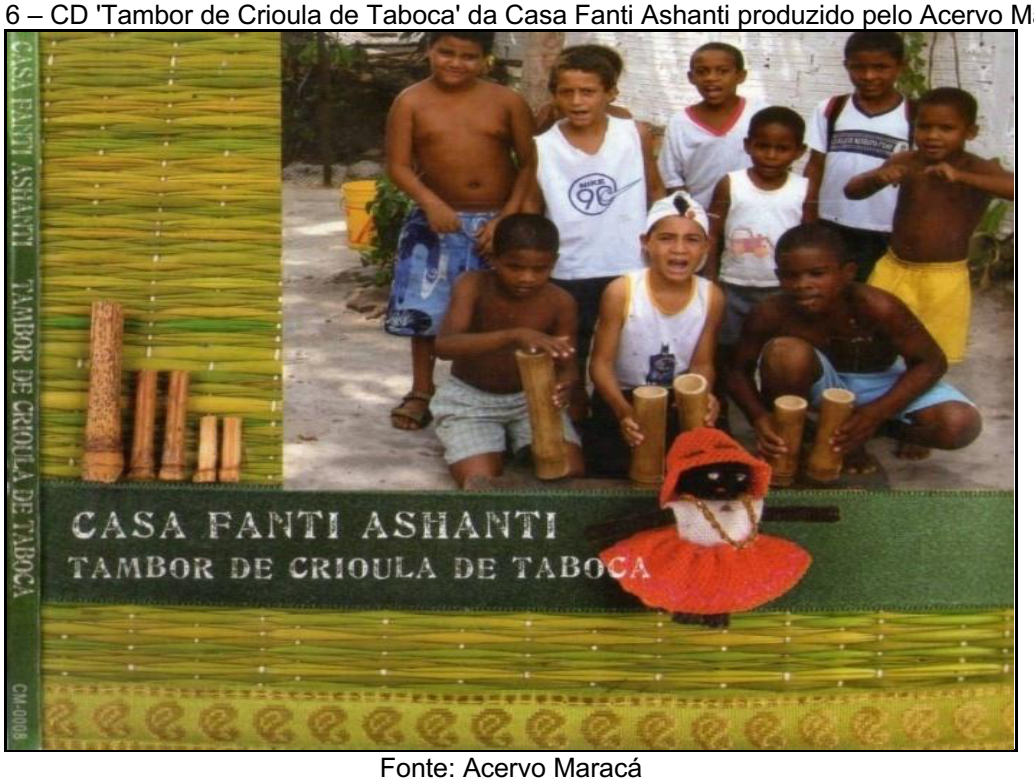
Fonte: Acervo Maracá

Figura 5 – CD 'Bumba Meu Boi Garotos do Cruzeiro' da Casa Fanti Ashanti produzido pelo Acervo Maracá



Fonte: Acervo Maracá

Figura 6 – CD 'Tambor de Crioula de Taboca' da Casa Fanti Ashanti produzido pelo Acervo Maracá



Fonte: Acervo Maracá

Esses CDs também podem ser ouvidos pelos seguintes links:

Tambor de Mina na Virada pra Mata (2000)

Tambor de Mina Raiz Nagô (2001)

Baião de Princesas (2002)

Canjerê (2004)

Tambor de Crioula de Taboca (2006)

Boi de Encantado – Garotos do Cruzeiro (2010)

Essa parceria/aprendizado se deu também em diversos espetáculos e projetos, com eles e com outros grupos que têm como foco o diálogo com tradições populares, em especial A Barca e o Ponto br, criados respectivamente em 1998 e 2002, parcerias que renderam outros diversos discos. O CD Baião de Princesas foi o primeiro diálogo musical realizado diretamente com Pai Euclides e a comunidade da Casa, e se tornou referência para os músicos que acompanham o ritual até hoje.

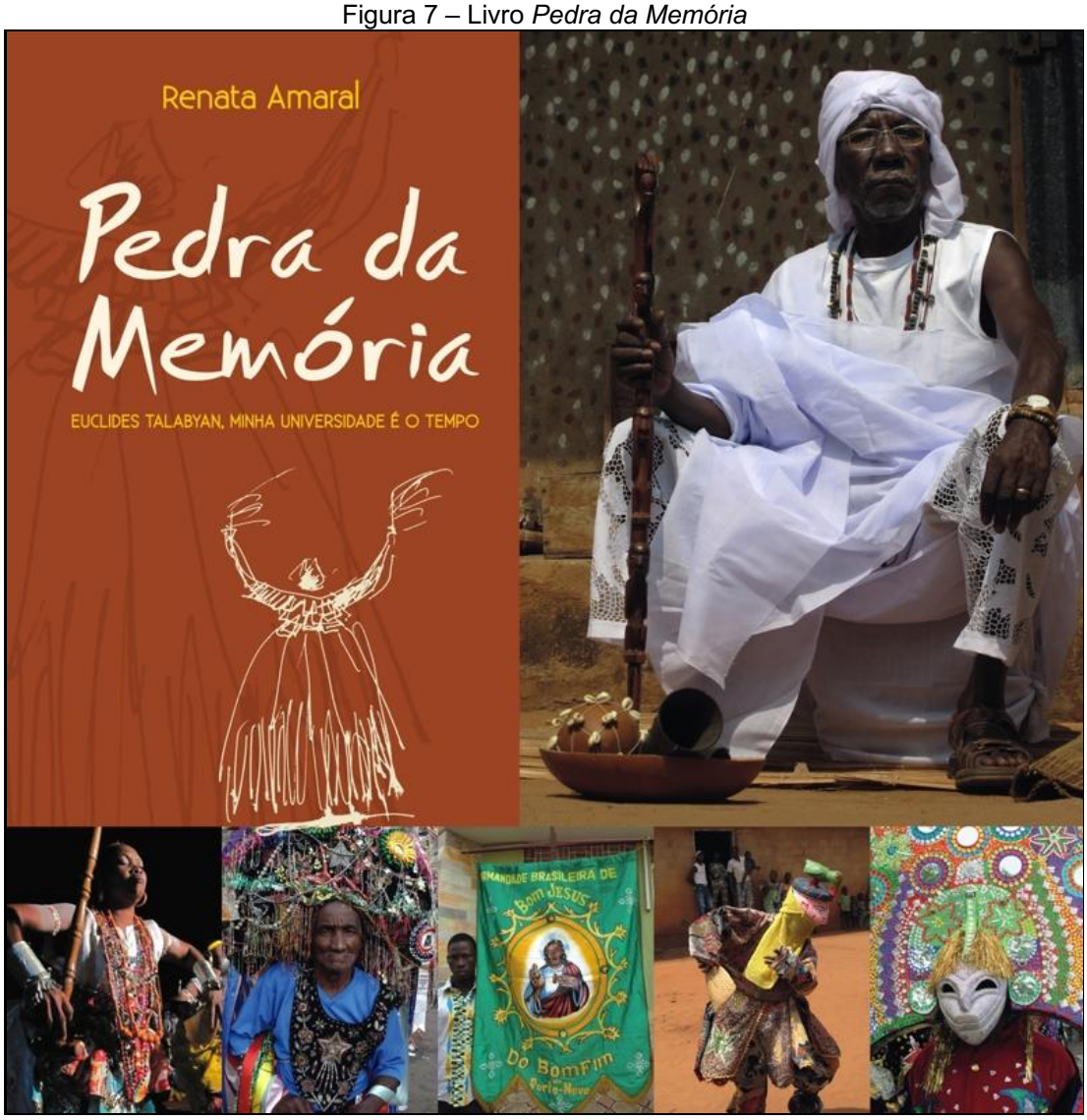
Também duas residências artísticas feitas em 2009 e 2010 me permitiram estar numa convivência estreita com Pai Euclides e a Casa de Fanti, como a chama sua comunidade[2]. A primeira trabalhou com o grupo infantojuvenil da comunidade e a memória de Pai Euclides, gerando o disco Boi de Encantado e registros que alimentaram o projeto Pedra da Memória. A segunda residência durou quase um ano e partiu sobretudo do desejo de Pai Euclides de conhecer a África de seus ancestrais. Graças ao Prêmio Interações Estéticas da FUNARTE, pudemos fazer uma primeira viagem ao Benin, indo ao encontro de sacerdotes do culto vodum de lá e conhecendo também as famílias Agudás, os afro-brasileiros da outra margem.

Os registros dessa viagem, da qual participaram também a querida Mãe Kabeca de Xangô, atual chefe da Casa Fanti Ashanti, Carlos Pinheiro, alabê da casa e o nosso generoso produtor local e tradutor, o professor Dr. Brice Sogbossi, geraram publicações diversas - como o livro “Pedra da Memória – Euclides Talabyan, minha

[2] Essas residências foram detalhadas no artigo *O Boi e a Pedra, Duas Temporadas de Residência Artística na Casa Fanti Ashanti*. Revista Interdisciplinar De Gestão Social, 2013.

universidade é o tempo" (Figura 8), editado a partir de 34 entrevistas com Pai Euclides e o documentário de mesmo nome[3], além de diversas mostras de filmes e espetáculos, exposições fotográficas, rodas de conversa, oficinas, e promoveram outros encontros entre as comunidades dos dois países.

Figura 7 – Livro *Pedra da Memória*



Fonte: Acervo Maracá

A família Menezes, irmãs e sobrinhos biológicos de Pai Euclides e pessoas de cargo na Fanti Ashanti, são também minha família estendida, e para minha sorte, parte dela migrou para São Paulo, onde resido. Mestra Zezé Menezes, da voz oceano,

[3] O documentário *Pedra da Memória* (2012) pode ser assistido **aqui.**

minha companheira de palcos e viagens com nosso grupo Ponto br; seu filho Henrique Menezes, grande músico do Ponto br e de parcerias diversas; sua irmã Bartira, herdeira da Festa do Divino de São Paulo; Mestra Graça Reis, minha mana, comadre e inspiração; seu filho Théo; e a matriarca com nome de cena: Anunciação de Maria Reis de Menezes, nossa Dindinha, cuja voz tem o brilho do ouro de sua Oxum. Todos são, desde sempre, parte importante de meu diálogo com o repertório tradicional maranhense, que dominam com talento nato; grandes artistas com quem partilhei discos, shows, festas e rituais.

Outro encontro importante no meu aprendizado encantamento sobre o repertório afro religioso maranhense foi a Tenda São José, em Pirapemas, interior sul do Maranhão. Parafraseando Mário de Andrade [4], a Tenda São José foi uma das comoções mais formidáveis da minha vida. Acho que é o repertório – no recorte de uma única manifestação – mais bonito do mundo. Conheci a Tenda São José em janeiro de 1999, quando participei com A Barca do projeto Universidade Solidária, fazendo shows em diversas cidades do Pará e do Maranhão.

Mãe Gildete, a chefe do terreiro, falecida em 2016, foi, desde o primeiro encontro, uma das criaturas mais amorosas com quem já convivi. Fonte inesgotável de belezas, são literalmente centenas de doutrinas gravadas lá, e dezenas delas também formam o repertório de diálogos musicais de A Barca e do Ponto br, além de serem material constante para aulas e práticas em grupo. Em 2016 produzi para eles o CD Tenda São José, com registros feitos lá, em viagens diversas, e em 2023, o documentário Tenda São José (Figura 8), também da webserie 10 Pedras[5].

[4] Quando Mário fala do coqueiro Chico Antônio, no livro *O Turista Aprendiz*.
[5] O documentário sobre a Tenda São José pode ser visto **Tenda São José - 10 Pedras**

Figura 8 – CD 'Tenda São José[6]



Fonte: Acervo Maracá

Este trabalho está inserido na linha de pesquisa “Criação musical: composição e performance” do Programa de Pós-Graduação em Música. Assim, fazem parte obrigatória dele dois recitais que refletem a proposta criativa da pesquisa. Mestra Luizinha e Seu Manoel Batazeiro, grandes artistas da Tenda, foram os protagonistas dos diálogos realizados nos dois recitais que complementam esta tese. O primeiro, gravado na própria Tenda São José, em Pirapemas - MA, em setembro de 2021, teve também a participação de Thomas Rohrer, e pode ser visto em: **Recital I - Renata Amaral**. O segundo, que foi exibido por ocasião da defesa desta tese, teve, além dos mestres, a participação de Lincoln Antonio e André Magalhães, e pode ser visto em: **Recital II - Renata Amaral**. Esses recitais geraram o espetáculo e álbum Tambor da Mata, gravado para o Selo Sesc.

[6] Esse CD pode ser ouvido aqui: **Tenda São José - Acervo Maracá**

Outros encontros e parcerias foram essenciais nessa trajetória, alguns já presentes nos agradecimentos. Mas preciso dizer que muitas dessas reflexões, diálogos e registros foram construídos em amizades que atravessaram décadas com uma mesma paixão em comum, que nunca arrefeceu - o encantamento com a música tradicional maranhense, partilhada por meus irmãos de alma e música: André Magalhães e Lincoln Antonio. Preciso destacar também as imprescindíveis presenças de Aline Fernandes e Andrea Pedro, que há mais de quinze anos caminham comigo na produção executiva das publicações e projetos, e de Thomas Rohrer, um músico único, parceiro constante que me conduz a horizontes sonoros que eu não enxergaria sozinha.

Nascida em São Paulo, capital de São Paulo, na Maternidade São Paulo, ao lado da Avenida Paulista, fui menina urbana, em uma família que não ouvia música. Me apaixonei por ela com a flauta doce do material escolar e continuei essa formação em Conservatório e Universidade, mas me inquietava a pouca música que se praticava lá e a especialização que se exigia. O encontro com o povo Guarani de Silveiras, em 1991, foi uma descoberta libertadora: todos faziam arte, todas e cada uma, lindamente. Ali se imprimiu em mim um entendimento da função da música na vida que se tornou um farol, que me guiou e iluminou. Essa música não só respondia à possibilidade de expandir a prática artística, como oferecia novos caminhos e ferramentas para o fazer musical enquanto expressão criativa e escolha profissional, para além das demandas que a “gestão de carreira” exige do ofício de músico.

A descoberta e o encantamento iniciais, que se manifestavam no desejo de conhecer mais gêneros, lugares, festas, na vontade de destrinchar os códigos, técnicas, porquês, foram cada vez mais dando lugar ao interesse em aprofundar os laços, voltar aos mesmos lugares, reencontrar as pessoas que foram se tornando meus amigos e família. A câmera que antes focava só a mão do tocador (que me perdoem as cabeças cortadas) foi ampliando seu quadro, sendo menos editada e também menos percebida, até que finalmente esquecida nas entrevistas, que se tornaram conversas cotidianas e ainda mais reveladoras. A vontade do registro, agora compartilhada com eles, foi também cada vez mais motivada pela possibilidade de retornar a eles essas memórias.

O mesmo aconteceu na performance. A experiência d’ A Barca, um grupo de amigos músicos interessados em conhecer esse Brasil para nós ainda anunciado,

iniciou em 1998 com as partituras anotadas por Mário de Andrade e as gravações da Missão de 1938, partindo para viagens transformadoras como a feita entre 2004 e 2005, quando por dois meses percorremos 10 mil quilômetros, de Belém a São Paulo, num diálogo potente com mais de trinta comunidades, gravando, fazendo shows com e para eles, oferecendo oficinas, experimentando vivências.

Em 2002, já a vontade de não só dialogar com esse repertório, mas principalmente com o entendimento musical de seus mestres, com outros amigos veio o Ponto br, que me permitiu uma convivência única com Mestre Walter França, dos Maracatus Estrela Brilhante do Recife e Raízes de África, Mestra Zezé de Iemanjá, Dindinha e Graça Reis, da Casa Fanti Ashanti, Mestre Humberto do Boi de Maracanã e seu filho sucessor, Ribinha, Mestre Sebastião Biano, Mestre Nelson da Rabeca e Dona Benedita. O diálogo musical estabelecido com esses e outros mestres, que já dura mais de 20 anos, vários discos, viagens e turnês, me ensinou muito mais que como tocar o contrabaixo. Me ensinou formas de ensaiar, criar resistência, entender acentos, ornamentos, formas, metros; me ensinou a traduzir potências e sutilezas, ler o contexto, tocar com os mosaicos de seus elementos e memórias, abrindo também as lentes dos sentidos para outros entendimentos em harmonia, temperamento e pulso. Essas ferramentas criativas da memória ligadas à oralidade são, no momento, o que mais me move como artista.

Figura 9 – Renata e as Caixeiras do Divino da Família Menezes



Fonte: Acervo Maracá (foto de Luiza Fernandes)

Tive a sorte de conhecer e me embrenhar nas tradições populares num período em que houve um entendimento dessas culturas como patrimônio que são: riqueza, moeda de troca na globalização, conhecimento, ferramenta e, assim como nossas florestas, diversidade necessária para a saúde do planeta. A virada para os anos 2000 trouxe uma vontade política de construção de uma identidade cultural e o interesse de vários segmentos da sociedade por essas tradições. Foram criados muitos editais públicos de empresas privadas e estatais, bancos e programas do recém retornado Ministério da Cultura, como o Cultura Viva e os muitos que dele se derivaram, como também de outros órgãos públicos, como o IPHAN, FUNARTE, Fundação Palmares e outros, além de fundos estaduais e municipais de fomento à cultura, editais todos criados a partir de 2000, , onde o Patrimônio Imaterial esteve sempre presente.

Graças a esses inúmeros editais públicos, pude produzir mais de trinta discos de comunidades tradicionais e diálogos com elas, 24 documentários, 4 livros, projetos para pontos de cultura, oficinas, encontros, mostras e espetáculos. Posso dizer, sem exagero, que essas ações impactaram muito positivamente nessas comunidades, trazendo ganhos financeiros e de valorização do entorno, intercâmbios e fluxos desses saberes, formando jovens lideranças que remaram o barco durante a tempestade de pandemia e desgoverno, e seguem na resistência.

Junto à clareza de que, nesse momento, o trabalho de produção e criação era mais efetivo para a continuidade viva desses saberes, minha formação se ressentia de um pensamento eurocêntrico que não abarcava o maravilhamento daquela música**,** não apenas porque a ele as palavras não faziam jus, mas por transbordar ao pensamento, em uma compreensão holística assimilada também pelo corpo e os sentidos.

Um dos impulsos para essa pesquisa foi o fato de este século trazer um ouvir de vozes diversas que tornou mais visível o trabalho de pensadores africanos e indígenas, e também mais necessária a revisão decolonial dos conceitos que perpassam sociedade, ciência, arte. Também movimentos de valorização da tradição oral, com a inserção de mestres desses saberes nas universidades, como o Encontro de Saberes, movimento iniciado em 2010 na Universidade de Brasília pelo professor José Jorge de Carvalho, que já alcançou 14 universidades públicas no território nacional, e o Programa de Formação Transversal em Saberes Tradicionais da UFMG, trouxeram novos ares ao ambiente acadêmico. As associações de música no Brasil

têm também reagido e criado formas de valorizar a diversidade da produção em pesquisa. Ainda com falhas, mas definitivamente em constante mudança.

No entanto, disciplinas que tenham como tema a música brasileira, e sobretudo afro-ameríndia, ocupam ainda um espaço muito pequeno no currículo das universidades e conservatórios nacionais, e, dessa forma, a música de um período restrito de uma pequena área geográfica do planeta continua dominando o pensamento e a formação de gerações de músicos e pesquisadores brasileiros, que pouco dialogam com a rica e diversa música produzida nas ruas, palcos e terreiros, a música brasileira conhecida e apreciada mundialmente.

Segundo Mapaya (2018, p. 09):

> Brancos não africanos não foram apenas os fundadores do campo de estudo musicológico, mas, para tanto, apropriaram-se do conhecimento de seus informantes para a construção de suas teorias, raramente citando seus nomes e sendo transparentes quanto sua real contribuição nessa construção.

Com efeito, ainda falta cuidado na identificação das fontes orais em contraste com o rigor das citações e referências bibliográficas. “Segundo informante”, “relatado por um dançante da casa”, “depoimento de brincante”, “citado por fonte oral” são informações comuns e que aos poucos são revistas para que não reproduzam a postura de invisibilizar e retirar o lugar de fala desses mestres e artistas. Procurei aqui, tanto quanto possível, trazer as falas de pensadores africanos e indígenas, e também deixar que aqueles que me ensinaram contem sua história, pois a oralidade traz nas suas expressões e entrelinhas informações além. Como nos ensina Hampaté Ba (2010, p. 168), “Lá onde não existe a escrita, o homem está ligado à palavra que profere. Está comprometido por ela. Ele é a palavra, e a palavra encerra um testemunho daquilo que ele é”.

Mapaya e Mugovhani (2020) trazem argumentos claros sobre a necessidade de uma epistemologia musical de perspectiva africana:

> Sustentar que a práxis africana é desprovida de teoria e que é estritamente expressa como 'conhecimento inefável' ou 'etnologia performativa' é uma dissimulação. A etnomusicologia, para todos os efeitos, não destilou conteúdo para ser utilizado em salas de aula do continente africano, nem melhorou as condições materiais dos especialistas culturais africanos. Tudo sobre a música indígena africana permanece da mesma forma que era antes do advento da etnomusicologia (ou em alguns casos piorou). Universidades na Europa, EUA, e outros lugares, continuam a formar graduados majoritariamente não africanos, que se especializam em Estudos Africanos. A etnomusicologia não aumentou o repertório indígena africano, nem treinou

> estudantes em **práticas performativas culturalmente fundamentadas** (Mapaya e Mugoyhani, 2020, p. 06, grifo nosso).

Ao mesmo tempo que etnomusicólogos como Kubik, Locke, Arom, Kolinski lançavam seus trabalhos mais importantes sobre música africana nas décadas de 1970 e 1980, pesquisadores africanos como Kwabena Nketia, nos EUA, ou Kazadi Mukuna, no Brasil, traziam já uma visão afrocentrada[7] desses estudos, sendo atualmente reivindicado por seus pares o uso do termo musicologia africana em substituição a etnomusicologia, já que, "Do ponto de vista africano, etnomusicologia é exógena" (Mapaya; Mugovhani, 2020, p.85).

Graeff (2020) identifica também uma abordagem que desconsidera a enorme sofisticação artística dessa música, relegando-a a uma "arte menor" ou ainda algo que precisa de "resgate" por supostamente ser frágil e terminal, além de colocar num balaio de exotismo tudo o que foge à estética colonial dominante:

> É comum falar de "herança" ou "influências" africanas, árabes, indígenas na música, não apenas no Brasil. Ambas incorrem no erro de considerar tais linguagens como meras decorações de uma "música normal", isto é, de uma norma eurocêntrica que define o que é e o que não é Música –com M maiúsculo e sem predicados. Ninguém discorre sobre "influências europeias" na música ou na arte, pois estas parecem dadas. Independente de quando, de qual etnia ou parte do vasto continente tenham vindo africanos para o Brasil, aquilo que é feito por negros é denominado como "afro-brasileiro". Por que não se refere a outros tipos de música como "euro-brasileiros"? (Graeff, 2020, p.04).

É certo que o interesse e a projeção trazidos pelas políticas culturais citadas anteriormente juntamente às ações afirmativas no campo dos direitos humanos têm inevitavelmente e cada vez mais trazido esses questionamentos também ao ambiente acadêmico, e mesmo a possibilidade de realização desta pesquisa dentro de um programa de performance musical com foco na música erudita é um sinal disso, e ainda há muito a ser feito. É preciso que – não só na academia - as tradições populares brasileiras sejam entendidas como arte contemporânea, vigorosa, que acontece hoje, não por impulso preservacionista, mas por gosto, pertencimento,

---

[7] A Afrocentricidade é uma afirmação do lugar de sujeito dos africanos dentro de sua própria história e experiências, sendo ao mesmo tempo uma rejeição da marginalidade e da alteridade, frequentemente expressas nos paradigmas comuns da dominação conceitual europeia. Afrocentristas rejeitaram a noção e alteridade que privilegia a cosmovisão europeia como normativa e universal (Asante, 2016, p. 10 *apud* Graeff, 2020, p. 09).

necessidade de expressão e organização das estruturas corpóreas, sociais, espirituais do indivíduo e sua comunidade.

Daniel Munduruku (2018, p. 02) coloca a tradição como expressão pragmática da memória dinâmica, “capaz de nos obrigar a ser criativos e a oferecer respostas adequadas às situações presentes”. Assim, esses gêneros trazem em sua essência a mobilidade indispensável à sua adaptação e sobrevivência às mudanças constantes em seu modo de vida, se reconhecendo e se recriando em diálogo com os contextos contemporâneos de seu entorno, onde *piercings* e celulares convivem sem conflitos com rendas e rosários. Assim, essa memória dinâmica servirá como referência e impulso para um salto às suas novas possibilidades de expressão, mudando para permanecer o mesmo. Munduruku (2018) compara essa dinâmica ao que no jargão digital é chamado “*upgrade*”, ou seja, criar condições para que as ferramentas desse saber permaneçam funcionais. Segundo ele:

> A Memória é, pois, parte fundamental na formatação de um corpo que resiste. Também por isso precisa ser atualizada constantemente num movimento cíclico que acompanha o tempo cronológico do qual somos vítimas preferenciais. Cíclico é o conceito da Memória. Ela se desdobra sobre si mesma para se compor e se oferecer aos viventes. É preciso não cair na armadilha dos estereótipos e da visão tacanha de que usar as novas tecnologias arranca do indígena seu pertencimento à Tradição. Na verdade, é o contrário. É a não utilização desses instrumentais que faz com que a cultura esteja em processo de negação de si mesma. É não perceber nem compreender e aceitar a dinâmica da cultura. É não estar em sintonia com a lógica que fundamenta a criação do mundo. É fugir da função de cocriação que nos é responsabilizada pela Memória (Munduruku, 2018, p. 01).

Com efeito, ao longo de minha convivência com essas tradições, pude observar com frequência a liberdade com que esses artistas brincantes se apropriam de elementos que dialoguem com suas expressões artísticas ou ofereçam possibilidades de adequação mais efetivos às demandas do entorno. Recentemente, com o isolamento social imposto pela pandemia de COVID-19, essa capacidade de adaptação ficou patente nas diversas estratégias encontradas por essas comunidades - cujas celebrações são ligadas ao encontro, ao corpo, à complementaridade e à construção coletiva – para estabelecer novos meios de expressão e recriação desses laços, colocando seus fundamentos ancestrais em diálogo com a tecnologia. Sobre isso realizei em 2021 o curta documentário “De mais longe já viemos”[8], que discute

[8] O documentário pode ser visto em ***De Mais Longe Já Viemos***.

os caminhos encontrados por três comunidades afro religiosas para manterem seus ritos durante a pandemia.

Em que pesem frequentes discussões anacrônicas sobre “originalidade”, “autenticidade”, “pureza” ou outros atributos que valorizam ou pressupõe uma conservação estanque desses saberes, as tradições populares têm, na mobilidade e na capacidade de recriação em diálogo com seu contexto, um fator essencial para sua sobrevivência.

Essa re/cocriação é, em grande parte, guiada pela eficácia. Vemos, por exemplo, a música dos Carregadores de Piano, gravada pela Missão de Pesquisas Folclóricas em 1938. A Missão foi um projeto do Departamento de Cultura de São Paulo, instituição pioneira criada por Mário de Andrade em 1935. Mário havia feito algumas viagens pelo Norte e Nordeste do país nas décadas de 1920 e 1930, quando anotou de próprio punho diversas melodias de tradições populares, que depois seriam organizadas em livros diversos pela pesquisadora Oneyda Alvarenga. Com o advento do fonógrafo, a Missão teve como proposta uma viagem etnográfica que registraria em áudio, vídeo, fotos e cadernos de campo diversas comunidades tradicionais mapeadas por Mário em suas viagens anteriores, com ajuda de colegas pesquisadores como Câmara Cascudo e outros.

Um dos registros previstos era o canto dos carregadores de piano, ouvidos por Mário em Recife na década de 1920. No entanto, quando a Missão chegou em Recife em 1938, os pianos já eram carregados em caminhões, e não na cabeça desses estivadores especializados. De toda forma, procuraram os ex-carregadores de piano e pediram que eles cantassem para registro o repertório do ofício, mas tiveram como resposta que já não se lembravam mais delas; foram esquecidas, pois somente eram cantadas quando estavam carregando o piano. Com a insistência da equipe, que conseguiu então um piano para transportarem, se reuniram e, com o piano na cabeça, o movimento necessariamente coordenado, a posição no grupo que determinava o campo visual e sonoro, a presença dos companheiros e o contexto recriado, foram capazes de lembrar as músicas e fazer a gravação. Imagens dos carregadores de piano podem ser visualizadas nas Figura 10 e Figura 11.

Figura 10 – Carregadores de piano



Fonte: Saia (1938a)

Figura 11 – Carregadores de piano 2



Fonte: Saia, (1938b)

Nessa cena podemos observar alguns elementos fundamentais na construção/elaboração e permanência das tradições populares. Uma é a citada

adaptabilidade dinâmica ao entorno, de forma que tradições que não encontram mais lugar no contexto contemporâneo, como grande parte dos cantos de trabalho, cuja prática foi substituída por novos meios de produção, irão inevitavelmente desaparecer, ainda que seu repertório muitas vezes possa migrar para tradições feitas por esses indivíduos em outras celebrações e ciclos (versos dos carregadores de piano registrados pela Missão são encontrados no coco pernambucano, por exemplo). Da mesma forma, indumentárias e instrumentos que utilizam materiais que não são mais encontrados no entorno (couros, palhas, madeiras, sementes, etc.), por desmatamento, migração ou outro fator, são substituídos por versões acessíveis que atendam de maneira eficaz sua função intrínseca. Assim, o remédio de um(a) erveiro(a) continuará a ser usado enquanto sua eficácia for atestada, ou enquanto seus ingredientes estiverem disponíveis.

Outro elemento é uma diluição, em medidas diversas, da relação artista/público. As tradições populares engendram códigos estéticos altamente sofisticados para a expressão artística de seus indivíduos e são pensados na inclusão de suas características, experiências e habilidades, cuja apreciação pelos próprios pares constrói relações sociais e aprimora suas necessidades funcionais. Segundo Nzewi (2020, p. 131), “a classificação estética primária africana tem determinações funcionais”.

Os carregadores de piano cantam (sem público) para ritmar os passos, tornando a marcha mais fluida e confortável, além de evitar que o piano caia, mas também para sua apreciação e comunicação social, seja a partir da improvisação dos versos ou da alternância entre solo e coro. Mesmo quando se prevê um público, vi inúmeras vezes comunidades se apresentando em palcos e arraiais vazios, por vezes no meio da madrugada, com o mesmo gosto e energia com que performam com audiência. Os brincantes empregam nesses festejos recursos financeiros que muitas vezes não poderiam e viram noites – mesmo tendo que trabalhar dali a poucas horas – pois, como disse Simas (2020, Vozerio, p. 03): “A música afrobrasileira é uma instância poderosa de liberdade do ser e de luta incessante contra a morte na dimensão do encantamento do mundo, que é trazida pela experiência radical da beleza”.

É certo que difere se há ou não audiência e qual/como ela é, pois a performance da tradição vai se relacionar necessariamente com o contexto, mas há sobretudo o

impulso de fazer de si para si, o que tem função harmonizadora e de afirmação de pertencimento ao coletivo, tenha ou não essa performance funções rituais ou aplicações práticas. O Bumba Boi de Maracanã é um grupo com mais de mil integrantes, que prescinde absolutamente de um público externo. Ainda assim, Mestre Vito, matraqueiro e motorista do Boi de Maracanã, fala sobre Mestre Humberto, em entrevista cedida para esta pesquisa:

> Cada setor que ele ia ele tinha um tipo de música pra botar pra cantar. Aonde tinha pessoal mais intelectual, no centro, lá ele cantava as músicas de história, lua, aonde tinha os boieiros, na zona rural, ele cantava mais as toadas mais pesadas, as toadas que nós chamamos mais pesadas, de pique (Mestre Vito, informação verbal, entrevista concedida à autora).

Por último, esse episódio dos carregadores de piano nos mostra a importância da memória corporal e dos sentidos que ela penetra, cuja mobilização se faz necessária para a vivência da tradição popular. “Fundada na iniciação e na experiência, a tradição oral conduz o homem à sua totalidade” (Hampaté Ba, 2010, p.169).

A oralidade em si já é fundamentalmente vinculada ao encontro, ao coletivo, pois presume necessariamente um interlocutor. A escrita (ou conhecimento fixado em suportes físicos/digitais diversos) pode ser uma experiência individual, solitária, cuja comunicação irá se dar em espaços e tempos diferentes, ou mesmo nem efetivamente acontecer, enquanto a oralidade é uma comunicação que exige que os corpos compartilhem tempo e espaço, e cujo contexto é ao mesmo tempo marco, ferramenta e compromisso de afirmação dessa memória.

Os escravizados que saíam do porto de Ouidah (Benin) rumo ao Novo Mundo eram levados antes à Árvore do Esquecimento, plantada pelo rei Agadja em 1727. Em torno dessa árvore, os homens deveriam dar nove voltas e as mulheres, sete, para que se esquecessem de suas origens, sua identidade cultural, suas referências geográficas. Sabiam os colonizadores que a memória é arma poderosa de resistência, ferramenta de identidade e instrumento de criação. “Ela, a Memória, é quem comanda a resistência, pois nos lembra que não temos o direito de desistir” (Munduruku, 2018, p. 01).

Numa religião ligada à ancestralidade, a memória é o cerne desse conhecimento. Não só pela necessidade de reter uma quantidade enorme de

informações sobre a cosmogonia, suas manifestações, liturgias e inúmeros repertórios, mas porque esse conhecimento está a serviço do culto de ancestrais divinizados, que atravessam séculos e oceanos para se comunicarem com seus descendentes. O Tambor – “nossa internet com o Nkisi”, como me disse Pai Guiamazy, traz já e necessariamente em si a representação cíclica do ancestral, na árvore e no animal que tombaram para que de seus corpos o tambor se erija, seja.

Cantado por seus mestres geração após geração, este repertório se funde, se adapta, se particulariza, e tem como resultado uma impressionante elaboração estética. Filtrados pelo tempo, esculpidos pela memória de seus guardiões, são também melodias matrizes da nossa música popular. O aprendizado na oralidade traz um outro comprometimento com a memória e desenvolve mecanismos eficientes que guardam arquivos inteiros e os correlacionam, ao invés dos “links” que aprendemos a reter na alfabetização. O rito, nas religiões afro-brasileiras, obriga o iniciado à experiência artística, e as diversas entidades que tomam seus corpos em transe também marcam em sua memória corporal um vasto repertório artístico que se revela e se recria nas brincadeiras profanas, fornecendo ferramentas outras para a criação e o improviso.

O Tambor de Mina

O Tambor de Mina é a expressão afro religiosa predominante no Maranhão. As primeiras Casas, fundadas no final do século XVIII, trouxeram o culto aos voduns jeje para o estado, que, junto aos orixás nagô e influências de outras nações, determinaram o modelo predominante em São Luís até os dias atuais. No interior sul do estado, na região de Codó, a cultura cambinda engendra na mesma época outra expressão religiosa conhecida como Terecô ou Tambor da Mata, e por todo o estado religiões afro-ameríndias são presentes na Pajelança, na tradição dos curadores - também conhecida como Cura ou brinquedo de Pena e Maracá -, e na Encantaria das baixadas. Na segunda metade do século passado, elementos da Umbanda vinda do Sudeste passam também a fazer parte de algumas dessas manifestações, uma vez que as Associações Espíritas foram responsáveis pela legalização e registro dos terreiros no estado.

Todas essas expressões se influenciaram e se interligaram em modelos diversos, com inúmeras variantes, formando um complexo religioso que na maior parte se reconhece como Mina. O repertório musical das diversas celebrações da Mina maranhense, que, além dos toques para voduns e orixás, com doutrinas – como são chamados os cantos – em línguas africanas, teve um vasto repertório em português incorporado em combinações rituais diversas – intersectadas, acopladas ou independentes do panteão africano. Esse repertório, riquíssimo em suas várias celebrações rituais – Tambor de Mina, Baião de Princesas, Terecô, Canjerê, Cura, Avaninha e outras -, dialoga entre si e abarca outras manifestações ligadas ao catolicismo popular como os Festejos do Divino Espírito Santo, queimações de Palhinhas e Ladainhas, e ainda outras tidas como "profanas", como o Tambor de Crioula, o Bumba Boi, o Cacuriá e outros.

> As tradições populares brasileiras têm seus graves, seus contrabaixos. Os tambores Onça do Bumba Boi maranhense, as alfaias dos maracatus de Pernambuco e Ceará, as zabumbas, bombos, puítas, os vários *Tambores Grandes*: O Zambê do Coco potiguar, o Tambor da Mata do Terecô e da Mina maranhenses, o Curimbó do Pará, o Santana do Candombe mineiro, o Tambu do Batuque e do Jongo paulistas, o Grande do Tambor de Crioula e muitos outros. Essa linguagem, riquíssima, é pouco conhecida dos contrabaixistas brasileiros e oferece possibilidades técnicas e artísticas valiosas para performers e compositores. A performance do contrabaixo tem uma possibilidade privilegiada neste estudo, uma vez que, na maioria das tradições afro-brasileiras, os tambores graves são os solistas e improvisadores da orquestra percussiva, em geral dialogando com o "pé de dança" dos dançarinos (Amaral, 2018, p.09).

O pouco conhecimento sobre a linguagem musical das tradições populares brasileiras e suas possibilidades de aplicação ao contrabaixo pode ser em grande parte atribuído à escassez de material pedagógico e pesquisas específicas sobre o tema aplicado à performance no Brasil. Há mais de dez anos já se identificava a falta de material pedagógico para o ensino de música brasileira (Ray; Borém, 2012), e ainda são escassos os estudos de performance sobre gêneros tradicionais, apesar da grande quantidade de pesquisas em etnomusicologia. Candemil (2019) fez um largo levantamento em bases de dados e repositórios de universidades brasileiras, registrando a existência de 178 pesquisas com temáticas relacionadas ao candomblé, das quais apenas 11 são de música.[9] Em uma busca cuidadosa na literatura, bem

[9] Dos 167 restantes, 26 (vinte e seis) são de "Outras Artes"; 38 (trinta e oito) de História; 40 (quarenta) da Antropologia e 63 (sessenta e três) da Sociologia.

como em indagações a pesquisadores da área (inclusive à antropóloga Mundicarmo Ferretti[10]), não encontrei nenhum trabalho dedicado aos aspectos musicais do Tambor de Mina do Maranhão.

Vistos esses pontos iniciais, apresentam-se os objetivos deste trabalho:

Descrever um levantamento primeiro das observações e conhecimentos sobre a música do Tambor de Mina do Maranhão adquiridas com a convivência com essas comunidades, na participação em suas celebrações e festas, apoiado também na literatura etnográfica, mas, sobretudo, nas abundantes fontes orais registradas ao longo de mais de vinte anos e que fazem parte do Acervo Maracá.

Organizar as centenas de horas de material audiovisual e milhares de fotos registradas no período entre 1999 e 2022, em celebrações, rituais, brincadeiras e entrevistas ligadas ao complexo da Mina maranhense, e disponibilizar uma seleção desses registros e memórias para a comunidade, artistas, educadores, pesquisadores.

A partir de minha experiência na performance desse repertório com grupos como A Barca e Ponto br e do diálogo artístico com mestres e artistas dessas manifestações, como Pai Euclides Talabyan, Mestras Zezé Menezes, Dindinha, Graça Reis, Mãe Gildete, Mestra Luizinha, Mestres Humberto de Maracanã, Manoel Batazeiro, Tião Carvalho, Seu Bibi, D. Teté, D. Vitória e diversos outros, levantar propostas para o diálogo criativo com os gêneros tradicionais, em especial da Mina maranhense.

Analisar processos e resultados, identificar códigos e ferramentas aprendidos na tradição oral, buscando referências nas epistemologias afro-ameríndias que permitam apresentar caminhos e construções possíveis para performance e criação musicais que estejam mais fundamentadas em suas características intrínsecas.

[10] Professora Emérita da Universidade Estadual do Maranhão, publicou 8 livros e inúmeros artigos sobre religiões afrobrasileiras e folclore maranhense, tendo formado e orientado diversas gerações de pesquisadores no estado.

2 METODOLOGIA

> Eu, vai, me alfabetizo, estudo, me desabuso, xingo as coisas de superstições, me individualizo, e hei-de cantar com o “meu” verso a “minha” idéia. E com essas possíveis superioridades, não consigo ter mais que os cinquenta anos duma vida deserta. O cantador improvisa e o seu tema tem sete séculos de antepassados, e os seus gostos se ligam, na pré-história, às formas mais necessárias da razão. É bem fatigante isso de viver cinquenta anos em vez de duzentos séculos (Andrade, 1993, p. 96).

Quando conheci Pai Euclides, em 1999, ele já havia escrito dois livros: *Candomblé no Maranhão* e *Orixás e Voduns em Cantos Associados*. Me disse que, quando começaram a ir muitos pesquisadores em sua Casa, perguntando “tudo que nela existe”, decidiu que ele deveria contar sua história diretamente, pois era quem melhor sabia dela. Assim, mesmo com sua pouca educação formal, escreveu até o fim de sua vida nove livros, alguns dos quais tive a honra de prefaciar e/ou digitar para impressão, já que ele os datilografava em sua velha máquina de escrever.

> Essa ideia surgiu desde que apareceram aqui os primeiros pesquisadores, querendo saber como eu conduzia minha comunidade, tudo que nela existe, e, dado o conhecimento que tenho durante essa minha vivência, achei que daria conta de escrever um livro, mesmo sabendo que não tenho uma boa linguagem. Achei que que como praticante devia contar um pouco da minha história, que minha vivência talvez fosse melhor contada que pelos outros (Pai Euclides, informação verbal, entrevista concedida à autora).

Esse foi um ensinamento que guiou meu diálogo com essas comunidades nos mais diversos fazeres: registrando, dirigindo documentários, gravando discos, produzindo projetos, performando com seus artistas. Eles sabem contar sua vivência melhor que os outros. Portanto, devem decidir o que, quando e como querem ser registrados.

A partir desse entendimento de Pai Euclides do protagonismo de seus saberes, apontaram-se para mim alguns caminhos metodológicos. O primeiro é a busca de uma epistemologia afro-ameríndia que fundamente uma análise não eurocêntrica dessas manifestações, e, assim nela apoiada, trazer preferencialmente as vozes dos detentores dos conhecimentos que me conduziram até aqui. O segundo, posto que o assunto não é algo iniciado no tempo do doutorado, mas, sim, longamente observado - em mim e em meu entorno - nos processos postos em movimento em muitos anos de convivência com esses saberes, não há como não apontar, em certa medida, a

autoetnografia como metodologia. Também aqui me apoio em Pai Euclides, pois como já se somam alguns artigos e pesquisas sobre meu trabalho com as tradições brasileiras[11], me sinto, ainda que mais modestamente, autorizada a contar um pouco de minha história, pois "talvez possa contá-la melhor".

Esses dois caminhos apontam não só para a busca de evidências empíricas que sustentem um argumento analítico, mas procuram, em método e resultado, o fazer artístico que acontece no encontro-momento, no entendimento que se faz raciocínio uma vez experienciado no saber do corpo e dos sentidos, em atenta interrelação com seu contexto. "Pois existem coisas que não se explicam, mas que se experimentam e se vivem" (Hampaté Bâ, 2010, p. 183).

Na sua Teoria do conhecimento e Arte (2016), Jorge Vieira coloca a arte como um conhecimento anterior à filosofia e à ciência, uma estratégia evolutiva e adaptativa da espécie humana.

> Todas as coisas vivas recorrem a algum critério artístico pra poder sobreviver. Todo sistema vivo quando evolui, na realidade, enquanto sistema aberto, ele interage com esta realidade e desta história evolutiva nascem características do sistema que funcionam como interface com a realidade (Jorge Vieira, 2016, p. 14).

Ele vê como característica da arte um conhecimento tácito[12], difícil de ser comunicado pelo discurso e a palavra - "Nosso grande problema é levar adiante a propagação do conhecimento tácito. Nós já estamos saturados de discurso" (p. 17).

Mapaya (2018, p. 90) diz que "é necessário reconhecer que a música indígena africana existe primeiramente na performance", enquanto Meki Nzewi (2020) reivindica para as artes musicais africanas indígenas a teoria-na-prática, que estipula que:

> O verdadeiro conhecimento deriva da experiência real e interativa de qualquer cogitação intelectual. Um bebê ao nascer agarra na prática o peito da mãe para obter, na origem, o conhecimento teórico sobre o fato de a alimentação ser essencial à manutenção da vida. Teorizar antes de

---

[11] Pesquisadores como Nei Lopes (2013), Brice Sogbossi (2013), Andrea D'Amato (2013), Pereti e Moreira (2020) e Walter Garcia (2021) escreveram sobre o livro e documentário *Pedra da Memória*. Sonia Ray (2008) escreveu sobre o grupo A Barca, Luiza Fernandes (2020) sobre o documentário *Guriatã*. Rodrigo Birk (2020) defendeu sua dissertação de mestrado também sobre o documentário *Pedra da Memória*, e Daniel Pitanga (2021) defendeu um mestrado sobre histórias de vida na música, focando na trajetória de três artistas: Renata Amaral, Ivan Vilela e Nélio Spréa. Darly Gonçalves iniciou em 2021 um doutorado sobre o Acervo Maracá (não finalizado).

[12] Conhecimento tácito é aquele que você detém, mas não consegue comunicar por meio discursivo, como linguagens corporais e entonação de voz.

> experienciar o conhecimento já existente restringe a percepção do sujeito/objeto da pesquisa (Meki Nzewi, 2020, p. 119).

Isso posto, descrevo a seguir algumas ferramentas e materiais utilizados para a produção deste texto.

Para este trabalho foram levantados literalmente milhares de registros audiovisuais das manifestações ligadas à Mina maranhense, realizados por mim entre 1999 e 2022, pertencentes ao acervo Maracá. Esse material foi registrado em 34 Terreiros de 6 municípios maranhenses, compreendendo 168 horas de áudio, 114 horas de vídeo e mais de 10 mil fotos, além de dezenas de cadernos de campo e instrumentos. Gravações feitas no Benin (África ocidental) em 2010 e 2014, realizadas durante o projeto Pedra da Memória, somam mais 83 horas de vídeo, 25 horas de áudio e quase 12 mil fotos, e registros de 2 terreiros de Tambor de Mina de São Paulo serviram também para a análise musical desses gêneros, ainda que a referência primeira seja sempre a Casa Fanti Ashanti, cujo material corresponde a mais de 70 por cento desses registros. A organização desse material envolveu um exaustivo trabalho de catalogação, decupagem, classificação, conferência e atualização dos dados.

Essas informações estão descritas bem detalhadamente no Anexo A.

Além dos registros de rituais e celebrações, foram também transcritas diversas entrevistas feitas com mestres, sacerdotes, iniciados e membros dessas comunidades entre 2000 e 2022, com destaque para as 34 entrevistas realizadas com Pai Euclides entre 2000 e 2012. Essas entrevistas contextualizam e acrescentam informações essenciais para fundamentar os dados advindos dessas análises, privilegiando, nos textos e partituras, as definições e nomenclaturas dadas por eles para os instrumentos, toques, danças, técnicas, festejos, divindades, indumentárias etc. Foram transcritas também as letras de centenas de doutrinas, que me serviram sempre como a memória de apoio mais direta a esse repertório.

Os registros da Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938 foram utilizados também como referência, não só por serem os primeiros registros audiovisuais do Tambor de Mina maranhense, mas também por estarem ligados à história de vida de Pai Euclides e das interrelações entre as diferentes expressões religiosas da Mina.

Para o capítulo 4, que trata do diálogo artístico com a música do Tambor de Mina, foram reunidas as gravações de cerca de 70 performances musicais realizadas

por mim com esse repertório, em diálogo com grupos, mestres e artistas, publicadas em disco ou editadas em vídeo. Essas gravações apoiaram a análise dos processos criativos desenvolvidos com esses coletivos em seus diferentes momentos.

Como já estabelecido, as análises e informações oferecidas pelo material descrito se relacionam primordialmente à experiência direta com esses mestres e comunidades, de forma que sua seleção está vinculada não só à representatividade dentro do gênero, mas sobretudo à profundidade dos laços e extensão da convivência que tenho junto a eles. Com a Casa Fanti Ashanti realizei o maior número de projetos, registros, publicações, residências artísticas e diálogos, e nela tenho obrigações religiosas e rituais. Com as irmãs e sobrinhos de Pai Euclides, que vivem em São Paulo e são também membros da Casa, convivo cotidianamente em trocas musicais diversas, e a memória de Pai Euclides (Figura 12) foi sempre o farol a me guiar nesses entendimentos. Portanto, **essa é a referência primeira a que estarão relacionadas às informações que se seguem.**

Figura 12 – O Encantado Corre Beirada, em Pai Euclides, “dando uma canja” no meu contrabaixo em 2002, no Baião de Princesas



Fonte: Acervo Maracá (2002)

2.1 NOTAÇÕES, TRANSCRIÇÕES E GRAFIAS

A escrita é uma coisa e o saber, outra.
A escrita é a fotografia do saber, mas não o saber em si.
O saber é uma luz que existe no homem.
É a herança de tudo aquilo que nossos ancestrais puderam conhecer,
E que se encontra latente em tudo que nos transmitiram,
Assim como o baobá já existe em potencial em sua semente.
(Tierno Bokar *in* Hampâté Bá, 2010, p.167)

A transcrição de gêneros tradicionais brasileiros está fadada à falha e à inexatidão. Uma performance de um gênero, de uma festa, de uma comunidade ou mesmo de um tocador nunca será a mesma. O caráter móvel dessas tradições já determina isso a princípio, mas também o cansaço, a chuva, a cachaça, o dinheiro, o contexto irão tornar cada performance particular e sujeita a alterações das mais significativas. Os andamentos aceleram ou diminuem; as indumentárias se sofisticam, se simplificam, se recriam; o tom sobe ou desce; os instrumentos aparecem e desaparecem. Se transformam o passo, a poesia, o homem.

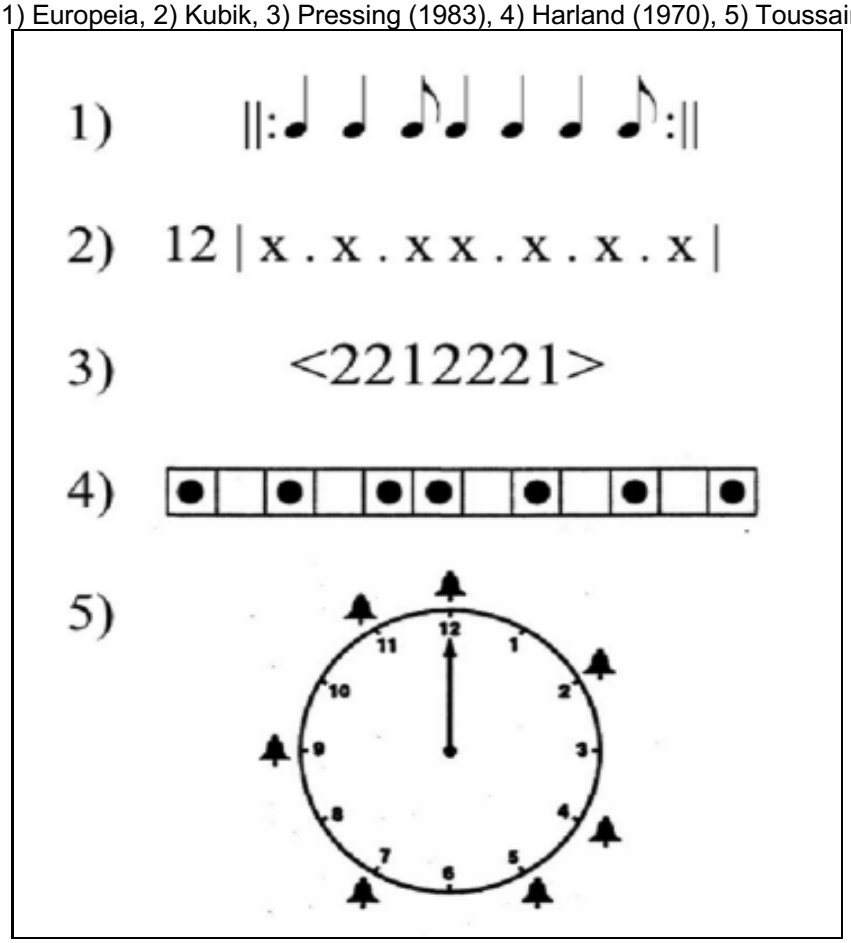
Lembro-me de um registro que fizemos com Mestre Cirilo, do Maneiro Pau, no Crato (CE). Ele comandava a brincadeira cantando ao pandeiro, único instrumento da brincadeira além dos cacetes que os brincantes batiam na dança. Era uma “gravação oficial”, para disco e filme, e ele apareceu com seus melhores figurinos, grupo completo, e cantou animadamente, se acompanhando ao pandeiro com total fluência. Meses depois retornamos para entregar as gravações a ele, que nesse dia se apresentou com o grupo em uma festa, e ele então se acompanhava ao ganzá. Indaguei sobre a mudança e... no dia da gravação o ganzá dele havia furado e ele levou o pandeiro. Simples assim. Mas um pesquisador que afirmasse ser o pandeiro o instrumento do Maneiro Pau estaria cometendo um erro?

Nesses anos de convivências com mestres e comunidades vi isso acontecer muitas vezes. Seu Nelson da Rabeca começou a construir rabecas aos 54 anos depois de ver um violino na TV. Achou bonito. Resolveu fazer; era marceneiro. Inventou uma técnica de cavar a rabeca em duas partes que torna o instrumento uma máquina de potência sonora. Virou rabequeiro, luthier, mestre dos mais respeitados e responsável por uma geração de rabequeiros discípulos de uma tradição que ele inventou. Mas assim como no baobá, já estava latente nele. Assim, como o tambor de

couro descrito aqui amanhã poderá ser de nylon, a cabaça poderá se tornar ganzá ou música mecânica. As transcrições feitas neste trabalho são apenas, como descreveu Bokar, uma coleção de fotografias desse saber que, a um clique depois, seriam diferentes (Hampate ba).

Diversas propostas de notação têm sido utilizadas para a representação gráfica da música de matriz africana. A utilizada por Kubik, que identifica as subdivisões e ataques com x (xis) e. (pontos), o método TUBS – (Sistema de Caixa de Unidade de Tempo, em inglês), de Harland, utilizado também por Koetting e Arom, a grafia em dígitos Pressing (1983), a circular/relógio Toussaint (2003), gráficos/espectrogramas, combinações dessas e alternativas outras (Figura 13). Ainda que atendam a propósitos analíticos, frente ao caráter móvel dessas manifestações cuja performance muda a cada contexto, serão, assim como a partitura em pentagrama, inevitavelmente imprecisas.

Figura 13 – Diversas propostas de grafia para a standard pattern, linha-guia que será analisada adiante: 1) Europeia, 2) Kubik, 3) Pressing (1983), 4) Harland (1970), 5) Toussaint (2003)



Fonte: Menezes (2018, p.83)

Em junho de 2003, Pai Euclides me disse que gostaria de escrever em partituras algumas doutrinas do Tambor de Mina. Havia visto uma pequena “apostila” que fiz no início das oficinas de Caixa do Divino que sua família ministra em São Paulo desde 2000, onde escrevi os toques das Caixas, e, pesquisador nato que era, quis fazer algo semelhante, um pequeno *songbook*. Gravou para mim vinte e sete doutrinas cuja escrita nunca terminei, porque sempre havia algum outro projeto da Casa à frente, porque Pai Euclides acabou não me cobrando muito, e creio que também porque questionava a validade da escrita dessas melodias diante dos recursos de gravação cada vez mais acessíveis.

Vinte anos depois - pois que novamente a memória se dobra sobre si mesma - optei então, aqui, pelo uso da notação convencional, sobretudo porque ele assim o desejou, mas também porque serão apenas isso - uma fotografia que deverá servir principalmente como referência para entendimento imediato num código mais familiar, que poderá também, eventualmente, ser utilizada como material de educação musical, dado o caráter interdisciplinar, altamente inclusivo e facilitador de construções coletivas desse repertório.

Para a transcrição das partituras, em especial no caso das grades da percussão original, foram privilegiados os registros em vídeo, para observação da performance individual de cada tocador, seu comportamento no conjunto, as técnicas utilizadas, as células rítmicas de cada instrumento. Também os registros em vídeo são importantes para observação dos elementos coreográficos, já que o ‘pé de dança’, além de ajudar a definir células rítmicas, pulsos e suas variações em contraponto com a música, é elemento decisivo no diálogo com os tambores graves em algumas manifestações.

Para a transcrição da percussão, foram considerados como padrões os motivos consistentemente presentes em performances diversas, exceto no caso de alguns tambores graves cujo improviso é uma característica dominante. Os instrumentos foram descritos conforme sua nomenclatura na tradição oral e foram classificados pelo sistema Hornbostel-Sachs. Quando instrumentos similares são descritos por nomes diferentes nas entrevistas, essas variações são indicadas.

Para a transcrição das melodias, foi preferencialmente utilizada a versão com acompanhamento de percussão e/ou a repetição pelo coro, que em geral “unanimiza” suas variações e estabelece mais claramente os motivos rítmicos. Pai Euclides gravou

cantando e tocando as claves sobre uma mesa. As melodias foram transcritas no tom original ou no mais próximo quando ficava entre dois semitons.

A variação de afinação, quando ela se configura recurso estilístico, foi notada utilizando acidentes com setas, como por exemplo: 

2.2 ESTRUTURA DA TESE

De forma a apresentar a tese ora proposta o texto foi organizado em 4 capítulos, a saber:

O primeiro capítulo traz o referencial teórico que embasa o trabalho. Parte dele consiste na revisão de literatura em etnologia e antropologia das religiões afro-brasileiras, estudos musicais sobre clave e ritmo e escritos de pensadores afro-ameríndios cuja epistemologia fundamenta esta experiência. Outra parte são os acervos Maracá e da Missão de Pesquisas Folclóricas, cujos registros são a fonte primária do trabalho, e ainda os processos da pesquisa estética com esse repertório, onde são descritos e contextualizados os grupos de performance e projetos interdisciplinares realizados sobre o assunto.

O segundo capítulo apresenta um breve histórico sobre o Tambor de Mina, citando outras manifestações afro religiosas maranhenses, como a Cura/Pajelança e o Terecô. São apresentadas suas principais Casas, sacerdotes, sua genealogia e seus personagens, seus vínculos e particularidades. Apresenta também um pouco das entidades não africanas da encantaria maranhense - os caboclos - e situa rapidamente o Tambor de Mina em São Paulo.

O terceiro capítulo trata mais especificamente dos aspectos musicais do complexo da Mina do Maranhão, suas características estruturais, os instrumentos e suas funções, repertório, festejos e celebrações diversos, organização formal das doutrinas no ritual, e os aspectos rítmicos dos toques, com referências e contrapontos a conceitos como linha guia/clave, pulso, síncopa, binarização e outros. Traz também as Melodias que Talabyan quis escrever, mote deste trabalho.

O quarto capítulo apresenta, a partir da análise de performances realizadas dentro desse repertório, propostas para o diálogo com as tradições afro religiosas, investigando as ferramentas criativas ligadas à memória e à transmissão oral, os códigos aprendidos na convivência com esses mestres e artistas, a abertura para abordagens não eurocêntricas em harmonia, temperamento e ritmo, adaptação e reação ao contexto, vocabulário idiomático, memória corporal, complementaridade e uma abordagem da composição-em-performance.

3 REFERENCIAL TEÓRICO

> Hoje, tenho uma dificuldade tremenda em crer nas verdades desencantadas e abraçar as causas e coisas visíveis, aquelas que não cantam e dançam ao sabor dos ventos que me ensinaram, enquanto tambores batiam, o pouco do que sei.
> Eu amo os livros que soam como os tambores e amo os tambores que parecem livros: eles contaram, e ainda contam, para mim, grandes histórias.
> (Simas, 2018, p. 01)

Este texto se apoia numa trajetória de pesquisa estética sobre o repertório da Mina maranhense, e, portanto, referenciais importantes são os trabalhos em performance musical com grupos como A Barca, Ponto br e outros diálogos, projetos interdisciplinares realizados com mestres e comunidades tradicionais em audiovisual, educação, artes integradas, residências artísticas e produção cultural. Apoia-se também, em grande parte, tanto por experiência fundamentadora como para material de análise, na construção do Acervo Maracá, coleção de registros audiovisuais recolhidos por mim desde 1991.

Outra parte importante é a revisão de literatura em antropologia, etnomusicologia, arte e história que contextualiza o Tambor de Mina e outras tradições afroreligiosas no Brasil, além de estudos musicológicos sobre música africana e diaspórica, clave, ritmo e ainda a pesquisa de uma literatura que possa fundamentar este trabalho a partir de uma epistemologia afro-indígena, enquanto teoria e análise, tanto nos elementos musicológicos do Tambor de Mina quanto nas propostas em performance e criação.

3.1 REVISÃO DE LITERATURA

As primeiras pesquisas sobre religião afro-brasileira, realizadas por Nina Rodrigues, Arthur Ramos, Edison Carneiro, Roger Bastide e outros, foram realizadas principalmente em Salvador e no Rio de Janeiro. Apesar do maranhense Nina Rodrigues (1977) ter visitado, em 1896, os terreiros de africanos existentes em São Luís e haver referências a eles em seus trabalhos, a Mina do Maranhão começa de fato a receber atenção no final da década de 1930 e tem seus primeiros registros

audiovisuais com a Missão de Pesquisas Folclóricas, em 1938. Em 1947, Nunes Pereira publica um livro que é referência fundamental sobre a Casa das Minas, uma das Casas matrizes da religião onde conviveu quando criança, sobre a qual se apoiarão pesquisas futuras. Também é referida com frequência – mais pelos dados que pela abordagem sobre aculturação - a tese de Costa Eduardo, defendida em 1948 nos Estados Unidos. No entanto não consegui acesso direto a essa publicação. Também em 1948, Pierre Verger visita as Casas das Minas e a Casa de Nagô, quando, meses depois, em viagem ao Benin, levanta a ideia, bastante aceita - e também motivo de inúmeras discussões, publicações e encontros -, de que a Casa das Minas teria sido fundada por uma rainha dahomeana.

Nos anos 1950, os terreiros mais antigos de São Luís foram visitados por Roger Bastide (1971), mas só a partir dos anos 1970 a Mina maranhense começa a ganhar estudos mais abrangentes, como os de Maria Amália Barreto (1977), Jorge Carvalho (1977/1978), Roberto Motta (1986) e principalmente do casal de pesquisadores Mundicarmo e Sérgio Ferretti. Em 1976 registros do Tambor de Mina são feitos por Marcus Pereira em sua maravilhosa coleção Música Popular (esses registros estão equivocadamente no volume 2 de Música Popular do *Norte*). Os exemplos de Mina nesse LP foram gravados por artistas de fora da tradição, como Papete e o grupo Cazumbá, e duas faixas também foram registradas na casa de Pai Jorge de Itaci, que, no entanto, não é citado no encarte.

Rigorosos e incansáveis, Sérgio e Mundicarmo Ferretti, por quase cinco décadas, frequentaram assiduamente os rituais da Mina em diversos terreiros, onde os conheci e encontrei muitas vezes. Além de publicar dezenas de trabalhos sobre o tema, formaram gerações de pesquisadores com o seu GP Mina - Grupo de Pesquisa Religião e Cultura Popular, fundado por eles na CCH/UFMA (Centro de Ciências Humanas da Universidade Federal do Maranhão), em 1992, que se reunia todos os sábados na residência do casal. Os livros *Desceu na Guma* (2000), onde Mundicarmo trata da presença dos Caboclos nos terreiros de Mina, e *Querebentã de Zomadonu* (1996), de Sérgio Ferretti, sobre a Casa das Minas, ambos resultantes de seus trabalhos de pós-graduação, são obras clássicas, referências obrigatórias que contêm uma impressionante densidade de informações. Esses livros bem como a maior parte de suas outras publicações foram repassados para este trabalho.

Outros trabalhos que aqui contribuíram foram: os de Maria do Rosário Santos (1982) e Álvaro Pires (1999), que recolheram informações importantes de fontes orais que já nos deixaram; os de Nicolau Parés (1997) e Brice Sogbossi (2004), cujas pesquisas sobre o vodun no Benin apoiaram o projeto Pedra da Memória e as informações sobre a Casa das Minas; e ainda o de Marilande Abreu (2005), que faz um apanhado cuidadoso das pesquisas sobre o assunto. Sobre a Mina em São Paulo, foi consultado Prandi (2005). Pierre Verger (1978, 1981, 1990, 2002) foi o primeiro autor que conheci sobre as religiões afro-brasileiras, sendo inspiração e referência sempre necessárias em etnografia e arte.

Sobre música africana, foram consultadas fontes largamente referenciadas como Kubik (1972, 2010), Kolinski (1973), Kwabena Nketia (1963) e Pinto (2013), que trouxeram dados e contrapontos sobre ritmo, notação, ciclicidade, linhas-guia. Também o percussionista cubano Pérez Fernández (1988, 2007) contribuiu com observações importantes sobre binarização e adaptação da música africana na diáspora. Trabalhos sobre a música do Candomblé como os de Luhning (2022), Candemil (2020) e Enrique Menezes (2018) trouxeram contribuições valiosas também a esta pesquisa.

Outros assuntos buscados foram contrabaixo e performance, com destaque para as publicações de Sonia Ray (1999, 2004, 2006) e Fausto Borém (2001, 2010) sobre música brasileira para contrabaixo e estudos de pedagogia, técnica e performance do instrumento.

Sobre a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938 e seu acervo, foram consultados Carlos Sandroni (2014) e Flávia Toni (1985), que descrevem a trajetória do material e seu conteúdo, e Oneyda Alvarenga (1946, 1948, 1950), sempre indispensável, que organizou e comentou as preciosas publicações dos cadernos de campo da Missão na coleção Registros sonoros de folclore musical brasileiro, onde há uma publicação especialmente dedicada ao Tambor de Mina e outro ao Babassuê. Essenciais na trajetória que originou esta pesquisa são os livros de Mário de Andrade que descrevem suas viagens, *O Turista Aprendiz* (1983) e *Vida do Cantador* (1993), e seus estudos sobre música, em especial o *Ensaio sobre a Música Brasileira* (1972), e ainda os livros que trazem as anotações em partitura das recolhas de melodias tradicionais realizadas nas décadas de 1920 e 1930, também organizadas por Oneyda

Alvarenga: Música de Feitiçaria (1983) e Melodias registradas por meios não mecânicos (1946).

Uma referência essencial de literatura para este trabalho são os nove livros que Pai Euclides escreveu a partir de sua impressionante memória e sua curiosidade de pesquisador. Em suas entrelinhas entendi a necessidade de uma epistemologia afro-ameríndia que suportasse este trabalho, profundamente calcado na memória oral. Pensadores indígenas como Daniel Munduruku (2018), Jaider Esbell (2020) e Ailton Krenak (2019) trouxeram elementos importantes sobre memória e tradição, e Nina Graeff (2020) me apresentou a musicólogos africanos que reverberaram de forma definitiva os questionamentos a que me propunha: Meki Nzewi (2020) e Mugovhani e Mapaya (2018, 2020), que, junto ao fundamental Kwabena Nketia (1963), trouxeram contribuições inestimáveis a esta pesquisa. Amadou Hampâté Bâ (2010) já me acompanhava, sempre poético e preciso.

3.2 OUTROS REFERENCIAIS QUE FUNDAMENTAM A PESQUISA

Este trabalho, como já dito, tem como impulso conhecimentos adquiridos na convivência direta com os guardiões desses saberes. Seja nos registros realizados em suas celebrações, na prática musical em diálogo com eles, nas produções, publicações e projetos feitos a partir de suas propostas, seja no aprendizado do dia a dia das comunidades, na preparação e participação nos festejos, na oralidade ou no silêncio, em observação ativa. Dessa forma, projetos longevos, como os grupos musicais A Barca e Ponto br, ambos com mais de 20 anos de atividades, e as publicações e acervos resultantes dessa convivência são fontes fundamentais para o desenvolvimento das reflexões aqui presentes, e serão, portanto, brevemente apresentadas a seguir.

3.2.1 A Barca

Figura 14 – A Barca em 2004 – da esquerda para a direita: Sandra Ximenez, Lincoln Antonio, Chico Saraiva, Juçara Marçal, Marcelo Pretto, André Magalhães, Renata Amaral e Thomas Rohrer



Fonte: Fotografia de Angelica Del Nery

A Barca (Figura 14) é um grupo de músicos de São Paulo que nasceu em 1998 de uma reunião de amigos em torno de ideias como viagem, música popular, Brasil e Mário de Andrade. Desde o seu início, teve como proposta a pesquisa e a movimentação da cultura tradicional brasileira, partindo da reflexão sobre o fazer artístico e suas responsabilidades estéticas e sociais.

A primeira viagem a campo d'A Barca foi em 1999 pelo projeto Universidade Solidária, quando o grupo passou por sete municípios do Pará e do Maranhão, estabelecendo os primeiros diálogos culturais com grupos desses locais, como o carimbó de Santarém Novo (PA), a Tenda São José em Pirapemas (MA) e a Casa Fanti-Ashanti em São Luís (MA).

Em maio de 2000 o grupo lançou seu primeiro CD, Turista Aprendiz, cujo repertório era principalmente baseado nos registros em áudio da Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938 e nas partituras anotadas por Mário de Andrade. Em 2002, gravamos o segundo disco, Baião de Princesas, ao vivo, já em um encontro com Pai

Euclides e sua família, tocando o repertório tradicional desse ritual, que conta originalmente com acompanhamento instrumental no terreiro, e foi uma referência importante de diálogo com a Casa Fanti Ashanti e seus saberes.

De dezembro de 2004 a fevereiro de 2005, o grupo viajou mais de 10.000 km por nove estados brasileiros, do Pará a São Paulo, realizando o projeto Turista Aprendiz, selecionado pelo Programa Petrobrás Cultural. Carregando em um ônibus uma tonelada de equipamentos de show e estúdio, o grupo registrou, em áudio multipistas e vídeo, cerca de 40 comunidades ou artistas da tradição popular, em quilombos, aldeias indígenas, periferias de grandes capitais, pequenas cidades ribeirinhas, litorâneas e sertanejas, além de realizar shows, oficinas e vivências, sempre em diálogo com essas comunidades. Os shows e gravações foram realizados nos mais diversos espaços e situações, reunindo um grande acervo, disponível em **Acervo A Barca.**

Em 2006, o grupo lançou a caixa Trilha, Toada e Trupé, com três discos e um DVD documentário, frutos do projeto Turista Aprendiz. Essa caixa reúne o melhor dos registros do projeto, reunidos em dois CDs dedicados aos grupos e artistas regionais. O terceiro CD traz gravações d' A Barca em estúdio e faixas ao vivo gravadas nos shows da viagem, com participações desses grupos. Por fim, o DVD Turista Aprendiz apresenta a experiência toda da viagem, num registro poético guiado uma vez mais por Mário de Andrade. Os shows de lançamento dessa caixa aconteceram em 7 cidades do Nordeste, Rio de Janeiro e São Paulo, reunindo alguns dos grupos registrados em temporadas de shows, cortejos e oficinas.

Em 2007, A Barca lançou a Coleção Turista Aprendiz com 7 CDs e 7 documentários em curta metragem, com o rico repertório artístico de 7 comunidades registradas pelo projeto. Entre 2007 e 2008, A Barca realizou o projeto Trilhas, apoiado pelo PAC (atualmente o Programa de Ação Cultural – ProAC da Secretaria da Cultura e Economia Criativa do Governo do Estado de São Paulo) e pela Votorantim, visitando cidades de Minas Gerais, São Paulo, Paraná e Rio Grande do Sul, com shows, oficinas e exibições dos documentários do grupo.

Em setembro de 2008, depois de mais de 300 shows por todo o país, o grupo festejou seu 10º aniversário com uma temporada de shows no Teatro Sesc Pompéia, com a presença de vários grupos e mestres, entre eles, o Boi de Maracanã (MA) e o carimbó de Santarém Novo (PA). O grupo continuou realizando turnês e diferentes

espetáculos como o Baile Brasileiro e o Ensaio de Samba, participando, ainda, de festivais no Brasil, América do Sul e Europa.

Figura 15 — A Barca em sua formação atual, com Ari Colares e Laeticia Madsen, em gravação com as Caixeiras da Família Menezes



Foto: Fotografia de Thais Taverna

Em 2018 A Barca comemorou 20 anos de atividades com shows no Teatro Paulo Autran do Sesc Pinheiros, reunindo ex-integrantes, colaboradores, mestres e grupos convidados (Figura 15), como as Caixeiras da Família Menezes, Lia de Itamaracá, Reisado dos Irmãos e Metá Metá.

3.2.2 Ponto br

Figura 16 – Ponto br - da esquerda para a direita: Renata Amaral, Thomas Rohrer, Henrique Menezes, Mestre Humberto de Maracanã, Mestre Walter França, Eder Rocha, Mestra Zezé Menezes



Foto: Fotografia de Arnaldo Torres

Ponto br é um coletivo formado por músicos sediados em São Paulo e mestres da cultura tradicional Brasileira, que propõe o espaço da arte como local de encontro e diálogo possíveis entre vertentes e gerações, propondo uma outra via para o fazer artístico (Figura 16). O grupo reúne alguns dos principais guardiões da nossa cultura tradicional, como Mestre Walter dos Maracatus Estrela Brilhante do Recife e Raízes de África, Mestra Zezé de Iemanjá, Ekedi e Caixeira do Divino da Casa Fanti Ashanti e Ribinha de Maracanã, amo e cantador do Bumba Boi de São Luís, em diálogo com a paulistana Renata Amaral, o pernambucano Eder O Rocha, o suíço Thomas Rohrer e o maranhense Henrique Menezes, músicos da cena contemporânea.

Formado em 2002, Ponto br se apresentou em diversos espaços e festivais no Brasil, Cuba e Turquia, recebendo o Prêmio da Música Brasileira como melhor grupo regional e indicação como melhor álbum. Desde o primeiro álbum, Na Eira (2010), Ponto Br se tornou referência no diálogo com nossa cultura tradicional, recebendo

diversos prêmios e aprovações em editais públicos de empresas como Petrobras, Caixa e Natura, se firmando como um dos principais coletivos da cena musical contemporânea. Em 2017 realizou o festival Ponto Br – de Jardim a Jardim, em São Paulo, que ocupou centro e periferia da cidade com shows, oficinas e cortejos, reunindo cerca de 10 mil pessoas (Figura 17).

Figura 17 – Ponto br na formação atual, com Ribinha de Maracanã substituindo seu pai



Fonte: Fotografia de Lela Beltrão

Em 2021 lançou o disco Trancelim, viabilizado por uma campanha de financiamento coletivo que contou com mais de 200 apoiadores, e promoveu o encontro do Ponto Br com diversos outros mestres e grupos tradicionais como: a Comunidade Agudá de Porto Novo (Benin); As Caixeiras do Divino Espírito Santo da Família Menezes (MA); Seu Nelson da Rabeca e Mestra Benedita (AL), Tia Maria e o Jongo da Serrinha (RJ), Sebastião Biano (AL) e Mestres Luizinha e Manoel Batazeiro (MA). Em 2021 protagoniza a websérie #Pontos, com nove episódios curtos sobre os mestres participantes do projeto, realizados com apoio do ProAc – Programa de Ação Cultural (SP). Mais informações podem ser consultadas em **Ponto BR**.

3.2.3 Pai Euclides, a Casa Fanti Ashanti e a Pedra da Memória

Figura 18 – Pai Euclides em cerimônia de titulação em Ouidah, Benin



Fonte: Acervo Maracá (fotografia de Renata Amaral)

É como se a própria ancestralidade,
no momento do meu nascimento, me focalizasse dizendo:
Esse menino vai ser isso, isso, isso, para no futuro ser assim,
deve ter sido isso.
Essa ancestralidade não vem por acaso,
para mim é como se fosse alguém
me conduzindo para que eu faça.
(Euclides Talabyan)

Nascido em 1937, **Euclides Menezes Ferreira – Talabyan Lissanon** (Figura 18) foi iniciado aos 13 anos de idade para o vodum Lissá. Em 1954 fundou a Casa Fanti Ashanti, que chefiou até seu falecimento, em 2015. É detentor de inúmeros prêmios, como a Ordem do Mérito Cultural (2001), a Ordem Timbira (1999) e o Prêmio Culturas Populares (2008-SID/MinC). Com ativa participação sociopolítica, é ainda autor de nove livros sobre cultura afro-brasileira e protagonizou mais de 10 registros em CD e diversos documentários.

A Casa Fanti Ashanti, em atividade desde 1954, é hoje um dos centros afro religiosos mais importantes em atividade no Maranhão, referência da cultura jeje nagô no Brasil. Reconhecido como Ponto de Cultura em 2006, é um verdadeiro centro de cultura popular maranhense, onde, num calendário anual repleto, se realizam com capricho e rigor uma grande quantidade de manifestações tradicionais, como os toques de Tambor de Mina, Candomblé, Cura/Pajelança, Baião de Princesas, Samba Angola, Mocambo, Bancada, Avaninha, Encruzo, tambor de choro, almoço dos cachorros, tambor de crioula, tambor de crioula de taboca, bumba-boi de baixada, carimbó de caixa, queimação de palhinhas, Salva do Divino, ladainhas, procissões e inúmeros outros rituais internos. (Com o falecimento de Pai Euclides, os rituais de Cura e Encruzo não são mais realizados).

