BOLETIM CMF Nº 71 DEZEMBRO 2023 ISSN 1516-178

SUMÁRIO

EDITORIAL 04

ARTIGOS

ZIMAR: O estado de ser cazumba - Jandir Gonçalves, Reinilda Oliveira, Sergileide Lima 07

O protagonismo da mulher como cazumba dentro do Bumba meu boi de sotaque da Baixada em São Luís-MA - Bruno Silva Sousa, Geiza Soares Goveia, Liedson Almeida Lemos 15

Turmas de Samba do Maranhão: tradição a ser (re) conhecida - Marilande M. Abreu 24

Revalidando o título do Tambor de Crioula do Maranhão: Relato de uma experiência- Rodrigo Ramassote, Rafael Bezerra Gaspar 31

O patrimônio cultural material em metamorfose: Uma apresentação do caso da Fonte do Ribeirão em São Luís-MA - Guanni Laissa Figueiredo Bogéa 43

Lei Paulo Gustavo em São Luís: Relato de experiência das oficinas de elaboração de projetos culturais - Jefferson Dantas 55

Pindoba: Uma diversidade étnico cultural quilombola em Paço do Lumiar - Sérgio Henrique Pinto Silva, Graciele de Oliveira Castelo Branco, João Victor Mendes Silva, Heriverto Nunes Mendonça Junior 62

Um olhar de dentro sobre o festejo do Divino Espírito Santo e Nossa Senhora da Conceição do Terreiro Ogum Megê em Pinheiro-MA - Raimundo José do Rosário Ferreira, Claudeilson Pinheiro Pessoa 72

JANELA DO TEMPO
O Cordão de Bicho ou Brincadeira de salão de seu Manoel Domingues, de Rosário/MA - Jandir Gonçalves, Marilande M. Abreu 85

RESUMOS E RESENHAS
Livro 88
Exposições 88
Dissertações e Teses 88

NOTÍCIAS
Atividades CMF 88

PERFIL DE CULTURA POPULAR
Marlene Souza: Tenda Espírita da Cabocla Jurema -Carolina Martins 89

COMISSÃO MARANHENSE DE FOLCLORE - CMF
BOLETIM – Edição Número 71
EDITORAS
Carolina Martins – CMF
Marilande M. Abreu - CMF
Reinilda Oliveira – CMF

CONSELHO EDITORIAL
Arinaldo Martins – (DESOC UFMA)
Carolina Martins - CMF Mundicarmo
M.Rocha Ferretti - CMF Mundinha
Araújo - CMF
Marilande Martins Abreu - CMF
Rafael Gaspar- IPHAN-MA
Reinilda Oliveira - CMF
Roza Santos - CMF
Valéria Santos (GP Mina/UFMA)
Versão INTERNET: www.cmfolclore.ufma.br

EDIÇÃO E EDITORAÇÃO
Rafaella Chaves Gomes- (Estagiária CMF)

CORRESPONDÊNCIA
COMISSÃO MARANHENSE DE FOLCLORE -CMF
CASA DE NHOZINHO
Rua Portugal, 185 – Praia Grande
CEP 65010-480 – São Luís-MA
E-mail: cmfolclore@gmail.com

INFORMAÇÕES TÉCNICAS
Boletim (Publicação CMF/MA)
Edição Número 70/ junho 2023
ISBN: ISSN 1516-1781
Parceria: CMF/MA-UFMA-Casa de Nhozinho
São Luís/MA/BR

As opiniões publicadas em artigos assinados são de inteira responsabilidade de seus autores, não comprometendo a CMF.

EDITORIAL

O número 71 do Boletim, publicação da Comissão Maranhense de Folclore – CMF, vem a público com um conjunto de textos e informações sobre o campo da chamada cultura popular no Maranhão. Na seção *Artigos,* foram reunidos um conjunto de textos e temas que contribuem para conhecer o diversificado e rico campo da chamada encantaria maranhense, em seus laços com as religiões afro-ameríndias. Assim, o artigo intitulado *ZIMAR: O estado de ser cazumba*, de Jandir Gonçalves, Reinilda Oliveira e Sergileide Lima, trata da confecção de cazumba[1], a partir do mestre/artista Zimar. Em seguida, o artigo *O Protagonismo da Mulher como Cazumba dentro do Bumba meu boi de Sotaque da Baixada em São Luís-Ma*, de Bruno Silva Sousa, Geiza Soares Goveia e Liedson Almeida Lemos, decorrente da disciplina Cultura Popular, no curso de Turismo da UFMA, é um estudo sobre a presença dos cazumbas nos bois, a partir de revisão bibliográfica e entrevistas com brincantes. No artigo *Turmas de Samba do Maranhão: tradição a ser (re) conhecida*, de Marilande M. Abreu, faz-se uma apresentação do projeto *Inventário das Turmas de Samba do Maranhão*, que está sendo realizado a partir de uma parceria entre a UFMA e o IPHAN-MA.

Dando continuidade à discussão sobre patrimônio, o artigo *Revalidando o título do Tambor de Crioula do Maranhão: relato de uma experiência*, de Rodrigo Ramassote e Rafael Bezerra Gaspar, apresenta importantes análises e encaminhamentos quanto à revalidação do título de Patrimônio Cultural do Tambor de Crioula do Maranhão. Ainda sobre o tema do patrimônio, o artigo *O Patrimônio Cultural Material Em Metamorfose: Uma apresentação do caso da Fonte do Ribeirão em São Luís-MA*, de Guanni Laissa Figueiredo Bogéa, é uma importante análise baseada na História Oral, sobre os usos e transformações da Fonte do Ribeirão, no Centro Histórico de São Luís/MA.

Nos artigos seguintes, temos discussões e relatos de variados temas. Assim, o artigo *Lei Paulo Gustavo Em São Luís: Relato De Experiência Das Oficinas De Elaboração De Projetos Culturais*, de Jefferson Dantas, é um interessante e instigante artigo sobre a aplicação e execução da Lei Paulo Gustavo em São Luís. Após abordar esse importante tema das políticas culturais, que precisa ser discutido com mais afinco no Maranhão, temos um artigo intitulado *Pindoba: Uma diversidade étnico cultural quilombola em Paço do Lumiar,* de Sérgio Henrique Pinto Silva, Graciele de Oliveira

[1] O termo *cazumba* também pode ser pronunciado como cazumbá, dependendo do grupo, da região ou mesmo de quem o enuncia, sendo corretas ambas as grafias.

Castelo Branco, João Victor Mendes Silva e Heriverto Nunes Mendonça Junior, cujo texto descreve alguns aspectos culturais da comunidade quilombola de Pindoba, no município de Paço do Lumiar-MA.

No tema das festas populares ligadas a encantaria e religiosidade afro-maranhense, o artigo *Um Olhar de Dentro sobre o Festejo do Divino Espírito Santo e Nossa Senhora da Conceição do Terreiro Ogum Megê em Pinheiro-MA*, do pai de santo Raimundo José do Rosário Ferreira e do professor Claudeilson Pinheiro Pessoa, descreve uma festa do Divino nessa Casa de Mina.

Na seção *Janela do Tempo*, o artigo *Cordão de Bicho ou Brincadeira de Salão de seu Manoel Domingues, de Rosário/MA*, de Jandir Gonçalves e Marilande M. Abreu, apresenta um breve relato e imagens dessa festividade, realizada por seu Manoel Domingues, no município de Rosário-MA.

Na seção Resumos (Teses, Dissertações e TCCs, Exposições), temos a exposição intitulada Zimar, com curadoria de Jandir Gonçalves, Reinilda Oliveira e Sergileide Lima, originalmente exposta no Centro Cultural Vale Maranhão, de agosto de 2022 a fevereiro de 2023, e que agora está compondo o anexo do Museu Nacional da República na cidade de Brasília, e ficará aberta até dia 09/06. A exposição traz 65 caretas de cazumba produzidas por Eusimar Meireles Gomes - Zimar - artista baixadeiro, natural de Matinha, além de uma exposição fotográfica de Reinilda Oliveira e um documentário de Beto Matuck.

Na seção *Notícias*, a comissão responsável pelo processo eleitoral da Comissão Maranhense de Folclore – CMF, comunica que no dia 26 de abril de 2024, foi realizada, no Museu da Cultura Popular – Casa de Nhozinho, a Eleição da Diretoria da Comissão Maranhense de Folclore – CMF, para o biênio 2024-2026.

E, como de praxe, para encerrar este Boletim de Número 71º, a seção *Perfil Popular*, homenageia uma importante mestra ou mestre da cultura popular, descrevendo sua trajetória e vivência no campo simbólico que envolve a encantaria maranhense. Neste número, Carolina Martins faz uma homenagem à sua avó, no artigo *Marlene Sousa*, descrevendo a vida e trajetória de dona Marlene num terreiro de Umbanda. O texto cativa pela história de vida da homenageada,
pela delicadeza da escrita, e ainda, pela forma como a pesquisadora relata a história de sua avó, que é também, em alguma medida, a sua própria história.

Os escritos que constituem esta publicação são, antes de tudo, um convite para adentrar no rico e belo universo simbólico mágico-religioso afro-ameríndio.

Desejamos, assim, uma boa leitura.

Carolina Martins – CMF

Marilande Abreu - CMF

Reinilda Oliveira – CMF

ARTIGOS

ZIMAR: O estado de ser cazumba

Jandir Gonçalves[2]
Reinilda Oliveira[3]
Sergileide Lima[4]

Eusimar Meireles Gomes, conhecido por Zimar, é fazedor de caretas de cazumba, nasceu em 18 de maio de 1959, no povoado Cutia I, em Matinha-MA, município baixadeiro[5]. É filho de Joana Meireles Gomes e José Carneiro Gomes, conhecido como Zé Roxo. A família de agricultores viveu na Enseada da Mata e de lá mudou-se para a sede. No início dos anos 2000, ele se consolidou enquanto produtor de careta de cazumba, quando resolveu adaptar um queixo ao formato do seu rosto, em decorrência de ferimentos causados por um que havia comprado.

Imagem 01: Zimar com queixo de careta de cazumba
Foto: Reinilda Oliveira

[2] Pesquisador da Cultura Popular Maranhense.

[3] Doutoranda em História pela Universidade Estadual do Maranhão (UEMA). Bolsista da Universidade Estadual do Maranhão. Mestre e graduada em História pela mesma instituição. Especialista em Gestão Escolar pela Faculdade Educacional da Lapa (FAEL), em Docência e Gestão na Educação a Distância pela Faculdade Focus e Alfabetização e letramento pela UniBF. E-mail: reinilda.oliver@gmail.com

[4] Graduada em Desenho Industrial, com especialização em artes visuais: cultura e criação.

[5] Na Baixada Maranhense, há diferentes ritmos de batuque do Bumba meu Boi. Em Matinha, é comum o uso da marcação, tamborete ou tamboreto, caixa, gaita, matraca, pandeiro, tarol, produzindo desta forma, uma cadência que contraria a ideia de sotaque da baixada, reproduzida em São Luís. Em algumas localidades, os grupos de Bumba meu Boi são conhecidos por turmas, que são complementadas pelo nome do proprietário ou lugar de origem, a exemplo da Turma da Sede, Turma de Capitolina, Turma de Narciso, Turma de Meia Légua, Turma do Jacuíca, Turma do Santeiro, lembrando que todos esses grupos possuem uma outra denominação, que é o nome oficial do grupo

Cazumba ou Cazumbá é a figura responsável por todo tipo de palhaçada nos grupos de Bumba meu boi na Baixada e do sotaque da Baixada ou Pindaré em São Luís. Ele costuma usar careta, farda aos moldes de uma túnica, com um cofo amarrado no quadril para dar uma malemolência. Outros acessórios também são utilizados, a exemplo do chocalho, boneca, cipó de mururé ou qualquer objeto que esteja no ambiente da brincada.

Quando perguntamos o que é o Cazumba, Zimar comenta: "O Cazumba pra mim, é uma figura que eu acho mais importante da boiada." Diz ainda que é divertido, animado e valoroso na morte do boi, tendo preferência pelos Cazumbas e pelas índias, e não gosta muito dos batuqueiros, nem dos bailantes, outros brincantes do Bumba Boi.

Imagem 02: Para Zimar as caretas são horrorosas. "E é assim que são boas, tem que ser feia".
Foto: Reinilda Oliveira

Zimar quando criança, acompanhava o pai na garupa do cavalo para ver a Turma de Quitério, no povoado Cutia I. Depois, começou a brincar na Turma de Ulisses Mendonça e Capitolina dos Santos, em Santa Rita, povoado de Matinha.

Nos dias de hoje, podemos entender o modo de fazer as caretas de Zimar em três diferentes fases. Em uma primeira fase, sua produção de *queixo* era feita com madeira paparaúba, umas mais simples, com entalhe e pintura menos elaboradas, com o preço mais acessível para atender à criançada.

Imagem 03: Careta com entalhes simples/2007
Foto: Jandir Gonçalves

E outras com entalhes e feições mais bem elaborados, com perucas, brincos, bonés, bolas de natal, astracã, língua de tecido, pelego, areia brilhante, com narizes e bocas retorcidas, verrugas, tumores, rugas, cicatrizes, sinais, criando assim aspecto extravagante.

Imagem 04: Zimar com caretas de madeira paparaúba- 1º fase de produção - início dos anos 2000
Foto: Reinilda Oliveira

Em 2011, em uma segunda fase de produção, após sofrer um Acidente Vascular Cerebral (AVC), o que o impediu de trabalhar com a paparaúba, Zimar se reinventou. Passado um tempo, ao olhar um capacete de motoqueiro, teve um insight e disse: “Rapaz, isso aqui dá pra fazer uma careta.” E assim o fez. No fogo, acontece a transformação do capacete, que ao derreter vai dando forma de alguma feição, que nem sempre é a planejada.

Atualmente, as caretas de Zimar são engendradas pelo que sua imaginação permitir, utilizando miscelânea de materiais como canos de PVC, panelas de alumínio e para-lamas de moto para dar forma à careta, embora prefira o plástico dos capacetes. O isopor desse material também serve para outros modelos de caretas, acrescentando, pinturas, perucas, chicotes de metaloide, peças de ventilador, garrafas PET, cascas de coco da praia, tecidos, escovas de dente, pneus de bicicleta, espelhos, latas, câmaras de pneu, serragem de madeira, tampas, fungos orelha de pau, brinquedos, luminárias de carro e moto.

Imagem 05: Feições diversas
Foto: Reinilda Oliveira

Os *queixos* podem ter feições diversas como: macacos, pessoas, porcos, onças, jacarés, leões, cachorros, mucuras, cavalos. O artista trabalha em sua casa, que confunde com um sonho delirante por ter uma diversidade exposta pela varanda, sala, copa, com destaque para a cozinha, onde *queixos* e máscaras estão pendurados em demasiada quantidade para um passeio quimérico.