Iniciado no Terreiro do Egito, Pai Euclides foi levado também para o Terreiro da Turquia por receber entidades dessa linhagem. Quando as mães de Santo dos dois Terreiros faleceram - Mãe Pia, do Terreiro do Egito, em 1966, e Mãe Anastácia, da Turquia, em 1971, ele foi designado para assumir a chefia das duas casas, e por muitos anos chefiou os três terreiros, realizando um impressionante calendário de celebrações. Em 1979 decide encerrar as atividades no Terreiro do Egito, pela distância e dificuldade em conciliar todas as obrigações, mas se manteve à frente do Terreiro da Turquia até seu falecimento, em 2015. Atualmente, sua filha biológica, Mãe Neles, assumiu a liderança na Turquia, enquanto Mãe Kabeca de Xangô, designada para sucedê-lo desde os 13 anos, é a atual chefe da Casa Fanti Ashanti.

Pedra da Memória nasceu a partir de mais de dez anos de convivência assídua com a Casa Fanti Ashanti, sua comunidade, sua cultura, cultivando laços profundos de amizade e colaboração que resultaram em diversos registros em disco e documentários da Casa. Elaborado para atender a antiga vontade de Pai Euclides de

conhecer a terra de seus ancestrais, o projeto propôs um diálogo entre a cultura dos dois países ao levar a comunidades de culto vodun no Benin uma comitiva da Casa Fanti Ashanti. Ao longo de 5 semanas, eu, o antropólogo beninense, radicado no Brasil, Brice Sogbossi, o Babalorixá Euclides Talabyan, a (à época) Iyakekerê Kabeca de Xangô e o Alabê Carlos Pinheiro visitamos as cidades de Cotonou, Abomey, Ketu, Porto Novo, Ouidah, Allada, Pobe e Sakete, realizando encontros e registros audiovisuais de diversas cerimônias: vodun, Zangbeto, Egungun, Geledés, fanfarres e as tradições dos Agudás, os afro brasileiros do Benin.

Além do grande material registrado na viagem, foram feitos ainda novos registros no Maranhão e em Pernambuco ao longo da residência artística. Essa experiência, somada ao registro intensivo de todo o calendário da Casa em 2010 e a dezenas de entrevistas com Pai Euclides, resultou em um livro, uma exposição fotográfica e o documentário *Pedra da Memória***,** que propõe uma aproximação poética e reveladora sobre as tradições populares brasileiras e beninenses, além das preciosas memórias de Pai Euclides. Em 2012 essa mostra foi realizada em São Luís e na Caixa Cultural de Salvador, Bahia.

Em 2013, com o apoio do ProAc e do Museu Afro Brasil, o projeto trouxe ao Brasil o sacerdote do culto vodun de Ouidah, Benin, Avimadjenon Ahouandjinou (Figura 19 e Figura 20) e seu filho Beldis Avimadjenon, realizando uma mostra no Museu Afro Brasil, com a exposição das fotografias, exibição do documentário, roda de conversas e show do coletivo Ponto br. A mostra seguiu para o Maranhão, repetindo esse encontro no Museu Casa de Nhozinho e na Casa Fanti Ashanti. Em 2014 foi realizada nova viagem ao Benin, levando a exposição fotográfica e a exibição do documentário a seis cidades do país africano. Em 2015, com apoio do Itaú Cultural, ProAc e SESC, trouxemos um grupo de 15 pessoas da Comunidade Agudá de Porto Novo, realizando novamente a exposição fotográfica, exibição do documentário, roda de conversas, oficinas, cortejos e shows do Ponto br com a comunidade Agudá em 4 municípios do estado de São Paulo.

Figura 19 – Visita do sacerdote beninense à Casa Fanti Ashanti



Fonte: Acervo Maracá

Figura 20 – Visita do sacerdote beninense à Casa Fanti Ashanti. Da Direita para esquerda: Mãe Kabeca, Pai Euclides, Beldis Avimadjenon, Avimadjenon Ahouanjinou, Prof Brice Sogbossi e D. Remédios, a vodunsi mais antiga da Casa



Fonte: Acervo Maracá

3.2.4 Acervo Maracá

Figura 21 – Publicações do Acervo Maracá



Fonte: Acervo Maracá

O Acervo Maracá é um acervo pessoal, com foco nas tradições populares brasileiras, reunido desde 1991 por mim. Formado por fontes documentais diretas, predominantemente sonoras e audiovisuais, é um fundo aberto que continua recebendo regularmente novos registros. O acervo compreende centenas de mídias diversas (Mais de 300 MDs, 400 MiniDVs, DVCam, VHS, K7, DAT, ADAT, etc), Além das mídias físicas, há cerca de 30 HDs com material digital recolhido a partir de 2006, milhares de fotos em papel e negativos, dezenas de cadernos de campo, instrumentos e objetos de indumentária/artesanato. Esses registros trazem um painel importante de nossas tradições populares, recolhido em mais de 100 comunidades de 48 municípios, em 15 estados brasileiros. Na Figura 21 é possível visualizar uma amostra de publicações do Acervo Maracá.

Formando um acervo bastante significativo, esse material deu origem a dezenas de publicações – 30 CDs, 23 documentários, 4 livros, sites e artigos. O Acervo recebeu, em 2019, o Latin Grammy Research Award por seu trabalho de registro e difusão de tradições brasileiras/latinas e por duas vezes (2012 e 2017) o Prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade, a mais importante premiação do país voltada para o Patrimônio Cultural Brasileiro. Esses registros receberam também outros prêmios, como o Interações Estéticas, Prêmio da Música Brasileira, Rumos

Itaú, Prêmio Cláudia, Troféu Guarnicê e outros, além de aprovação em inúmeros editais públicos de cultura. O Acervo Maracá guarda ainda dois fundos fechados: o Acervo Barca, com registros feitos entre 2004 e 2005 pelo grupo musical paulistano, e o Acervo Das Lagoas, registrado em 1999 em ADAT pelo produtor Davi Gatto, com diversos mestres de comunidades tradicionais alagoanas.

Com o apoio de premiações e editais, o acervo iniciou o projeto de digitalização das mídias, decupagem e BKPs dos HDs, organização e ampliação de fotos em papel e disponibilização de parte dos registros sonoros e audiovisuais do acervo em um site, que está ainda sendo alimentado, mas já pode ser parcialmente consultado em no site **Acervo Maracá**.

Realizados sempre com a melhor qualidade técnica disponível na época, esses registros trazem não só uma grande diversidade de manifestações, mas uma consistência incomum, que acompanhou várias dessas comunidades ano após ano seguindo seu calendário de ciclos e festejos em diversas épocas do ano, entrevistando mestres e brincantes, fazendo registros especiais a pedido destes, convivendo estreitamente com esses grupos e guardiões, criando laços profundos de amizade e confiança. Alguns registros feitos anualmente:

- As cerimônias de batizado e diversos rituais diários de cura/rezas da Comunidade Guarani de Rio Silveiras (São Sebastião, SP), de 1991 a 2016; o ciclo carnavalesco de Recife e Zona da Mata de Pernambuco (Maracatus de Baque Solto e Baque Virado, Caboclinhos, Xangô do Recife, Jurema, Orquestras de Frevo, Clubes de Bonecos, Bois de Carnaval, Ursos etc.), de 1997 a 2023; as Festas de São Benedito em Aparecida do Norte (SP), com dezenas de grupos de congado e Moçambique do Sudeste, de 1998 a 2016; o Ciclo Junino de São Luís, zona rural e Baixada Maranhense (Bumba Bois de diversos sotaques, Tambor de Crioula, Caroço, Lelê, Cacuriá etc.), de 1999 a 2023.

- Os festejos do ciclo natalino (Natal/Reis) entre os Reisados e Guerreiros do Cariri Cearense e os Carimbós da região do Salgado paraense, de 2003 a 2023; e o calendário de diversos terreiros de Tambor de Mina do Maranhão - Casa das Minas Jeje, Casa de Nagô, terreiros de Jorge Babalaô, de Justino, Mãe Elzita, Portas Verdes e dezenas de outros no interior do estado, e em especial a Casa Fanti Ashanti, também foram largamente registrados de1999 a 2023.

Além desses, há registros extensos de comunidades Timbira (19 aldeias dos povos Krahô, Krikati, Gavião e Kanela do Maranhão e Tocantins), e do projeto Pedra da Memória, realizado em 2010 e 2014, entre Brasil e Benin (África Ocidental), que renderam mais de 100 horas e 10 mil fotos de comunidades Agudás, Zangbeto, Geledes, comunidades de Culto Vodun e outras em várias cidades do país africano.

Esse acervo traz, ainda, registros preciosos de dezenas de Mestres já falecidos, como o próprio Euclides Talabyan, o pajé Guarani Awa Jejocó e Mestre Humberto de Maracanã, Mestre Verdelinho e Mestra Virgínia do Coco e Guerreiro de Alagoas, Mestre Sebastião Biano, Mestre Nelson da Rabeca, Seu Eliésio do Boi de Cururupu, Mestre Leonardo e Terezinha Jansen dos Bois de Zabumba, Mestre Felipe e Mestre Nivô do Tambor de Crioula, Mestre Apolônio, D. Teté do Cacuriá, Dona Celeste Santos da Casa das Minas, Seu Pedro Piauí, Mãe Gildete e Pai Luís França da Tenda São José, Mestre Bita do Barão, as Caixeiras D. Vitória, D. Luzia e D. Gercy, Seu Juvercino de Jequitibá, Mãe Lúcia e Seu Bibi Batazeiro da Casa de Nagô, Pai Jorge Babalaô, Pai Francelino de Xapanã, Mãe Zizi da Belira, Tia Mãezinha e D. Janda do Sítio de Pai Adão, Mestres Biu Roque e Mané Deodato do Cavalo Marinho, Tia Fia e Dona Zezé do Jongo de Guaratinguetá, Mestres Celé e Dico Boi do Carimbó de Santarém Novo, D. Elza do Caroço de Tutóia, Mestre Miguel do Pífano de Juazeiro, Mestre Tácio do Maracatu Cruzeiro do Forte, Tia Maria do Jongo, Mestre Tavares da Gaita de Caruaru e o grande cantador Timbira Velho Diniz, entre muitos, muitos outros.

Publicações do Acervo Maracá:

- CD Tambor de Mina na Virada pra Mata, Casa Fanti Ashanti (MA) – FUNC, 2000
- CD Baião de Princesas, Casa Fanti Ashanti e A Barca – CPC UMES, 2002
- CD Nhamandu Werá, comunidade Guarani (SC), 2003
- Livro Kuaray'i ywy rupáre - A Vida do Sol, livro bilíngue Guarani Português, São Sebastião/SP, 2003
- CD TRIPLO AMJËKÎN – Música dos povos Timbira (TO/MA) - Petrobras, 2004

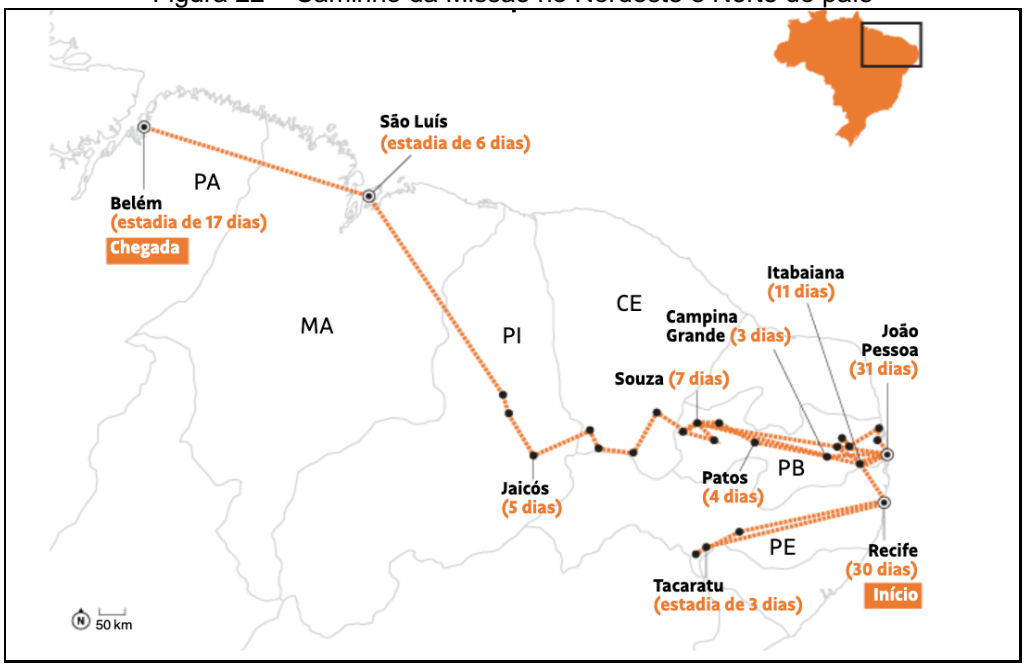
- CD Tambor de Mina Raiz Nagô, Casa Fanti-Ashanti – Maracá, 2004
- CD Olha o Mateus!, Orquestra Popular do Recife – FUNDARPE, 2004
- CD Ritmos Africanos no Xangô do Recife, Sítio de Pai Adão – FUNDARPE, 2004
- CD Os Quentes da Madrugada, Carimbó de Santarém Novo/PA – Petrobras/2005
- CD Reisado e Guerreiro, Juazeiro do Norte/CE – 2005
- CAIXA Trilha, Toada e Trupé – 3 CDs e 1 DVD documentário – Petrobras, 2006
- CAIXA ColeçãoTurista Aprendiz - 7 CDs e um DVD com 7 curtas documentários – Petrobras, 2007
- CD Levanta Poeira – Samba de Roda de Lagoa da Camisa (BA) – Petrobras, 2007
- CD Lunzo Redandá – Candomblé Angola (SP) – Petrobras, 2007
- CD Irmandade do Rosário de Justinópolis – Congado, Moçambique e Candombe (MG) – Petrobras, 2007
- CD Bumba Boi de Costa de Mão de Cururupu – Brilho da Sociedade (MA) – Petrobras, 2007
- CD Cantadeiras do Souza – Jequitibá (MG) – Petrobras, 2007
- CD Tambor de Crioula de Taboca – Casa Fanti Ashanti (MA) – Petrobras, 2007
- CD Torés e Rojões – Povo Kariri Xocó – Porto Real do Colégio, AL – Petrobrás, 2007
- DVD Sete Curtas – Petrobrás, 2007
- CD Estrela Brasileira, Bumba Boi de Maracanã/MA – Petrobras, 2007
- DVD Rio do Mirinzá, Bumba Boi de Maracanã/MA – Petrobras, 2007
- CD Canjerê da Casa FantiAshanti – Maracá, 2008

- CD Mensageiros Guarani, São Sebastião/SP – Secretaria de Cultura de São Paulo, 2008
- CD Boi de Encantado, Casa Fanti Ashanti/MA – FUNARTE, 2009
- CD Na Eira, Ponto br – Petrobras, 2010
- CD Kawiza – Lunzó Redandá Samba de Caboclo – ProAc, 2013
- DVD Documentário Pedra da Memória – FUNARTE 2012
- Livro Pedra da Memória – ProAc CHESF -2013
- CD Chego Já - Sebastião Biano e Seu Terno Esquenta Muié – ProAc – 2016
- CD Tenda São José – Acervo Maracá – ProAc – 2016
- Documentário Guriatã – Rumos Itaú Cultural, 2018
- CD Boi – Marcelo Pretto – 2020
- Documentário De Mais Longe já Viemos, Secretaria de Cultura de São Paulo, 2021
- Livro Acervo Maracá 30 Anos - Catálogo Afetivo – ProAc, 2021
- Web série #PONTOS, oito documentários em curta metragem - ProAc, 2022
- Web série 10 Pedras, dez documentários em curta metragem finalizados a partir de registros do AcervoMaracá – Rumos, ItaúCulturas, 2022/2023

Todas essas publicações podem ser acessadas no site **https://acervomaraca.com.br/publicacoes/**

3.2.5 O Acervo da Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938

Figura 22 – Caminho da Missão no Nordeste e Norte do país



Fonte: Granato (2018)

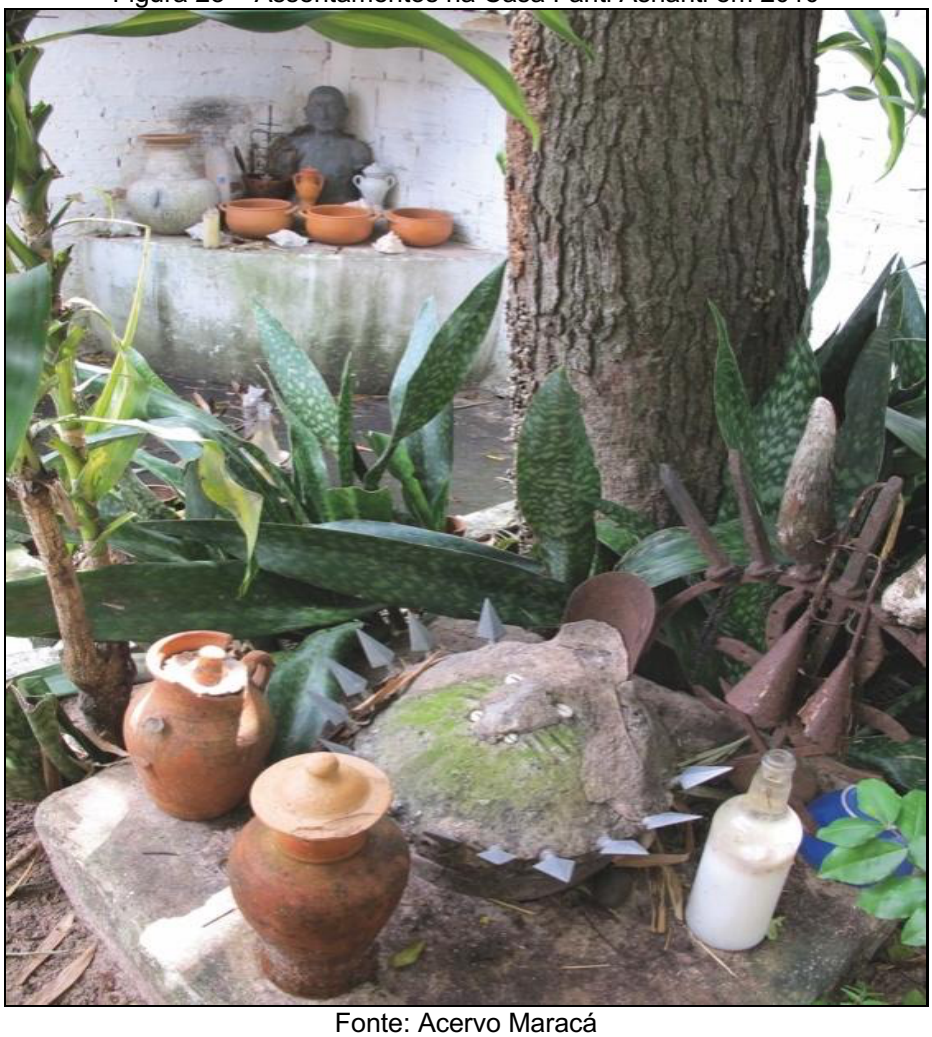
Quando Mário de Andrade assume o cargo de diretor do pioneiro Departamento de Cultura da cidade de São Paulo, criado por ele em 1935, tem como um dos principais projetos a Missão de Pesquisas Folclóricas (Figura 22). Em 1938, envia uma equipe incumbida de registrar em discos de acetato e película as manifestações tradicionais do Brasil. Foi o primeiro grande projeto de gravação de tradições populares brasileiras *in loco*. A Missão percorreu, de fevereiro a julho de 1938, os estados de Pernambuco, Paraíba, Ceará, Piauí, Maranhão e Pará. Era composta por: Martin Braunwieser, músico nascido na Áustria e radicado em São Paulo; o arquiteto Luís Saia; Benedito Pacheco, técnico de som, e um auxiliar, Antonio Ladeira. A equipe recolheu cerca de 30 horas de áudio, 50 minutos de filme e mais de 600 fotos, além de objetos, instrumentos e cadernos de campo.

Esse acervo e as inúmeras anotações foram organizados por Oneyda Alvarenga, aluna e colaboradora de Mario que foi diretora da Discoteca Pública Municipal, onde o acervo foi depositado. Essas transcrições e anotações organizadas por Oneyda foram publicadas nos livros *Registros sonoros do folclore musical brasileiro.* Guardado em más condições por quase 30 anos, nos anos 1980 o acervo começa a ser recuperado.

Em 1997 é publicada pela primeira vez parte dos registros sonoros, o CD The Discoteca Collection (Hart; Jabbour, 1997), produzido pela Library of Congress NY. Em 2006, em parceria com o SESC, a Prefeitura de São Paulo publicou uma caixa de 6 CDs com seleções da música gravada pela Missão. Esse acervo atualmente está na Biblioteca Oneyda Alvarenga, do Centro Cultural São Paulo.

4 TAMBOR DE MINA NO MARANHÃO

Figura 23 – Assentamentos na Casa Fanti Ashanti em 2010



Fonte: Acervo Maracá

Quem vai receber as águas ou a terra?
Como você receberia o fogo?
…então, o que rotulamos como Xangô, Iemanjá, são os
espíritos daquelas primeiras forças destes planetas,
tudo está em fina sintonia... nós celebramos os orixás, mas
no centro da questão da possessão está não o orixá,
mas a ancestralidade.
(Euclides Talabyan, 2010)

4.1 TAMBOR DE MINA NA ILHA DE SÃO LUÍS

O Tambor de Mina, expressão afro religiosa engendrada no Maranhão entre o final do século XVIII e o início do XIX, estruturou-se em duas casas matrizes fundadas em São Luís nesse período: a Casa das Minas Jeje e a Casa de Nagô Abioton. Esta

última, cujo culto inclui entidades de origem nagô e caboclos de diversas linhagens, forjou o modelo que se firmou nos milhares de terreiros existentes hoje no Maranhão, levado também para outros estados brasileiros. As primeiras referências ao Tambor de Mina na literatura aparecem em Nina Rodrigues (1977), que visitou alguns terreiros de São Luís em 1896, e, até a década de 1950, a atenção de pesquisadores como Nunes Pereira (1947), Costa Eduardo (1948), Pierre Verger (1948) e a equipe da Missão de Pesquisas Folclóricas (1938), que estiveram São Luís, foram voltadas para essas duas Casas, com exceção da Missão, que fez registros no Terreiro Fé em Deus, de Maximiana Silva. O ano de fundação dessas primeiras casas não tem uma definição exata na literatura, sendo suas escrituras lavradas no início do século XIX, mas Pai Euclides afirma ter ouvido das vodunsis antigas dessas casas as datas de 1792 para a fundação da Casa de Nagô e 1796 para a da Casa das Minas.

Com efeito, após atravessar a maior parte da literatura sobre o Tambor de Mina, que a partir da década de 1970 começa de fato a ganhar estudos mais abrangentes, encontrei nas entrevistas com Pai Euclides as informações mais detalhadas sobre a genealogia dos terreiros de Mina e seus sacerdotes, comunidades, famílias e divindades. É preciso lembrar que obras clássicas como o Desceu na Guma (2000), de Mundicarmo Ferretti, as teses de Maria Amália Barreto (1977) e Álvaro Pires (1999) e pesquisadores como Jorge Carvalho (1978) e Roberto Motta (1986) tiveram todas como principal informante Pai Euclides e sua incrível memória. Hampâté Ba (2010, p. 168) nos diz:

> Nada prova *a priori* que a escrita resulta em um relato da realidade mais fidedigno do que o testemunho oral transmitido de geração a geração. O testemunho, seja escrito ou oral, no fim não é mais que testemunho humano, e vale o que vale o homem.

Ao longo da residência artística Pedra da Memória, onde fiquei por quase todo o ano de 2010 em São Luís, fiz com Pai Euclides dezenas de entrevistas, onde íamos revisando e aprofundando os relatos de sua história, sua Casa e sua tradição. Dessa forma, reuni esses trechos de entrevistas, fazendo uma mínima edição para eliminar informações repetidas, e optei por oferecer aqui esse testemunho, como fonte primária, já que em nada ele contradiz informações obtidas na literatura e acrescenta ainda dados pertinentes.

Conforme ouvi dos mais antigos, inclusive de Mãe Rosalina, o Tambor de Mina se estabeleceu no Maranhão com a fundação da Casa de Nagô Abioton em 1792. Foi fundada por africanos, principalmente por duas primas, Josefa (Obatinã) e Joana Tavares (Oyá Bereji). Com exceção da Casa das Minas, fundada em 1796, que desenvolveu e implantou o próprio modelo, os outros terreiros mais antigos, também fundados por africanos, como o de Pai Manoel Teu Santo (Jokobyra) da nação tapa nupê, o de Pai César (Ewásiju), da nação igbadan, e mais tarde o Terreiro do Egito, de Mãe Massinokou, da nação ashanti nagô, incorporaram o modelo nagô abeokuta.

O povo da mina jeje fon do Maranhão, por exemplo, não entra em transe com caboclo nem com dois ou três orixás, só vira com um único vodun a vida toda, mas desde que foi fundada a Casa de Nagô, o caboclo esteve presente nessa cultura. Quando os nagôs chegaram, já tinha aqui trabalho de Pajelança, coisa de encantaria, e eles absorveram as pessoas que entravam em transe com esses caboclos, como agradecimento por terem sido abrigados nessa terra diferente. Outras nações africanas como os caxeus, felupe, cabinda, bisagó, inseriram também seus cultos nesse contexto, mas a maioria das casas dessas nações já está extinta.

Esses africanos eu não conheci, são épocas remotas. Os terreiros de Manoel Teu Santo e de Pai César foram extintos com a morte dos chefes, ficavam ali pela Madre Deus. A própria Massinokou, ao chegar em São Luís, se integrou inicialmente na casa de Pai César, até abrir o Terreiro do Egito em 1864. A Turquia também já é de 1889, fundada por Mãe Anastácia.

Da Casa das Minas já vim conhecer Mãe Andresa (Houissama), e depois Mãe Aneres, de Agongome, que a substituiu. Da Casa de Nagô conheci Honorina, depois Cristina, depois Dudu (Jokô Omi), uma substituindo a outra. Quando Mãe Brígida faleceu, a indicada para a chefia seria Isabel Grande, mas por conta de uma doença grave dela, que a gente chamava antraz, Honorina teve que assumir e acabou ficando, que Isabel morreu logo depois. Dona Cristina também quando faleceu teria como sucessora Mãe Rosalina, de Agbê, mas que já estava muito idosa, já andava de cacete e, então, assumiu Mãe Cristina, que quando faltou veio Dudu. Depois de Dudu veio Maria Silva, depois Lúcia.

Da Casa de Nagô saíram dois terreiros antigos, o Terreiro do Apeadouro e o Terreiro do Justino. O Terreiro do Justino é uma casa centenária também, a fundadora de lá foi Maria Cristina Baiman, e quando ela se foi, assumiu a chefia Dona Antônia Raposa, que era casada com um curandeiro por nome Aniceto. Esse Aniceto era filho de uma curandeira, Dona Emília, e tinha outro irmão também curandeiro, Basileu. Eles eram todos de Cururupu. Dona Antônia comandou a casa durante sete anos, e depois faleceu. Assumiu então Dona Otávia Frazão, que a gente chamava Mãe Tatá, carregava Seu Salineiro. Otávia chefiou por quase vinte anos, e então chegou Mundica Estrela, que hoje está na chefia, o terreiro ainda continua.

O Terreiro do Apeadouro foi fundado por Vó Severa, ali no Basson, depois se mudou para em frente à escola técnica, e de lá veio para a Carioca, na beira da linha do trem, mas logo depois foi extinto. A segunda chefa foi Dona Marcolina de Vó Messan, depois dela veio Mãe Matilde, de Badé, Gimbinha, que carregava Dom Darino, e por fim Dona Maria José Esperancinha, a última. Lembro outras dançantes de lá: Doninha, Dona Emiliana, Nhá Ló, Violeta, Dona Ester, que recebia Seu Cravinho, Dona Firmina, Maria Lopes, Maria dos Remédios, Eurimar, Júlia, que era minha tia, morreu no Rio de Janeiro. Essa Maria Lopes – que chamavam Maria Mãe d'Água, porque ela tinha um cabelão pelos quadris – saiu de lá, e abriu um terreiro na COHAMA.

Esse rapaz muito falado, Joãozinho da Vila Nova, era filho do terreiro de Maria Lopes. O esposo dela era Seu Libânio, parece que ainda está vivo, deve ter quase 100 anos.

O Terreiro do Cutim, se tivesse funcionando, teria completado 100 anos também. Foi fundado por Dona Noêmia Fragoso. Eu a conheci já no leito de morte, com minha tia, que foi visitá-la. Depois de muitos anos, mais de dez, o terreiro voltou a funcionar na gestão da filha dela, Dona Joana Batista, mas quando Joana se foi o terreiro acabou, hoje até o espaço já foi vendido. Dona Maria da Conceição, que dança na Turquia com Dona Douro, era dançante do Terreiro do Cutim. Outro da antiga foi o Terreiro do Engenho. Se chamava Terreiro Boa Esperança, mas ficou conhecido assim porque começou num lugarejo onde tinha um engenho de cachaça, numa grota baixa ali pelo Tiririca, que agora virou São Cristovão. Depois o Terreiro mudou para cima, bem ali onde é hoje a agência da Transbrasiliana no São Cristovão. A dona do terreiro era Dona Arcelina, Arcelina Maria do Carmo Santos, mas todo mundo pensava que a casa era de Dona Celestina Souza, que era quem recebia as pessoas, movia quase tudo por lá, mas na verdade era a guia da casa. Dona Celestina era filha do Terreiro do Egito, ainda ajudou a abrir estrada no Egito, para Massinokou. Era de Vó Missã, mas o encantado dela de praxe era Caboclo da Bandeira. Minha madrasta, Chiquita, foi dançante desse terreiro, da Turquia também.

Dona Arcelina recebia Seu João de Lima, um encantado boto. Essa linhagem de Botos era propriedade desse Terreiro do Engenho, Boa Esperança. Dona Arcelina recebia outros encantados, mas o 'bate enxuga e veste' era esse Boto, o pai, Comandante João de Lima. E a filharada de santo toda se manifestava com Boto. Antes dela morrer, já foram desaparecendo alguns, com a morte de algumas filhas foram outros, e quando ela morreu desapareceram quase todos, aqui e acolá ainda tem alguém que incorpora essa entidade, mas esse culto se acabou com ela, que vivia lá, com o saber na mão.

Outra corrente que havia aqui chamava Fulupa, que deveria ser Felupe, uma nação do Terreiro de Madomodé, que ficava num lugar chamado Ponte Preta, era chefiado pela mãe de santo Nhá Alice, que morreu na década de 30. Essa linhagem de encantado Fulupa era de lá. Com a morte de Nhá Alice o terreiro se acabou, mas dele saíram duas casas, a de Maria Graziela da Conceição, vulgo Maria Duas Caras, e de Dona Clarinda Santos. Maria Duas Caras tinha terreiro no Ingaúra, o terreiro se chamava Sempre Eu Disse. Ela recebia um encantado por nome Bruno Santo. Quando eu a conheci já era bem velha, uma senhora bonitinha, baixinha, o cabelo bem alvinho... O marido dela era cambista de jogo de bicho, Seu Djalma. Minha tia Isaura foi guia desse terreiro, aliás ela foi guia de vários terreiros, tinha muito conhecimento, era bamba mesmo, então todos queriam tê-la. Mas ela nunca quis ter terreiro, nem filho de santo, sempre dizia: Deus o livre!

O terreiro de Dona Clarinda Santos era o Terreiro Rei de Nagô, no bairro do Santo Antônio, foi aberto na década de 40. Dona Clarinda foi mãe de 22 filhos e 123 netos. Esse terreiro ainda existe, hoje quem chefia é a filha biológica dela, Luzimar, Mãe Lulu, mas eles não mantêm mais a tradição Fulupa, não sei como está. Tinha também um terreiro Cabinda, o de Cota de Barão, ali na rua da Cerâmica, no bairro do João Paulo, mas logo o terreiro mudou-se para o Sacavém, e com a morte de Cota de Barão quem tomou a frente do terreiro foi Chica de Badé, que era a guia do terreiro e foi uma mãe de santo conhecida.

Do Egito, vários filhos de santo abriram terreiro, como: Manoel Constantino, Manoel do Pão de Açúcar, Zacarias de Reis Surrupira, eu, Denira, Margarida Mota, comadre Teodora, Vitória Pires, Zebinha Pires, Dona Dica de Averequete, Jorge da Fé em Deus, Raimundo Memê e Zé Lutrides, que eram de Guimarães, todos estes saíram de lá. O terreiro de Manoel Constantino também era ali no Santo Antônio, quase na beira da linha do trem. Manoel Pão de Açúcar abriu terreiro no Pão de Açúcar, por isso o nome, o senhor dele era Toi Averekete, mas ele recebia também um encantado por nome Luizinho. Morreu há alguns anos, uns dez ou quinze, talvez. O terreiro ainda existe, quem está a frente é Maria de Navalheiro.

Margarida Mota (Oberan Azoany) era de Guimarães, o encantado dela era Caboclo da Bandeira e Tomba Serra, mas ela recebia outros, por último Seu Jaguarema era o mais frequente. Ela foi feita no Egito, dançava lá, mas também passou pelo processo da Pajelança, quem a encruzou foi um tio meu, que era curandeiro, Ladislau. Essa Dica caixeira, também foi encruzada por meu tio Ladislau, quase na mesma época de Margarida. E Margarida era uma pessoa de destaque, quando ela chegava a gente receava pelo tamanho dela, era um mulherão de boa estatura, forte, um rosto assim de assombrar, mas era uma pessoa muito boa de coração, uma negra muito simpática, tinha um vozeirão que estrondava, quando ela cantava, se ouvia longe na rua, e se pensava que era um homem. Na casa dela tinha várias mulheres que cantavam grosso: Elosina, Vitalina, Marciana, Vicência, que hoje está na chefia, todas elas cantavam forte. O terreiro ainda existe ali no Lira, na Rua Padre Roma, 54.

Margarida dançava muito bem também, era uma grande coreira de Tambor de Crioula. Chegou a ter um grupo, que os irmãos dela eram todos envolvidos com Tambor de Crioula, eram coreiros famosos, Nilo, Zé Mota, Jorge, eles eram estivadores, e davam muito apoio a Margarida, só a deixaram por morte. Esse Nilo Mota foi também um destaque, foi um dos melhores Pais Francisco de São Luís no sotaque de Zabumba.

Depois que acabaram os terreiros de Pai César e Manoel Teu Santo, e também a repressão que expulsou os tambores do Centro, naquela região da Madre Deus veio uma leva de novos terreiros de não africanos, como o Terreiro de Porfírio, de Maria de Lourdes de Leobino, de Dona Odila, que também era curandeira, recebia Seu Angaço, teve Denira, Verônica de Rei Leão, teve o terreiro de Seu Ernesto, na Belira, esse recebia um encantado por nome Camondá, e também Seu Tabajara. Já na metade da década de 50 teve o terreiro de Mariazinha, que recebia Seu Légua, no bairro de Fátima. Na época eu morava nessa mesma rua, Rua 14 de Março número 23, o terreiro dela ficava umas oito casas depois. Ela morreu de AVC, e o terreiro acabou, era mãe desse rapaz cantor, Luís Guerreiro.

Dos antigos tinha ainda o terreiro de Maximiana, o Fé em Deus, de que já se falou, e da irmã biológica dela, tia Domingas de Caboclo Velho, o encantado que ela recebia. Domingas era contraguia do terreiro de Maximiana, e tinha o terreiro dela lá no Km 9. Ela morreu antes de Maximiana, muito, e o terreiro acabou. A filha dela também dançava, Maria Bárbara, mas não quis assumir. No Km 9 também tinha o terreiro de Chiquinha, do Palmeiral. Na Maioba teve o terreiro de Maria Serejo, que recebia um encantado por nome Elecride, da família de Surrupira. Desde que ela morreu, há mais de 40 anos, não existe mais esse terreiro.

Na região do Tirirical, que agora é São Cristovão, tinha três terreiros: Nizete, Seu Manduca, e Maria Dionísia. Nizete de Curujunça teve terreiro no Sitinho, Mãe Anastácia da Turquia ia muito lá. O Sitinho era do lado do Pirapora, na

estrada que vai para o São Cristóvão, depois ela mudou o terreiro para a Veneza, próximo onde era a antiga rodoviária. E lá ela morreu, também há mais de 40 anos, e acabou o terreiro. O de Maria Dionísia era no Matão, e o terreiro de Seu Manduca de Ubirajara era no Sitinho também, depois mudou para o Alto do Bode, onde ele morreu.

Lembro também de João da Cruz, o chamavam assim, pelo nome do encantado dele, abriu terreiro nas Queimadas, um lugarejo ali no Areal, que hoje é Monte Castelo. Das Queimadas ele foi para o Jacu, que fica ali no Furo, que também não é mais Furo, virou Vila Maranhão. Do Jacu o terreiro mudou para um lugar por nome Nove Arraias, dentro do Gapara, e do Nove Arraias veio para o Piranhenga, onde ele morreu. João da Cruz era um brancarano, ele não tinha o pêndulo da garganta, que a gente chama de campainha, mas cantava firme.

No Funil tinha o terreiro de Ângelo Santo. Era aqui na BR, um pouco depois do Aeroporto, e de lá mudou para o Sacavém, onde está até hoje, só que não toca mais, Ângelo está muito doente, surdo, surdo, teve AVC. Dia 22 de dezembro ele fez 90 anos, mora agora no Ribamar. No Ingaúra teve o terreiro de Pastora, a filha dela também dançava, Netinha. Lembro também Chica Pecoré, tinha terreiro lá no Céu, perto da casa de meu pai, ela tinha um urubu de estimação. Da década de 60 é o Terreiro das Portas Verdes, de Zé João, ainda existe, quem toma conta agora é Carlos.

Agora, na década de 50, não houve ninguém aqui como Zé Negreiro e Mundica Tainha, os dois foram os grandes baluartes de São Luís, de nome e renome. Foram celebridades mesmo, mas não como cultuadores de orixá, vodum, a fama deles veio pelos trabalhos que faziam, as curas, coisas de bruxaria, era provado, tanto Zé Negreiro como Mundica Tainha tinham muitos clientes, muita gente de política, eram famosos. Mundica Tainha (Jorosanjy) foi filha de santo de Raimunda Pó, que eu não conheci, e a mãe pequena dela foi Pia, minha mãe de santo. O encantado de Mundica era José Raimundo, e o terreiro dela se chamava Boa Trindade. Começou na Rua São Jorge, aqui no Anil, depois mudou para um sítio maior, que chamavam Escondido, e de lá veio aqui para a Rua dos Índios, onde o terreiro terminou. Uma época Mundica Tainha começou a ir com frequência para o Rio de Janeiro, nesse tempo só se ia de navio, não tinha ônibus, avião, nada disso. Ela ficava nessa ponte São Luís / Rio de Janeiro, tocava por lá também, tinha várias filhas de santo no Rio, e lá acabou morrendo.[13]

Houve uma história com ela, na década de 50, quando Satu Belo foi eleito para governador. Com poucos dias para assumir o cargo, Satu morreu de repente de infarto, e disseram que Mundica Tainha havia matado ele de feitiço, acharam um alguidar com carne, alfinetes, juravam que ela havia feito o despacho, e isso deu uma baita confusão, estampou no jornal, foi uma pressão muito grande. Com isso Mundica ficou desgostosa, e passou a ficar mais tempo no Rio de Janeiro, vinha aqui só para as festas grandes do terreiro e o Tambor de Índio. Ela terminou morrendo no Rio, dia 03 de junho de 1981, com 89 anos de idade. Vinte e um anos antes de falecer, Mundica me chamou e disse que quando morresse, queria que eu fosse fazer os ritos fúnebres dela, ela dizia que só eu aqui nessa cidade poderia fazer, pois quem poderia fazer não iria mais estar com vida na época. A pessoa indicada seria Mãe Anastácia, e ela parecia saber que Mãe Anastácia faltaria antes. Então eu fui, levei comigo algumas pessoas da Turquia, como Mundica Reis e

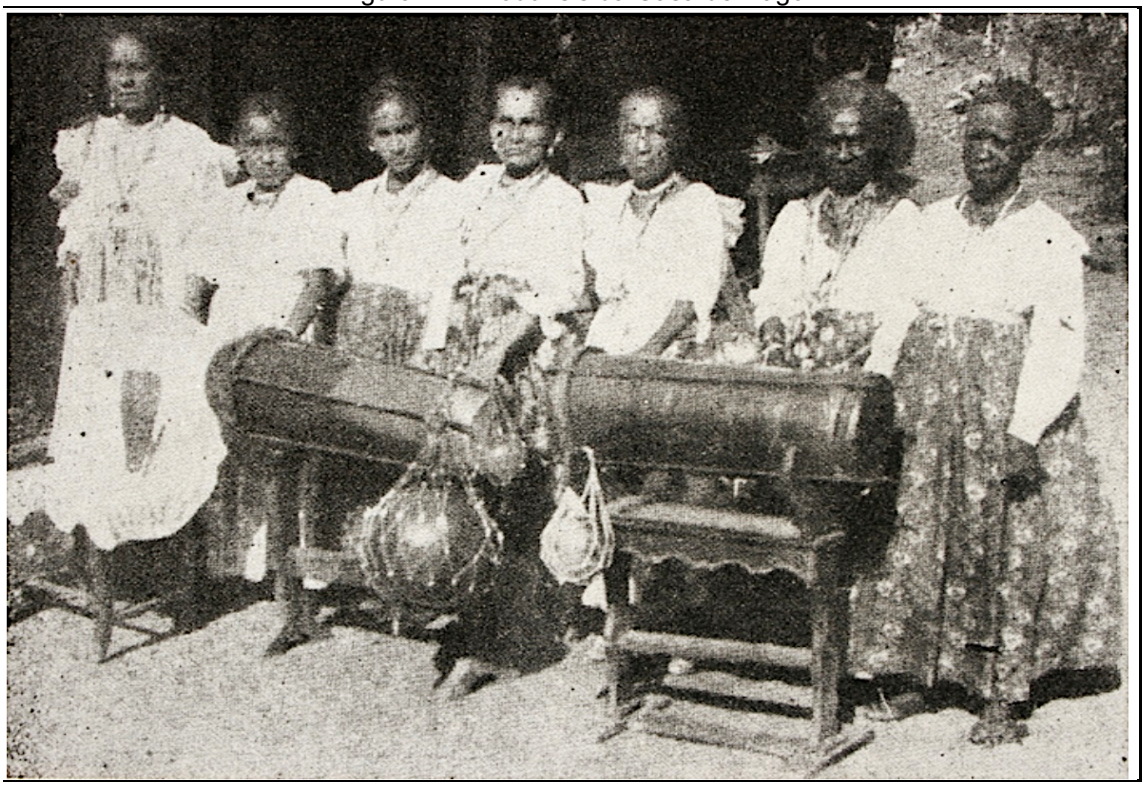
[13] Saturnino Belo foi governador do Maranhão entre 1946 e 1947, e faleceu em 1951.

Remédios, e fiz esse ritual dela, despachei tudo, e depois o terreiro entrou em extinção.

Zé Negreiro foi um dos pais de santo mais famosos de todos os tempos, impressionava o povo com coisas de magia, jogava o chapéu no barracão, cantava, mandava alguém pegar e debaixo tinha uma cobra enrolada. Ele fervia uma chaleira d'água e jogava no corpo sem se queimar nem nada. Quando roubavam alguma coisa, o pessoal ia fazer consulta, ele pegava um copo com água, rezava e a cara de quem furtou aparecia. Coisas da inteligência, da sabedoria. E tinha muitos clientes, fazia muitos trabalhos, curava gente que tinha doenças espirituais e outros males, mas não era Cura de maracá, ele era da Mina. Era enfermeiro, trabalhava na Rua do Passeio, era muito amigo da minha mãe biológica. Quando criança eu ia no terreiro dele, ficava no Turu. Ele ia muito também na casa de Maximiana, era amigo de Enedino, que também era de Seu Légua – Zé Negreiro recebia Seu Légua e Tabajara. Também tinha uma relação muito boa com o povo de outros terreiros, era muito amigo do pessoal da casa de Nagô desde o tempo de Onorina. Zé Negreiro morreu em 31 de outubro de 1983.

Nessa época não se misturava Mina com Pajelança. Havia mineiros que eram curadores também, mas no ritual, nas cantigas, não se misturava uma coisa com a outra. Dos curadores famosos da época, me lembro de Biná, o nome dele era Barnabé Pires, tinha o barracão de Cura no Piranhenga, me emprestou várias vezes esse barracão para eu fazer trabalhos de Pajelança, era um curador famoso da década de 50. Benedita Paranã também foi famosa, não tinha nada com Mina, era só curandeira, Benedita Jardim, também curandeira, brincava ali para o lado do rio Bacanga, Pedro Costa não tinha terreiro de Mina, era só curandeiro, Zé Reis, de Cururupu, de quem já falei, discípulo do finado Ornílio, um dos grandes de Cururupu, era só curandeiro também, Dona Irinéia do Maracanã, aquela do Boi de Encantado, era curandeira, discípula de José Malaquias, outro curandeiro que morava em Pedrinhas. Erinéia depois abriu terreiro também no Maracanã. Lembro Dona Justina Andrade, curandeira, uma das primeiras pessoas que procurei quando garoto, lembro Sebastiana de Adão, morava aqui onde era a igreja de São Benedito no Areal, hoje Monte Castelo, depois mudou para essa região do Maracanã chamada Pedreiras. O marido dela era Adão Correia, estivador, e no final da vida Sebastiana abriu também terreiro de Mina, e quem tomava conta era Denira, comadre de alma dela. Conheci Teófilo Baldez, que tinha terreiro de Mina e era curandeiro, Margarida Mota, também mineira e curandeira, Mariazinha, mãe de Guerreiro, tinha terreiro e era curandeira, Odila tinha terreiro e era curandeira, Jesuína de Caboclo Índio, uma alcantarense, era mineira e curandeira também, tinha terreiro num lugarejo por nome Canavial, no rumo do Araçagy, depois mudou o terreiro para Ananadiba, passando Pedrinhas, aqui na BR. E tinha também os feiticeiros, se ouvia muitas histórias deles, como Ângelo Boca Pelada, alcantarense, e Manoel Garcês, o Manoel Piloto, dono das terras do Gapara.

Figura 24 – Vodunsis da Casa de Nagô



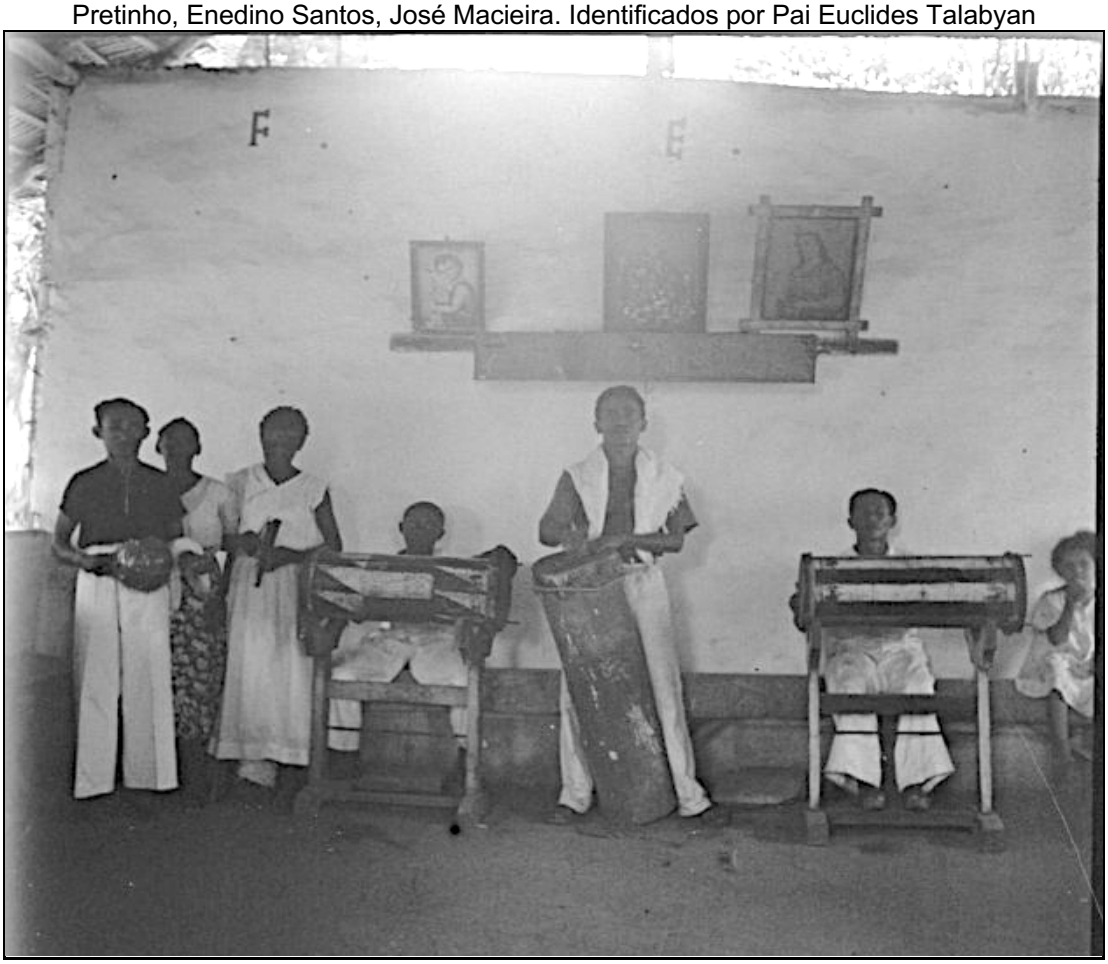
Fonte: Nunes Pereira (1947)

As Vodunsis da Casa de Nagô podem ser visualizadas na Figura 24. Em uma rápida síntese, na virada para o século XIX, são conhecidos quatro terreiros fundados por africanos: A Casa das Minas Jeje, a Casa de Nagô e os terreiros de Manoel-teu-Santo e Pai Cesar. Os quatro ficavam no centro histórico de São Luís, no bairro da Madre Deus. Sobre Pai Cesar há pouquíssima informação, exceto o fato de Massinokou, fundadora do Terreiro do Egito, ter frequentado esse terreiro. Manoel-teu-Santo é uma referência importante dessa primeira geração, por seu prestígio na época e por terem saído de sua casa terreiros importantes como o de Cota do Barão, o Terreiro da Turquia, fundado em 1889, tendo forte ligação também com o Terreiro do Egito, e o de Manoel Colasso - que frequentou também o Terreiro da Turquia e levou a Mina para Belém e para o Rio de Janeiro.

A Casa de Nagô, que encerrou suas atividades em 2010, e desde 2024 tenta retornar algumas celebrações sob a chefia de Pai Alex de Iroko, é conhecida como tendo forjado o modelo litúrgico adotado pelos outros terreiros, incluindo a instrumentação, o formato dos tambores, trajes etc., e a inclusão de entidades não africanas em seu panteão. Da Casa de Nagô saíram o Terreiro do Justino, fundado em 1896 e ainda em atividade, o Terreiro de Madomodé, que funcionou do final do

século XIX até a década de 1930, o Terreiro de Vó Severa, também conhecido como Apeadouro, também fundado na virada do século XIX e em atividade até os anos 1960, e o Terreiro do Cutim, fundado em 1917 e extinto em 1989. Do Madomodé sai o Terreiro de Maria Duas Caras, e do Cutim sai o Terreiro de Maximiana (Figura 25) e a iniciação na Mina de Maria Piauí, pioneira do Terecô de Codó.

Figura 25 – Terreiro de Maximiana. Da esq para a dir Mundico de Curisco, D Elísia (Cordá), João Pretinho, Enedino Santos, José Macieira. Identificados por Pai Euclides Talabyan



Fonte: Missão de Pesquisas Folclóricas (1938)

O Terreiro do Egito, fundado em 1864 pela africana de Cumassi, Gana, Massinokou Alapong, tem uma grande importância na criação dos terreiros fundados em meados do século XX. Como a Casa de Nagô e a Casa das Minas tiveram uma tradição estritamente matriarcal, não permitindo a iniciação de homens, o Terreiro do Egito foi responsável pela formação de uma geração de sacerdotes que abriram terreiros muito conhecidos e ainda em atividade, como a Casa Fanti Ashanti, fundada em 1954, e o Terreiro de Iemanjá, de Pai Jorge de Itaci, fundado em 1956. De lá

saíram também Casas importantes, como o Terreiro de Margarida Mota, de 1948, o Terreiro do Engenho, o de Mundica Tainha, de Zacarias de Surrupira, de Mãe Denira, criadora do ritual do Canjerê e outros. Mãe Elzita, uma das sacerdotisas mais idosas e conhecidas ainda em atividade em São Luís, é também neta do Terreiro do Egito.

Há ainda, conforme a segunda parte do relato de Pai Euclides, um grande número de terreiros abertos para entidades não africanas, na tradição dos pajés/curadores, muitas vezes também devido à dificuldade de inserção dos homens na tradição africana matriarcal e à discriminação que sofriam. Pai Euclides mesmo, após a iniciação no Terreiro do Egito, ficou por muitos anos trabalhando apenas como curador até abrir a Casa Fanti Ashanti. O trânsito entre casas, sacerdotes e entidades espirituais criou um sem número de combinações, vínculos e particularidades nas expressões da Mina. Bastide escreve em 1971: “Em meio a esta zona de influência indígena existe uma ilha de resistência, mais especificamente daomeana, a cidade de São Luís do Maranhão e em torno dela uma zona de transição para o catimbó e o Tambor de Mina abandonam-se as mais estranhas uniões” (p. 266).

Em 2000, Mundicarmo Ferretti publica a lista de terreiros pesquisados em sua tese, e no item “linha” aparecem todas as seguintes denominações, fornecidas por eles: Mina Jeje; Mina Nagô-Tapa-Caxias; Mina; Mina Nagô-Tapa; Mina Ibadam /bantu; Mina Balanta; Mina Cambinda; Mina e Mata de Codó/Cacheu; Cura; Mina Jeje-Nagô e Mata de Codó; Cura e Umbanda; Mina felupe; Mina, Mata e Cura; Mina e Cura; Mata e Umbanda; Umbanda Omolocô; Encantaria/Pajé e Umbanda/Caô; Mina e Mata; Mina e Umbanda; Mina, Mata, Umbanda e Quimbanda; Mata; Mata e Mesa; Mata e Cura.

Com efeito, a chamada encantaria da Mina, que reúne uma grande quantidade de linhagens e famílias espirituais, tem-se feito mais e mais popular, tornando-se predominante no panteão dos terreiros maranhenses e ocupando um espaço cada vez maior em suas celebrações, sendo que em muitos terreiros já pouco se canta em língua africana. As categorias mais conhecidas desses encantados são os **fidalgos ou gentis** - nobres em geral europeus como Dom João, Dom Luís de França, Rei Sebastião, Joana D’Arc, Caboclo da Bandeira (italiano) e outros; **Caboclos** – entidades brasileiras em geral, mas não indígenas, que comumente têm história prévia de vida terrena; **Índios** – de natureza selvagem, como os Surrupiras, que normalmente vêm apenas em rituais próprios para eles, como o Canjerê e o Tambor

de Índio; **Meninas ou Princesas** – entidades femininas muitas vezes infantis, que, ainda com muitas diferenças, costumam relacionar com as Tobossis da Casa das Minas e os **Turcos**. Entre essas categorias se organizam ainda diversas famílias de encantados como Família da Gama, da Bandeira/Bandeirantes, da Bahia, do Lençol, da Mata, de Légua e outras.

Segundo Ferretti (2000, p. 129) “Rei da Turquia é talvez o chefe da maior família de entidades caboclas do Tambor de Mina e a entidade espiritual da Mina mais conhecida fora dos terreiros dessa manifestação religiosa”. E segundo Pai Euclides, Rei da Turquia foi recebido pela primeira vez por Mãe Anastácia na casa de Manoel-teu-Santo, e em 1889 ela fundou, então, o Terreiro da Turquia (Figura 26), o primeiro aberto em São Luís para uma entidade não africana.

Figura 26 – Terreiro da Turquia em 2014



Fonte: Acervo Maracá

Rei da Turquia, o Almirante Balão ou Ferrabrás de Alexandria da *História do Imperador Carlos Magno e os doze pares de França*, chefia uma família imensa de encantados, da qual fazem parte outros personagens dessa história, como seu

cunhado Guy de Borgonha e sua irmã Floripes, que chefia os Borgonhas, um dos três ramos da família Turquia. Ainda segundo Pai Euclides, Seu Turquia veio para o Brasil no navio encantado de seu primo D. João, o fidalgo português, após ser derrotado na guerra dos cristãos contra os mouros. No entanto, ao aportar no Outeiro da Cruz, onde o navio era visto por muitos nas festas do Terreiro do Egito, D. João zarpou deixando lá seu primo, que, andando pelas imediações chegou na aldeia em festa de Caboclo Velho, Rei dos Caboclos, o primeiro a "bradar" no Tambor de Mina, de família numerosa e chefe da linha de Jurema. Convidado a ficar, estabeleceu-se ali, tornando-se grande amigo deste, onde adotaram filhos um do outro, ficando tão ligados que os Ramos, outra das famílias turcas, são chefiados por Caboclo Velho, e vários filhos do Rei da Turquia adotaram nomes indígenas, como Juracema, guia de Pai Euclides, seu irmão Jaguarema, Iracema, Ubirajara e outros.

Tabajara, outro filho do Rei da Turquia que é o chefe dos caboclos na Casa Fanti Ashanti, lutou na guerra do Paraguai, onde, ferido em combate, foi socorrido pela índia Bartira, com quem se casou. Bartira por sua vez é irmã da Cabocla Jurema, cearense, e grande amiga de Balanço das Águas, nobre português filho do Barão de Guaré que, desentendendo-se com sua família, veio para o grupo dos turcos a convite dela. A terceira grande família dos turcos, os Ferrabrás, são chefiados por Douro, a francesa Joana D'Arc, que é filha adotiva do Rei da Turquia.

Além desse incrível amálgama ancestral, há ainda as entidades pertencentes à Cura/Pajelança, chamadas de Linha de água doce[14], que incluem um sem número de entidades de todo tipo, incluindo animais como botos, araras e macacos, e ainda a mais conhecida linha de entidades do Terecô, a família de Légua Boji, considerado um vodun cambinda, mas atualmente muitíssimo frequente também nos terreiros de Mina de São Luís.

[14] A linha de água salgada é composta pelas entidades africanas e europeias, que vieram por mar e têm superioridade na hierarquia.

Figura 27 – Casa das Minas, foto das antigas vodunsis em meio à decoração da Festa do Divino em 2009



Fonte: Acervo Maracá

A Casa das Minas Jeje, o Querebentã de Zomadonu, tem sido o terreiro maranhense mais estudado desde o início do século XX como exemplo da cultura jeje fon no Brasil. Segundo Sogbossi (2004, p. 56), “Desse ponto de vista, pode-se afirmar, junto com Verger, que nenhuma outra comunidade de descendentes de daomeanos se parece com Abomei, na sua organização, mais do que a Casa das Minas”, e segue, comentando sobre os terreiros jeje da Bahia - “uma diferença fundamental entre as duas modalidades de culto é a fusão dos cultos Jeje e Nagô na Bahia, e sua ausência na Casa das Minas” (p. 153). Muito fechada, a Casa não permitiu a abertura de nenhum outro terreiro saído dela, e tampouco iniciou novas vodunsis a partir da

segunda metade do século passado (Figura 27). Manteve o culto às divindades dahomeanas sem fusão com elementos nagôs, brasileiros ou de outras nações. Em visita à Casa em 1948, Pierre Verger levanta a hipótese, bastante aceita, que a fundadora da Casa seria a rainha dahomeana Nã Agontimé, mãe do Rei Ghezo, vendida ao tráfico de escravizados por seu irmão Adandozan em disputa pelo trono. Nunes Pereira (1947), Sérgio Ferretti (1996), Brice Sogbossi (2004) e Castro Cavalcanti (2019) dedicaram-se a pesquisas extensas sobre o assunto.

4.2 TERECÔ DE CODÓ

Figura 28 – Terecozeiros em Santo Antonio dos Pretos, Codó



Fonte: Acervo Maracá.

Sobre o Terecô, uma das principais fontes é o sacerdote Cícero Centriny. Também um pesquisador nato e de excelente memória, que lançou em 2013 um livro intitulado *Terecô de Codó*, uma religião a ser descoberta, prefaciado e apresentado pelo casal Ferretti, sobre o qual escrevem: “Terecô de Codó, uma religião a ser descoberta é a primeira obra específica e detalhada sobre o terecô de que temos conhecimento” (p. 09). De fato, até a data havia bem pouco material sobre o Terecô, mas há um crescente número de pesquisadores interessados no assunto. Pai Cícero, que fundou seu terreiro Kamafeu de Oxossi em São Luís, é de Codó, nascido em uma família muito tradicional de terecozeiros de lá, onde foi iniciado aos 12 anos. Sua Mãe, Maria do Sete, foi até seu falecimento a guia da Casa de Bita do Barão. Pai Cícero, atualmente com 64 anos, se filiou à Casa Fanti Ashanti, se tornando também filho de santo de Pai Euclides. (Figura 28).

Centriny nos conta que o marco inicial do Terecô é a fundação do Terreiro de Santa Bárbara no quilombo Santo Antonio dos Pretos, zona rural de Codó, em 1794. No município sede, o primeiro terreiro foi fundado no início dos anos 1930 por Eusébio Jansen. Maria Piauí dançou no terreiro de Eusébio Jansen até 1949, quando abriu sua própria Casa. Bita do Barão abre seu terreiro em 1954. Esses são, com efeito, os terreiros mais conhecidos e referenciados, e, exceto o de Jansen, continuam em plena atividade. A partir do final dos anos 1950 e 1960, a Umbanda, levada do Sudeste por Bita do Barão, toma força nos terreiros da região, incorporando elementos e entidades ao terecô tradicional.

4.3 TAMBOR DE MINA EM SÃO PAULO

Dada Vodunno Francelino de Xapanã nasceu em Soure, na Ilha de Marajó (PA) em 1949 e iniciou-se no Tambor de Mina em Belém, aos 15 anos, com Mãe Joana de Xapanã. Mãe Joana de Xapanã (To Azonposiboji) havia sido iniciada na Mina em São Luís, e, após seu falecimento em 1971, Pai Francelino se aproxima de Pai Jorge de Itaci, filho do Terreiro do Egito, dando com ele suas obrigações de 14 e 21 anos em São Luís, em 1978 e 1985. Em 1977, Pai Francelino vem para São Paulo fundando

aqui sua Casa das Minas de Thoya Jarina, que passou por vários locais até estabelecer-se em Diadema (SP), iniciando o culto do Tambor de Mina em São Paulo.

Pai Francelino era uma figura exuberante, sempre maravilhosamente vestido, com turbantes elaborados, e excelente dançarino. Carismático e congregador, teve uma atuação política fundamental em São Paulo, atuando de forma decisiva em conquistas históricas das religiões afro-brasileiras no estado, ampliando seus direitos e visibilidade. Esteve à frente de entidades como a INTECAB – Instituto Nacional da Tradição e Cultura Afro Brasileira, FUCABRAD – Federação de Umbanda e Cultos Afro Brasileiros de Diadema e da organização de inúmeros congressos, seminários e encontros em âmbito nacional. Faleceu em fevereiro de 2007, e atualmente a Casa de Thoya Jarina está sob o comando de Pai Márcio de Boço Jara, que, junto a Mãe Sandra de Xadantã, eram respectivamente pai e mãe pequenos da Casa. Diversos filhos de Santo seus como Pai Nilson de Naveorualim, Pai Leonardo de Toy Doçu, Pai Claudio de Navê e outros abriram suas próprias casas dando continuidade ao culto do Tambor de Mina em São Paulo, que ganha seus contornos próprios no Sudeste. Maiores referências sobre Pai Francelino e o Tambor de Mina em São Paulo são encontradas na obra de Prandi (2005) e no documentário Ori-Gen, dirigido por mim a convite de Mãe Sandra de Xadantã (Figura 29).

Figura 29 – Boçu Xadantã em Mãe Sandra de Xadantã



Fonte: Acervo Maracá

Onontochê Sandra de Xadantã, sacerdotisa do Kwe Mina Odan Axé Boço Da Hô, foi filha de santo e Mãe pequena da casa de Pai Francelino de Xapanã, tendo toda sua numerosa família biológica convivendo na Thoya Jarina, desde sua mãe biológica Enedina de Ewá, a mais velha filha da Casa de Pai Francelino. Após seu falecimento ela abriu sua Casa, inicialmente no Piqueri e atualmente em Juquitiba, e fez o ritual de "tirar a mão" na Casa Fanti Ashanti, com Pai Euclides, e pouco mais tarde o fez novamente com Mãe Kabeca, sua mais velha agora. É uma sacerdotisa muito dedicada, forte e generosa, e tem ao lado uma linda família – seu companheiro, o olubatá Carlos de Boço Vondereji, e seus quatro filhos – Victor, Deivid, Carla e Cauê, todos iniciados, comprometidos e talentosos, que fizeram o Kwe Mina Odan Axé Boço Da Hô se tornar uma referência cultural importante em São Paulo, promovendo oficinas e atividades de formação, com um grande número de afiliados e outros terreiros já saídos de lá. Mãe Sandra[15] continua também a vocação política de Pai Francelino, estando frequentemente em fóruns e convenções das religiões de Matriz Afro em São Paulo. Seu filho Victor – Vih Davice, atualmente mora em São Luís e é um olubatá bem atuante na Casa Fanti Ashanti, e também um excelente músico.

[15] Com Mãe Sandra fiz também o documentário *De mais longe já viemos* (2021), que investigava as construções de comunicação, cuidado e rito dessas comunidades afro religiosas durante a pandemia. Suas entrevistas trazem informações importantes sobre as adaptações – ou como sugere Munduruku – *upgrades*, do Tambor de Mina em São Paulo.

5 MÚSICA NO TAMBOR DE MINA DO MARANHÃO

Figura 30 – Tambor de Mina na Casa Fanti Ashanti



Fonte: Acervo Maracá

> **A arte faz parte da minha vida, assim como o privilégio**. Eu sou um homem privilegiado por Deus, que me colocou nessa caminhada. É essa a vereda que eu teria que trilhar. **A arte é um sustentáculo da minha religião,** a música, a dança, o canto, você está fazendo bem para a sua alma. Você está despertando para o hoje, para o amanhã, para o depois. É saúde. É uma forma de você se libertar.
> (Euclides Talabyan, 2005, grifo nosso)

Como colocou acima Pai Euclides, a ARTE é um sustentáculo de sua religião. Indissociáveis, música, dança, design, poesia, teatro, culinária e outras são parte majoritária da prática e da expressão religiosa do iniciado, exercendo também papel fundamental na formação ética e na organização das relações sociais do terreiro. Portanto, o recorte musical deste capítulo é uma opção circunstancial, necessariamente "dependiosa", como diria Mestra Dindinha, e que deverá ser entendida como tal. "Música indígena africana deve ser sujeito de análise e de todos

os outros modos de investigação musicológica, desde que não comprometam sua natureza viva" (Mapaya; Mugovhani, 2020, p. 83). Na Figura 30 observamos o Tambor de Mina na Casa Fanti Ashanti. Aqui serão descritas diferentes expressões do complexo da Mina maranhense, tendo como foco seus aspectos musicais: os instrumentos; suas combinações e funções; repertório; organização das doutrinas no ritual; aspectos formais, melódicos e rítmicos das doutrinas e toques, com referências e contrapontos a conceitos como linha guia/clave, pulso, síncopa, binarização e outros.

5.1 MANIFESTAÇÕES DA MINA MARANHENSE

Diversas tradições formam o corpus cerimonial da Mina maranhense. A primeira, e que usualmente define o gênero, é o Tambor de Mina jeje nagô. Seus rituais públicos, chamados Tambor ou Toque, acontecem predominantemente atrelados ao calendário católico, mas podem também ser realizados para a saída do recolhimento de um(a) iniciado(a) ou aniversário da manifestação de alguma entidade da encantaria. Algumas celebrações têm características específicas, como o Mocambo, a Bancada ou Arrambam, o Almoço dos Cachorros, a Avaninha e o Tambor de Choro, este último um rito fúnebre.

Considerados como de outra linhagem espiritual, e não necessariamente presentes em todos os terreiros, há o Canjerê (também chamado Oniamali ou Tambor de Borá), um ritual para entidades indígenas, e a Cura (conhecida também como Pajelança ou Brinquedo de Pena e Maracá), cujo ritual é centrado no pajé/pajoa ou curador/curadeira, que recebe entidades diversas, referidas como de "Linha d'Água". Também para essas entidades da Linha d'Água são realizados o Baião de Princesas, ritual surgido no Terreiro do Egito em homenagem a entidades femininas, e o Encruzo, que é a preparação ou iniciação do pajé/curadeira.

Foram incorporados também pelos terreiros de Mina várias tradições do catolicismo popular, como as Ladainhas, a Queimação de Palhinhas do Presépio e as Festas do Divino Espírito Santo, extremamente populares no estado. Do encerramento do festejo do Divino vem o Bambaê de Caixa (Carimbó de Caixa, de Caixeira, Carimbó de Velha), que é realizado também independente da Festa, em sua versão mais popular, o Cacuriá.

Além desses há ainda o Bumba Boi de Encantado, realizado por determinação de encantados entusiastas do gênero, ganhando características próprias e bem variáveis nos terreiros de Mina, e por fim o Tambor de Crioula, que não é necessariamente um gênero ligado aos terreiros de Mina, mas, também, em sua variação Tambor de Crioula de Taboca, acontece em datas específicas como levantamento/derrubamento de mastro das Festas do Divino, a pedido de encantados, ou ainda relacionado à devoção a São Benedito, sincretizado com o Vodum (A)Verequete, quem abre o Tambor para as entidades da encantaria na “Virada pra Mata”.

Não pretendo me deter em todas as manifestações acima listadas, por alguns motivos: Um deles é não ter tido oportunidade de participar e/ou registrar, por ocorrerem em datas muito específicas, como o Arrambam, que é realizado na quarta feira de Cinzas - quando invariavelmente estou trabalhando no Carnaval pernambucano -, a Avaninha, que acontece no Natal, e o Tambor de Choro, um ritual fúnebre que felizmente acontece raramente. Outro motivo é o de já haver pesquisas mais específicas sobre o gênero, como o Tambor de Crioula, batuque que, junto com o complexo cultural do Bumba Boi, são as duas tradições maranhenses registradas como Patrimônio Cultural Imaterial brasileiro pelo IPHAN.

Assista à um exemplo audiovisual do **Tambor de Mina na Casa Fanti Ashanti**, gravado para o documentário Pedra da Memória.

Outras expressões importantes da Mina Maranhense são o Terecô e o Tambor de Mina jeje. O Terecô é uma religião de fundamento bantu muito popular, surgida no interior sul do estado, na mesma época que o Tambor de Mina ludovicense. As duas manifestações desenvolveram intersecções diversas nos dois últimos séculos, tendo o Terecô ainda dialogado bastante com religiões ameríndias e se apropriado também, a partir dos anos 1960, de elementos da Umbanda do Sudeste, resultando numa quantidade enorme de variações e combinações desses elementos em suas liturgias. Os curadores/pajés das regiões das baixadas e de Cururupu e a encantaria de São Sebastião da Ilha dos Lençois são outras expressões que se amalgamam em medidas diversas com o Tambor de Mina mais estabelecido em São Luís.

Figura 31 – Terecô em Santo Antônio dos Pretos, Codó



Fonte: Acervo Maracá

O Tambor de Mina jeje, que cultua os voduns reais do antigo Dahomé, ficou restrito a uma única Casa, a Casa das Minas Jeje, cujos toques se encerraram no início desse século com a morte das antigas vodunsis. Ainda pude acompanhar alguns toques, nos primeiros anos em que fui ao Maranhão. Sua música tem características bem distintas, que serão comentadas brevemente. Na Figura 31, vemos Terecô em Santo Antônio dos Pretos, Codó.

Lembro novamente que, apesar da grande variedade de terreiros visitados e registrados, as características descritas aqui são sobretudo fruto da longa convivência com Pai Euclides e a comunidade da Casa Fanti Ashanti, que responde por mais de 70 por cento dos registros realizados. Também se apoia na experiência direta em participação nos rituais (fui suspensa como yabassé por Oxaguiã em Pai Euclides, sou também caixeira do Divino da Casa e responsável pela música no ritual do Baião de Princesas), em entrevistas e incontáveis conversas com ele e sua família, nas mais diversas circunstâncias. Há de se considerar mais uma vez, portanto, que esse é um registro parcial e sujeito a muitas variantes, já que o Tambor de Mina em São Luís

tem mudado constantemente, dialogando e se recriando com elementos e também entidades de outras expressões afro religiosas e espíritas.

5.1.1 Tambor de Mina jeje nagô: aspectos do ritual

Figura 32 – Tambor de Mina na Casa Fanti Ashanti



Fonte: Acervo Maracá

Os rituais públicos do Tambor de Mina (Figura 32) ludovicense têm diferentes roteiros e duração. São chamados popularmente de Tambor – “dia tal tem Tambor”, “tem Tambor na casa de fulano”[16], ou Toque, cujo calendário é normalmente fixado nas datas dos santos católicos com os quais os orixás e voduns são sincretizados. Alguns toques ocorrem também na data de “aniversário” de algum encantado que

[16] Popularmente as casas são identificadas pelo nome da/do chefe da Casa, exceto nas mais tradicionais como Minas e Nagô, que já são também nomes populares, e não suas denominações oficiais (Nagô Abioton / Querebentã de Zomadonu). No caso da Fanti Ashanti, os filhos da Casa usam comumente “Casa de Fanti”, mas os visitantes costumam chamar de Casa de Euclides, mesmo depois de seu falecimento, assim como normalmente se referem à Casa de Jorge Babalaô, Casa de Elzita, de Itaparandi etc.

“abriu a crôa” de alguém de alto cargo na Casa, ou seja, na data em que o iniciado entrou em transe pela primeira vez com aquela entidade.

O Tambor tem, no mínimo, de 3 a 4 horas de duração, podendo se estender quase indefinidamente. Eu pessoalmente acompanhei toques de 8 horas de duração e alguns que quebraram a barra do dia, mas os relatos orais dos mais antigos são unânimes sobre os tambores sempre “amanhecerem”, e por vezes emendarem no dia seguinte. Mundicarmo Ferretti (2009, p. 17) relata que a Casa de Nagô e a Casa das Minas tiveram seus toques suspensos por algum tempo durante o Estado Novo (1937-1945), “quando os terreiros de mina mais centrais foram proibidos de tocar tambor ou obrigados a se transferirem para locais mais afastados, “para não perturbarem o sossego dos moradores”, pois costumavam ir até de manhã”.

No Terecô da Casa de Mestre Bita do Barão, na festa grande de agosto, assisti a toques ininterruptos, que viram a noite e continuam por todo o dia seguinte emendando na noite novamente, por dias. Mas são dezenas de comunidades que se reúnem nesse festejo, que dura 9 noites, revezando dançantes e tocadores enquanto outros descansam.

De toda forma, é muito comum que, após o término do Tambor, saindo do barracão, os iniciados permaneçam em transe com seus encantados, continuando a festa, bebendo, cantando e dançando com os outros membros da casa que não entram em transe e/ou parte da assistência que fica, frequentemente, amanhecendo o dia. Essa “*after party*” acontece sem os instrumentos tradicionais, que são substituídos por palmas ou instrumentos improvisados, como uma garrafa de vidro na função do ferro, balde, banco ou bacia no lugar dos abatás e outros.

Figura 33 – Lava Pratos da Festa do Divino na Casa de Nho Zico, São José de Ribamar, 2001. À esquerda, Alex, filho biológico de Pai Euclides e cabaceiro da Casa Fanti Ashanti; à direita, caboclo Ubirajara em Pai James



Fonte: Acervo Maracá

A Mina tem uma convivência harmoniosa entre humanos e encantados, limites tênues entre as dimensões terrenas e celestes que se rarefazem numa naturalidade desconcertante (Figura 34). Mesmo os voduns e orixás, diferente do candomblé ketu, falam com as pessoas, aconselham, confortam, mas principalmente os caboclos/encantados convivem com tal naturalidade que, por vezes, apenas algum detalhe de indumentária ou do discurso/vocabulário irá identificar que a pessoa está em transe, por vezes passando despercebido aos menos familiarizados. Eles pegam ônibus e taxis, vão a festas, dançam, bebem, fumam e eventualmente passam dias "na matéria" de seus filhos, saindo apenas para que comam ou vão ao banheiro, coisas que não podem fazer enquanto incorporados. Dona Zizi da Belira passava parte considerável de seu cotidiano em transe com seu Manezinho de Légua, que inclusive atendia o telefone. Esses encantados são entusiastas das brincadeiras populares e frequentemente "pegam a cabeça" de seus iniciados para brincar Bumba Boi ou Tambor de Crioula, sendo responsáveis em geral pela introdução dessas manifestações em festejos dos Terreiros, que são realizados em datas definidas a pedido destes. Há várias expressões para o transe: chegar na eira, baiar, descer na guma, entrar na croa, pegar a cabeça, em cima da matéria, apanhar fulano, estar

virado, bolar, estar bolado, (entidade), estar em cima de fulano, baixar, etc. Estar irradiado quer dizer sentindo a presença/proximidade da entidade, mas ainda não em transe. Abaixo, um exemplo de encantados brincando Bumba Boi: **Trecho de Guriatã (Documentário, 2018)**

5.1.2 As doutrinas

> Antigamente cada festa dessas se tocava sete noites seguidas, cinco, agora diminuímos tudo, porque as pessoas não têm mais tempo, cada vez o trabalho dá uma estirada maior, se falta um dia ou dois, perde o emprego, antigamente não, aquela mulherada ficava isolada dias no sítio, trabalhava em casa de família, os patrões entendiam, se você perdesse o emprego hoje, amanhã você já estava com outro. Hoje está tudo acelerado, é o tempo, é o mundo, o universo que programa tudo isso e o vodum, o orixá, o caboclo, estão vendo isso e vão se acostumando com essa alteração. Naquela época o tambor podia troar, ir até de manhã, agora tem uma tal de lei do silêncio que estipula horário, não se pode mais rufar tambor até de manhã…
>
> (Euclides Talabyan, 2009)

Há festas com um dia só de Tambor, outras com 3, 5, 7 ou 9 noites seguidas. Com a urbanização e aceleração do cotidiano, essa frequência tem diminuído, e são poucos agora os festejos de mais de 3 dias, que acontecem normalmente na véspera, no dia e no dia seguinte da data católica. Nesses festejos maiores, em geral o primeiro dia é dedicado somente aos voduns e orixás, com doutrinas em língua africana, e a partir do segundo dia o Tambor em algum momento "vira para a Mata", dando lugar à manifestação das entidades da Encantaria – Fidalgos, Turcos, caboclos etc., quando as doutrinas são então predominantemente em português[17]. No encerramento do Tambor, volta-se a homenagear as divindades africanas, finalizando com Legba. Essa Virada pra Mata se dá normalmente quando se canta para o vodum (A)Verequete[18],

---

[17] Português brasileiríssimo, tentar traduzir essas doutrinas em publicações bilíngues sempre foi um pesadelo: "eu vi banzeiro na croa"; "Dom João Soeira abalou na eira"; "caboco Roxo balanceou"; "não doutrina senão eu baio"; "Chamei caboco pra baiar na eira"; ou "Maria Légua tá na linha, Surubim tá no mundé, dá no boi, Seu Légua"; "venci demanda na trincheira" e outros versos como esses resultam nas piores traduções possíveis.

[18] (A)Verequete e Badé, assim como Lissá, são voduns cultuados também na Casa das Minas jeje, pertencentes à família de Queviossô, uma família de divindades nagô ligada aos astros, ao céu e as águas (chuva, raios, tempestades), recebidos como hóspedes por Zomadonu, vodum dono da Casa.

sincretizado com São Benedito, e a volta é chamada cantando-se para o vodum Badé, relacionado à família de Xangô. Às vezes canta-se ainda para as divindades mais velhas – Nanã/Vó Missã, Iemanjá ou mais comumente Oxalá/Lissa/Rei dos Mestres - nessa volta, antes de encerrar com Legba. É bastante comum que, antes do Tambor, seja cantada uma ladainha para o santo católico do dia, em português e/ou latim, normalmente só com vozes ou, em ocasiões especiais, com algum acompanhamento instrumental – em geral sopros, violão, tarol.

A Mina tem uma liturgia que difere da maioria das outras religiões de matriz afro, como os candomblés da Bahia e Sudeste, o Xangô de Pernambuco e outras, “O Candomblé é mais teatral”, me disse certa vez Pai Euclides. Na Mina maranhense, provavelmente por conta de uma repressão policial muito dura, a maioria dos preceitos e rituais internos é feita de maneira muito discreta; o cabelo não é raspado, há pouco corte de animais e a saída de uma iniciada é feita com pouco destaque - seu nome não é dado em público, e ela em geral não porta roupas diferentes das demais, portando apenas uma insígnia na cabeça. É preciso observar que atualmente já se vê em alguns terreiros de Mina a paramentação dos voduns/orixás, uma influência dos candomblés jeje/nagô cuja estética de luxo é valorizada.

Popularmente chamam a iniciação de “lavar a cabeça”, o que só ocorre depois de anos de participação como rodante no tambor. Também nas festas públicas não há muitos momentos diferentes ao longo do Tambor, não há “arreio” ou oferecimento de comida ritual dentro do barracão, nem despacho de padê durante o toque, sendo que as várias horas de toque são predominantemente uma sequência de doutrinas cantadas e dançadas por todos. Não há, exceto no Baião de Princesas, mudança de traje ou saída do barracão. Quando acontece o transe, a dançante permanece no salão e apenas recebe da servente/hunsohunsi/poncilê (equivalente à ekedi) sua toalha – um pano branco bordado que será colocado em volta da cintura ou do busto, mantendo o restante da vestimenta. Nos homens a toalha é colocada mais comumente nos ombros ou no braço. Voduns mais velhos em geral usam um cajado, e alguns caboclos podem usar adereços como lenços e chapéus, além de fios de contas acrescidos.

Todos dançarão juntos o tempo todo, cada um em transe com seu orixá/vodum (ou caboclo, se já houver virado para a Mata). Não há momentos de dança solo, nem de manifestação individual ou arquetípica; o desenho de movimentos será o mesmo

para todos, respeitando as características corporais de cada um, sendo que, quando já se virou para caboclo, quem doutrina (puxa a canção) normalmente terá algum destaque, fazendo algumas variações como giros próximos aos tambores. Todos (ou quase) entram em transe em algum momento durante as doutrinas de abertura; mais raramente algumas só “viram” quando começam a cantar para seu vodum, e dificilmente uma/um dançante não entra em transe durante o tambor, o que é considerado preocupante, algo como um afastamento ou enfraquecimento da energia. A incorporação é discreta também, principalmente no toque para vodum, devendo a servente (hunsohunsi/poncilê) ficar bem atenta para entregar as toalhas, pois a alteração é sutil. O transe permanece por horas, via de regra até o final do tambor. Nas danças é mantida uma hierarquia espacial onde as pessoas de maior cargo dançarão predominantemente no espaço mais próximo dos abatás e ocuparão os primeiros lugares na ordem do cordão nas coreografias em roda, sempre anti-horária. Alguns exemplos audiovisuais**:** **Aguere Iemanjá**; e **Clave dobrado**.

As doutrinas variam muito de festa para festa, havendo um grande número delas para cada orixá/vodum ou encantado. Abre-se sempre cantando para Legbara e há uma sequência fixa das divindades, sendo que se canta em ordem um certo número de doutrinas para cada um deles (segundo Pai Euclides, pelo menos sete, mas vi muitas variações desse número), sendo que o orixá/vodum a quem a festa é dedicada terá sempre um número maior de doutrinas cantadas, mas sua ordem na Roda de alawê (xirê) permanece fixa. Na Casa Fanti Ashanti, a ordem das divindades na Roda de alawê é a seguinte: Légba, Ogum, Odé/Oxossi, Logun, Ossain, Sakpata/Obaluaiê/Xapanã, Dan, Loko/Iroko, Xangô/Badé/Ilô, Obá, Ewa, Iemanjá, Olokun, Oxum/Mãe Maria, Nanã/Vó Missã, Oxalá/Rei dos Mestres/Lissá, (Mawu Lissa), Légba.

Pai Euclides (1997) sobre a abertura do tambor:

> Chega a hora da abertura, quando o Pai ou Mãe de santo ou até mesmo a guia (Onotchevisi) eleva um conjunto de canções homenageando os intermediários dos orixás-voduns, que são os Légbas. Esse conjunto é composto de 32 canções. Isso porque se deverá cantar duas delas para cada Légba que compõe a coluna de 16 orixás. Quase não se percebe a palavra exu ou Légba, a não ser na primeira doutrina (Imbarabô) (1997, p.45-46).

Essas doutrinas do Tambor (festa pública) são numerosas e variam de toque para toque conforme o “enredo” do Orixá dono da festa. Há também inúmeras

doutrinas de fundamento, que acompanham os rituais de feitura e preparação das festas. “Canta-se para tudo”, diz Mãe Sandra – colher e macerar folhas, banhos, fazer refeições, sacrifícios, licenças, agradecimentos, limpezas, saudações, rezas das “horas grandes” do dia, etc, e ainda outras rezas e louvações, normalmente feitas sem os tambores, como o Saboblê, o humpediôe o Sadró, mas não há uma terminologia própria para cada repertório desse, normalmente referido por sua funcionalidade. Pai Euclides (1987) lista Doutrinas de Ebó, de Folhas, de Bori, de Imolação, Fúnebres e de Purificação, mas essa lista inclui também as do Candomblé, inserido na casa em 1982.

> Cantar é uma coisa que eu tenho comigo, que está no meu sangue, me faz bem, mas sempre fui curioso, via os outros fazerem e queria aprender, então, eu sei bordar, fazer artesanatos, sei fazer um tambor de Crioula, uma caixa do Divino, as caixas da minha casa foram feitas por mim mesmo, passei muitos anos preparando o altar, a tribuna do Espírito Santo da minha casa, preparava também os tronos da Casa de Nagô. Sempre tive essa habilidade, esse desafio de aprender e fazer bonito, porque é pelo canto, pela dança, pelo toque, que levamos as mensagens aos voduns, orixás...Qualquer entidade se sente bem mais feliz, dá um recado bem mais dado quando a parte instrumental está bem feita, a cantoria está bem feita. Não é diferente de nós humanos que quando a gente está na festa né? Se a festa está bem tocada, bem cantada a gente tá dentro, senão a gente já fica assim meio sem graça, né, esperando assim a coisa melhorar... mesma coisa são as entidades. Eles gostam muito mais disso (Pai Euclides, informação verbal, entrevista concedida à autora, 2010).

As doutrinas têm, em sua maioria, a forma AABB, mas também se ouve AABCC AABBCC, ABAB, ABC, ABACA, e outras variações, sendo que, via de regra, essa forma é exposta pelo solista e repetida integralmente pelo coro, sendo poucas as doutrinas com refrão ou partes que são diferentes no solo e no coro. O solo inicia sem tambor, em recitativo. Esse recitativo será mais ou menos livre, dependendo da habilidade do cantor, já que sua estrutura rítmica interna deverá ser perceptível à ferreira (gantó), responsável por definir a clave/linha-guia que determinará o toque dos tambores. Esse recitativo sem o tambor servirá também para o coro aprender melodia e letra da cantiga. É sobretudo nesse momento que as doutrinas serão transmitidas, já que, uma vez iniciados os tambores/cabaças, esses se sobreporão (ou quase) à voz solista. Próximo ao final desse primeiro solo, o ferro inicia a linha guia, seguida pelos abatás e cabaças, pouco antes da entrada do coro. Em geral são repetidas por no mínimo 3 vezes (3 solos e 3 coros), podendo ter muitas mais repetições dependendo do tamanho das frases musicais. Há cantigas que são sempre cantadas

juntas, referidas como “resposta” ou “enredo” da anterior. Muitas vezes, ao tirar dúvida sobre a letra ou melodia de uma doutrina, além da solução vinha a informação: “a resposta dela é tal”, ou “essa outra é do enredo dela”. Quando se canta para vodum/orixá, as doutrinas são puxadas normalmente pelo/a chefe e pessoas da alta hierarquia da Casa, mas, quando o Tambor vira pra Mata, todos os dançantes poderão (em geral deverão) puxar as cantigas de seus encantados, homenageando também outras entidades importantes das linhagens espirituais dos encantados da casa.

Das doutrinas em língua africana, dificilmente consegui alguma tradução, assim como pouco há da identificação da língua, sendo eventualmente referida como nagô/yorubá ou mais raramente fon, mas cada vez menos há o conhecimento semântico das palavras, restando sobretudo uma referência do conteúdo/enredo ou o entendimento funcional da doutrina. Pai Euclides definia claramente a letra em todas as suas sílabas, mas explicava a cantiga sempre a partir de uma ou duas palavras identificadas com uma tradução definida e um assunto/cena/ensinamento que as inserissem nesse contexto. É bastante comum que essas doutrinas em língua tenhas variações de palavras ou sílabas de terreiro para terreiro. Mesmo irmãos de santo como Pai Euclides e Pai Jorge de Itaci, contemporâneos do mesmo terreiro, cantam com diferenças no texto, e cada vez mais o repertório em português tem dominado a liturgia nos terreiros mais novos.

> Mas tudo que eu aprendi, graças a Deus, foi ainda na oralidade. Quando eu perguntava para minha mãe de santo – que eu achava bonitas aquelas melodias, mas não sabia o que estavam cantando, coisas embrulhadas – ela não permitia que a gente copiasse, tínhamos que aprender de ouvido. A minha tia era desse jeito, o pessoal da Turquia também, eu vim de uma época em que ninguém passava nada de papel. Hoje até eu já passo coisas no papel, porque as pessoas não podem mais estar sempre no terreiro, é uma forma de ajudar, porque a bagagem é grande, eu sou uma fonte dentro do culto e quero que eles aprendam. Por aqui passaram várias pessoas analfabetas, Maria Júlia, Maria de Felix, Caetana, Escurinha, e todas elas aprenderam no axé, na força de vontade, mas esses que sabem ler querem no papel (Pai Euclides, informação verbal, entrevista concedida à autora, 2005).

Do repertório em língua africana, grande parte é transmitida oralmente há várias gerações e compartilhada por boa parte dos terreiros. A maioria das doutrinas gravadas pela Missão de Pesquisas Folclóricas em 1938 ainda é ouvida em terreiros de São Luís. O repertório da encantaria, muito mais vasto, além de conservar parte das doutrinas das gerações anteriores - já que são cantigas que apresentam e

definem características dos encantados que permanecem baixando, - muitas doutrinas novas surgem recebidas em transe, em sonho ou em um momento de concentração, trazidas ou dadas pelas entidades. Essas doutrinas continuam circulando, mas em alguns casos são conhecidas como “da Casa”, quando só se canta naquele terreiro. Isso pode acontecer também com as doutrinas de língua africana – há algumas lindas, “próprias” da Casa Fanti Ashanti, e, também durante a iniciação, o Pai ou Mãe de santo recebe uma doutrina para o iniciado, ou o próprio iniciado em transe a recebe. Luizinha, a maior “compositora” de doutrinas que já conheci, nos conta um pouco:

> Se eu estou lá no quintal, como eu gosto de viver no meu quintal limpando, varrendo, gadanhando, lavando minhas roupas, estendendo, se eu estou cozinhando, estou ali fazendo qualquer coisa, é qualquer hora, na hora que eu me concentro um pouco chega doutrina. Eu pra te falar a verdade: se toda doutrina que chegasse para mim se fosse 50 centavos eu era uma milionária hoje porque minha filha é 4, 5 doutrina por dia. Se eu estou bem ali fazendo uma coisa que às vezes eu fico mais é cantando. Mas aí vem a fila. É doutrina de cura, é doutrina de defesa é tudo. Eu tenho muita doutrina e são assim porque o povo fala que doutrina não tem dono, espírito não tem dono, doutrina não tem dono. Tem! na verdade tem, porque eu te digo bem aqui as que eu canto todas são minha. Existe aquela primeira pessoa que o espírito deu. Só que eles espalha eles se engraçam de muitas pessoas também.
>
> Então o espírito não tem dono. Hoje ele chega aqui hoje ele está numa eira, amanhã eles está em outra, eles andam no mundo inteiro. Então eu tenho doutrina demais. Se eu fosse vender doutrina eu não sabia onde, não tinha nem lugar, acho que a Pirapemas todinha ainda não cabia o dinheiro. Se eu fosse vender a um real. Eu tenho muitas. Eu tenho doutrina demais, muito muito muito mesmo. Eu tinha um celular aqui que era só de música minha. Tem vez que eu até esqueço, eu não lembro mais porque vem é todo dia. Vem a toda hora, é como um celular. Toda hora chega uma mensagem e a doutrina é como uma mensagem, é uma mensagem dos espíritos. Você está ali você não está nem pensando no celular, quando pensa que não chega, chega a ser um choque (Luizinha, informação verbal, entrevista concedida à autora, 2022).

Ela não está exagerando; até o meu celular já está lotado de doutrinas dela, que chegam pelo WhatsApp como flores luminosas, na sua voz cristalina, literalmente às centenas[19]. Luizinha, aliás, há muito me permitiu fazer as pazes com a minha voz, aguda e pequena, que sempre pareceu inadequada diante da potência das vozes de cobrir tambores que eu tanto admirava. Ela tem uma relação bastante única na expressão de sua espiritualidade através da música. Recebe doutrinas de defesa, por

[19] Escrevi um artigo sobre essa comunicação, no livro *Relatos da Pandemia*, org. Sonia Ray, lançado em 2021. Ela me mandou mais de 300 doutrinas em mensagens de áudio no whatsapp entre 2020 e 2022.

exemplo, como aviso – e antídoto – a alguma situação adversa que ela vai viver no dia. Recebe doutrinas de cura quando ela ou alguém próximo está doente, e usa a doutrina como medicação. É como sua energia se transmutasse em som na comunicação com suas divindades. E o resultado é um exagero de beleza.

Exemplo Audiovisual: Mestra Luizinha

No seu Tambor de Mina em Conserva (1997), Pai Euclides nos conta também:

> Em tempo de festa, quando o sol da manhã cruzava os céus do Egito[20], no momento exato em que se cantava para ao Rei dos Mestres, todos os presentes saíam do barracão para o pátio, onde ficava *imalé*, o pau-da-paciência. Era exatamente nesse momento que acontecia a miscigenação espiritual naqueles negros, que entravam em transe para exibir suas danças, crenças e magias, contagiando os frequentadores com as vibrações positivas que os ashantis emanavam, gozando da liberdade de estar num verdadeiro quilombo. **Os negros desse terreiro tinham o dom de compositores no momento de seus transes**, manifestando-se espontaneamente (2002, p.84, grifo nosso).

Aqui retomo rapidamente à reflexão sobre as ferramentas criativas da memória, já que tanto Pai Euclides quanto Luizinha têm vocações espirituais muito potentes e são também artistas excepcionais. Luizinha tem uma voz agudíssima e muito leve, mas, quando está em transe, expande a tessitura e ganha uma projeção capaz de encobrir os tambores. Pai Euclides incorporava uma quantidade enorme de encantados, além dos voduns e orixás. Convivi muito com vários deles, e cada um tinha uma *persona* muito diferente, em corporalidade, voz, gestual, sotaque, vocabulário, estética, musicalidade. Seu Jaguarema tinha uma voz potentíssima, e cantava com acentos muito marcados, ele impunha uma energia mais agressiva nos tocadores, o toque como que ganhava força. Seu Tabajara era refinadíssimo nos ornamentos; variava lindamente sobre a melodia; tinha doutrinas elaboradas, com várias partes. Balanço era um dançarino de extrema graça e elegância, fluido e etéreo, sem arestas. Corre Beirada era o farrista de Pai Euclides; diplomata, piadista, tinha um repertório infinito de todos os gêneros: Boi, Tambor de Crioula, Samba, Seresta, Cacuriá, Cura, Baião, Carimbó e era sobretudo um exímio improvisador. Sem entrar na complexa e multidisciplinar discussão sobre o transe, o fato é que todo esse repertório estético estava concretamente marcado em sua memória corporal, possivelmente podendo ser acessado mesmo quando ele era “apenas” Euclides,

[20] O extinto Terreiro do Egito.

trazendo ferramentas e recursos outros para suas criações e performances. Ele fala sobre o assunto:

> Na religião de vodun todo mundo tem oportunidade de aprender cantar, dançar, tocar, vai do dom de cada um. Às vezes, um encantado, digamos que ele se chama Pedro. Ele pode manifestar em você, desempenhar um papel muito bom, saber cantar, saber curar, saber dançar. E esse mesmo caboclo Pedro se manifestar em mim e não saber nada disso. Porque cada cabeça é uma sentença, é um mundo e às vezes o encantado não encontra a ferramenta. E isso não quer dizer que ele não seja o mesmo fulano. Por exemplo, qualquer caboclo que estiver em Anunciação[21] vai cantar bem, a não ser se, por acaso ela estiver virada no erê. Ela não vai cantar numa linguagem que ela costuma cantar com outra entidade. Tem pessoas que não tem a mesma sensibilidade, né? Pra captar toda essa essência da própria entidade, então isso muda muito. Nem todo mundo é igual. Nada é igual. A gente pensa que é igual, mas não. Até as folhas de qualquer árvore, você pode pegar, você pode catar três, quatro folha da mesma árvore, você coloca uma do lado da outra, você vai olhar uma por uma, e você vai ver que tem diferença. Folha da mesma árvore. E cada espírito tem seu dom, também. (Pai Euclides, informação verbal, entrevista concedida à autora, 2009)

Essa foi a resposta de Pai Euclides quando indaguei por que o encantado Jaguarema cantava com tanta potência no corpo dele e de forma frágil e irregular quando incorporado em uma dançante do Terreiro da Turquia. Essa ideia dialoga com Simas (2018), que vê na encantaria um "ecossistema das sabenças encantadas", fundamentado em:

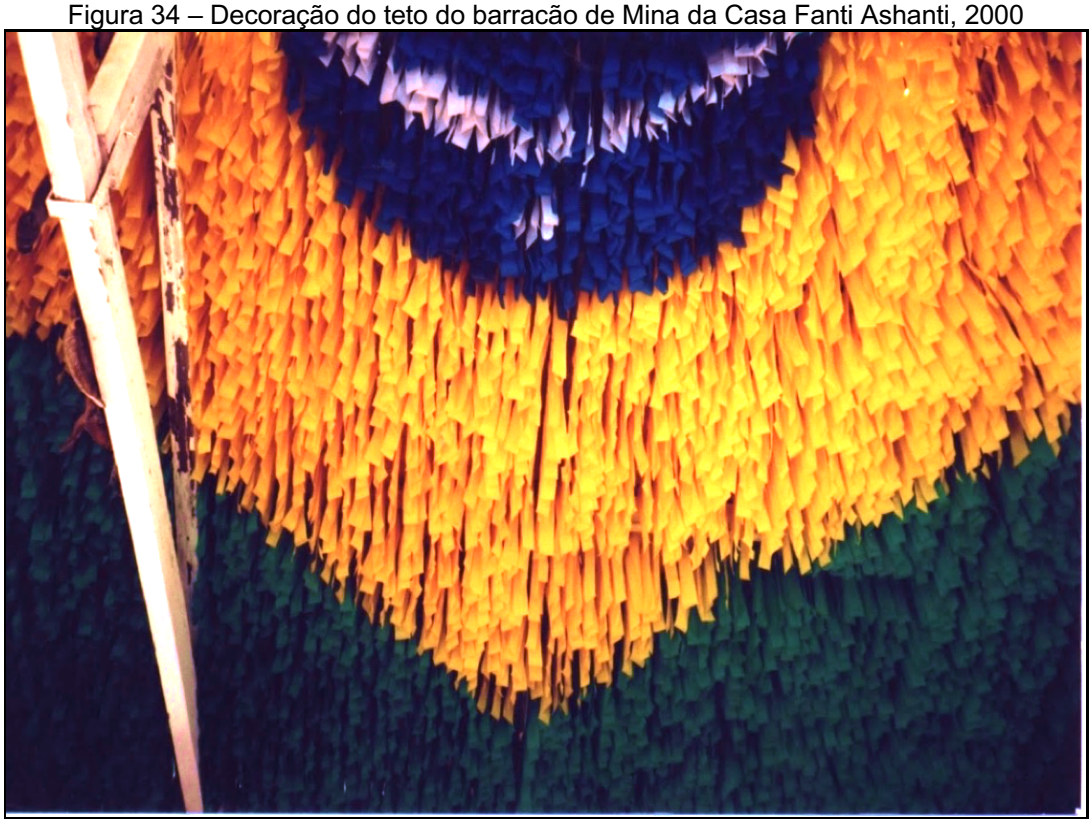
> […] saberes que operam na dimensão do encantamento do mundo, onde há um fundamento comum modelador, ancorado na ideia da restauração/manutenção da harmonia entre o visível e o invisível e em um papel protagonista da corporeidade - feita de transe, dança, música - para que essa harmonia se estabeleça (Simas, 2018, p. 2).

Cada encantado também se manifesta com sua marca em cada pessoa, tendo doutrinas exclusivas em cada filho e eventualmente mudando seu nome público, por exemplo, os encantados Troirinha e Calango Verde seriam a mesma entidade, mas pode se apresentar com nomes diferentes. Na Figura 35, um exemplo da decoração do teto do barracão de Mina da Casa Fanti Ashanti, nos anos 2000.

---

[21] Anunciação é a Dindinha, sua irmã biológica mais velha, e atualmente a segunda pessoa de cargo mais alto na Casa Fanti Ashanti, tendo sido indicada como Mãe Pequena da Casa quando Mãe Kabeca assumiu a chefia, após a morte de Pai Euclides. É uma cantora fenomenal, toca percussão lindamente, dança como se flutuasse e tem um ouvido harmônico impressionante, muitas vezes n'A Barca ou no Ponto br ela rejeita alguma movimentação harmônica que lhe parece fora de seu ouvido interno, guiando os encadeamentos.

Figura 34 – Decoração do teto do barracão de Mina da Casa Fanti Ashanti, 2000



Fonte: Acervo Maracá

5.1.3 Instrumentos: combinações e funções

Toca tambor batazeiro, toca tambor pra mim
Lá na eira do meu pai, lá se trabalha assim
Toca tambor pra mim, toca tambor pra mim
Eu venho da mata grande, do baixo do Mearim

Áudio: Terecô na Tenda São José

Figura 35 – Tambor de Mina na Casa Fanti Ashanti. Da esquerda para direita, Alex (cabaça), Flávio (abatá guia), Graça (ferro), Wellington (abatá contraguia)



Fonte: Acervo Maracá

O complexo da Mina maranhense tem instrumentações diversas, que variam e se combinam conforme os rituais e suas muitas expressões (Figura 36). O Tambor de Mina jeje nagô, ludovicense, a Mina “clássica”, tem um conjunto bem determinado formado por dois tambores - os abatás, o ferro (gã) e um par de cabaças grandes cobertas de contas (agüê). Um longo intercâmbio com os terreiros de Codó trouxe para o Tambor de Mina de São Luís o Tambor da Mata, instrumento característico do Terecô, assim como levou para algumas Casas de lá também os abatás. Atualmente, boa parte dos terreiros da capital tem também o Tambor da Mata além dos abatás, utilizando-os regularmente ou quando da “Virada pra Mata”, que é um momento do ritual onde se interrompem as doutrinas para voduns e orixás africanos e o tambor se abre para a chegada das entidades da encantaria. Alguns terreiros usam também três abatás, mais de duas cabaças grandes, e é comum também a presença de uma versão bem pequenina das cabaças, tocadas por pessoas da assistência.

Os rituais ligados à Cura/Pajelança, identificados como Linha d’Água, como a Cura, o Baião de Princesas e o Encruzo, têm como base instrumental o grupo de

pandeiros e cabaças. A Festa do Divino tem seu instrumento único e característico, a Caixa do Divino, que também é usada no Bambaê. O Canjerê irá reunir as diferentes instrumentações – abatás, ferros, parelha de Tambor de Crioula, berimbaus, tambor onça e outros mais, e nas Ladainhas e no Baião de Princesas há a presença de instrumentos melódicos e harmônicos.

O Terecô tem como base e origem os Tambores da Mata e maracás (também feitos de cabaças, mas sem as malhas de contas, com sementes no interior), mas incorporou uma grande variação de instrumentos, como tarol, tabocas, sopros, triângulo e também os abatás da Mina de São Luís. Por fim os Bois de Encantado utilizam preferencialmente os instrumentos do Bumba Boi do sotaque de Baixada – Pandeirões, matracas, maracás e tambor onça, mas que podem ser reduzidos ou largamente adaptados.

> Os tambores de membrana africanos não são concebidos e construídos para tocar percussão, isto é, uma rítmica musical exuberante sobre um só nível tonal. Os materiais e construções musicais melorrítmicas dos tambores de membrana-mãe, bem como outros níveis tonais tocados por outros instrumentos, foram concebidos e configurados principalmente para realizar especiais missões humanizadoras musicais. Como tal, os materiais e o acabamento técnico dos instrumentos de dois ou mais tons devem infundir sutilmente a saúde da mente e do corpo. Existem idiomas melorrítmicos que efetivam o funcionamento saudável de órgãos e partes específicas do corpo (Nzewi, 2020, p. 127).

Os abatás são tambores cilíndricos com membrana dupla e afinação por tarrachas – aros e semiaros ligados pelos varões que se prendem às duas extremidades, podendo mais raramente serem independentes em cada extremidade. Os abatás têm nome e são consagrados a alguma divindade, normalmente às principais do terreiro. Na Casa Fanti Ashanti eles se chamam Omobarisá, o tambor maior ou abatá guia, que é consagrado a Oxalá/Lissá, e o menor (contraguia), que se chama Orisun (Figura 37), consagrado a Oxum/Mãe Maria.

Figura 36 – Omobarisá e Orisun, os abatás da Casa Fanti Ashanti



Fonte: Acervo Maracá

Antigamente eram feitos com troncos de árvore ocados (mucajuba, carnaubeira, faveira, siriba), e a afinação se dava em amarração por cordas ou cravelhas. Atualmente é raro vê-los feitos de tronco de árvore; o mais comum é a construção com metal – latão/flandres – e cada vez mais se encontram abatás feitos com canos largos de PVC. Os abatás da Casa de Nagô e do Terreiro do Justino são ainda feitos de troncos de árvore, e apenas no Terreiro do Justino vi ainda a amarração feita com cordas e ganchos de metal (ali também se observa um formato mais cônico do tambor, devido ao movimento da árvore que o originou). O abatá maior, chamado grande ou guia, tem o diâmetro ligeiramente maior e fica normalmente à esquerda do menor, chamado contraguia ou resposta.

> Porque eu vejo assim, o abatazeiro, o abatazeiro mesmo, ele tem que ter todo esse conhecimento. Não é só no tocar, mas no confeccionar. Ele tem que ter essa ligação entre ele, o instrumento e o pai de santo. Tem que ter essa ligação entre os três, entre os três, se não tiver, ele não vai ter entendimento de nada, de nada, de nada (Eliezer Batazeiro, informação verbal, entrevista concedida à autora, 2021).

Figura 37 – Tambor de Mina na Casa de Nagô. No abatá da esquerda, Seu Bibi Batazeiro



Fonte: Acervo Maracá

O couro indicado para cobrir os abatás é de cabra, bode, bezerro ou veado (Figura 38). O mesmo couro deve ser usado para cobrir as quatro bocas dos dois tambores, ou ficarão “desemparelhados”. São tocados na horizontal, apoiados em cavaletes próprios para sustentá-los (segundo Pai Euclides antigamente eram tocados no colo). Ainda que tenham pele nas duas extremidades e ambas ficarem à mesma altura do batazeiro, são via de regra tocados em um lado só com as duas mãos. Muito raras vezes vi tocarem com uma mão em cada pele, e mesmo assim por pouco tempo.

A designação corrente dos tocadores é batazeiros/abatazeiros, mas também são conhecidos os títulos de Olubatá ou Alabê huntó (Pai Euclides assim denominou em alguns trabalhos). Os batazeiros são iniciados para essa função e têm protocolos diversos, como abstinência sexual antes dos toques, só tomar as bebidas que estiveram no peji etc. O aprendizado se dá totalmente na prática, de forma que mesmo o nome dos toques nem sempre são conhecidos:

> Falam: um outro dobrado, aí, outro dobrado, eles falam dessa forma, mas ninguém chegou assim: não, essa mina corrida aqui ela tem um nome. Esse primeiro dobrado aqui ele tem um nome. Esse segundo dobrado aqui tem outro nome. E esse valsado aqui também tem um nome. A gente leva a doutrina da forma como ouve do outro (Eliezer Batazeiro, informação verbal, entrevista concedida à autora, 2021).

Ou ainda, diz Seu Bibi Batazeiro: “Esses toques, essas casas quando inauguraram, eles já vieram trazendo né? Então a gente ia ouvindo os mais velhos bater, a gente ia decorando como batia.”

Ao contrário da maioria das religiões de matriz africana no Brasil, no Tambor de Mina a função de tocar os tambores é, a priori, dos homens, mas não é interditado às mulheres. Já vi mulheres tocando os abatás na Casa das Minas, em casas mais novas e também no centenário Terreiro do Justino. Na Casa Fanti Ashanti, é permitido que as vodunsis, em transe, toquem também os abatás. Presenciei Dindinha (com Seu Rouxinol) e Mãe Kabeca (com Seu Batata Roxa) tocarem mais de uma vez, e ambas são excelentes percussionistas[22]. Pai Euclides nos conta:

> Odinéia foi a primeira pessoa onde esse Jaguarema apareceu aqui na ilha, foi nessa Odinéia Santos. Ela era irmã biológica de Enedino, eram quatro irmãos, conheci todos. A Odinéia tocava tambor na casa de Maximiana, quando ela estava tocando ele a apanhava, às vezes doutrinava[23], mas não dançava.
>
> Não era comum mulher tocar nessa época, mas não era uma crítica, era uma questão de vocação, para ajudar, porque os homens, Leôncio, Zé Tralhôto, José Macieira, João Pretinho, trabalhavam, não podiam ir sempre. Eram estivadores, carroceiros, vendedores ambulantes, pescadores... Depois dela, passou alguns anos e vim ver Vitória de Jaguarema tocar tambor, e também Heliodora, que era batazeira da Casa de Felicidade, um terreiro lá pelo Vinhais. A Felicidade morreu muito nova ainda, e então Heliodora se mudou para a casa de Jorge da Fé em Deus, tocou tambor lá muitos anos. Aqui mesmo quantas vezes sentou para tocar tambor Anunciação, Kabeca e Dica, irmã de Belinha. Anunciação toca tambor muito bem, principalmente em ritmo nupê (Pai Euclides, informação verbal, entrevista concedida à autora, 2009).

---

[22] Dindinha tocou tambor diversas vezes em gravações com o Ponto br e A Barca, e com Mãe Kabeca e Dona Zezé, muitas vezes ao longo de um Tambor de Crioula “tomam” os tambores, formando uma parelha feminina potente e precisa.

[23] Puxar as cantigas, doutrinar, cantar na boca do Tambor. Casa de Maximiana foi o terreiro gravado pela MPF1938.

Figura 38 – Matildinha tocando no Terreiro do Justino. Aqui se observa também o tambor de tronco ocado e afinação por corda



Fonte: Acervo Maracá

O Tambor da Mata é característico do Terecô, mas foi incorporado no Tambor de Mina da capital desde os anos 1930 (Figura 40). Segundo Pai Euclides e Ferretti (2000), foi trazido por Maximiana e utilizado pela primeira vez em seu terreiro, esse que foi registrado pela Missão de Pesquisas Folclóricas em 1938. Maximiana tinha uma relação bem próxima com os terreiros de Codó, sua família era de lá. O Tambor da Mata ou Tambor Grande é um tambor maior, em comprimento e diâmetro, semelhante ao da parelha do Tambor de Crioula, com afinação mais grave que os abatás. É mais frequentemente feito a partir de tronco ocado (Figura 39), e, em consequência, é pouco mais cônico e pesado. Tem apenas uma membrana e é tocado de pé, normalmente apoiado na diagonal em um pedestal ou barreira que o sustenta na parte frontal, para que o fundo, que toca o chão, fique com ângulo suficiente para permitir sua abertura na direção do batazeiro, garantindo a saída do ar e um maior volume. Eventualmente é tocado sem apoio, com uma corda amarrada na cintura do tocador que faz a mesma função. A pele indicada para o cobrir é também mais grossa, de boi, vaca ou veado vermelho.

Sobre o uso do tambor da Mata na Mina Nagô de São Luís e a presença dos abatás no Terecô, Pai Euclides e Pai Cícero nos contam, em entrevista cedida à autora:

> Pai Euclides: A Maximiana Rosa Silva, segundo ela contava, ela era do Mearim e lá que ela fez essa iniciação da forma deles, da nação “Cacheu”, coisa do Terecô, ela começou por lá. Ai ela veio pra São Luis pra trabalhar, veio de lá junto com o pai dela, o pai dela dizem que foi escravo, Seu Torquato, ele era um negro baixinho, bem baixote mesmo, ele que tocava o tambor grande, a mãe dela eu não conheci, acho que já era morta, mas o pai dela seu Torquato, conheci demais, ele tocava o Tambor da Mata, de vez em quando ela dava uns gritozinhos, o Tambor era quase do tamanho dele. E por aqui e ela começou a dançar, ela seguiu nesse terreiro da mãe de santo Cota de Barão e lá recolheu pra fazer preceito de Mina e ai incorporou uma coisa na outra, pode se dizer incorporou o Tambor de Mina no Terecô ou o Terecô com o Tambor de Mina, é tanto que foi o primeiro terreiro em São Luís a adotar o tambor da Mata junto com os abatás, onde botaram Tambor da Mata pra tocar, que é o Tambor no mesmo estilo do Tambor de Crioula, tambor grande, ficava às vezes entre um tambor e outro e às vezes ficava atrás ou na frente, mudava de posição isso constante, as cabaças, o agogô e o pau torava.
>
> Vinha muita gente da região do Mearim dançar lá, Euzébio Jansen e seu filho João, Maria Eufêmia, Dona Libania, Seu Gilí, que era o guia do Terreiro de Maria Piauí, Mãe de Santo badalada do Codó, Dona Melania, que foi chefa do terreiro de Sto Antonio dos Pretos, era fácil vir de trem na época do Codó e região.
>
> Pai Cícero: Ele (o tambor da Mata) vem com Maximiana. Teve essa via de duas mãos. Ela quem integrou o Tambor da Mata que é o tambor de uma membrana só, típico do Terecô afinado a fogo. Então Maximiana trouxe pra cá que era a nação dela, Cabinda. Ela era do Mearim mas a família dela era do Codó. E ela ia muito no Codó, ela dançava muito Terecô em Codó. E aí ela colocou entre os abatás, ela foi a primeira a colocar isso aqui em São Luís. E em Codó quem levou os abatás foi exatamente Maria Piauí, também porque era da nação Cabinda, que andou pela casa de Maximiana, andou pela casa de Cota do Barão, também da nação Cabinda e levou esses abatás para Codó. E Maria Piauí começou a fazer essa... Ela separou. Ela colocava Mina Cabinda uma ou duas noites, depois era Terecô. Ela nunca misturou.

Figura 39 – Tambor da Mata no terreiro de Joãozinho Vilanova

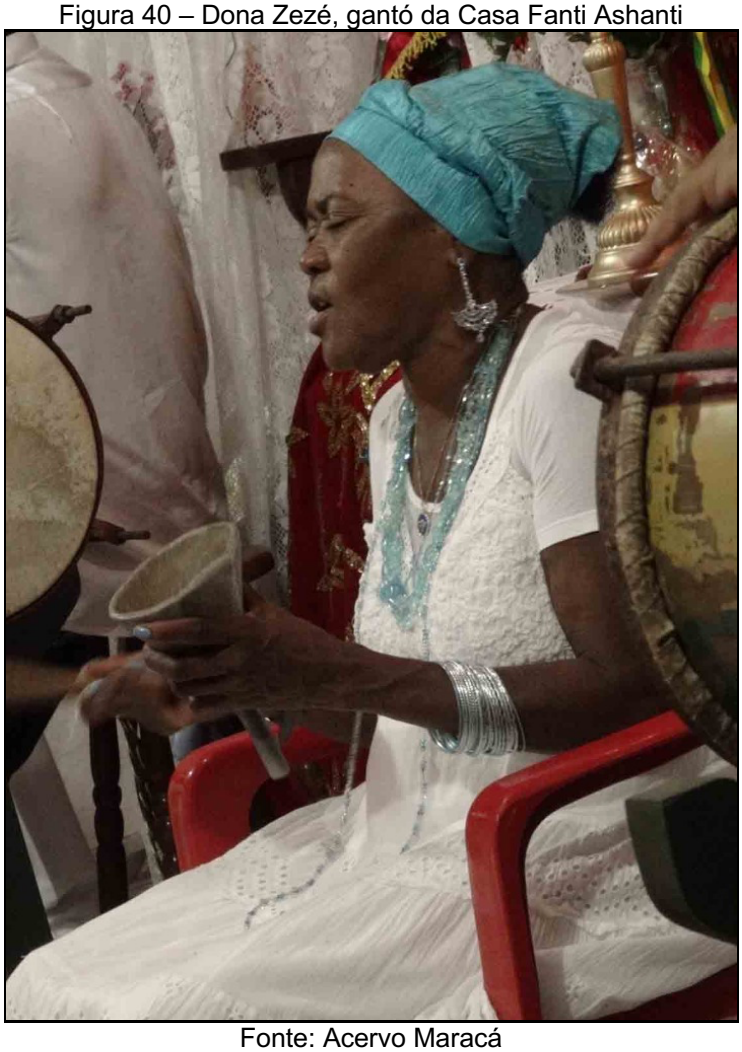


Fonte: Acervo Maracá

O Ferro, nome mais popular do gan no Maranhão, é um sino de campana única, em geral em formato mais circular que as campanas dos agogôs e gonguês, tocado preferencialmente com uma baqueta curta e grossa de madeira, com a campana voltada em ângulo para cima, “para a comunicação com as divindades”, segundo o olubatá Victor. No Tambor de Mina, o gan é via de regra tocado por mulheres, as gantó, que são também iniciadas para essa função, mas homens podem tocá-lo também em caso de necessidade. Tendo a responsabilidade de definir a linha guia que será seguida pelos abatás e cabaças, a gantó deve reconhecer na doutrina, antes do final do primeiro solo, o toque a ser executado, iniciando a linha guia (Figura 41). Na Fanti Ashanti o ferro é nomeado também – Ganibó.

> O ferro fundido, preferido para a construção dos sinos indígenas africanos, corrige a deficiência de ferro e impulsiona o ferro do corpo humano, enquanto os instrumentos modernos construídos com produtos minerais aleatórios como alumínio, cobre, pele sintética, etc., prejudicam a saúde corporal. É instrutivo notar que, na África indígena, a loucura congênita era amenizada e controlada através da ciência da música de sinos de ferro fundido. Os benefícios à saúde, particularmente ao bem-estar mental, das racionalizações das artes musicais indígenas africanas, desde a tecnologia de instrumentos até os construtos musicológicos funcionais, poderiam ser avançados modernidade adentro (Nzewi, 2020, p. 129).

Figura 40 – Dona Zezé, gantó da Casa Fanti Ashanti



Fonte: Acervo Maracá

As cabaças, Agüê, são cobertas com uma malha de contas (atualmente de vidro ou plástico) ou sementes - sementess de Santa Maria, de Saboneteiro ou ainda búzios (kauri), cujo final da malha é continuado para formar o cordão que é usado para tocá-las, diferente dos agbês pernambucanos. Apesar de a denominação aguê ser conhecida, são invariavelmente chamadas de Cabaças. Existe sempre pelo menos um par dessas grandes, posicionadas ao lado de cada um dos abatás, mas pode haver mais das cabaças grandes, e também em alguns terreiros, como na Casa das Minas, de Nagô, Fanti Ashanti e outros, existem ainda cabacinhas pequenas, com a mesma construção, que são tocadas pela assistência. As cabaças grandes são tocadas preferencialmente por homens, mas também não são interditadas às mulheres, sendo comum vê-las tocar. Eliezer Batazeiro conta em sua entrevista sobre Madalena, “a mulher do braço de ferro da cabaça”, considerada uma das melhores da ilha, neta da mãe de Santo Mundica da Vila Passos.

Figura 41 – Flávio tocando cabaça no Terreiro da Turquia. Zequinha no abatá



Fonte: Acervo Maracá

Figura 42 – Cabacinhas tocadas pela assistência. D. Maria de Felix e D. Zezé



Fonte: Acervo Maracá

Os outros instrumentos serão descritos adiante, nos tópicos dedicados aos rituais aos quais estão ligados. Na Figura 42 e na Figura 43 é possível visualizar exemplos de cabaças e tocadores.

5.1.4 Aspectos melódicos

Figura 43 – Balanço em Pai Euclides, no Tambor de Mina da Casa Fanti Ashanti



Fonte: Acervo Maracá

As melodias têm certa predominância dos modos menores – eólio ou dórico, mas o maior (jônio), mixolídio, lídio e lídio com a quarta aumentada são frequentes também, tanto no repertório para vodun quanto para caboclo. Escalas pentatônicas maiores e menores aparecem também, sendo bastante comuns nas doutrinas para vodum, em línguas africanas. Mudanças de modo na mesma doutrina também acontecem, em geral com alternância da terça, mas mudanças com alterações de sétima, sexta e quarta são ouvidas também. Essa alternância da terça por vezes de fato se define mais precisamente como maior ou menor em diferentes frases musicais

da doutrina, ou simplesmente procuram uma afinação intermediária, numa escolha estética próxima à descrita como Terça Neutra. Figueiredo e Luhning (2018) e Pinto (2001) já escreveram trabalhos analisando o uso desse intervalo na música nordestina, e, com efeito, já identifiquei essa escolha estética em diversos gêneros das tradições populares. Aparece às vezes como vocabulário musical de um gênero todo, como das bandas cabaçais, ou por vezes apenas de um músico ou cantor/compositor específico, e nem sempre essa terça está em quarto de tom, podendo ficar mais próxima da maior ou da menor. Essa variação de temperamento, expressa em várias estéticas da tradição popular, como as terças e sétimas "neutras", subidas de afinação em finais de frase, subida de tom nas repetições em intervalos não temperados e outros, é um dos motivos da minha escolha pelo contrabaixo sem trastes. A subida de afinação em final de frase era um recurso estilístico muito característico de Pai Euclides, que o empregava com maestria. Aqui um exemplo: **Ana Mora na Cacimba**.

As doutrinas têm normalmente uma tessitura que fica dentro de uma décima, pode raramente chegar a duas oitavas, mas também se limitar a uma quinta. A pessoa que puxa o solo em geral o faz na tonalidade que for mais favorável para sua voz, na tessitura onde ela poderá conseguir mais projeção, já que ela continuará a alternância coro/solo depois da entrada dos instrumentos e precisará ser ouvida em meio aos tambores, para definição da entrada do coro e do final.

> A construção melódica na música africana é deliberadamente concisa, geralmente dentro de uma oitava. A filosofia de inclusão-de-todos que marca a imaginação criativa requer que a extensão de uma construção melódica esteja dentro da capacidade vocal que permita a participação de qualquer cidadão. Outra razão para construções melódicas de curta extensão é assegurar uma articulação clara das palavras de um texto melódico (Nzewi, 2020, p. 124).

O Tambor de Mina tem originalmente uma tradição matriarcal e há ainda uma predominância de mulheres entre as dançantes (proporção que tem mudado gradualmente nos últimos 20 anos). Cantadores muitas vezes precisam encontrar um equilíbrio entre o tom melhor para sua voz e um que seja confortável para o coro feminino, que via de regra tem dificuldades em oitavar vozes masculinas mais agudas, sendo que, em geral, para os cantadores homens das tradições maranhenses, os tons mais agudos tendem a agregar brilho e volume/potência às vozes, sendo os timbres mais valorizados. Dessa forma, é comum que iniciados hábeis procurem um tom de

voz mais grave, ou terão como resultado um coro respondendo na mesma oitava, com pouco volume, ou “desconsolado”[24], como costumam dizer. Pai Euclides era um grande artista e impôs um padrão estético muito alto na Casa - na decoração, indumentária, na dança e em particular na música. A Fanti Ashanti tem cantoras excelentes, como Dindinha, Mãe Kabeca, Dona Zezé, Dona Lindalva, Íris, Neles e outras, que, mesmo quando ele puxava o tom mais acima, seguravam um agudo potente na resposta oitavada do coro. Mas pude observar várias vezes ele corrigir rapidamente uma puxada inicial baixando o tom para tornar mais confortável a resposta oitava acima. Mesmo Dindinha, por ter a voz mais aguda que a maioria, já vi fazer essa correção algumas vezes. Nzewi (2020, p. 123) acrescenta a essa observação:

> A música vocal africana é fortemente baseada em coros. O protocolo de comunalidade africana ordena que o coro seja mais importante que o solo. Assim, a formulação da música africana não compactua com o pensamento e definição de solo-coro. Ao contrário, a África reconhece a ordem do Coro-Solo, na qual um solista apenas emerge e faz sentido musical no contexto de uma comunidade de Coro estabelecida como fundamento para tal emergência e ação Solo. Se o solo parar por qualquer razão, a performance musical permanece estável e segue em frente; se, por outro lado, o coro parar de soar, o solo iria se debater, sem base, sem uma plataforma. O mesmo acontece com a expressão de vozes solo na vida comunitária.

Também observei que há uma considerável consistência nos tons escolhidos, que coincidem em diversas gravações diferentes, sendo que Dindinha e Euclides costumam escolher o mesmo tom um do outro, e Kabeca em média uma terça mais baixo.

5.1.5 Os toques

> Uma linguagem rítmica no imaginário musical indígena africano transmite amplitude temporal, profundidade tonal, qualidade emocional e quantificação matemática. É, portanto, percebido pelos sentidos em dimensões visuais, sonoras, psíquicas e psicodélicas; ou seja, ritmo intencional é um todo sonoro indivisível (Nzewi, 2020, p.127).

Muito se tem escrito sobre os elementos rítmicos da música africana, há mais de 50 anos sendo assunto de um incontável número de publicações e pesquisas em todos os continentes. Como elemento formador das musicalidades nas Américas, a diáspora gerou inúmeras outras investigações sobre as relações estabelecidas entre

[24] Desconsolado é também como se referem a alguém desafinado: “fulano é desconsolado”.

a música africana e a cultura dos países para onde as diversas nações africanas foram levadas, resultando em uma profusão de informações originais, complementares, extensíveis, e por vezes questionáveis e/ou contraditórias. Não pretendo, portanto, me alongar mais que o indispensável na contextualização teórica das informações que se seguem, resultantes da convivência, observação e performance desse repertório.

> O toque de mina, a gente tem a mina corrida. E a gente tem dois tipos de dobrado. Tem um dobrado que é imitante ao ritmo da cura, só que com uma cadência mais desacelerada. E tem um toque que é imitante a uma valsa também. Então são esses quatro toques que tem dentro da Mina (Eliezer Batazeiro, informação verbal, entrevista concedida à autora, 2021).

Como dito acima, o Tambor de Mina jeje nagô tem quatro toques básicos: o Dobrado, o Corrido, o Sapateado, também chamado de Pinicado (Seu Bibi), Repinicado (Jorge Babalaô), Pirão (Mestra Graça) ou Segundo Dobrado (Eliezer Batazeiro), e, por fim, o Cadenciado, também chamado de Dobrado Cadenciado (Jorge Babalaô), Valsado (Eliezer Batazeiro) ou Valseado (Seu Bibi). Vou privilegiar aqui os nomes usados na Casa Fanti Ashanti – Dobrado, Corrido, Sapateado e Cadenciado. No texto que escreveu para o encarte do CD Tambor de Mina Raiz Nagô (2002), Pai Euclides nomeou os toques indicando sua relação com alguns toques do candomblé ketu: Corrido – alujá, Dobrado – ilu, Cadenciado – sató, Sapateado – opanijé. É possível entender a relação proposta a partir de semelhanças musicais com a linha-guia, acentuação ou andamento, mas guardam muitas diferenças, mesmo porque esses nomes nem sempre correspondem ao mesmo toque em diferentes terreiros, e Pai Euclides tinha como referência primeira o candomblé nagô egbá de Pernambuco.

Um conceito importante aqui é o de linha-guia. Descrito por Kwabena Nketia em 1963, o termo *timeline* se refere a uma matriz rítmica cíclica que irá guiar a performance de músicos e dançarinos. Vários outros termos foram utilizados com esse sentido: *guideline*, *bell patterns*, líneas temporales e um mais familiar aos músicos - clave.

Há muitas definições para o termo, mas duas delas, apresentadas por Chamone (2019) reverberam na minha observação e parecem bem claras: “A clave se caracteriza por uma regularidade e uma assimetria, constituindo uma unidade de referência cultural para a medida do tempo” (Estival; Cler, 1997, p. 393), ou “forma de

estruturação musical estreitamente relacionada à dimensão rítmica, culturalmente específica e esteticamente orientada, cujo papel é organizar a estruturação rítmica da música e fornecer ao músico uma guia temporal" (Kubik, 1990, p. 186).

A forma mais comum – e efetiva - de apresentação da linha-guia é sua execução em um instrumento agudo e de bastante potência sonora, capaz de se sobressair aos demais instrumentos da orquestra, permitindo que sua referência permaneça audível a todos os performers – músicos e dançarinos. Normalmente essa função é feita pelos "sinos" – no Brasil, gã, ferro, agogô, gonguê e outros[25]. Sua estruturação rítmica é tão determinante que é possível identificar a linha-guia numa melodia mesmo quando não há acompanhamento, e reside aí a habilidade das gantó no Tambor de Mina. Em seu mestrado, Candemil (2017) reconstruiu as linhas-guia das melodias de candomblé recolhidas por Camargo Guarnieri em 1935, que foram escritas de próprio punho sem a referência instrumental. Essa estruturação é também referida por Mapaya e Mugovhani (2020, p. 90): "Praticantes astutos da música indígena africana conseguem decifrar qual é a música apenas vendo as sequências da dança, ou podem "visualizar" a sequência da dança só em ouvir a música."

Outro conceito bastante descrito, *elementar pulse*, se refere às unidades mínimas de tempo, geralmente entendido com subdivisão do pulso na música europeia, que, no caso do Tambor de Mina, é dado mais regularmente pelas cabaças/agüê.

Sobre a definição de fórmulas e barras de compasso, é necessário novamente repensar de forma não etnocêntrica as formas cíclicas e espirais dessa musicalidade, já que as linhas-guia podem ter seu início definido em diversos pontos de seus ataques, mudando a referência do pulso, possibilitando assim diferentes formas de entender o ciclo rítmico. Kubik (2004) observou essa variação de coincidência do pulso com os ataques da linha-guia, chamando-os de pontos pivô (*pivot points*). Isso ficará mais claro nos exemplos que se seguirão.

Por último, é preciso também outro entendimento do conceito de síncopa e da binarização tempo forte / tempo fraco, em que, o acento poderia ser determinante como "tempo forte" também em outra referência de pulso.

---

[25] Na música popular afrocubana, as claves são tradicionalmente de madeira.

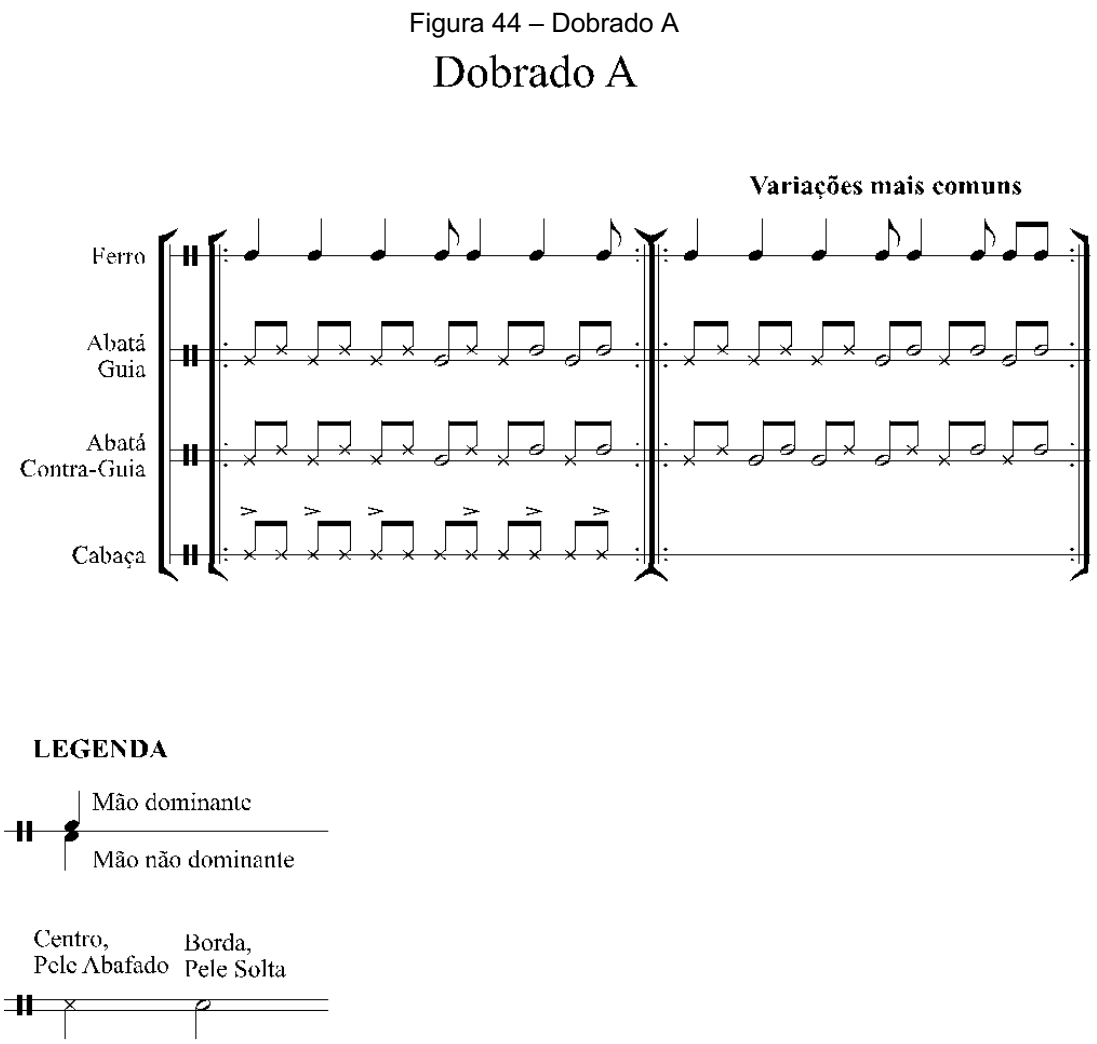
> Uma das visões mais comuns que se tem sobre ritmos africanos é que eles são sincopados. 'Sincopação' implica em um desvio da norma de acentos ou pulsos regularmente espaçados. Logo, ritmos sincopados serão frequentemente, mas não sempre, configurações rítmicas espaçadas de maneira desigual. Se pulsos espaçados uniformemente são, de alguma forma, musicalmente normais, então muita música africana é, de fato, sincopada. Entretanto, se um padrão repetitivo de espaçamento irregular [tal qual uma linha-rítmica] torna-se a norma, então os contra-pulsos igualmente espaçados tornam-se sincopados?" (Kauffmann,1980, p. 394 *apud* Graeff, 2015, p. 134).

5.1.5.1 Dobrado

O Dobrado deriva de um padrão rítmico recorrente em toda a África ocidental subsaariana, e longamente descrito na literatura. Tão frequente que é referido como *standard pattern*. Aqui no Brasil, nos trabalhos sobre o Candomblé ketu, é referido como vassi. Esse é o toque predominante no repertório da Mina dedicado aos voduns e orixás, cantado em línguas africanas, dominando mais de 70 por cento dessas doutrinas, ainda que haja doutrinas para os voduns nos outros três toques, sendo o Sapateado o segundo mais frequente. O Corrido é o toque preferencial para a encantaria, na Virada pra Mata, onde o sapateado e o dobrado também aparecem, mas menos frequentes. O Cadenciado dificilmente é tocado para caboclo, sendo executado em poucas doutrinas, em geral para os voduns/orixás mais velhos: Oxalá, Iemanjá, Nanã.

Abaixo uma grade básica do conjunto instrumental no Dobrado (Figura 44):

Figura 44 – Dobrado A

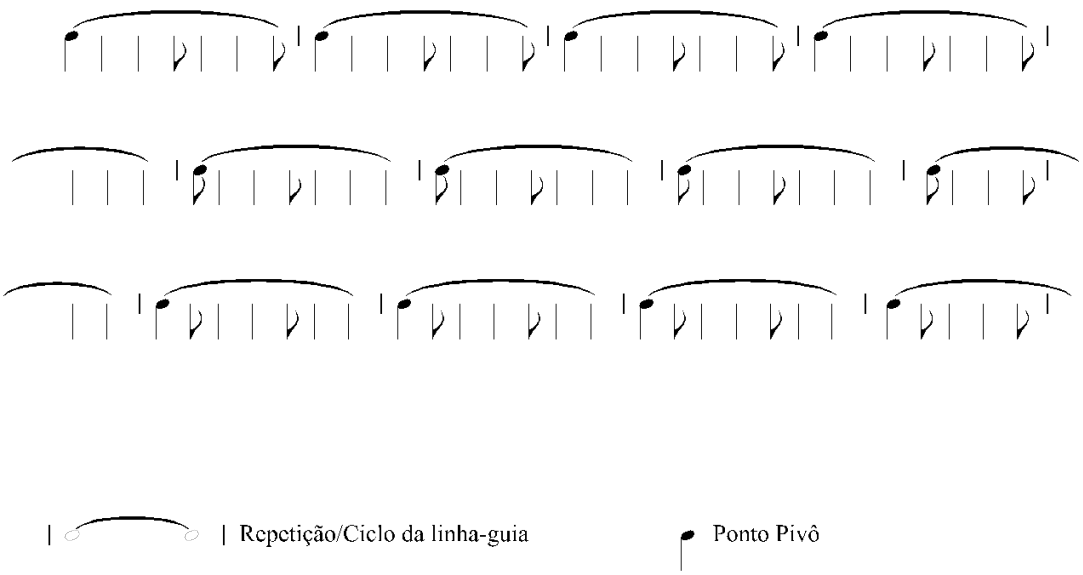


Fonte: Elaboração da autora, 2023

Como dito acima, essa linha-guia pode ter vários pontos-pivô, a depender do fraseado melódico, da prosódia da letra, da coreografia executada.

Abaixo algumas possibilidades:

Figura 45 – Exemplos de ponto pivô
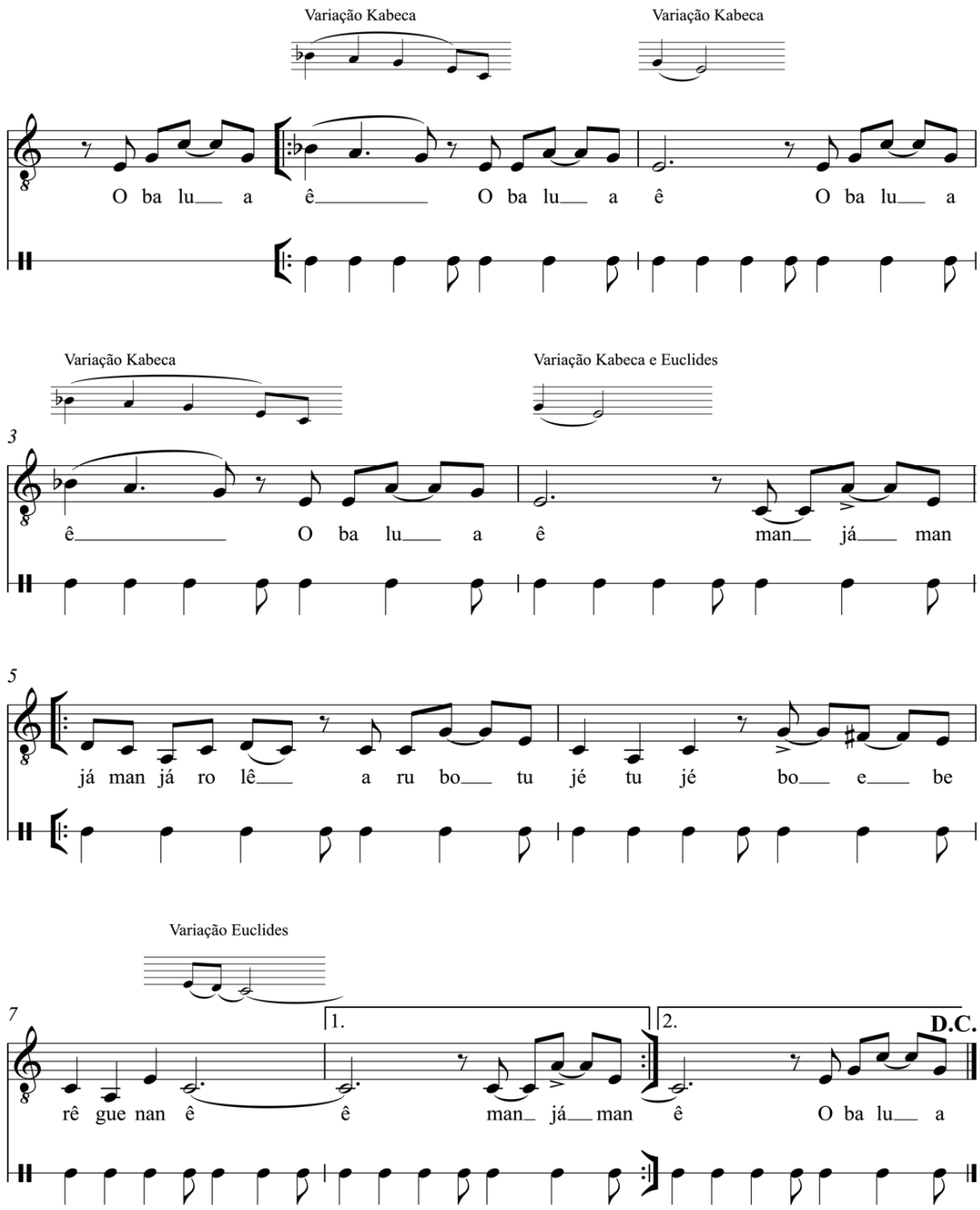


Fonte: Elaboração da autora, 2023

Pontos Pivô em 3 possibilidades:

Vejamos uma doutrina estabelecida no ponto pivô “A”, cuja melodia se assenta com rítmica muito clara sobre essa clave:

Figura 46 – Melodia 12 - Obaluaiê
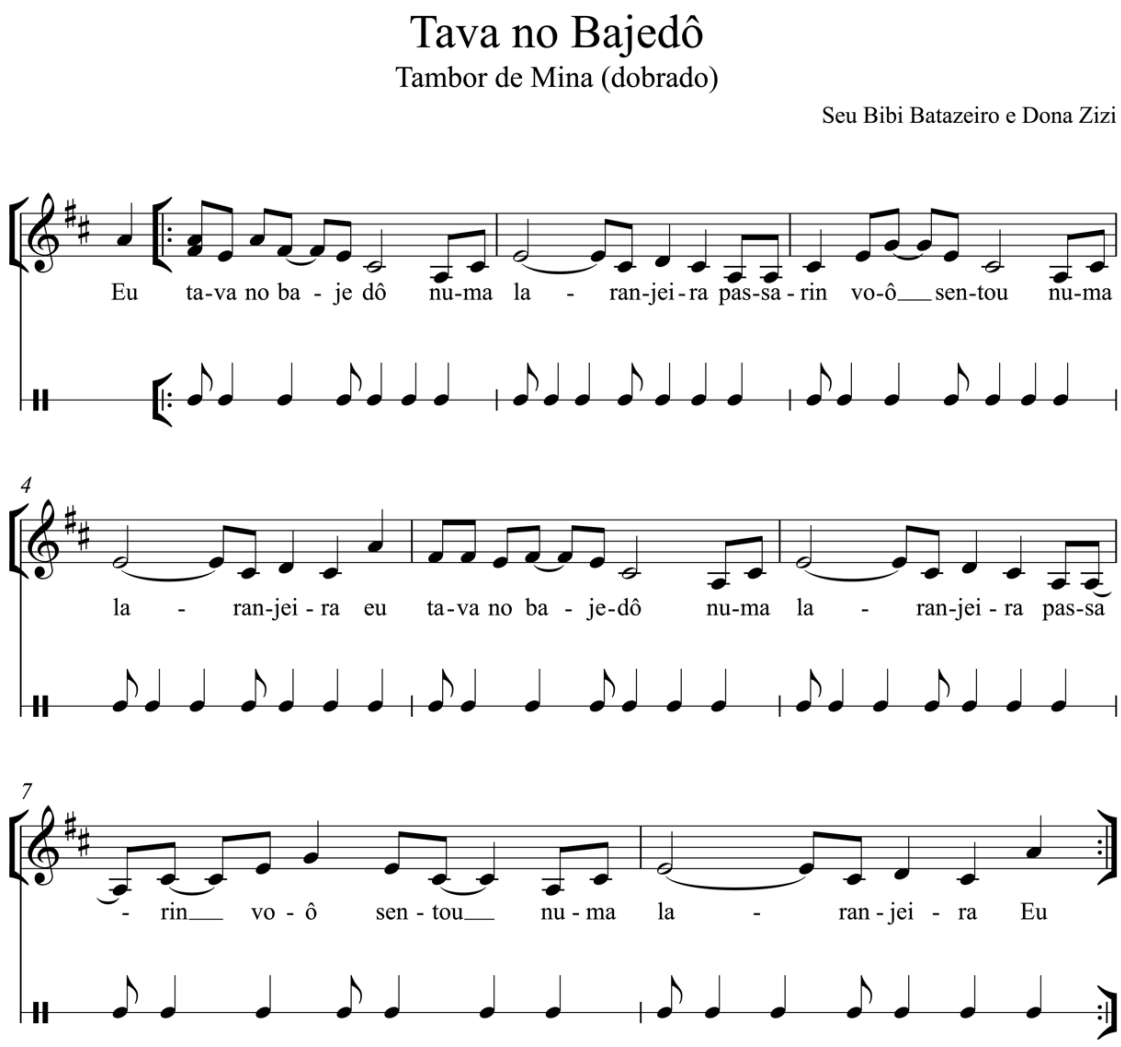


Fonte: Elaboração da autora, 2023

Enquanto performer, ciente de minha inevitável bagagem etnocêntrica paulistana, mas como sugestão das diferentes possibilidades de entendimento do pulso, indico as intenções que cada um deles me sugere, na prática. O que me parece é que a linha-guia que determina e orienta o toque a ser executado é um ostinato cíclico que traz uma percepção horizontal do tempo, em conjunto com a percepção vertical dada pelo pulso. O ciclo da linha-guia acima me conduz a uma acentuação binária, como se estivesse apoiada numa fórmula 6/4.

Vejamos uma possibilidade no ponto-pivô “B”, também cuja melodia segue claramente a acentuação da clave:

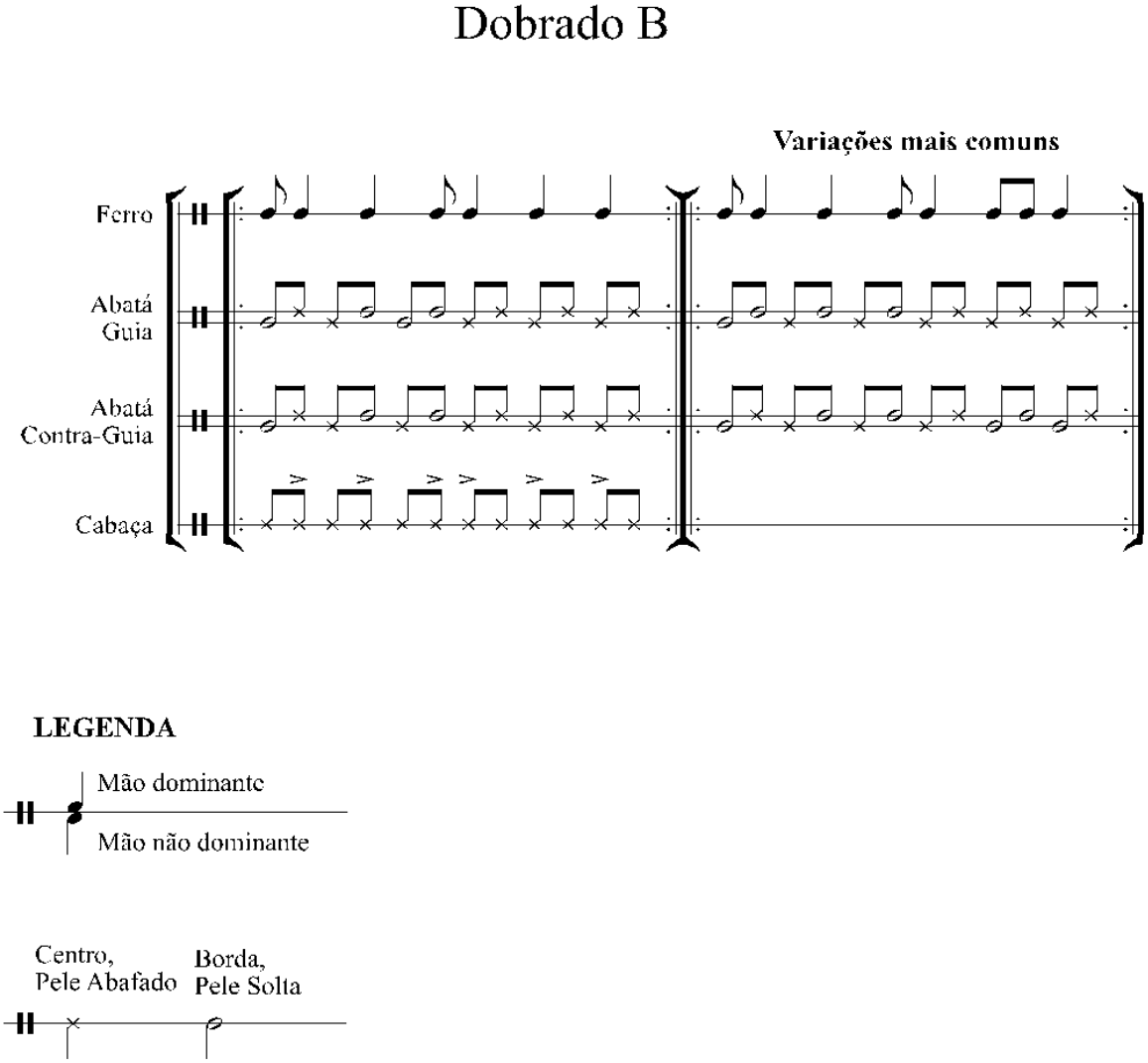
Figura 47 – Tava no Bajedô



Fonte: Elaboração da autora, 2023

Esse ponto pivô me remete a uma acentuação quaternária, que é o entendimento mais comum entre os tocadores, e como em geral a assistência bate palmas, sugerindo assim uma referência ao 12/8. A grade de percussão também é a mesma, apenas se desloca o início do compasso, mantendo a mesma performance.
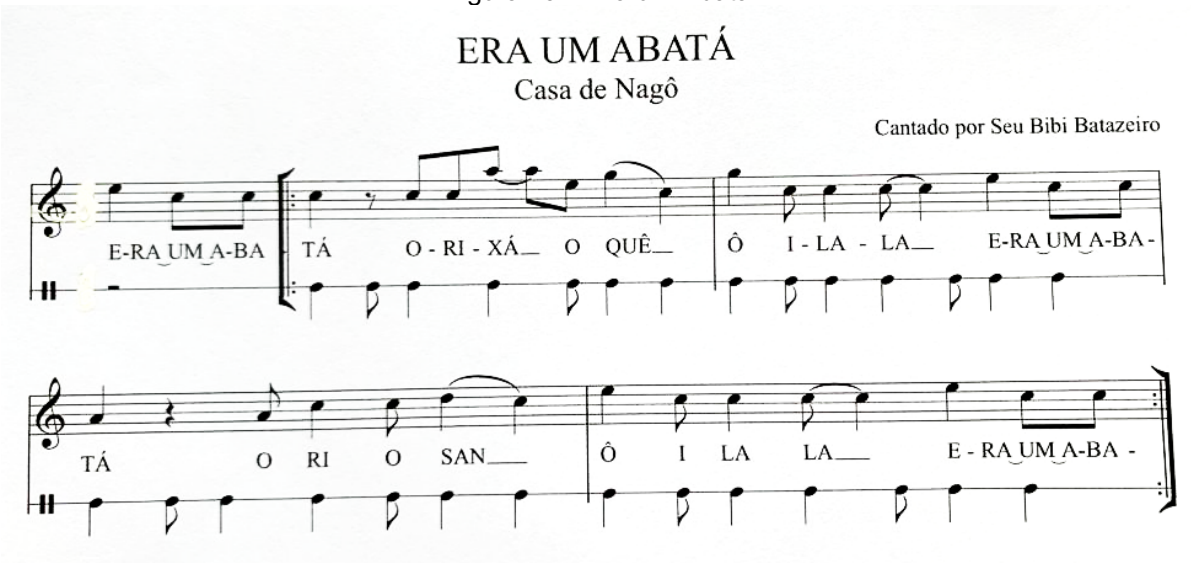
Figura 48 – Dobrado B



Fonte: Elaboração da autora, 2023

Já o ponto-pivô “C” poderia ser entendido como um ciclo ternário, 3/2.