Imagem 06: Oficina de Zimar
Foto: Reinilda Oliveira

Em uma terceira fase, a partir de 2022, Eusimar inicia produção de máscaras para fofão, personagem do carnaval maranhense, utilizando basicamente o isopor, que vem dentro do capacete, em que faz entalhes e ranhuras como se fosse madeira e finaliza pintando.

Imagem 07: Máscara de fofão feitas de isopor
Foto: Reinilda Oliveira

Hoje, ele fornece *queixos* e caretas para turmas da região, a exemplo do Bumba Boi Flor de Matinha, do qual é participante, enquanto chefe de Cazumba, para a Turma do Linda Jóia, Turma do Cacoal, Turma de Narciso.

Imagem 08: Ponta Grossa- Matinha

Foto: Reinilda Oliveira

Eusimar tem participação em algumas publicações e produções audiovisuais: *Careta de Cazumba*, de Maria Mazzillo, Daniel Bitter e Gustavo Pacheco; *Ciranda de saberes: percursos cartográficos e práticas artesanais em Alcântara e Baixada Maranhense*, de Raquel Gomes Noronha, Andréa Katiane Ferreira Costa, Gisele Saraivara e Márcio Guimarães. Tem participação nos documentários: *Artistas cazumbas*, da diretora Angela Marcelani, Flora Moana Van de Beuque e Lucas Van de Beuque; *Matança*, de Maria Mazzillo e *Zimar*, de Beto Matuck. Em 2023, teve sua primeira exposição intitulada Zimar do Centro Cultural Vale Maranhão (CCVM) em São Luís e da SP- Arte Rotas Brasileiras.

A exposição originalmente exposta no Centro Cultural Vale Maranhão de agosto de 2022 a fevereiro de 2023, agora está compondo o anexo do Museu Nacional da República na cidade de Brasília e ficará aberta até dia 09/06/2024.

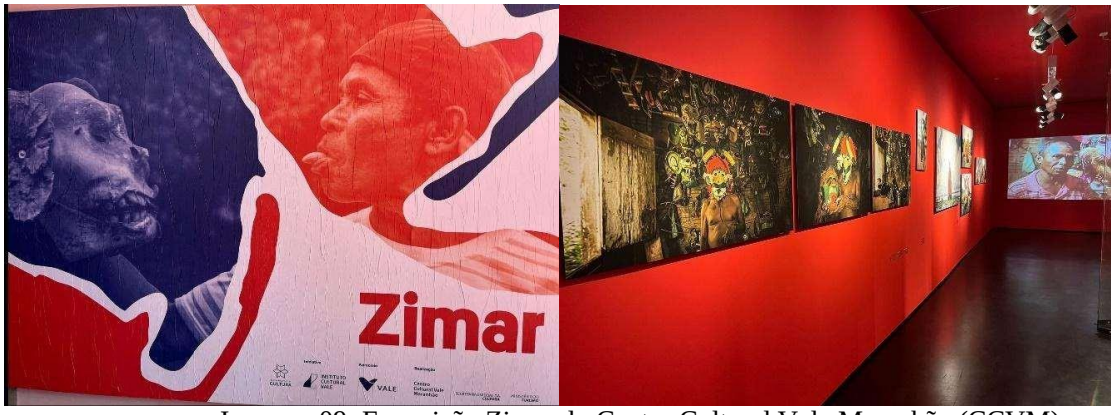

Imagem 09: Exposição Zimar do Centro Cultural Vale Maranhão (CCVM)

Foto: Reinilda Oliveira

Imagem 10: Exposição Zimar do Centro Cultural Vale Maranhão (CCVM)

Foto: Jandir Gonçalves

O protagonismo da mulher como cazumba dentro do Bumba meu boi de sotaque da baixada em São Luís-MA

Bruno Silva Souza[6]
Geiza Soares Goveia[7]
Liedson Almeida Lemos[8]

1. INTRODUÇÃO

No Maranhão, dentro da manifestação do Bumba meu boi existem características que diferenciam os diversos grupos espalhados, seja pelo canto, dança e percussão, chamados de sotaques. Cada grupo possui suas próprias características, ou seja, instrumentos, indumentárias, ritmos e toadas do seu sotaque. No presente trabalho, o sotaque que será abordado é o da baixada, ou como também é conhecido, sotaque de Pindaré, no qual aparece a figura do Cazumba[9].

O presente artigo tem por objetivo apresentar relatos sobre a presença feminina dentro do Bumba meu boi de sotaque de baixada, através do personagem Cazumba, visando destacar o protagonismo e a importância da mulher como brincante no personagem. O desenvolvimento da pesquisa foi realizado a partir de entrevistas com cazumbas do Bumba meu boi da Floresta e o de Santa Fé, descrevendo suas experiências, vivências e trajetória dentro dos grupos.

A questão da presença feminina dentro de grupos de Bumba meu boi, por muitos anos, foi vista como um grupo de suporte (ALBERNAZ, 2010, p. 13), que acompanhava as brincadeiras (geralmente com seus companheiros) sendo responsáveis por ajudar no que for necessário durante a brincadeira, como carregar roupas e distribuir bebidas.

O texto é dividido em duas partes, a primeira destaca esse personagem enigmático e curioso, tanto como brincante dentro do Bumba meu boi, abordando sua função e principais características, afinal, quem é este personagem que causa curiosidade e encanto em quem o vê? No segundo momento se tem as entrevistas, que são os relatos pessoais de cazumbas mulheres de dois grupos de Bumba meu boi do estado do Maranhão. Do Boi de Santa Fé foi entrevistada Priscila Costa e Boi da Floresta a Clara Barros. Além disso, entrevistamos o Sr. Nogueira, brincante de cazumba desde os 5 anos no interior do estado, a fim de escutar o que o mesmo acha sobre a inserção da figura feminina no personagem do Cazumba.

---

[6] Graduando em Turismo (UFMA). E-mail: bruno.ss@discente.ufma.br
[7] Graduanda em licenciatura em Artes Visuais (UFMA). E-mail: geiza.soares@discente.ufma.br
[8] Graduando em História licenciatura (UFMA). E-mail: liedson.lemos@discente.ufma.br
[9] Personagem do Bumba meu boi de sotaque da baixada caracterizado com máscara animalesca, um vestido de bordado coloridos e um sino de bo

2. O PERSONAGEM: CAZUMBA

Falar de cazumba é sempre se remeter à alegria. Dentro do Bumba meu boi é ele quem primeiro adentra nos terreiros[10] com sua careta (máscara), roupa (farda) brilhante, gingado cadenciado e seu chocalho para afastar os espíritos e energias negativas para a apresentação do grupo que irá acontecer.

O Cazumba não possui gênero ou idade específica para se brincar. Entre crianças, jovens e idosos, mulheres e homens, a diversão de se apresentar sendo um personagem tão emblemático nos arraiais é livre. Durante a brincadeira, é ele que interage mais com as pessoas, conquistando risadas e chamando as pessoas que estavam apenas como admiradoras e ouvintes para entrar na roda.

O bailado dos Cazumbas é inconfundível, assim como as suas caretas. As mais tradicionais são pequenas máscaras bordadas com muito brilho e características animalescas. Atualmente, muitos grupos de Bumba meu boi optaram por fazer caretas maiores e agora com mais um elemento visual marcante que atrai os holofotes de todos que estão para assistir à apresentação: o LED. Por último, o personagem usa uma bata, espécie de manto que cobre todo o corpo do brincante, bordado com variadas figuras com seus significados, que por dentro, tem o "cofo": nada mais do que um cesto de palha amarrado à cintura ou qualquer objeto largo que dê movimento à cintura do brincante.

Portanto, o Cazumba ou Cazumbá para outros, é um ser místico cheio de características próprias que demonstra cada vez mais seu diferencial para o mundo. Mesmo quem diga que o personagem assusta por suas características híbridas (metade homem e metade animal), a sua função é levar diversão para o grupo de Bumba meu boi e fazer jus ao nome de "brincadeira".

[10]Espaço onde o grupo de Bumba meu boi está se apresentando.

Imagem 01: Cazumba do Boi de Santa Fé

Fonte: Arquivo pessoal de Liedson Lemos

2. ENTREVISTAS COM OS BRINCANTES QUE DÃO VIDA AO PERSONAGEM CAZUMBA

Ao longo da pesquisa, colhemos falas de personagens do meio cultural e entrevistamos três cazumbas, o José Domingos Nunes Nogueira, mais conhecido como Sr. Nogueira (Cazumba do Boi Unidos de Santa Fé), Priscilla Pereira da Costa (Cazumba do Boi Unidos de Santa Fé) e Lara Barros Moura (Cazumba do Boi da Floresta).

No momento da entrevista, procuramos deixá-los bem tranquilos, para contar um pouco sobre as suas trajetórias nos seus respectivos bois, e após isso, partimos para um breve questionário no qual os interrogamos sobre os seus posicionamentos acerca do protagonismo da mulher, como Cazumba dentro do Bumba meu boi de sotaque da baixada.

A primeira entrevistada foi Lara Barros Moura, que é integrante do Boi da Floresta e atua como Cazumba. Ao longo da entrevista, percebemos um discurso de resistência do movimento feminista dentro do Bumba Boi. Segundo a entrevistada, dos 20 cazumbas da floresta, 8 são mulheres.

Lara também compartilhou a sua experiência em um de seus trabalhos como Cazumba na cidade de Pindaré-mirim, no interior do Maranhão. Ela relata a forma assustada quando souberam que ela era Cazumba e quando perceberam o seu interesse pelo personagem, fala também as particularidades e diferenças, "em Pindaré a vestimenta dos cazumbas é chamada de farda, enquanto no boi da Floresta é chamada de bata" (MOURA, Lara Barros. Data da entrevista: 15 de junho de 2023).

Ela classifica o Cazumba como um ser zombeteiro e subversivo. Ao ser interrogada sobre a importância do protagonismo da mulher como Cazumba dentro do Bumba meu boi de sotaque da baixada, Lara afirma a importância de buscar formas de inserir a mulher dentro da brincadeira não só como cazumba, mas em todos os setores, principalmente na administração, pois isso é fundamental para que as mulheres adentram cada vez mais novos setores e espaços.

Imagem 02: Entrevista com Lara Barros na Casa do Tambor de Crioula Fonte: Arquivo pessoal de Liedson Lemos

Imagem 03: Cazumba Lara Barros no Boi de Floresta
Fonte: Leandro Valente

A segunda entrevista foi com o Sr. Nogueira que iniciou a sua vida como Cazumba aos 5 anos e atualmente é do Bumba meu boi Unidos de Santa Fé, onde brinca desde 1991. Nogueira foi muito importante para nossa entrevista, pois conseguiu, de maneira cronológica, analisar de acordo com o seu ponto de vista, as mudanças ocorridas a partir da figura do personagem Cazumba e as transformações que alçaram o personagem a um elevado nível de protagonismo dentro do boi. Ele relata que antigamente os cazumbas tinham suas "batas" e "caretas" bem mais simples e com menos brilho, que os cazumbas também tinham as suas próprias "malas", referência que faz ao cofo, e no meio das brincadas, levavam carnes dos terreiros, pegavam bebidas e comidas em geral. Existe muita malandragem no personagem que, para ele, é a marca maior do ser Cazumba.

Durante toda a entrevista, ele traçou paralelos com o passado, muitas das vezes em tom de crítica, pois ressalta a nostalgia que tem pela simplicidade da brincadeira, algo que não se observa nos tempos atuais. Para ele, atualmente a figura do Cazumba alcançou um nível de protagonismo, equiparando-se à figura do boi. Ele fala que "antigamente todos iam curiosos para o Bumba Boi para ver o couro do boi, hoje as pessoas vão para olhar os cazumbas" (NOGUEIRA, José Domingos Nunes. Data da entrevista: 27 de junho de 2023).

Ao ser questionado qual a sua posição em relação ao protagonismo da mulher como Cazumba dentro do boi de sotaque da baixada, Sr. Nogueira afirmou, através de poucas palavras, e com seu jeito

engraçado de ser, que “é muito importante a mulher participando”, “a mulher ganha mais empoderamento”, “as mulheres estão quebrando essas barreiras, antigamente as mulheres não podiam ser cazumba, porque os maridos não deixavam” (NOGUEIRA, José Domingos Nunes. Data da entrevista: 27 de junho de 2023).

Imagem 04: Registro após entrevista com o Sr. Nogueira na Casa do Tambor de Crioula

Fonte: Arquivo pessoal de Liedson Lemos

A última pessoa entrevistada foi Priscilla Pereira da Costa do Boi de Santa Fé. Ela considera o Cazumba como um ser encantado, um ser de poder. Explica que nas apresentações o Cazumba é o

responsável por espantar os males, e que ele não é homem, nem mulher, e sim um ser mágico, pois tem o poder de encantar as pessoas.

Ela também o observa como um ser brincalhão. Após descrever o personagem, ela analisa o papel da mulher dentro do Bumba meu boi relatando que "as mulheres carregavam os chapéus, as carretas, elas que estavam nas cozinhas preparando as comidas nos tempos festivos" (COSTA, Priscilla Pereira. Data da entrevista: 27 de junho de 2023). Hoje estando nos arraiais como Cazumba, Priscilla aponta que quando tira a máscara nota vários olhares surpresos, pelo estranhamento de notarem uma mulher atuando como Cazumba e isso lhe gera várias reflexões, onde analisa que é fundamental a atuação da mulher na participação desses personagens para que se modifique cada vez mais o cenário machista e para que sirva de inspiração para outras mulheres também adentrarem.

Imagem 05: Entrevista com a Priscilla Costa de forma virtual

Fonte: Arquivo pessoal de Liedson Lemos

Imagem 06: Priscilla Costa como Cazumba no Boi de Santa Fé

Fonte: Arquivo pessoal de Priscilla Costa

CONCLUSÃO

Respondendo à pergunta inicial do texto: Quem é este personagem que causa curiosidade e encanto em quem o vê? É o Cazumba, personagem mascarado que desperta olhares curiosos, com seus movimentos, suas luzes e vestimentas coloridas, personagem que habita no sotaque da baixada, aquele que afasta os espíritos e as energias negativas. É interessante buscar entender como a presença do cazumba reflete em uma trajetória única para cada brincante, para cada mulher que vestiu e veste a careta, é urgente buscar enaltecer cada vez mais a voz de mulheres que estão em posições que antes, eram ocupadas somente por homens, olhar aquele espaço, através de seus olhos, de sua leitura. Por fim, não deixar de ressaltar que, falar desse personagem e de seu universo único, é falar de alegria e aprendizado.

REFERÊNCIAS

ALBERNAZ, Lady Selma Ferreira. **Mulheres e Cultura Popular: Gênero e Classe no Bumba-Meu-Boi do Maranhão.** Universidad Nacional de Colombia- Bogotá, 2010, p. 213.

MOURA, Lara Barros. Local: Casa do Tambor de Crioula/Centro-São Luís/MA. Data da entrevista: 15 de junho de 2023.

NOGUEIRA, José Domingos Nunes. Local: Casa do Tambor de Crioula/Centro-São Luís/MA. Data da entrevista: 27 de junho de 2023.

COSTA, Priscilla Pereira da. Local: Plataforma Google Meet. Data da entrevista: 27 de junho de 2023.

Turmas de Samba do Maranhão: tradição a ser (re)conhecida

Marilande M. Abreu[11]

Introdução

O Estado do Maranhão, que juntamente com a Bahia e o Rio de Janeiro, é um dos três estados com a maior população negra do país, é descrito em diversos estudos e pesquisas em decorrência da diversidade de festas e manifestações rituais, cujas origens estão relacionadas as culturas afro-ameríndias (Ferretti, M.; 2000, Abreu, M.; 2009; Ferretti, S.1999; Martins, A, . 2021; Martins C., 2021). Manifestações da chamada cultura popular como bumba boi, tambor de crioula, festas religiosas como Divino Espírito Santo entre outras, demonstram a diversidade dessas manifestações e a importância da música e de batuques (de caixa, tambor, pedaços de madeira), nesses rituais festivos frequentemente constituídos de rituais religiosos/sagrados e profanos/mundanos.

O samba circula no mundo da encantaria, a encantaria circula no samba, é possível fazer essa interpretação realizando trabalho de campo em terreiros do Maranhão, frequentando rodas de samba, circulando em festas da cultura popular. Assim, por exemplo, no terreiro do Justino, de base matriarcal, fundado no final no século XIX, localizado na Vila Embratel, em São Luís, ao final dos rituais de tambor de mina, após fechar o ritual de toque de mina, os encantados continuam incorporados nas mulheres, num outro salão, não mais onde se realizava o toque do tambor, inicia-se uma sociabilidade festiva. Nesse espaço, um grande salão que dá para o quintal, onde também funciona a cozinha do terreiro, pessoas e encantados cantam, batucam, dançam e conversam. Samba, toadas de bumba boi, músicas da moda, músicas do catolicismo popular fazem parte do repertório. Esse encontro frequentemente raia o dia e adentra o final da manhã.

A história do samba no Estado do Maranhão é rica e diversificada, tem influência da mina, como também o tem das escolas de samba do Rio de Janeiro. O samba, apontam inúmeros estudos, é patrimônio nacional e enquanto tal está escrito e descrito, em sua diversidade, influência e história. Existe o samba paulista, o samba baiano, o samba carioca. E o samba maranhense, em suas formas e expressões múltiplas. O samba que trago neste texto ainda não está catalogado, classificado e sistematizado nos estudos de samba no Maranhão ou no Brasil. Porém, os pesquisadores, interessados em geral que se interessam pela chamada cultura popular, ao circularem neste Maranhão, terão encontrado relatos de grupos de "batucada" "turmas, ou mais recentemente escolas – de samba; cujas baterias são formadas instrumentos

[11] Antropóloga e psicanalista. Profa. Dra. Departamento de Sociologia e Antropologia – DESOC/UFMA. Coordenadora do Grupo de Pesquisa Religião e Cultura Popular – GP Mina. Membro da Comissão Maranhense de Folclore – CMF. Membro da Associação Psicanalítica de Porto Alegre - APPOA

como: tambores de diferentes tamanhos chamados retinta, crivador, controle, tambores de marcação 1, marcação 2, e marcação 3; chiadeira; tarol.

A palavra *turma* está na origem da escola de samba "turma da mangueira", segundo a historiadora Mundinha Araújo[12], nasceu de um grupo de jovens, em sua maioria rapazes, que se reuniam embaixo das mangueiras da praça do bairro do João Paulo, ficou conhecida como a *turma da mangueira*, e mais tarde deu origem a escola de samba. Do mesmo modo, existe a "*turma do quinto*" outra escola de samba de São Luís, capital do Estado com a palavra "turma". Esse termo parece abranger diferentes movimentos e atuações do samba no Maranhão. Na região do Munim, municípios como Rosário, Axixá e Icatu são marcados por esses grupos de pessoas, homens, mulheres e crianças, que participam e mantêm, através de gerações, essa manifestação popular carnavalesca em diferentes comunidades dessa região.

Não existe um único modelo ou padrão das turmas de samba, são formadas por grupos de pessoas, que principalmente no período do carnaval, mas não somente, se organizam, constituem laços de solidariedade e reciprocidades para organizar uma brincadeira composta por uma bateria, puxador, alas, adereços, rainhas de bateria. Essa tradição se diferencia dos blocos de carnaval atuais, caracterizados pelo uso de abadá e um carro de som, (ou trio), que puxa o bloco., mas pode-se afirmar que suas transformações estão dretamente ligadas a influência das escolas de samba do Rio de Janeiro.

Essas turmas de samba não são estruturadas como escolas de samba com alas e temas desde o início, inovações vão sendo incorporadas na trajetória de alguns desses grupos, que vai adapatando-se a cada carnaval. Manter-se é resistência. Não funcionam como blocos tradicionais, como *Fuzileiros da Fuzarca* do bairro da Madre Deus, mas algumas características como a bateria, aproximam esse bloco das turmas de samba. Essas turmas de samba, como os fuzieliros, são expressões do carnaval, mas dialogam com outras manifestações da cultura popular[13], e apresentam especificidades que nos levam a alguns questionamentos balizadores de uma pesquisa intitulada *Execução da ação de Inventário Nacional de Referências Culturais das Turmas de Samba do Maranhão*. O que são as turmas de samba e batuzada? Quem são as pessoas que as manté e transmitem? Em quais municípios estão? São mantidos por fazedores de cultura que mantém também outras manifestações da cultura popular? Quem são e onde estão as turmas de samba do Maranhão, e em que se diferenciam dos blocos chamados tradicionais, escolas de samba, ou ainda das rodas de samba e pagode, frequentes em todo o estado?

As turmas de samba do Maranhão

[12] Em conversas e reuniões da Comissão Maranhense de Folclore, Mundinha Araújo contou, em detalhes, essa história que acompanha como pesquisadora e habitante de São Luís/Ma.

[13] Seu Manequinho, lendário puxador do boi de Presidente Juscelino, que compôs uma das mais famosas toadas de bumba boi, "Te amo sim", é puxador de samba da Escola "Amor do samba", do povoado de Santa Rosa,

município de Axixá. É puxador também de Baile de São Gonçalo.

A partir de uma parceria entre a Universidade Federal do Maranhão (Ufma) e o Instituto de Patrimônio Histórico e Cultural Nacional (Iphan), será realizada uma pesquisa que busca levantar dados sobre as turmas de samba no estado do Maranhão. Pretende-se, a partir do trabalho de campo, etnografia e pesquisa documental, levantar e sistematizar dados para fins de registro e salvaguarda de um importante elemento cultural dos grupos e comunidades tradicionais do Maranhão - os grupos de samba e batucada, que se espalham por todo o estado. Tendo como norteador o Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) do Iphan, os processos metodológicos da pesquisa visam levantar, sistematizar e alimentar a referida plataforma.

A formação da identidade nacional brasileira e a ideia de brasilidade a ela subjacente estão diretamente ligadas à relação dicotômica que o Estado brasileiro, com suas elites políticas e econômicas, desenvolveu com os grupos e minorias étnico-raciais afro-ameríndias. Contraditoriamente, essas elites políticas e econômicas ora extraem e usurpam a arte e a estética das manifestações rituais de comunidades tradicionais, transformando-os em símbolos nacionais; ora coloca essas minorias numa espécie de limbo social, reagindo às suas reivindicações com violência e autoritarismo. As resistências a esse domínio se dão a partir da cultura como afirma Gramsci (Canclini, N., 2013), e seguindo essa interpretação, as chamadas Turmas de Samba do Maranhão podem ser consideradas movimentos estéticos e rituais festivos de resistência nos municípios do Maranhão nos quais insistem em existir.

Documentados em arquivos, mas, também vivos e atuantes em diferentes cidades como Pindaré-Mirim, São Luís, Mirinzal, Brejo, Miranda, Viana, Axixá, Morros, Icatu, Juscelino, Pedro do Rosário, Cururupu, Santa Helena, essas turmas e escolas de samba estão presentes em todo o estado. E, como manifestação tradicional, seu registro e inventário como patrimônio imaterial brasileiro é importante e urgente para quem mantém e transmite, é uma tradição ancestral desses grupos sociais e são cada vez menores, em consequência de fatores externos e internos. Faz-se necessário elaborar uma cartografia das turmas de samba e sistematizar dados consistentes, para fins de registro e salvaguarda dessa manifestação. Esses grupos carecem de uma atuação do Estado e de políticas que possam reconhecer a importância dessas turmas de samba e seus fazedores para os grupos tradicionais que os mantêm, para essas counidades quilombolas rurais do Maranhão.

Imagem 01: equipe acompanhada de D. Domingas, da Turma do Morro, Comunidade Areias - Santa Rita-MA. Foto: Raul Brunno

Imagem 02: equipe acompanhada do mestre de cultura Ze Luís, Rosário/MA. Foto: Marilande Abreu

Procedimentos metodológicos

Como a encantaria maranhense se associa ou remete às Turmas de Samba no Maranhão? Quais personagens se repetem com frequência? São liderados por homens e/ou mulheres? Vincula-se a quais outras festas e rituais? Se apresentam somente no período do carnaval? Em quais cidades encontram, nos dias atuais, as Turmas de Samba? Como se organizam? Quem as mantém? Quais relações mantém com casas de cultos e rituais afro-ameríndios? Quais os fatores de um aparente desaparecimento dessas Turmas de Samba no Maranhão? Essas são questões com as quais a equipe de campo, formado por pesquisadores[14] da Ufma, Uema, Casa de Nhozinho e Iphan, se ocuparão neste estudo.

Os procedimentos metodológicos da pesquisa se constituem em algumas etapas, que consistem em trabalho de campo, para viagem às cidades nas quais existem "turmas de samba". Nesses municípios serão realizados registros audiovisuais, entrevistas com fazedores, registros documentais e audiovisuais. Simultaneamente será realizada pesquisa documental e audiovisual em arquivos públicos e bibliotecas, sites, redes sociais. Além disso, será realizado estudo bibliográfico sobre o samba no Maranhão e no Brasil. Esses procedimentos metodológicos permitirão construir dados etnográficos, e subsidiar a construção dos dados que serão inseridos na plataforma de Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC), do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), instrumento de identificação do patrimônio cultural brasileiro mantido por essa entidade.

[14] Pesquisadores do projeto de pesquisa *Execução da ação de Inventário Nacional de Referências Culturais das Turmas de Samba do Maranhão*: Marilande M. Abreu (UFMA), Jandir Gonçalves (Casa de Nhozinho), Carolina de S. Martins (UEMA). Discentes de mestrado: Raul Brunno P. Silva (PGCult/UFMA); Victor Henrique de S. Arcanjo (mestrando Iphan); Discentes de graduação: Maria Vitória C. Miranda, Rafaela Moreira A. da Cunha (Ciências Sociais – UFMA), Bruno Silva Sousa

(Turismo – UFMA). Pesquisadores Iphan: Rafael Gaspar, Izaurina Maria de Azevedo Nunes.

Imagem 03: Sr. Manequinho, puxador da turma de samba Mangueira do Samba, Comunidade Santa Rosa, Axixá MA. Foto: Marilande Abreu

Inventário Nacional de Referências Culturais - INRC: plataforma de inventários e salvaguarda do IPHAN

O Iphan, órgão do Estado vinculado ao Ministério da Cultura, é responsável por manter o patrimônio material e imaterial do País, sua história é importante para a discussão das políticas públicas de patrimônio no país. Uma de suas ações, que visa ampliar o reconhecimento de bens – materiais e imateriais –de culturas tradicionais e populares, é a construção de uma plataforma que sistematize informações e dados, que ficam disponíveis tanto para visita quanto para solicitação de reconhecimento e salvaguarda. Mais recentemente, essa plataforma de inventários transformou-se numa ágil e participativa plataforma digital, que tanto divulga como recebe solicitações de manifestações culturais existentes por este Brasil afora.

Criado nos anos 2000, o Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC), tem uma origem participativa, sua concepção contou com instituições públicas e privadas, detentoras das referências culturais, que realizaram a identificação e documentação de inúmeros territórios, comunidades e bens culturais, criando possibilidades para protegê-los. O inventário abarca não apenas bens imateriais, como celebrações, formas de expressão, saberes e lugares, mas também edificações e, na nova versão, também os objetos e os significados a eles associados[15]".

Os dados e as informações necessárias para a solicitação de inventário de bens (material e imaterial) continuam parecidos com a plataforma anterior, mas agora com mais agilidade, pois podem ser preenchidas e alimentadas em tempo real. Como anuncia o Iphan, a plataforma digital do INRC, é um novo espaço virtual "poderá receber documentos, fotos, áudios e vídeos sobre as manifestações da cultura brasileira – inicialmente a partir de projetos-piloto, que contribuirão para o aperfeiçoamento do Inventário. Considerada uma iniciativa para inovação e governo digital, a plataforma poderá ser utilizada por prefeituras, governos estaduais, organizações não governamentais e, principalmente, *pelas próprias comunidades detentoras das referências culturais nos mais diversos territórios do País*".

O projeto "Turmas de samba do Maranhão" é um dos projetos-piloto da plataforma digital do novo INRC do Iphan. Que seja anúncio de novos tempos para as políticas culturais no Maranhão e no Brasil.

Imagem 03: Instrumentos da Mangueira do Samba, de Alto Bonito, Pedro do Rosário/MA.
Foto: Marilande Abreu

[15] Informações disponibilizadas no site do Iphan: https://www.gov.br/iphan.

REFERÊNCIAS

ABREU, Marilande. (2009). **Um olhar sobre a tradição –** relacionando campo religioso e campo intelectual. São Luis, EDUFMA\UNICAMP.

CANCLINI, N. G. **Culturas Híbridas.** (2013) São Paulo. Edusp.

CASTRO, R. (2015). **A noite do meu bem:** A história e as histórias do samba-canção. São Paulo. Ed. Companhia das Letras.

CAVALCANTI, Maria Laura; GONÇALVES, Renata Sá (orgs). (2009). **Carnaval em múltiplos planos.** Rio de Janeiro: Faperj; Aeroplano. pp. 253-276.

ERICEIRA, Ronald Clay. (2006). **Haja Deus:** A Flor do Samba no Carnaval da Atenas Brasileira. São Luís: Secretaria Municipal de Cultura, 2006.

FERRETTI, Mundicarmo. (2000). **Desceu na Guma:** o Caboclo não Tambor de Mina. São Luís, EDUFMA.

_____. (2002) **As religiões afro-brasileiras no Maranhão**. São Luís, Comissão Maranhense de Folclore, Boletim n°22.

FERRETTI, Sérgio. (1995). **Repensando o sincretismo**. São Paulo: EDUSP, São Luís: EDUFMA.