Figura 49 – Era um Abatá
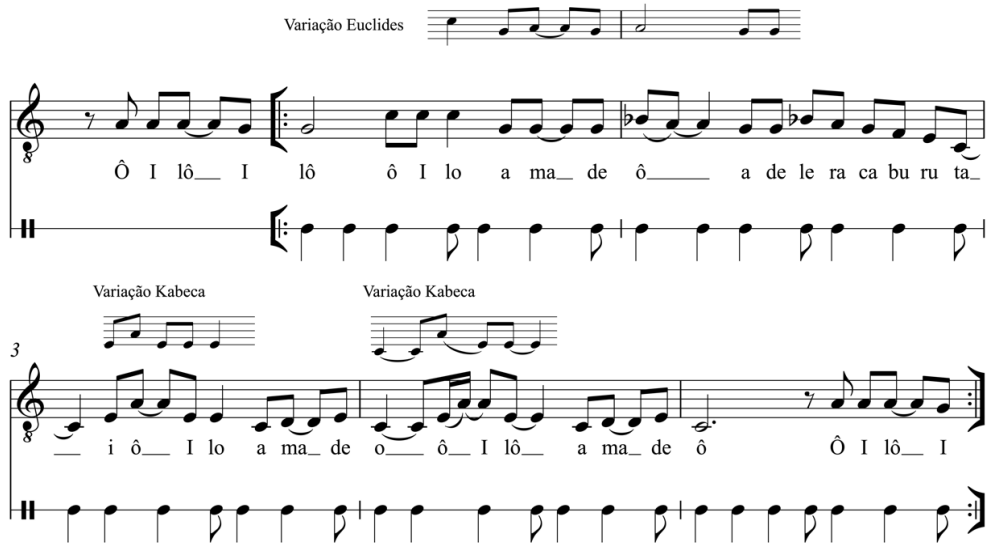


Fonte: Elaboração da autora, 2023

Outros exemplos de doutrinas:

Ponto Pivô “A”:
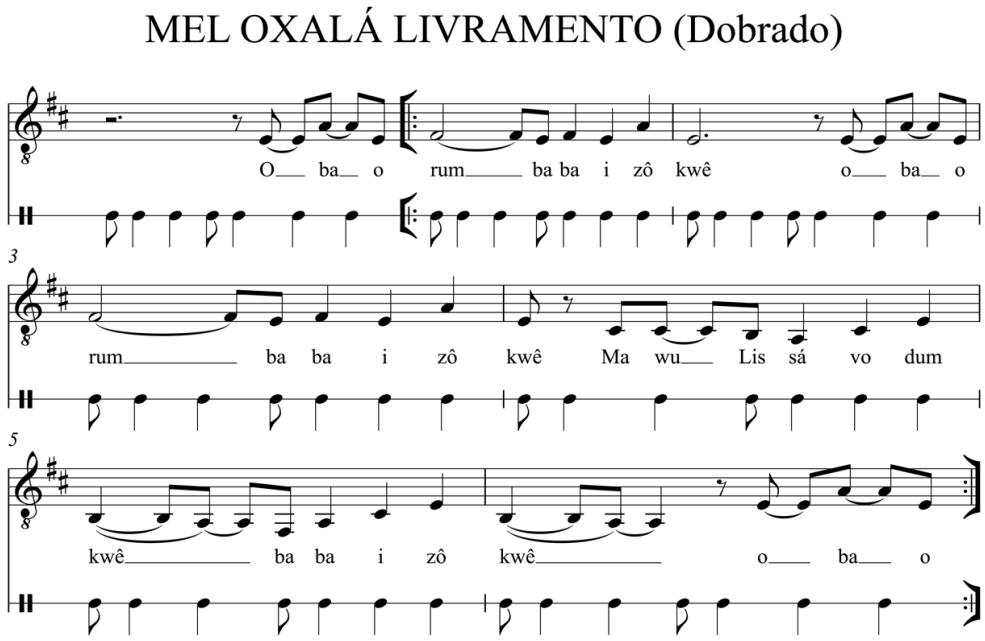
Figura 50 – Melodia 15 - Toi Ilô



Fonte: Elaboração da autora, 2023

Ponto Pivô “B”:

Figura 51 – Mel Oxalá Livramento
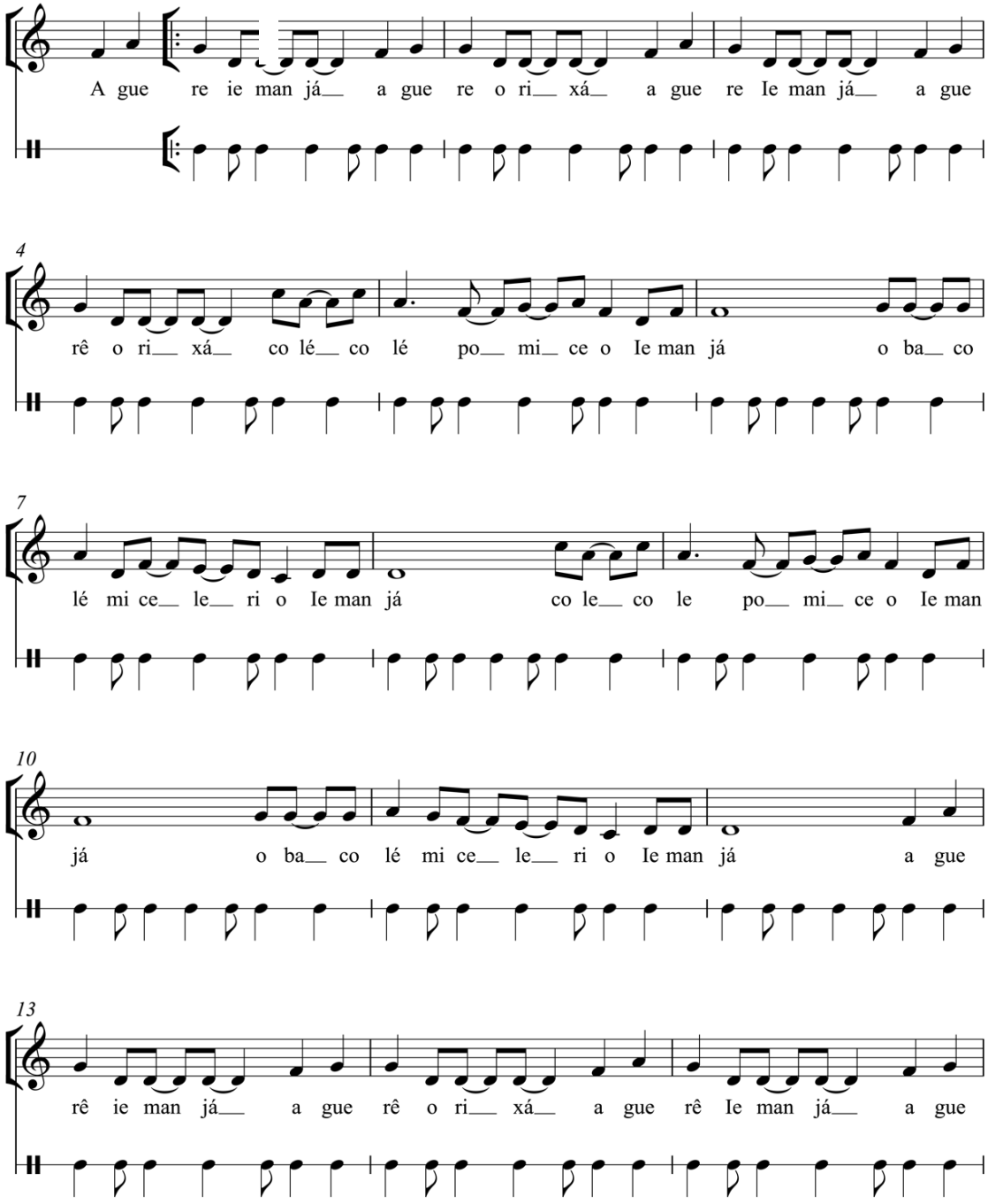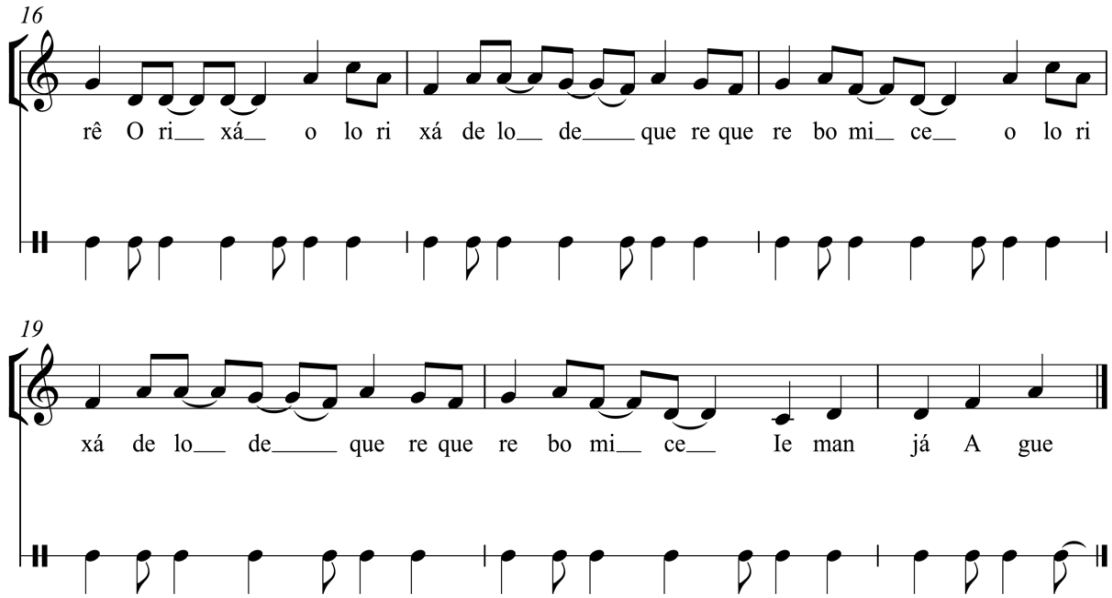


Fonte: Elaboração da autora, 2023

A doutrina acima foi recebida por mãe Kabeca para a vodunsi Maria do Livramento.

Ponto Pivô “C”:

Figura 52 – Aguerê Iemanjá





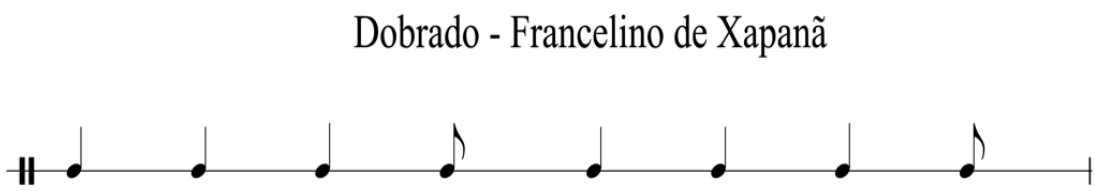
Fonte: Elaboração da autora, 2023

Essa doutrina, na verdade, inverte algumas vezes essa clave por conta da última frase mais curta da melodia.

Há ainda uma variação do dobrado muito particular, que é o dobrado tocado na Casa das Minas de Thoya Jarina, do falecido Pai Francelino de Xapanã. Pai Francelino era um líder determinado, responsável pela presença do Tambor de Mina em São Paulo, onde introduziu nos anos 1970 essa tradição com sucesso e as adaptações que se fizeram necessárias. Tinha uma vocação política que gerou inúmeras conquistas para os povos de terreiro e era excelente dançarino, além de exímio figurinista. Seu terreiro tem até hoje uma tradição de bordado rechilieu (o mais tradicional para as blusas e toalhas do Tambor de Mina) incomparável. Mãe Sandra de Xadantã, que foi mãe pequena de sua Casa até seu falecimento e hoje tem seu próprio terreiro de Mina em Juquitiba (SP), o Mina Kwe Odan Boço Da Hô, conta: “Ele veio para o sudeste sozinho, não trouxe um abatazeiro com ele, então ele foi ensinando o pessoal aqui do jeito que podia, que lembrava, ele não tocava tambor, e aí foi se ajeitando, ficou aquele Dobrado daquele jeito”.

Ele acrescenta um ataque à linha-guia *standard pattern*, resultando num ciclo de 14 pulsos elementares, que poderia ser identificado com uma fórmula de compasso 7/4, mas me parece um claro caso de entendimento de acentuação irregular como padrão e não síncopa.

Figura 53 – Dobrado - Francelino de Xapanã



Fonte: Elaboração da autora, 2023

Nessa linha-guia se estabelece uma perfeita simetria entre a alternância dos acentos, tornando impossível determinar tempo forte/fraco ou pulso e síncope.

Vale ouvir um exemplo: **Pai Francelino de Xapanã – Mina Tere Tere**

Essa melodia foi também gravada pela Missão de Pesquisas Folclóricas em 1938, e regravada pelo meu grupo A Barca no disco Turista Aprendiz (2000).

Aqui faço novo parênteses para observar o que me parece um excelente exemplo de "reinterpretação situacional" (Nketia, 2020) e de performance em diálogo com o contexto. Assisti em 2000 a um tambor na Casa de Pai Francelino, onde estavam como convidados alguns músicos maranhenses. O filho de Mãe Sandra, Victor Eduardo, na época com 6 anos de idade, já impressionava, tocando com propriedade e precisão as cabaças que mal cabiam em suas mãozinhas. Quando os músicos maranhenses foram convidados a tocar e assumiram os dois abatás, atacaram no Dobrado *standard pattern* de São Luís, o que causou um verdadeiro desastre, pois o outro cabaceiro e a ferreira/gantó se atrapalharam completamente, sem conseguirem se entender com os abatás com o tempo extra a que estavam acostumados. Victor imediatamente acompanhou o Dobrado em perfeito diálogo com a nova linha-guia.

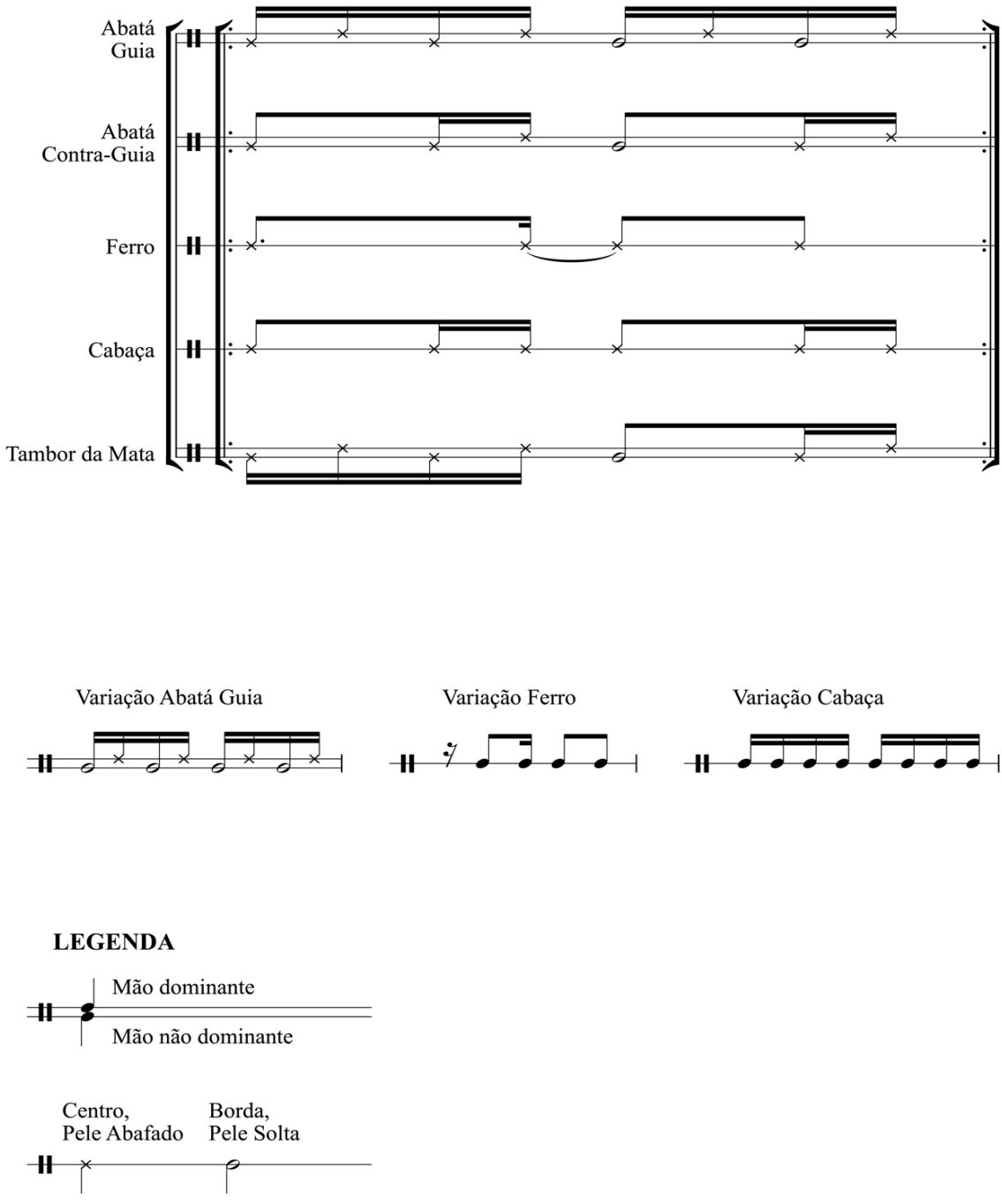
5.1.5.2 Corrido

A linha-guia do corrido é também um dos padrões rítmicos mais largamente referenciados, sendo presente em diversos países do Mediterrâneo, Ásia, África, Américas. Um dos mais comuns também nas tradições populares brasileiras, é a célula-base do Baião, predominante nos Reisados e Bandas de Pífano, as palmas/claves dos Cocos, do Samba de Roda, do Tambor de Crioula e outros. É

conhecida como ***tresillo***, termo cunhado por musicólogos cubanos, onde a célula é recorrente também. É o toque mais acelerado, que propicia as coreografias mais vigorosas também, com movimentos mais rápidos e muitos giros. O Corrido é também o toque que mais se aparenta ao toque básico do Terecô, o Iká, ou Mata.

Abaixo uma grade do Corrido:

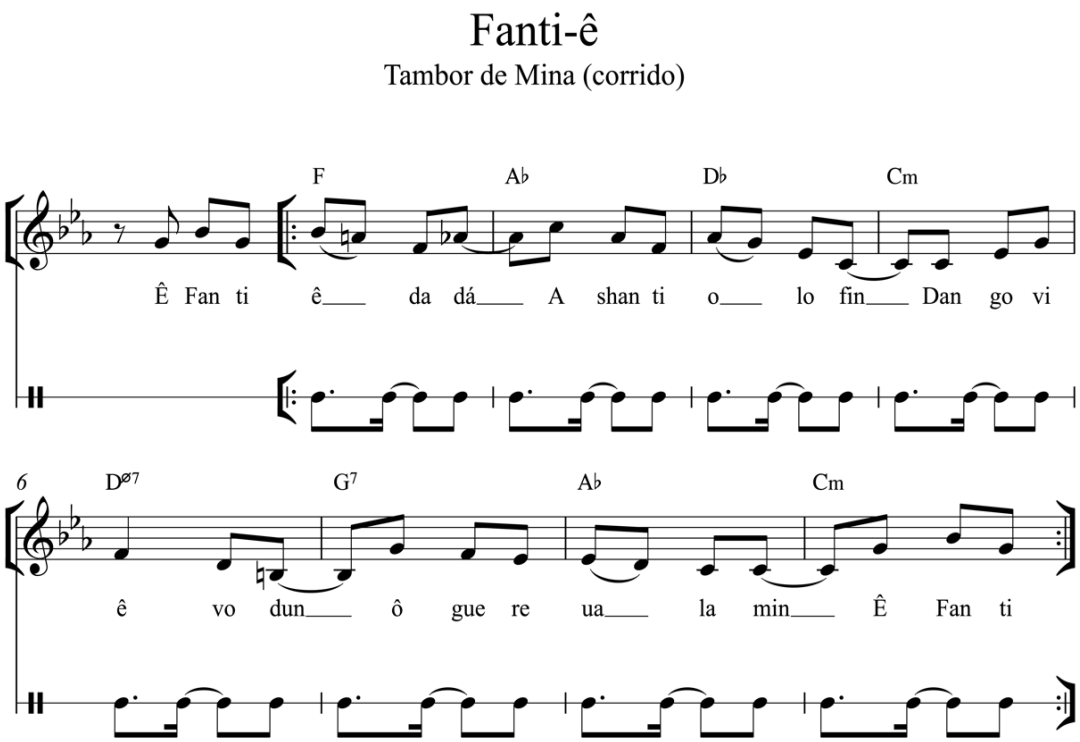
Figura 54 – Corrido



Fonte: Elaboração da autora, 2023
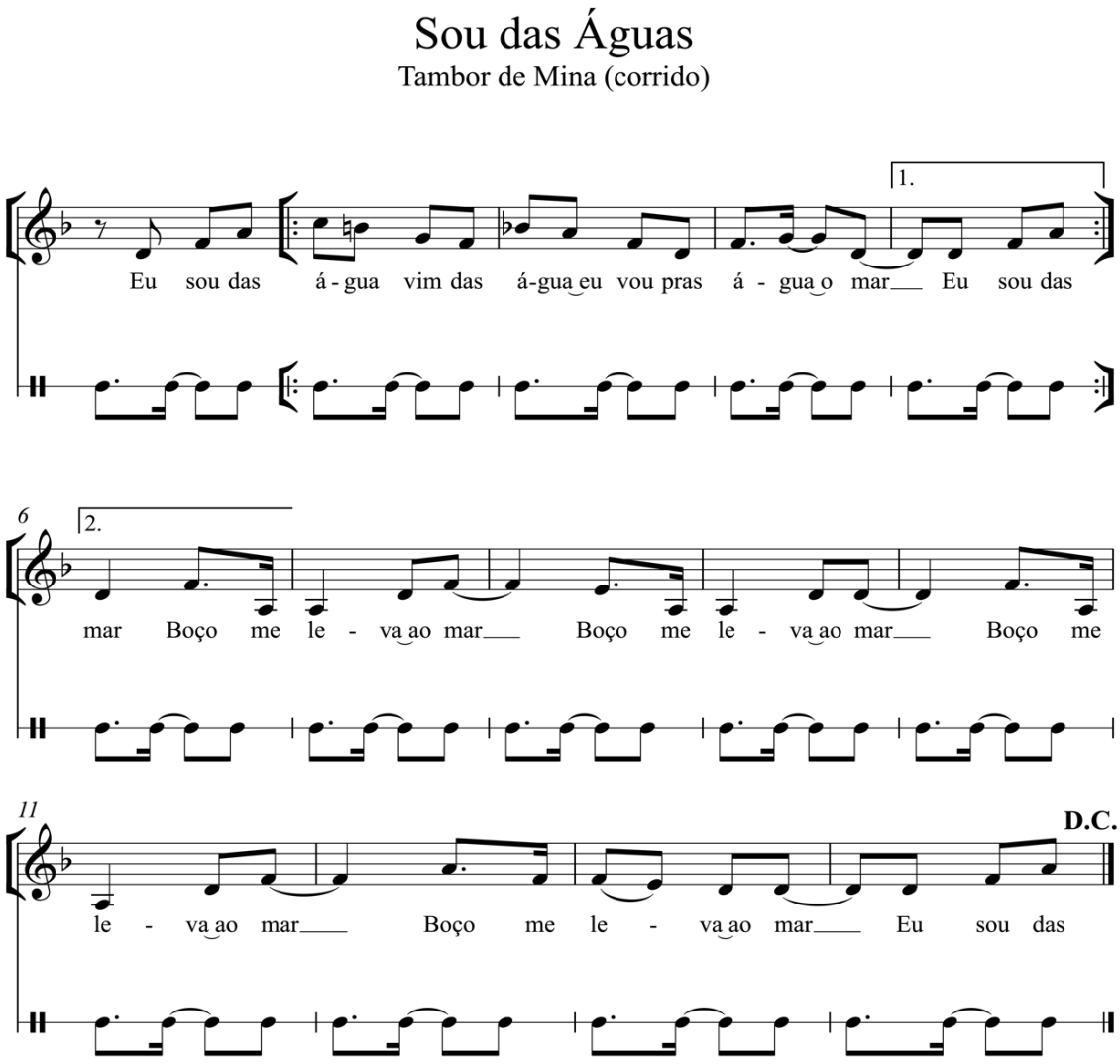
Seguem algumas doutrinas desse toque, que é dominante quando na Virada para a Mata, quando se canta para os caboclos, encantados e gentis, com letras em português, mas também há várias doutrinas para vodum com esse toque. Abaixo esta para o vodum Dan, considerada *própria* da Casa Fanti Ashanti, e pode ser vista aqui Fanti Ê (vídeo).

Figura 55 – Fanti-ê



Fonte: Elaboração da autora, 2023

Figura 56 – Sou das Águas



Fonte: Elaboração da autora, 2023

Sou Das Águas áudio é uma doutrina de encantado, da “Virada Pra Mata”. Tanto esta como a anterior, para o vodun Dan, são exemplos de melodias bastante cromáticas, pouco comuns e muito bonitas, com alternância de sextas e sétimas (Dan) entre maior e menor, indeterminando o modo. Abaixo, mais alguns exemplos audiovisuais do toque corrido: **Exemplo: Casa Fanti Ashanti - Corrido 1**; **Exemplo: Casa Fanti Ashanti - Corrido 2**; e **Exemplo: Casa Fanti Ashanti - Corrido 3**.

5.1.5.3 Sapateado

Também chamado de Repinicado, Pinicado, Pirão ou Segundo Dobrado, o Sapateado, como disse Mestre Eliezer, é “imitante à Cura”, com quem compartilha seu ritmo interno e a imprecisão malemolente do primeiro pulso, que tende sobretudo à tercina, alternando a divisão elementar ternária e binária entre os pulsos. Na verdade, se fosse possível definir uma linha-guia da musicalidade popular do Maranhão, seria essa. Ela está presente na Cura, no Baião de Princesas; é a rítmica basal de quase todos os sotaques do Bumba Boi, do Cacuriá/ Carimbó de Caixa, Caroço, Lelê, Mangaba... Clave maranhense.

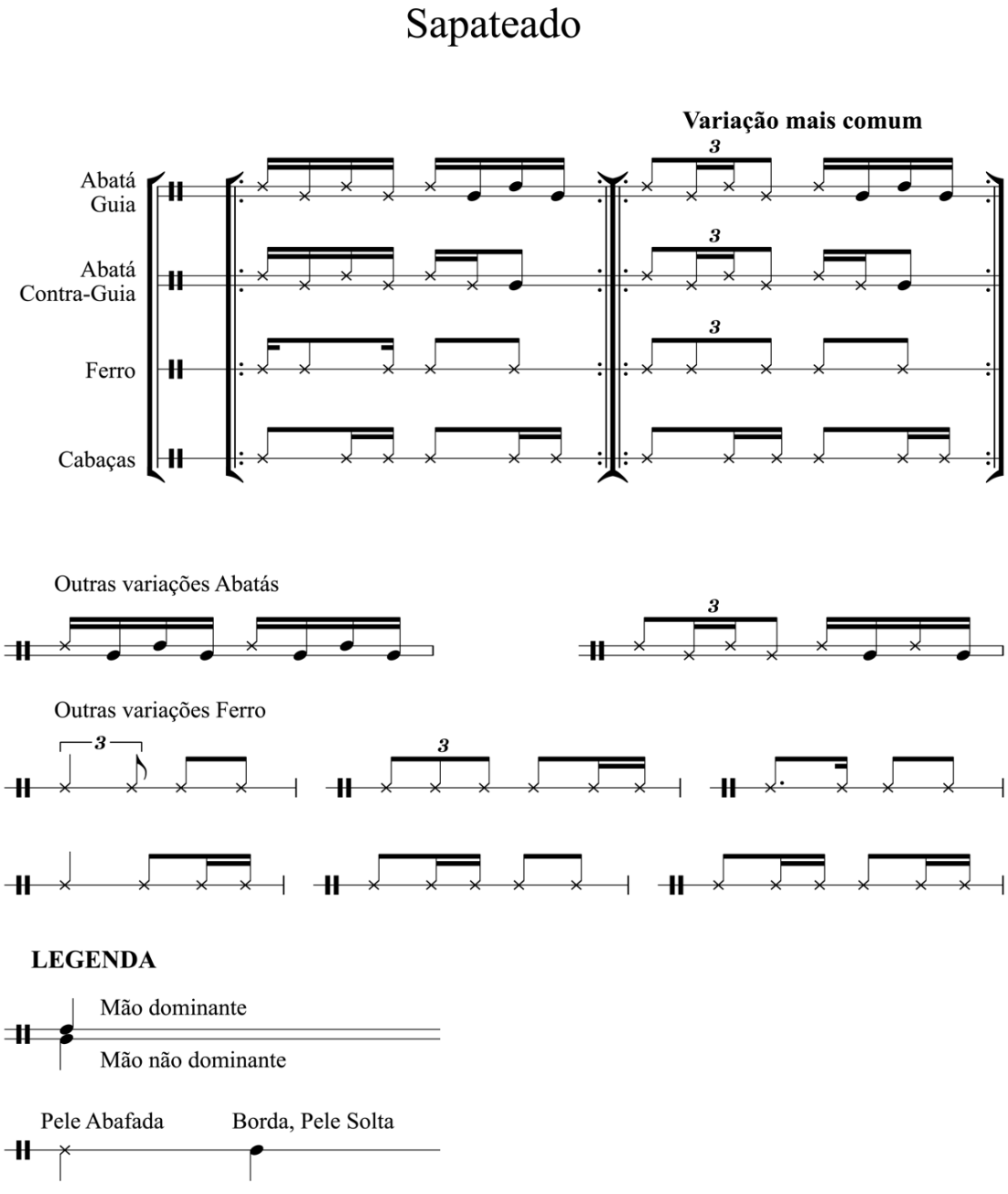
Figura 57 – Linha-guia



Fonte: Elaboração da autora, 2023

A seguir, uma grade do Sapateado:

Figura 58 – Sapateado

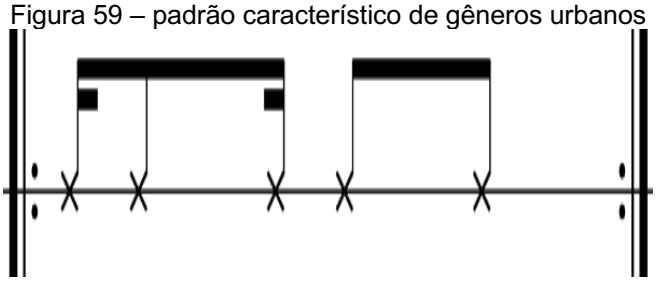


Fonte: Elaboração da autora, 2023

Um exemplo audiovisual do toque Sapateado: **Casa Fanti Ashanti – Sapateado.**

Essa linha-guia é bastante próxima também a um padrão rítmico extremamente comum na música brasileira, já identificado por Mário de Andrade como a nossa “síncope característica”.

Figura 59 – padrão característico de gêneros urbanos
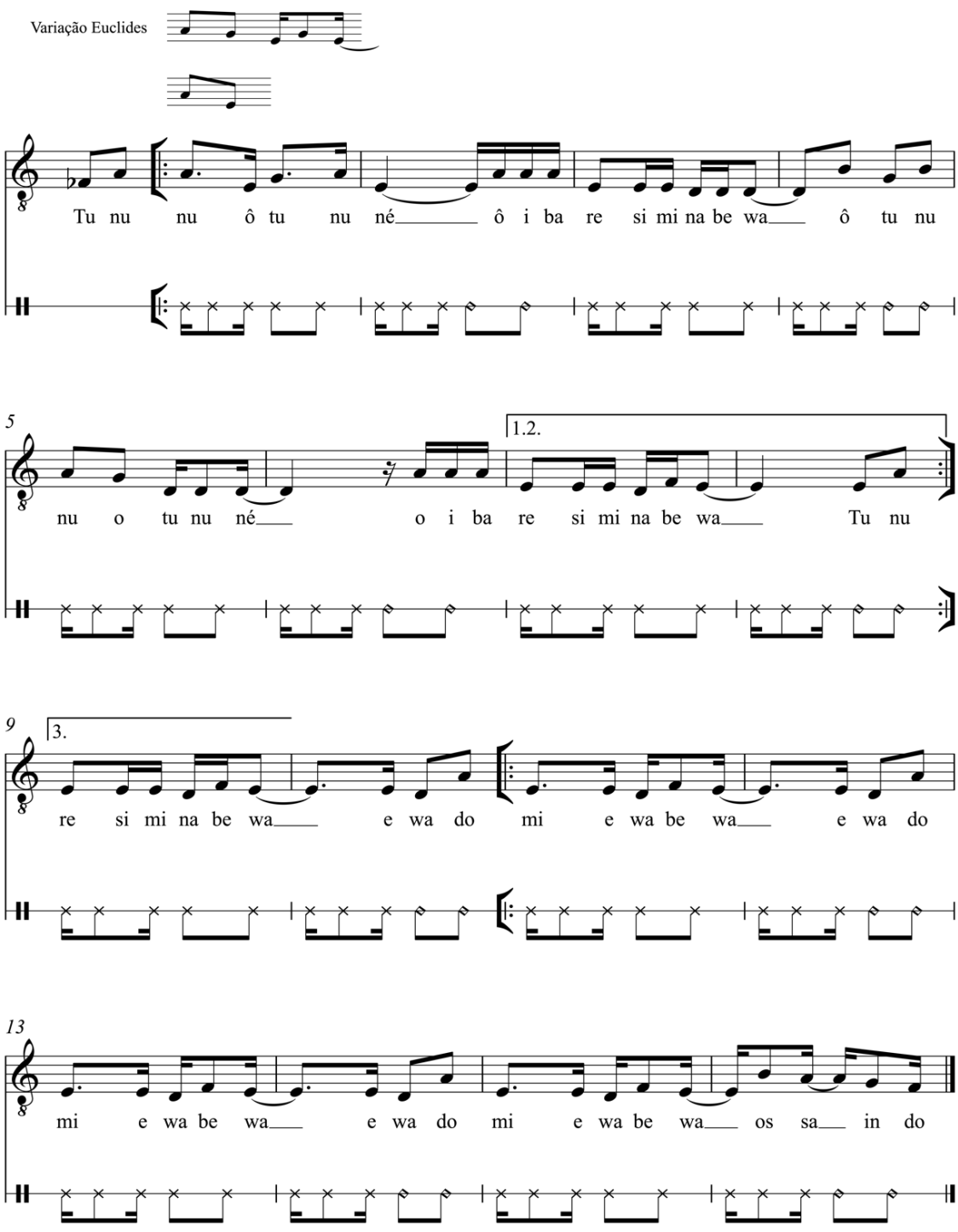


Fonte: Elaboração da autora, 2023

Esse padrão é característico de gêneros que se tornaram urbanos, como o samba, choro, maxixe, xote, ciranda, possivelmente tendo se adaptado no processo que o musicólogo cubano Perez Fernandez (1986) chama de binarização. Essa binarização seria resultante de uma transculturação que conduziu o ritmo a um padrão identitário relacionado às novas configurações sociais e históricas.

O Sapateado, com efeito, transita de forma flexível entre esses dois padrões, tendendo mais a tercinar o primeiro pulso, de forma que a segunda nota da primeira parte dessa linha-guia varia sua duração desde igual à das outras duas (“tercinando”), até o dobro delas (“sincopando”), sendo que, quanto mais lento o andamento, mais essa segunda nota aguardará, aumentando sua duração, aproximando-se da unidade binária. Segue doutrina com essa clave, para Ossain:

Figura 60 – Melodia 10 - OSSAIN

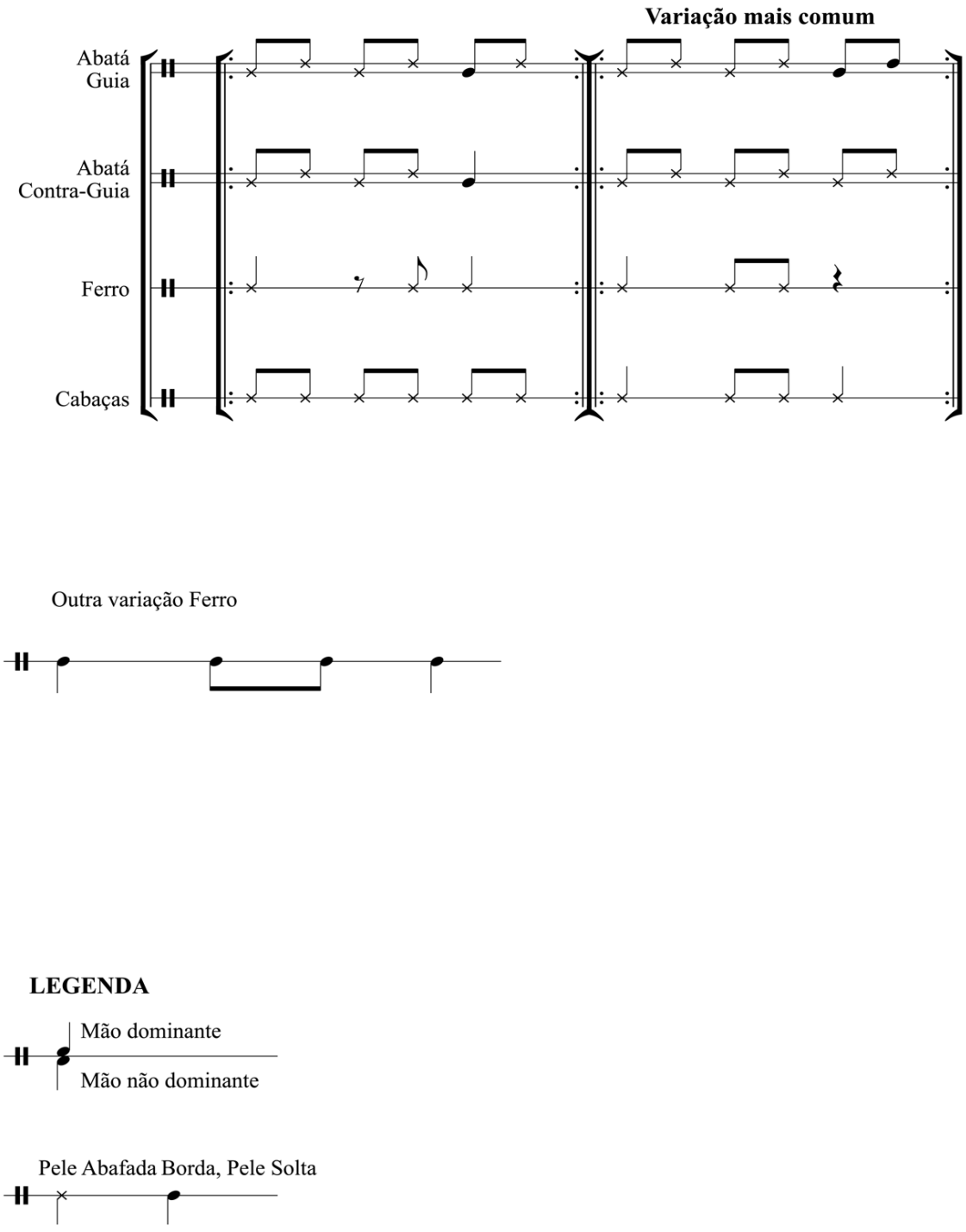


Fonte: Elaboração da autora, 2023

5.1.5.4 Cadenciado

O Cadenciado, também chamado de Dobrado Cadenciado, Valsado ou Valseado, é o toque menos ouvido nos rituais do Tambor de Mina, mais comumente tocado no final da cerimônia, para os voduns mais velhos – Oxalá/Lissa/Rei dos Mestres, Iemanjá e principalmente Nanã/Vó Missã. Também muitas vezes é tocado no encerramento do Tambor, enquanto as/os vodunsis saem do salão. É bem pouco comum nas doutrinas para encantados, mas também ocorrem. Ainda que seu ciclo padrão tenha uma clara acentuação ternária - daí os nomes que o relacionam à valsa -, muitas vezes as frases, tanto do abatá quanto algumas variações do ferro, sugerem um ciclo duplo, que poderia ser sobreposto sobre a linha-guia do Dobrado/*standard pattern*, ainda que em andamento bem mais lento. Possivelmente venha daí o nome dado a ele por Pai Jorge Babalaô (Dobrado Cadenciado). A linha das cabaças e o caráter ternário da melodia, além do andamento, entretanto, diferem bastante do dobrado.

Figura 61 – Cadenciado



Fonte: Elaboração da autora, 2023

Um exemplo audiovisual do toque Cadenciado: **Casa Fanti Ashanti - Cadenciado**.

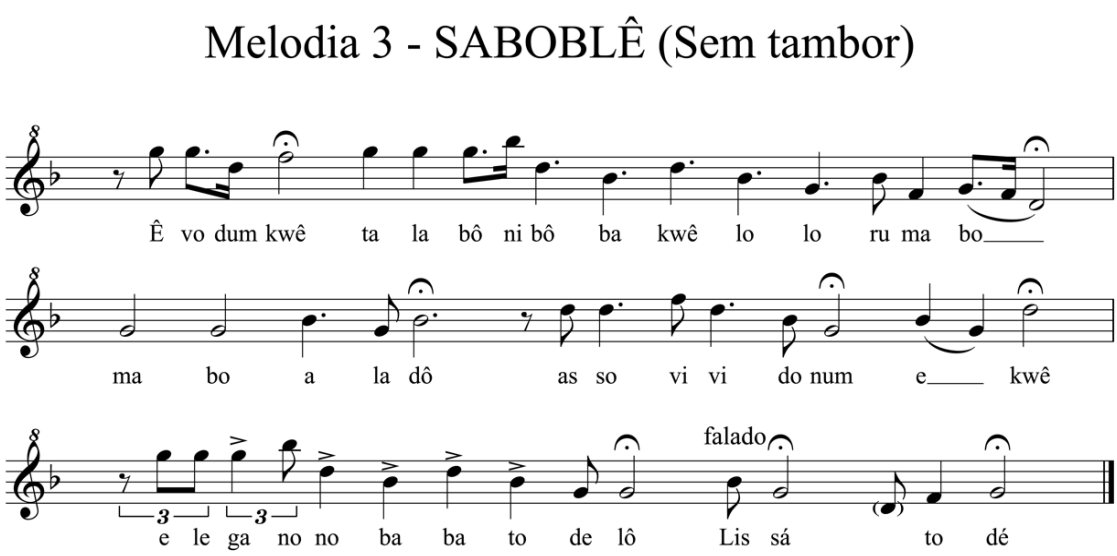
5.2 AS MELODIAS QUE TALABYAN QUIS ESCREVER

Seguem agora as partituras das doutrinas que Pai Euclides me pediu para escrever. Quase todas elas estão também citadas e têm suas letras escritas em seu livro *Orixás e Voduns em Cânticos Associados*, o que sugere um critério de representatividade e também uma apreciação estética: “Todas essas são muito bonitas”, me diria ele. Na intenção de me deixar claro que eu deveria escrever as notas (e não letras com cifras, por exemplo), nessa gravação ele parava as letras após o início e mantinha somente a melodia cantarolada, acompanhada da clave que ele batucava na mesa, às vezes só a linha-guia mesmo, às vezes uma redução do conjunto percussivo. Ele tocava percussão muito bem também. Quando fui escrever essas partituras, pedi à mãe Kabeca que revisasse as letras, e então ela as cantou novamente para mim com o texto, no entanto, me pediu que não publicasse algumas delas, por serem doutrinas de fundamento. Como ela cantou algumas delas com melodias um pouco diferentes, anotei nas partituras as variações que ela fez, e também as mais relevantes que Pai Euclides fez de uma repetição para outra da doutrina. Ele era um grande improvisador e raramente repetia as melodias exatamente iguais; sempre as ornamentava, criava outros sutis caminhos melódicos ou rítmicos. Segue abaixo a lista, na ordem que ele gravou, que segue também, da melodia 06 a 24, a ordem da Roda de Alauê.

MELODIA 01 — Dadá delô (Saudação jeje), não recomendada a publicação por mãe Kabeca.
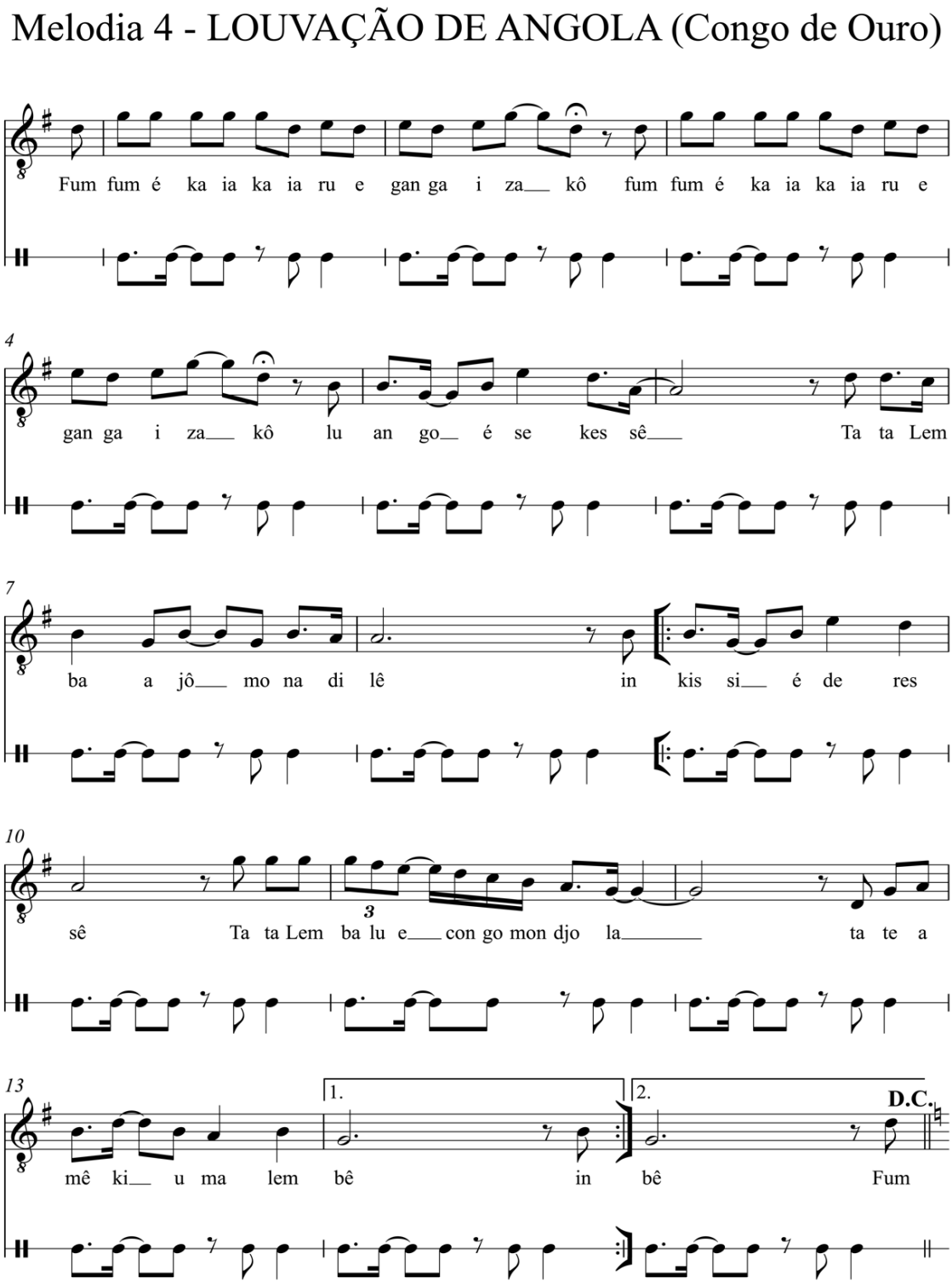
MELODIA 02 — Ala ke turi (saudação às nações) não recomendada a publicação por mãe Kabeca.

Figura 62 – Melodia 3 - SABOBLÊ (Sem tambor)



Fonte: Elaboração da autora, 2023
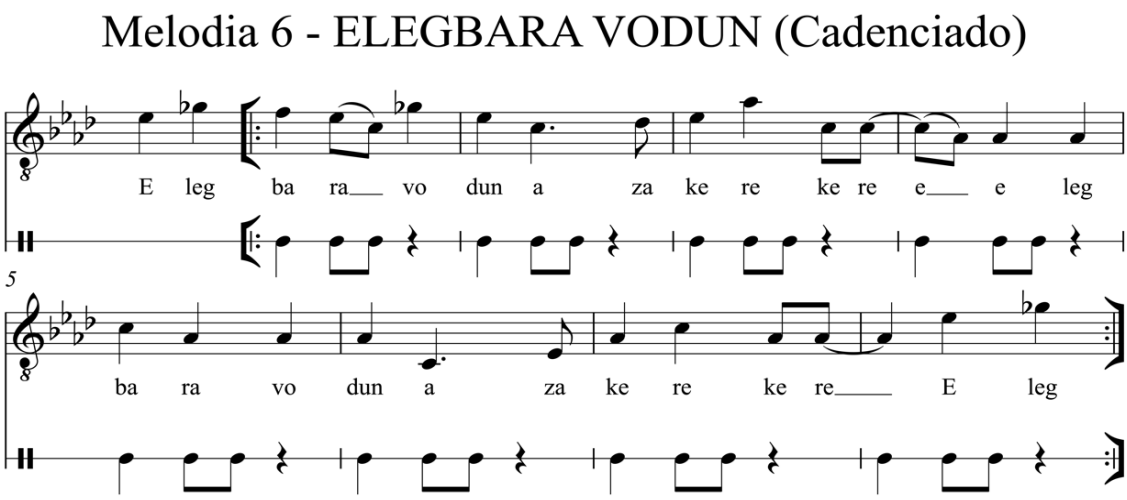
Figura 63 – Melodia 4 - LOUVAÇÃO DE ANGOLA (Congo de Ouro)



Fonte: Elaboração da autora, 2023
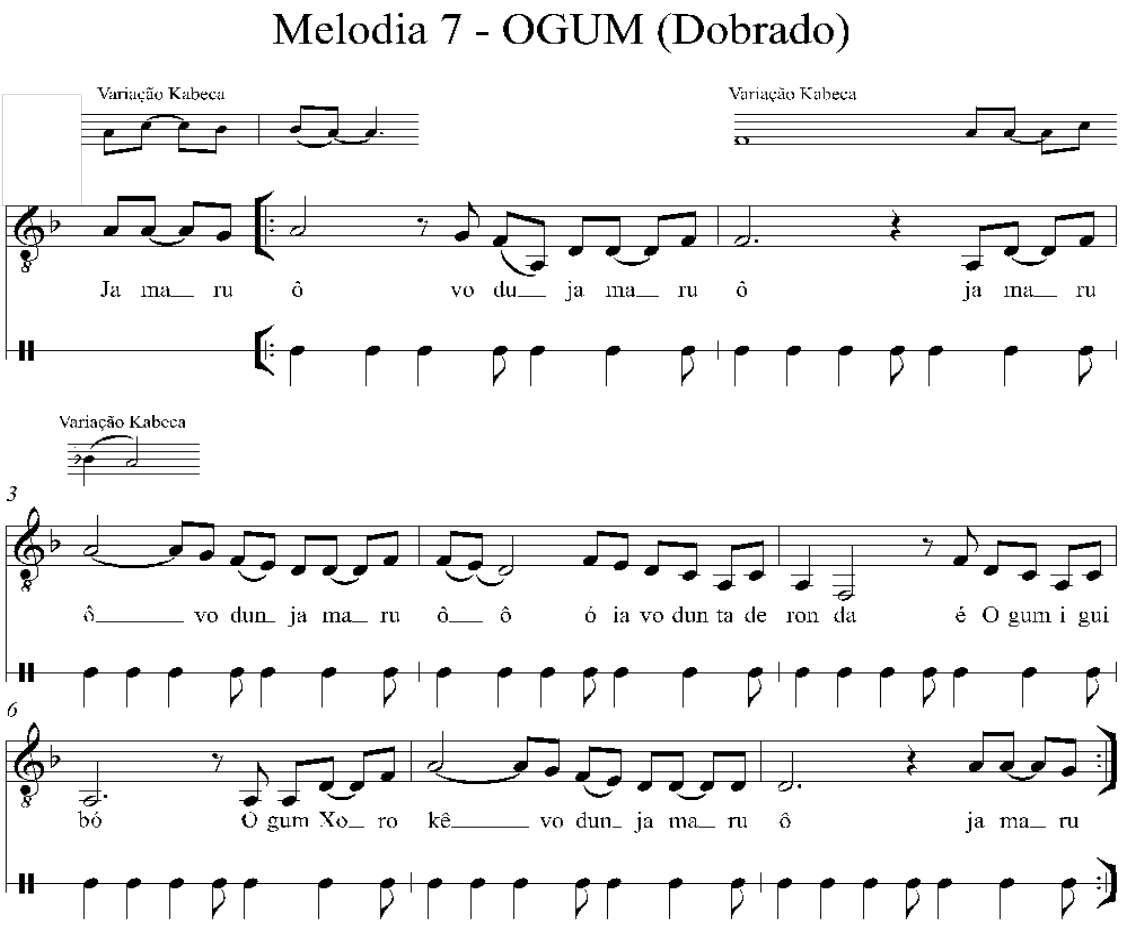
MELODIA 5 — FAKE JUÁ. Não recomendada a publicação por mãe Kabeca.

Figura 64 – Melodia 6 - ELEGBARA VODUN (Cadenciado)
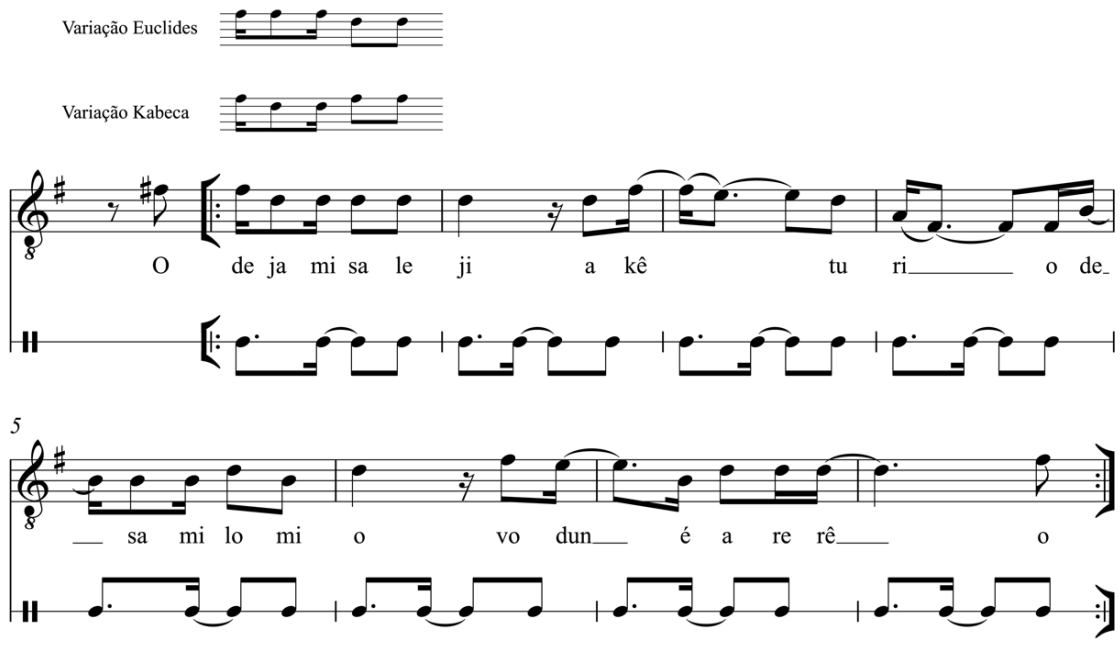


Fonte: Elaboração da autora, 2023

Figura 65 – Melodia 7 - OGUN (Dobrado)



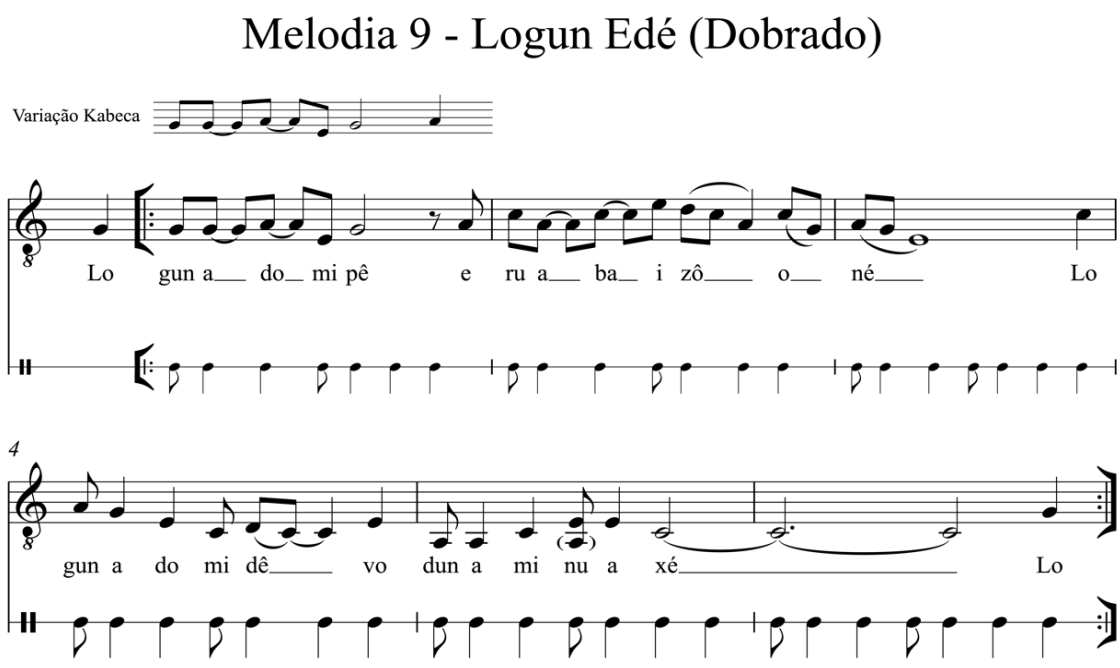
Fonte: Elaboração da autora, 2023

Figura 66 – Melodia 8 - Odé (corrido)
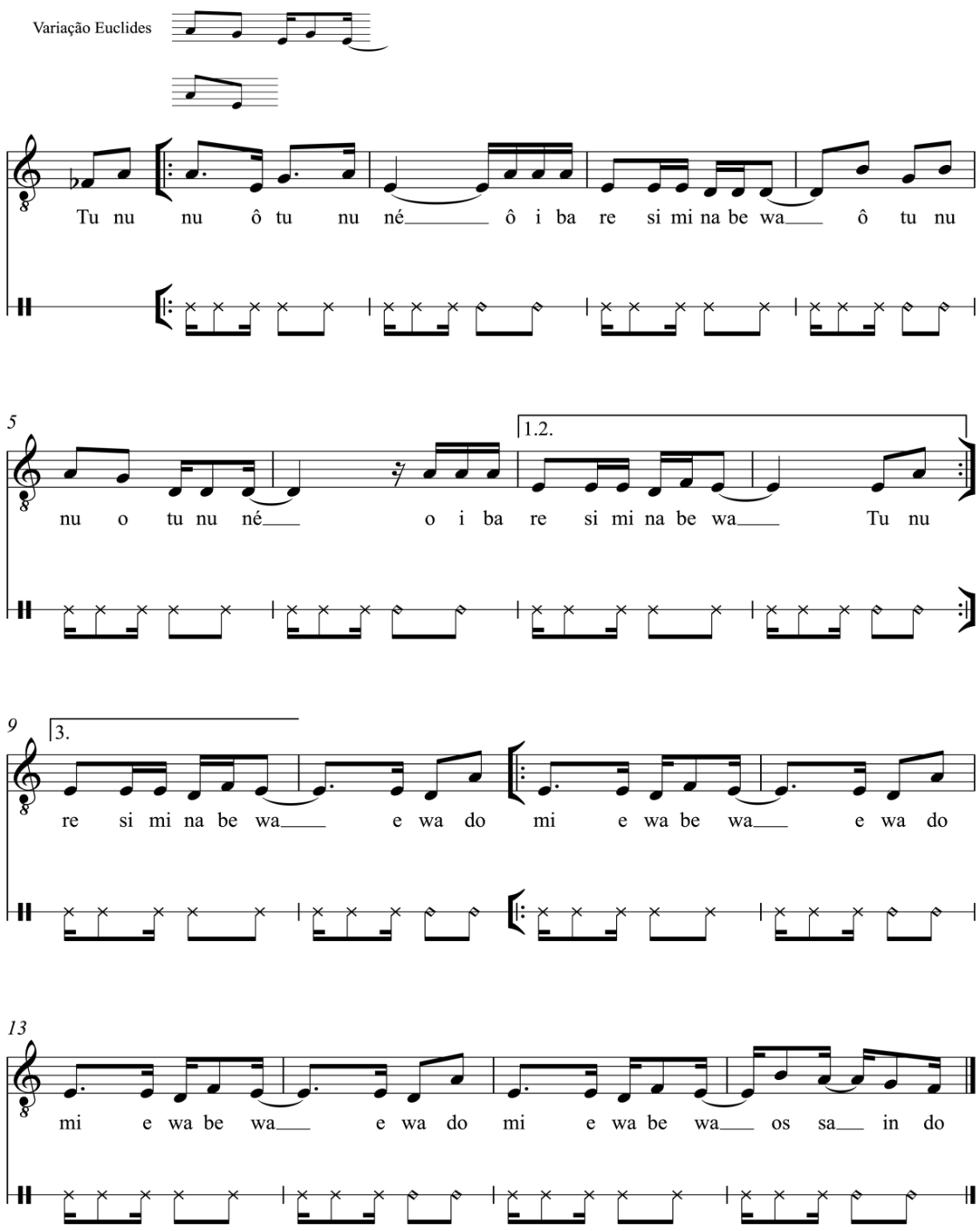


Fonte: Elaboração da autora, 2023

Figura 67 – Melodia 9 - Logun Edé (Dobrado)
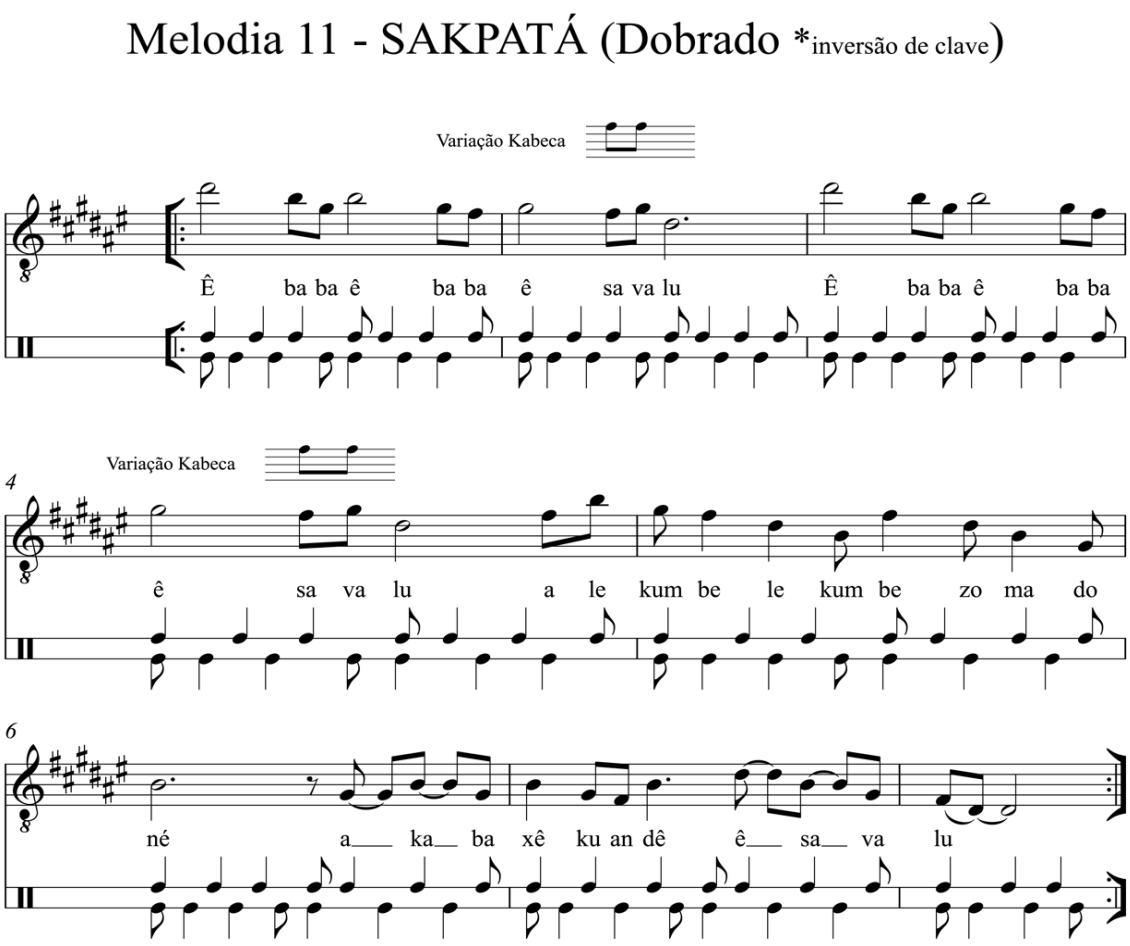


Fonte: Elaboração da autora, 2023

Figura 68 – Melodia 10 - OSSAIN (Sapateado)



Fonte: Elaboração da autora, 2023
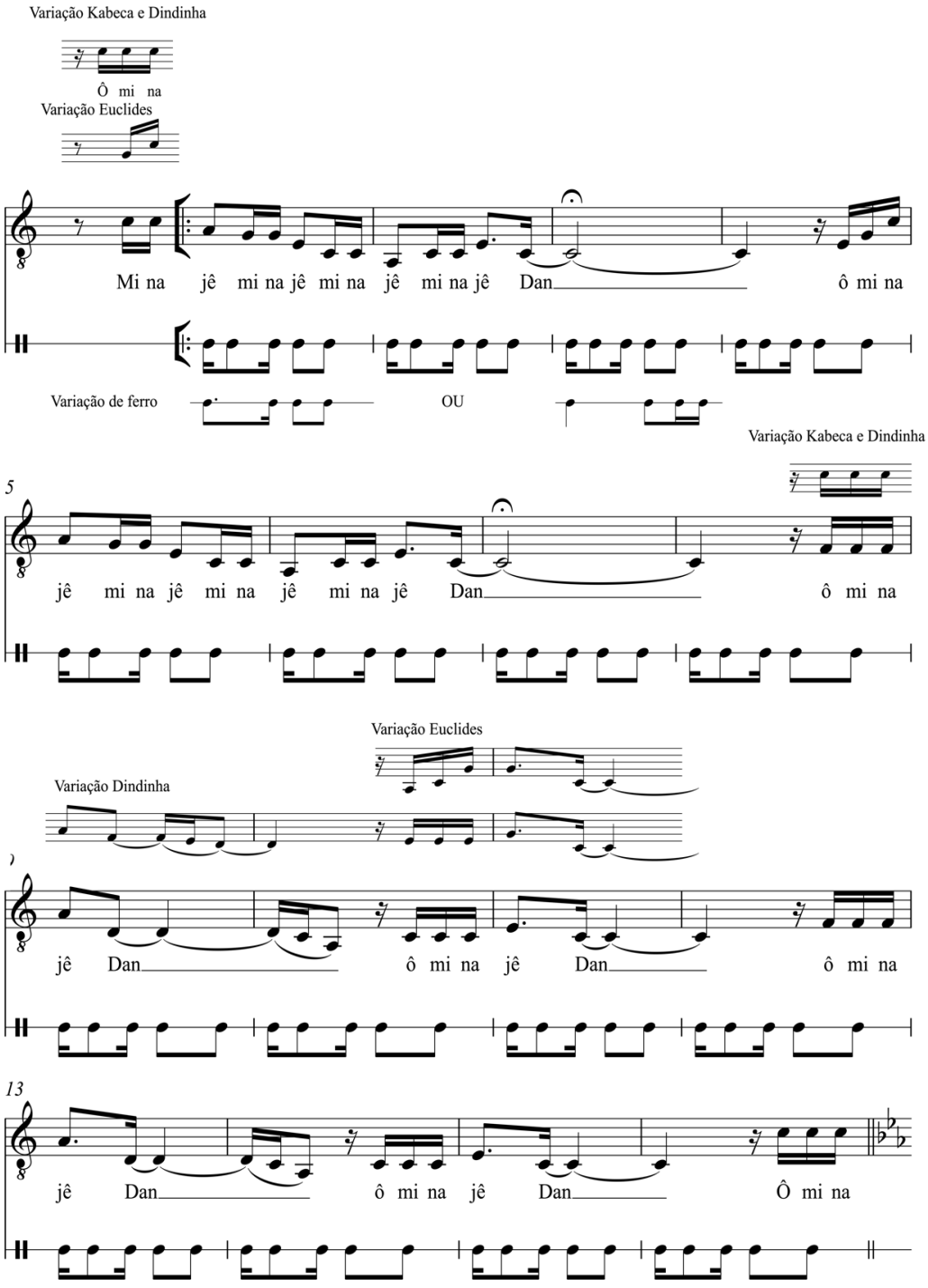
Figura 69 – Melodia 11 - SAKPATÁ (Dobrado inversão de clave)



Fonte: Elaboração da autora, 2023

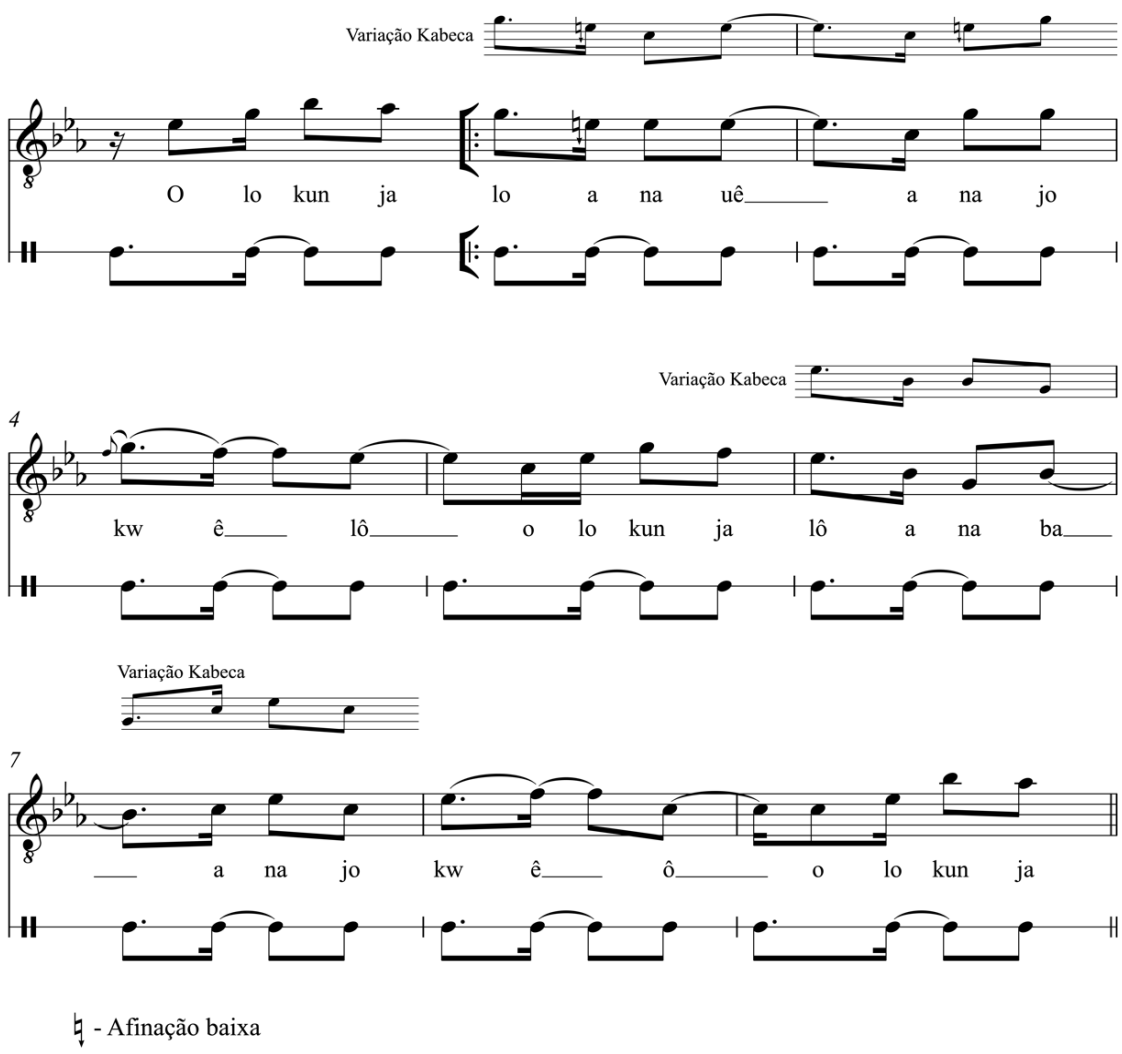
MELODIA 12 — Obaluayê, já publicada como exemplo acima, é uma que Euclides, com razão, chamou atenção pela beleza: “Muito linda essa doutrina!”.

Figura 70 – Melodia 13 - DAN (Sapateado)



Fonte: Elaboração da autora, 2023
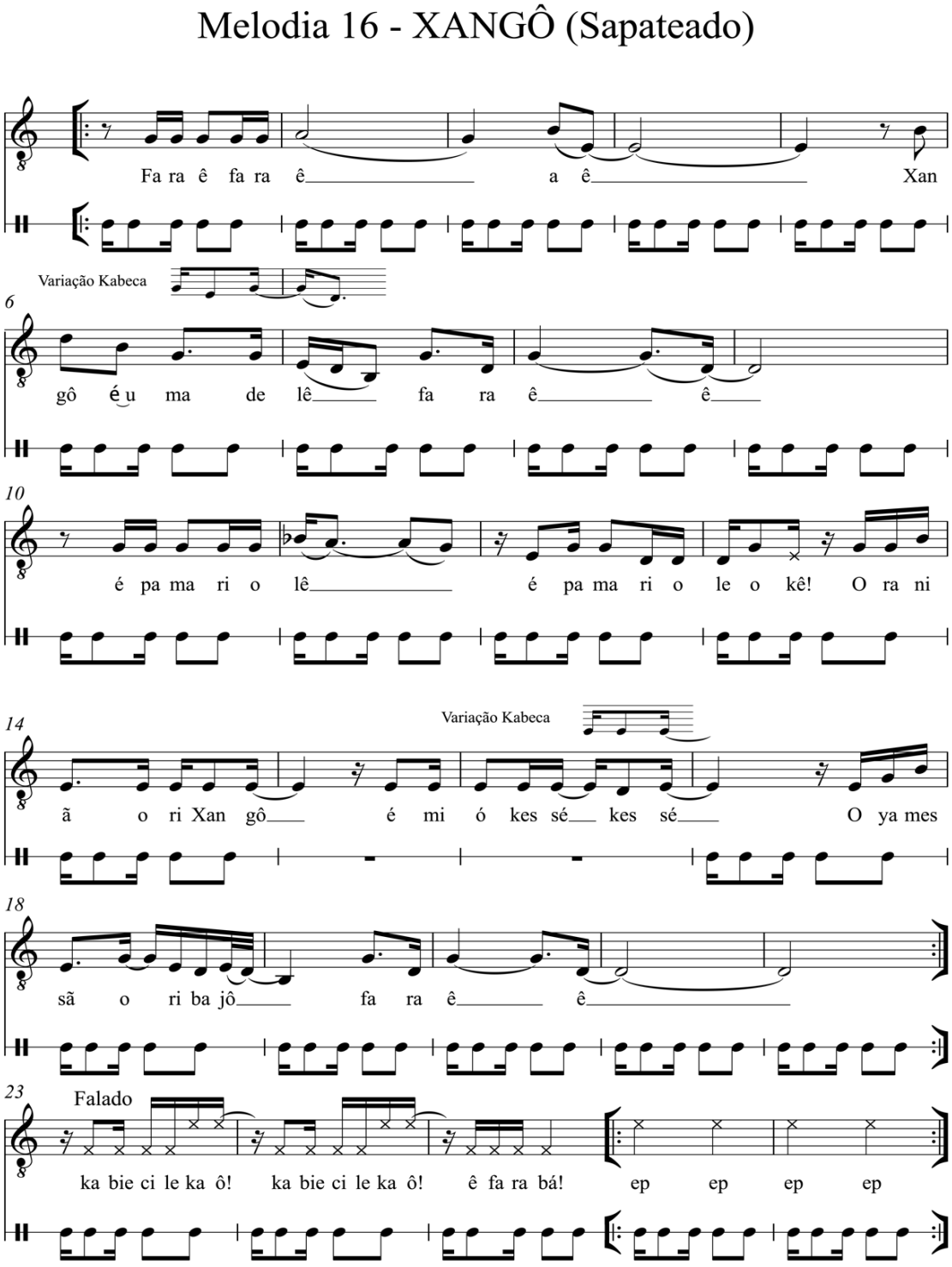
Figura 71 – Melodia 14 - OLOKUM (Corrido)



Fonte: Elaboração da autora, 2023

MELODIA 15 – Toi llô (vodum ligado à família de Xangô), já publicada como exemplo acima.