_____. (1996) **Querebentã de Zomadônu**. São Luís, EDUFMA, (2° ed.).

GEERTZ, Clifford (1989). **Uma descrição densa, por uma teoria interpretativa da cultura**. Rio de Janeiro: LTC Editora S&A.

MARTINS, Arinaldo de S. (2021). **Dando nome aos bois** - a apropriação do bumba boi maranhense e sua invenção como artefato político. São Luís/MA. EDUFMA.

MARTINS, Carolina. (2021) **Política e cultura nas histórias do bumba meu boi do Maranhão.** Teresina/PI. Ed. Cancioneiro.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. "Autenticidade, memória e ideologias nacionais. O problema dos patrimônios culturais". **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 1, n.2, 1988, pp.264- 275.

Sites:

Iphan: https://www.gov.br/iphan

https://www.cmfolclore.ufma.br/

Revalidando o título do Tambor de Crioula do Maranhão: Relato de uma experiência

Rodrigo Ramassote[16]
Rafael Bezerra Gaspar[17]

Este relato tem dois objetivos primordiais: a) apresentar, em breves linhas, as diretrizes gerais que sustentam os processos de revalidação do título de Patrimônio Cultural do Brasil dos bens registrados pelo Iphan; e b) indicar as atividades realizadas e os resultados obtidos durante o processo de revalidação do Tambor de Crioula do Maranhão. Com isso, esperamos divulgar, para um público mais amplo, aspectos dos processos de trabalho, dos procedimentos administrativos e do teor do conhecimento antropológico produzido no interior do Iphan na área do Patrimônio Cultural Imaterial.

Breve retrospecto institucional.

Desde a promulgação do Decreto nº. 3.551/2000, que instituiu os Livros de Registro e criou o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI), instaurou-se o compromisso do Iphan com os bens registrados, no sentido de salvaguardá-los mediante documentação, reconhecimento, ampla divulgação, acompanhamento periódico e incentivo às suas condições socioculturais, econômicas e ambientais de produção e reprodução. Entre outras providências, o decreto estipula, em seu art. 7º, que cabe ao órgão realizar a "**reavaliação dos bens culturais registrados, pelo menos a cada dez anos**" e encaminhá-la "ao Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural para decidir sobre a *revalidação* do título de 'Patrimônio Cultural do Brasil'". Determina, ainda, em parágrafo único, que, "negada a revalidação, será mantido apenas o registro, como referência cultural de seu tempo" (BRASIL, 2000, *on-line*, grifo nosso).

Naquela altura, o Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial (GTPI), instituído com a finalidade de prestar assessoria à comissão que se encarregaria de elaborar proposta, visando à regulamentação da política de salvaguarda do patrimônio cultural imaterial, e que culminou na redação do Decreto nº 3.551/2000, concluiu que a "noção de continuidade histórica e o reconhecimento da dinâmica própria

[16] Doutor em Antropologia Social pela Unicamp. Pós-Doutor em Antropologia Social pela USP. Desde 2006, é técnico do IPHAN, atuando com Patrimônio Imaterial. Realizou pesquisas sobre história da antropologia brasileira, pensamento social brasileiro e, na atualidade, sobre Honduras. Tem escrito artigos, livro e capítulos de livros sobre esses temas e sobre patrimônio cultural imaterial. E-mail: ramassote@hotmail.com

[17] Doutor em Antropologia Cultural pelo PPGSA/IFCS/UFRJ. Desde 2019, é Técnico em Antropologia na Superintendência do IPHAN no Maranhão, coordenando ações e pesquisas sobre o patrimônio cultural imaterial no estado. E-mail: rafaelbgaspar@yahoo.com.br

de transformação do bem imaterial conduziu à proposição de uma ação fundamental: **o acompanhamento periódico da manifestação para avaliação de sua permanência e registro das transformações e interferências em sua trajetória**" (IPHAN, 2006, p. 19, grifo nosso).

Em 18 de julho de 2013, surgiu a Resolução Iphan nº 01 e suas determinações passaram a orientar os processos administrativos de Revalidação do Título de Patrimônio Cultural do Brasil dos bens culturais registrados. Em que pese a pertinência dessa proposta, ela estipulou uma série de etapas e providências que demandavam recursos operacionais e orçamentários que dificultavam a execução dos procedimentos necessários à sua consecução. De igual maneira, a interpretação de certas atribuições e a exigência de alguns pré-requisitos acabaram por exorbitar o âmbito e o escopo geral da revalidação do título do bem, atingindo uma magnitude talvez indevida e em boa parte já consignada pela titulação do bem.

A partir de novembro de 2018, teve início uma série de reuniões para redefinir os contornos e parâmetros do processo de revalidação. Ao cabo de alguns meses e de um conjunto de providências e deliberações, o esforço culminou na publicação da Resolução nº 05/2019[18]. Além de aprimorar os trâmites burocráticos e otimizar a utilização de recursos humanos e financeiros, o novo instrumento normativo erigiu como principal desafio instituir uma proposta de releitura de todo o processo administrativo, voltada para a descrição das atuais condições de existência dos bens registrados em comparação com a documentação administrativa e o conhecimento gerados no momento da titulação. Ainda que a atualização das informações sobre o bem registrado constitua um aspecto importante, o processo de revalidação, de acordo com o novo entendimento, vai além e instaura uma oportunidade singular de reflexão retrospectiva sobre a própria política institucional. Isso possibilita rever decisões, rumos e encaminhamentos; revisitar questões que, anos depois, parecem pouco exploradas ou receberam novos entendimentos; propiciar a elucidação de pontos e aspectos que, após a titulação, provocam impasses; e reapreciar a orientação geral do processo de patrimonialização do bem, suas justificativas, argumentos e recomendações de salvaguarda.

Para isso, esse procedimento administrativo é deflagrado pela redação, por técnicos do Departamento de Patrimônio Imaterial (DPI) do Iphan, de uma nota técnica, que amalgama e sistematiza considerações sobre o bem, provenientes da Coordenação-Geral de Identificação e Registro (CGIR) e da Coordenação-Geral de Promoção e Sustentabilidade (CGPS) daquele departamento. O propósito é oferecer subsídios para a elaboração do parecer de reavaliação, que fica

[18] Ver: Processo SEI nº 01450.001735/2019-33.

sob a responsabilidade dos técnicos das superintendências do Iphan implicadas na instrução do processo de Registro, na implantação e no acompanhamento de ações de salvaguarda.

Ao contrário da instrução normativa anterior, exageradamente nucleada no DPI, a atual preconiza que a instância e os atores privilegiados para levar a cabo as atividades que subsidiam o parecer de reavaliação, o documento mais importante do processo, são os técnicos das superintendências estaduais. Por estarem mais bem situados e aparelhados, podem perceber e qualificar as transformações pelas quais o bem passou, repensar o caminho trilhado desde então e proceder aos encaminhamentos necessários para a realização dos procedimentos que facultem a revalidação do título de Patrimônio Cultural do Brasil.

Além disso, recomenda-se o envolvimento – da maneira mais conveniente e conforme cada contexto particular – dos detentores, parceiros e demais segmentos interessados na produção do parecer de reavaliação, de modo a garantir não apenas a apuração mais completa das informações, como também a legitimidade social do conteúdo do documento. Espera-se, ainda, quando for o caso, o apontamento de recomendações e encaminhamentos (relativos à nomenclatura do bem, redefinição de seu recorte territorial, ampliação de identificação, entre outros), que serão, por seu turno, remetidos às coordenações do DPI correspondentes, para serem tomadas as providências.

É oportuno indicar que a avaliação feita nos processos de Revalidação concebe as transformações pelas quais os bens culturais passam não como um sinal de desvio em relação a um padrão ou modelo supostamente "autêntico", mas como indicadores de sua vitalidade e capacidade de adaptação aos novos tempos. O que importa discernir é a permanência da consciência de um vínculo histórico e de um repertório de referências culturais compartilhadas que se transmite dentro do grupo e por meio do qual eles demarcam suas fronteiras simbólicas, "representam, realimentam e modificam a sua identidade cultural e localizam a sua territorialidade" (ARANTES, 2001, p. 131). Nesse sentido, a ideia de tradição poderia ser mais bem compreendida não enquanto um conjunto substantivo e imutável de atributos, mas como uma categoria cultural imersa em contextos históricos que lhes conferem sentido: uma construção simbólica acionada por grupos e indivíduos de maneira situacional e contrastiva (HANDLER e LINNEKIN, 1984; SANDRONI, 2013).

Mobilização da comunidade detentora e as etapas de reavaliação

Em dezembro de 2018, antes mesmo da instauração oficial do processo de Revalidação do Tambor de Crioula, ocorreu reunião ampliada com a comunidade detentora na Casa do Tambor de

Crioula no Centro Histórico de São Luís, cujo objetivo central foi sua mobilização prévia para conhecimento dos procedimentos administrativos. Estiveram presentes, à época, os membros do Comitê Gestor da Salvaguarda do Tambor de Crioula[19] e demais detentores do bem cultural, além da direção do Departamento de Patrimônio Imaterial do Iphan e de gestores e técnicos da Superintendência no Maranhão.

Posteriormente, em junho de 2019, daquele ano, os técnicos do Iphan-MA e do DPI propuseram, em conjunto com o Comitê Gestor da Salvaguarda do Tambor[20], uma agenda de reuniões com vistas à realização efetiva da reavaliação do bem cultural. Nessa oportunidade, os técnicos destacaram a importância das orientações existentes no documento "Roteiro básico para Revalidação do bem", cuja descrição se encontra anexa à Resolução Iphan nº 05/2019, possuindo como referências os seguintes blocos estruturantes de questões: a) condições atuais de produção e reprodução do bem cultural; b) transformações e o fortalecimento sociocultural do bem reconhecido como Patrimônio Cultural do Brasil; c) recomendações de Salvaguarda no processo de Salvaguarda; d) recomendações e encaminhamentos da reavaliação.

Em agosto daquele mesmo ano, o Iphan deu início, oficialmente, à abertura do processo de Revalidação do Tambor de Crioula, com a redação de Nota Técnica pela Coordenação-Geral de Identificação e Registro (CGIR) e a Coordenação-Geral de Promoção e Sustentabilidade (CGPS), conjuntamente com o DPI, na qual constava as reflexões referentes aos designados "aspectos culturalmente relevantes" do bem cultural e outras informações pertinentes que justificaram o seu registro e os fundamentos para uma análise acerca da contribuição das ações de apoio e fomento implementadas para sua a continuidade e seu fortalecimento. Além disso, o DPI solicitava à Superintendência no Maranhão a indicação dos técnicos responsáveis para a execução, junto à comunidade detentora, dos procedimentos necessários à efetivação deste processo.

As reuniões ocorreram, no primeiro momento, entre os técnicos do Iphan-MA e membros do Comitê Gestor, com as discussões pautadas nas questões indicadas no documento "Roteiro básico",

---

[19] No âmbito da Salvaguarda, o Comitê Gestor corresponde à formação de coletivo deliberativo, conforme estabelecido no Termo de Referência para a Salvaguarda dos Bens Registrados, instituída pela Portaria Iphan nº 299, de 17 de julho de 2015, assim como também disposto no Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI) regulamentado por meio da Portaria nº 200, de 18 de maio de 2016.

[20] O Comitê Gestor da Salvaguarda do Tambor de Crioula do Maranhão inclui a presença de detentores e detentoras, sendo dividido em 07 áreas da Ilha de São Luís (Centro/ Ponta D'Areia, Camboa/Vila Palmeira, Areinha/Coroadinho, Itaqui/ Bacanga, Anil/ Cidade Operária, BR-135, Paço do Lumiar/ Ribamar, sendo ocupados, cada uma, no máximo por 02 representantes. Além disso, participam representantes da União dos Tambores de Crioula do Maranhão, Federação das Entidades Folclóricas e Culturais do Estado do Maranhão, Comissão Maranhense de Folclore, Secretaria Municipal de Cultural de São Luís, Secretaria de Estado da Cultura do Maranhão e Superintendência do Iphan no Maranhão.

totalizando quatro encontros realizados na Casa do Tambor de Crioula, ocorridos no mês de julho de 2019. A partir dessas reuniões com o Comitê Gestor, foi possível sistematizar todas as informações coletadas, objetivando elaborar um documento preliminar que servisse de subsídio para sua apresentação junto à comunidade detentora.

Nos meses de setembro e outubro daquele ano, passou-se a uma nova etapa do processo de reavaliação do bem cultural, com a participação do maior número de detentores e detentoras por meio da realização de reuniões ampliadas na Casa do Tambor e na sede da Superintendência do Iphan- MA[21]. Conforme registro feito em listas de presença nessas reuniões ampliadas, tivemos um total aproximado de 60 detentores, incluindo os membros do Comitê Gestor, demais donos de grupos de Tambor, coreiros, coreiras, pesquisadores e representantes de entidades da cultura popular maranhense.

O objetivo central foi validar as informações já indicadas pelos representantes do Comitê Gestor da Salvaguarda do Tambor de Crioula e, também, incluir novas propostas e sugestões, assim como fazer correções no diagnóstico feito por esses representantes ou mesmo eliminar propostas indicadas, conforme avaliação dessa plenária mais ampla. O formato das reuniões ampliadas correspondeu à apresentação, por parte dos técnicos do Iphan-MA, dos dados levantados e sistematizados junto aos representantes do Comitê Gestor, seguindo o elenco de blocos estruturantes indicados no documento "Roteiro básico para Revalidação do bem", com cada bloco discutido separadamente. Os debates ocorridos nas reuniões ampliadas apresentaram os pontos de vista dos detentores e detentoras a respeito da continuidade dos "aspectos culturalmente importantes", na prática do bem cultural nos dias atuais e destacados em seu processo de Registro, assim como também apontaram as alterações ocorridas, a incorporação de elementos novos à manifestação nas últimas décadas, as preocupações da comunidade detentora e suas implicações para a ocorrência do Tambor após o processo de reavaliação.

Aspectos culturais relevantes – mudanças e continuidades

Dentre os aspectos culturais importantes debatidos no processo de reavaliação do Tambor junto à sua comunidade detentora, destacou-se a indumentária, cujas mudanças ocorreram antes mesmo do

[21] Foram realizadas quatro reuniões ampliadas com detentores e detentoras do Tambor de Crioula, entre os meses de setembro e dezembro de 2019.

processo de patrimonialização do bem cultural. A partir dos anos 1970, sobretudo sob influência do turismo no estado, as chamadas "fardas" dos brincantes passaram por uma padronização de seus tecidos e adereços e os grupos de Tambor incorporaram a ideia de que deveriam se vestir "bem" para satisfazer um público interessado em conhecer as manifestações do folclore maranhense.