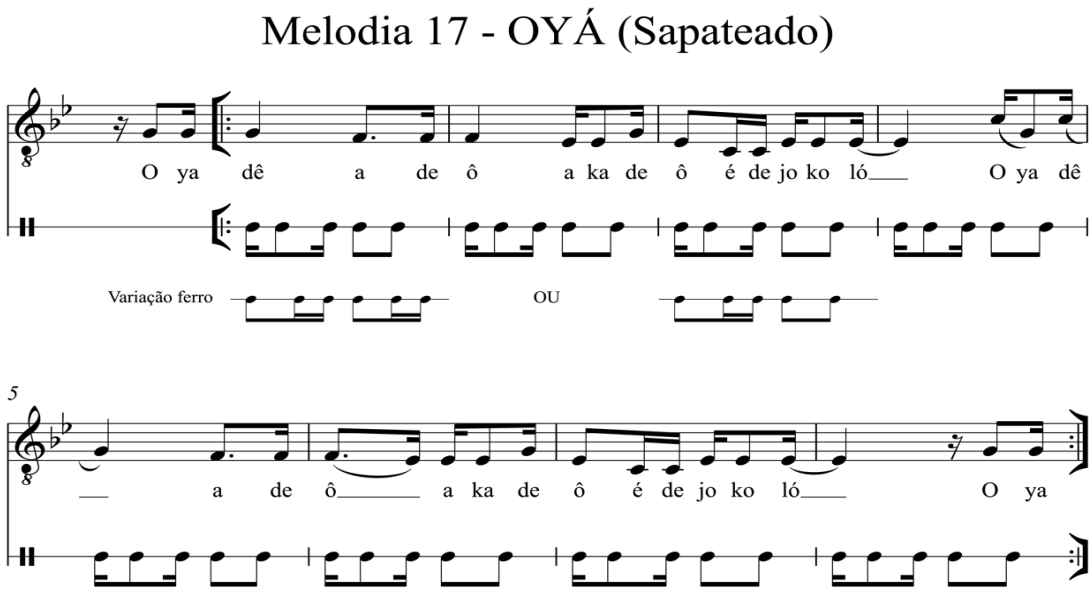
Figura 72 – Melodia 16 - XANGÔ (Sapateado)



Fonte: Elaboração da autora, 2023

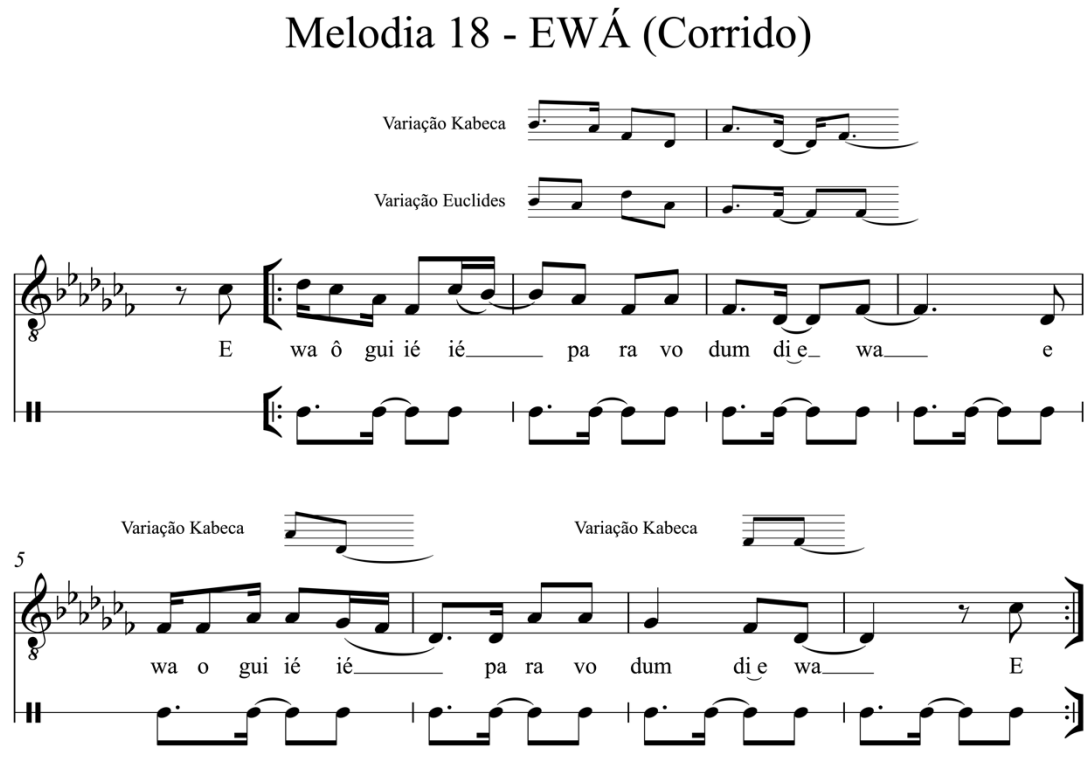
Essa melodia foi gravada também pela MPF 1938 e pode ser ouvida em **Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938.** Versão de Pai Euclides: **Doutrina Para Xangô**

Figura 73 – Melodia 17 - OYÁ (Sapateado)



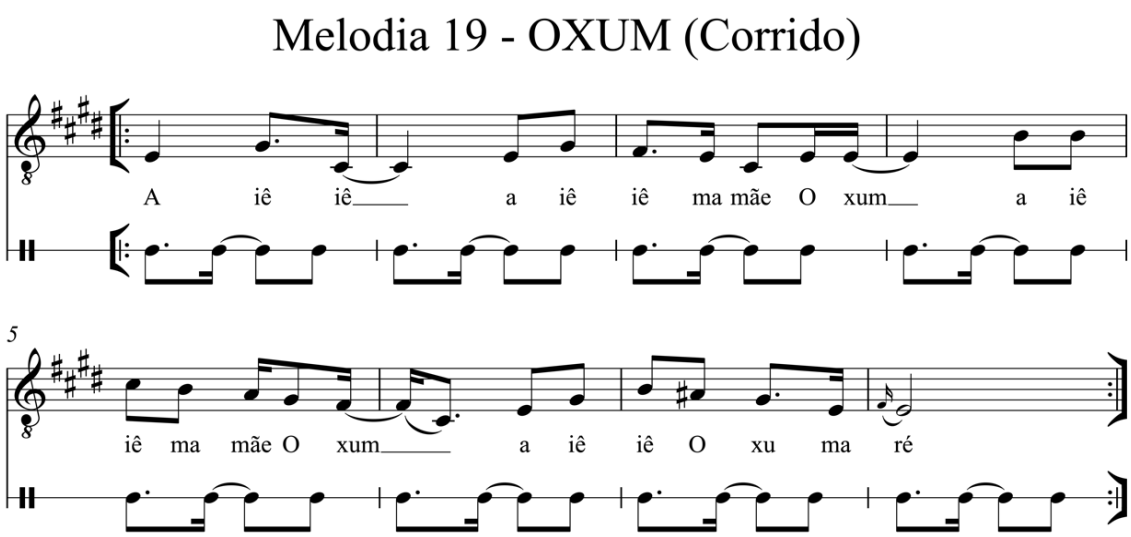
Fonte: Elaboração da autora, 2023

Figura 74 – Melodia 18 - EWÁ (Corrido)
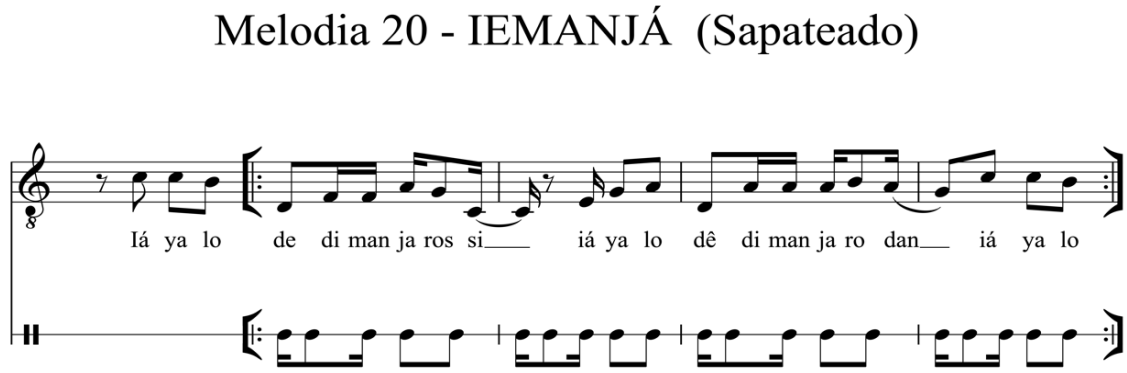


Fonte: Elaboração da autora, 2023

Figura 75 – Melodia 19 - OXUM (Corrido)
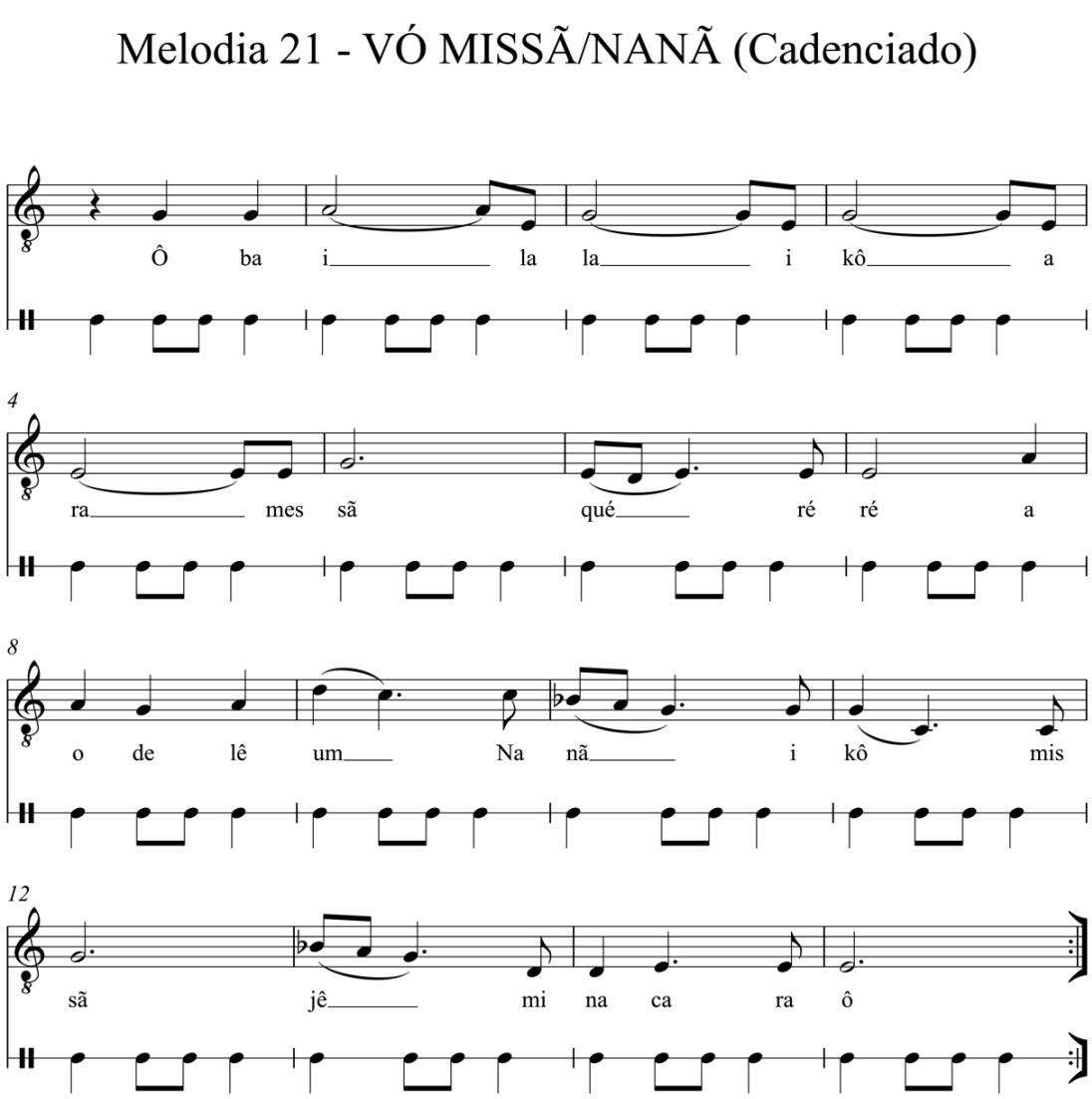


Fonte: Elaboração da autora, 2023

Figura 76 – Melodia 20 - IEMANJÁ (Sapateado)
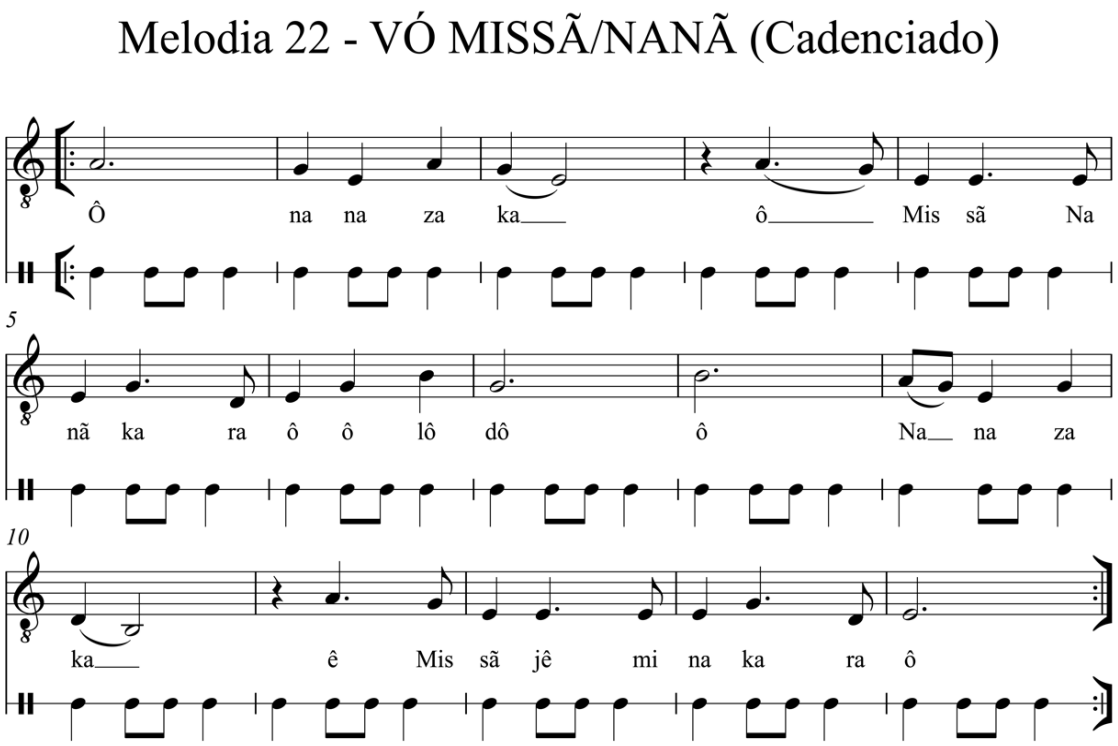


Fonte: Elaboração da autora, 2023

Figura 77 – Melodia 21 - VÓ MISSÃ/NANÃ (Cadenciado)



Fonte: Elaboração da autora, 2023
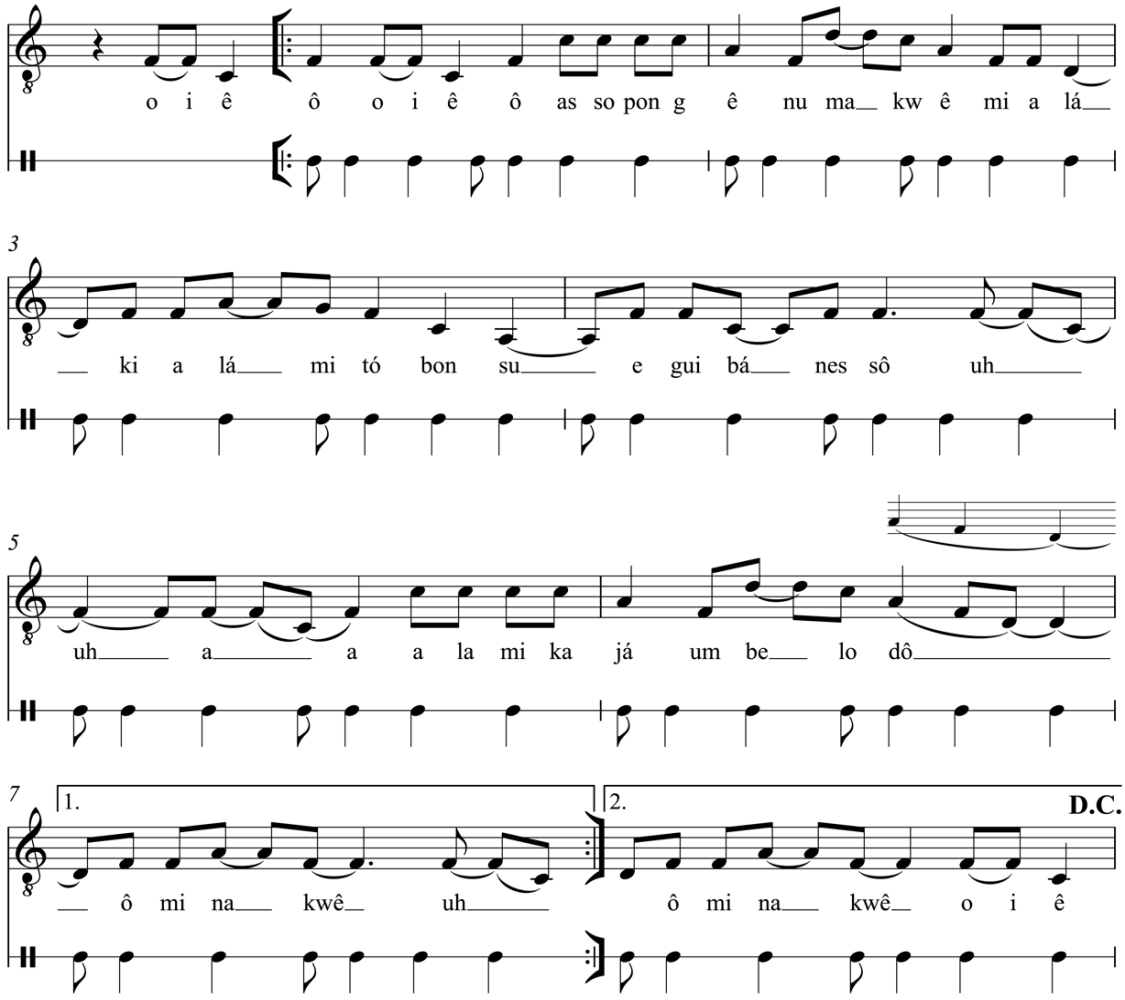
Figura 78 – VÓ MISSÃO/NANÃ (Cadenciado) 2



Fonte: Elaboração da autora, 2023
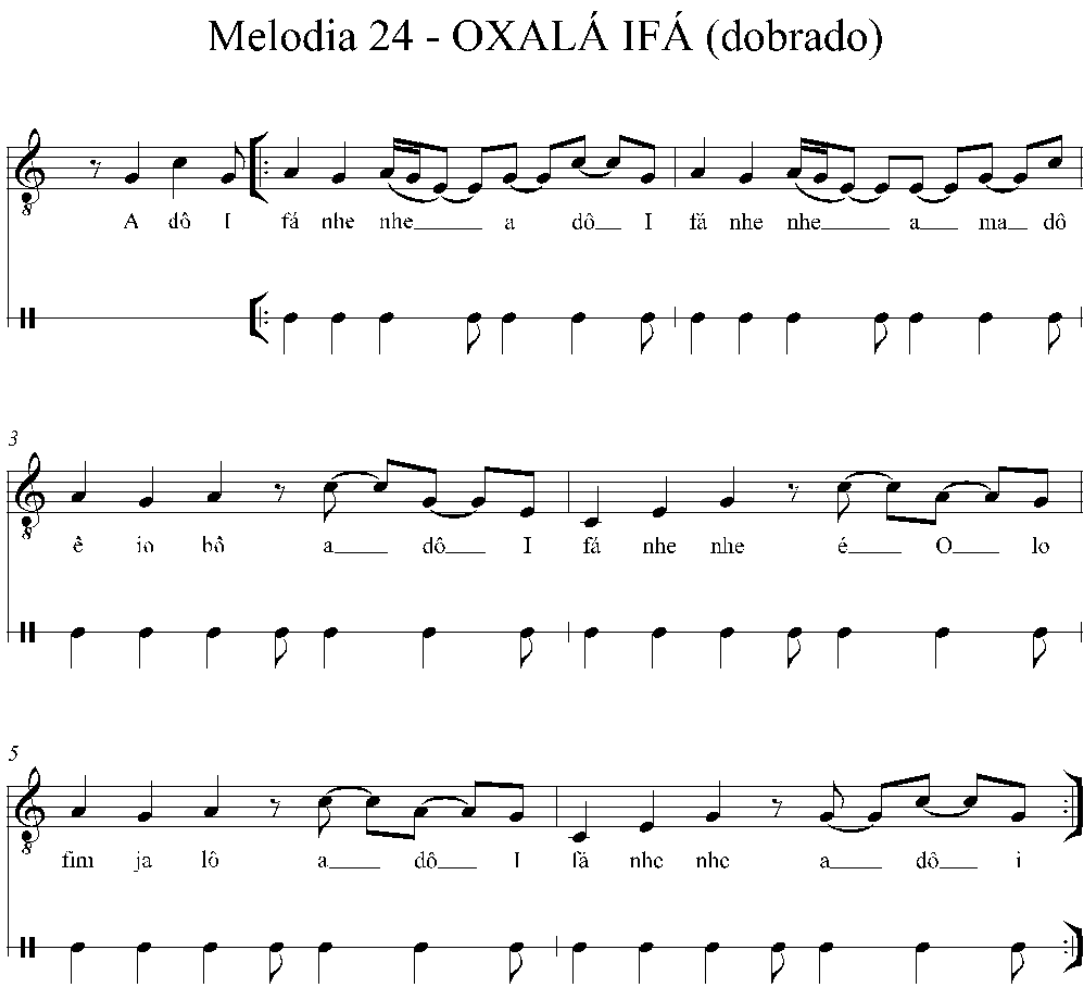
Essas duas doutrinas anteriores, para Vó Missã / Nanã, são consideradas ligadas - resposta ou enredo uma da outra. São sempre cantadas em sequência, mas Pai Euclides as cantou em separado na gravação.

Figura 79 – Melodia 23 - OXALÁ (da Casa) (Dobrado)



Fonte: Elaboração da autora, 2023
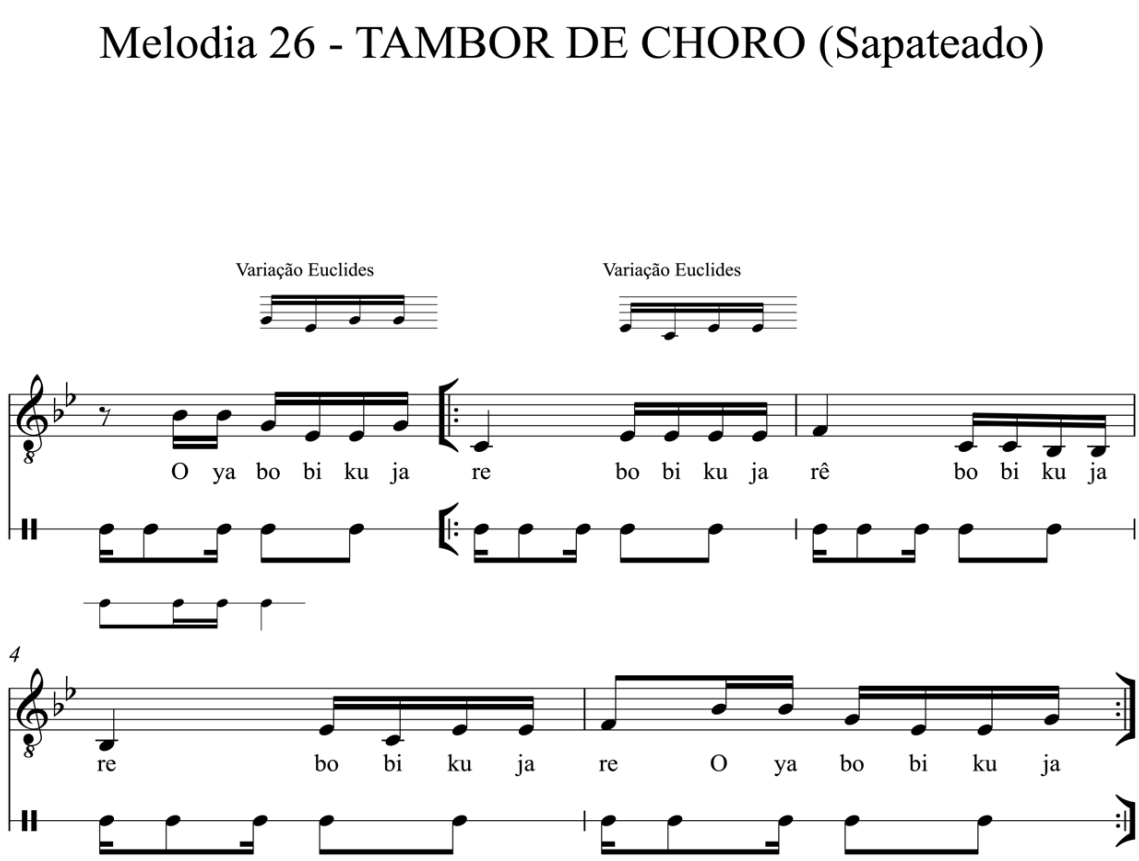
Figura 80 – Melodia 24 - OXALÁ IFÁ (dobrado)



Fonte: Elaboração da autora, 2023

MELODIA 25 — Avavaí (Badura/encerramento). Não recomendada a publicação por mãe Kabeca.

Figura 81 – Melodia 26 - TAMBOR DE CHORO (Sapateado)



Fonte: Elaboração da autora, 2023

MELODIA 27 — Ofé ibê (Arrambam). Não recomendada a publicação por mãe Kabeca.

5.3 OUTROS RITUAIS DO TAMBOR DE MINA

5.3.1 Mocambo

É uma festa para o “pagamento” dos tocadores, serventes e ajudantes da Casa, quando os voduns, em seus iniciados em transe, oferecem presentes e moedas que deverão trazer abundância e boa sorte no ano que se inicia. Na Casa Fanti Ashanti acontece no dia de Reis (06 de janeiro) ou no domingo seguinte (Figura 82 e Figura 83). Musicalmente, a única diferença a se observar é a doutrina que é cantada

especialmente para esse momento da distribuição dos presentes, por bastante tempo e somente nessa festa, logo antes do tambor Virar pra Mata:

No Mocambo tem dinheiro,

Vodum tem dinheiro…

Figura 82 – Mocambo na Casa Fanti Ashanti



Fonte: Acervo Maracá

Figura 83 – Mocambo na Casa Fanti Ashanti



Fonte: Acervo Maracá

5.3.2 Almoço dos Cachorros

O Almoço dos Cachorros (Figura 84) é um ritual realizado em alguns terreiros de Tambor de Mina, próximo ao dia 20 de janeiro, e faz parte das celebrações para a família do vodum Acossi/Sakpatá, sincretizado com São Lázaro. Nesse dia, cachorros são trazidos ao barracão e servidos em refeição ritual, em presença de vodunsis que entram em transe, mas não há dança.

Figura 84 – Almoço dos Cachorros no Terreiro da Turquia



Fonte: Acervo Maracá

5.3.3 Avaninha

Avaninha é uma reza em língua africana, cantada à capela, sem acompanhamento instrumental, diante do altar com imagens católicas, que acontece em datas definidas ou podem eventualmente substituir alguma festa, se necessário. Na Fanti Ashanti acontece no Natal (Figura 85), pois Jesus é relacionado ao orixá de Pai Euclides, Lissá/Oxalá. Ele nos fala sobre a Avaninha na Casa Fanti Ashanti:

> Se faz Avaninha exatamente no dia de Natal, mas teve outras Avaninhas aqui fora da época de Natal, tinha 3 vezes Avaninha aqui por ano, mas essa mais forte é essa do dia de Natal, que a gente tem todo o processo lá dentro. Porque dia de Natal justamente foi assentado o Ixé da casa, o Ixé é uma coisa diferente de Axé. Axé é poder, é força, é fé, é razão, é tudo, a procriação, é Axé, os elementos são Axé, tudo é Axé. E tem Ixé, que significa o mastro central, o equilíbrio, onde está plantado as sementes, as coisas, os reinos, mineral, vegetal, animal que sustenta essa casa pra ancestralidade, isso chama-se Ixé, diferente de Axé. E como foi plantado isso no dia de Natal, a gente faz a Avaninha nesse dia.

Pai Cícero Centriny acrescenta:

> Atualmente a única casa de Tambor de Mina que mantém essa tradição é a Casa Fanti-Ashanti. A Avaninha que é realizada no dia 25 de dezembro

(geralmente no final da tarde), se refere aos Voduns que descem, entoam de 21 a 27 saboblês em língua jeje-nagô, sem toque de tambores, que são verdadeiros pedidos de paz, harmonia, equilíbrio, compreensão entre a humanidade. Fazem também através desses cânticos louvação a todos elementos na natureza, como o fogo, água, ar, terra, matas, animais etc...

Figura 85 – Avaninha na Casa das Minas em 2001



Fonte: Acervo Maracá

5.4 RITUAIS DA LINHA DE CURA / LINHA D'ÁGUA

5.4.1 Baião de Princesas

O meu mestre Rei dos Mestres chegou
E nesse salão entrou
Vem chegando e vem salvando os pecador
O meu Mestre Rei dos Mestres já raiou

Figura 86 – Baião de Princesas na Casa Fanti Ashanti



Fonte: Acervo Maracá

O Baião de Princesas é uma tradição oriunda do Terreiro do Egito, onde Pai Euclides e diversos outros sacerdotes e sacerdotisas importantes do Tambor de Mina, como Mãe Elzita, Jorge Babalaô e Margarida Mota, foram iniciados. Fundado em 12 de dezembro de 1864 por Massinokou Alapong, africana natural de Cumassi, Gana, teve como primeiro ritual público em sua fundação o Baião de Princesas.

Devido à violenta perseguição policial da época, que se estendeu até os anos 1950 em São Luís, o ritual se “disfarçava” de festa profana, onde os tambores davam lugar aos adufes – pequenos pandeiros quadrados e sem platinelas, e músicos diversos eram convidados a se juntar à festa. Assim, junto ao traje elegante das dançantes - que ainda hoje usam penteados elaborados e se enfeitam com xales, leques, jóias, colares, fitas e outros adornos, além das mantas de miçangas que vestem ao receber suas encantadas -, conseguiam realizar a festa com menos riscos.

Baião vem de baiar, bailar. A festa, que se iniciava na manhã do dia 12 de dezembro, seguia à tarde e varava a noite toda, se encerrando apenas na tarde do dia 13, dia de Santa Luzia, quanto começava então o toque de Tambor de Mina para

Rei dos Mestres/Oxalá/Lissá. Nesse ritual feminino, só as mulheres dançam, tocando castanholas, e as encantadas que se manifestam também são mulheres, em sua maioria princesas, rainhas, meninas, mães-d'água. Passo a palavra a Pai Euclides:

> Foi Massinokou Alapong, a fundadora da Casa, quem começou no Brasil esse Baião. Não sei dizer se ela trouxe isso lá da terra dela, de Gana, na Costa do Ouro, ou se foi uma idéia criada aqui, a partir da experiência dela da escravidão, da mistura dos povos que ela conheceu, porque a gente observa muitas influências diferentes, uma proximidade com a dança espanhola, por causa das castanholas, as danças de corte, também a questão do baile, na forma como se estabeleceu. Na época de Massinokou, a repressão, o preconceito eram muito fortes, imagine só em 1864, o pessoal vivia com medo da polícia, mesmo o lugar sendo afastado, dizem que inclusive lá serviu em alguns momentos como quilombo. E foi uma estratégia de Massinokou, essa questão do Baião usar instrumentos. Antes o principal era o violino, depois adaptaram o acordeom, cavaquinho, violão, e também de usar os pandeiros ao invés dos tambores, isso tinha a intenção de disfarçar o culto como se fosse um baile. Mas o Baião é coisa de encantaria, não é coisa de vodun, ou de orixá. O Baião era dedicado a essa divindade Onochê Dantã, e a partir daí vem várias as outras entidades, princesas, caboclas…

Obarí, Bela Infância, Belinha, Menina da Gameleira ou Menina do Caxangá são alguns dos nomes pelos quais é conhecida Onochê Dantan, a quem é dedicado o Baião. É considerado como da linha de Cura ou de Água Doce, mas se difere da Cura/Pajelança por diversos fatores. Um deles é a realização de rituais internos secretos que antecedem a festa pública, enquanto que na cura todos os procedimentos e ferramentas rituais estarão expostos na mesa do pajé. Também a dinâmica do ritual se parece mais com a Mina, onde todo o grupo dança, todas puxam doutrinas, todas entram em transe, mas permanecendo com apenas uma entidade o ritual todo.

O ritual começa com uma ladainha para Santa Luzia, a santa do dia, e São Gonçalo do Amarante, que, assim como São Miguel Arcanjo, estão representados no altar ao lado do qual se posicionam os músicos. Após a ladainha, onde se canta também uma incelença especialmente bonita repetida 13 vezes, as dançantes vão se vestir e pentear, e então começa a festa.

Com a extinção do Terreiro do Egito, Pai Euclides trouxe o ritual para a Casa Fanti Ashanti, em 1980. Ele descreve aqui:

> Os anos se passaram, e quando a sucessora de Massinokou, a minha iniciadora Maria Pia, faleceu em 26 de abril de 1966, eu fiquei tomando conta da Casa até 1979, quando não pude mais continuar. Era muito dispendioso para mim e minha comunidade, muito cansativo, pois a essa altura eu tinha assumido também em 1972 a chefia do Terreiro da Turquia, e o Egito era

> muito longe, não havia quem ficasse lá para cuidar, o barracão ia se deteriorando, cada vez que se voltava lá era uma trabalheira, não havia condições para se manter. Resolvi então parar com as atividades lá e trouxe a festa do Baião aqui para a Fanti Ashanti, pois não queria deixar esta tradição se perder, e então fazemos todo dia 13 de dezembro desde 1980. Hoje já tem uma casa saída da Fanti Ashanti que também faz o Baião, o Terreiro da Maria dos Remédios – Sonimetó, e tem outros filhos de santo meus com casa aberta querendo fazer também. O Baião foi uma coisa que eu nunca imaginei, até porque eu nunca dancei Baião, mas eu tinha que manter, porque nenhuma outra Casa fazia, era coisa do Egito mesmo, e para não acabar, que era uma coisa tão bonita, tive que trazer para cá.

Segundo Pai Euclides, o principal instrumento de acompanhamento do Baião era o violino, mas eram incorporados os instrumentos que pudessem conseguir, o que nem sempre era fácil, pois os músicos demandavam pagamento. A primeira vez que assisti o Baião, em 1999, além da percussão havia apenas um teclado desolador, cujo músico, pouco hábil e alcoolizado, não conseguia pegar os tons e tocava em completo desacordo. Fiquei tão incomodada que, mesmo com a minha total inabilidade pianística, pedi a ele que me deixasse tocar, pois pelo menos poderia não atrapalhar tanto.[26]

Fascinada com a beleza do ritual e animada com a possibilidade desse diálogo, propus a Pai Euclides e à gravadora CPC UMES (Centro Popular de Cultura da União Municipal dos Estudantes Secundaristas de São Paulo), que havia lançado o primeiro CD d'A Barca, a gravação desse ritual com nosso grupo, que se acomodava muito bem à sonoridade e já dialogara com esse repertório nas vindas das irmãs de Pai Euclides a São Paulo. Em 2002, vieram todos a São Paulo e gravamos o CD Baião de Princesas (Figura 86), que, além de ser um material bastante conhecido e utilizado em arte educação, trouxe o interesse de músicos a esse repertório, e hoje, o Baião na Casa Fanti Ashanti tem como dificuldade acomodar o número de músicos que deseja participar dele.

[26]Antes disso, após meu primeiro contato com ele em junho de 1999, e antes ainda de conhecer o Baião de Princesas, eu havia sonhado com Pai Euclides. Ele tinha na mão um violão grande, uma espécie de baixolão de 3 cordas, e me dizia que iria me ensinar a tocar o Baião. Fiquei intrigada com o sonho e me organizei para conseguir ir em dezembro conhecer o ritual, e creio que aí uma missão me foi dada.

Figura 87 – Mãe Kabeca no Baião de Princesas na Casa Fanti Ashanti



Fonte: Acervo Maracá

A rítmica e instrumentação do Baião são bastante parecidas com a da Cura, tendo como base os pandeiros, cabaças, e, no caso do baião, as castanholas, tocadas por todas as dançantes. A dança também tem o mesmo padrão de movimentos da cura (e do cacuriá, caroço, carimbó...), a alternância de peso entre os lados com um pé de apoio, mas muito mais fluidos, com as dançantes rodando em sentido anti-horário e alternando giros. **Exemplo: Casa Fanti Ashanti – Baião de Princesas**.

Há um repertório fixo para a abertura e o fechamento do ritual. Inicia-se cantando para São Gonçalo do Amarante e Rei dos Mestres:

1. meu Bom Jesus dos Navegantes
meu São Gonçalo do Amarante
dai-me licença, meu santo
pra eu abrir esse baião

2. Minha gente venha ver
festa de encantaria
venha ver meu mestre Rei dos Mestres

venha ver a estrela que nos guia

3. o meu mestre Rei dos Mestres chegou
e neste salão entrou
vem chegando e vem salvando os pecador
o meu mestre Rei dos Mestres já raiou

4. meu mestre Rei dos Mestres
meu mestre Rei do Ar
o senhor é que é meu mestre
é quem pode me ajudar

5. já chegou o Rei dos Mestres
com toda a sua fidalguia
vejam como é tão bonito
o rosário de Maria

Em seguida vem esta doutrina para São Miguel, cantada sem o acompanhamento rítmico ou harmônico. Nesse momento, as dançantes giram lentamente até entrar em transe com suas encantadas.

6. lá no mar ele é um peixe
e na terra ele é Miguel
é ele quem pesa as almas
na balança do fiel

Após a chegada das encantadas, o ritual segue ainda uma sequência fixa:

7. a sala tá cheia, minha gente
como é que eu entro agora
eu entro, minha gente, eu entro
com Deus e Nossa Senhora

8. dindinha Luzia vamos baiar
com as candeinhas do Paraná

Em seguida canta-se para Onochê Dantan as três cantigas abaixo, que podem variar de ordem:

É menina de caxangá
ela é Dantan da corte real

Ela é menina da gameleira
tira o leite, deixa correr
se chama Bela Infância
e cabe a quem sabe ler

Lá vem Dantan da mina de ouro
é ouro é prata o seu tesouro
quem casar com essa mulata
leva seu tesouro

A partir daí as encantadas puxam as doutrinas sem ordem determinada. Para o fechamento também há um roteiro:

Ora mas porquê
que o Baião já vai fechar
com muito sacrifício
eu me abalei do mar
com meus cavaleiros
da corte imperial

Essa doutrina determina o final, que então retoma algumas doutrinas do início, em ordem inversa:

Lá no mar ele é um peixe, novamente sem ritmo

O meu mestre Rei dos Mestres chegou

Meu Bom Jesus dos navegantes, desta vez adaptando o último verso:

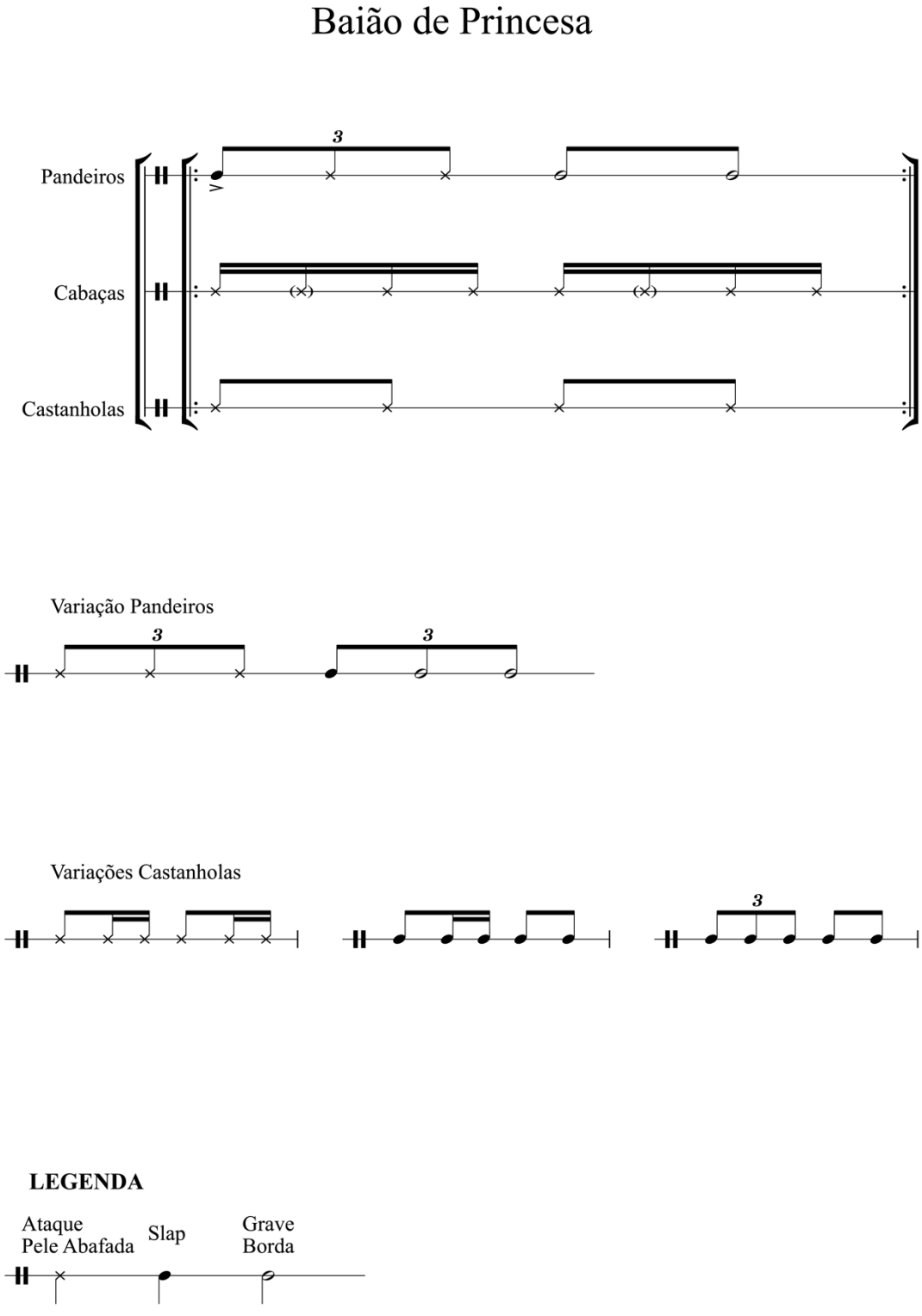
…pra eu **fechar** esse Baião

Em seguida é tocada uma valsa à escolha dos músicos, onde as princesas irão convidar a assistência a dançar com elas, encerrando o ritual.

A forma das doutrinas é quase sempre AABB, com raras exceções, e são repetidas mais vezes que no Tambor de Mina. Também segue o mesmo padrão – recitativo solo, entrada da percussão no final da segunda parte, seguida da entrada do coro que alternará com a solista. Quando a solista parar de cantar, os instrumentos repetirão brevemente algum motivo ou parte da melodia da doutrina finalizando a música com esse pequeno interlúdio instrumental. No Baião a predominância é de tons maiores, e, possivelmente devido a sempre ter tido acompanhamento harmônico, são raras as terças neutras ou outras variações de temperamento. Por vezes, alguma encantada poderá puxar a doutrina num tom que ficará entre dois semitons, causando uma confusão inicial nos músicos, que precisam sempre identificar o tom durante o recitativo. Como a maioria dos instrumentos é temperada; pode levar algum tempo até que todos entrem num acordo tácito e a música se acomode em um dos semitons mais próximos.

Segue aqui uma grade dos instrumentos de percussão, a qual tem como padrão rítmico a mesma linha-guia do Sapateado, que costumo pensar como a “clave maranhense”.

Figura 88 – Baião de Princesa



Fonte: Elaboração da autora, 2023

O Baião de Princesas é cercado de histórias mágicas, como o navio encantado de Dom João, que todos os anos, no dia 12 de dezembro, chegava ao Egito, que

ficava às margens do Ponto do Itaqui, e lá permanecia ancorado, e o violino de Manoel Garcês, feiticeiro afamado. Nas palavras de Euclides:

> Nessa casa, nesse terreiro existia uma coisa muito verídica, muitas pessoas aqui da cidade se deslocavam, alguns embarcados, outros por terra pra ir ver as festas que iam acontecer no caso, o Baião das Princesas e o próprio Tambor de Mina e nesse lugarejo que era praticamente serviu como quilombo em alguns anos, negros fugidos de Cururupu etc. Assim, por volta das 18h, 18h30, o pessoal começava a se aglomerar, "Lá vem, lá vem. Lá vem o que gente? O quê que vem ali? O navio! Mas que navio? Navio daonde? Então o navio vinha se aproximando, se aproximando. E daqui do morro onde a gente tava no local do terreiro, dava pra você ver aquelas pessoas caminhando lá dentro, alguém saltando, passando assim pra uma canoa menor. E o tambor troando aqui em cima. Aí a mulherada que ali estavam, filhas de santo, iam entrando em transe, cada um com suas divindades, que se diziam saídas desse navio. Esse navio passava ancorado durante três, quatro dias. Era visível, ficava o tempo todo durante o dia, com o sol quentão e o povo daqui olhando, "Lá se está o navio. Lá se está o navio". Então determinado Vodum que chefiava lá aquela comunidade, ele dizia um dia antes: "Olha, o navio vai sair tal hora, vai embora tal hora. Bom, isso acontecia naquela hora xis que aquela determinada divindade, em transe da chefa, anunciava para a gente. Quando chegava na hora certa todo mundo já estava paramentado, arrumado, tudo a caráter do ritual. E o navio começava, se distanciar, lá vai, lá vai, lá vai. Quando chegava lá no meio, em vez dele dar continuidade à sua viagem, ele simplesmente ia afundando. Impressionante. Não foi num ano, não foi dois, foi tantos e tantos anos, dezenas e dezenas. Esse navio, a última vez em que ele apareceu, a casa foi em extinção em 79, o ultimo ano que ele apareceu foi 78. Quando eu toquei no ano de 79, o último toque que foi extinto, ele não veio mais. Coisas verídicas, navio de Dom João. Então existe algumas doutrinas, canções né? Que fala de Dom João, Manoel Pretinho, o piloto do navio, Dom Sebastião, Dom Carlos da Gama, Dom Luís Rei de França e também alguns amigos e parentes seus, que vinham todos nesse navio.

Outra história é a do violino de Manoel Garcez, o Manoel Piloto, bruxo afamado do Igapara (Figura 89), onde Pai Euclides abriu seu primeiro terreiro:

> Manoel Piloto era baixinho, tinha um olho vazado, era um homem muito inteligente, cheio de gaiatices, sabia coisas de magia, não tinha nada de curandeiro, não fazia remédio para ninguém, não atendia, não curava nada, era bruxo. Tocava diversos instrumentos, fazia festas, e então ele quando ia para a festa também se metia na birita, e o pessoal "Ah a festa tá mole. Como é? Vocês querem dançar? Chegava lá, pedia a alguém um lençol, uma toalha branca, que fosse um pano branco e ele cobria o violino. E ia, se sentava. "Bate aí". E o pessoal ficar batendo pandeiro, o violino ficava lá e o pessoal só vendo mexendo o pano com o arco. Aí ele ia beber, e o violino ficava tocando. Era coisa de se espantar. Diz que era esse Alonso (o "diabo particular" de Manoel Piloto) que ficava tocando no lugar dele. E muita gente corria, saia fora, ficava de longe. Outros não, já acostumado com a história. E o povo tudo dançando. Coisas verídicas. A outra coisa que hoje eu sou o dono desse violino. Ele disse que quando ele morresse, era pra esposa dele entregar para mim que esse violino era pra meu encantado Corre Beirada. Porque ele foi o único pajé, o único curador que ele botou fé que sabia trabalhar na cabeça dele era eu. A esposa dele era Umbelina.

Figura 89 – Altar do Baião de Princesas, com o violino de Manoel Garcês. Casa Fanti Ashanti em 2021



Fonte: Acervo Maracá

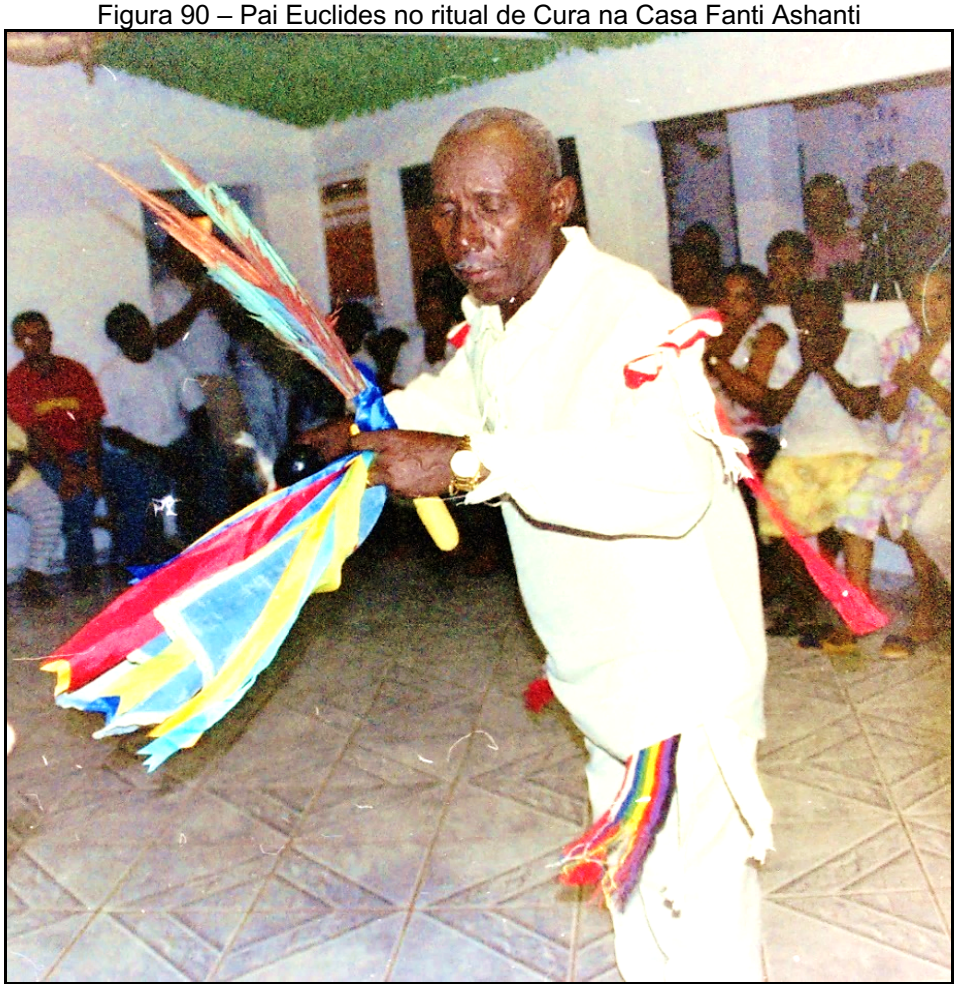
Exemplos: Casa Fanti Ashanti e A Barca – Baião de Princesas – A Sala tá Cheia; **Casa Fanti Ashanti e A Barca – Baião de Princesas – Tapuia Jacarandá**

Os exemplos acima fazem referência à proximidade da linha-guia com a do Bumba Boi de baixada, referida também por Pai Euclides.

5.4.2 Cura/Pajelança

com minha chave de ouro
nesse mundo enganador
eu sou um calango verde
mas sou um bom curador
eu ando correndo o mundo
mas ando bem perfumado
eu sou um calango verde
e moro em reino encantado

Figura 90 – Pai Euclides no ritual de Cura na Casa Fanti Ashanti



Fonte: Acervo Maracá

A Pajelança tem uma estrutura diversa de culto, centrada no pajé/pajoa, ou curador/curadeira, que dançará sozinho/a, incorporando diversas entidades espirituais em sequência no mesmo ritual. Não ligado necessariamente ao Tambor de Mina, é muito presente em todo o estado. A Cura (Figura 91) foi também, em especial no século passado, uma opção de iniciação para os homens que entravam em transe, mas enfrentavam dois obstáculos: a estrutura matriarcal dos terreiros, onde em poucos deles os homens eram aceitos para iniciação, e também o preconceito que recaía sobre estes na questão da sexualidade.

Com intercâmbios diversos com a Mina, religiões ameríndias, umbanda, com características que a aproximam do Catimbó amazônico e da Jurema nordestina, na Pajelança o pajé ou curandeira dá passagem a diversas linhagens espirituais, consideradas da Água Doce - Linha dos astros, de borboleta, de surrupira, de boiuna,

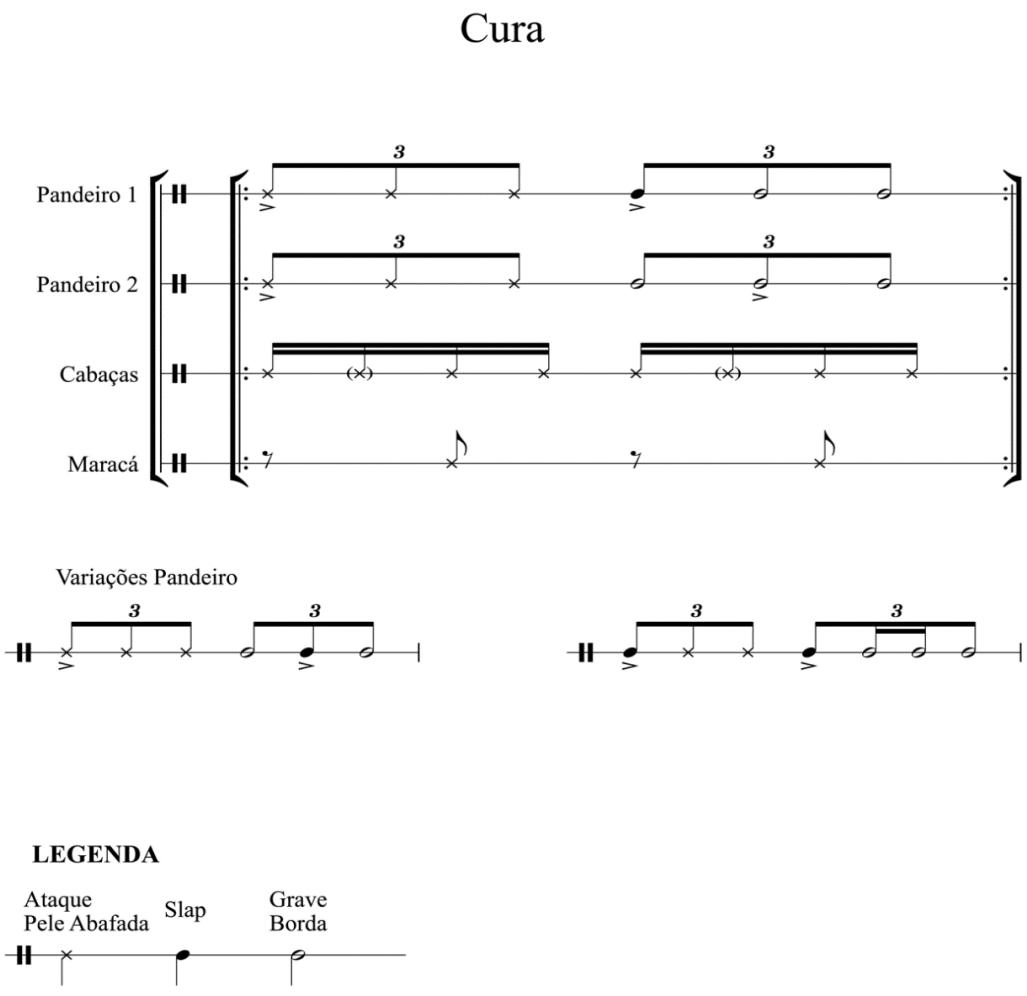
de boto, das onze mil virgens, mas incluem também fidalgos, índios, meninas, numa sucessão impressionante de cantos e danças.

Segundo Mundicarmo Ferretti (2000, p. 19):

> A Cura é vista ali (nos terreiros de São Luís) como sistema cultural de origem ameríndia e coexiste com a Mina como se fosse uma segunda língua ou uma medicina alternativa e aquela, a língua ou a medicina oficial. Neste sentido, podem ser estudados separadamente suas entidades espirituais, seu sistema de crenças e de práticas, seu suporte burocrático, etc.

A Cura compartilha com o Baião as principais características musicais e de movimento base na dança, mas tem como instrumentos apenas os pandeiros - de dois a quatro, as cabaças e o maracá do pajé. O padrão-guia é novamente o do Sapateado/clave maranhense, mas com intenção mais claramente tercinada em polimetria com as cabaças.

Figura 91 – Cura



Fonte: Elaboração da autora, 2023

Figura 92 – Duas fotografias de Dona Zizi,1999. À direita foto antiga da Cura, cedida por ela



Fonte: Acervo Maracá

Assisti a poucas curas: de Tabajara do Maiobão, Dona Raimundinha, Pai Euclides, Mãe Neles e Dona Zizi da Belira (Figura 92). Pai Euclides era como sempre deslumbrante nesse solo, mas poucas vezes me impressionei tanto como na Cura de Dona Zizi. Os espíritos se sucediam com uma completa transformação corporal: movimento, timbre, gestual, rosto, olhar, intenção, sotaque. Era um virtuosismo de recursos cênicos, corporais e musicais que valeriam um Oscar. Ou vários. Foi quem me veio à mente quando li o trecho de Nzewi (2020, p. 124):

> Manifestação de Espíritos é uma criação de teatro total, no qual atores supranormais são dotados de expressões físicas surpreendentes enquanto visitantes extraordinários de reinos espirituais sobrenaturais, que se manifestam para interagir com uma comunidade cultural humana.

Dona Zizi por ela mesma:

> Tem encantado Leão, quando eles baixam…tenho um invisível que quando ele baixa me deixa doente, é muito pesado, o Pisa Fogo. Eu tinha uma macaca, minha mãe pediu para Margarida (Mota) tirar, porque ela abaixava se coçando, fazendo estripulia, e quando nego ria ela cuspia em cima e no lugar ficava uma ferida. Deus me livre um encantado desses em cima de mim! Mas tem outro macaquinho que diz assim:
>
> *Macaquinho Preto, da mata virgem*

Macaquinho Preto, da mata virgem
É preto, é preto, macaquinho preto
não me olhe tanto, com seus olhos grandes

> Minha mãe de Santo curava muito bonito, era um pedaço de mulher, alta, escura, tinha uma voz tão bonita que que quando ela curava no outro lado da Madre Deus, quem estava aqui na beira da Praia escutava a voz dela, curava bonito mesmo!

Sua Mãe de Santo era Margarida Mota, também filha do Terreiro Egito. Sua potência vocal era mesmo conhecida, ouvi essa referência também de outros mestres como Pai Euclides e Dona Celeste. Na Figura 93, Mãe Raimunda.

Figura 93 – Cura de Mãe Raimunda



Fonte: Acervo Maracá

Figura 94 – Pandeiros na Cura de Tabajara do Maiobão



Fonte: Acervo Maracá

Figura 95 – Cura de Tabajara do Maiobão



Fonte: Acervo Maracá

A seguir, dois exemplos de Cura: **Casa Fanti Ashanti – Cura/Pajelança – Acode, acode**; e **Casa Fanti Ashanti – Cura/Pajelança - Pombo Roxo**.

Pajelança Casa fanti Ashanti, documentário do grupo A Barca

5.4.3 Encruzo

Encruzo é o ritual de iniciação do Pajé /Curador/Curadeira/pajoa, que pode ocorrer de diversas maneiras conforme desígnio espiritual da entidade que determinará essa iniciação. Sua parte pública ocorrerá durante um ritual de Cura do pajé experiente, que conduzirá a iniciação do novo pajé, tendo as mesmas características musicais. Pai Euclides relata parte do seu processo de Encruzo:

> Nesse dia Rei Sebastião pediu um lápis virgem e uma folha de papel, e me deu a nota do material que eu deveria comprar: velas, defumador, o maracá, as penas, os penachos, tinha algumas coisas como um pato, inclusive disse que seria muito difícil eu conseguir um pato do mato, mas que eu arranjasse um pato doméstico mesmo, que era equivalente e outras coisas, e me deu a dica de como fazer, que eu procurasse um riacho e levasse todas aquelas coisas.
>
> Neste dia eu levei comigo uma senhora por nome Raimunda Barbosa, que era irmã de uma filha de santo minha, Dona Helena, dançava com o Caboclo da Bandeira, as duas já são falecidas. E fomos então para o rio do Batatã. Saímos só nós dois, bem cedo, com todos os preparativos numa cesta. Viemos do Cavaco, pegamos o bonde, saltamos no Posto Fiscal, que hoje é onde tem o Lítero, atravessamos o vilarejo do Pirapora, tivemos que caminhar muito, muito mesmo, entrando mata adentro, até chegar nesse rio do Batatã, um rio de água doce. E, a partir do momento que chegamos lá, íamos aos gritos, pulando para cá, pulando para lá, pois para todo lado que eu virava tinha uma cobra, aquelas cobrazinhas cinzentas, marrons, umas cobras verdes, pelo chão, pelos galhos das árvores, foi um inferno. Quando eu me abaixava para acender vela, fazer alguma coisa na beira do rio, Dona Raimunda gritava: Ai, meu Deusdo céu**!** Que lá vinha cobra por cima d'água, aquela coisa horrível, bicho cantando, pássaro para todo lado, era floresta mesmo, aquele medo danado, mas no momento que eu estava fazendo aquelas coisas, Corre Beirada se manifestou em mim, e diz que começou a cantar, bateu maracá, outras entidades começaram a se manifestar em mim e acabaram de completar esse processo, de chamar a linhagem dos espíritos, que eu tinha que buscar no fio d'água. Quando eu despertei já estava em casa, tamanho alto dia, já eram umas duas horas da tarde quando dei conta de mim, que esse Corre Beirada tinha vindo embora manifestado na minha matéria.

5.5 OUTRAS TRADIÇÕES LIGADAS AO TAMBOR DE MINA

5.5.1 Canjerê, Tambor de Borá, Oniamali

Figura 96 – Músicos do Canjerê na Casa Fanti Ashanti



Fonte: Acervo Maracá

Ibabussu Iporanga
Canjerê Ibi Ussu
Ibabussu Iporanga

O Canjerê (Figura 96), Tambor de Borá, Tambor de Índio ou O'niamali é um ritual bastante complexo, voltado ao lado ameríndio do Tambor de Mina, que tem seu início atribuído a um sacerdote chamado Zacarias do Rei Surrupira, filho também do Terreiro do Egito (Figura 97). Nele se manifestam apenas entidades de origem indígena, que cantam em línguas nativas. O ritual público, que inclui procissão e ladainha para São Miguel Arcanjo- sincretizado com uma qualidade de Oxóssi e patrono das entidades indígenas - é precedido por uma estada de período variável dos dançantes em local de “mata virgem”, onde permanecem isolados, alimentando-se de ervas, raízes, frutas e mel. Nos anos que pude presenciar, os dançantes dormiam nesses dias no próprio terreiro, mas ao ar livre, em torno da gameleira.

A música tem andamento muito acelerado, um único toque todo o tempo e um grande conjunto de instrumentos de percussão: O trio de Tambores (parelha) de Crioula, os dois abatás da Mina, ferro de campana simples, agogô de 2 campanas, 3 (ou mais) berimbaus, tambor onça, reco reco, maracás, cabaças, triângulo.

Figura 97 – Canjerê na Casa Fanti Ashanti



Fonte: Acervo Maracá

As doutrinas são repetidas por muito tempo e muitas vezes são emendadas uma à outra, resultando num período enorme de ritmo furioso, onde a energia do conjunto é palpável e o transe dos dançantes, bastante violento. Esse “set” de cantigas é intercalado por chamadas curtas - “gritos de guerra”, segundo Dindinha - respondidas por todos.

Seguem exemplos audiovisuais e novamente as falas de Pai Euclides sobre o assunto: **Pedra da Memória (Documentário, 2010) - Canjerê**; e **Casa Fanti Ashanti - Canjerê (2007)**.

> O Canjerê é um ritual bonito, contagiante, complexo, perigoso e muito dispendioso. Ele tem o lado indígena, muito forte, mas tem também um lado africano. Mãe Pia éque passou para nós que Massinokou, a fundadora do Egito, contava sobre esse ritual, que ela chamava de Oniamali, e que seria um tambor marcado pesado, bem acentuado, cujo toque representava uma batalha, um encontro de entidades. No entanto, nunca houve esse ritual no Egito. Quem começou isso foi o babalorixá Zacarias do Nascimento (Nankusilé), que começou como cabaceiro da Casa de Nagô, só que como ele virou no santo lá, e na Casa de Nagô a linhagem matriarcal não permitia que se iniciassem homens, ele foi para o Terreiro do Egito. E no Egito ele foi

iniciado, também com Mãe Pia, e mais tarde abriu o terreiro dele, lá na Maioba, onde ele começou a fazer esse tambor, que batizou de Canjerê, e muita gente conhecia também comoTambor de Índio.

Quando esse pai de santo, também conhecido como Zacarias do Rei Surrupira, começou esse Tambor, ele era tocado apenas com os dois abatás do Tambor de Mina, o tambor grande do Tambor de Crioula, um agogô, algumas cabaças e dois gomos de taboca batidas sobre uma pedra de cantaria. Lembrava um pouco o ritmo do Terecô.

Com o falecimento de Zacarias, em junho de 1945, uma de suas filhas de santo, a yalorixá Denira Ferreira de Jesus (Nandêbi), passou também a fazer esse Tambor. Denira era filha de santo de Zacarias, mas terminou seus preceitos também no Terreiro do Egito, com Mãe Pia, sendo filha de lá. Após a morte de Zacarias, Denira começou a fazer esse ritual, que rebatizou de Tambor de Borá, em seu terreiro, no Sítio Piranhenga, que mais tarde mudou-se para o Bairro de Fátima, onde ela veio a falecer na década de 60. Se Pai Zacarias foi o pioneiro, Mãe Denira, também conhecida como Denira de Caboclo Ita, foi quem realmente deu forma e beleza a este ritual. Denira introduziu diversos instrumentos nesse toque, que além dos abatás, do tambor grande, cabaças, agogô, ganhou marimbas – que hoje chamam berimbau, a parelha toda do Tamborde Crioula, tambor onça, ganzá, que alguém chama xeque, Denira também colocava assim uns litros numa caixa de madeira, cada litro com um som diferente, tocado com baqueta, aquilo ficava parecendo uma marimba, dava um som muito bonito. Quem inventou isso e tocava era o marido dela, Barnabé Pires, o Biná, que mais tarde se casou com Remédios, filha de santo daqui. E esse tambor já era assim agitado, de guerra, muito bonito mesmo, e foi ela quem deu vida a isso. A entidade chefe do tambor de Denira era Caboclo Ita.

Outras mães de santo como Margarida Mota, também filha do Egito, chefa do Terreiro Deus é Quem Guia, no bairro do Lira, também tocavam um Tambor de Índio, mas não com essa instrumentação. Dessa mesma raiz, só existem mais duas casas que tocam o Tambor de Borá, que é o Terreiro Fé em Deus, da yalorixá Elzita Vieira Martins Coelho, conhecida como Mãe Elzita de Surrupirinha, que fica no bairro do Sacavém, e o terreiro da yalorixá Maria dos Remédios Ribeiro Trindade, chamado Ilê Sogbsi-Inã, localizado no Ipem São Cristovão.

Há alguns outros terreiros que também tocam esse Tambor de Índio, por exemplo Zé João, mas não fazem os mesmos rituais presentes nestas três casas da mesma raiz, que com muitas dificuldades mantêm a tradição e a disciplina deste rito. Em algumas casas havia momentos em que as pessoas dançavam no espinho, rolavam no espinho. Na Casa de Elzita o caboclo chefe desse Tambor é Surrupirinha, e na Casa de Margarida Mota o chefe era Reidos Índios.

O Canjerê aqui se iniciou por vontade do caboclo Tabajara, que determinou que deveria fazer esse Canjerê desde antes da existência da Fanti Ashanti. A primeira vez foi dia 7 de setembro de 1954, num lugarejo por nome Santinho, às margens do rio Bacanga, no sítio de um senhor por nome João Pinheiro. Só que o Canjerê não era tocado dentro de casa, era no tempo, a gente apenas usava a casa dele para a mulherada trocar de roupa, cozinhar, mas ficava todo mundo acampado no mato durante os três dias, era como se fosse um retiro, uma coisa que exige uma disciplina muito grande. Tinha um mutá – uma casinhola de palha para abrigar os materiais, num local do matagal onde havia uma espécie de uma capoeira, e ali dentro cada um tinha a sua toca cercada e coberta de mato, e na hora de todo mundo rezar junto,

todos saíam da toca e vinham para o pátio central fazer os cânticos, as orações. A alimentação era mantida apenas à base de tubérculos, frutas – exceto tangerina – mel de abelha, chá de ervas, bolacha, pão, não é permitido comer carne, feijão, essas coisas.

Figura 98 – Pé da gameleira da Casa Fanti Ashanti, durante ritual do Canjerê



Fonte: Acervo Maracá

5.5.2 Festa do Divino Espírito Santo

Meu Divino Espírito Santo
Pombo branco soberano
É a flor de todo dia
Roseira de todo ano

Figura 99 – Tribuna do Divino Espírito Santo, Casa Fanti Ashanti em 2010



Fonte: Acervo Maracá

As Festas do Divino Espírito Santo (Figura 99) são uma das tradições mais populares do Maranhão. Conhecida e realizada em expressões diversas por todo o Brasil, no Maranhão, as Caixeiras do Divino conduzem a festa e são as guardiãs desse conhecimento. O tambor, normalmente interditado às mulheres na maioria das tradições populares, ali as nomeia. De unânime origem católica e portuguesa, mais referidamente açoriana, como atestam diversos de seus versos, a festa foi, no entanto, recriada à margem da igreja pela população negra com suas ferramentas, memórias e referências. Ainda existem grandes festas, como as de Alcântara e Paço do Lumiar, que são geridas por irmandades não ligadas a um determinado terreiro (embora as caixeiras que as conduzem em geral sejam), mas atualmente a imensa maioria das festas foi incorporada às comunidades dos terreiros de Mina, fazendo parte do calendário de suas Casas.

Foi lá mesmo em Portugal
Na cidade de Lisboa
O começo desta festa

Para essa Divina Crôa

Se rasgou o véu do tempo
Veio o pombo e a coroa
Vamos todas festejar
Essa prenda de Lisboa

A Festa do Divino maranhense, que foi levada também para Rio de Janeiro e São Paulo com seus migrantes, já foi assunto de livros e dissertação em Pacheco, Gouveia e Abreu (2005), Barbosa (2015), Brito (2015) e outros, de forma que vou-me ater aqui a seus aspectos musicais, menos referidos nessas pesquisas, às vozes das fontes orais, sempre preciosas, e à minha vivência nessa festa e ofício, a cujo aprendizado muito me dediquei, acompanhando e tocando como caixeira em mais de 50 festas.

Desde o início fui tomada pelo toque cadenciado das caixas, o recorte irregular dos tempos, a decisão de cada uma sobre os versos definindo o enredo da cantiga, as vozes abertas – o baixão – a vibração da caixa no colo, o rufar roncado das esteiras, os versos solares, cantados “por gosto e dom”, como disse Dona Celeste. Quase sempre em compassos ternários ou compostos, como a evidenciar sua ligação com o Divino, a trindade, suas melodias ornamentadas flutuam sobre o ritmo invocando antigos impérios, espaços celestes, mares e alvoradas. Se alojam em nossa memória, e parece que – como diz seu verso – *se rasgou o véu do tempo*.

Figura 100 – O encantado Jaguarema em Pai Euclides, carregando a Coroa do Divino no encerramento dos festejos grandes da Casa



Fonte: Acervo Maracá

Segue aqui um histórico de suas personagens, que não encontrei na literatura acima, novamente na memória inoxidável de Pai Euclides (Figura 100), ele mesmo um exímio caixeiro:

> As Festas do Divino Espírito Santo eu acompanhava desde criança. Minha mãe era caixeira do Divino, eu mesmo fui bandeleiro da casa da minha madrinha de batismo, Tolentina Santos, minha mãe era caixeira Régia de lá. Ficava em um lugarejo por nome Céu, ali pela Vila Passos. Desde a minha infância a festa famosa era de Alcântara. E a outra Paço do Lumiar. Aqui em São Luís uma festa famosa foi a de Maria das Chagas, que eu não conheci, onde minha mãe aprendeu tocar caixa. Dizem que foi uma das melhores caixeiras que São Luís já teve, essa Maria das Chagas, lá da Torre de Chumbo, que era um lugarejozinho na Camboa, ali onde hoje dá o viaduto. E sempre tiveram as festas grandes da Casa das Minas, Casa de Nagô, Terreiro do Apeadouro, mas nessa época tinha mais festas de Espírito Santo fora de terreiro que em terreiro.
>
> Tinha festa de Espírito Santo na casa de Mundica Lalá, na Vila Passos, tinha festa de Espírito Santo na casa de Dona Chiquinha, no Diamante, que era mãe de Iluminata, dançante da Turquia que era caixeira bamba, tinha a festa de Maria Santo, na Macaúba, que era avó biológica de Jacy, a atual caixeira régia da Casa das Minas, tinha a festa de Dona Inês, aqui perto da fábrica da

Carioca, que era uma fábrica de óleo, tinha festa de Espírito Santo na casa de Laurencinho, nas Queimadas, ali no Monte Castelo - as filhas dele ainda tocam caixa por aí, Severina é uma caixeira bacana. Tinha festa de Espírito Santo, na casa de Zé Menina, na Belira, tinha a festa de Izídio, lá na Baixinha, tinha outra festa de um senhor que chamavam Sapo, também na Camboa, nenhum desses lugares era terreiro.

Mas tinha também festa na casa de Maximiana, um terreiro no João Paulo, tinha festa de Espírito Santo na casa de Chica de Badé, na casa de Seu Porfírio, um terreiro lá no topo da escadaria da Madre Deus, e também Sebastiana, na Pedreira, casada com Adão Correia. Ficava lá no Paulino Souza, tinha uma capelinha de São Benedito onde atualmente é o Centro Medico do Monte Castelo, depois ela foi para um lugar chamado Pedreira, no Maracanã. Ela já fazia a festa de Espírito Santo, depois botou terreiro. Essas mulheres rodavam as casas todas, então eu ia muito porque minha mãe tocava caixa, convidavam, e lá eu ia, a gente andava muito nessas festas, ela tocava na Casa das Minas também, e principalmente na Casa de Nagô, porque ela tinha uma amizade muito grande com Dona Maria Silva, que na época era quem tomava conta das festas da Casa de Nagô. Essa não era a Maria Silva que chamavam Maria de Bôssa, era uma mais antiga, da décadade 40 ainda.

As caixeiras famosas da época eram essa Maria das Chagas, Dona Tina, Dona Bárbara, Maria Santo era famosa, Mundica Lalá era de tirar o chapéu, essas eram as bambas dessa geração, depois vieram outras, Dica, que era de São Bento, foi discípula de Pajelança de meu tio Ladislau, primo da minha mãe, Dona Iluminata Santos, dançante da Turquia, era caixeira indo e voltando, aquilo é que era dom, passava uma posse que era a coisa mais linda. Quando minha mãe morreu foi ela, Celeste da Casa das Minas e Dona Carmina que me deram força para continuar a festa aqui em casa.

Já na década de 60 Manoel Colaço (Obasusé) começou uma festa grande no Rio de Janeiro. Manoel Colaço era de Caxias, trabalhava lá com Pajelança, com encantado, veio passear algumas vezes aqui em São Luís, de trem, conheceu o Terreiro da Turquia, fez santo com mãe Anastácia, mudou o terreiro dele de Caxias para cá, abriu em Pedrinhas, de Pedrinhas, ele mudou pro Caratatiua, no bairro do João Paulo, do Caratatuia, ele mudou para Belém do Pará, fundou a Federação de Belém, e de Belém foi embora para o Rio de janeiro, em Ramos, lá ele fez terreiro e levantou essa festa, aqui ele não fazia. No começo foi só com maranhenses que moravam lá: Filomena, Celeste da Casa das Minas, Catarina da casa de Mundica Tainha e Maria Silva, essa que falei da Casa de Nagô.

E Festa do Divino era diferente, tudo muito simples, mas na época era tudo muito bonito. Roupa de imperador, a mãe colocava uma roupinha branca, azul, enfeitava com uns botõezinhos amarelos... Tinha imperador e imperatriz aqui nessa ilha, eu me lembro como agora, que usava capote de papel crepom e todo mundo achava lindo. Pegavam esse papel laminado de cigarro, prateado, tinha um cigarro aqui também que saía papel dourado, faziam estrelinha, pregavam com grude de goma de tapioca, que nesse tempo não existia cola, e ficava bonitinho.

Outros compravam tecido tinturado vermelho, que na época se falava encarnado, ou cor de vinho, quem podia colocava botão, pérola, paetê. Tinha uma coisa que chamavam de orvalho, depois mudou para chamar areia brilhante, agora parece que é purpurina. Se fazia estrela, lua, espada, coroa, tudo com esse orvalho prateado, dourado, no tecido. E lá ia o imperador com

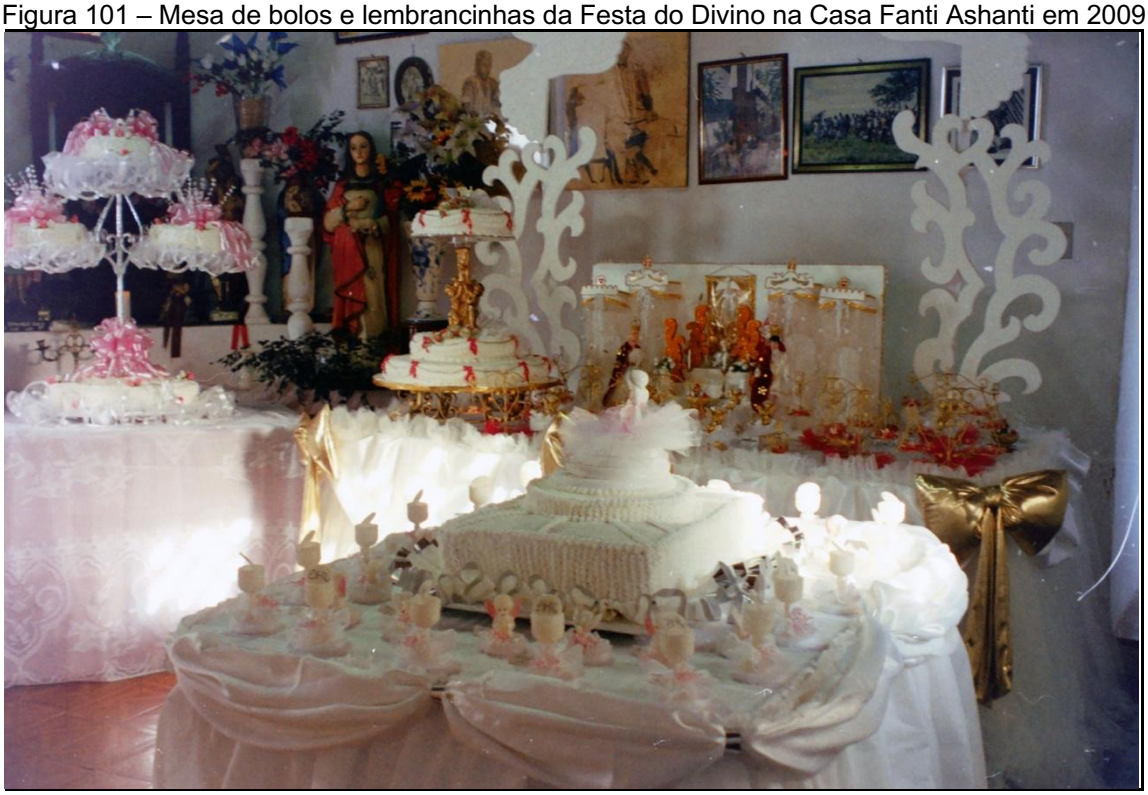
aquele capote, o chapéu, que naquela época imperador não usava coroa, era chapéu tanto para o imperador como para o mordomo régio.

Não existia bolo confeitado, o centro da mesa chamava-se Maria Antonieta, uma pastilheira muito bonitinha, se colocava uma bonequinha em cima e montava na cartolina, fazia a saia toda de pastilhas pregadas, eu ainda sei fazer aquilo. Tinha pastilha de hortelã, pastilha de coco, de queijo, de maracujá... Os doces eram pão-de-ló, não-me-toque, que derretia na boca; peito-de-moça, biscoitinho, e o praxe era o chocolate em todas as festas. Colocava o bolo no pratinho de papelão liso mesmo, as pastilhazinhas, e servia com tinturado de morango, uma bebida que a gente fazia com um pozinho vermelho, cozinhado muito tempo, essa era a bebida, na época não tinha refrigerante.

Não tinha esse comer especial, se fazia uma tortinha, um arrozinho, pouco se falava nessa história de salada, isso era novidade, mas a carne de porco, a carne de boi, o frango, o pato, o peru, isso era de praxe para o imperador, para a imperatriz, para sua corte e os visitantes. Mas já nem ouço muito falar de peru, nem de pato. Eu pelo menos nas minhas festas já cansei de matar dois, três perus, um bocado de patos, tinha quem não podia comer pato, e tal. Hoje ninguém mais quer saber de matar peru, compra logo frango, se comprar peru é daqueles congelados, e na época não se falava frango, se chamava galinha, podia ser macho, fêmea, tudo era galinha.

Caixeira não fazia questão de comer assim, as caixeiras gostavam de comer peixe, comida com caldo, às vezes até peixe seco cozido com vinagreira, os donos de festa se preocupavam com isso, assavam tainha... Era muito bonito, as caixeiras andando com as baquetas debaixo dos braços, para não deixar outro pegar, e era aquela prosa, por onde elas iam, iam cantando: Porque vira, lelê, porque torna, essa tainha tá mal assada, essa tá mal cozida... E todo mundo versejando, aquela coisa linda, de improviso. E era assim, não tinha cerveja nem refrigerante, cerveja preta era coisa de farmácia, remédio para quem levava tombo, naquela época bebida forte era licor de jenipapo, de maracujá, de jaca, licor de vinagreira...Agora a macharia era à base da tiquira, que se mandava buscar no Ribamar, aquela tiquira azulzinha. Vinho tinha alguma pessoa que tomava, mas vinho era mesmo só para batizar o mastro, e no lugar do refrigerante o tal tinturado de morango.

Figura 101 – Mesa de bolos e lembrancinhas da Festa do Divino na Casa Fanti Ashanti em 2009



Fonte: Acervo Maracá

A festa (Figura 101) ainda é tradicionalmente realizada na data católica, Pentecostes, em muitas casas, como Minas e Nagô, mas por todo ano se encontram festejos onde a festa foi atrelada a outras comemorações do terreiro, como a festa principal do vodum/orixá da Casa, como Lissá/Oxalá, na Casa Fante Ashanti ou Vó Missã/Nanã na Casa de Mãe Elzita, ou também por determinação de uma entidade espiritual, como Dom Luís Rei de França na Casa de Jorge Itaci ou como na Casa das Minas, onde é uma obrigação para Nochê Sepazim, vodum da família real do Daomé, conhecida como devota do Espírito Santo. A Festa é complexa e envolve vários dias e momentos rituais, os quais descrevo aqui brevemente, já que seus aspectos musicais são bastante ligados aos procedimentos que conduzem esses diferentes momentos. Existe também uma versão menor da festa chamada Salva do Divino, que acontece como pagamento pontual de promessa ou nos primeiros anos de um festeiro, até que se tenha condições de realizar a festa inteira. Dona Celeste conta: “Salva é um dia só, reza missa, almoço, toca o dia inteiro, de tarde reza e encerra, fecha e entrega. Festa com mastro e tudo é outra coisa”.

Figura 102 – Levantamento do Mastro do Divino Espirito Santo na Casa das Minas em 2009



Fonte: Acervo Maracá

A Festa inicia com a abertura da Tribuna, que é fisicamente o altar/trono onde se sentarão os impérios e se dará a maior parte da festa, sendo também um espaço metafísico onde a energia do Divino estará agindo. Nessa abertura, que pode acontecer logo às vésperas da festa, no fim de semana anterior ou várias semanas antes, o Espírito Santo é chamado à terra, com a abertura simbólica do sacrário. Nesse momento se cantarão os versos específicos dessa abertura, os da Aleluia e o Bendito de Hortelã. Exceto o Bendito de Hortelã, que também fechará a Tribuna, os anteriores não serão mais cantados. Dependendo do dia e horário dessa abertura, serão cantadas, nas “horas grandes” (6 horas da manhã, meio dia e seis da tarde,

momentos onde a energia espiritual está concentrada), a Alvorada e a Alvoradinha, seguidas dos cânticos para Senhora Santana, Nossa Senhora da Guia e Espírito Santo Dobrado. Ao longo do dia, a roda de caixeiras segue com cantigas à escolha.

O próximo momento é o Levantamento do Mastro (Figura 102), normalmente no fim de semana anterior à festa grande. Começa com o buscamento do mastro na casa da madrinha/padrinho do mastro, seguido do cortejo até o local onde ele será fincado e seu levantamento. A esse dia estão ligados cânticos específicos de licença para chegada/entrada, de bons votos e agradecimento aos donos da casa/padrinhos, para o trajeto – quando em cortejo, e sobretudo os de louvação ao mastro, também referido como Oliveira, que é levantado com o canto de Nossa Senhora da Guia. Nesse dia também se faz a Dança das Caixeiras, as Alvoradas, a Despedida. Existem várias cantigas de despedida, e nenhuma delas é específica de algum dos dias. Elas são escolhidas conforme o gosto e vontade das caixeiras, variando entre os dias em que se despedem. Apenas no fechamento da Tribuna os versos de despedida são cantados no mesmo toque/melodia do passamento de posses. Após o levantamento do mastro, é tradicionalmente feito o Tambor de Crioula.

Figura 103 – Alvorada ao pé do Mastro do Divino na Casa Fanti Ashanti. Da esquerda para a direita nas caixas: Mãe Kabeca (Caixeira Régia), Dindinha (Caixeira Mor), D. Zezé (Caixeira Celeste), e Íris (2009)



Fonte: Acervo Maracá

No fim de semana da festa grande, em geral acontece o buscamento da Coroa na casa da madrinha/padrinho da coroa, normalmente na véspera da festa, com bem menos pessoas e repertório similar ao buscamento do mastro (licença, bons votos, agradecimento...), substituindo o assunto dos versos de mastro/Oliveira para Coroa/Santa Crôa. Há diversos outros momentos conduzidos pelas caixeiras que podem ser tradicionalmente feitos ao longo da festa, como: visita aos impérios, tiração de jóia - onde as caixeiras vão cantando nas casas do entorno, pedindo contribuição para a festa; “roubo” - quando peças de indumentária da festa são escondidas em casas e buscados em cortejo; encontro de bandeiras; visita a algum local de importância para a comunidade; enfim, mas que são cada vez mais raros de acontecer.

O dia da Festa Grande, sempre um domingo, começará com a Alvorada às 5 horas da manhã, missa, cortejo, café da manhã, alvorada do meio dia, almoço, toque de caixas na tribuna, alvorada das 6 horas da tarde ao pé do mastro, dança das caixeiras, ladainha, jantar e despedida. O dia seguinte será o da derrubada do mastro e passamento de posses, quando se cantarão as alvoradas (obrigatoriamente a das 6 da tarde; as outras variam nas festas), a cantiga de Senhora Santana, que além de cantada nas alvoradas é o canto que acompanha –ininterruptamente e por todo tempo em que as crianças estiverem comendo - as refeições dos impérios, a cantiga de Nossa Senhora da Guia para a derrubada do mastro, após o qual também se realiza o Tambor de Crioula, a ladainha, o jantar e, enfim, um dos momentos mais esperados da Festa - o passamento de posses dos Impérios, quando imperador, imperatriz, mordomos e mordomas entregam seus cargos para as novas majestades passando para eles seus símbolos de nobreza – coroas, cetros, capotes, etc. Esse momento é uma choradeira geral, conduzido e narrado em detalhes por uma das melodias mais lindas e tristes que conheço. Algumas casas fecham a Tribuna já na sequência do passamento de posses, cantando o Bendito de Hortelã e os versos de fechamento do sacrário, quando o Divino Espírito Santo então volta aos céus. Outras farão o fechamento em outro dia, emendado ou não ao Lava Pratos, festa que encerra o festejo, sem obrigações rituais, quando em geral muitos encantados se manifestam para brincar também, e quando acontece o Bambaê – Bambaê de Caixa, Carimbó de

Caixa, Carimbó de Velhas, em meio a radiolas, brincadeiras outras, samba e o que mais se desejar.

A Festa do Divino é uma festa enorme que exige muito esforço e comprometimento da comunidade. Para se ter ideia, só um pouco sobre a comida, como contado por Dona Celeste:

> São oito pessoas na cozinha, porque cada uma tem sua especialidade, tem duas que é só para temperar porque a mão é sagrada, a comida é gostosa! Que tem gente que não tem paladar, pode botar o tempero todo que ele achar e o comer não é gostoso, Dona Aviãozinho e Dona Creuza sabem. É muita comida, 50 kg de arroz numa tarde, 45 galinhas no almoço do domingo, 100kg de polpa de carne para a última semana da festa, 6 porcos.

Todos esses momentos são altamente ritualizados, onde se canta para comer, sentar os impérios, enrolar as bandeir as, batizar mastro e mastaréu, entrar e sair da Tribuna, tirar a Coroa do altar e recolocar, agradecer (Figura 104).

As caixeiras circulam entre muitas festas, mas há as responsáveis que estarão comprometidas diretamente com a festa e irão conduzi-la: a Caixeira Régia, responsável primeira pelos momentos rituais, principalmente abrir e fechar a tribuna e passar as posses – esse momento pode ser dividido com sua segunda pessoa, a Caixeira Mor, ou alguma outra caixeira experiente. Na Casa Fanti Ashanti, há ainda o cargo de Caixeira Celeste, a terceira na hierarquia. A seguir trechos da de Festa do Divino gravados para o documentário Pedra da Memória: **Festa do Divino – Missa e Cortejo;** e **Festa do Divino – Levantamento do Mastro**

Figura 104 – Império e mestre sala na tribuna da Casa Fanti Ashanti



Fonte: Acervo Maracá

5.5.2.1 Aspectos Musicais

Figura 105 – Caixeiras do Divino da Festa do Maracanã. D. Jacy (à esquerda) é Caixeira Régia de lá e da Casa das Minas



Fonte: Acervo Maracá

Como descrito acima, algumas cantigas, como são chamadas pelas caixeiras, são ligadas diretamente a momentos da festa e são obrigatórias em seu repertório: Alvorada, Alvoradinha, Senhora Santana, Nossa Senhora da Guia, Espírito Santo Dobrado, Dança das Caixeiras, Procissão e a do passamento de posses, além das despedidas. O Bendito de Hortelã, obrigatório também, tem seus versos cantados em melodias/toques diferentes na abertura e no encerramento da tribuna, que variam ainda entre as Casas. Os versos da Aleluia também já ouvi em diferentes versões de melodia.

Outras cantigas, infinitas, são puxadas pelas caixeiras conforme sua vontade, não sendo repetidas ao longo de um dia de festa. “Essa já se cantou!” é a regra e deixa para escolher outra. Normalmente as cantigas são puxadas pelas caixeiras mais experientes, mas todas podem puxar e são estimuladas a fazê-lo.

A caixa (Figura 106) é um tambor médio, com pele nos dois lados, afinado por aro, semiaro e amarração nas duas bocas. Normalmente feita de metal, utilizando galões de óleo ou construída com folhas de flandres, tem versões em madeira também, em compensado, ou muito raramente tronco escavado. É coberta de couro de cabra, do qual se raspa total ou parcialmente o pelo, dependendo do timbre que se deseja, e tem um furo lateral no corpo para a saída de ar. É suspensa de um lado por uma alça de tecido para os cortejos e danças, mas na maior parte do tempo é tocada apoiada no colo, sentada, junto ao ventre. A boca superior é percutida com duas baquetas e a inferior normalmente tem uma pequena esteira, um fio de nylon enfiado com contas ou cano de penas de pato, rente à pele. Não há outros instrumentos além das caixas, que podem ter número muito variável, mas em geral serão em torno de dez.

Figura 106 – Caixas do Divino da Casa das Minas



Fonte: Acervo Maracá

O canto é quase indissociável do toque, que o afirma, guia e apoia. É muito raro uma caixeira cantar sem estar tocando a caixa, exceto em algum cortejo onde haja mais caixeiras que tambores, numa brincadeira eventual ou no momento da passagem de posses, onde a caixeira que está conduzindo precisará das mãos livres para receber e repassar as indumentárias dos cargos, mas nesse caso só ela estará sem a caixa. Assim como na Mina, cada caixeira puxará o canto na altura que for mais confortável para sua tessitura. Aqui também há predominância dos tons menores, e é desejável que o coro abra vozes, sendo muito valorizado o baixão, voz aberta terça abaixo da melodia principal. Uma boa caixeira deve saber fazer baixão.

Exceto nos cortejos, os versos solo se sucederão entre as caixeiras em sentido anti-horário, a partir da primeira que puxar a cantiga, cada uma solando um verso, e a cantiga se encerrará quando chegar a ela novamente, mas, a depender da duração da cantiga ou da animação da roda, uma segunda ou terceira volta pode ser dada. Eventualmente uma caixeira poderá puxar um verso fora da sua vez, reagindo a algum contexto - chegada de outra caixeira ou alguém esperado, chamada para comer ou participar de outra atividade, comentar, fazer graça ou responder à brincadeira/provocação de outra caixeira, mas, fora isso, pular a vez da outra não só

não é de bom tom como faz “a volta ao contrário”, referência ao sentido anti-horário, o que pode desestabilizar a energia. Alguma caixeira, normalmente aprendiz, poderá também escolher não cantar o verso solo, passando sua vez.

Figura 107 – Caixeiras do Divino na Casa de Nagô. Na primeira foto à esquerda, de rosa, D. Vitória, ao centro de costas[27]



Fonte: Acervo Maracá

[27] D. Vitória, Caixeira Régia da Casa de Jorge Itaci e da Festa do Rio de Janeiro, foi a caixeira mais impressionante que conheci. Sua voz tinha um timbre lindo e muito potente; ornamentava as melodias com floreios e portamentos tais que tornava todas sublimes, e era ainda uma performer com completo domínio da cena e do ofício, além da elegância infalível. Sua passagem de posses era um espetáculo da mais alta sofisticação. Dona Luzia, falecida há pouco, foi também das grandes caixeiras de seu tempo; era a Caixeira Régia da Casa de Nagô e de várias outras festas, e tinha a sua própria também. D. Maria Rosa, ou Maria de Guerreiro, como é conhecida por seu encantado, é caixeira afamada que toca em muitas festas, na Fanti Ashanti sempre estava presente também. É muito divertida e tem um timbre lindo.

Figura 108 – À direita D. Maria Rosa e em primeiro plano na segunda foto D. Luzia



Fonte: Acervo Maracá

Existe uma quantidade infindável de cantigas e versos que são compartilhados e repassados na tradição oral, mas também há cantigas novas compostas ou trazidas por encantados, e versos que podem ser também improvisados, sendo valorizada a caixeira com essa habilidade. Os versos devem preferencialmente seguir um enredo, determinado pelo refrão da cantiga, quando existe, ou pelo primeiro verso proposto. Assim, quando se começa a cantar para pombo, segue-se cantando para pombo, já que existem muitos versos para cada assunto – casa, pombo, coroa, impérios, mastro, caixeira, altar, bandeira etc. A grande maioria dos versos podem ser utilizados em qualquer cantiga, exceto as especificadas anteriormente, que têm um repertório próprio de versos.

Existem também os Benditos, que são uma sequência de versos fixos, como o Bendito de Hortelã, as Estações de Cristo, Perpétua, Bendito de Nossa Senhora e

outros, cada vez mais raros de serem ouvidos, pois precisam ser memorizados na íntegra, não podem ser errados sob pena de um mau augúrio, e poucas caixeiras os mantêm. A Alvoradinha é também considerada um bendito, do Sol. Abaixo sua sequência inicial:

Eu vou cantar Alvorada
Não sei se Alvorada eu canto
Vou cantar Alvoradinha
Do Divino Espírito Santo

Alvorada nova, novas Alvorada (refrão)
De manhã bem cedo, sobre a madrugada
Alecrim cheiroso, angercar dobrada
No sair da estrela, ela foi croada

O sol pensa que me engana
Trago ele ao meu jeito
Ele sai eu me levanto
Ele se põe eu me deito

De manhã o sol é rei
Meio dia é rei croado
As quatro horas ele é morto
As seis horas é sepultado

Lá vai o sol se escondendo
Deixando o mundo sem luz
Só peço que não me deixe
Pelas chagas de Jesus

O sol posto vai doente
Vai com a cabeça amarrada
As estrelas do céu choram
Por se ver desamparadas

Não chora estrela não chora
Que ainda hoje estou contigo
Choras quando tu me veres
Nas ondas do mar perdido

O sol posto vai doente
E sangrando ele morre
Porque o sol é como o sangue
Que em todas veias corre

Quem me dera que eu pudesse
Fazer do dia maior
Dava um nó na fita verde
Prendia o raio do sol

As cantigas são puxadas iniciando-se com o toque da caixa, que, quando seguido por todas, canta-se o primeiro verso solo. Mesmo quando há refrão, a cantiga será iniciada pela estrofe. As caixas tocam sempre em uníssono, ainda que caixeiras mais hábeis possam acrescentar viradas ou subdivisões. Também essas "viradas" são comuns nos finais das frases melódicas, quando há uma alteração do padrão rítmico do toque.

A mão dominante tocará os ataques/acentos fortes no centro da pele e a outra, os toques de apoio na lateral da pele, definindo esse som mais baixo e abafado. Há uma diminuição de dinâmica no solo para que a voz seja ouvida, já que, na maioria das cantigas, o coro responde total ou parcialmente o verso solado. Dona Celeste: "É bonito isso, quando todo mundo canta e sabe, a pancada é bonita. Depois a gente vai levezinha, quando chega na hora do estribilho é que a gente aumenta o toque. É mais assim. Quando todo mundo sabe tocar é muito bonito o toque".

Os versos são, quase invariavelmente, quadras em heptassílabos (redondilha maior), com rima no segundo e quarto versos. A única exceção que conheci é o Senhora Santana, onde predominam os pentassílabos (redondilha menor), mas, mesmo assim, ele também tem versos de 7 sílabas, quando a melodia "vira" (é

alterada e deslocada no tempo). As cantigas têm as mais diferentes variações formais de coro e solo, podendo o coro repetir a estrofe toda, um par de versos, um verso só, um a cada vez ou apenas o último, parte dele, variar entre essas opções dentro da mesma cantiga, ter refrão, que também poderá ser intercalado a cada estrofe, par ou verso, ter à guisa de refrão palavras curtas que são inseridas nos versos, e assim sucessivamente.

O toque e a melodia estão absolutamente conectados; a caixeira se lembrará do toque pensando na melodia, que imediatamente o sugerirá. Da mesma forma, os versos, que são cantados nas mais diversas melodias, adaptarão sua prosódia à acentuação do toque, sendo essa uma das dificuldades mais comuns da performance. No Divino, as caixas são, ao mesmo tempo, clave e tambor, definindo ciclos e acentos.
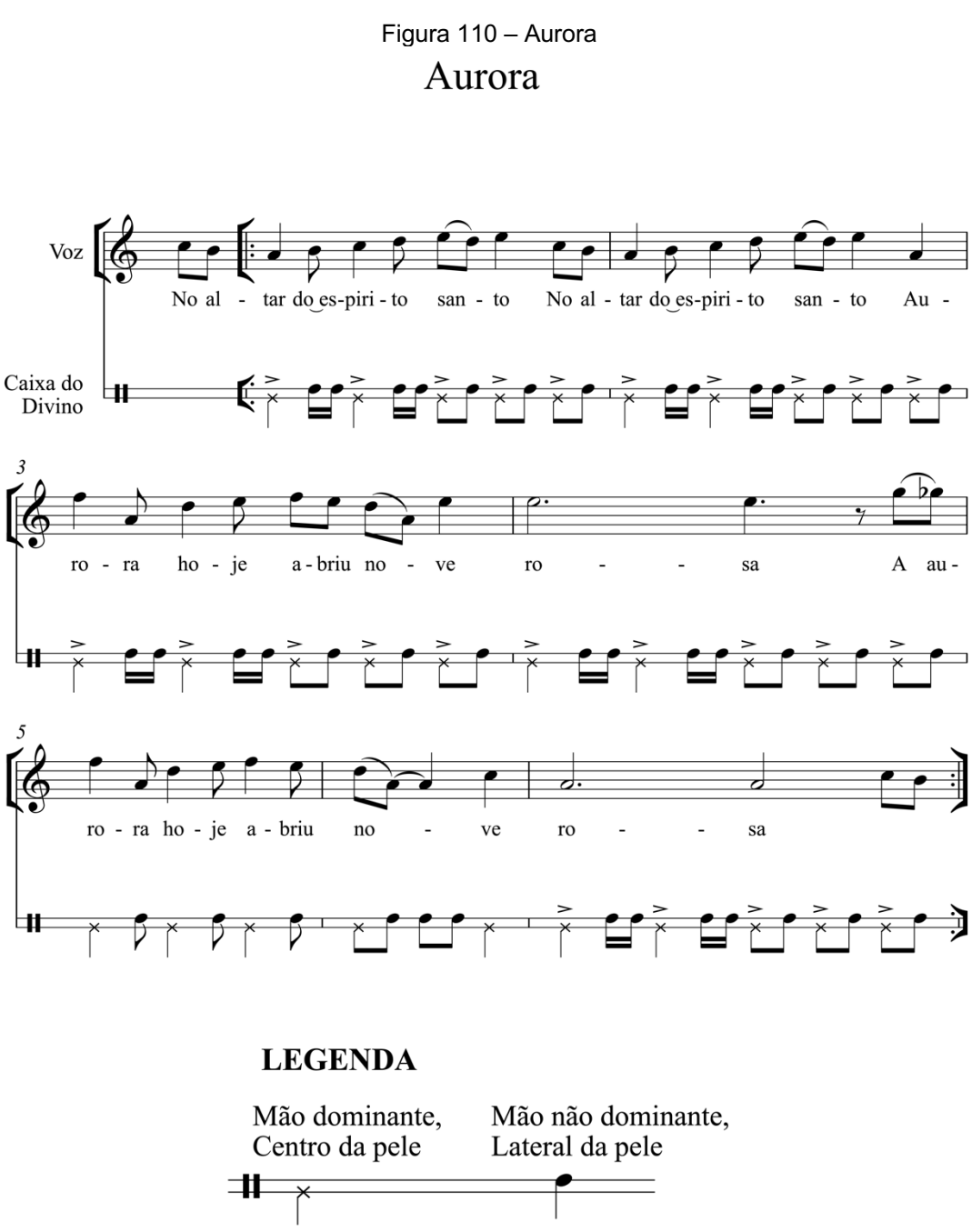
Os padrões rítmicos são quase sempre ternários ou compostos, e os andamentos são lentos. É valorizada a cadência lenta do toque, e sua aceleração é motivo constante de crítica das caixeiras mais velhas. Assim como os abatazeiros, as caixeiras dificilmente nomeiam um toque, já que ele sempre será dado pela caixeira que o puxa. Exceto os ligados aos momentos obrigatórios – toque de Santana, toque da Alvorada, Nossa Sra da Guia, etc. -, um dos poucos que ouvi nomearem é o que chamam de Três Pancada, que é o toque do Espírito Santo Dobrado. Em depoimento para o livro *Memória de Velhos* (1997), Dona Celeste cita nove tipos de toques, que a caixeira régia tem que conhecer: Toque do Espírito Santo Dobrado; Toque do Espírito Santo Singelo; Toque de Senhora Santana; Toque do levantamento e da derrubada do mastro (Nossa Sra da Guia); Toque do hino da Missa; Toque da Alvorada e da Alvoradinha; Toque da dança das caixeiras; Toques de rezas e de ladainha nas caixas; Toque do fechamento da tribuna, com o Bendito de Hortelã.

Figura 109 – Cortejo de buscamento do Mastro do Divino na Casa Fanti Ashanti



Fonte: Acervo Maracá

Figura 110 – Aurora



Fonte: Elaboração da autora, 2023

Esse toque, assim como alguns outros do Divino, são facilmente relacionáveis às linhas-guia da Mina, sendo reconhecível aqui a linha-guia do Dobrado. Também observo, nesse exemplo, os recortes irregulares dos tempos, muitas vezes presentes, quando alguma virada acrescenta pulsos ao final da melodia. Gravei essa música com baixo e caixa, com a Laetícia Madsen, da Barca, cantando, que pode ser vista em **Aurora**.

5.5.3 Bambaê

Eu não quero amor alheio
Na beira da minha rede
É como água salobra
Que não mata minha sede
Ê, chapéu de Lenha,
Quem não pode não emprenha

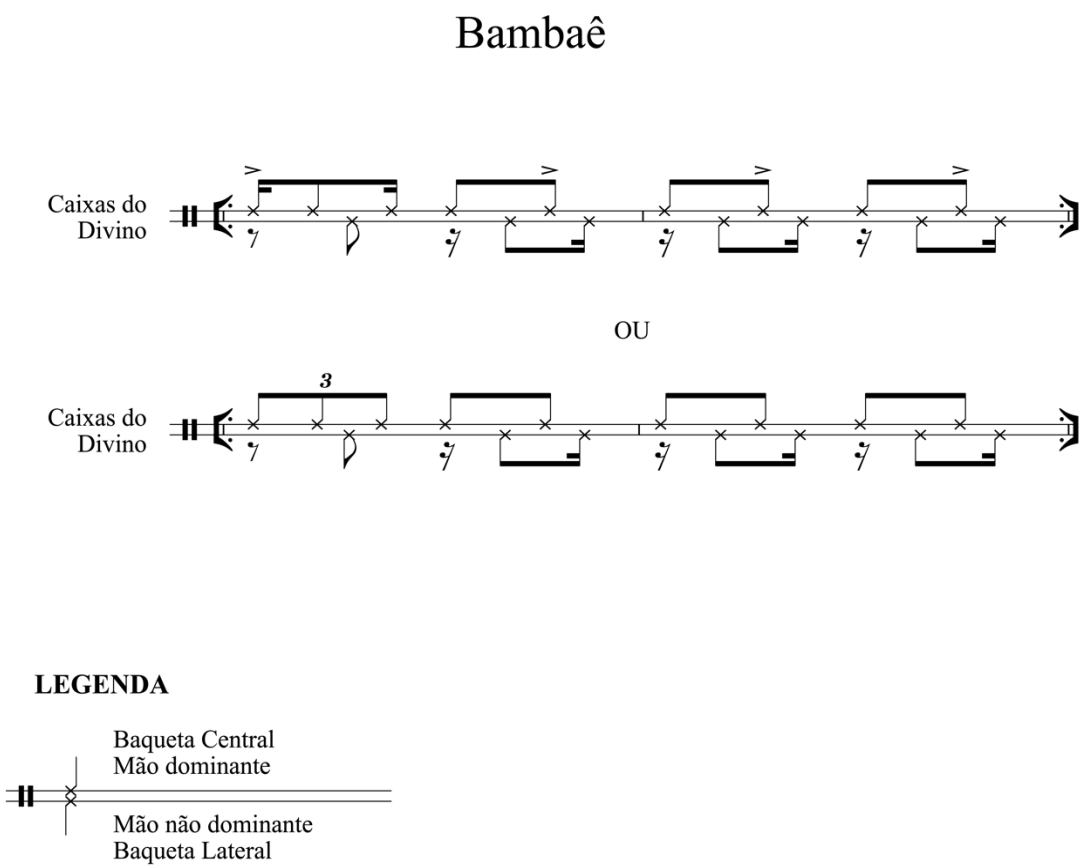
O Bambaê, também conhecido como Carimbó de Velhas ou Carimbó de Caixeiras, é parte das brincadeiras do encerramento da festa, sendo tocado pelas caixeiras em versos improvisados, muitas vezes desavergonhados - “gaiatos”, mantendo a forma quadra/heptassílabo. Quase todos têm refrão e assuntos diversos, humorísticos, românticos, divinos. A dança tem movimentos próximos à Cura ou ao Baião, alternado o peso com um pé de apoio, mas com ênfase no rebolado! Pai Euclides conta:

> Agora eles chamam o Bambaê de Carimbó de Caixeira, mas se chamava Bambaê de Caixeira, que se fazia no encerramento de festado Divino. O Bambaê era tocado com a caixa do Divino, as mulheres dançando juntas, em roda, às vezes tinha a dança cruzada, uma ia convidar a outra na caixa, e usavam mais os versos das cantigas do Divino mesmo.
>
> O Cacuriá que tem hoje foi invenção de Seu Lauro, que trouxe isso da Baixada, ele era de lá, tinha também um grupo de Bumba Boi da Baixada, e decerto trouxe isso das festas de Espírito Santo, do Bambaê de Caixeira de lá, e ele aqui achou por bem colocar na época junina, inventou de dançar em pares, e botou o nome de Cacuriá, foi uma criação dele, do Seu Lauro, uns chamavam Lauriano, e depois Dona Teté tomou conta.

Com efeito, o Cacuriá se tornou um gênero muito popular no período junino, com um crescente número de grupos, cujo formato foi engendrado por Dona Teté, grande mestra e Caixeira do Divino falecida em 2011, em conjunto com os músicos e dançarinos do Laborarte. Como é o “lava pratos” da festa – como chamam, por acontecer depois que a parte ritual se encerra com o fechamento da Tribuna -, não há muitas regras. Dessa forma, além das caixas do Divino com o toque que define o Bambaê, poderão se juntar quaisquer instrumentos disponíveis, melódicos/harmônicos ou de percussão, e todas as pessoas podem se juntar à roda também.

Abaixo o toque do Bambaê de Caixa:

Figura 111 – Bambaê



Fonte: Elaboração da autora, 2023

Figura 112 – Fotografias de Bambaê na Casa Fanti Ashanti



Fonte: Acervo Maracá

5.5.4 Ladainhas e Queimação de Palhinhas

Figura 113 – Ladainha na Festa do Divino do Maracanã, com banjo, sax e tarol



Fonte: Acervo Maracá

As ladainhas (Figura 113) são realizadas nos terreiros de Mina antes do Tambor, homenageando o santo católico dono da data (se for um toque de várias noites, acontece na primeira), em diversos momentos da Festa do Divino Espírito Santo, e, frequentemente, nas casas dos devotos como pagamento de promessas. Embora sejam uma tradição calcada no catolicismo popular, as cantadeiras de ladainha no Maranhão são frequentemente ligadas a alguma casa de Mina. Em geral as pessoas prometem realizar uma ladainha – ou por uma única vez, por um número determinado de anos (3, 7, 9, 21), ou para o resto da vida – em pagamento a uma graça recebida, normalmente na data do Santo a quem a promessa foi feita. Também é comum os iniciados na Mina fazerem a ladainha no dia do santo sincretizado com seu orixá/vodum de cabeça.

São cantadas só com vozes ou, em ocasiões especiais ou dependendo da condição financeira do devoto, com algum acompanhamento instrumental – em geral

sopros, violão e/ou banjo, tarol e eventualmente bumbo. As ladainhas normalmente são iniciadas por uma versão do Kyrie Eleison, que antecede a ladainha da Santíssima virgem, seguida do Agnus Dei, todos em latim. Seguem-se os benditos do santo homenageado e outros hinos do catolicismo popular, sendo encerrada com a cantiga que chama a assistência a ir "cumprimentar" o altar. Os benditos de cada santo são normalmente em português, e o latim dos primeiros é bastante adaptado na tradição oral, onde, por exemplo, "*Gloria in excelsis Deo*" se torna "Glória que no céu se deu". A celebração tem vários níveis de elaboração nos altares e comidas, podendo ser luxuosa, uma festa com mesas e buffet ou uma salinha que mal caberá a assistência, mas obrigatoriamente será servido bolo e refrigerante, e o altar será enfeitado caprichosamente. O "bolo confeitado", as pastilhas e o chocolate são iguarias típicas das ladainhas[28].

Aqui um trecho da Ladainha.

Figura 114 – Ladainha na Casa de Mãe Elzita



Fonte: Acervo Maracá

[28] Bolo confeitado é o bolo com recheio e cobertura colorida, decorado nos motivos/cores do santo. Pastilhas são balas feitas de açúcar e queijo, apuradas e cortadas ainda quentes num tabuleiro, depois embrulhadas em papel de seda e arrumadas como decoração, à moda das balas de coco que antigamente eram parte das festas infantis no Sudeste. O chocolate é uma versão do chocolate quente, bem doce e apurada, feita à base de chocolate em pó, leite condensado e açúcar, eventualmente engrossado com fécula de mandioca, resultando numa bebida densa, doce e escura, que, apesar do calor invariável do Maranhão, é servida quente e muito apreciada.

Dona Zezé Menezes, irmã biológica de Pai Euclides, é uma conhecida cantadeira de Ladainha, que herdou a tradição de sua mãe[29] Francisca, a Dona Chiquita, que também era curadeira, benzedeira e dançante de Mina. Dona Zezé a passou também para sua filha Bartira, e sua família trouxe a tradição para São Paulo como parte da Festa do Divino Espírito Santo, iniciada aqui em 2000. Por influência dela e suas irmãs, várias pessoas já fazem ladainhas na cidade, para pagar promessas ou apenas homenagear seus santos de devoção. Por incentivo de minha comadre Graça, faço desde 2005, em minha casa, uma ladainha para Senhora Santana, que é sincretizada com Nanã, minha orixá de cabeça. Lincoln faz desde 2007 uma para Santo Antônio.

Figura 115 – Queimação de Palhinhas na Fanti Ashanti

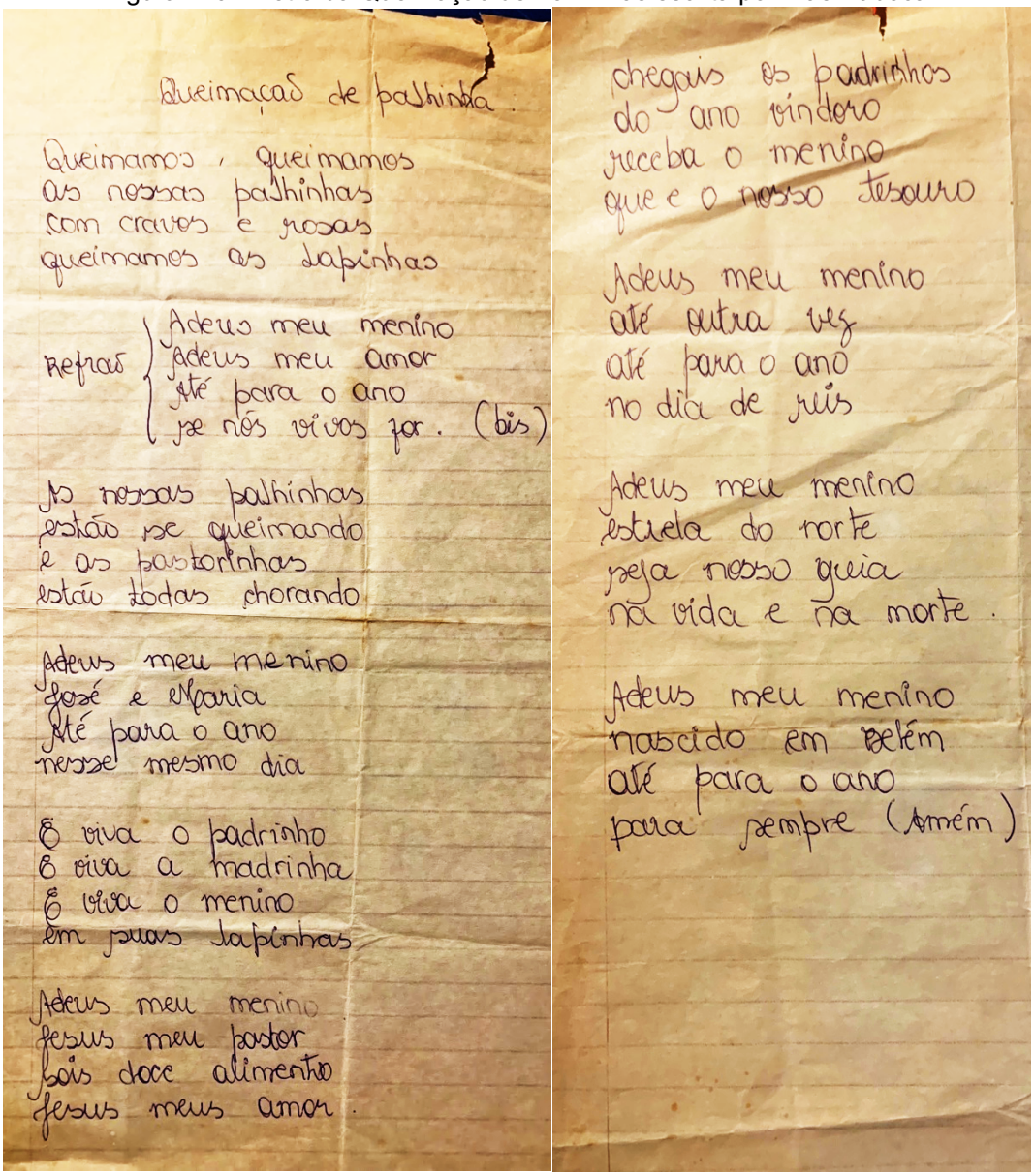


Fonte: Acervo Maracá

[29] D. Zezé e Euclides têm o mesmo pai biológico, mas mães diferentes.

A Queimação de Palhinhas (Figura 115) é uma ladainha realizada no Dia de Reis (6 de janeiro), para encerrar o ciclo Natalino, quando, ao final dela, se queimam os galhos de murta que enfeitam o presépio armado no Natal, que já estarão secos para serem queimados no dia de Reis. Algumas folhas da murta podem ser guardadas para remédio, e o presépio é desmontado na sequência. O caráter musical é o mesmo das ladainhas de Santo, mas tem algumas cantigas específicas para esse ritual. A que se segue (Figura 116) é cantada no momento em que se queimam os galhos de murta:

Figura 116 – Letra da Queimação de Palhinhas escrita por Mãe Kabeca



Queimação de palhinha

Queimamos, queimamos
as nossas palhinhas
com cravos e rosas
queimamos as palhinhas

Refrão
Adeus meu menino
adeus meu amor
até para o ano
se nós vivos for. (bis)

As nossas palhinhas
estão se queimando
e as pastorinhas
estão todas chorando

Adeus meu menino
José e Maria
até para o ano
nesse mesmo dia

É viva o padrinho
É viva a madrinha
É viva o menino
em suas ladainhas

Adeus meu menino
Jesus meu pastor
pois doce alimento
Jesus meus amor

chegais os padrinhos
do ano vindouro
receba o menino
que é o nosso tesouro

Adeus meu menino
até outra vez
até para o ano
no dia de reis

Adeus meu menino
estrela do norte
peja nosso guia
na vida e na morte

Adeus meu menino
nascido em Belém
até para o ano
para sempre (Amém)

Fonte: Acervo Maracá

5.5.5 Bumba Boi de Encantado

Figura 117 – Bumba Boi Garotos do Cruzeiro, Boi de Encantado da Casa Fanti Ashanti



Fonte: Acervo Maracá

Os Bois de Encantado são ligados às Casas de Tambor de Mina ou de curadores, via de regra feitos a pedido ou iniciativa de alguma entidade espiritual, e podem ou não obedecer a características estruturais comuns do gênero, como o período junino, o ciclo completo de festejos (nascimento/batizado/morte), os personagens, a instrumentação (Figura 117). Em muitas combinações, pode ser apenas um boizinho na vara e um par de pandeiros improvisados no momento ou um grupo completo, com indumentária, personagens, boi grande de couro bordado, realizado em todo o ciclo e com grandes festas. O sotaque (como são chamadas as diversas expressões do Bumba Boi maranhense) preferencial dos Bois de Encantado é o da Baixada, também conhecido como Pindaré ou de Pandeirões, por sua proximidade com a musicalidade da Cura/Pajelança, e também de um dos toques da Mina, o Sapateado. Sobre isso nos conta Pai Euclides:

> Quando esse boi surgiu, aquilo mexeu comigo, era uma época que eu já estava entrando em transe, e aquilo parece que me conduzia sem eu querer, eu pulava pela janela quando eu ouvia o boi bater para chegar perto, e quando ficava perto deles, parece que eu ficava anestesiado, alguma coisa

> estava ali por perto de mim, era aquela coisa onde eu ia chegar, algum espírito já me conduzia para esse lado.
>
> Quando eu vi o Boi de Viana, aquele ritmo me mexeu, pois o Boi de Baixada tem muita semelhança com o Brinquedo de Cura, muita semelhança, o ritmo, até a forma do cantar, a harmonia do cântico do Bumba Boi de Baixada, tem muito a ver com os cantos da Pajelança, aqueles cânticos tocantes, melodiosos, aquela harmonia solene, de altos e baixos, aquela coisa linda, tem muito a ver com a Pajelança, na dança também. o Boi de Baixada e a Pajelança não estão muito distantes, qualquer pessoa que seja da linha de Cura e vá assistir um boi brincando nesse sotaque, se mexe mesmo, sente a presença do espírito que lhe pertence ali perto.
>
> Por isso em 1953, quando Corre Beirada veio com essa história de Boi, escolheu o sotaque da Baixada, pois para um encantado que é europeu, isso não está tão distante.

Assisti poucas vezes a outros Bois de Encantado. Vi o de Dona Elzita, que é muito conhecido, feito para os encantados Surrupirinha e Caboclo Velho; o de Dona Raimundinha e também o de Pai Itaparandi, esse uma grande festa, com arraial montado e uma multidão de pessoas. O Garotos do Cruzeiro, Boi de Encantado da Casa Fanti Ashanti, do encantado Corre Beirada, foi foco de uma residência artística que realizei na Casa em 2009, como resultado do Prêmio Interações Estéticas da FUNARTE, e resultou no disco Boi de Encantado (Figura 118), que pode ser ouvido a seguir: **Casa Fanti Ashanti - Bumba Boi de Encantado - Garotos do Cruzeiro (2010)**.

Figura 118 – Bumba Boi Garotos do Cruzeiro, Boi de Encantado da Casa Fanti Ashanti



Fonte: Acervo Maracá

Pai Euclides conta sobre os Bois de Encantado:

> o Boi daqui foi criado em 1953. Nessa época eu não conheci nenhum outro Boi de Encantado, conheci muitos terreiros, mas no Egito não tinha, no Cutim não tinha, Apeadouro não tinha, Terreiro de Maximiana não tinha, no Engenho não tinha, Casa das Minas, Cota de Barão, Chicade Badé, Turquia, nos terreiros da época não tinha nada de Boi. O Boi de Encantado que eu conheci, antigamente, foi de Dona Erinéia, lá no Maracanã, que por sinal fazia uma festa muito bonita, e o boizinho de Vituca da Casa de Nagô.

As toadas do Boi de Baixada têm também uma métrica variável nos versos e frases musicais, mas existe um rigor na exigência da rima, os “tempos”, conforme explica Mestre Zé Olhinho:

> Eu conto a história em três tempos... São três tempos porque eu fiz três rimas. Eu considero três tempos. Às vezes só com duas rimas, toadas curtinhas pra dar pique rapidamente assim... Mas o padrão é com três rimas, três tempos. Tem caso de toada que tem mais de três tempos, pra ter mais tempo pra cantar, mas todo tempo rimado.

O Boi de Encantado da Fanti Ashanti segue bem tradicionalmente as características desse sotaque, com a instrumentação completa, personagens, indumentárias não tão luxuosas, mas padronizadas, Boi de couro bordado. Era batizado na véspera de São João, se apresentava pelas casas da redondeza e, em especial, na casa de Mãe Kabeca - atual chefe do terreiro que faz há décadas uma ladainha para São João, sincretizado com seu orixá de cabeça, Xangô – e morre originalmente no Lava Pratos da Festa do Divino. Após a morte de Pai Euclides, o Boi ainda é batizado com ladainha e festa no dia de São João, com a presença de muitos encantados, mas não tem mais o grupo ou ciclo de apresentações.

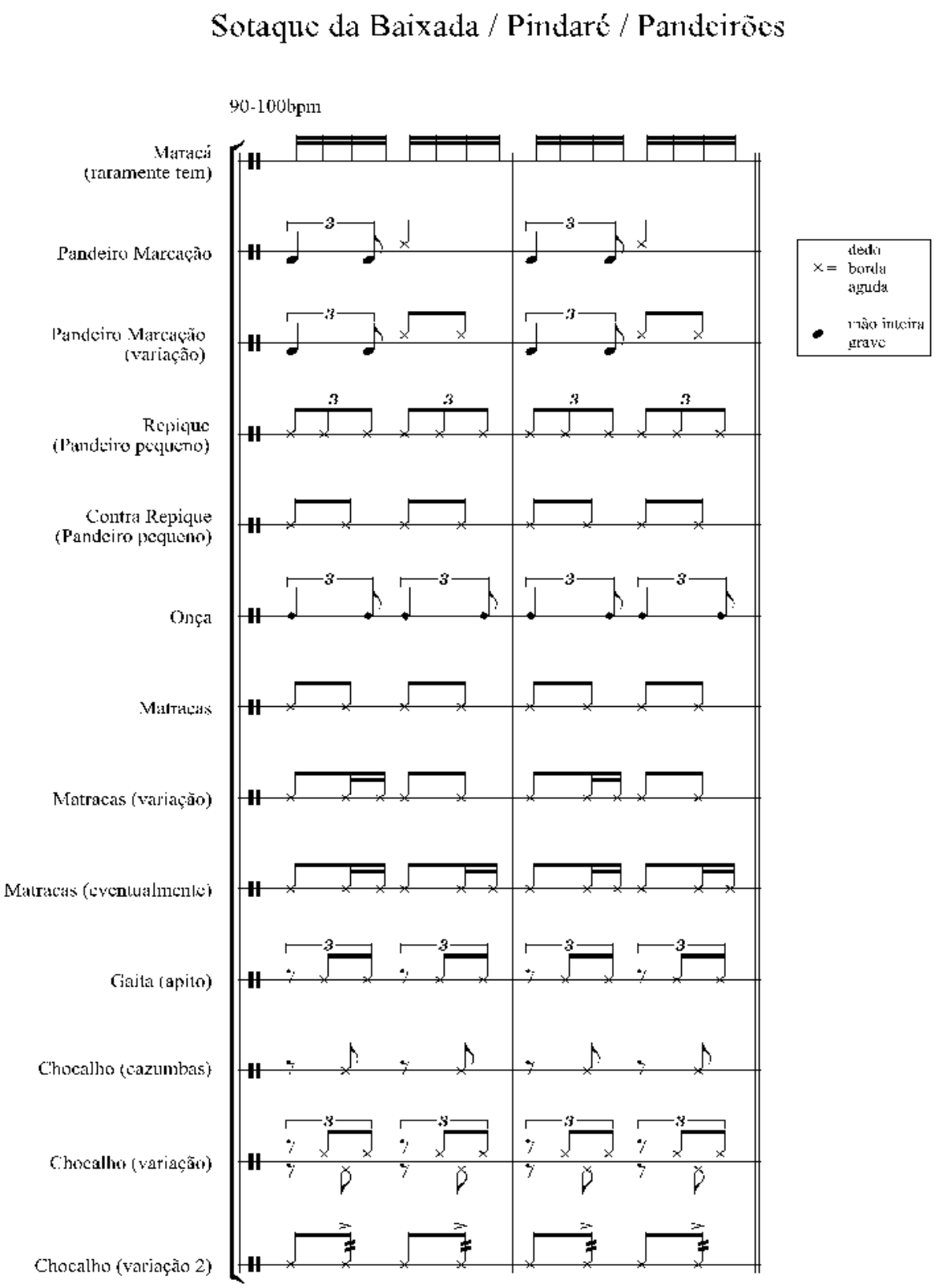
Figura 119 – Willame, neto de Pai Euclides, brincando com um Boizinho na Vara. Bumba Boi Garotos do Cruzeiro, Boi de Encantado da Casa Fanti Ashanti



Fonte: Acervo Maracá

A seguir a grade de percussão do Boi de Baixada:

Figura 120 – Sotaque da Baixada / Pindaré / Pandeirões



Fonte: Elaboração da autora, 2023

Pai Euclides conta como começou seu Boi de Encantado, aos 16 anos:

Corre Beirada, essa entidade que se manifesta em mim, sempre gostou de estar envolvido com essa história de Boi, então, numa véspera de São João, 23 de junho de 1953, estava todo mundo reunido lá onde eu morava com minha tia, no Cavaco, estavam meus amigos, meus clientes, as pessoas que já me acompanhavam nos rituais, recebiam entidades, e ele apareceu com esse boizinho na vara, que é como chamamos aqui um boizinho que criança brinca, era muito comum antigamente, uma varinha, toda enfeitadinha de papel colorido, tipo um mourãozinho com um boizinho de buriti pendurado numa linha, parecido com um roqueroque. Pois ele apareceu com esse boizinho, que nem sei onde ele conseguiu, de lá ele começou a cantar toadas, assim de improviso, e meteu na cabeça que tinha que sair em cortejo visitando as casas das pessoas, ali mesmo pelo Bairro do Cavaco.

E isso virou costume, acontecia todo ano. No dia ele chegava e já saía cantando de improviso, o povo pegava as toadas e saíam cantando na rua, não tinha esse negócio de estar arrumado com roupa de fita, lá alguns deles botavam um chapeuzinho, tocavam uma matraca, um pandeirinho, maracá e estava ótimo.

Ia aquela mulherada toda em transe com seus encantados acompanhando. Entre elas tinha Dona Neusa Amorim, que foi minha primeira discípula de Maracá, tinha um encantado por nome Martim Pescador, Cecé que recebia Apoboji, Sabina Pereira, que dançava com Tabajarinha, Sabina Amélia Costa, que dançava com Alvorada, comadre Esmeralda, o encantado de comadre Esmeralda era muito bonito, Seu Itaquara, assim uma presença! O marido dela não ia, compadre João Silva, ele não gostava de acompanhar, mas Seu Itaquara ia com um charutão, era muito bonito mesmo. Outros encantados que se manifestavam eram Pindá em Delquida, Preto da Croa do Batata em Margarida, Tapeguaçú em Marizita, Bibiu em Siríaca, Noratinho em Belinha, Caiçara em Remédios, Menino Dalera em Xeco, Da Parede em Maria José, Camboeiro emAlice, minha tia Isaura acompanhava algumas vezes, com o caboclo dela, Seu Floriano da Trindade, Maria Belém ia com Rochedo, Zeca com Tapindaré, e a outra Dona Neusa, que recebia Dona Militina, uma encantada farrista, cantava assim: Dona Militina é moça vadia, Dona Militina é moça vadia; brinca noite, brinca dia diz que ainda queria, brinca noite, brinca dia, diz que ainda queria...

Eram muitos encantados: Tabajarinha, Preto Guruti, Joaci, Clariô, Jandiá, Faixa Encarnada, Caboclo Roxo, Ubiraci, Pombo do Ar, Jadoné, Jururuna, Babaçu, Zezinho, Peninha, Barroso, Paraíba, Ceará, Irajá, Juracema, Tinji, Bandelê, Mata Virgem, Miguelzinho, Luizinho, Zé Lepedro, Rompe Serra... E depois veio mais gente, foi engrossando o caldo: Comadre Isabel, Mundiquinha, Rosa, Duviges, Linoca, Inês. Era o pessoal da época, que eram, por dizer, minhas filhas de santo, discípulas de Cura, que eu ainda não tinha terreiro de Mina, só dançava e batia maracá. Era aquele batalhão de mulheres, os homens que acompanhavam eram: Didico, marido de Margarida, Aluísio, marido de Linoca, Reinaldo, marido de Delquida, Seu Laurêncio, marido de Rosa, Estevão Mambira, marido de Siríaca, que era tocadora de agogô daqui, Pedrinho, Benedito, Antero. Antero era companheiro da Maria dos Remédios. Esses eram os homens queacompanhavam, não se atuavam, iam batendo a matraquinha atrás, pandeiro e tudo mais. De criança, tinham só dois garototes pequenos na época, que era Edmilson, que a gente chamava Preto, filho de comadre

> Domingas, e Valdir, meu filho de criação. A maior parte dessa gente já morreu todinha…

Optei por apresentar aqui todo esse trecho, pois ele dialoga com as falas de Hampaté Bâ (2006), sobre memória oral, que irá convergir a um assunto a ser tratado no capítulo seguinte - a capacidade de reter os vários arquivos em sua completude, podendo acessá-los e interrelacioná-los, como uma potente ferramenta criativa em performance.

> O dado a ser retido fica imediatamente inscrito na memória do tradicionalista, como em cera virgem, e lá permanece sempre disponível, em sua totalidade. Uma das peculiaridades da memória africana é reconstituir o acontecimento ou a narrativa registrada em sua totalidade, tal como um filme que se desenrolado princípio ao fim, e fazê-lo no presente.
>
> De maneira geral, a memória africana registra toda a cena: o cenário, os personagens, suas palavras, até mesmo os mínimos detalhes das roupas. Por essa razão o tradicionalista não consegue "resumir" senão dificilmente. Resumir uma cena equivale, para ele, a escamoteá-la. Ora, por tradição, ele não tem o direito de fazer isso. Todo detalhe possui sua importância para a verdade do quadro (Hampaté Bâ, 2006, p. 208).

Figura 121 – Bumba Boi de Encantado no Maracanã



Fonte: Acervo Maracá

A música do Bumba Boi de Baixada tem diversas outras características e procedimentos, como polirritmia/polimetria, complementaridade, recursos estilísticos, melódicos e formais. A música do complexo do Bumba Boi maranhense foi o assunto de minha dissertação (Amaral, 2017), então não devo me alongar mais aqui nas análises musicológicas, que poderão ser acessadas nesse documento. Acrescento apenas mais uma fala de Pai Euclides, que se refere também às ferramentas criativas da memória, corroborando uma reflexão feita acima sobre recursos da memória corporal:

> Agora já quase não tiro toadas novas, o Corre Beirada é bom de toada, Seu Jaguarema é bom também, mas o Corre Beirada, ih... É muito mais! Até porque Seu Jaguarema canta sotaque de Boi da Ilha, ele se liga mais em Boi da Ilha e de Zabumba, já o Corre Beirada gosta mesmo é do sotaque de Baixada, não tem por onde. É uma coisa impressionante dois espíritos num corpo só e cada um ter a sua forma de ser. O Corre Beirada canta de tudo: Carimbó, Bumba meu Boi, Tambor de Crioula, ele adora Tambor de Crioula, agora não toque para ele Tambor de Mina, que ele está fora.
>
> "No ano de 53 o novilho nasceu,
> Se criou, Garotos da Baixada.
> Quando em 64 seu nome mudou,
> Dessa vez Garotos do Cruzeiro.
> É Boi de Encantado, do bom mestre estrangeiro[30].
> Minha bela vem cantar comigo,
> Me ajuda a caniçar meu sendeiro".

Essa toada, que conta a história do Boi, cantada por Pai Euclides, pode ser ouvida em: **Boi de Encantado**. Nela observa-se também o salto súbito de quase um tom na repetição do solo, recurso estilístico comum no gênero.
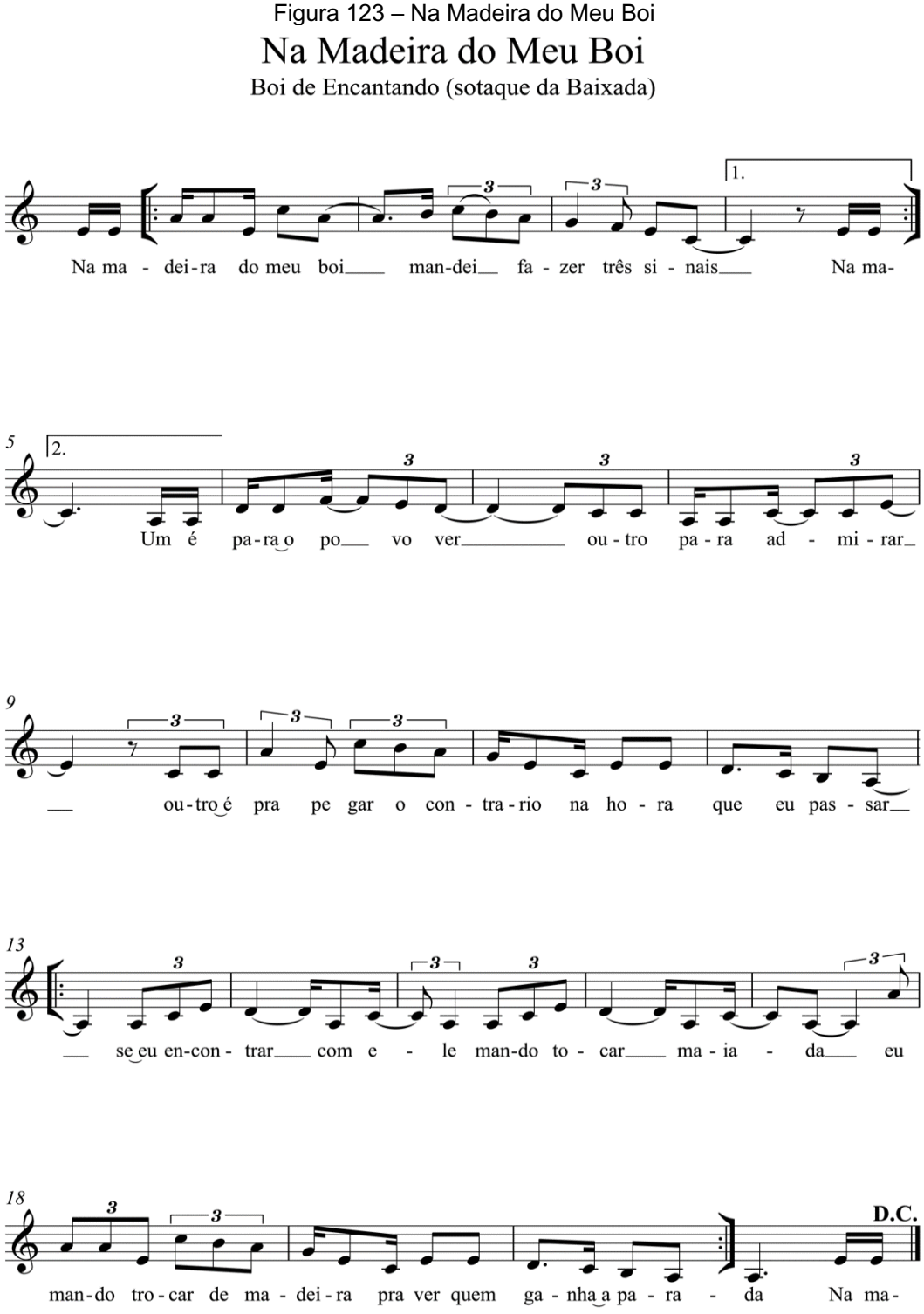
[30] Corre Beirada é um fidalgo francês.

Figura 122 – Cazumbas do Bumba Boi Garotos do Cruzeiro. Os Cazumbas são personagens característicos do sotaque da Baixada, não presentes nos outros sotaques



Fonte: Acervo Maracá

Figura 123 – Na Madeira do Meu Boi



Fonte: Elaboração da autora, 2023

A partitura acima é de uma linda toada de Pai Euclides, que pode ser ouvida no original em: **Na Madeira do Meu Boi**.

E aqui numa versão para baixo e voz, que gravei com o cantor Marcelo Pretto e pode ser ouvida em **Marcelo Pretto – Na Madeira do meu Boi.**

5.5.6 Tambor de Crioula e Tambor de Crioula de Taboca

Figura 124 – Crianças tocando o Tambor de Taboca, Casa Fanti Ashanti em 2006



Fonte: Acervo Maracá

Como dito anteriormente, esse gênero já foi assunto de diversas pesquisas, em especial Ferretti (2002), e minha ligação com o gênero se dá preferencialmente com a dança. No entanto, a variação dessa tradição, tocada com as tabocas, é algo bastante particular da Casa Fanti Ashanti, não havendo outros grupos com essa instrumentação, sendo que tabocas tocadas dessa forma são encontradas em terreiros do interior, onde as tabocas tocam em meio aos abatás nos rituais de Mina, como se vê na foto de Marcel Gautherot (1958). Deixo aqui, portanto, a palavra de Euclides, que traz informações preciosas a respeito, no texto que escreveu para o encarte do CD “Tambor de Taboca Venerador de São Benedito”, que gravamos em

2005 e foi lançado em 2006. Esse disco pode ser ouvido e visto nos exemplos seguintes: **CD - Tambor de Taboca**; e **Exemplo audiovisual de Tambor de Taboca**.

Figura 125 – Terreiro de Catarina Mineira, Cururupu, 1958 – Foto de Marcel Gautherot



Fonte: Instituto Moreira Salles (1958)

O tambor de crioula é uma manifestação popular de grande representatividade na tradição cultural do povo negro maranhense. Reelaborando dentro de um contexto histórico adverso ao padrão de dignidade e humanidade tendo em vista a transformação do africano na condição de escravo, a referida manifestação foi gestada num momento em que o africano precisava reconstruir elementos para não perder os referenciais de sua identidade existencial, o que se mantêm até hoje, constituindo-se em uma manifestação peculiar que mescla o sagrado e o profano e onde todos são convidados a sentarem na mesa para saborearem esta herança ancestral.

Acompanhando esse raciocínio o “tambor de crioula de taboca” - uma variante do tambor de crioula tradicional, certamente se originou na baixada maranhense – localização geográfica de grande influência africana ainda hoje verificada pelo grande número de comunidades negras rurais que ainda preservam saberes e sabores herdados da África.

Tudo leva a crer que foi a estratégia para a continuidade do “folguedo” que gerou essa variante chamada “tambor de crioula de taboca”. No momento em que o tambor tradicional era retirado pra se aquecido, os grandes tocadores da época como João Pedro, Raimundo Três Jantar, Raimundo Dantas,

Djalma Grande, João Sapo, Nonoca, Daniel, Venâncio, José Tralhoto e outros, colocavam os garotos para tocar com a parelha de Tabocas, que têm ritmo e estrutura semelhantes ao tradicional.

A identidade dos instrumentos de “tambor de crioula tradicional” está representada de maneira idêntica no tambor de crioula de taboca. O tambor grande é o roncador representado por uma única peça de taboca com mais ou menos 40 (quarenta) centímetros de altura que reproduz o mesmo volume de células percussivas do referido roncador. Duas peças de tabocas com mais ou menos 35 (trinta e cinco) centímetros produz uma estrutura sonora potencializada de forma idêntica ao tambor chamado socador e duas outras peças de taboca com mais ou menos 30 (trinta) centímetros substitui o tambor batizado de crivador.

O conjunto dos 05 (cinco) gomos de taboca de bambu totaliza a formação peculiar da “parelha” do “tambor de crioula taboca” reproduzindo a harmonia cadencial do terno do “tambor de crioula tradicional” que percutido dentro de uma lógica musical própria contitui a beleza orquestral dessa variante do tradicional tambor de crioula.

As toadas no tambor de crioula de taboca normalmente são as mesmas que são cantadas no tambor de crioula tradicional assim como as mesmas coreografias. Apesar de que cada grupo acaba compondo as suas próprias canções, não significa dizer que essas canções não possam ser cantadas por outros grupos.

O grupo de tambor de crioula de taboca “Venerador de São Benedito” da Casa Fanti-Ashanti foi representado pela primeira vez no primeiro sábado do mês de julho de 1960, para fazer a abertura da festa do Divino espírito Santo na referida casa. Essa promoção de abertura ate hoje significa animação ou vigília, envolvendo os convidados até o amanhecer do dia seguinte, quando todos são convidados para a alvorada, que se segue com o buscamento e levantamento do mastro.

5.6 TAMBOR DE MINA JEJE

Figura 126 – Tambores na Casa das Minas Jeje em 2001



Fonte: Acervo Maracá

O Tambor de Mina jeje (Figura 126), que cultua os voduns reais do antigo Dahomé, ficou restrito a um único terreiro, a Casa das Minas, Casa das Minas Jeje ou Querebentã de Zomadonu. Infelizmente não se realizam mais toques na Casa, pois as antigas vodunsis faleceram, e não houve iniciação de novas vodunsis desde a segunda metade do século passado, nem outros terreiros saídos de lá. Ainda assisti a alguns toques na Casa, de 1999 a 2003, quando os rituais públicos se encerraram, mas meu contato mais frequente foi com Dona Celeste Santos, que recebia o vodun (A)Verequete e, assim como D. Deni, a última chefe, morava na Casa conforme a tradição conventual das antigas vodunsis. Dona Celeste era também uma famosa caixeira e organizava a Festa do Divino da Casa, uma das maiores e mais conhecidas da Ilha, até seu falecimento em 2010.

A música da Casa das Minas tinha diferenças claras da Mina Nagô. A começar por seus tambores, um conjunto em três tamanhos, de uma só membrana e em formato de “cálice”, afinação por cravelha, tocados em posição vertical ou diagonal, apoiados no chão, percutidos com baquetas em forquilha. O tambor maior, *hum*, era tocado com uma baqueta em forquilha e uma mão direto no couro; e nesse tambor maior também a baqueta era usada para percutir o corpo do instrumento, além de sua pele. Os dois tambores menores, *huntó* o do meio e *humpli*o pequeno, eram tocados com o par de baquetas em forquilha, sempre na pele.

A Casa possuía três conjuntos de tambores, pertencentes a famílias de voduns da Casa, e que eram utilizados alternadamente nas festas dedicadas a eles. Segundo Sérgio Ferretti (1996, p. 189): “O pessoal diz que os três tambores grandes de lá são de Zomadonu, Doçu e o terceiro de Arronoviçavá, que se usa nos toques mortuários do tambor de choro de tocadores ou de gonjaís”.

Na Casa das Minas não eram cultuadas divindades não africanas, nem haviam doutrinas em português. As vodunsis só começavam a dançar quando incorporadas e só entravam em transe com um único vodun a vida toda. Com forte determinação matriarcal, só mulheres eram iniciadas e dançavam, e lá era comum também ver mulheres tocando os tambores, ainda que a maioria dos tocadores fossem homens. Lá usava-se também o ferro (tocado também com baqueta em forquilha), as cabaças e as cabacinhas, como na Mina Nagô, e um procedimento característico de lá, que nunca observei nos outros terreiros, era uma aceleração forte e progressiva do andamento da doutrina, chamando seu final.

Registrei toques na Casa das Minas em apenas três ocasiões (1999/2002), em áudio (MD), pois adquiri meu primeiro equipamento de vídeo somente em 2005. Ainda que Brice Sogbossi, amigo e pesquisador, tenha me cedido generosamente os registros em vídeo feitos para sua tese, não considero que essas horas de material possam me embasar suficientemente para uma análise musicológica mais aprofundada. Tampouco consegui na literatura maiores informações[31], e meu aprendizado com Dona Celeste se centrou sobre o universo da Festa do Divino, com quem aprendi de toques a receitas de bolos e lembrancinhas. Considerando o que ouvi integralmente nesses registros, a ideia de linha-guia para a definição dos toques se mantém, assim como o recitativo inicial seguido da alternância solo e coro, e, nesse material, apenas dois padrões rítmicos diferentes foram observados, cujas linhas-guia se assemelham às do dobrado e do sapateado. A do sapateado varia bastante em andamento, adquirindo um caráter diverso conforme a doutrina, mas mantendo a linha-guia do ferro.

Exemplos dos toques na Casa das Minas: **“Dobrado”** e **“Sapateado”**.

[31] Nunes Pereira traz no final de seu livro, publicado em 1947, uma partitura, contendo uma melodia da Casa das Minas e outra da Casa de Nagô, mas sem outros dados.

Apesar do rigor no culto aos ancestrais dahomeanos, tradições do catolicismo popular faziam parte do calendário da Casa, como Ladainhas, Queimação de Palhinhas do presépio e, principalmente, a Festa do Divino, que continua a ser realizada pelo grupo de caixeiras que acompanhavam Dona Celeste, lideradas por Dona Jacy (Figura 127), um baluarte dessa tradição e Caixeira Régia dessa e de outras festas.

Figura 127 – Caixeiras do Divino da Casa das Minas, à esquerda Dona Jacy em 2009



Fonte: Acervo Maracá

5.7 TERECÔ/ TAMBOR DA MATA/ UMBANDA

Figura 128 – Terecô em Santo Antônio dos Pretos, MA



Fonte: Acervo Maracá

O Terecô, Tambor da Mata ou Encantaria de Barba Suêra (ou Bárbara Soeira), ainda que contemporâneo do Tambor de Mina ludovicense, surge (com essa

denominação) entre final do século XVIII e início do XIX, a 300km ao sul de São Luís[32], estabelecendo as trocas mais diversas com as religiões ameríndias, as nações dos escravizados que chegaram na área durante o ciclo do algodão e o Tambor de Mina da capital, com o fluxo de migrantes e comércio. Somam-se a isso o catolicismo popular, uma dura repressão policial e a chegada da Umbanda nos anos 1960, que, na esteira da legalização, trouxe também uma inserção bastante formal de seus elementos, de forma que hoje a maioria dos terreiros de Tambor da Mata se identifica como umbanda.

Com tudo isso, o Terecô se espalha pelo interior do estado do Maranhão nas mais diversas combinações e formatos de culto, tendo quase tantas variantes quanto terreiros (Figura 128). A expressão religiosa varia em instrumentação, repertório, coreografia, estética, liturgia. Não há aqui a menor pretensão de abarcar todas essas numerosas e diversas musicalidades, limitando-me à observação de alguns terreiros mais antigos de Codó e da Tenda São José, terreiro de Pirapemas, onde tenho a mais longa convivência e diálogo com a música do Tambor da Mata.

O que salta aos ouvidos nessa observação é que a instrumentação do Terecô se apoia no Tambor que o identifica, o Tambor da Mata, ainda chamado tambor grande, Hum, Mata ou Mané, juntamente com as maracas/cabaças. Nas palavras de Pai Cícero Centriny: “cabaça sem a rede de contas, e com sororó, semente de um capim que produz o som estéreo das cabaças”. Pai Euclides confirma: “Essas maracas, que eu nem sei como eles chamam, se maraca, ou se maracá, eles botam dentro semente de sororoca, que é equivalente às cabaças daqui”. Os vários outros instrumentos que observei – ferro, tarol, triângulo, pífano, abatás, cabaças com rede, tabocas, marimba/berimbau, tambores menores, saxofones - são sempre acrescidos à dupla de instrumentos - Tambor da Mata e cabaça/maraca, em combinações diversas.

Esse Tambor da Mata, no interior, é quase sempre feito de tronco ocado, cilíndrico (o quanto possível por acompanhar a anatomia da madeira), encourado só em uma boca, com cravelhas e afinado ao fogo. Vi também alguns de cano de PVC e tarraxas, mas ainda são menos comuns que na capital.

---

[32] Codó é mais próximo da capital do Piauí, Teresina.

Figura 129 – Tambores da Mata sendo afinados em Santo Antônio dos Pretos e Pirapemas



Fonte: Acervo Maracá

Figura 130 – Tambores da Mata sendo afinados em Santo Antônio dos Pretos e Pirapemas



Fonte: Acervo Maracá

No Quilombo Santo Antônio dos Pretos, reportado como o marco de fundação do Terecô - seu Terreiro de Santa Bárbara teria sido fundado em 1794 -, não há abatás, sendo o conjunto instrumental formado por tambores da Mata, maracas, ferro e, em alguns momentos, tarol e pífano (Figura 129 e Figura 130). Nos terreiros de Maria Piauí e na Tenda Santo Antônio, de Pai Domingos Paiva, havia o par de abatás, mas não foram utilizados nos toques. Como visitei todos esses terreiros na mesma época, em junho, é provável que haja grandes variações nas cerimônias ao longo do ano.

Aqui alguns trechos do Terecô em Santo Antônio dos Pretos (Figura 131): Toque

Figura 131 – Conjunto instrumental em Santo Antônio dos Pretos



Fonte: Acervo Maracá

No terreiro de Bita do Barão, que visitei sempre por ocasião da festa grande de agosto, uma festa de proporções inimagináveis, que dura nove dias, literalmente ininterruptos, com a participação de dezenas de comunidades de terreiros de todo o estado e capital, naturalmente muitas variações musicais acontecem. Usam ferro,

tarol, abatás, saxofone e cabaças cobertas em combinações diferentes, mas sempre tendo como base os Tambores da Mata e uma grande quantidade de maracas.

Aqui um pouco dessa festa: **Terreiro Bita do Barão**

Figura 132 – Festejo na Casa de Bita do Barão em 2009



Fonte: Acervo Maracá

Ainda que o Terecô tenha incorporado elementos das diversas nações africanas e cultue também voduns de diferentes famílias, sua expressão musical, centrada no Tambor da Mata, é bastante indicadora de um fundamento bantu, já que esse tipo de tambor (grande, cilíndrico, encourado em um dos lados e tocado de pé) é muito característico de outros batuques que assim se reconhecem, como o jongo, o candombe, o zambê, o carimbó, o tambor de Crioula e outros. Sobre isso, é interessante a fala de Pai Cícero:

> O pessoal do tambor de crioula pegou afinação a fogo, isso vem do Terecô, se você pegar de quando começou os tambores de crioula, Terecô já existia há séculos, primeiro Terecô que se tem notícia de registro, não como nome de Terecô, mas reunião de negros a tocar dentro do Quilombo Santo Antônio dos Pretos, data-se de 1754. Aí você pega quando começou o tambor de crioula, que o tambor de crioula hoje se chama tambor de crioula lá em Codó, mas era chamado tambor de punga com esse tambor afinado a fogo.