A vestimenta considerada tradicional pelos detentores, o chamado *chitão*, mesmo sendo entendida como uma marca autêntica da manifestação e, por isso, ainda bastante valorizada, é continuamente substituída por novos tecidos, vistos pelos próprios detentores como mais duradouros e de melhor qualidade. Consequentemente, a aquisição de novos tecidos elevou os custos de compra, exigindo gastos maiores dos brincantes para sua adequação ao padrão exigido para suas apresentações em eventos financiados pelo poder público. Considerando também que a frequência de apresentações dos grupos de Tambor localizados na capital São Luís aumentou em decorrência dos pagamentos dos *cachês*, tornou-se frequente o uso das vestimentas padronizadas, sendo necessário ter tecidos mais duráveis e de boa qualidade. Em suma, a indumentária é um aspecto fortemente debatido no interior dos grupos, pelo motivo de ser entendida como um elemento tradicional da manifestação, sendo defendida, por exemplo, a presença das estampas, herdadas do *chitão* e bastante usadas nas rodas de tambor nos dias atuais.

Quanto à dança, o canto, os ritmos e os tipos de tambores existentes (o grande, o meião e crivador), estes aspectos mantiveram uma continuidade desde o registro do bem cultural, segundo os relatos dos detentores, porém existem dificuldades para a permanência de algumas práticas vinculadas a esses aspectos, assim como preocupações da comunidade detentora quanto à relação com os segmentos mais jovens do Tambor. No tocante ao canto, por exemplo, predomina no interior de alguns grupos, a forte resistência dos mais velhos à inclusão de jovens, revelando assim um temor dos detentores quanto à renovação dos cantadores em face do falecimento de mestres mais antigos. Mesmo reconhecendo que novos cantadores surgiram no interior dos grupos, após o registro do bem cultural, alguns detentores mencionaram a necessidade de ter mais apoios e incentivos, por meio da realização de oficinas de transmissão de saberes e ofícios, buscando estimular os jovens e identificando cantadores potenciais.

Outro entrave existente, atualmente, para a inserção dos mais jovens, corresponde ao contexto religioso predominante em algumas comunidades onde se localizam grupos de Tambor. Muitas famílias se converteram às doutrinas evangélicas, proibindo os filhos de ter participação nas práticas da manifestação, além de sua discriminação ao bem cultural.

A intolerância religiosa no interior das comunidades onde se encontra o Tambor emerge, segundo a comunidade detentora, como um problema que ameaça a continuidade do bem cultural e a transmissão de seus saberes e modos de fazer entre os mais jovens.

No que toca à chamada *punga dos homens,* foi mencionada na reavaliação a demanda pela identificação dos grupos que ainda a praticam e pela implementação de ações que a salvaguardem. Os homens realizam a coreografia na roda, com um deles usando a perna para tocar os joelhos de outro homem ou, em alguns casos, também dar rasteira nos pés, sendo entendida como uma performance tradicional do bem cultural e cuja manifestação ainda existe em grupos localizados principalmente em municípios, fora da Ilha de São Luís, como Rosário, Icatu, Axixá, Morros e Anajatuba.

O estudo coordenado por Sergio Ferreti (FERRETTI, 2002), no final dos anos 1970, já havia identificada a ocorrência da *punga dos homens* em grupos de Tambor em municípios do interior do estado, com sua coreografia marcada pelo movimento de combate entre os participantes, assemelhando-se à capoeira e assim retomando a possível hipótese do Tambor de Crioula ter se originado de uma espécie de luta, distinguindo-se do sentido de convite à dança com o qual é entendida a punga entre as mulheres (CARNEIRO, 1982). A ocorrência desse aspecto em municípios distantes da capital São Luís é visto, pelos detentores, como uma ação que deve preservar uma performance entendida como *tradicional* no bem cultural, mas que ainda carece de pesquisas aprofundadas sobre as práticas existentes e os significados atribuídos pelos grupos.

Ainda em relação à dança, constatou-se que a participação de indivíduos externos aos grupos de Tambor, em apresentações públicas, tem gerado apreensão na comunidade detentora. O exemplo debatido correspondeu à presença constante de homens gays nas rodas públicas de Tambor, em São Luís, usando saias e dançando nos lugares das mulheres. Sobretudo para os membros mais antigos nos grupos, a participação de homens gays provoca constrangimentos e produz uma preocupação quanto à alteração nos significados tradicionais das funções masculinas e femininas nos modos de fazer e executar o Tambor.

Em relação ao toque no Tambor, existem polêmicas envolvendo os papéis atribuídos aos homens e às mulheres. Conforme os depoimentos dos detentores nas reuniões amplas de reavaliação, o toque e o canto são aspectos que, tradicionalmente, são atribuídas aos homens. Às mulheres, por sua vez, está designado o seu papel de figura principal na dança.

A participação de mulheres no toque do tambor já havia sido registrada na pesquisa coordenada por Ferretti (2002, p. 70), entendida como atos de improviso, como se fosse uma espécie de

provocação ao cantador que não conduzia bem as toadas nas rodas. Por sua vez, a presença feminina no toque do tambor, principalmente no contexto de São Luís, nos últimos anos, sempre se torna assunto polêmico e desperta questionamentos sobre as funções dos brincantes na manifestação.

Para a comunidade detentora, essa participação feminina no toque do tambor, no entanto, não significaria uma alteração radical no bem cultural, uma vez que o homem se manteria como o integrante legítimo a exercer esse papel. A preocupação anunciada pelos detentores seria da ordem simbólica, visto que estaria em jogo uma mudança no significado do lugar ocupado pela mulher dentro do Tambor.

A presença feminina no toque suscitou o entendimento, entre alguns detentores, de que a manifestação está, a cada ano, sofrendo influência de modismos externos, cujas implicações levam à alteração nos sentidos das funções que, tradicionalmente, dizem respeito aos homens e às mulheres no Tambor. Conforme depoimento de alguns detentores nas reuniões ampliadas da reavaliação do bem cultural, uma das explicações à desaprovação da participação feminina no toque corresponde ao impedimento do uso dos tambores pelas mulheres. O tambor grande ou *rufador* está associado às obrigações religiosas dos brincantes do Tambor, qual seja, a do pagamento de promessa, sendo representado como um instrumento sagrado e não podendo ser manuseado por qualquer indivíduo. Como a mulher é acometida pela menstruação, ela passa a ser representada na manifestação como uma figura impura e tal condição, simbolicamente, entendida como agravante, restringiria sua participação no toque do tambor.

A esse respeito, está em discussão o vínculo existente entre as práticas do Tambor e as obrigações rituais que tal manifestação possui nas celebrações religiosas. A pesquisa coordenada por Ferretti demonstrou que o Tambor de Crioula assume-se como uma manifestação profana, mas também possui sentidos e conotações ligados ao sagrado, em decorrência principalmente do pagamento de promessa de muitos brincantes. Além disso, existe uma correlação entre o Tambor de Crioula e o Tambor de Mina, uma vez que o primeiro se faz também com base em fundamentos religiosos, possuindo várias conexões com a religiosidade popular maranhense, como a devoção a São Benedito, cujo sincretismo se manifesta em Verekete ou outras entidades africanas e caboclas no Tambor de Mina (FERRETTI, 2002, p. 127).

Assim, os tambores detêm grande importância nas duas manifestações (profana e religiosa), sendo entendidos como objetos sagrados para seus praticantes, visto que são realizados por indivíduos que participam no mesmo nível socioeconômico. Durante as reuniões ampliadas, a comunidade

detentora demonstrou ter entendimento das controvérsias existentes quanto a este tema e mobilizador de preocupações no que se refere à preservação dos significados tradicionais atribuídos aos papéis masculinos e femininos desempenhados pelos brincantes.

Outro aspecto debatido nas reuniões correspondeu ao modo de fabricação dos tambores, cujo cenário demonstra a redução significativa dos tambores produzidos com madeira e a consolidação, não tão recente, daqueles feitos a partir de PVC (policloreto de vinila). Desde os anos 1970, os tambores eram fabricados com cano de plástico por alguns grupos que os consideravam mais leves para o deslocamento, muito embora aqueles feitos de madeira, naquele momento, ainda se mantivessem como opção para uso nas apresentações dos brincantes (FERRETTI, 2002).

A utilização dos tambores fabricados com PVC aumentou nos últimos doze anos, após o Registro do bem cultural, em relação à utilização da madeira, motivado pela facilidade para o deslocamento dos instrumentos e sua comodidade nas apresentações. Ademais, a opção pelos tambores de PVC envolve também as restrições, por parte dos órgãos ambientais, à extração de madeira para a fabricação do modelo mais tradicional, tornando-se um risco para eventual prisão daqueles que são flagrados durante a sua extração ou que mantém a posse das espécies lenhosas.

A fabricação do tambor com PVC e sua utilização mais frequente podem gerar, segundo a comunidade detentora, uma ameaça à transmissão do ofício de construção de tambores de madeira aos mais jovens, colocando em risco a transferência desse saber. Os detentores foram uníssonos na defesa da preservação do modo de fazer o tambor de madeira, sendo necessária e urgente sua valorização no processo de Salvaguarda por meio do apoio à realização de oficinas de transmissão de conhecimentos e da identificação e valorização dos mestres que dominam as técnicas de escavação.

Quanto às modalidades de grupos de Tambor existentes, o número de grupos formalizados cresceu, desde o período da instrução do seu Registro, se comparado à redução do chamado “Tambor de ponta de rua”, formato sem personalidade jurídica que nunca deixou de existir e ainda ocorre, atualmente, em alguns bairros de São Luís. Com o aumento dos grupos formalizados e sua permanência por longo tempo, outros tipos são criados apenas em períodos do Carnaval e nas Festas Juninas, conforme o cronograma de apresentações oficiais, desaparecendo tão logo finaliza esses momentos festivos. Passam a ser designados de “Tambor artístico” ou “grupo de sacola”, referências à condição de não possuírem a marca do trabalho e menos ainda a presença de brincantes efetivos, devido ao recrutamento temporário de coreiros e coreiras que circulam em diferentes grupos, não sendo pertencentes a nenhum deles e mudando apenas as roupas; levadas em suas sacolas.

Atualmente, os grupos de Tambor formalizados recebem recursos das secretarias estaduais e municipais de cultura, para as apresentações oficiais, ficando submetidos aos editais de seleção, baseados na apresentação de extensa documentação, como o chamado *portfólio* que destaca informações sobre a história e a formação do grupo, suas atividades, número de membros, trabalhos desenvolvidos e suas comprovações, além de material fotográfico e/ou videográfico. A modalidade de escolha dos grupos de Tambor para as apresentações oficiais é intensamente criticada pela comunidade detentora, devido à assimetria existente na seleção dos grupos, cuja classificação final cria uma hierarquia no interior do Tambor, fazendo entender que alguns grupos são mais privilegiados, já que alcançam mais apresentações e outros são preteridos pelo órgão oficial. É também recorrente a reclamação sobre a falta de recursos ou o atraso do pagamento dos grupos.

No contexto dos grupos estabelecidos na Ilha de São Luís, ocorreu um aumento elevado de grupos designados como "Tambor artístico", fenômeno marcado pelo caráter temporário dos grupos e que expressa bem a pressão dos órgãos oficiais pela padronização dos grupos e imposição aos editais. Os grupos permanentes e formalizados, no entanto, não estão apenas envolvidos com a lógica das exibições públicas. Mesmo diante desse contexto voltado ao espetáculo em eventos oficiais, muitos grupos formalizados ainda mantêm a realização das obrigações religiosas pelos brincantes, confirmando principalmente sua devoção a São Benedito e outras entidades religiosas cultuadas em seus rituais.

Por fim, uma demanda importante levantada no processo de reavaliação diz respeito à realização de pesquisas quantitativas e qualitativas sobre o Tambor de Crioula em todo estado do Maranhão, cumprindo com uma medida de salvaguarda necessária para adoção de ações futuras favoráveis a este bem cultural. A comunidade detentora reivindica pesquisas para o levantamento atualizado do quantitativo de grupos em diferentes regiões do Maranhão[22]. Nos municípios localizados na Ilha de São Luís, por exemplo, onde se verifica a maior quantidade de grupos de Tambor e se consolidou a maior parte dos dados sobre o bem cultural e execução de ações de Salvaguarda ainda não se realizou um mapeamento mais detalhado de todos os agrupamentos logo após o Registro.

[22] Na primeira metade dos anos 2000, os dados alcançados durante o processo de inventário e pesquisa para fins de Registro do Tambor indicaram o total de 61 grupos identificados em São Luís e municípios do interior, como Caxias, Pinheiro, Porto Rico e Cajapió (RAMASSOTE, 2006). No caso específico de grupos localizados dentro e fora da Ilha de São Luís, os levantamentos parciais feitos pelo Iphan-MA entre 2014 e 2018, contabilizaram a existência de 102 grupos concentrados principalmente no norte do estado, entre grupos formalizados e não formalizados. Tal quantitativo, porém, carece de atualização e de melhor qualificação, visto a duração temporária dos grupos nos últimos anos, incluindo os impactos da crise sanitária com a pandemia da Covid-19.

Ademais, é pertinente a implementação de avaliação dos processos de produção e reprodução dos principais aspectos culturais do Tambor em diferentes regiões do estado e identificação das medidas oficiais existentes, sejam municipais ou estaduais, para incentivo e visibilidade à manifestação. Além disso, a produção de documentação sobre a continuidade e as mudanças nos aspectos culturais que estruturam o bem cultural se mostra inevitável para a compreensão dos seus efeitos na prática do Tambor e no surgimento de novos significados.

Como se procurou demonstrar, mais que a descrição das transformações do bem após o Registro, o processo de revalidação consubstancia uma mirada renovada e um exercício de autorreflexão sobre o processo de patrimonialização, amadurecidos pela experiência de gestão acumulada no decurso do tempo transcorrido, tanto no órgão quanto em relação aos detentores. Esperamos, com estes breves apontamentos, ter indicado as possíveis contribuições propiciadas pela implementação dos processos de revalidação. Julgamos que o espaço de atuação e os problemas particulares desencadeados por esse procedimento administrativo promovam, com a sua progressão, um estímulo renovador para a compreensão, não apenas dos fenômenos concernentes às reconfigurações históricas dos bens, mas também um aprimoramento e requalificação dos instrumentos de gestão do Iphan.

REFERÊNCIAS

ARANTES, Antonio Arantes. “Patrimônio imaterial e referências culturais”**.** *In:* **Revista Tempo Brasileiro**, n. 147, out.-dez. 2001.

BRASIL. **Decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000.** Institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/d3551.htm. Acesso em: 4 ago. 2020.

CARNEIRO, Edison. **Folguedos tradicionais.** 2ª ed. Rio de Janeiro: FUNARTE/INF, 1982.

FERRETTI, Sergio (Org.). **Tambor de Crioula**: ritual e espetáculo. 3ª ed. São Luís: Comissão Maranhense de Folclore, 2022.

HANDLER, Richard; LINNEKIN, Jocelyn. **Tradition, genuine or spurious.** Journal of American Folklore, v. 97, n. 385, p. 273-290, 1984.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Os sambas, as rodas, os bumbas, os meus e os bois (2003-2010)**. Brasília: Iphan, 2006.

RAMASSOTE, Rodrigo (Org.). **Os Tambores da Ilha.** São Luís: Iphan 2006.

SANDRONI, Carlos. “Tradição e suas controvérsias no Maracatu de Baque Virado”. In: GUILLEN, Isabela Cristina Martins. **Inventário cultural dos maracatus nação.** Recife: Editora UFPE, 2013.

O PATRIMÔNIO CULTURAL MATERIAL EM METAMORFOSE: Uma apresentação do caso da Fonte do Ribeirão em São Luís-MA

Guanni Laissa Figueiredo Bogéa[23]

1. INTRODUÇÃO

Construída em 1796, a mando do então governador do Maranhão Fernando Antônio de Noronha, a Fonte do Ribeirão foi construída com o objetivo de melhorar o saneamento e as condições da água para a população daquela região e arredores.

A fonte cumpriu sua função de abastecimento de água para a população por algumas décadas, porém o descaso e a falta de manutenção da mesma contribuíram para o desuso do espaço juntamente com a iniciação do fornecimento de água encanada para parte da população (BARBOSA E MARQUES, 2007).

Devido às suas características arquitetônicas provenientes de sua arquitetura colonial, de acordo com informações do IPHAN, a Fonte do Ribeirão foi em 1950 tombada pelo SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), órgão federal de proteção ao patrimônio cultural brasileiro, hoje Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

Apesar do tombamento, que deveria preservar a Fonte do Ribeirão, a mesma passou por períodos de abandono por parte dos órgãos responsáveis. Com o descaso, além de ter se tornado uma área perigosa por conta da pouca circulação de pessoas, principalmente no período noturno, a Fonte do Ribeirão passou a ser usada indevidamente como ponto de lixo.

Século XXI, três séculos após a sua construção, a Fonte do Ribeirão passou a ser o palco de grupos de artistas populares maranhenses e de eventos socioculturais como rodas de tambor de crioula, de samba e capoeira, entre outros diversos eventos. Ressignificando assim o uso e o significado do local.

O presente artigo busca registrar, analisar os novos usos e compreender como se deu o processo de ressignificação do espaço da Fonte do Ribeirão. A partir de entrevistas com agentes do movimento da Fonte do Ribeirão buscou-se entender como se deu o processo de ocupação e apropriação daquele espaço a partir das memórias desses.

Nesta pesquisa buscamos entender o caso da Fonte do Ribeirão a partir de uma perspectiva da produção do espaço urbano, "a cidade como produto e condicionante da reprodução da sociedade, da

[23] E-mail: guanni24@gmail.com - Universidade Federal do Maranhão - UFMA. A elaboração deste artigo contou com a orientação da Profª. Drª. Fernanda Rodrigues Galve (UFMA).

reprodução da vida, das relações sociais que se manifestam na prática socioespacial" ou seja, "o espaço construído e modificado, no dia-a-dia, nas ações cotidianas, no uso e na apropriação que dele se faz e, ao mesmo tempo, o espaço influenciando essa cotidianidade" (SOBARZO MIÑO , 2004, p. 22).

2. OS USOS CONTEMPORÂNEOS DA FONTE DO RIBEIRÃO

2.1 Turismo na Fonte: Valorização do Patrimônio?

A Fonte do Ribeirão, ponto turístico e de cultura da cidade, até o momento presente é um dos cartões postais mais visitados da cidade de São Luís por turistas. A inserção do centro histórico de São Luís nas atividades relativas ao turismo cultural, conforme Carvalho (2009), são referentes aos últimos 30 anos.

O que se pressupõe é que com a atividade do turismo cultural se alcance como efeito a valorização e preservação do Patrimônio cultural, além do desenvolvimento econômico ligado à inserção do patrimônio nas atividades mercadológicas.

No entanto, de acordo com informações obtidas através de entrevistas, conversas "informais" e publicações encontradas na internet, nas últimas décadas, não foi exatamente o que aconteceu com o patrimônio, no caso do objeto desta pesquisa. Conforme as informações obtidas, desde o final do século XX e início do XXI, a Fonte do Ribeirão sofreu constantemente com problemas relacionados ao descaso e à má conservação do patrimônio.

Podemos compreender esse fato através do discorrido por Sant'anna (2016, apud. GONÇALVES, 2019) em relação ao Programa de Revitalização das Cidades Históricas (PCH/1973). Para ela, o grande obstáculo para o sucesso dos programas de revitalização realizados não só em São Luís como também em outras cidades é a falta de articulação entre governos locais, estaduais e nacionais para o contínuo cuidado com o patrimônio. Gonçalves (2019) já enxerga os problemas do patrimônio por outro viés, o do despreparo tanto técnico como financeiro do Iphan que impede que o mesmo seja aproveitado da melhor forma.

É nesse contexto de descaso e abandono da Fonte do Ribeirão, patrimônio cultural da cidade, apresentado aqui que a mesma passa a ser ocupada e "revitalizada" (definição utilizada pelas pessoas que passaram a fazer eventos e intervenções artísticas e culturais na fonte), por iniciativa da comunidade, a princípio pelos moradores da região, e posteriormente por diferentes grupos e pessoas.

2.2 Efervescência cultural na Fonte

A Fonte do Ribeirão como palco de eventos e atividades artísticas e culturais não é algo exclusivo das últimas décadas. A partir de uma pesquisa na Hemeroteca Digital Brasileira, foram encontradas manchetes de jornais da época, onde é possível encontrar noticiado alguns eventos, como uma oficina de pintura realizada na fonte em 1951 e uma apresentação teatral ocorrida em 1971.

No entanto, nas últimas décadas, principalmente dos anos 2010 para cá, as atividades e eventos no espaço da fonte se intensificaram. Eventos e atividades como rodas de samba, shows, rodas de capoeira, exposições, brechós, exibição de documentários, performances artísticas, ensaio de bumba boi e outros grupos de cultura popular maranhense.

Imagem 01 - Show de 409 anos de São Luís.
Fonte: SECOM. 2021.[24]

Alguns eventos e atividades que acontecem na Fonte do Ribeirão são independentes, como as rodas de tambor de crioula e capoeira. Outros, como o caso de alguns shows, acontecem com apoio de órgãos públicos como da prefeitura, como podemos ver na imagem a seguir, que inclusive já realizou eventos de grande porte como a festa de aniversário de 409 anos da cidade com vários shows de artistas locais e apresentação de dança na Fonte (Figura 2).

[24] Disponível em: https://www.saoluis.ma.gov.br/smtt/noticia/38539/prefeito-eduardo-braide-entrega-obra-de-conservacao-da-fonte-do-ribeirao-em-noite-de-espetaculo-cultural. Acesso em: 13 de nov. de 2023.

A preservação dos bens culturais é dever do estado. No entanto, de acordo com a Carta de Quito de 1967 “do seio de cada comunidade pode e deve surgir a voz de alarme e a ação vigilante e preventiva” (IPHAN, 1967, p. 9).

E o que pôde ser percebido a partir da pesquisa oral é que as ocupações e apropriações do espaço da Fonte do Ribeirão nas últimas décadas, principalmente entre os anos de 2010 a 2015, foram motivadas por preocupações geral da comunidade do centro, que era o estado em que se encontrava a fonte, suja e sendo utilizada como ponto de uso de drogas, além do “deserto” que tornava a área perigosa.

> “a fonte tava suja [...] a fonte tava tipo jogada mesmo [...] um ponto de lixo”. (X. Entrevista realizada em 16 de out. de 2023).
>
> “tava tendo muito assalto [...] tava jogado”. (Z. Entrevista realizada em 27 de set. de 2023)

A partir das falas acima, de organizadores do movimento na Fonte, podemos perceber como estava a situação do espaço.

> É factível que a inserção de localidades no circuito do turismo cultural ofereça possibilidades de revitalização do acervo arquitetônico através da valoração e da potenciação de determinados elementos e atributos constitutivos do patrimônio cultural local. Entretanto, com o advento do turismo, o lugar, anteriormente vinculado estritamente às atividades de vivência, trabalho ou moradia pelos residentes, altera o seu significado, com reflexos diretos nos valores e significados a ele atribuídos e, sobretudo, no tipo de relacionamento entre os moradores e seu patrimônio. As alterações na dinâmica sócio-cultural em virtude do turismo influenciam diretamente a percepção dos moradores em relação aos seus impactos sobre o patrimônio cultural, e notadamente em seu nível de comprometimento em relação à preservação dos bens patrimoniais (CARVALHO, 2009, p. 30).

O que pode ser percebido no caso da Fonte do Ribeirão é que com a fonte como ponto de atividade turísticas ocasionou um sentimento de despertencimento naqueles moradores da região, pelo fato de considerarem a como um aparelho exclusivamente turístico, o que fez com que deixassem de lado o cuidado com aquele espaço. Por isso,

> Como as comunidades desempenham papel fundamental para o advento do turismo em qualquer localidade, é necessário promover melhorias na área social. Nesse sentido, decorre a necessidade de se criar ações no intuito de incorporar aquelas comunidades socialmente marginalizadas na vivência cotidiana do local a qual pertencem (CARVALHO, 2009, p. 37).

2.3 O Uso do espaço urbano

2

Os usos e apropriações do espaço urbano tem sido discutido a cada dia mais. É no espaço urbano onde o indivíduo pode se relacionar com o outro, conhecer o mundo a sua volta, desenvolver- se intelectualmente e socialmente.

David Harvey (2014, p. 74) em seu texto The right to the city (O direito à cidade) expõe como o capitalismo e a urbanização estão intrinsecamente ligados. De acordo com o autor existe uma "necessidade perpétua de encontrar terreno lucrativo para a produção e absorção de excedentes de capital". Lugares de consumo de bens e serviços. Essencial para desenvolvimento industrial capitalista.

"Vivemos num mundo onde os direitos de propriedade privada e a taxa de lucro se sobrepõe a todas as outras noções de direito" e assim culminam na negligência a outro tipo de direito, o direito à cidade. (HARVEY, 2014, p. 73).

> O direito à cidade está muito longe da liberdade individual de acesso a recursos urbanos: é o direito de mudar a nós mesmos pela mudança da cidade. Além disso, é um direito comum antes de individual já que esta transformação depende inevitavelmente do exercício de um poder coletivo de moldar o processo de urbanização. A liberdade de construir e reconstruir a cidade e a nós mesmos (HARVEY, 2014, p. 74)

É direito de todos os indivíduos viver, ocupar, construir a cidade, com qualidade e segurança, claro, e resistindo "à mercantilização dos territórios, da natureza e das pessoas" (PÓLIS, 2020). O direito à cidade não se refere somente a políticas públicas. É incontestável a relevância de políticas públicas, no entanto, o direito à cidade vai além disso, na realidade, ele não é um, mas sim um conjunto de direitos.

"[...] a vida urbana regulada pelo cotidiano, despolitizada e monótona, sentida mais intensamente pela classe operária, que tem o seu tempo consumido pelo trajeto casa-trabalho, sem possibilidade de lazer, encontros e manifestações de desejos" (PÓLIS, 2020). É essa a realidade de quem tem o seu direito à cidade negligenciado.

A partir disso surge o questionamento de Harvey. Os processos de urbanização no último século têm verdadeiramente contribuído para o bem estar dos indivíduos na sociedade? Acreditamos que não. Levando em consideração que os processos de urbanização ou de organização espacial em prol do capital tem cada vez mais afastado os indivíduos do direito à cidade. Para o geógrafo,

> A qualidade de vida urbana tornou-se uma mercadoria, assim como a própria cidade, num mundo onde o consumismo, o turismo e a indústria da cultura e do conhecimento se tornaram os principais aspectos da economia política urbana. A tendência pós-moderna de encorajar a formação de nichos de mercado – tanto hábitos de consumo quanto formas culturais – envolve a experiência urbana contemporânea com uma aura de liberdade de escolha, desde que se tenha

> dinheiro. Centros comerciais, galerias e pequenos comércios proliferam, como fast-food e mercados locais de artesanato (HARVEY, 2014, p. 81).

Nessa conjuntura abordada por Harvey os espaços urbanos são prioritariamente espaços mercantis voltados para a produção do capital e os "resultados são indelevelmente cáusticos sobre as formas espaciais de nossas cidades, que consistem progressivamente em fragmentos fortificados, comunidades fechadas e espaços públicos privatizados mantidos sob constante vigilância" (HARVEY, 2014, p. 81).

> Sob estas condições, ideais de identidade urbana, cidadania e pertencimento – já ameaçados pela propagação do mal-estar da ética neoliberal – tornam-se mais difíceis de se sustentar. A redistribuição privada através da atividade criminal ameaça à segurança individual a cada momento, induzindo demandas populares por repressão policial. Mesmo a ideia de que a cidade poderia funcionar como um corpo político coletivo, um lugar no interior do qual e a partir dele movimentos sociais progressistas poderiam surgir, parece implausível. Há, entretanto, movimentos sociais urbanos procurando superar o isolamento e remodelar a cidade segundo uma imagem diferente da que apresentam os empreendedores, que são apoiados pelas finanças, pelo capital corporativo e um aparato local do Estado progressivamente preocupado com o empresariamento (HARVEY, 2014, p. 82).

Como afirma Harvey, é difícil sentir-se como cidadãos ou parte de um lugar diante dessa situação. Contudo, o autor ressalta a existência de grupos em prol dessa luta. O caso do projeto "Samba na Fonte", que será apresentado a seguir, pode e deve ser entendido como o exercício do direito à cidade.

A Fonte do Ribeirão é um caso interessante das diferentes dimensões da produção do espaço. "Os interesses ligados aos planos político e econômico que definem o espaço do ponto de vista da dominação", como seu uso para atividade turística. "Mas também as ações que produzem e reproduzem o espaço pela sua apropriação por meio do seu uso cotidiano e que constroem, no plano do vivido, [...] relações de reconhecimento que se constroem no imaginário das pessoas", como seus usos contemporâneos pela população de São Luís, e principalmente do centro da cidade.

2.4 O projeto "Samba na Fonte"

Como dito anteriormente, a partir dos anos 2010 para cá, os movimentos no espaço da Fonte se intensificaram. Dentre as atividades que ocorreram, um projeto se destacou, talvez pela proporção ou pela regularidade do mesmo, acontecia todas as quintas feiras, que foi o "Projeto Samba na Fonte" (2010-2023).

Um projeto de quase 15 anos, muito (re) conhecido pelas pessoas da região do centro, e que por muito tempo movimentou, e como os próprios integrantes do projeto apontam, e levou "vida" para a fonte que estava abandonada.