Outro elemento que se soma a essa ideia é a presença não obrigatória do gã. Segundo Pai Cícero, o ferro sempre existiu, mas nem sempre esteve presente:

> Sempre teve, com esse nome de ferro. Então como não vem dessa tradição Nagô, porque no Nagô ferro é d'Ogum né? Então como não tinha essa importância, se toca de vez em quando. Aí começou a chamar agogô, cadê agogô, cadê gente? Quem vai tocar o ferro aqui? Está lá no chão, aí que alguém pega e vai. Mas na maioria dos interiores não se usa.

Ainda sobre a instrumentação, segundo Pai Euclides, Pai Cícero, Seu Manoel Batazeiro e o admirável pesquisador Jandir, nos conjuntos mais tradicionais do Terecô de Codó originalmente o Hum/Tambor da Mata era acompanhado pela Marimba (espécie de berimbau), as maracas e o pífano de taboca. Essa Marimba foi gravada pela Missão de Pesquisas Folclóricas, numa gravação classificada como Carimbó, mas cuja cantiga/doutrina é até hoje cantada nos terreiros de Terecô e Mina: "Marimbeiro, Marimbeiro / a tua marimba não ganha dinheiro / Se tu fosse no Codó / a sua marimba ganhava dinheiro". Pai Euclides conta:

> Sempre teve pife, alguns terreiros de Codó até usavam taboca, como essas de tambor de crioula de taboca, batendo em cima de uma pedra, depois acabou isso. Sempre teve pife, tambor grande, maracá, marimba também. Sempre teve essa marimba que chamam de berimbau, antes de aparecer capoeira por aqui era marimba, tem até aquela cantiga 'marimbeiro, marimbeiro… seu tu fosse no Codó a tua marimba ganhava dinheiro…'[33]

Pai Cícero confirma, contando ainda como o saxofone foi inserido no Terecô:

> Aconteceu assim, porque Codó é dividido pelo Riacho da Água Fria, Cidade Baixa, Cidade Alta. E digamos assim na Cidade Baixaé o lado marginalizado, eram os cabarés, as casas de jogo. E os dois terreiros primeiros de Terecô eram lá, de Maria Piauí e de Eusébio Jansen. Então tinha um saxofonista famoso, Claudionor, que tocava nesses cabarés lá. E eram todos perto. Que quando ele saía quatro, cinco horas da manhã desses cabarés, ele ia assistir os Terecôs. E ele foi pegando os cânticos do Terecô e foi criando em cima. É tanto que ele criouum solozinho que ficou tradicional. Então Bita com a modernidade dele, puxa já o Claudionor lá pro terreiro dele. Claudionor tocou um pouquinho na casa de Eusébio Jansen, na casa de Maria Piauí, mas não era tradição. Era quando dava, era espontâneo. E Bita já pega e contrata. E aí ficou anos. A mulher dele que inclusive é mãe de santo, Terezinha está viva, tem um terreiro e tudo, era filha de santo de Bita na época, por isso que ficou esse contrato. Mas esse contrato era só no final, na hora que ele saía de tocar onde ele estava, tocava, em clube também, baile, essas coisas. Então geralmente só acontecia de manhã, quatro, cinco horas da manhã, seis horas da manhã. Uma coisa lindíssima. Líndíssima. Quando o Claudionor chegava, tambor levantava, crescia. Mas lá no Santo Antônio dos Pretos já havia esses instrumentos, tipo flauta, se chamava de taboca, porque era a flauta feita numa taboca. E a marimba também que é o berimbau.

---

[33] Essa cantiga foi inclusive gravada pela MPF 1938 e até hoje é cantada. Pode-se ouvir aqui: ***Missão de Pesquisas Folclóricas em 1938.***

O toque principal do Terecô, chamado Mata ou Oká, é bastante acelerado e tem o pulso muito marcado, acentuado no grave central do tambor. As maracas definem a unidade mínima de tempo, acentuando também o pulso. É possível relacioná-lo ao toque corrido do Tambor de Mina. Quando há o ferro, este irá fazer a mesma linha-guia, mas a acentuação quase unária do pulso muda bastante o caráter do toque, mais nervoso e quase sem variações. Segundo Pai Cícero, esse era o único toque do ritual, "começava nessa levada e ia até o fim". Atualmente, ainda que em número bem menor, ouve-se também um toque mais lento, que se aproxima do sapateado (também com a mesma linha-guia quando há o ferro), que seu Manoel Batazeiro chama de "Mina", e, apenas na casa de Bita do Barão, ouvi também alguns com a clave do dobrado. Esses dois toques, segundo as fontes citadas, foram adaptações do Tambor de Mina Nagô, surgidas depois. Pai Cícero destaca três abatazeiros "históricos" de Codó: Carimã, Panta (Pantaleão) e Zé Renê, todos de Santo Antônio dos Pretos[34].

Outro instrumento que foi inserido no Terecô por Bita do Barão, e que se espalhou de forma definitiva pelos terreiros do interior, é o tarol. Também, uma adaptação mais recente é o uso de microfones, o que se justifica no terreiro de Bita, com seus salões imensos, onde chegam a dançar quase mil pessoas. No entanto, a combinação desses dois elementos: o tarol, que reverbera enormemente em espaços fechados, e a amplificação, cujos equipamentos se tornaram mais acessíveis - nos pequeninos salões do interior, trouxe uma mudança significativa no ritual, alterando uma das características mais básicas de sua música: a alternância entre solo e coro, que se dá como no Tambor de Mina, o solista chamando o cântico em recitativo, que será seguido da entrada da percussão, e a resposta do coro. Como normalmente há poucos microfones, em geral apenas dois, só canta quem está com microfone, alternando solo e resposta também solo, e assim tenho observado – e ouvido também a respeito –, que as dançantes estão cantando menos o coro, o que, somado à péssima qualidade dos equipamentos de sonorização, passou a dificultar também o aprendizado do repertório. Pai Cícero nos conta também como o tarol chegou no Terecô:

---

[34] Ele fala mais sobre eles na entrevista, que pode ser lida na íntegra nos anexos.

> Tinha um senhor Gérson que já morreu, que visitava Bita e visitava nas festas grandes de um, de outro. E na casa deles, no baixo Mearim que concentrou uma população nagô muito grande, eles batiam numa lata, meio parecida com as latas de tinta de 18 litros, coisa parecida[35]. Mas era uma coisa leve e que combinava com o toque de tambor deles, diferenciado do Terecô, eles tinham dois tambores, de uma membrana só, afinado a fogo, e um outro tambor deitado, que o tocador senta em cima. Então Bita, com essa levada moderna dele, achou aquilo bonito e já botou um tarol. E ele como referência proliferou, inclusive o que tocava na lata agora toca no tarol. Até o Zé Wiliam, da Morada Nova, que eu considerava o Terecô mais próximo do tradicional, já tem o tarol. Descaracterizou porque os tocadores não têm a disciplina. O tarol se sobressai, aqui em casa eu não deixo, aqui em casa não deixo.

Figura 133 – Altar da Tenda São José. A imagem de Iemanjá é colocada em um copo com água salgada



Fonte: Acervo Maracá

A Tenda São José (Figura 133), em Pirapemas, foi fundada por mãe Gildete Régis (Figura 134) na década de 1980. Com uma história recorrente na religião, foi considerada doente mental, conta que era amarrada pelos pais para controlar o que

[35] Há outras tradições populares, como o Zambê, que tem essa percussão em lata de tinta.

consideravam surtos e quase morreu até descobrir sua vocação espiritual, na qual foi *preparada* por seu Pai de Santo Luís de França, chefe da Tenda de Xangô, também de Pirapemas. Eles se reconhecem como umbandistas, e ainda que lá estejam vários elementos da umbanda, como pontos riscados e o hino da umbanda sendo cantado no início do toque (o que acontece em muitas Casas, no terreiro de Bita inclusive), a liturgia, o panteão, a dança e a música partilham sobretudo as características do Terecô de Codó. Mãe Gildete faleceu em 2016, deixando o terreiro sob os cuidados de seu neto Eduardo, que na época tinha 16 anos e não tinha a preparação completa, de forma que muitos conflitos e divisões ocorreram na Casa, e boa parte das dançantes mais antigas acabou por se afastar. Atualmente a Casa realiza apenas as festas grandes do calendário original: São José, em março, e Santa Bárbara, em dezembro.

Figura 134 – Mãe Gildete na Tenda São José



Fonte: Acervo Maracá

A instrumentação básica lá foi sempre os dois tambores da mata e a maraca, normalmente acrescidos de um triângulo e uma cabaça coberta de contas, quando havia tocadores para estes últimos. Desde 2021, foram inseridos também o tarol e

dois microfones. Seu Manoel Batazeiro, o tocador mais solicitado da região - com efeito, um grande cantador e percussionista -, era quem conduzia os toques. O ritual, que, fora das festas citadas acima acontecia regularmente em domingos alternados – a *quinzena* – tinha um repertório de doutrinas (lá também os cantos têm esse nome) incrivelmente bonitas, e as dançantes, que se alternavam puxando os solos para homenagear as entidades às quais *davam passagem*, cantavam quase todas muito, muito bem.

Exemplo audiovisual: **Tenda São José – Aê Barba Soeira**

As melodias, todas cantadas em português, são majoritariamente menores, sendo muito comuns os modos dórico e mixolídio, e também alternância modal na mesma cantiga. A grande maioria tem forma AABB, mas há muitas variantes, sobretudo porque o movimento solo/coro se dá das mais diversas formas, mudando inclusive ao longo da mesma doutrina, revelando um entrosamento impressionante do conjunto. O solista canta uma parte e o coro completa a deixa, às vezes melodias completas, frases ou apenas palavras. Luizinha e Seu Manoel fazem isso de maneira deslumbrante. O tambor tem apenas dois toques, o tradicional do Terecô, que seu Manoel chama Mata, e o mais lento, que se aproxima do sapateado, o qual ele chama Mina ou 3 por 1. Em suas palavras:

> Porque o tambor da mata, é essa pancada que nós bate. Isso aí é Mata, essa pancada aí, é mata. Mas tem aquela que não é Mata, três por uma, que não é mata, ela é Mina. Aí o que acontece, tem o Tambor da Mata, quem chama Tambor da Mata, chama, quem não chama, tambor de corrida. Corrida, já sabe. Aí tem aquela dobrada, que é três por uma, é Mina.

Exemplo: **Toque Mata**

Quando a lua aparece, o leão nas mata roncou,
os pássaro estremeceu a coral na mata piou.
olha lá a coral, a coral na mata piou,
saravá meu pai Xangô, reis de umbanda chegou

Exemplo: **Toque 3 por 1**

Sou a mãe d'água do porto da maresia do mar
Mas eu venho no tom da baleia eu lá, rolando no tombo do mar

Além das quinzenas e festas públicas, havia um ritual/trabalho de Limpeza de Corpo, realizado quando alguém tinha perturbações espirituais causadas por más energias. Esse era realizado por Mãe Gildete a portas fechadas, com a presença de poucas médiuns “de força”. Era uma longa sequência de doutrinas cantadas à capela, no formato solo e coro, enquanto a pessoa permanecia sentada com a cabeça coberta, no meio de um círculo de pólvora que era acesa no final, circundando a pessoa de fogo, após outra longa sequência de rezas faladas. Uma amostra pode ser ouvida em: **Limpeza de Corpo** (Figura 135 e Figura 136).

Figura 135 – Limpeza de corpo na Tenda São José



Fonte: Acervo Maracá
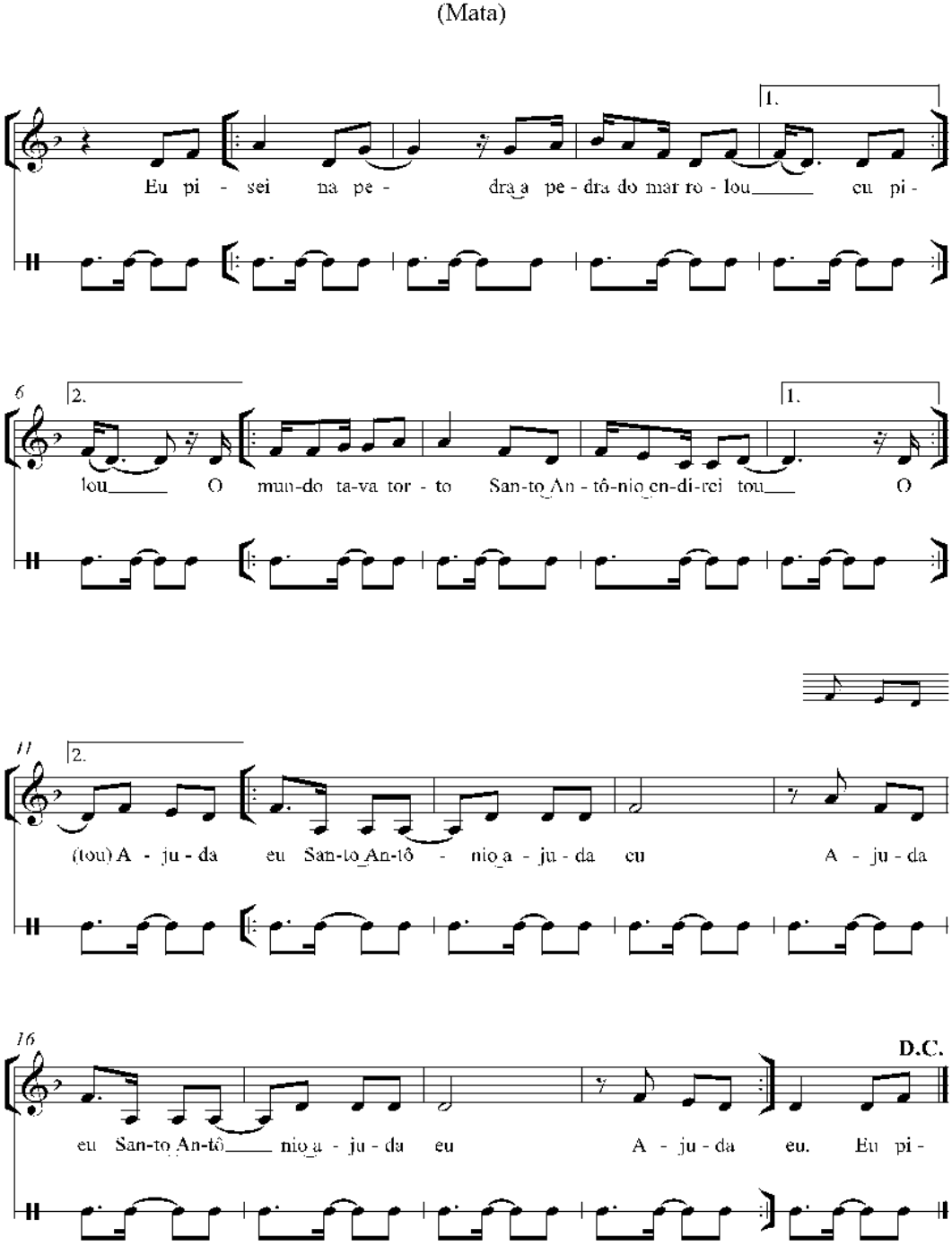
Figura 136 – Limpeza de corpo na Tenda São José



Fonte: Acervo Maracá
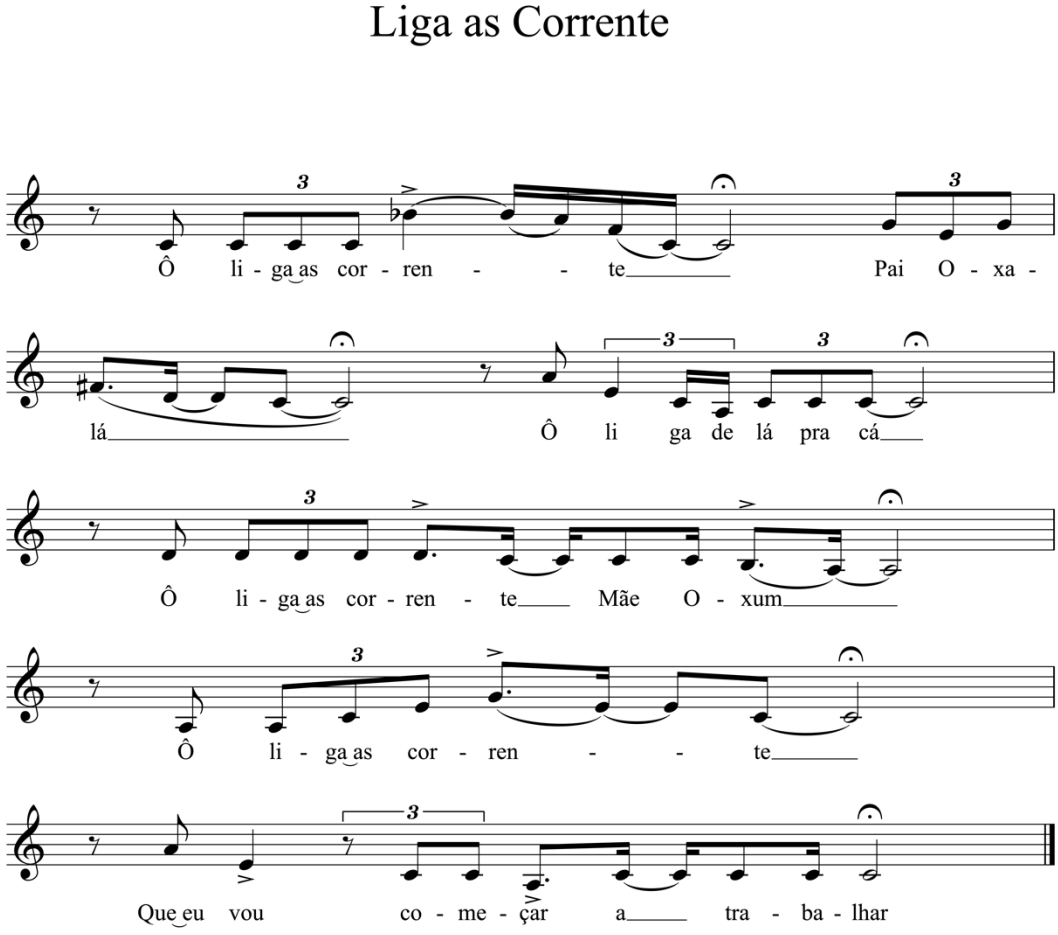
Abaixo, duas partituras, a primeira do toque Mata e a segunda (Liga as Corrente) da Limpeza de corpo:

Figura 137 – Pisei na Pedra



Fonte: Elaboração da autora, 2023

Figura 138 – Liga as Corrente



Fonte: Elaboração da autora, 2023

6 DIÁLOGO COM O REPERTÓRIO DA MINA EM CRIAÇÃO E PERFORMANCE

Ao longo da minha trajetória profissional como musicista, toquei em diálogo com o repertório afro religioso da Mina maranhense em mais de setenta gravações, que combinam cerca de uma centena de doutrinas/ peças de suas manifestações, além de incontáveis performances ao vivo. Nessa experiência, considerando entre 1998, quando estreamos o espetáculo Turista Aprendiz, d'A Barca (que se tornaria o disco de mesmo nome lançado em 2000) até o início de 2022, quando finalizei o disco de Mestra Graça, as abordagens foram sendo profundamente transformadas pela convivência com os mestres e suas celebrações, tanto na performance musical em si quanto nas dinâmicas de ensaio, na interlocução com o entorno e com outras linguagens, nas propostas corporais e criativas que buscaram progressivamente se aproximar do entendimento e das ferramentas artísticas aprendidas na tradição oral. Esse capítulo discorrerá sobre essa experiência, apoiando-se nas gravações para identificar os caminhos percorridos nesse aprendizado com registro, repertório, a dinâmica da tradição e suas ferramentas.

Na busca de um diálogo que não passasse pela reprodução ou a apropriação cultural desses saberes, alguns caminhos foram se desenvolvendo ao longo dos anos, calcados no inabalável encantamento pelos artistas imensos que conheci nessas comunidades. Um deles é estar bastante atento a uma ética que necessariamente reconheça, dê retorno e inclua esses guardiões, seus saberes e comunidades. Outro é estar profundamente disponível ao aprendizado das ferramentas criativas da oralidade, ligadas à memória e ao contexto, em constante negociação e desapego aos códigos e técnicas da minha formação convencional.

Assim como Pai Euclides, que ante às diversas pesquisas feitas em sua casa, decidiu escrever os próprios livros, é importante ter em mente que essas tradições são resultado de gerações de experimentos engendrados em relação com os mais diversos elementos de sua cultura, e, dessa forma, é necessário confiar na expertise desses saberes, ouvi-los, entender suas estruturas. O espaço onde a manifestação ocorre, sua arquitetura, instrumentação, posição, movimento, indumentária, hierarquia e todos os elementos que a compõe, foram por décadas – às vezes séculos – experimentados e adaptados àquele contexto para sua melhor expressão, portanto,

ouvir o máximo e interferir o mínimo é sempre um bom ponto de partida. Dos mais de 30 discos que produzi de comunidades tradicionais, apenas 2 foram gravados em estúdio, por circunstâncias de orçamento ou agenda. Os demais foram todos gravados em suas sedes, terreiros, barracões, ruas onde a manifestação acontece, pois sua arquitetura certamente foi longamente lapidada para a melhor acústica do conjunto. Da mesma forma, a posição dos instrumentos – assim como em uma orquestra sinfônica – é resultado de um longo entendimento sobre suas funções, projeção sonora, complementaridade, acústica, etc. Assim, aprendi, junto com meu parceiro de gravações André Magalhães, que o melhor será sempre captar mantendo ao máximo a estrutura original. É por vezes extremamente trabalhoso – quilômetros de cabos enlameados – e claro que adaptações serão necessárias – músicos que se deslocam, dançam, instrumentos que vazam demais nos outros microfones, mas confiar na sabedoria ancestral trará sempre o melhor resultado. O mesmo cuidado deve ser observado nas relações sociais e hierárquicas da comunidade. Nem sempre o alabê de maior cargo será o melhor cantor, o sucessor do mestre será bom artista, uma liderança importante toca bem. Mas sempre é possível depois ajustar na edição ou mixagem, negociar com delicadeza a retirada de um take ruim, pois o fundamental é atender à memória que as pessoas querem preservar.

Outros pontos importantes são invariavelmente retornar todos os registros realizados – é o mínimo de ética a se retribuir pela generosidade do saber que nos é oferecido, e atentar em nomear as fontes, dar cuidadosamente os créditos, identificar os participantes. Ainda que legalmente seja assim descrito, esse material não é “Domínio Público”, e sim resultado do trabalho, vocação, comprometimento, devoção e cuidado de uma comunidade na construção de sua identidade cultural, e assim deve ser reconhecido. Oferecer possibilidades de retorno financeiro – projetos, produtos, oficinas, apresentações - e incluir neles os jovens da comunidade sempre são para mim também éticas essenciais nesse diálogo.

6.1 O QUE LEMBRO, TENHO[36]

Desde 2002, quando estreamos o primeiro espetáculo do Ponto br[37], cuja proposta era já de dialogar no palco diretamente com os mestres dessas tradições, tenho buscado entender os processos criativos desses mestres, que os fazem artistas tão potentes. A convivência com eles, suas comunidades, seus festejos, trouxe aprendizados diversos sobre técnica, resistência, adaptação ao contexto, corporalidade, interlocução, complementaridade, funcionalidade e outras, sempre chamando à minha atenção a memória como eixo. Buscar uma outra via para o fazer musical a partir das ferramentas criativas da memória são o que mais me movem como artista no momento.

Aos educados na tradição escrita é sempre possível reencontrar as informações em fontes externas, guardando apenas seus links - o trecho no livro tal, a música daquele disco, o mapa do local, o filme onde se viu. E cada vez mais, segundo Iamarino (2021), na era online a memória declarativa - a capacidade de acessar espontaneamente informações guardadas – se torna muito menos necessária. A tradição oral traz o compromisso de reter as informações, para que se possa dispor delas quando preciso, selecionando, atualizando e oferecendo a memória como referência e base de apoio diante da qual nos relacionamos no presente e saltamos ao futuro. A possibilidade de acessar todos esses arquivos mnemônicos, em que tempo, em que condição você acessa e como os relaciona, são um eixo central na criação dentro da tradição. Isso é observado também em diversas falas e cantigas que citam a memória como fonte de criação, aprendizado, saber:

“Eu tiro de memória, e de dom” — D Maria, caixeira do Divino de Santa Rosa dos Pretos, MA, sobre seu repertório.

“Você tem a memória aberta, aprende fácil” — Marilena, rendeira de bilro de Raposa, MA.

“Eu não componho, para compor precisa muita memória” — Seu Raimundo, do carimbó de Terra Alta, PA, sobre autoria das cantigas.

---

[36] Guimarães Rosa em *Grande Sertão Veredas*.

[37] Nessa primeira formação estavam Mestre Walter e Mauricio Soares, do Maracatu Estrela Brilhante do Recife, D Zezé Menezes, da Fanti Ashanti e D Maria Rosa, caixeira do Divino da Casa de Nagô.

“Boa noite todos, eu tenho memória, só vim agora porque foram me chamar” — cantiga do Guerreiro de Mestra Margarida, de Juazeiro, CE.

“O meu diploma é a minha memória porque a natureza no berço comigo deixou” — samba de Mestre Humberto de Maracanã.

“Eu fui marcado pela Pedra da Memória” — Doutrina do Tambor de Mina, MA.

“Minha universidade é o mundo, é o tempo” — Pai Euclides.

Entre 1999 e 2004, acompanhei com certa regularidade as cantorias que aconteciam aqui em São Paulo na UCRAN — União dos Cantadores Repentistas e Apologistas do Nordeste, que promovia encontros com repentistas famosos como Ivanildo Vilanova e Oliveira de Panelas, além da presença constante de seu diretor, Sebastião Marinho, também excelente improvisador. O desafio de viola entre bons repentistas é de um virtuosismo arrebatador, mas quando se acompanha um mesmo cantador por um bom número de apresentações, é fácil observar que ele repetirá muitos versos, motes, deixas, combinações de rimas. Esse virtuosismo é resultado de muitas habilidades, mas sobretudo de um largo repertório de formas e assuntos e uma memória vasta, que o permitirá acessar e interrelacionar seus arquivos a partir da relação com o contexto - seu oponente ou parceiro, a audiência, o mote, a dinâmica do espaço, a situação sociopolítica do momento. Diferente dos treinamentos de memorização utilizados em campeonatos de memória, definidos como esporte mental, a memória na tradição oral é um patrimônio, pedra de fundação que, como diz a doutrina, marca nos corpos o fio do tempo, sua história e (re) conhecimento.

Mãe Kabeca fala sobre a necessidade de acessar essas informações:

> Uma casa dessa aqui com tantas coisas que tem, tantos rituais que se faz. Muitos rituais. Quer dizer, tudo na cabeça. Não é fácil não minha filha, não é fácil não. E tem coisas que não se canta no dia a dia. Entendeu? De tempo em tempo e graças a Deus por exemplo axexê[38], que graças a Deus aqui a gente não fica fazendo todo o tempo... Graças a Deus. Axexê são muitas toadas. Se passa a tarde todinha, entra pela noite cantando só pra egungum. É fácil? Mas tu tem que estar ali, parece que é um pen drive que fica ali. Ainda bem que eu tenho essa capacidade. Eu tive essa capacidade de aprender e se eu não tivesse me dedicado? Se eu não tivesse boa audição? Boa cabeça para aprender?

[38] Axexê é o ritual fúnebre realizado por ocasião do falecimento de um iniciado.

Esse caminho criativo é citado também pela neurocientista Suzane Herculano-Houzel. (2021), quando relata uma experiência feita com músicos e artistas de rap free-style, que tiveram seus cérebros escaneados em laboratório enquanto improvisavam.

> […] durante o improviso, o cérebro funciona em modo auto-referente e livre de auto-controle, conforme estruturas mediais do córtex que mantêm a coesão do indivíduo se tornam mais ativas, e o córtex pré-frontal dorsolateral, supervisor por excelência, se cala. Solto do próprio cerceamento, o córtex passeia por suas memórias, fazendo associações livremente. O cérebro em estado criativo para de se auto-policiar e se deixa levar pela própria bagagem acumulada ao longo da vida, formando e descobrindo novas associações entre os elementos, incluindo memórias e emoções, em seu repertório.

Ela segue concluindo que a excelência da performance desses artistas vem de "um cérebro altamente, e duplamente, cultivado: rico em experiências, que servem como elementos para criação, e escolado na arte de se deixar levar pelos próprios ímpetos, sem freios". Mário de Andrade descreve também assim o cantador Chico Antônio, em seu improviso:

> Chico Antonio vai fraseando com uma força inventiva incomparável, tais sutilezas certas feitas que a notação erudita nem pense em grafar, se estrepa. E quando tomado pela exaltação musical, o que canta em pleno sonho, não se sabe mais se é música, se é esporte, se é heroísmo. Não se perde uma palavra que nem faz pouco, ajoelhado pro "Boi Tungão", ganzá parado, gesticulando com as mãos doiradas, bem magras, contando a briga que teve com o diabo no inferno, numa embolada sem refrão, durada por 10 minutos sem parar. Sem parar. Olhos lindos, relumeando numa luz que não era do mundo mais. Não era desse mundo mais (Andrade, 1983, p.277).

Essa combinação de um largo repertório acessível de memórias e um estado livre de cerceamento, dialoga também com pesquisas sobe transe, sonho e intuição. O neurocientista Sidarta Ribeiro (2019) coloca que o sonho é um momento em que nosso "baú" de memórias e aprendizados adquiridos no período em que estamos acordados se manifestam, podendo trazer soluções para questões particulares e coletivas, como um "oráculo probabilístico". Pai Euclides cita algumas vezes o sono ligando-o tanto à criação quanto ao transe. Falando sobre uma toada de Mestre Coxinho, lendário cantador do Bumba Boi de Pindaré, ele diz: "ele tirou uma toada, entre tantas outras que eu gosto, o cara cochilou pra compor essa toada". Pedi que explicasse: "Se inspirou, quando eu falo cochilar, é se inspirar, ter inspiração, ter criatividade, vem de dentro, do âmago". Sobre o transe, ele descreve a incorporação também relacionando ao sono:

> A incorporação é coisa que a gente vai aprendendo. Hoje eu já sei como o espírito se aproxima em transe, porque no começo a coisa acontecia como um desmaio, um troço, eu não tinha noção do que eu tinha e, na minha cabeça de criança, o povo falava de encantado, de caboclo, de vodun, de orixá, de invisível e eu não sabia quem era. No início, eu ficava com medo, as mãos geladas, meu coração batia forte, às vezes tremia, às vezes lagrimava, de medo quando essa energia chegava, eu não tinha controle, ela mexe a estrutura da gente sim. Hoje, quando a energia vai me pegando, eu já sei que é apenas a força encostando na gente e a gente apaga como se tivesse deitado para dormir ou sentado e começa a cochilar e pronto, você dormiu, não está vendo nem ouvindo nada, mas é muito misterioso, você está dançando, circulando, esperando o momento e se entrega ali, sabendo que você vai dormir, vai cochilar, você não está mais consciente, mas a gente se prepara todo dia para morrer e nascer, para morrer e para nascer. Porque você vai criando uma relação de afinidade tal com essa energia que por último você se entrega mesmo: Ah, o que acontecer que aconteça. É muito forte, é impressionante.

Estudos sobre intuição e instinto (*gut feelings*) descrevem também um processo bastante parecido de processamento de dados livre de cerceamento. Van Mulukon (2018) coloca que:

> […] o cérebro é uma grande máquina de previsões, constantemente comparando a informação sensorial e as experiências atuais com o conhecimento depositado e as memórias de experiências passadas. As intuições ocorrem quando seu cérebro estabelece combinações e incompatibilidades entre o modelo cognitivo e a experiência atual, mas isso ainda não chegou ao nível da consciência.

Desta forma, quanto mais informações e experiências o indivíduo tiver em uma área específica, melhor a intuição será capaz de combinar as experiências atuais com as do passado oferecendo respostas rápidas, que muitas vezes serão inclusive justificadas racionalmente a posteriori. Kasanoff (2017) indica também que se você mergulhar fundo em um assunto e estudar inúmeras possibilidades, estará exercitando a inteligência quando sua intuição lhe diz o que é - e o que não é – importante, e afirma ainda que grandes saltos intelectuais na ciência são impulsionados pela intuição.

Outras falas que me parecem reveladoras da criação ligada à memória são a de Mestre Dirceu, capitão da Irmandade do Rosário de Justinópolis (MG), que se declara Católico Apostólico Africano, o que para ele significa uma relação direta com o santo, sem intermediação do padre. Ele diz como tira as cantigas improvisadas do candombe: “o ponto é atravessado pelo ancestral e sai na hora”. E também a que Mario de Andrade traz em seu livro *Vida do Cantador*: “O reculuta Manuel Regino, na Paraíba, num improviso estupendo em que analisou os processos da improvisação,

depois de ensinar que “o cantô fala rimado / pro verso não errá”, e confessar muito explícito que tinha a cabeça oca, teve esta saída: “eu sorto verso / o vento vai construindo”.

Vale lembrar aqui ainda que Mnemósine, divindade grega que é a personificação da Memória, não por acaso é a mãe das Musas.

Como já citado no registro dos carregadores de piano de 1938, estes acervos que a memória poderá acessar para a expressão artística estão também marcados no corpo e nos sentidos, e irão se atualizar no diálogo com o contexto, o interlocutor, em direta relação com a eficácia e a inclusão. Mãe Sandra de Xadantã me diz que “o corpo da gente é o primeiro terreiro”, pois ali acontecerá o encantamento, o rito inicial. A prática constante e o caráter interdisciplinar dessas tradições, que abarcam artes diversas, firmam e enriquecem esse acervo de experiências, que, também se expandem quando “atravessados pelo ancestral”. Pai Euclides nos fala:

> Não, eu nuca pratiquei improvisação. Agora eu acredito que ele saiba, Corre Beirada vindo na minha matéria essa coisa vem mais... aflora. Até quando eu tô aí em atividade que eu sinto que ele tá por perto, parece que a coisa chega mais. Se ele não tiver por perto parece que aquela coisa apaga. Então eu acho que... tem um casamento. Acho que tem um casamento essas histórias, né, têm dia que a gente tá inspirado pra certas coisas, tem dia que não. Quando se separam? Nunca. São duas forças que andam de mãos dadas. O profano e o religioso. O próprio mundo já foi feito assim, com essas duas cúpulas. Positiva, negativa. Então vai depender de você saber conciliar. E essas forças estão no corpo de cada ser humano. Você que escolhe.

Meu diálogo com esse repertório enquanto performer tem procurado se calcar nesses entendimentos, de forma que, por um lado, eu busco ampliar o meu repertório de dados com as atividades diversas - participando dos festejos, onde as práticas de dança, canto, percussão integradas me ajudem a compreender os fundamentos dessa musicalidade, escrevendo-os também na memória corporal; fazendo os registros, edições e documentários, que me trazem uma visão externa e mais analítica dos elementos artísticos desses gêneros e suas variações, e buscando aplicar, na criação de shows e espetáculos, as ferramentas aprendidas na oralidade. O fato de meu instrumento, o contrabaixo elétrico, não estar presente em nenhum desses gêneros tradicionais, se a princípio pareceu uma desvantagem, acabou por revelar um caminho aberto para as experimentações, pois, uma vez que eu não partia de uma função definida nessa musicalidade, eu tinha a liberdade de experimentar as várias possibilidades da instrumentação original sem a tendência de reproduzi-la. Da mesma

forma, ainda que a convivência e aprendizado nos festejos - tocando, cantando, dançando – tenham sido sempre o fundamento primeiro a embasar minha performance, ao empunhar o contrabaixo essa experiência necessariamente precisará encontrar sua tradução.

Tive a sorte de por quase 20 anos dividir palcos com dois grandes mestres, que dirigiam grupos imensos. Mestre Humberto, do batalhão pesado do Boi de Maracanã, e sua trupiada de mais de 300 percussionistas, e Mestre Walter França, do Maracatu Raízes de África, que dirigiu por décadas o Maracatu Estrela Brilhante do Recife, outro gigante com mais de 100 percussionistas no baque[39]. Sempre sugeri que eles dirigissem os ensaios do Ponto br, uma aventura desconhecida para todos nós. Mestre Humberto não gostava de repetir as músicas, se cansava, preferia o fluxo de experimentar outras, seguir em frente – "se não for isso, é quase isso". Mestre Walter pode passar o ensaio inteiro repetindo um trecho que não o satisfaz, rigoroso e preciso. Mas os dois, assim como Dona Zezé, que sempre assimilavam tudo com facilidade, escaneavam atentamente o ambiente sonoro, reagindo a ele. Comentavam linhas de baixo e rabeca, coros, e conforme fomos todos ganhando elementos nessa nova formação, mais interações e diálogos foram surgindo. Muitas vezes vi Mestre Humberto no meio do batalhão, chamar a atenção: "Ó pandeirão 21 ali, está batendo errado, dá para o outro!" Entre as centenas de instrumentos, ele era capaz de identificar exatamente um que estava fora do pulso. Essa capacidade de escanear o som e reagir a ele, encontrou eco também no Thomas Rohrer, cuja expertise é a improvisação livre, e tem uma impressionante capacidade de estender limites e parâmetros.

A seguir, uma das faixas do primeiro disco do grupo: **02. Terra de Caboclo – Caboclo das 7 Encruzilhadas / Pisei na Terra de Caboclo**.

A partir dessas observações, o processo criativo, tanto no Ponto br quanto na Barca, desde cedo partiu do aprendizado com a música, das respostas às suas características intrínsecas, pois rapidamente se revelou para mim a inadequação do conceito de arranjo para esse repertório, já que uma de suas características fundamentais é a mobilidade e adaptação ao contexto.

---

[39] Atualmente, ele dirige o Maracatu Raízes de África, formado por ele, e continuamos tocando juntos no Ponto br.

> A Composição em Performance é então a reinterpretação situacionalmente inspirada das significativas estruturas formais/harmônicas/temáticas de uma peça. É guiada normalmente pelas contingências extramusicais de cada ocasião de performance, bem como pela integridade criativa de um performer atento aos contextos (Meki Nzewi, 2020, p.126).

Observando diversos grupos que se apresentam em arraiais, festivais e encontros de patrimônio imaterial, me chamou a atenção que a diferença fundamental entre um grupo parafolclórico e um grupo tradicional, é a padronização e engessamento de sua performance. Numa comunidade tradicional, você terá o pé de dança, os movimentos caraterísticos de cada performance ou personagem, seus elementos idiomáticos, sotaques e procedimentos melódicos, rítmicos, instrumentação, indumentária. Mas cada brincante irá adaptá-los à sua corporalidade, sua expressão individual, seus limites. Ainda que haja, por exemplo, um puxador de cordão, cada um desse cordão terá a liberdade de variar e improvisar sobre o padrão característico daquele personagem. A sequência não será a mesma, a ordem das músicas, o número de repetições, a dinâmica, tudo irá variar conforme o contexto. Quando se ensaia uma coreografia, se escreve e fixa um arranjo, e se pretende que essa performance se repita de uma forma pré-determinada, prevendo que ela se dê sempre da mesma forma, se estará tirando da tradição popular esse fundamento essencial dela que é a capacidade de se adaptar, mover e resistir.

Dessa forma, os processos criativos que tenho estabelecido nunca partem de arranjos pré-determinados, dando espaço às respostas que as músicas propõem. É certo que após um certo número de shows alguns procedimentos se cristalizam, assim como na tradição, mas cada vez mais tenho tentado buscar essa vertigem de um cérebro capaz de se deixar levar, já que meu acervo de memórias já guarda um bocado de belezas. Tenho para mim que o primeiro arranjo, é de fato a seleção da música. Aquela cantiga que me salta aos ouvidos, cintila, quase sempre de imediato, por seu desenho melódico original, a indefinição misteriosa do campo harmônico, a poesia, ritmo, forma, prosódia. A intuição processando instantaneamente as informações que a farão escolhida, por acender nos outros arquivos/memórias as maiores possibilidades de diálogo. Os dois concertos que complementam essa tese, foram propostos radicalmente assim. Nos dois casos, primeiro com Thomas em Pirapemas, e depois com Lincoln e André em São Paulo, fizemos dois encontros com Mestra Luizinha e Seu Manoel, conhecendo, claro, um bocado de seu repertório, mas

sem propostas prévias, e, deixando que as doutrinas nos levassem, selecionando depois as performances que ofereceram melhor resultado.

Desta forma, a produção das gravações em disco desses diálogos – Ponto br, A Barca, Khletxaka, Tambor da Mata, Auto do Guriatã - tem sido feitas também nesse entendimento, em conjunto com meu irmão de música e alma André Magalhães, que produz esses álbuns. Assim, esses discos são registrados em estúdios com salas separadas - para um melhor tratamento dos timbres e possibilidades de edição -, com todos tocando ao mesmo tempo, “ao vivo”, sem cliques ou sobreposições sequenciais. Gravamos à vontade, desenvolvendo a forma em vários takes/performances da mesma música (2 a 5 em geral), e depois escolhemos os “melhores momentos”, editando-os, resultando no registro final para o disco.

6.2 PALAVRA DOS MESTRES

Assim como as citações anteriores sobre criação e memória, muitos comentários dos mestres me revelam seu entendimento único sobre arte e seus códigos. Segundo MAPAYA e MUGOVHANI (2020, p.93), “provérbios, poemas de louvor e expressões idiomáticas são também comuns entre os praticantes culturais, e podem constituir uma das formas principais de comentário musicológico”. Seguem aqui algumas reflexões outras, norteadas pelo discurso desses guardiões.

“Olha como ele está fazendo e faz diferente” — Alexandre, pandeireiro do Boi de Maracanã, MA.

Assim ele me respondeu quando pedi que ensinasse como tocar o pandeirão. Em geral, as orquestras percussivas tradicionais estruturam seus padrões rítmicos de forma complementar. Em algumas delas, essa é de fato a regra: Se um marca o outro subdivide (repinica, caqueia, pererenga), se um pergunta o outro responde, se um faz o padrão básico o outro varia/improvisa (munganga), muitos nomes já sugerem esse complementar – tambor resposta, contraguia, meião. Esse performar sempre em relação ao outro, em atenção e reação ao contexto, é também ferramenta de inclusão. No mesmo conjunto, vemos um músico virtuose fazendo lindos improvisos e variações e uma criança marcando o pulso com uma palma, uma matraca, uma linha muito

simples de ganzá. Todos, dentro de seus limites, encontram espaço e expressão. Na performance em diálogo com a tradição, é importante entender os espaços e a responder às propostas do conjunto. Essa complementaridade se estende inclusive para além do grupo, na resposta à assistência, nas diversas funções de apoio ao festejo.

"Tem que fazer a pontuação, igualmente quem escreve" — Biné do Banjo, de Terra Alta, PA.

Essa frase de Seu Biné fala não só das expressões idiomáticas de cada tradição, sua língua, seus elementos estilísticos cuja linguagem precisa ser conhecida para que se possa traduzi-la com propriedade para outro instrumento ou formação. Ela fala também das questões tratadas acima sobre síncopa e a relação entre um pulso vertical e um ciclo rítmico horizontal, que estabelece os acentos como sua "pontuação" num diferente entendimento de tempo forte e fraco. Mário de Andrade (1978) já pontuava:

> O cantador aceita a medida rítmica justa sob todos os pontos-de-vista a que a gente chama Tempo mas despreza a medida injusta chamada compasso. E pela adição de tempos, e não por subdivisão, o cantador vai seguindo livremente, inventando movimentos essencialmente melódicos, prosódicos […] que para ele não provém duma teorização mas é de essência puramente fisiológica. Coreográfica até.

"Tenho 50 anos de reco-reco" — Mestre Sabá do carimbó de Santarém Novo, PA.

A maioria dos instrumentos da tradição popular demanda resistência. Por simples que alguns possam parecer à primeira vista, são tocados por muitas horas, e sua técnica será resultado de características funcionais ligadas ao contexto e aos corpos daquela comunidade. Mestre Humberto cantava toda a temporada junina, com enorme potência, por muitas horas diárias, virando noites em sequência, e nunca o vi rouco. Foi moldando sua técnica ao longo de mais de 40 anos de liderança desde que o Boi saía em 2 caminhões, cantando "no gogó", até o grupo se tornar a multidão imensa de mais de 1000 pessoas que saem em 14 ônibus, 3 caminhões, vans e carreata, com carro de som em volume altíssimo. Pai Euclides nos fala um pouco sobre a relação com a corporalidade, comentando sobre o Canjerê:

> É com muito sacrifício que ainda se mantém esse ritual na casa. Antes eram três dias de toque, hoje já é um só, pois além da despesa é um tambor que puxa muito fisicamente pela gente, a dança é muito agitada, depende de muitos tocadores para esse monte de instrumentos, e o pessoal hoje em dia já não tem a mesma resistência, uns pela idade e os mais novos pela falta de prática, de estrutura física mesmo, que os tocadores daquela época eram todos estivadores, carroceiros, lavradores, pescadores, passavam noite pegados nesse toque e aguentavam o rojão, hoje esses meninos depois de duas, três horas já estão com as mãos todas estouradas, sangrando, passam esparadrapo e tal, mas não se pode nem mais alongar muito, ir até de manhã como era.

Portanto, 50 anos de reco-reco são uma construção efetivamente complexa, que pode não se revelar tecnicamente num início de aprendizado, mas vai cobrar em calos, bolhas e câimbras numa performance *in loco.*

“Deu a cigarra no ouvido, o negócio vai!” — Seu Dico Miliano, Altamira, MA.

Seu Dico me disse isso quando precisou “testar” um outro cantador para fazer a parelha com ele, já que seu companheiro habitual estava doente e ele havia tratado uma apresentação aquele dia. Nem sempre a busca é pela afinação harmônica, mas sim por uma determinada textura sonora ou um timbre específico. Na Quixabeira de Lagoa da Camisa, Mestre Véio ensina que na “pareia”, para “dar som, um faz o A o outro faz o O”. As vozes se abrem em terças, mas essa sonoridade dos timbres combinados é o acabamento que se espera[40]. Observei isso também entre os Krahô, onde as Hõkrepoj, (mulheres cantoras) buscam sobretudo uma textura sonora para o conjunto, mas que os ouvidos ocidentais normalmente identificam como politonalidade

“Lento é coisa que se respeita, esse é lerdo mesmo” — Mestre Humberto de Maracanã

Independente do andamento, é preciso manter o tônus e atentar à densidade do pulso.

“Aprendi de minha autoria, mesmo” — Bené rabequeiro, Peri Mirim, PA

“Essa eu ouvi e inventei… (e toca Carnavalito)” — Mestre Miguel Juazeiro, CE.

---

[40] Esse procedimento pode ser verificado aqui Pareia

As duas acima revelam as muitas relações sobre autoria dentro da tradição popular. Na oralidade, a ideia de pertencimento permeia tanto o tomar para si músicas que foram aprendidas, quanto reconhecer como do coletivo músicas compostas/trazidas/recebidas por alguém, seja pela oralidade – passadas pelos ancestrais vivos geração a geração, ou pela espiritualidade, sopradas por ancestrais além. Em muitos casos é delicado creditar um autor, e vale uma pesquisa extensa – pois músicas ouvidas há muito de um registro fonográfico antigo, por exemplo, são identificadas como da tradição (e por vezes de fato o eram antes do registro). São bem comuns também variações de letras sobre mesmas melodias sendo identificadas como novas músicas, enfim, é preciso trabalhar junto à comunidade para essa identificação. Aqui vale também a frase de Seu Raimundo, do carimbó de Terra Alta, PA: **“Para compor precisa muita memória”**

“Eu não era da cultura, eu era da agricultura, trabalhava na arte de plantar feijão, milho, fava, batata, mandioca… tudo no mundo eu sei fazer” — Mestre Miguel, Juazeiro, CE.

Mais uma vez indissociáveis as artes, o modo de vida, o contexto. O plantio, a arquitetura, a música, as estações, a fé, o design, tudo está integrado. De natureza interdisciplinar e inclusiva, esses gêneros atuam na formação integral do indivíduo, sendo material precioso para arte educação. As tradições populares, por seu caráter intergeracional e fundamentado na oralidade, que acontece no encontro, na partilha tempo e espaço com o interlocutor, traz ferramentas de inclusão e interatividade necessários à sua continuidade, já que serão as crianças, que a vivenciam desde o ventre materno, que irão conduzir esse saber, em diálogo com o seu entorno e as mudanças que virão.

Algumas dessas estratégias são: uso preferencial de cores vivas e primárias, canções com letras geralmente curtas, formas preferencialmente regulares ou recortes definidos pela prosódia, predominância de canto responsorial (solo/coro) que facilita o aprendizado pela repetição, níveis diversos de dificuldade na performance instrumental (sempre há, de instrumentos leves, que só marcam o pulso, a outros que podem demandar uma técnica altamente virtuosística), movimentos/coreografias em personagens/alas/cordões que se adaptam aos mais diversos corpos e idades, dinâmica da roda que privilegia a leitura do contexto coletivo, indumentárias com

diferentes características de peso, conforto e mobilidade que servirão também a corpos e habilidades diversas, além de um tempo extenso de experimentação para que cada um encontre seu papel. Essas são algumas das estratégias de inclusão e formação dos gêneros populares que são arte educação de excelência.

“Isso não é da minha ossada” — Mestra Dindinha, MA.

Maravilhosa revisão do ditado original. A tradição popular oferece, desde a infância (e mesmo antes) a possibilidade de experimentar as mais diversas expressões artísticas. A qualquer momento, a pessoa poderá passar da dança para a percussão, o canto onipresente, a poesia, a cena, o artesanato, a culinária. Terá sempre a oportunidade de exercer seus talentos e contribuir com o que sabe ou gosta de fazer. Bom dia para quem é de bom dia, boa noite para quem é de boa noite. Os que dançam, os que tocam, os que cantam, compõem, cozinham, decoram, atuam, costuram, organizam, dirigem, bordam, desenham, constroem instrumentos, cuidam das crianças, carregam fogueiras, servem cachaça, todos têm seu lugar, seu papel imprescindível na construção coletiva.

“Durou uma hora de relógio” — Mestre Manoel Batazeiro, MA.

O tempo da festa é diferente do tempo do relógio. Uma madrugada na sambada passa mais rápido que uma hora no ponteiro. Quando se diz que algo durou hora de relógio é sempre algo que custou a passar. Aqui, mais uma vez, a leitura da audiência vai determinar a dinâmica da festa. Algumas músicas “pegam” e serão repetidas muito tempo. Outras serão interrompidas logo. Assim se dá também o filtro qualitativo desse repertório, e que o torna tão sofisticado. Suas peças passaram pelo crivo do tempo, através da memória que as elege, recria, atualiza.

“Essa acabou no fim” — Mestre Walter França, PE.

Finalizar bem é importante! Uma boa performance pode deixar uma má impressão se mal finalizada.

“Toque uma valsa cheia de retetês e monogramas” — Encantado Corre Beirada, MA.

A ornamentação é um procedimento muito apreciado em algumas tradições. No Boi e no Tambor de Mina. Pai Euclides era um ornamentador virtuose. Repetia nunca do mesmo jeito, alongava a nota, saltava, pairando sobre o pulso. Era lindo como ele lançava as frases para o agudo e ia deixando as notas caírem dançando que nem folha no vento, num dengo de matar.

6.3 PROPOSTAS EM DIÁLOGO

Descrevo agora por fim, algumas possibilidades de performance que se mostraram eficazes no diálogo com esse repertório. É preciso dizer que aqui não há a menor intenção de definir um método ou técnicas para esse diálogo. Não há o que substitua a experiência direta com a tradição, seus mestres e artistas, pois a partir dela é que será possível fundamentar um processo criativo que reflita a bagagem e a expressão desse encontro, que terá infinitas possibilidades entre as conexões feitas e memórias criadas.

6.3.1 Melodia

Nesse repertório há muito o que assimilar em tonalidade e temperamento. Muitos recursos estéticos como subida de tom entre repetições, subida de afinação em fim de frase, melismas diversos e aproximações entre semitons, demandam uma atenção e entrega ao destemperamento. Por isso minha opção invariável pelo baixo sem trastes, pois para os instrumentos não temperados como vozes, arcos e sopros, é mais possível fluir nessas variações, relocar o dedo ou o ar (geralmente em terças e sétimas), colocando no corpo essa outra “escala”. Outra prática é acompanhar melismas e portamentos e também assentar mais rapidamente um tom que não esteja na afinação 440Hz. Os mestres tem excelente ouvido e adaptam também a sonoridade com os instrumentos temperados, mais comumente harmônicos, mas muitas vezes há um tempo de ajuste. E às vezes, independente do instrumento pode sair bem errado também, se tornando uma agoniante caça ao tom enquanto a desafinação/desencontro leva cada um para um lado.

Identificar as funções e estruturas rítmico/melódicas dos diversos instrumentos da grade original, tentar praticá-las, testar funções, tirar as melodias, experimentar os ornamentos são maneiras de ganhar arquivos a acessar no momento da performance, e também entender o discurso, assimilar os elementos idiomáticos, aprender a linguagem/ sotaque, o ethos, que ajudarão a conectar esses elementos. Essa musicalidade é baseada em vozes e tambores, então usar o instrumento como voz/coro/resposta ou em função rítmica é também bom ponto de partida. A seguir, uma doutrina para Iemanjá da Casa Fanti Ashanti, que conheci também com Mestre Bibi Batazeiro, gravada pelo Ponto br, onde pode-se identificar algumas dessas propostas: **Aguerê Iemanjá**.

6.3.2 Forma

As muitas variações entre solo e coro, estrofe e refrão, frases irregulares definidas pela prosódia e outras propostas formais cujas respostas melódicas podem também definir o ambiente harmônico são possibilidades de diálogo bastante eficazes, assim como criar narrativas e enredos combinando assuntos e cantigas (“suítes”) é uma possibilidade formal também para ganhar fôlego já que as músicas em sua maioria são curtas. Essas músicas viajam entre regiões e gêneros, se adaptando em novos contextos, de forma que podem se ouvir os mesmos versos no carimbó do Pará, no Jongo do Sudeste ou no Coco nordestino. Buscar essas relações é uma possibilidade de diálogo também. A seguir, cinco doutrinas de Cura, Tambor de Mina e Baião combinadas, com solos de Mestre Humberto, Dona Zezé, Mestre Walter, Mestra Dindinha e Henrique Menezes: **Cantigas de Encantaria**.

6.3.3 Ritmo e Tambores

Os tambores também são afinados - a fogo, tarraxas, cordas, cravelhas - e, além do timbre buscado, essa afinação serve também de referência tonal para os cantores, sendo comuns longas sequências de cantigas no mesmo tom da pele do tambor mais grave. Alguns tambores dão notas muito definidas, portanto ajuda imenso estar atento à afinação dos tambores em diálogo com instrumentos

melódico/harmônicos, pois pode causar grande incômodo um tambor afinado numa nota a um tom ou semitom da tonalidade base que se está tocando. O contrabaixo, por atuar muitas vezes numa região próxima aos tambores graves, pode ter dificuldades com isso, especialmente com roncadores, mas todos os instrumentos melódico/harmônicos soam muito melhor quando afinados com os tambores. Dessa forma, é comum que, em especial no Ponto br, Tambor da Mata e no Terno de Mestre Biano (por conta também das arquiteturas da rabeca e dos pifes cujas afinações favorecem determinados centros tonais), acabemos assentando o repertório todo de um show em tons próximos, atentando à afinação dos tambores.

A alternância dos pontos pivô, detalhados anteriormente, são também um recurso interessante a se usar nesse repertório, mudando e deslocando acento e pulso dentro desses ciclos horizontais. Recortar tempos e usar ciclos diferentes de frase rítmica na harmonia e no canto também são possibilidades boas de experimentar. A seguir, duas faixas onde pode-se identificar algumas dessas propostas. Na primeira doutrinas para Nanã/Vó Missã da Casa Fanti Ashanti, gravadas no disco de Mestra Graça Reis, e a segunda com doutrinas para caboclo e o vodun Dan com o Ponto br: **Vó Missã**; e **Cavalo Bravo / Mina Jê**.

6.3.4 Harmonia

Harmonizar esse repertório é sempre um desafio. Algumas músicas encantadoras se tornam imediatamente banais quando harmonizadas dentro de um pensamento tonal etnocêntrico. Tive a sorte de trilhar essas descobertas com esses dois grandes músicos que, como eu, estão há décadas embrenhados na prática e no encantamento das tradições populares, os já citados Lincoln Antonio e Thomas Rohrer. Juntos, buscamos caminhos harmônicos que dialogassem com delicadeza com essas melodias, aprendendo com elas. Um dos caminhos encontrados é evitar os movimentos em quartas/quintas, que assentam muito fortemente as cadências dominante/subdominante/tônica. Como muitas vezes o centro tonal não é bem definido ou se desloca, caminhar os acordes em terças ou segundas apoia a melodia num movimento interessante sem tensionar ou resolver cadências. O uso de pedais, onde tensão/resolução podem ser definidas pela retenção do centro tonal são outro

caminho, assim como mudança de modos em melodias com poucas notas. Ainda assim, em muitos casos, em qualquer movimento o uso de tríades ou acordes com muitas notas sobrepostas vai se tornar pesado, uma moldura maior que o quadro. A fala de Meki Nzewi (2020 p.124) vai de encontro a essa percepção:

> A harmonia na África indígena é racionalizada em eixo horizontal. Um enunciado melódico é harmonizado por outras unidades holísticas complementares, e não nota por nota. Qualquer resultado harmônico vertical subjacente, embora incidental, é culturalmente normativo. A resolução harmônica horizontal em bloco é enfatizada para fornecer concordância cultural unilinear. A relação harmônica ao longo do eixo linear fornece equivalências independentes concordantes de dado tema em andamento. O princípio harmônico indígena africano é, portanto, linear (não um cálculo vertical).

Assim, principalmente nos instrumentos harmônicos temperados, esvaziar os acordes, tocando poucas notas simultâneas é algo que funciona muito bem. Suprimir as terças ajuda também a dialogar com as terças neutras e notas destemperadas das melodias. Esses acordes esvaziados, podem também servir como um pedal harmônico agudo, cuja variação será conduzida pelo baixo. No Ponto br, onde os instrumentos melódico/harmônicos são somente o baixo e a rabeca, ambos não temperados, é possível experimentar mais essa construção harmônica linear, horizontal, onde os acordes são resultado do fraseado melódico dos dois instrumentos, construída em contraponto entre si e com a melodia, e não uma cadência definida. Abaixo uma doutrina para Oxalá da Casa Fanti Ashanti e dois baiões de Princesas, gravados pela Barca, exemplos de condução em segundas e terças das cadências.

O Forofô

E B/E
ô forofô lô ieô
E6 B/E C#m
babá qué nhenhé ié jibô
E/B A
ilé ifã ni babá tin baô
E/G# Em/G F#m
é di borerê ni babá tin baô
G#m A
ô luaê-ê-ê a ô
B_7^4 C#m D.C.
babá a eram a erejê

A7M B_7^4 C#m
a ô guiã a eram a erejê
---- babá a eram erejê
a ô lufã a eram a erejê
iê orixalá a eram a erejê
ê tó alabi a eram a erejê

A Sala Tá Cheia

||: Bb | | Ab | :||: Bb | | G | Ab :|| Bb ||

Ana Mora na Cacimba

||: C | | | Em_7^{5b}/Bb | | C | :|| C | |
||: Dm7 | | F7M | | Am | || | :||

4.4 OUTRAS PERFORMANCES GRAVADAS EM DIÁLOGO COM O REPERTÓRIO DA MINA DO MARANHÃO

Turista Aprendiz, A Barca (2000)

Mina Terê Terê: Tradicional. Doutrina de tambor de Mina cantada por Maria José Paixão em São Luis (MA), no Terrerio de Maximiana Silva e gravada pela Missão de Pesquisas Folclóricas em 1938. É cantada até hoje nos terreiros de Mina.

Marajó já teve Fama: Tradicional. Pajelança cantada por Satiro Ferreira Barros em Belém (PA) e gravada pela Missão de Pesquisas Folclóricas em 1938. Satiro teria sido também também filho de Santo do Terreiro do Egito

Baião de Princesas, A Barca (2002)

Todas as faixas: Tradicionais. Cantadas no Baião de Princesas na Casa Fanti Ashanti em São Luís (MA).

01. Minha Gente Venha Ver (Abertura)
02. Mestre Rei dos Mestres Chegou
03. A Sala Tá Cheia
04. Tapuia Jacarandá
05. Balão de Ouro
06. Amor com Guerreiro
07. Dindinha Luzia
08. No Terreiro de Vovó Luzia
09. Tapindaré
10. Alumiou
11. Eu Só Vim Aqui Porque Fui Chamado
12.Tombador
13. Ana Mora na Cacimba
14. Vassourá
15. Caranguejinho
16. Jurarazinho
17. Guará Mirim
18. Periquitinho

19. Lá na Aldeia

20. Eu Sou Bem Pequenininha

21. A Mamãe Tá Chorando

22. Menina da Gameleira

23. Flor Jurema

24. Chica Nana Painana

25. Camisa de Renda

26. O Tempo Foi o Meu Mestre

27. No Mar ele é um Peixe

28. O Baião Já Vai Fechar

***Trilha*, A Barca (2006)**

12. São João / Santo Antônio me Avisou: "São João": Tradicional. Coco cantado na Paraíba. "Santo Antônio me Avisou": Toada de Bumba Meu Boi composta por Maria José Menezes (Mestra Zezé Menezes).

16. Ararinha: Tradicional. Doutrina de Tambor da Mata cantada na Tenda São José em Pirapemas (MA).

18. Santa Bárbara: Tradicionais. Doutrinas de Tambor da Mata cantada na Tenda São José em Pirapemas (MA).

19. Elemi Oxum: Tradicional. Doutrina para Oxum cantada no Candomblé da Casa Fanti Ashanti em São Luís (MA).

20. Ô Linda: Tradicionais. Doutrinas de Tambor de Mina cantadas por seu Bibi, batazeiro da Casa de Nagô em São Luís (MA).

21. O Forofô: Tradicional. Doutrina para Oxalá cantada no Candomblé da Casa Fanti Ashanti em São Luís (MA).

22. Tambô Zuô: Tradicional. Doutrina de Tambor da Mata cantada na Tenda São José em Pirapemas (MA).

23. Caboco Roxo: Tradicionais. Doutrinas de Tambor da Mata cantada na Tenda São José em Pirapemas (MA).

Faraê – single (2006)

Faraê: Tradicional. Doutrina para Xangô cantada no Tambor de Mina da Casa Fanti Ashanti em São Luís (MA).

***A Barca - 20 anos* (vídeo)**

Andorinha do Céu: Por Dindinha. Tradicional. Doutrina de Tambor de Mina cantada na Casa Fanti Ashanti em São Luís (MA).

***Na Eira*, Ponto Br (2010)**

02. Terra de Caboclo – Caboclo das 7 Encruzilhadas / Pisei na Terra de Caboclo: Tradicionais. "Caboclo das 7 Encruzilhadas": Doutrina de Tambor da Mata cantada na Tenda São José em Pirapemas (MA). "Pisei na Terra de Caboclo": Doutrina de Tambor de Mina cantada da Casa Fanti Ashanti em São Luís (MA).

03. Aguerê Iemanjá: Tradicional. Doutrina de Tambor de Mina cantada na Casa de Nagô em São Luís (MA).

05. Cavalo Bravo / Mina Jê: Tradicionais. "Cavalo Bravo": Doutrina de Tambor de Mina cantada da Casa Fanti Ashanti em São Luís (MA). "Mina Jê": Doutrina de Tambor de Mina cantada na Casa de Nagô em São Luís (MA).

06. Pisei na Pedra / Sou das Águas: Tradicionais. "Pisei na Pedra": Doutrina de Tambor da Mata cantada na Tenda São José em Pirapemas (MA). "Sou das Águas": Doutrina de Tambor de Mina cantada da Casa Fanti Ashanti em São Luís (MA).

08. Deus, Deus, Deus / Aurora: Tradicionais. Cantados nos Festejos do Divino Espírito Santo da Casa Fanti Ashanti em São Luís (MA).

09. Cantigas de Encantaria: Tradicionais. Doutrinas de Tambor de Mina, Baião de Princesas e Cura cantadas na Casa Fanti Ashanti em São Luís (MA).

10. Santo Antônio me Avisou: Toada de Bumba Meu Boi composta por Maria José Menezes (Mestra Zezé Menezes).

14. Serra de Amburana / Tupinambá: Tradicionais. "Serra de Amburana": Toada de Bumba Meu Boi composta por Humberto Barbosa Mendes (Mestre Humberto de Maracanã). "Tupinambá": Doutrina de Cura cantada no Maranhão.

16. Janaína / Saía de Mar Afora: “Janaína”: Tradicionais. Pontos de Jurema cantados em Pernambuco. “Saía de Mar Afora”: Ciranda composta por Geraldo Almeida.

***Trancelim*, Ponto Br (2021)**

01. Pedimos Proteção / Meu Jesus / Aê Bahia / No Mei das Mata: Tradicionais. Doutrinas de Tambor da Mata cantadas na Tenda São José em Pirapemas (MA).

04. Vocês Não Viram / Ita Com A Maré: Tradicionais. Doutrinas cantadas na Casa Fanti Ashanti em São Luís (MA).

06. Jurei Maria / Vem Caixeira: Tradicionais. Cantados nos Festejos do Divino Espírito Santo da Casa Fanti Ashanti em São Luís (MA).

07. Oxalá: Tradicional. Doutrina para Oxalá cantada no Candomblé da Casa Fanti Ashanti em São Luís (MA).

08. Cobrinha Verde / Cabocla De Pena / Marinheiro / Mãe D’água: Tradicionais. cantados na Tenda São José - Pirapemas, MA, Casa Fanti Ashanti - São Luís, MA e na Jurema de Pai Maurício - Recife, PE

09. Nasci no Canjerê / Quem Quiser Me Chamar Feiticeiro: “Nasci no Canjerê”: Composta por Maria José Menezes (Mestra Zezé Menezes). “Quem Quiser Me Chamar Feiticeiro”: Tradicional. Doutrina de Tambor da Mata cantada na Tenda São José em Pirapemas (MA).

***Mestra Graça Reis* (2022)**

Vó Missã: Tradicional. Doutrina de Tambor de Mina cantada na Casa Fanti Ashanti em São Luís (MA).

Tião Carvalho

Dente de Ouro: Composição de Josias Sobrinho.

***Laeticia Madsen* – CORE**

Aurora: Tradicional. Cantado nos Festejos do Divino Espírito Santo da Casa Fanti Ashanti em São Luís (MA).

***Marcelo Pretto* – BOI**

Na Madeira do Meu Boi: Tradicional. Toada de Bumba meu Boi de Encantado cantada na Casa Fanti Ashanti (São Luís, MA)

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse trabalho, inserido na linha de criação musical em performance, iniciou com a proposta de refletir sobre os diálogos musicais estabelecidos com as tradições populares brasileiras em geral e em especial com o repertório da Mina maranhense. Reconhecendo que esse diálogo teria necessariamente que se fundamentar no conhecimento de seus guardiões, suas vozes, sua arte, sua ancestralidae, e diante de uma enorme quantidade de material pleno desse conhecimento, ficou claro que era preciso organizar, analisar e disponibilizar esses registros, tão ricos e diversos. A busca de um referencial teórico que dialogasse com esses saberes, trouxe as vozes de mestres outros, africanos, ameríndios, que iluminaram as reflexões desse diálogo, reverberando nas observações feitas durante uma longa convivência com essa cultura.

Tendo como mote as 27 melodias que Pai Euclides Talabyan me pediu que escrevesse em 2003, e que nunca haviam sido escritas, foram apresentadas aqui diversas expressões e celebrações desse complexo afro religioso, fundamentadas em registros realizados entre 1999 e 2021 em terreiros de Mina, Cura e Terecô do Maranhão. As celebrações e seus contextos foram descritas focando o quanto possível em sua música, levantando características e procedimentos mais evidentes: os instrumentos e suas funções, repertório, principais variantes, organização formal das doutrinas no ritual, suas características melódico-harmônicas, os aspectos rítmicos dos toques, com referências e contrapontos a conceitos como linha guia/clave, pulso, síncopa, binarização, temperamento, tonalidade e outros.

As diversas celebrações ligadas à Mina foram assim descritas a partir dos inúmeros registros, da longa convivência, e dos depoimentos de seus mestres. Guiadas pela assombrosa memória de pai Euclides, geografias e personagens desse mundo e de outros se revelam, contextualizando esse rico universo musical enquanto chama atenção para o conhecimento calcado na oralidade e suas características fundamentais: o interlocutor, o encontro necessário da partilha espaço/tempo, que desenrola o fio do tempo em compromisso com a memória. Esses entendimentos sobre a oralidade, e em especial sobre as ferramentas criativas da memória, conduzem então a parte final, intenção primeira desse trabalho, que consiste em analisar os processos artísticos desenvolvidos nos últimos anos com grupos como o

Ponto br, A Barca e Tambor da Mata em encontros com os mestres, e propor, na prática que é parte desse trabalho, uma imersão nesse diálogo que resultou nos dois concertos aqui apresentados, encontros com Mestra Luizinha, Seu Manoel Batazeiro e a família Menezes.

Nesses encontros, divididos com parceiros de longa data, com o repertório, os saberes, os contextos, os artistas, foram levantadas, pela palavra de seus mestres, algumas características que podem fundamentar esses diálogos, como complementaridade, resistência, experimentação, construção coletiva, interdisciplinaridade, filtro temporal, pontuação, guiados por ferramentas da oralidade como interrelação de arquivos de memórias e resposta à varredura do contexto.

Os muitos exemplos, espero que façam jus aos ensinamentos de Talabyan, que me disse: “A minha pretensão é outra, é registrar. Porque eu sei que amanhã ou depois eu vou voltar para minha velha morada. Para mãe terra, eu vou voltar. E isso vai servir para novas gerações. O mundo quando pega, quando vê, quando lê, quando entende ele também desperta pra coisa, desperta. E a gente precisa mostrar isso pra ver, se quem sabe daqui a mais alguns anos, o nosso universo possa entrar em harmonia”.

REFERÊNCIAS

A BARCA ACERVO. **Casa Fanti Ashanti – parte 1/2.** [vídeo online]. Produção: A Barca e Olhar Imaginário. Direção: Edu Garcia. Fotografia: Olindo Estevam e Angélica Del Nery. São Luís, MA: A Barca, 8 maio 2010. 10 min 11 seg. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=B6iypRcSy44. Acesso em: 27 out. 2025.

A BARCA ACERVO. **Casa Fanti Ashanti – parte 2/2.** [vídeo online]. Produção: A Barca e Olhar Imaginário. Direção: Edu Garcia. Fotografia: Olindo Estevam e Angélica Del Nery. São Luís, MA: A Barca, 8 maio 2010. 7 min 34 s. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=h36GBjnG0Q4. Acesso em: 27 out. 2025.

ABREU, Marilande Martins. **Tradição e tambor de mina**: a tradição como estratégia de existência dos terreiros de tambor de mina. 2005. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2005.

ACERVOS ENSAIOS – ITAÚ CULTURAL. **Memória oral como fonte de pesquisa para centros de documentação e memória.** Publicado em: 14 ago. 2018. Disponível em: https://www.itaucultural.org.br/memoria-oral-como-fonte-de-pesquisa-para-centros-de-documentacao-e-memoria. Acesso em: 27 out. 2025.

AGUDÁS – BURRINHA DE PORTO NOVO, 2012. 1 vídeo (04:47). Publicado pelo canal Maracá Cultura Brasileira. **Agudás – Burrinha de Porto Novo.** Disponível em: https://vimeo.com/56120136. Acesso em: 27 out. 2025.

ALVARENGA, Oneyda. **Babassuê***:* registros sonoros de folclore nacional brasileiro II. *São* Paulo: Biblioteca Pública Municipal, 1950.

ALVARENGA, Oneyda. **Catimbó**: registros sonoros do folclore nacional brasileiro II. São Paulo: Biblioteca Pública Municipal, 1948.

ALVARENGA, Oneyda. **Melodias registradas por meios não-mecânicos**. Prefeitura do Município de São Paulo, Departamento de Cultura, 1946 .

ALVARENGA, Oneyda. **Tambor de Mina e Tambor de Crioulo**: registros sonoros de folclore nacional brasileiro II. São Paulo: Biblioteca Pública Municipal, 1948.

AMARAL, Renata P. **Acervo Maracá 30 anos**: catálogo afetivo. São Paulo: ABRAPEM, 2021.

AMARAL, Renata P. **Catálogo** [pasta de arquivos]. Brasil: Google Drive, 2025. Disponível em: https://drive.google.com/drive/folders/1O1oFjUp_KUvZU0mgv53Wqwg8REMma5eC. Acesso em: 27 out. 2025.

AMARAL, Renata P. **Pedra da Memória.** 1 vídeo (59:18). Publicado pelo canal Maracá Cultura Brasileira. Disponível em: https://vimeo.com/56037980. Acesso em: 27 out. 2025.

AMARAL, Renata P. O Boi e a Pedra, Duas Temporadas de Residência Artística na Casa Fanti Ashanti. **Revista Interdisciplinar De Gestão Social**, 2013.

AMARAL, Renata P. **Pedra da Memória**: Euclides Talabyan, minha universidade é o tempo. São Paulo: Maracá Cultura Brasileira, 2012.

AMARAL, Renata P. **A música do bumba boi do Maranhão e suas possibilidades de performance no contrabaixo**. 2017. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista (UNESP), São Paulo, 2017.

AMARAL, Renata. **Guriatã** [documentário]. Maracá Cultura Brasileira, 2018. Disponível em: https://vimeo.com/318525425. Acesso em: 27 out. 2025.

AMORIM, Cleides Antônio. **Casa das Minas do Maranhão**: vozes que “calam”, o conflito que se estabelece. 2001. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2001.

ANDRADE, Mário. **O turista aprendiz**. 2. ed. São Paulo: Liv. Duas Cidades, 1983.

ANDRADE, Mário. **Música de feitiçaria no Brasil**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia: Brasília, 2006.

ANDRADE, Mário. **Vida do cantador**. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Villa Rica, 1993.

BARBOSA, Marise Glória. **Pulsando junto**: Caixeiras do Divino e sua música diaspórica. 2015. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

BARRETTO, Maria Amália Pereira. **Os voduns do Maranhão**. São Luís: Fundação Cultural do Maranhão, 1977.

BARRETTO, Maria Amália Pereira. **A casa Fanti-Ashanti em São Luís do Maranhão**. 1987. Tese (Doutorado em Antropologia Social) — Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1987.

BARROS, Jose Sette. **CasadasminasALTAfinal.** [vídeo online]. Um tributo ao mestre Nunes Pereira filmado em São Luiz do Maranhão. YouTube, 3 jun. 2020. 01:02:22. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Jg65vc-x6yE. Acesso em: 27 out. 2025.

BASTIDE, Roger. **As religiões africanas no Brasil**, São Paulo: Pioneira, 1971.

BASTIDE, Roger. **As religiões africanas no Brasil**: contribuição a uma sociologia das interpenetrações de civilizações. Vol. II. São Paulo: EDUSP, 1971.

BENETTI, Alfonso. A Etnografia como método de investigação Artística. **Revista OPUS**. v.23, n1, abril 2017.

BORÉM, Fausto; RAY, Sonia. Pesquisa em performance musical no Brasil no século XXI: problemas, tendências e alternativas. In: **SIMPOM** – Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música, 2012. Anais [...]. [S.l.: s.n.], 2012.

CÂMARA CASCUDO, Luís da. **Dicionário do folclore brasileiro**. Rio de Janeiro: INL, 1972.

CANDEMIL, Luciano da Silva. Reconstrução das melodias do candomblé ketu nº 194 e 201 da Coleção Camargo Guarnieri a partir do conceito de linha-guia. **OPUS**, [s.l.], v. 26, n. 2, p. 1-19, 2020.

CASA DAS MINAS. **A Casa das Minas.** 1977. Cor/16 mm. Roteiro, direção, produção e fotografia. Documentário sobre o culto afro-brasileiro, com o antropólogo Nunes Pereira, filmado em São Luís do Maranhão e no Rio de Janeiro. 70 min.

CAVALCANTI, Maria Laura V. de Castro. A Casa das Minas de São Luís do Maranhão e a Saga de Nã Agontimé. Rio de Janeiro, **Sociologia & Antropologia**, v.9, n. 2, 2019.

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

CENTRINY, Cícero. Mina não é etnia e sim palavra portuguesa. **Revista Calundu** – UnB, v.1, n.2, jul-dez 2017.

COELHO, Luiza Fernandes. Retratando o musicar do Bumba meu Boi no audiovisual. **Dossiê Musicar Local**, v. 6, n. 1, e175861, 2021.

CORREIA LIMA, Olavo. **A Casa de Nagô: tradição religiosa iorubana no Maranhão**. São Luís: UFMA (Mimeo), 1981.

D'AMATO, Andrea Silva. Pedra da Memória. **Revistas USP/GIS**. São Paulo, v. 5, n.1, 2020.

DIVERSOS INTÉRPRETES. **Música popular do Norte** – vol. 2. Produção: Carolina Andrade; Cesário Coimbra de Andrade. São Paulo: Discos Marcus Pereira, 1976. 1 disco sonoro (LP). Série Mapeamento Musical do Brasil.

EDUARDO, Octávio da Costa. **The Negro in Northern Brazil**. London: J. J. Augustin Publisher, 1948.