O Projeto "Samba na Fonte" teve início em 2010. Organizadores das primeiras edições do movimento se dispuseram a nos narrar como se deu o início do projeto que visava "revitalizar" o espaço abandonado da Fonte do Ribeirão. De acordo com eles, em um momento de descontração e conversa eles chegaram no assunto da situação da fonte

> "A gente começou o samba na Fonte de uma maneira conversada, entre amigos, lá na rua do Alecrim [...] A gente conversando, conversando, conversando sobre como a gente ia fazer para revitalizar a fonte, porque a fonte tava suja [...] tava tendo essa questão de muita gente indo tomar banho na fonte, aí deixava a fonte toda suja, os craqueiros iam pra lá fumar, aquela coisa, dormia bêbado lá com garrafas de bebida, essas coisas todas, então a fonte estava ficando um ponto de lixo". (X, entrevista realizada em 16 de out. de 2023).

> "[...] a gente se reunia lá e tal, bateu um papo, trocamos uma ideia [...] e de lá a gente começamo fazer, se reunir. Rapaz bora fazer um samba lá dentro da fonte, bora, bora, começamo a fazer um samba lá dentro da fonte, e aí nesse tempo, não tinha caixa de som, tinha uma caixinha amplificada [...] O samba que a gente fazia lá na verdade não era… era era na verdade a gente fazia a limpeza da fonte [...] E aí, a gente ia limpar a fonte [...] a gente se reunia, levava a vassoura pra lá, levava a coisa limpava, tirava aquele limo. Aí, depois, a gente começava a fazer um sambinha, começava a fazer um sambinha, brincar, fazer o samba". (Y, entrevista realizada em 23 de out. de 2023).

A partir dos relatos podemos perceber como se deu o início do projeto, a partir de uma inquietação de um grupo de pessoas com a forma que o patrimônio da Fonte estava sendo tratado. A limpeza e a ocupação foram as maneiras encontradas por eles para tentar resolver os problemas da Fonte. Nas redes sociais do grupo é possível encontrar as imagens e vídeos de limpeza da fonte e dos arredores (Figura 3).

Imagem 02 - Limpeza da Fonte antes do samba
Fonte: Marilia De Laroche, 2015.[25]

Devido ao fato desses trabalharem com música, resolveram levá-la para a Fonte

> "[...] aí quando tinha, era todas as quintas, ele mandava um som pra gente, pedia pra limpar a fonte, mesmo a gente chegava cedo pra limpar, mas ele organizava as coisas também direitinho com a gente, e assim foi. O Samba na Fonte foi fluindo, fluindo, fluindo com a ajuda do presidente da Fundação de Cultura também, aí a gente fez o documento, o projeto, o documento do Samba na Fonte e mostramos pra ele, e assim a gente ficou fazendo esse evento dentro da fonte". (X. Entrevista realizada em 16 de out. de 2023).

Na fala acima, o informante conta sobre a ajuda recebida do presidente da FUNC (Fundação Municipal de Cultural). O projeto durante muitos anos foi realizado sem apoio financeiro. Os incentivos eram mínimos. O projeto obteve, no início, apoio verbal da FUNC, além da disponibilização de uma caixa de som e uso da energia do prédio. A fundação ocupava o imóvel defronte a Fonte do Ribeirão, hoje ocupado pelo MPMA (Ministério Público do Maranhão).

> "Não tinha apoio de ninguém não. Nada. Só as vezes o pessoal ali do bar que cedia energia ou então o pessoal ali da FUNC [...] dinheiro não, não tinha ajuda de ninguém. Só a gente mesmo que ficava lá passava o chapéu". (Z. Entrevista realizada em 30 de out. de 2023)

O chapéu mencionado na fala do entrevistado foi a forma que o grupo encontrou para conseguir fazer com o que projeto se mantivesse ao longo dos vários anos em que atuou na fonte sem maiores incentivos financeiros. Durante o samba alguém passa com o chapéu no meio da "galera" e assim quem puder e quiser, contribui.

[25] Disponível em: https://www.facebook.com/marilia.de.laroche/photos. Acesso em: 13 de set. de 2023.

Além do objetivo de ocupar a área abandonada, levar a circulação de pessoas para o lugar, alegria, limpeza, entre outras coisas, o grupo também sempre levantou outra bandeira que é a de valorização da cultura popular maranhense e dos artistas nativos e principalmente o samba e os sambistas maranhenses, que ainda são pouco reconhecidos.

> "A gente não começou a fazer o samba nem pensando que ele ia chegar a essa proporção. Que na verdade o Samba na Fonte chegava às famílias, né, que moravam pertinho com seus filhos [...] o samba na fonte foi feito pra revitalizar a fonte, pra deixar a fonte com uma cara de mais fonte, né, que as pessoas pudessem parar, festejar um pouquinho, ver o samba, né, que a gente começava, que a gente sempre começou o samba com cantores nossos maranhenses, com o samba maranhense, e depois a gente completava com outras coisas, entendeu, com outros sambistas do Brasil, mas o samba na fonte sempre foi voltado pra esse tipo de força, que é o samba maranhense, né, de Patativa e Companhia, Antônio Vieira e assim outros mais". (X. Entrevista realizada em 16 de out. de 2023)

Outro fato importante a ser mencionado é a rotatividade de pessoas no grupo que atuava na Fonte, em muito se deve ao fato de que as pessoas que participavam do projeto e formavam o corpo de músicos possuírem outras ocupações, o que impedia que estivessem presentes assiduamente, além de outras razões como conflitos internos.

Devido a isso o grupo que realizava o projeto passou por diversas formações, com entrada, saída e retorno de integrantes, além de estar sempre aberto a participações de pessoas que chegavam e resolviam dar uma "palhinha" no show.

> "[...] né, e aí ficamos nessa, né. Muitos da gente começou a trabalhar, fazer outras coisas, viajar, e o samba na fonte ficou em frente, porque sempre tinha um na frente do samba na fonte, então a gente não teve trabalho. Aí agora, depois dessa pandemia, deu uma parada, aí a gente tentou voltar, foi o que aconteceu, que esse promotor chegou e embarcou o samba na fonte dizendo que não era certo fazer um samba dentro da fonte, que a gente não acredita nisso [...] O Samba na Fonte foi feito só pra isso, pra revitalizar a fonte e dar um sorriso naquela área ali do centro, que estava bem abandonada. Aquela parte ali da fonte do Ribeirão de 2006, que eu prestei muita atenção, 2003, 2004, 2005, 2006, até a gente botar o Samba na Fonte, aquilo ali era uma área de zumbi, né." (X. Entrevista realizada em 16 de out. de 2023).

Imagem 03: Fonte Cheia Fonte:
Filhos Da Fonte, 2022.[26]

O projeto conseguiu cumprir o objetivo de levar pessoas para aquela área, de denunciar aquela situação de descaso e de chamar atenção para a Fonte. A questão da limpeza, no começo, também foi amenizada. Entretanto, em treze anos de projeto, promovendo a cultura e a arte maranhense, o "Samba na Fonte" foi a cada ano se tornando mais conhecido, movimentado e maior. Chegando a se tornar um evento de grandes proporções, e sendo um evento independente e sem apoio financeiro, os problemas de poluição do patrimônio voltaram a aparecer. A limpeza da fonte após os eventos do projeto, pelo grupo, foi uma forma de tentar resolver o novo/velho problema.

Somente nos últimos anos, de acordo com os entrevistados, talvez pela dimensão que alcançou, o projeto conseguiu um pequeno incentivo financeiro de negócios que se iniciaram nos arredores da fonte, que podem ou não ter iniciado pela movimentação que aquela área passou a ter. E também de simpatizantes do projeto. Como mencionado nas falas a seguir.

> "[...] quando abriu o burguer night lá ele começou a dar uma força" (Z. Entrevista realizada em 30 de out. de 2023).
>
> "o taberna ele conseguia um apoio [...] o burger night também ajudava um apoio financeiro [...] um cara que a gente conheceu lá mermo na fonte ele começou a dar um apoio pra gente

[26] Disponível em: https://www.instagram.com/p/CkZXj6jpVjp/. Acesso em: 13 de nov. de 2023.

vezes em quando ele conseguia. Arranjava cem reais cento e cinquenta pra gente". (Y. Entrevista realizada em 30 de out. de 2023)

No entanto, o projeto passou por alguns momentos difíceis como a pandemia da covid 19, o envolvimento de um dos integrantes em uma polêmica de violência feminina e por fim, a denúncia do MPMA, que ocasionou o fim do projeto na Fonte do Ribeirão.

De acordo com as informações das entrevistas, a decisão (não se sabe exatamente de qual órgão é a decisão e nem o motivo certo, pois nenhum se pronunciou oficialmente até o presente momento) foi pelo fim de todas as atividades na fonte, o que não se pode confirmar justamente por falta de um pronunciamento oficial para a população que desfrutava daquele espaço e também pelo fato de ainda estarem acontecendo alguns movimentos, como o tambor de crioula as terças feiras. Até o momento somente o samba foi impedido.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Analisamos os usos contemporâneos da Fonte do Ribeirão, suas mudanças e transformações ao longo das últimas décadas. A partir das entrevistas, entendemos as motivações que levaram às ocupações do espaço. Assim percebemos, como tais ocupações foram importantes para a preservação da Fonte e conscientização da comunidade.

A partir das análises entendemos a necessidade de cuidado e preservação com nosso patrimônio, que sofre constantemente com o descaso não só dos órgãos responsáveis como também da população. É preciso encontrar meios de fazer com que a população se sinta parte desse patrimônio e da história que eles carregam para assim surgir o sentimento de afeto e estima desses para com o patrimônio. Como podemos ver no caso da Fonte, que a partir da ocupação e novos usos da fonte, boa parte da comunidade entendeu a necessidade de cuidar e preservar aquele espaço que é da comunidade também.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, M.; MARQUES, M. Aspectos Históricos e Características Arquitetônicas das Fontes do Ribeirão e das Pedras em São Luís do Maranhão. *In:* **XII Encontro Da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Planejamento Urbano e Regional. Anais** [...] Belém, PA. ENANPUR, v. 12, n. 1, 2007. Disponível em: https://anais.anpur.org.br/index.php/anaisenanpur/article/view/1264/1247. Acesso em: 12 de nov. de 2023.

CARVALHO, K. K. D. “Turismo e preservação do patrimônio cultural na visão dos moradores do bairro da Praia Grande em São Luís/MA”. **Revista Brasileira de Pesquisa em Turismo**, v. 3, n. 1, p. 25-45, 2009.

GONÇALVES, A. C. C. **Economia da cultura, patrimônio cultural e desenvolvimento: uma análise da trajetória dos programas federais de preservação do patrimônio cultural brasileiro a partir da década de 1970.** Monografia (Graduação em Ciências Econômicas) - Universidade Federal do Maranhão. São Luís, p. 95, 2019. Disponível em: https://rosario.ufma.br/jspui/handle/123456789/3795. Acesso em: 1 de nov. de 2023.

HARVEY, D. **Cidades Rebeldes**: do direito à cidade à revolução urbana. Geografares, Martins Fontes, São Paulo, 2014 (versão original em inglês de 2012, editora Verso), p. 294, 2014. Disponível em: https://periodicos.ufes.br/geografares/article/download/8844/6243/21726. Acessado em: 1 de nov. de 2023;

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Normas de Quito.** Reunião sobre a conservação e utilização de monumentos e lugares de interesse Histórico e Artístico – O.E.A. – Organização dos Estados Americanos. Quito, Equador, novembro/dezembro, 1967. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Normas%20de%20Quito%20196 7.pdf. Acesso em: 1 de nov. de 2023.

INSTITUTO PÓLIS. **O que é direito à cidade?** 2020. Disponível em: https://polis.org.br/direito-a-cidade/o-que-e-direito-a-cidade/. Acesso em: 09 de out. de 2023.

SOBARZO MIÑO, O. **Os espaços da sociabilidade segmentada**: a produção do espaço público em Presidente Prudente. Tese (Doutorado em Geografia) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Presidente Prudente, p. 224. 2004.

Lei Paulo Gustavo em São Luís: Relato de experiência das oficinas de elaboração de projetos culturais

Jefferson Dantas [27]

Introdução

Cheguei a São Luís com o intuito de entender as manifestações culturais afro-brasileiras como trabalho. Meses depois, modifiquei meu plano de trabalho, pus-me a entender as experiências profissionais de agentes culturais no contexto da Lei Aldir Blanc, analisando aspectos micro e macrossociológicos. A realidade do agente cultural em São Luís não é das melhores, fato expresso por representantes das mais diversas linguagens, gerações, raças e classes. Paira certa incredulidade em um campo artístico popularmente desorganizado. Não só o descrédito em ações institucionais, mas, também, em si próprios, enquanto agentes de mudanças.

À vista disso, criei *a Oficina de elaboração de projetos culturais para a Lei Paulo Gustavo***.** Destaque-se que a Lei Paulo Gustavo é o maior investimento de cultura do Brasil. O curso foi preparado com ares de urgência, pois a Prefeitura de São Luís já havia lançado dois editais, um que premiava iniciativas culturais realizadas, outro que chancelou futuros projetos. Conjuguei minha experiência em gestão cultural com formação didática que estava em mim dormente.

Foi uma estratégia para estar junto, conhecer pessoas e entrevistá-las, isto é, a busca por condições alvissareiras para o desenvolvimento de minha pesquisa. Mais do que isso, um exercício de educação popular, onde havia o compartilhamento de um saber técnico com uma audiência não universitária. Estava imbuído pela perspectiva do antropólogo Carlos Rodrigues Brandão, de que é possível mudar a realidade desde que mudemos as pessoas, emulando "uma experiência de esperança".

Dinâmica das oficinas

A primeira oficina teve oito horas-aula, divididas em duas manhãs, numa quinta e sexta-feira, na Fábrica Santa Amélia, antiga Companhia de Lanifícios Maranhense, instalada em 1892, hoje *campus* da Universidade Federal do Maranhão, no centro da cidade. A oficina debutou com os povos de terreiro em razão da sub-representação deste segmento no fomento artístico-cultural. Recebemos três representantes ligados a este público: um advogado, uma brincante do tambor de crioula, vinda

[27] Pós-doc no Programa de Pós-graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal do Maranhão. Bolsista do Programa de Desenvolvimento da Pós-graduação na Amazônia Legal. Doutor em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Campinas. E-mail: jefferson.dantass@gmail.com

da cidade de Rosário, e uma estudante, administradora de um espaço no centro de São Luís, iniciativa de empreendedorismo negro e criativo, feito à moda guerrilha. Além destes, estiveram presentes alunos do curso de turismo e hotelaria.