EISBELL, Jaider. Léxico para permundos – como a entidade artista indígena pode "pescar" em duas águas e servir a duplas comunidades? **Galeria Jaider Esbell**, 16 jul. 2020. Disponível em: http://www.jaideresbell.com.br/site/2020/07/16/lexico-para-permundos-como-a-entidade-artista-indigena-pode-pescar-em-duas-aguas-e-servir-a-duplas-comunidades/. Acesso em: 16 jul. 2020.

ELLIS, Carolyn; BOCHNER, Arthur, P. **Composing ethnography: alternative forms of qualitative writing**. Communication Faculty Publications, 1996.

FERREIRA, Euclides Menezes. **O Candomblé no Maranhão**. São Luís: Alcântara,

1984.

FERREIRA, Euclides Menezes. **Orixás e Voduns em Cânticos Associados**. São Luís: Alcântara, 1985.

FERREIRA, Euclides Menezes. **A Casa Fanti-Ashanti e seu Alaxé**. São Luís: Alcântara, 1987.

FERREIRA, Euclides Menezes. **Tambor de Mina em Conserva**. São Luís: Alcântara, 1997.

FERREIRA, Euclides Menezes. **Candomblé**: A lei complexa. São Luís: Alcântara, 2003.

FERREIRA, Euclides Menezes. **Pajelança**. São Luís: Alcântara, 2004.

FERREIRA, Euclides Menezes. **Álbum Fotográfico** – Arquivo de um Babalorixá. São Luís: Alcântara, 2006.

FERREIRA, Euclides Menezes. **ITAN de dois Terreiros Nagô**. São Luís: Alcântara, 2010.

FERREIRA, Euclides Menezes. **Agora é a Minha Vez**. São Luís: Alcântara, 2013.

FERRETTI, Mundicarmo. **As religiões afro-brasileiras no Maranhão**. Boletim da Comissão Maranhense de Folclore, São Luís, n. 22, 2002.

FERRETTI, Mundicarmo. **Desceu na guma**: o caboclo do Tambor de Mina em um terreiro de São Luís: a Casa Fanti-Ashanti. 2. ed. São Luís: EDUFMA, 2000.

FERRETTI, Mundicarmo. **Iemanjá não era a rainha do mar:** o culto a Iemanjá no Maranhão. Boletim da Comissão Maranhense de Folclore, São Luís, n. 21, 2001.

FERRETTI, Mundicarmo. **Maranhão encantado**: encantaria maranhense e outras histórias. São Luís: UEMA Editora, 2000.

FERRETTI, Mundicarmo. **Opressão e resistência na religião afro-brasileira.** Boletim da Comissão Maranhense de Folclore, São Luís, n. 23, 2002.

FERRETTI, Mundicarmo. Pureza nagô e nações africanas no Tambor de Mina do Maranhão. **Ciências Sociais e Religião**, Porto Alegre: Associação de Cientistas Sociais da Religião do Mercosul, ano 3, n. 3, 2001.

FERRETTI, Mundicarmo. **Terra de caboclo.** São Luís: SECMA, 1994.

FERRETTI, Mundicarmo. **Tambor de Mina e Umbanda**: o culto aos caboclos no Maranhão. Universidade Federal do Maranhão, Programa de Pós-Graduação em Políticas Públicas, Núcleo de Pesquisa Religião e Cultura Popular, 1997. Disponível em: https://repositorio.ufma.br/jspui/handle/1/205. Acesso em: 27 out. 2025.

FERRETTI, Mundicarmo. Rei da Turquia: o Ferrabrás de Alexandria? A importância de um livro na mitologia do Tambor de Mina. In: MOURA, Carlos E. M. de (org.). **Meu sinal está em teu corpo**. São Paulo: Edicon; Edusp, 1989. p. 202-218.

FERRETTI, Mundicarmo. Identidade e resistência em um terreiro de Mina de São Luís: a Casa de Nagô. In: VASCONCELLOS, Márcio. **Nagon Abioton:** um estudo biográfico e histórico sobre a Casa de Nagô. São Luís: EDUFMA, 2009. p. 09-85.

FERRETTI, Sérgio Figueiredo. **Querebentã de Zomadonu**: etnografia da Casa das Minas do Maranhão. 2. ed. São Luís: EDUFMA, 1996.

FERRETTI, Sérgio Figueiredo. **Transe nas religiões afro-brasileiras do Maranhão**. São Luís: EDUFMA, 1999.

FERRETTI, Sérgio Figueiredo. **Tambor de crioula**: ritual e espetáculo. São Luís: Comissão Maranhense de Folclore, 2002.

FERRETTI, Sérgio Figueiredo. **Repensando o sincretismo**: estudo sobre a Casa das Minas. São Paulo: EDUSP; São Luís: Fapema, 1995.

FERRETTI, Sérgio Figueiredo. Correspondência de Octávio da Costa Eduardo para Melville Herskovits (1943–1944). **Revista Pós Ciências Sociais**, São Luís, v. 14, n. 27, p. 213–229, 2017.

FESTIVAL, Jean Pierre; CLER, Jérôme. Structure, mouvement, raison graphique: le modèle effecté. **Cahiers d'Ethnomusicologie**, v. 10, p. 37–42, 1997.

FIGUEIREDO, Fábio Leão; LÜHNING, Angela Elisabeth. Terça neutra: um intervalo musical de possível origem árabe na música tradicional do nordeste brasileiro. **Opus**, v. 24, n. 1, p. 101-126, jan./abr. 2018.

FONSECA, Edilberto José de Macedo. **O toque do gã**: tipologia preliminar das linhas-guias do candomblé Ketu-Nagô no Rio de Janeiro. 2003. Dissertação (Mestrado em Música Brasileira) – Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

FONSECA, Edilberto José de Macedo. O toque da campânula: tipologia preliminar das linhas-guia do candomblé Ketu-Nagô no Rio de Janeiro. **Cadernos do Colóquio**, Programa de Pós-Graduação em Artes – UNIRIO, v. 1, n. 5, p. 8–19, 2002.

GARCIA, Sonia Maria Chada. **O surgimento do repertório musical dos caboclos no seio do culto aos orixás, em Salvador da Bahia.** Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2001.

GARCIA, Walter. A memória da pedra. In: GARCIA, Walter. **Da discussão é que nasce a luz.** São Paulo: Fino Traço Editora, 2020. p. 141-146.

GPMINA. Grupo de Pesquisa Religião e Cultura Popular da Universidade Federal do Maranhão. **GPMINA.** Disponível em: http://www.gpmina.ufma.br/. Acesso em: 11 out. 2025.

GRAEFF, Nina. Notas negras, pautas brancas: abertura do dossiê Matizes Africanos na Música Brasileira. **Revista Claves**, vol. 9, n. 14, p.1-28, 2020.

GRAEFF, Nina. **O Ritmo da Roda**. Bahia: UFBA, 2015.

GRANATO, Fernando. Pesquisadores resgatam gravações coletadas por Mário de Andrade há 80 anos. **Folha de S. Paulo – Ilustríssima**, São Paulo, 25 nov. 2018. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2018/11/pesquisadores-resgatam-gravacoes-coletadas-por-mario-de-andrade-ha-80-anos.shtml. Acesso em: 27 out. 2025.

HALPERIN, Daniel. Memória e Consciência em uma religião afro-brasileira: o Tambor de Mina do Maranhão. **Religião e Sociedade**, vol 19, n° 02. Rio de Janeiro: ISER, 1998.

HAMPATÉ BA, Amadou. A tradição viva. In: **História Geral da África I:** Metodologia e pré-história da África, editado por Joseph Ki-Zerbo. 2. ed. rev. Brasília: UNESCO, 2010.

HERCULANO-HOUZEL, Suzana. Criatividade se cultiva. **Folha de S. Paulo – Coluna Suzana Herculano-Houzel**, São Paulo, 2021. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/colunas/suzanaherculanohouzel/2021/04/criatividade-se-cultiva.shtml. Acesso em: 27 out. 2025.

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence. **A invenção das Tradições**. Rio de Janeiro, Ed. Paz e Terra: 2002.

IAMARINO, Atila. **Memórias**. YouTube, 30 nov. 2021. 25 min 17 seg. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=BsMJ1LXDfTM. Acesso em: 27 out. 2025.

IMARABABÔ. **Tambor de Mina no Maranhão**. Direção: Cícero Silva. GEIA, 2003. 1 CD/DVD (20 min), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=9KZ_ieXZxFE. Acesso em: 27 out. 2025.

KASANOFF, Bruce. Intuition is the highest form of intelligence. **Forbes**, 21 fev. 2017. Atualizado em: 10 dez. 2021. Disponível em: https://www.forbes.com/sites/brucekasanoff/2017/02/21/intuition-is-the-highest-form-of-intelligence/. Acesso em: 27 out. 2025.

KOETTING, James. Analysis and notation of West African drum ensemble music. **Selected Reports**, ano 1, n. 3, p. 115-146, 1970.

KOLINSKI, Mieczyslaw. A Cross-Cultural Approach to Metro-Rhythmic Patterns. **Ethnomusicology**, v. 17, n. 3, p. 494-506, set. 1973.

KUBIK, Gerhard. Oral Notation of some West and Central African time-line Patterns. **Review of Ethnology**, v. 3, n. 22, p. 169-176, 1972.

KUBIK, Gerhard. **Angolan traits in black music, games and dances of Brazil**: A study of African cultural extensions. Lisboa: Junta de Investigações Científicas do Ultramar, 1979.

KUBIK, Gerhard. “Drums patterns in the Batuque of Benedito Caxias”. **Latin American music review**, vol 2, nº 11, p. 115-181. 1990.

LACERDA, Marcos Branda. **Música instrumental no Benim**: repertório Fon e Música Batá. São Paulo: EDUSP, 2014.

LÉVI-STRAUSS, Claude. O feiticeiro e sua magia. In: LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975. p. 181-200.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes Trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996

LÜHNING, Angela. **A música no candomblé**: Etnomusicologia no Ilê Opô Aganju, Bahia. Salvador: EDUFMA, 2012.

LÜHNING, Angela. Música, Palavra chave da memória. In: MATOS, Elizabeth; TRAVASSOS, Cláudia Neiva de. **Ao Encontro da Palavra Cantada** – Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001. p. 23-33.

MAPAYA, Madimabe G.; MUGOVHANI, Ndwamato G. *Musicologia Comum Africana:* Uma Epistemologia Musical de Perspectiva Africana. **Revista Claves**, vol. 9, n. 14, p. 81-100, 2020.

MARACÁ CULTURA BRASILEIRA. **Pedra da Memória – Extra Vodun.** [vídeo online]. Enviado em: 21 dez. 2012, às 19h26. Duração: 15 min 21 s. Disponível em: https://vimeo.com/56123303. Acesso em: 27 out. 2025.

MARACÁ CULTURA BRASILEIRA. **Pedra da Memória – “Três Pedras”** – *Extra 3*. Vimeo, 21 dez. 2012. Duração: 13 min 20 s. Disponível em: https://vimeo.com/56130230. Acesso em: 27 out. 2025.

MARANHÃO, Secretaria de Estado da Cultura/ CCPDVF. **Memória de Velhos.** Depoimentos. Uma contribuição à memória oral da cultura popular maranhense. Vol. 1. São Luís: Lithograf, 1997. Depoimento de Dona Maria Celeste Santos, p. 87–164.

MENEZES, Enrique Valarelli. Transformação de padrões centro-africanos no samba urbano do Rio de Janeiro: 1933–1978. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 70, p. 78–103, ago. 2018.

MERRIAM, A. P. J. H. Kwabena Nketia. **A Música da África.** *Yearbook of the International Folk Music Council*, v. 6, p. 136–138, 1974. DOI: 10.2307/767729.

MOGADOURO, Cláudia. **Cinema e educação: Pedra da Memória**. Instituto Claro – Educação, 31 jul. 2014. Disponível em:

https://www.institutoclaro.org.br/educacao/para-ensinar/planos-de-aula/cinema-e-educacao-pedra-da-memoria/. Acesso em: 27 out. 2025.

MOREIRA, Rodrigo Birck; PERETI, Emerson. A árvore do esquecimento e as tentativas de destruição da memória afrodiaspórica. **Revista UNIABEU**, v. 13, n. 33, 2020.

MOREIRA, Rodrigo Birck. **Concepção cinematográfica e identidade branca**: o "ponto oculto" nos documentários Atlântico Negro, na rota dos Orixás (1997), e Pedra da Memória (2011). 2020. 228 f. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada), Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA), Foz do Iguaçu, 2020.

MULUKOM, Valerie van. A ciência por trás da intuição - e como ela pode nos ajudar a tomar decisões. **BBC Future**. Disponível em: https://bbc.com/portuguese/vert-fut-44829457. Acesso em: 27 out. 2025.

MUNDURUKU, Daniel. **Memórias de índio**: uma quase autobiografia**.** Porto Alegre: Edelbra, 2016.

MUNDURUKU, Daniel. Tecendo a Memória. In: **Acervos Ensaios** – Itaú Cultural, 2018. Disponível em: https://www.itaucultural.org.br/tecendo-a-memoria. Acesso em: 13 out. 2018.

NKETIA, J. H. Kwabena. **African music in Ghana.** Evanston, IL: Northwestern University Press, 1963.

NZEWI, Meki. Towards a "true African-Brazilian Musicology": interview with Meki Nzewi. Interview by Kamai Freire and Nina Graeff. **Revista Claves**, v. 9, n. 14, p. 101–118, 2020.

PEREIRA, Manuel Nunes. **A Casa das Minas**: contribuição ao estudo da sobrevivência do culto dos Voduns, do panteão daomeano no Estado do Maranhão. Petrópolis: Ed. Vozes, 1970 (2. ed.).

PINTO, Louis. **Pierre Bourdieu e a teoria do mundo social.** Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.

PERÉS, Luis Nicolau. **A formação do candomblé**. História e ritual da nação Jeje na Bahia. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

PERÉS, Luis Nicolau. Atlântico Negro – na rota dos Orixás. **Revista Afro-Ásia**, n. 21–22, Salvador, p. 367–375, 1998–1999.

PERÉS, Luis Nicolau. O triângulo das tobosi – uma figura ritual no Benin, Maranhão e Bahia. **Revista Afro-Ásia**, n. 25–26, Salvador, p. 177–213, 2001.

PÉREZ, Fernández, Rolando Antonio. **La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina.** La Habana: Casa de las Américas, 1988.

PÉREZ, Fernández, Rolando Antonio. El mito del carácter invariable de las líneas temporales. **Revista Transcultural de Música**, n. 11, jul. 2007.

PINTO, Tiago de Oliveira. As cores do som. Estruturas sonoras e concepções estéticas na música afro-brasileira. África. **Revista do Centro de Estudos Africanos**, 22–23, p. 87–109, 2004.

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e música: questões de uma antropologia sonora. **Revista de Antropologia**, v. 44, n. 1, p. 221–286, 2001b. Disponível online.

PIRES, Álvaro Roberto. **Ao rufar dos tambores**: Casa Fanti–Ashanti, intelectuais e a (re)construção do universo religioso afro-maranhense. São Paulo, 1999 (mimeo).

PITANGA, Daniel. **Candeeiro musical**: três histórias de vida em formação com a música e a construção de memórias na cultura popular. Brasília: UNB, 2021.

PRANDI, Reginaldo. Nas pegadas dos voduns: um terreiro de tambor-de-mina em São Paulo. In: MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de (org.). **Somavó, o amanhã nunca termina.** São Paulo: Empório de Produção, p. 63–94, 2005.

RAY, Sônia. Música brasileira para contrabaixo: coleta e disponibilização do repertório disponível. **Per Musi**, Belo Horizonte, v. 13, p. 1–9, 2006.

RIBEIRO, Sidarta. **O Oráculo da Noite** – a história e a ciência do sonho. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

RODRIGUES, Nina. **Os Africanos no Brasil.** 7. ed. Brasília: UNB, 1988.

SAIA, Luis. **Grupo de "Carregadores de piano"**. Manuel Eliziario do Nascimento. 1938a. 1 fotografia. Disponível em: https://acervoccsp.art.br/missao-de-pesquisas-folcloricas-de-mario-de-andrade/grupo-de-carregadores-de-piano-manuel-eliziario-do-nascimento-3/. Acesso em: 23 out. 2025.

SAIA, Luis. **Grupo de "Carregadores de piano"**. Manuel Eliziario do Nascimento. 1938b. 2 fotografia. Disponível em: https://acervoccsp.art.br/missao-de-pesquisas-folcloricas-de-mario-de-andrade/grupo-de-carregadores-de-piano-manuel-eliziario-do-nascimento/. Acesso em: 26 out. 2025.

SANDRONI, Carlos. O acervo da Missão de Pesquisas Folclóricas, 1938–2012. **Revista Debates**, Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO, n. 12, 2014.

SANTANA, Tiganá. Ensaio inclinado ao tambor. **Revista Claves**, v. 9, n. 14, p. 153–161, 2020.

SANTOS, Maria do Rosário Carvalho. **O caminho das matriarcas Jeje-Nagô**: uma contribuição para a história da religião afro-maranhense. São Luís: Fundação Municipal de Cultura, 2001.

SANTOS, Maria do Rosário C.; SANTOS NETO, Manoel dos. **Boboromima**: terreiros de São Luís, uma interpretação sociocultural. São Luís: SECMA/SIOGE, 1989.

SETTE, José; MONTEIRO, Rolando. **Nunes Pereira – A Casa das Minas**. [Filme-documentário]. [S. l.]: DGT Filmes, 1976. 1 vídeo (trailer, 1 min 42 s). Publicado pelo canal História do Cinema Brasileiro em 13 fev. 2018. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=rkEtStxI9dc. Acesso em: 28 out. 2025.

SIMAS, Luiz Antonio. Lendo o mundo. **O Globo**, Rio de Janeiro, 14 ago. 2018. Disponível em: https://oglobo.globo.com/rio/lendo-mundo-22975526. Acesso em: 27 out. 2025.

SOGBOSSI, Brice. **Contribuição ao estudo da cosmologia e do ritual entre os Jêje**: Bahia e Maranhão. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004.

TESSEROLLI, Mirian Aparecida. **Saluba Nanã! A venerável mãe ancestral na contemporaneidade brasileira**. 2013. Tese (Doutorado em Sociologia e Antropologia) – Programa de Sociologia e Antropologia, Universidade Federal do Pará, Belém, 2013.

TONI, Flávia. **A missão de pesquisas folclóricas do Departamento de Cultura**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1985.

UNESCO. As religiões de origem africana no Maranhão. In: UNESCO. **Culturas Africanas**: documentos da reunião de peritos sobre “As sobrevivências das tradições religiosas africanas nas Caraíbas e na América Latina”, colóquio realizado em São Luís do Maranhão, de 24 a 28 de junho de 1985. p. 156–173. Documento CC86/WS/37. Digital Library, 1986.

UNIABEU. **Revista UNIABEU.** Disponível em: https://revista.uniabeu.edu.br/index. Acesso em: 11 out. 2025.

VASCONCELOS, Márcio. Zeladores de Voduns. **Marcio Vasconcellos Fotografia**. Disponível em: https://www.marciovasconcelos.com.br/zeladores-de-voduns/. Acesso em: 11 out. 2025.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Orixás**: deuses iorubás na África e no Novo Mundo. 6. ed. Salvador: Corrupio, 2002.

VERGER, Pierre Fatumbi. **50 anos de fotografia**. Salvador: Corrupio, 1982.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Orixás**: deuses iorubás na África e no Novo Mundo. Salvador: Corrupio, 1981.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Os libertos**: sete caminhos na liberdade de escravos da Bahia no século XIX. São Paulo: Corrupio, 1992.

VERGER, Pierre Fatumbi. Teria o culto dos voduns do Abomey chegado a São Luís do Maranhão pela mãe do rei Ghezo? **Revista Maranhense da Cultura**, São Luís, v. 2, n. 2, p. 56–60, 1978.

VERGER, Pierre Fatumbi. Uma rainha africana mãe de santo em São Luís. **Revista USP**, São Paulo: Edusp, p. 151–158, 1990.

VIEIRA, Jorge Albuquerque. **Teoria do conhecimento e arte.** Washington: Washington Press, 1948.

VOX MUNDI. **IV EECCP** – Mediações culturais brasileiras: o samba e outras manifestações. Participação: Luiz Antonio Simas; Amálio Pinheiro. Mediação: Ricardo Lima. YouTube, 24 nov. 2020. 1:53:40. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=OiruHSq1F7A&t=1512s. Acesso em: 27 out. 2025.

APÊNDICE A – MATERIAL AUDIOVISUAL

<table>
<tr><th colspan="4">MARANHÃO</th></tr>
<tr><th>GRUPO</th><th>ESTADO</th><th>CIDADE</th><th>GÊNERO</th></tr>
<tr><td>Casa das Minas</td><td>Maranhão</td><td>São Luís</td><td>Tambor de Mina</td></tr>
<tr><th colspan="4">ÁUDIOS - Analógico - Minidisc</th></tr>
<tr><th>no</th><th>uração aproximada (Minutos)</th><th colspan="2">FAIXAS DE ÁUDIO (por mídia)</th></tr>
<tr><td rowspan="3">999</td><td>7</td><td colspan="2">au_af001_md179_casa_das_minas_29jun1999.l.wav
au_af001_md179_casa_das_minas_29jun1999.r.wav</td></tr>
<tr><td>9</td><td colspan="2">au_af001_md181_casa_das_minas_04dez1999.l.wav
au_af001_md181_casa_das_minas_04dez1999.r.wav</td></tr>
<tr><td>4</td><td colspan="2">au_af001_md182_casa_das_minas_04dez1999_e_terreiro_de_nhozico_05dez1999.l.wav
au_af001_md182_casa_das_minas_04dez1999_e_terreiro_de_nhozico_05dez1999.r.wav</td></tr>
<tr><td rowspan="2">002</td><td rowspan="2">0</td><td colspan="2">au_af001_md219_casa_das_minas_29jun2002.l.wav
au_af001_md219_casa_das_minas_29jun2002.r.wav</td></tr>
<tr><td colspan="2">au_af002_md219_casa_das_minas_e_casa_de_nago_29jun2002.l.wav
au_af002_md219_casa_das_minas_e_casa_de_nago_29jun2002.r.wav</td></tr>
<tr><th colspan="3">FOTOS</th><th>VÍDEOS</th></tr>
<tr><td>Analógico - Negativo</td><td colspan="2">Digital</td><td>Digital</td></tr>
</table>

no	uantidade (Ampliações)	Ano	Quantidade	no	Duração aproximada (Minutos)
999		2009	281	009	3
001					

GRUPO	ESTADO	CIDADE	GÊNERO
Dona Celeste - Casa das Minas	Maranhão	São Luís	Festa do Divino

ÁUDIOS - Analógico - Minidisc			FOTOS - Analógico - Negativo	
no	uração aproximada (Minutos)	FAIXAS DE ÁUDIO (por mídia)	no	Quantidade (Ampliações)
003	6	au_af001_md226_familia_menezes_reis_do_oriente_e_dona_celeste_casa_das_minas_nov2003.l.wav au_af001_md226_familia_menezes_reis_do_oriente_e_dona_celeste_casa_das_minas_nov2003.r.wav	005	3

GRUPO	ESTADO	CIDADE	GÊNERO
Casa de Nagô	Maranhão	São Luís	Tambor de Mina

ÁUDIOS - Analógico - Minidisc		
no	uração aproximada (Minutos)	FAIXAS DE ÁUDIO (por mídia)
999	4	au_af001_md169_casa_de_nago_02fev1999.l.wav au_af001_md169_casa_de_nago_02fev1999.r.wav
		au_af001_md170_casa_de_nago_e_terreiro_de_iemanja_02fev1999.l.wav au_af001_md170_casa_de_nago_e_terreiro_de_iemanja_02fev1999.r.wav
	5	au_af001_md183_casa_de_nago_04dez1999.l.wav au_af001_md183_casa_de_nago_04dez1999.r.wav
001	0	MD_209_pirapemas_casa_de_nago_29jun2001_01.L.wav MD_209_pirapemas_casa_de_nago_29jun2001_01.R.wav MD_209_pirapemas_casa_de_nago_29jun2001_02.L.wav MD_209_pirapemas_casa_de_nago_29jun2001_02.R.wav
	8	MD_210_casa_de_nago_29jun2001_01.L.wav MD_210_casa_de_nago_29jun2001_01.R.wav
002	2	au_af002_md219_casa_das_minas_e_casa_de_nago_29jun2002.l.wav au_af002_md219_casa_das_minas_e_casa_de_nago_29jun2002.r.wav

FOTOS			
Analógico - Negativo		Digital	
no	Quantidade (Ampliações)	Ano	Quantidade
e	6	2006	40

mano			
001	7	2009	17
005	5		

GRUPO	ESTADO	CIDADE	GÊNERO
Casa de Nagô	Maranhão	São Luís	Tambor de Mina

VÍDEOS				
Analógico - Fita MiniDV			Digital	
no	ídia (quantidade)	Duração aproximada (Minutos)	Ano	Duração aproximada (Minutos)
003		90	2009	7

GRUPO	ESTADO	CIDADE	GÊNERO
Casa	Maranhão	São Luís	Espaço físico, memória, pessoas

Fanti Ashanti					
FOTOS				**VÍDEOS**	
Analógico - Negativo		**Digital**		**Digital**	
no	**uantidade (Ampliações)**	**Ano**	**Quantidade**	**no**	**Duração aproximada (Minutos)**
emano	7	2006	45	006	2
004	2	2008	5		
		2009	3		
		2012	3		
GRUPO		**ESTADO**	**CIDADE**	**GÊNERO**	
Casa Fanti Ashanti		Maranhão	São Luís	Baião de Princesas	

- Baião de Princesas			

ÁUDIOS		
Analógico - Minidisc		
no	**uração aproximada (Minutos)**	**FAIXAS DE ÁUDIO (por mídia)**
999	8	au_af001_md127_fanti_baiao_de_princesas_13dez1999.l.wav au_af001_md127_fanti_baiao_de_princesas_13dez1999.r.wav au_af002_md127_fanti_baiao_de_princesas_13dez1999.l.wav au_af002_md127_fanti_baiao_de_princesas_13dez1999.r.wav au_af003_md127_fanti_baiao_de_princesas_13dez1999.l.wav au_af003_md127_fanti_baiao_de_princesas_13dez1999.r.wav au_af004_md127_fanti_baiao_de_princesas_13dez1999.l.wav au_af004_md127_fanti_baiao_de_princesas_13dez1999.r.wav
	2	au_af001_md128_fanti_baiao_de_princesas_13dez1999.l.wav au_af001_md128_fanti_baiao_de_princesas_13dez1999.r.wav au_af002_md128_fanti_baiao_de_princesas_13dez1999.l.wav au_af002_md128_fanti_baiao_de_princesas_13dez1999.r.wav
	5	au_af001_md129_fanti_baiao_de_princesas_13dez1999.l.wav au_af001_md129_fanti_baiao_de_princesas_13dez1999.r.wav
	7	au_af001_md130_fanti_baiao_de_princesas_terreiro_de_iemanja_13dez1999_e_tenda_cana_verde_14dez1999.l.wav au_af001_md130_fanti_baiao_de_princesas_terreiro_de_iemanja_13dez1999_e_tenda_cana_verde_14dez1999.r.wav
000	6	au_af001_md133_fanti_baiao_de_princesas_03abr2000.l.wav au_af001_md133_fanti_baiao_de_princesas_03abr2000.r.wav
	5	au_af001_md134_fanti_baiao_de_princesas_03abr2000.l.wav au_af001_md134_fanti_baiao_de_princesas_03abr2000.r.wav
	5	au_af001_md145_fanti_baiao_de_princesas_13dez2000.l.wav au_af001_md145_fanti_baiao_de_princesas_13dez2000.r.wav au_af002_md145_fanti_baiao_de_princesas_13dez2000.l.wav au_af002_md145_fanti_baiao_de_princesas_13dez2000.r.wav
	5	au_af001_md146_fanti_baiao_de_princesas_13dez2000.l.wav au_af001_md146_fanti_baiao_de_princesas_13dez2000.r.wav

002	1	au_af001_md152_fanti_baiao_de_princesas_14dez2002.l.wav au_af001_md152_fanti_baiao_de_princesas_14dez2002.r.wav
	1	au_af001_md153_fanti_baiao_de_princesas_14dez2002.l.wav u_af001_md153_fanti_baiao_de_princesas_14dez2002.r.wav au_af002_md153_fanti_baiao_de_princesas_14dez2002.l.wav au_af002_md153_fanti_baiao_de_princesas_14dez2002.r.wav au_af003_md153_fanti_baiao_de_princesas_14dez2002.l.wav au_af003_md153_fanti_baiao_de_princesas_14dez2002.r.wav

GRUPO	**ESTADO**	**CIDADE**	**GÊNERO**
Casa Fanti Ashanti - Baião de Princesas	Maranhão	São Luís	Baião de Princesas

Analógico - Minidisc			**Digital**	
no	**uração aproximada (Minutos)**	**FAIXAS DE ÁUDIO (por mídia)**	**no**	**Duração aproximada (Minutos)**
002	0	au_af001_md154_fanti_baiao_de_princesas_14dez2002.l.wav au_af001_md154_fanti_baiao_de_princesas_14dez2002.r.wav au_af002_md154_fanti_baiao_de_princesas_14dez2002.l.wav au_af002_md154_fanti_baiao_de_princesas_14dez2002.r.wav au_af003_md154_fanti_baiao_de_princesas_14dez2002.l.wav au_af003_md154_fanti_baiao_de_princesas_14dez2002.r.wav au_af004_md154_fanti_baiao_de_princesas_14dez2002.l.wav au_af004_md154_fanti_baiao_de_princesas_14dez2002.r.wav au_af005_md154_fanti_baiao_de_princesas_14dez2002.l.wav au_af005_md154_fanti_baiao_de_princesas_14dez2002.r.wav	000	28
	7	au_af001_md155_fanti_baiao_de_princesas_14dez2002.l.wav au_af001_md155_fanti_baiao_de_princesas_14dez2002.r.wav au_af002_md155_fanti_baiao_de_princesas_14dez2002.l.wav au_af002_md155_fanti_baiao_de_princesas_14dez2002.r.wav		

FOTOS

Analógico - Negativo		Digital	
no	Quantidade (Ampliações)	Ano	Quantidade
emano	44	2006	2
999	18	2011	174
		2013	10

VÍDEOS - Analógico - Fita MiniDV			
no	Mídia (quantidade)	Duração aproximada (Minutos)	
003	3	161	
GRUPO	**ESTADO**	**CIDADE**	**GÊNERO**
Casa Fanti Ashanti - Boi Garotos do Cruzeiro	Maranhão	São Luís	Bumba Boi de Encantado

ÁUDIOS - Digital			FOTOS - Digital	
no	**Duração aproximada (Minutos)**		**Ano**	**Quantidade**
009	71		2004	5
			2006	98
			2007	1
			2008	1
			2009	500
			2010	49
			2013	61

VÍDEOS				
Analógico - Fita MiniDV			Digital	
no	**ídia (quantidade)**	**Duração aproximada (Minutos)**	**Ano**	**Duração aproximada (Minutos)**
009		44	2009	6
			2013	6
			2014	0,5

GRUPO	ESTADO	CIDADE	GÊNERO

Casa Fanti Ashanti - Candomblé	Maranhão	São Luís	Candomblé

ÁUDIOS				
Analógico - Minidisc			**Digital**	
no	**uração aproximada (Minutos)**	**FAIXAS DE ÁUDIO (por mídia)**	**no**	**Duração aproximada (Minutos)**
999	5	MD_121_candomble_santa_barbara_03dez1999_01.L.wav MD_121_candomble_santa_barbara_03dez1999_01.R.wav MD_121_candomble_santa_barbara_03dez1999_02.L.wav MD_121_candomble_santa_barbara_03dez1999_02.R.wav	017	122
	4	MD_122_candomble_santa_barbara_03dez1999_01.L.wav MD_122_candomble_santa_barbara_03dez1999_01.R.wav		
	05	MD_123_santa_barbara_03_oxum_08dez1999_01.L.wav MD_123_santa_barbara_03_oxum_08dez1999_01.R.wav MD_123_santa_barbara_03_oxum_08dez1999_02.L.wav MD_123_santa_barbara_03_oxum_08dez1999_02.R.wa		
	10	MD_126_candomble_oxum_08dez1999_01.L.wav MD_126_candomble_oxum_08dez1999_01.R.wav MD_126_candomble_oxum_08dez1999_02.L.wav MD_126_candomble_oxum_08dez1999_02.R.wav		
0000	5	MD_139_candomble_julho2000_01.L.wav MD_139_candomble_julho2000_01.R.wav		
	6	MD_143_itaparandi_02_candomble_oxum_dez2000_01.L.wav MD_143_itaparandi_02_candomble_oxum_dez2000_01.R.wav		
	15	MD_144_candomble_oxum_09dez2000_01.L.wav MD_144_candomble_oxum_09dez2000_01.R.wav		
0	5	MD_148_ensaio_canjere_euclides_solo_candomble_ensaio_pontobr_08set2001_01.L.wav MD_148_ensaio_canjere_euclides_solo_candomble_ensaio_pontobr_08set2001_01.R.wav MD_148_ensaio_canjere_euclides_solo_candomble_ensaio_pontobr_08set2001_02.L.wav MD_148_ensaio_canjere_euclides_solo_candomble_ensaio_pontobr_08set2001_02.R.wav		

01				
FOTOS				
Analógico - Negativo			**Digital**	
no	**Quantidade (Ampliações)**		**Ano**	**Quantidade**
emano	63		2006	135
999	28		2008	37
000	100		2009	90
003	28		2010	260
			2011	377
			2012	90
			2013	130
			2014	464
			2015	97
			2017	9
VÍDEOS				

Analógico - Fita MiniDV			Digital	
no	**ídia (quantidade)**	**Duração aproximada (Minutos)**	**Ano**	**Duração aproximada (Minutos)**
emano		13	2006	2
003		151	2009	1
006		182	2010	2
			2011	2
			2012	181
			2013	247
			2014	60
			2015	8
			2017	85
GRUPO		**ESTADO**	**CIDADE**	**GÊNERO**
Casa Fanti Ashanti - Canjerê		Maranhão	São Luís	Canjerê

ÁUDIOS				
Analógico - Minidisc			Digital	
no	uração aproximada (Minutos)	FAIXAS DE ÁUDIO (por mídia)	no	Duração aproximada (Minutos)
001	6	MD_148_ensaio_canjere_euclides_solo_candomble_ensaio_pontobr_08set2001_01.L.wav MD_148_ensaio_canjere_euclides_solo_candomble_ensaio_pontobr_08set2001_01.R.wav MD_148_ensaio_canjere_euclides_solo_candomble_ensaio_pontobr_08set2001_02.L.wav MD_148_ensaio_canjere_euclides_solo_candomble_ensaio_pontobr_08set2001_02.R.wav	004	58
	2	MD_149_canjere_16set2001_01.L.wav MD_149_canjere_16set2001_01.R.wav		
006	9	MD_160_canjere_set2006_01.R.wav MD_160_canjere_set2006_01.L.wav MD_160_canjere_set2006_02.R.wav MD_160_canjere_set2006_02.L.wav MD_160_canjere_set2006_04.R.wav MD_160_canjere_set2006_04.L.wav MD_160_canjere_set2006_05.R.wav MD_160_canjere_set2006_05.L.wav		
	2	MD_161_canjere_set2006_01.L.wav MD_161_canjere_set2006_01.R.wav		
	1	MD_162_canjere_set2006_01.L.wav MD_162_canjere_set2006_01.R.wav		
	1	MD_163_canjere_set2006_01.L.wav MD_163_canjere_set2006_01.R.wav		

FOTOS			
Analógico - Negativo		Digital	
no	Quantidade (Ampliações)	Ano	Quantidade
000	19	2006	122

001		58	2007	44
			2009	6
VÍDEOS				
Analógico - Fita MiniDV			**Digital**	
no	**ídia (quantidade)**	**Duração aproximada (Minutos)**	**Ano**	**Duração aproximada (Minutos)**
006		460	2007	2
GRUPO		**ESTADO**	**CIDADE**	**GÊNERO**
Casa Fanti Ashanti - Cura/Pajelança		Maranhão	São Luís	Cura / Pajelança
FOTOS - Analógico - Negativo		**VÍDEOS - Analógico - Fita MiniDV**		
no	**uantidade (Ampl**	**Ano**	**Mídia (quantidade)**	**Duração aproximada (Minutos)**

	iações)			
003	3	2003	4	243
GRUPO		**ESTADO**	**CIDADE**	**GÊNERO**
Casa Fanti Ashanti - Festa do Divino		Maranhão	São Luís	Festa do Divino

ÁUDIOS - Analógico - Minidisc		
no	**uração aproximada (Minutos)**	**FAIXAS DE ÁUDIO (por mídia)**
999	0	MD_119_tambor_de_crioula_caixeiras_03jul1999_01.L.wav MD_119_tambor_de_crioula_caixeiras_03jul1999_01.R.wav
		MD_120_tambor_de_crioula_caixeiras_jul1999_2_01.L.wav MD_120_tambor_de_crioula_caixeiras_jul1999_2_01.R.wav
000	3	MD_135_caixas_divino_julho2000_01.L.wav MD_135_caixas_divino_julho2000_01.R.wav MD_135_caixas_divino_julho2000_02.L.wav MD_135_caixas_divino_julho2000_02.R.wav
	7	MD_136_caixas_divino_julho2000_01.L.wav MD_136_caixas_divino_julho2000_01.R.wav
	5	MD_137_caixas_divino_julho2000_01.L.wav MD_137_caixas_divino_julho2000_01.R.wav
	9	au_af002_md138_fanti_pai_euclides_e_festa_do_divino_jul2000.l.wav au_af002_md138_fanti_pai_euclides_e_festa_do_divino_jul2000.r.wav au_af003_md138_fanti_festa_do_divino_jul2000.l.wav au_af003_md138_fanti_festa_do_divino_jul2000.r.wav

001	5	MD_147_caixeiras_do_divino_01julho2001_01.L.wav MD_147_caixeiras_do_divino_01julho2001_01.R.wav
002		au_af001_md151_fanti_tambor_de_taboca_festa_do_divino_e_pai_euclides_jul2002.l.wav au_af001_md151_fanti_tambor_de_taboca_festa_do_divino_e_pai_euclides_jul2002.r.wav
003	7	MD_156_fanti_divino_08jul2003_01.L.wav MD_156_fanti_divino_08jul2003_01.R.wav
	7	MD_157_fanti_divino_13jul2003_01.L.wav MD_157_fanti_divino_13jul2003_01.R.wav

FOTOS			
Analógico - Negativo		**Digital**	
no	**Quantidade (Ampliações)**	**Ano**	**Quantidade**
emano	19	2004	2
0000	4	2006	190
		2008	4
		2009	107
		2010	395
		2013	50
		2014	14

			2015	52
VÍDEOS				
Analógico - Fita MiniDV			**Digital**	
no	**ídia (quantidade)**	**Duração aproximada (Minutos)**	**Ano**	**Duração aproximada (Minutos)**
emano		232	2012	127
003		69		
004		33		
006		205		
GRUPO		**ESTADO**	**CIDADE**	**GÊNERO**
Casa Fanti Ashanti - Pai Euclides		Maranhão	São Luís	Todos

ÁUDIOS				
Analógico - Minidisc			Digital	
no	uração aproximada (Minutos)	FAIXAS DE ÁUDIO (por mídia)	no	Duração aproximada (Minutos)
000	9	au_af001_md138_fanti_pai_euclides_jul2000.l.wav au_af001_md138_fanti_pai_euclides_jul2000.r.wav	009	826
		au_af002_md138_fanti_pai_euclides_jul2000.l.wav au_af002_md138_fanti_pai_euclides_jul2000.r.wav	012	180
002	9	au_af001_md150_fanti_pai_euclides_jul2002.l.wav au_af001_md150_fanti_pai_euclides_jul2002.r.wav		
		au_af002_md150_fanti_pai_euclides_jul2002.l.wav au_af002_md150_fanti_pai_euclides_jul2002.r.wav		
		au_af003_md150_fanti_pai_euclides_jul2002.l.wav au_af003_md150_fanti_pai_euclides_jul2002.r.wav		
	3	au_af001_md151_fanti_tambor_de_taboca_festa_do_divino_e_pai_euclides_jul2002.l.wav au_af001_md151_fanti_tambor_de_taboca_festa_do_divino_e_pai_euclides_jul2002.r.wav		

FOTOS			
Analógico - Negativo		Digital	
no	Quantidade (Ampliações)	Ano	Quantidade
em data	13	2006	35
		2009	76
		2012	6

VÍDEOS

Analógico - Fita MiniDV			Digital	
no	**ídia (quantidade)**	**Duração aproximada (Minutos)**	**Ano**	**Duração aproximada (Minutos)**
006		87	2010	21
			2012	22
GRUPO		**ESTADO**	**CIDADE**	**GÊNERO**
Casa Fanti Ashanti - Cata Cata / Samba Angola		Maranhão	São Luís	Samba Angola
FOTOS - Digital			**VÍDEOS - Digital**	
no	**Quantidade**		**Ano**	**Duração aproximada (Minutos)**
009	90		2009	3
GRUPO		**ESTADO**	**CIDADE**	**GÊNERO**
Casa Fanti Ashanti -		Maranhão	São Luís	Tambor de Crioula

Tambor de Crioula			

ÁUDIOS				
Analógico - Minidisc			**Digital**	
no	**uração aproximada (Minutos)**	**FAIXAS DE ÁUDIO (por mídia)**	**no**	**Duração aproximada (Minutos)**
999	4	MD_119_tambor_de_crioula_caixeiras_03jul1999_01.L.wav MD_119_tambor_de_crioula_caixeiras_03jul1999_01.R.wav	007	62
	0	MD_120_tambor_de_crioula_caixeiras_jul1999_2_01.L.wav MD_120_tambor_de_crioula_caixeiras_jul1999_2_01.R.wav		
002	6	au_af001_md151_fanti_tambor_de_taboca_festa_do_divino_e_pai_euclides_jul2002		

GRUPO	**ESTADO**	**CIDADE**	**GÊNERO**
Casa Fanti Ashanti - Tambor de Crioula	Maranhão	São Luís	Tambor de Crioula

FOTOS			
Analógico - Negativo		**Digital**	
no	**Quantidade (Ampliações)**	**Ano**	**Quantidade**
e	14	2006	15

mano				
000		17	2009	14
			2010	138
VÍDEOS				
Analógico - Fita MiniDV			**Digital**	
no	**ídia (quantidade)**	**Duração aproximada (Minutos)**	**Ano**	**Duração aproximada (Minutos)**
emano		19	2006	1
003		3	2009	4
004		71	2010	5
006		5	2012	17

			2013	1
GRUPO		**ESTADO**	**CIDADE**	**GÊNERO**
Casa Fanti Ashanti - Tambor de Mina		Maranhão	São Luís	Tambor de Mina
ÁUDIOS				
Analógico - Minidisc			**Digital**	
no	**uração aproximada (Minutos)**	**FAIXAS DE ÁUDIO (por mídia)**	**no**	**Duração aproximada (Minutos)**
999	5	au_af001_md124_fanti_tambor_de_mina_04dez1999.l.wav au_af001_md124_fanti_tambor_de_mina_04dez1999.r.wav	000	42
	7	au_af001_md125_fanti_tambor_de_mina_04dez1999.l.wav au_af001_md125_fanti_tambor_de_mina_04dez1999.r.wav	004	30
000	6	au_af001_md141_fanti_tambor_de_mina_05dez2000.l.wav au_af001_md141_fanti_tambor_de_mina_05dez2000.r.wav au_af002_md141_fanti_tambor_de_mina_05dez2000.l.wav au_af002_md141_fanti_tambor_de_mina_05dez2000.l.wav	010	150
	4	au_af001_md142_fanti_tambor_de_mina_05dez2000_e_terreiro_pedra_de_encantaria_08dez2000l.wav au_af001_md142_fanti_tambor_de_mina_05dez2000_e_terreiro_pedra_de_encantaria_08dez2000.r.wav		
	8	au_af001_md200_tenda_sao_jose_e_fanti_tambor_de_mina_04_e_05dez2000.l.wav au_af001_md200_tenda_sao_jose_e_fanti_tambor_de_mina_04_e_05dez2000.r.wav		
FOTOS				
Analógico - Negativo			**Digital**	

no	Quantidade (Ampliações)	Ano	Quantidade
emano	191	2006	255
000	58	2008	38
003	22	2009	100
		2010	149
		2011	34
		2012	205
		2014	117
		2015	90

GRUPO	ESTADO	CIDADE	GÊNERO
Casa Fanti Ashanti - Tambor de Mina	Maranhão	São Luís	Tambor de Mina

VÍDEOS	
Analógico - Fita MiniDV	**Digital**

no	ídia (quantidade)	Duração aproximada (Minutos)	Ano	Duração aproximada (Minutos)
005		150	2006	16
006		443	2008	0,5
			2009	15
			2011	9
			2012	415
			2013	275
			2014	23
			2015	10

GRUPO	ESTADO	CIDADE	GÊNERO
Casa Fanti Ashanti - Terecô	Maranhão	São Luís	Terecô

FOTOS - Digital	
Ano	Quantidade
2014	3

GRUPO	ESTADO	CIDADE	GÊNERO

Casa Fanti Ashanti - Terreiro do Egito	Maranhão	São Luís	Tambor de Mina

FOTOS - Digital		**VÍDEOS - Digital**	
no	**Quantidade**	**Ano**	**Duração aproximada (Minutos)**
008	40	2014	3
014	22		

GRUPO	**ESTADO**	**CIDADE**	**GÊNERO**
Cura de Dona Raimunda (Mundica)	Maranhão	São Luís	Cura / Pajelança / Tambor de Mina

ÁUDIOS - Analógico - Minidisc			**FOTOS - Analógico - Negativo**	
no	**uração aproximada**	**FAIXAS DE ÁUDIO (por mídia)**	**no**	**Quantidade**

	(Minutos)			(Ampliações)
999	0	au_af001_md194_cura_de_dona_raimunda_11dez1999.l.wav au_af001_md194_cura_de_dona_raimunda_11dez1999.r.wav au_af002_md194_cura_de_dona_raimunda_11dez1999.l.wav au_af002_md194_cura_de_dona_raimunda_11dez1999.r.wav	999	9
	6	au_af001_md191_conviver_10dez1999_e_cura_de_dona_raimunda_11dez1999.l.wav au_af001_md191_conviver_10dez1999_e_cura_de_dona_raimunda_11dez1999.r.wav		

GRUPO	ESTADO	CIDADE	GÊNERO
Cura de Dona Zizi	Maranhão	São Luís	Cura / Pajelança / Tambor de Mina / Ladainha

ÁUDIOS - Analógico - Minidisc			FOTOS - Analógico - Negativo	
no	**uração aproximada (Minutos)**	**FAIXAS DE ÁUDIO (por mídia)**	**no**	**Quantidade (Ampliações)**
999	9	au_af002_md167_altamira_23jan1999_e_cura_de_dona_zizi_01fev1999.l.wav au_af002_md167_altamira_23jan1999_e_cura_de_dona_zizi_01fev1999.r.wav	999	9
	8	au_af001_md168_cura_de_dona_zizi_01fev1999_tambor_de_crioula_de_mestre_felipe_02fev1999_orquestra_popular_do_recife_14fev1999.l.wav au_af001_md168_cura_de_dona_zizi_01fev1999_tambor_de_crioula_de_mestre_felipe_02fev1999_orquestra_popular_do_recife_14fev1999.r.wav		
	6	au_af001_md172_boi_da_fe_em_deus_23jun1999_boi_capricho_do_bom_jesus_23jun1999_boi_de_maracana_23jun1999_cura_de_dona_zizi_24jun1999.l.wav au_af001_md172_boi_da_fe_em_deus_23jun1999_boi_capricho_do_bom_jesus_23jun1999_boi_de_maracana_23jun1999_cura_de_dona_zizi_24jun1999.r.wav		

	4	au_af001_md173_cura_de_dona_zizi_24jun1999.l.wav au_af001_md173_cura_de_dona_zizi_24jun1999.r.wav		
	5	au_md176_af001_cura_de_dona_zizi_24jun1999_e_terreiro_de_xango_26jun1999.l.wav au_md176_af001_cura_de_dona_zizi_24jun1999_e_terreiro_de_xango_26jun1999.r.wav		
	6	au_af001_md178_cura_de_dona_zizi_27jun1999.l.wav au_af001_md178_cura_de_dona_zizi_27jun1999.r.wav		
		MD_227_bois_dona_zizi_dona_elza_01.L.wav MD_227_bois_dona_zizi_dona_elza_01.R.wav		
	0	MD_189_zizi_tambor_de_crioula_dona_dilma_mina_07dez1999_01.L.wav MD_189_zizi_tambor_de_crioula_dona_dilma_mina_07dez1999_01.R.wav		

GRUPO	**ESTADO**	**CIDADE**	**GÊNERO**
Cura de Tabajara	Maranhão	São Luís	Cura

ÁUDIOS - Analógico - Minidisc			**FOTOS - Analógico - Negativo**	
no	**uração aproximada (Minutos)**	**FAIXAS DE ÁUDIO (por mídia)**	**no**	**Quantidade (Ampliações)**
000	9	au_af001_md202_terreiro_pedra_de_encantaria_08dez2000_e_cura_de_tabajara_dez2000.l.wav au_af002_md202_cura_de_tabajara_dez2000.l.wav au_af003_md202_cura_de_tabajara_dez2000.l.wav	002	15
	8	au_af001_md143_cura_de_tabajara_dez2000_e_fanti_candomble_09dez2000.l.wav au_af001_md143_cura_de_tabajara_dez2000_e_fanti_candomble_09dez2000.r.wav		

GRUPO	**ESTADO**	**CIDADE**	**GÊNERO**

Encontro de Caixeiras do Divino	Maranhão	São Luís	Festa do Divino

FOTOS - Analógico - Negativo	
Ano	**Quantidade (Ampliações)**
Sem ano	26

GRUPO	**ESTADO**	**CIDADE**	**GÊNERO**
Festa do Divino de Dona Luzia	Maranhão	São Luís	Festa do Divino

FOTOS - Digital	
Ano	**Quantidade**
2011	20

GRUPO	**ESTADO**	**CIDADE**	**GÊNERO**
Festa do Divino de Itapera de Maracanã	Maranhão	São Luís	Festa do Divino

FOTOS - Digital	
Ano	**Quantidade**

2010		158	
GRUPO	**ESTADO**	**CIDADE**	**GÊNERO**
Festa do Divino de Peritoró	Maranhão	Peritoró	Festa do Divino
FOTOS - Digital			
Ano		**Quantidade**	
2010		15	
GRUPO	**ESTADO**	**CIDADE**	**GÊNERO**
Ilê D'Ogum Omo Oxaguiã de Nhozico	Maranhão	São José de Ribamar	Tambor de Mina

ÁUDIOS - Analógico - Minidisc		
no	**uração aproximada (Minutos)**	**FAIXAS DE ÁUDIO (por mídia)**
999	16	au_af001_md186_ile_dogum_omo_oxaguia_05dez1999.l.wav au_af002_md186_ile_dogum_omo_oxaguia_05dez1999.l.wav au_af003_md186_ile_dogum_omo_oxaguia_05dez1999.l.wav au_af004_md186_ile_dogum_omo_oxaguia_05dez1999.l.wav au_af005_md186_ile_dogum_omo_oxaguia_05dez1999.l.wav
	2	au_af002_md183_ile_dogum_omo_oxaguia_05dez1999.l.wav au_af002_md183_ile_dogum_omo_oxaguia_05dez1999.r.wav
	4	au_af001_md182_casa_das_minas_04dez1999_e_ile_dogum_omo_oxaguia_05dez1999.l.wav au_af001_md182_casa_das_minas_04dez1999_e_ile_dogum_omo_oxaguia_05dez1999.r.wav

FOTOS				VÍDEOS	
Analógico - Negativo		Digital		Digital	
no	uantidade (Ampliações)	Ano	Quantidade	no	Duração aproximada (Minutos)
emano		2006	11	009	0,5
999	8	2009	10		
GRUPO		ESTADO	CIDADE	GÊNERO	
Ilê Ewê Omo D'Osanyin de Pai Mariano Frazão		Maranhão	São Luís	Tambor de Mina / Terecô	
FOTOS - Digital			VÍDEOS - Digital		

no	Quantidade	Ano	Duração aproximada (Minutos)
010	20	2010	1

GRUPO	ESTADO	CIDADE	GÊNERO
Mestra Maria Rosa Caixeira	Maranhão	São Luís	Festa do Divino / Bambaê / Tambor de mina

ÁUDIOS - Analógico - Minidisc

no	uração aproximada (Minutos)	FAIXAS DE ÁUDIO (por mídia)
002	1	au_af001_md225_mestra_maria_rosa_02nov2002.L.wav au_af001_md225_mestra_maria_rosa_02nov2002.R.wav au_af002_md225_mestra_maria_rosa_02nov2002.L.wav au_af002_md225_mestra_maria_rosa_02nov2002.R.wav au_af003_md225_mestra_maria_rosa_02nov2002.L.wav au_af003_md225_mestra_maria_rosa_02nov2002.R.wav

GRUPO	ESTADO	CIDADE	GÊNERO
Mestre Eliezer	Maranhão	São Luís	Bumba Boi / Tambor de Mina

ÁUDIOS - Digital	VÍDEOS - Digital

no	Duração aproximada (Minutos)	Ano	Duração aproximada (Minutos)
021	41	2021	8

GRUPO	ESTADO	CIDADE	GÊNERO
Quilombo Santo Antônio dos Pretos	Maranhão	Codó	Terecô

FOTOS - Digital	VÍDEOS - Analógico - Fita MiniDV

no	uantidade	Ano	Mídia (quantidade)	Duração aproximada (Minutos)
010	44	2010	4	158

GRUPO	ESTADO	CIDADE	GÊNERO
Seu Bibi Batazeiro	Maranhão	São Luís	Tambor de Mina

ÁUDIOS - Analógico - Minidisc	FOTOS - Analógico - Negativo

no	uração aproximada (Minutos)	FAIXAS DE ÁUDIO (por mídia)	no	Quantidade (Ampliações)
999	3	au_af001_md180_seu_bibi_batazeiro_03jul1999.l.wav au_af001_md180_seu_bibi_batazeiro_03jul1999.r.wav au_af002_md180_seu_bibi_batazeiro_03jul1999.l.wav au_af002_md180_seu_bibi_batazeiro_03jul1999.r.wav	999	5
	5	MD_184_seu_bibi_tatiana_05dez1999_01.L.wav MD_184_seu_bibi_tatiana_05dez1999_01.R.wav		
	5	MD_185_seu_bibi_tatiana_02_com_zeca_dez1999_01.L.wav MD_185_seu_bibi_tatiana_02_com_zeca_dez1999_01.R.wav		
	1	MD_188_joaozinho_vilanova_seu_bibi_dez1999_03.L.wav MD_188_joaozinho_vilanova_seu_bibi_dez1999_03.R.wav MD_188_joaozinho_vilanova_seu_bibi_dez1999_04.L.wav MD_188_joaozinho_vilanova_seu_bibi_dez1999_04.R.wav		
		au_af001_md129_terreiro_deus_e_quem_guia_08dez1999_e_seu_bibi_batazeiro_dez1999.l.wav au_af001_md129_terreiro_deus_e_quem_guia_08dez1999_e_seu_bibi_batazeiro_dez1999.r.wav		

GRUPO	ESTADO	CIDADE	GÊNERO
Tenda Espírita São Sebastião	Maranhão	São Luís	Terecô

ÁUDIOS - Analógico - Minidisc		
no	uração aproximada (Minutos)	FAIXAS DE ÁUDIO (por mídia)

999	4	MD_190_tenda_santa_barbara_seu_luis_dez1999_01.L.wav MD_190_tenda_santa_barbara_seu_luis_dez1999_01.R.wav MD_190_tenda_santa_barbara_seu_luis_dez1999_02.L.wav MD_190_tenda_santa_barbara_seu_luis_dez1999_02.R.wav

GRUPO	**ESTADO**	**CIDADE**	**GÊNERO**
Tenda São José	Maranhão	Pirapemas	Terecô / Tambor da Mata / Umbanda

ÁUDIOS - Analógico - Minidisc		
no	**uração aproximada (Minutos)**	**FAIXAS DE ÁUDIO (por mídia)**
999	0	au_md165_af003_coco_pirapemas_e_tenda_sao_jose_jan1999.l.wav au_md165_af003_coco_pirapemas_e_tenda_sao_jose_jan1999.r.wav
	8	au_md166_af001_tenda_sao_jose_mangaba_altamira_orquestra_recife_jan1999.l.wav au_md166_af001_tenda_sao_jose_mangaba_altamira_orquestra_recife_jan1999.r.wav
	0	au_md174_af001_tenda_sao_jose_26jun1999.l.wav au_md174_af001_tenda_sao_jose_26jun1999.r.wav
	3	au_md175_af001_tenda_sao_jose_26jun1999.l.wav au_md175_af001_tenda_sao_jose_26jun1999.r.wav au_md175_af002_tenda_sao_jose_terreiro_de_xango_26jun1999.l.wav au_md175_af002_tenda_sao_jose_terreiro_de_xango_26jun1999.r.wav
	4	au_md176_af002_tenda_sao_jose_26jun1999.l.wav au_md176_af002_tenda_sao_jose_26jun1999.r.wav
	7	au_md177_af001_tenda_sao_jose_26jun1999.l.wav au_md177_af001_tenda_sao_jose_26jun1999.r.wav au_md177_af002_tenda_sao_jose_26jun1999.l.wav au_md177_af002_tenda_sao_jose_26jun1999.r.wav
	3	au_md192_af001_tenda_sao_jose_10dez1999.l.wav au_md192_af001_tenda_sao_jose_10dez1999.r.wav au_md192_af002_tenda_sao_jose_10dez1999.l.wav au_md192_af002_tenda_sao_jose_10dez1999.r.wav

	19	au_md193_af001_tenda_sao_jose_10dez1999.l.wav au_md193_af001_tenda_sao_jose_10dez1999.r.wav
000	1	au_md197_af001_terreiro_de_xango_e_tenda_sao_jose_04dez2000.l.wav au_md197_af001_terreiro_de_xango_e_tenda_sao_jose_04dez2000.r.wav au_md197_af002_tenda_sao_jose_04dez2000.l.wav au_md197_af002_tenda_sao_jose_04dez2000.r.wav
	3	au_md198_af001_tenda_sao_jose_04dez2000.l.wav au_md198_af001_tenda_sao_jose_04dez2000.r.wav
	5	au_md199_af001_terreiro_de_xango_e_tenda_sao_jose_04dez2000.l.wav au_md199_af001_terreiro_de_xango_e_tenda_sao_jose_04dez2000.r.wav
	3	au_md200_af001_tenda_sao_jose_e_fanti_tambor_de_mina_04_e_05dez2000.l.wav au_md200_af001_tenda_sao_jose_e_fanti_tambor_de_mina_04_e_05dez2000.r.wav
001	5	au_md206_af001_tenda_sao_jose_20jun2001.l.wav au_md206_af001_tenda_sao_jose_20jun2001.r.wav
	5	au_af001_md209_tenda_sao_jose_jun2001.l.wav au_af001_md209_tenda_sao_jose_jun2001.r.wav au_af002_md209_tenda_sao_jose_jun2001_e_casa_de_nago_29jun2001.l.wav au_af002_md209_tenda_sao_jose_jun2001_e_casa_de_nago_29jun2001.r.wav
	4	au_md212_af001_tenda_sao_jose_02jul2001.l.wav au_md212_af001_tenda_sao_jose_02jul2001.r.wav
	4	au_md213_af001_tenda_sao_jose_09set2001.l.wav au_md213_af001_tenda_sao_jose_09set2001.r.wav
	0	au_md214_af001_tenda_sao_jose_09set2001.l.wav au_md214_af001_tenda_sao_jose_09set2001.r.wav au_md214_af002_tenda_sao_jose_09set2001.l.wav au_md214_af002_tenda_sao_jose_09set2001.r.wav
	17	au_md215_af001_tenda_sao_jose_09set2001.l.wav au_md215_af001_tenda_sao_jose_09set2001.r.wav au_md215_af002_tenda_sao_jose_09set2001.l.wav au_md215_af002_tenda_sao_jose_09set2001.r.wav

GRUPO	**ESTADO**	**CIDADE**	**GÊNERO**
Tenda São José	Maranhão	Pirapemas	Terecô / Tambor da Mata / Umbanda
ÁUDIOS			

Analógico - Minidisc			Digital	
no	uração aproximada (Minutos)	FAIXAS DE ÁUDIO (por mídia)	no	Duração aproximada (Minutos)
002	5	au_md220_af001_tenda_sao_jose_02jul2002.l.wav au_md220_af001_tenda_sao_jose_02jul2002.r.wav au_md220_af002_tenda_sao_jose_02jul2002.l.wav au_md220_af002_tenda_sao_jose_02jul2002.r.wav	016	81
	5	au_md221_af001_tenda_sao_jose_02jul2002.l.wav au_md221_af001_tenda_sao_jose_02jul2002.r.wav au_md221_af002_tenda_sao_jose_02jul2002.l.wav au_md221_af002_tenda_sao_jose_02jul2002.r.wav	020	38
	4	au_md222_af001_tenda_sao_jose_02jul2002.l.wav au_md222_af001_tenda_sao_jose_02jul2002.r.wav	021	220
	7	au_md223_af001_tenda_sao_jose_03jul2002.l.wav au_md223_af001_tenda_sao_jose_03jul2002.r.wav	022 - jan.	22

FOTOS			
Analógico - Negativo		Digital	
no	Quantidade (Ampliações)	Ano	Quantidade
999	63	2006	21
001	84	2009	101
0	125	2010	210

02			
003	19	2014	8
004	54	2021	34
005	77		

VÍDEOS				
Analógico - Fita MiniDV			Digital	
no	**ídia (quantidade)**	**Duração aproximada (Minutos)**	**Ano**	**Duração aproximada (Minutos)**
003		44	2010	2
004		115	2016	8
			2020	5
			2021	383

GRUPO	ESTADO	CIDADE	GÊNERO

Terreiro Bita do Barão		Maranhão	Codó	Terecô
FOTOS - Analógico - Negativo		**VÍDEOS - Analógico - Fita MiniDV**		
no	**uantidade (Ampliações)**	**Ano**	**Mídia (quantidade)**	**Duração aproximada (Minutos)**
005	8	2005	6	257
GRUPO		**ESTADO**	**CIDADE**	**GÊNERO**
Terreiro da Turquia		Maranhão	São Luís	Tambor de Mina
ÁUDIOS				
Analógico - Minidisc			**Digital**	
no	**uração aproximada (Minutos)**	**FAIXAS DE ÁUDIO (por mídia)**	**no**	**Duração aproximada (Minutos)**

002	5	au_af001_md216_terreiro_da_turquia_22jun2002.l.wav au_af001_md216_terreiro_da_turquia_22jun2002.r.wav	012	28
	5	au_af001_md217_terreiro_da_turquia_22jun2002.l.wav au_af001_md217_terreiro_da_turquia_22jun2002.r.wav		
	5	au_af001_md218_terreiro_da_turquia_22jun2002.l.wav au_af001_md218_terreiro_da_turquia_22jun2002.r.wav au_af002_md218_terreiro_da_turquia_22jun2002_boi_brilho_da_sociedade_e_boi_de_pindare_jun2002.l.wav au_af002_md218_terreiro_da_turquia_22jun2002_boi_brilho_da_sociedade_e_boi_de_pindare_jun2002.r.wav		

FOTOS			
Analógico - Negativo		**Digital**	
no	**Quantidade (Ampliações)**	**Ano**	**Quantidade**
emano	40	2006	72
000	40	2009	18
002	7	2010	312
		2011	65
		2014	106

VÍDEOS	
Analógico - Fita MiniDV	**Digital**

no	ídia (quantidade)	Duração aproximada (Minutos)	Ano	Duração aproximada (Minutos)
003		92	2006	13
004		78	2010	7
005		27	2011	20
			2012	73
			2014	10

GRUPO	ESTADO	CIDADE	GÊNERO
Terreiro de Dona Dilma	Maranhão	São Luís	Tambor de Mina

ÁUDIOS - Analógico - Minidisc		
no	uração aproximada (Minutos)	FAIXAS DE ÁUDIO (por mídia)
9	2	MD_189_zizi_tambor_de_crioula_dona_dilma_mina_07dez1999_01.L.wav MD_189_zizi_tambor_de_crioula_dona_dilma_mina_07dez1999_01.R.wav

99			
GRUPO	**ESTADO**	**CIDADE**	**GÊNERO**
Terreiro de Dona Maria Augusta	Maranhão	São Luís	Tambor de Mina
VÍDEOS - Analógico - Fita MiniDV			
no	**Mídia (quantidade)**	**Duração aproximada (Minutos)**	
003	1	30	
GRUPO	**ESTADO**	**CIDADE**	**GÊNERO**
Terreiro de Fátima	Maranhão	São Luís	Tambor de Mina
ÁUDIOS - Analógico - Minidisc			
no	**uração aproximada (Minutos)**	**FAIXAS DE ÁUDIO (por mídia)**	
002	4	au_af001_md224_terreiro_de_fatima_01nov2002.l.wav au_af001_md224_terreiro_de_fatima_01nov2002.r.wav au_af002_md224_terreiro_de_fatima_01nov2002.l.wav au_af002_md224_terreiro_de_fatima_01nov2002.r.wav	
GRUPO	**ESTADO**	**CIDADE**	**GÊNERO**

Terreiro de Iemanjá de Pai Jorge Babalaô	Maranhão	São Luís	Tambor de Mina

ÁUDIOS - Analógico - Minidisc			**FOTOS - Analógico - Negativo**	
no	**uração aproximada (Minutos)**	**FAIXAS DE ÁUDIO (por mídia)**	**no**	**Quantidade (Ampliações)**
999	3	au_af001_md170_casa_de_nago_e_terreiro_de_iemanja_02fev1999.l.wav au_af001_md170_casa_de_nago_e_terreiro_de_iemanja_02fev1999.r.wav au_af002_md170_terreiro_de_iemanja_02fev1999.l.wav au_af002_md170_terreiro_de_iemanja_02fev1999.r.wav au_af003_md170_terreiro_de_iemanja_02fev1999.l.wav au_af003_md170_terreiro_de_iemanja_02fev1999.r.wav	000	14
	2	au_af001_md130_fanti_baiao_de_princesas_terreiro_de_iemanja_13dez1999_e_tenda_cana_verde_14dez1999.l.wav au_af001_md130_fanti_baiao_de_princesas_terreiro_de_iemanja_13dez1999_e_tenda_cana_verde_14dez1999.r.wav		

GRUPO	**ESTADO**	**CIDADE**	**GÊNERO**
Terreiro de Mãe Remédios	Maranhão	São Luís	Tambor de Mina / Baião de Princesas

FOTOS - Digital		**VÍDEOS - Digital**	
no	**Quantidade**	**Ano**	**Duração aproximada (Minutos)**

006	48	2006	3
016	21		

GRUPO	ESTADO	CIDADE	GÊNERO
Terreiro de Mãe Telma	Maranhão	Pirapemas	Terecô

FOTOS - Digital		VÍDEOS - Digital	
no	**Quantidade**	**Ano**	**Duração aproximada (Minutos)**
021	208	2021	41

GRUPO	ESTADO	CIDADE	GÊNERO
Terreiro de Xangô de Pai Luís	Maranhão	Pirapemas	Terecô

ÁUDIOS - Analógico - Minidisc		
no	**uração aproximada (Minutos)**	**FAIXAS DE ÁUDIO (por mídia)**

999	1	au_md175_af002_tenda_sao_jose_terreiro_de_xango_26jun1999.l.wav au_md175_af002_tenda_sao_jose_terreiro_de_xango_26jun1999.r.wav
	4	au_md176_af001_cura_de_dona_zizi_terreiro_de_xango_tenda_sao_jose_24_e_26jun1999.l.wav au_md176_af001_cura_de_dona_zizi_terreiro_de_xango_tenda_sao_jose_24_e_26jun1999.r.wav au_md176_af002_terreiro_de_xango_26jun1999.l.wav au_md176_af002_terreiro_de_xango_26jun1999.r.wav
	9	MD_190_tenda_santa_barbara_seu_luis_dez1999_01.L.wav MD_190_tenda_santa_barbara_seu_luis_dez1999_01.R.wav MD_190_tenda_santa_barbara_seu_luis_dez1999_02.L.wav MD_190_tenda_santa_barbara_seu_luis_dez1999_02.R.wav

GRUPO	**ESTADO**	**CIDADE**	**GÊNERO**
Terreiro de Xangô de Pai Luís	Maranhão	Pirapemas	Terecô

ÁUDIOS - Analógico - Minidisc			**FOTOS - Analógico - Negativo**	
no	**uração aproximada (Minutos)**	**FAIXAS DE ÁUDIO (por mídia)**	**no**	**Quantidade (Ampliações)**
000	5	au_md197_af001_terreiro_de_xango_e_tenda_sao_jose_04dez2000.l.wav au_md197_af001_terreiro_de_xango_e_tenda_sao_jose_04dez2000.r.wav	999	6
	8	au_md199_af001_terreiro_de_xango_e_tenda_sao_jose_04dez2000.l.wav au_md199_af001_terreiro_de_xango_e_tenda_sao_jose_04dez2000.r.wav	001	30
			003	9

GRUPO	ESTADO	CIDADE	GÊNERO
Terreiro Deus É Quem Guia de Margarida Mota	Maranhão	São Luís	Tambor de Mina

ÁUDIOS - Analógico - Minidisc			FOTOS - Analógico - Negativo	
no	**uração aproximada (Minutos)**	**FAIXAS DE ÁUDIO (por mídia)**	**no**	**Quantidade (Ampliações)**
999	2	au_af001_md129_terreiro_deus_e_quem_guia_08dez1999_e_seu_bibi_batazeiro_dez1999.l.wav au_af001_md129_terreiro_deus_e_quem_guia_08dez1999_e_seu_bibi_batazeiro_dez1999.r.wav	em ano	4

GRUPO	ESTADO	CIDADE	GÊNERO
Terreiro do Justino	Maranhão	São Luís	Tambor de Mina

FOTOS - Digital		VÍDEOS - Digital	
no	**Quantidade**	**Ano**	**Duração aproximada (Minutos)**
0	43	2006	5

06			
GRUPO	**ESTADO**	**CIDADE**	**GÊNERO**
Terreiro Fé em Deus de Mãe Elzita	Maranhão	São Luís	Tambor de Mina

FOTOS - Digital	
Ano	**Quantidade**
2006	69
2009	69

VÍDEOS				
Analógico - Fita MiniDV			**Digital**	
no	**ídia (quantidade)**	**Duração aproximada (Minutos)**	**Ano**	**Duração aproximada (Minutos)**
003		33	2006	2
GRUPO	**ESTADO**	**CIDADE**	**GÊNERO**	
Terreiro Kamafeu de Oxossi de Pai	Maranhão	São Luís	Tambor de Mina / Terecô	

Cícero Centriny			

ÁUDIOS - Digital	
Ano	**Duração aproximada (Minutos)**
2017	66
2021	86

GRUPO	**ESTADO**	**CIDADE**	**GÊNERO**
Terreiro Mamãe Oxum e Pai Oxalá de Seu João da Vila Nova	Maranhão	São Luís	Tambor de Mina

ÁUDIOS - Analógico - Minidisc		
no	**uração aproximada (Minutos)**	**FAIXAS DE ÁUDIO (por mídia)**
999	1	MD_187_joaozinho_vilanova_dez1999_01.L.wav MD_187_joaozinho_vilanova_dez1999_01.R.wav
	6	MD_188_joaozinho_vilanova_seu_bibi_dez1999_01.L.wav MD_188_joaozinho_vilanova_seu_bibi_dez1999_01.R.wav MD_188_joaozinho_vilanova_seu_bibi_dez1999_02.L.wav MD_188_joaozinho_vilanova_seu_bibi_dez1999_02.R.wav MD_188_joaozinho_vilanova_seu_bibi_dez1999_03.L.wav MD_188_joaozinho_vilanova_seu_bibi_dez1999_03.R.wav

FOTOS - Analógico -	**VÍDEOS - Analógico - Fita MiniDV**

Negativo				
no	uantidade (Ampliações)	Ano	Mídia (quantidade)	Duração aproximada (Minutos)
emano	3	2003	1	34
999				
003				
GRUPO		ESTADO	CIDADE	GÊNERO
Terreiro Pedra de Encantaria de Pai Itaparandi		Maranhão	Paço do Lumiar	Tambor de Mina
ÁUDIOS - Analógico - Minidisc				

no	uração aproximada (Minutos)	FAIXAS DE ÁUDIO (por mídia)
000	0	au_af001_md142_fanti_tambor_de_mina_05dez2000_e_terreiro_pedra_de_encantaria_08dez2000.l.wav au_af001_md142_fanti_tambor_de_mina_05dez2000_e_terreiro_pedra_de_encantaria_08dez2000.r.wav
	5	au_af001_md201_terreiro_pedra_de_encantaria_08dez2000.l.wav au_af001_md201_terreiro_pedra_de_encantaria_08dez2000.r.wav
	6	au_af001_md202_terreiro_pedra_de_encantaria_08dez2000_e_cura_de_tabajara_dez2000.l.wav au_af001_md202_terreiro_pedra_de_encantaria_08dez2000_e_cura_de_tabajara_dez2000.r.wav

GRUPO	ESTADO	CIDADE	GÊNERO
Terreiro Portas Verdes	Maranhão	São Luís	Tambor de Mina

ÁUDIOS - Analógico - Minidisc			FOTOS - Analógico - Negativo	
no	uração aproximada (Minutos)	FAIXAS DE ÁUDIO (por mídia)	no	Quantidade (Ampliações)
000	5	MD_203_portas_verdes_16dez2000_01.L.wav MD_203_portas_verdes_16dez2000_01.R.wav	em ano	5
	8	MD_204_portas_verdes_16dez2000_01.L.wav MD_204_portas_verdes_16dez2000_01.R.wav		

OUTROS ESTADOS

GRUPO	ESTADO	CIDADE	GÊNERO
Casa das Minas de Toya Jarina	São Paulo	São Paulo	Tambor de Mina

ÁUDIOS - Analógico - Minidisc		
no	**uração aproximada (Minutos)**	**FAIXAS DE ÁUDIO (por mídia)**
000	1	MD_68_folia_de_reis_MG_guarani_jaragua_pai_francelino_jan2000_01.L.wav MD_68_folia_de_reis_MG_guarani_jaragua_pai_francelino_jan2000_01.R.wav
	8	MD_68b_pai_francelino_21jan2000_01.L.wav MD_68b_pai_francelino_21jan2000_01.R.wav

GRUPO	ESTADO	CIDADE	GÊNERO
Kwê Mina Odan Axé Boço Dá-Hôde Onontochê Sandra de Xadantã	São Paulo	Juquitiba	Tambor de Mina

VÍDEOS - Digital	
Ano	**Duração aproximada (Minutos)**
2021	145

GRUPO	ESTADO	CIDADE	GÊNERO

Caixeiras do Divino Espírito Santo da Família Menezes	São Paulo	São Paulo	Festa do Divino

FOTOS - Digital	
Ano	**Quantidade**
2006	25
2008	46
2009	15
2012	4
2016	92

GRUPO	ESTADO	CIDADE	GÊNERO
Festa do Divino Espírito Santo	Rio de Janeiro	Ilha do Governador	Festa do Divino

ÁUDIOS - Analógico - Minidisc		
no	**uração aproximada (Minutos)**	**FAIXAS DE ÁUDIO (por mídia)**
003	4	MD_91_divino_espirito_santo_RJ_08jun2003_01.L.wav MD_91_divino_espirito_santo_RJ_08jun2003_01.R.wav
	8	MD_92_divino_espirito_santo_RJ_09jun2003_01.L.wav MD_92_divino_espirito_santo_RJ_09jun2003_01.R.wav

FOTOS - Analógico - Negativo		VÍDEOS - Analógico - Fita MiniDV		
no	uantidade (Ampliações)	Ano	Mídia (quantidade)	Duração aproximada (Minutos)
003	6	2003	1	62
004	0			

GRUPO	ESTADO	CIDADE	GÊNERO
Sítio de Pai Adão	Pernambuco	Recife	Xangô do Recife

FOTOS			
Analógico - Negativo		Digital	
no	Quantidade (Ampliações)	Ano	Quantidade
0	1	Sem ano	99

04					
005	129				

ÁUDIOS - Digital		VÍDEOS - Analógico - Fita MiniDV		
no	uração aproximada (Minutos)	Ano	Mídia (quantidade)	Duração aproximada (Minutos)
005	44	2005	1	54

BENIN			
GRUPO	ESTADO	CIDADE	GÊNERO
Festa do Vodum	Atlantique	Ouidah	

FOTOS - Digital	
Ano	Quantidade
2010	292
2014	624

GRUPO	ESTADO	CIDADE	GÊNERO
Festa do Vodum	Atlantique	Ouidah	

VÍDEOS				
Analógico - Fita MiniDV			Digital	
no	ídia (quantidade)	Duração aproximada (Minutos)	Ano	Duração aproximada (Minutos)
010		108	2014	126

GRUPO	ESTADO	CIDADE	GÊNERO
Cerimônia Vodum	Zou	Abomey	

FOTOS - Digital	
Ano	Quantidade
2010	2254
2014	981

VÍDEOS				
Analógico - Fita MiniDV			Digital	
no	ídia (quantidade)	Duração aproximada (Minutos)	Ano	Duração aproximada (Minutos)

010	7	570	2014	147