A segunda oficina aconteceu no Espaço cultural Pega Beco, lá foi realizada num formato mais curto, com quatro horas, significando uma tarde inteira. O evento fluiu como previsto, tivemos algumas surpresas: a presença de um jovem do Quilombo Ipiranga, cerca de 290 km da capital do Estado; a presença de uma profissional catarinense ligada ao Mestre Tião Carvalho, atualmente radicada no bairro de Fátima, e uma professora que organiza coletivamente um projeto educacional que colocou cerca de 100 pessoas nas universidades públicas do Maranhão, por meio do cursinho popular, envolvendo cultura e educação popular.

Imagem 01: Oficina no Pega Beco.

Para fazer as oficinas, era necessário se cadastrar no site de extensão da Universidade Federal do Maranhão, etapa sobre a qual os cursistas relataram dificuldades. Pensei, por vezes, se os cursistas não estão conseguindo fazer esse cadastro tão simples, como poderão se inscrever em um edital público de fomento, cuja documentação é farta? Contudo, insisti, pois não significava apenas a inscrição e, talvez, “ganhar um edital”, mas ser incentivado à autonomia, à leitura e à escrita para editais.

Para superar esta limitação inicial, montei um formulário *google* para a próxima oficina, ocorrida no Museu do Reggae, solicitando apenas o *whatsapp* e o nome completo do cursista. A atividade foi noturna pela primeira vez, acatei a sugestão do diretor do Museu. A oficina ficou mais

prática, liamos quase na íntegra o edital, apresentei item por item do que era exigido, explicava a necessidade de organização dos documentos e exposição clara e objetiva das informações do projeto. Fui, ao longo das oficinas, adaptando-a à necessidade do público.

Imagem 02: Oficina no Museu do Reggae.

Percebi que a ideia de ter um projeto aprovado e fomentado pelo Estado era bastante remota no imaginário dos cursistas, embora aqueles agentes culturais já tivessem uma trajetória de atividades culturais. De um lado, eles consideravam difícil a participação nos certames em função da burocracia e terminavam se afastando. Por outro lado, o poder público não desenvolve ações que aproximem estas pessoas de sua linguagem administrativa, daí o hiato político entre o fomento e o fazedor de cultura.

Além da questão burocrática, havia outra: a alfabetização insuficiente. Na oficina do Museu e nas do Solar Maria Firmina dos Reis, do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra, havia um momento em que os cursistas deveriam preencher os campos do plano de trabalho com o meu auxílio, poucos se aventuravam, pois tinham vergonha de “escrever errado” ou não sabiam escrever. Noutras situações, eles não se atreveram nem a ditar o que seria escrito. Fato não só percebido por mim, mas também pelo pesquisador João Victor Campelo que se tornou ao longo desse processo um multiplicador desse saber.

Acredito que a razão cabisbaixa que acompanhava parte dos cursistas é fruto desse problema. O não domínio do ato de leitura e escrita impactava sobremaneira na interpretação do mundo à sua volta. Isso se passou na cidade que tem como um de seus epítetos o de Atenas Brasileira. Rótulo poderoso que criou uma verticalização entre cultos e incultos, os que organizam a cultura e os que sobrevivem a este processo.

Por esse motivo, a ideia de aprovar um projeto é tão remota no imaginário de muitos fazedores de cultura em São Luís. Infelizmente, o Maranhão ainda lidera no analfabetismo. A divisão da sociedade em classes opera igualmente a divisão social das linguagens e das formas de expressão, uma divisão que interessa aos donos do poder.

Uma experiência de esperança

Quero narrar fatos mais auspiciosos, saindo da negatividade para a positividade, como enseja Patricia Collins, no sentido de que a reconstrução da autoestima se trata justamente da desconstrução dos estereótipos.

O trabalho de uma trancista/produtora chamou minha atenção na primeira noite de oficina. Ela, acompanhada pela irmã e de outras mulheres do bairro, pretende fortalecer a autoestima e a identidade de crianças, mulheres e pessoas negras a partir de uma nova percepção e da valorização do cabelo, da estética e do penteado afro.

Ela tinha dúvidas quanto à sua inserção no campo dos editais e da política cultural, no curso percebeu que seu trabalho é inovador, na medida em que repercute práticas e temas salutares, que podem vir a incrementar currículos e ações pedagógicas nas escolas, tal como enseja a Lei n°10.639 de 2003.

Esses são aspectos que nos fazem continuar acreditando nas ações educativas e no trabalho com as camadas populares, empobrecidas e subalternizadas no desenvolvimento histórico. Narro agora os sentidos diversificadores que buscam driblar as barreiras políticas postas ao longo do tempo, sujeitos rebeldes que há muitíssimo já se revoltam e denunciam a falta de oportunidades.

Merece destaque o quanto as pessoas demandavam o curso. Foram realizadas 12 oficinas, entre o final de setembro e o início de novembro de 2023. Reparei que estava sendo acompanhado por Arison, da Vila Embratel, e Regina Arcanjo, ambos participaram de mais da metade das oficinas ministradas. Com Arison, atuante no Hip Hop há 30 anos, organizei oficina em seu bairro, Vila Embratel, região de Itaqui-Bacanga.

Imagem 03: Oficina na Vila Embratel.

Ele estava com bastante entusiasmo por retornar à cena artística depois de pequeno interlúdio. Na oportunidade, Arison fez questão de me mostrar seu bairro, local onde promoveu nas últimas décadas iniciativas de arte/educação. Por seu turno, Regina Arcanjo, coreira e turismóloga, intermediou a oficina realizada no Instituto de Estudos Sociais e Terapias Integrativas – IESTI. Regina faz um trabalho de anfitriã da cultura afro-maranhense numa perspectiva decolonial, salientando aspectos fundamentais e, principalmente, positivos da população negra então subalternizada. Ambos organizaram oficinas em suas comunidades por entenderem que a mensagem do curso trazia um sentido de fortalecimento da agência dos profissionais da cultura e das artes.

Destaque-se, também, que aos poucos foram surgindo outras oficinas de elaboração de projetos culturais gratuitas, inclusive, patrocinadas pela Companhia Vale do Rio Doce. Devemos torcer para que elas venham para ficar dado o grau de necessidade e debilidade organizacional dos agentes culturais da cidade. Com isso, depreendi que os objetivos político-pedagógicos de incentivo à autonomia, à leitura, à escrita e a aproximação dos textos da lei e dos editais estavam surtindo algum efeito, que o curso esteve em bom caminho.

Conclusões Preliminares

A situação de São Luís está aquém das experiências de outros lugares, inclusive, do próprio Nordeste, onde já se experimenta um fluxo institucional organizado, embora tenha lei de incentivo, plano, conselhos e fundo de cultura antigos. Destaco alguns aspectos da política cultural na cidade do Maranhão:

1. Política de ocasião - marcada pela lógica de eventos públicos e comemorações de efemérides (Carnaval, São João, Natal) assinalada por alto grau de personalismo político.
2. Falta de planejamento e governança débil - falta de *timing* com a política nacional, demora na execução da Lei Paulo Gustavo, baixa governança de dados, vazamento de dados sensíveis, insegurança jurídica e falta de pagamento de eventos realizados há mais de um ano;
3. Transferência da responsabilidade para o setor privado (leis de incentivo);
4. Baixa participação da sociedade civil – descrédito no papel do estado/ autoridade quando o assunto é cultura. Os grupos dirigentes promoveram ao longo dos últimos anos um afastamento estratégico dos assuntos culturais.

Os pontos destacados acima se referem às governanças municipal e estadual. Logicamente, tais características não são exclusivas de São Luís, mas aqui se repete as "tradições tristes" da política cultural, lembrando da expressão forjada pelo pesquisador Albino Rubim. Não há, efetivamente, um dinamismo da política cultural, mas um uso político da cultura. Diferentes grupos dirigentes mantiveram subordinados os agentes culturais, sobretudo, ligados às culturas populares, de modo que quando se fala em ação estatal política na área da cultura dois nomes apenas são lembrados e, até mesmo, comemorados. Destaque-se, não se tem referência positiva de governo progressista quando o assunto é cultura. O cenário institucional da cultura em São Luís me fez lembrar do clássico texto da filósofa Marilena Chauí - Cultura Política e Política Cultural - onde relata sua experiência enquanto secretária de cultura da cidade de São Paulo, no contexto da vitória da Prefeita Luiza Erundina, pelo Partido dos Trabalhadores, entre 1989 e 1992. As questões postas pela filósofa são curiosamente parecidas com as vivenciadas na ilha e culminam num ponto comum: a tentativa de democratização dos bens e serviços culturais.

O desafio por ela enfrentado consistia na afirmação da igualdade contra a hierarquia, no direito à informação frente à desinformação e ao segredo burocrático e na criação de novos direitos contra a

rotina e o vazio. Mais do que curiosa, esta situação é trágica, é preciso ter em mente que a política cultural democrática e inclusiva só surgirá com a mudança da cultura política. De um lado, uma secretaria de cultura com pessoal concursado, que não fique à mercê de patrões ocasionais. Do outro lado, o estímulo à participação das camadas populares na construção das políticas de cultura.

Acredito que a experiência do curso tenha sido exitosa, não só para o levantamento das características institucionais supracitadas, mas também pelo incentivo à autonomia, à leitura, à escrita de projetos culturais, à participação social ativa e popular para enfrentar a baixa institucionalidade e o atraso enquanto atitude consciente de elites políticas locais.

REFERÊNCIAS

BRANDÃO, Carlos R. **O que é educação popular**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

CHAUÍ, Marilena. Cultura política e política cultural. **Dossiê Cultura Popular**. Estud. av. 9 (23). Abr 1995.

Pindoba: Uma diversidade étnico cultural quilombola em Paço do Lumiar

Sérgio Henrique Pinto Silva[28]
Graciele de Oliveira Castelo Branco[29]
João Victor Mendes Silva[30]
Heriverto Nunes Mendonça Junior[31]

Desde o século XVIII, já eram formados quilombos no Maranhão, como meio de resistência da população negra à escravidão, por meio de rebeliões e fugas, sendo os mais expressivos os de Lagoa Amarela, sob a liderança do Negro Cosme, em Chapadinha, e São Benedito do Céu, na Baixada Maranhense, em Viana. A formação de quilombos era violentamente reprimida pelas forças governistas. A partir de 1865, Alcântara passa por um declínio econômico, com a queda das exportações e o deslocamento da produção para os vales dos Rios Itapecuru, Mearim e Pindaré, que levou ao abandono de terras pelos proprietários das grandes fazendas, e pelas ordens religiosas Ordem do Carmo, dos Jesuítas, das Carmelitas, e dos Mercedários, que também possuíam terras em Alcântara, levando a população negra a promover outras formas de organização e ocupação do território.

Com isso, surgem denominações para a forma de ocupação dessas: “Terras de Preto” (adquiridas por prestação de serviços realizados por escravizados, ou compradas por escravizados alforriados), “Terras de Santo” (deixadas pelas Ordens Religiosas aos antigos escravizados) e “Terras de Pobreza" (doações das fazendas falidas para ex-escravizados, registradas em cartório num ato de doação do proprietário). Tais denominações levaram à construção da identidade cultural, religiosa e territorial dessas comunidades. Outros ex-escravizados se mudaram para as cidades, em busca de trabalho.

A cultura quilombola no Maranhão se expressa em manifestações culturais como o Bumba meu boi e o Tambor de Crioula, o catolicismo popular (como o Festejo de São Benedito e a Festa do Divino) e religiões de matriz africana (o tambor de mina e seus caboclos e encantados), no modo de vida das quebradeiras de coco babaçu, na agricultura de subsistência (e produção de farinha de mandioca), coleta de frutos como a juçara (açaí), dentre outros aspectos. No entanto, tais comunidades enfrentam diversas dificuldades, como conflitos rurais por disputa de terras com fazendeiros, divisão da produção agrícola com donos de terras, vulnerabilidade socioeconômica, dificuldade de acesso a serviços básicos de educação e saúde.

[28]Mestre em Geografia e professor da SEDUC-MA.
[29] Mestre em Geografia e professora da SEDUC-MA.
[30] Mestre em Geografia e professor da SEDUC-MA.
[31] Mestrando em Educação - UFMA.

Tanto os moradores de terras formadas por antigos quilombos como de comunidades negras formadas a partir do fim da escravidão buscaram se organizar, com o surgimento de movimentos negros a partir dos anos 1970. Com a Constituição de 1988, e seu art. 68 do Ato das Disposições Constitucionais Transitórias (ADCT), garantindo a propriedade definitiva das terras aos remanescentes de quilombos que as estejam ocupando, as comunidades negras ganharam uma atenção maior em seu processo de luta por reconhecimento para titularização das terras e acesso a serviços básicos, como educação e saúde.

A Pindoba é uma dessas comunidades que apresenta uma das manifestações representativas da memória e da identidade de seu povo e encontra-se localizada no Município de Paço do Lumiar.

A Pindoba

A Pindoba é uma planta da família das palmáceas, que devido à abundância na região, originou o nome da comunidade Pindoba, no município de Paço do Lumiar. O lugar apresenta feições rurais com atividades econômicas do setor primário, em especial a agricultura familiar, fonte de renda de boa parte dos moradores, e o sentimento de alegria e coletividade que também se destacam com os eventos que acontecem.

A Pindoba fica a 20 km de São Luís, e seu acesso pode ser por diferentes percursos, como a Estrada de São José de Ribamar (MA-201), Estrada da Maioba (MA-202), Turu, através da Av. Gen. Arthur Carvalho (MA-204), ou ainda pela avenida que contorna as praias da capital, a Av. dos Holandeses (MA-203). Apesar da proximidade com a capital, o referido município conserva hábitos simples, com traços culturais singulares que precisam de ações de valorização do patrimônio cultural.

Os patrimônios culturais são estratégias por meio das quais grupos sociais e indivíduos narram sua memória e sua identidade, buscando para elas um lugar público de reconhecimento [...]. Transformar objetos, estruturas arquitetônicas, estruturas urbanísticas em patrimônio cultural significa atribuir-lhes uma função de “representação” que funda a memória e a identidade (GONÇALVES, 2002, p. 121-122).

No dicionário de língua portuguesa, a memória é conceituada como uma recordação, portanto, uma lembrança, algo que faz parte do sistema biológico do ser humano, e que está envolvida numa atividade psíquica que guarda experiências vivenciadas (CARVALHO, 2009). Tal atividade mental transcende no tempo, por meio de moradores que contavam lembranças configuradas em histórias a

outros, e assim foram passadas de uma geração a outra, fazendo parte da construção da identidade do lugar.

A memória histórica é uma marca de identificação de grupos humanos, pois ela é capaz de distinguir ou aproximar, identificar acontecimentos marcantes que podem envolver trivialidades ou conflitos num contexto em que a identidade cultural define e diferencia grupos (MAGALHÃES, 2005). Assim, a memória é responsável por criar sentimento de identidade e pertencimento, pois apesar de ser lembrança vaga ou não, ela reaparece no presente quando evocada, é atual, e quando preservada se perpetua no tempo como uma forma de resistência de determinados grupos.

Neste sentido, identidade se constitui pelas características comuns, por exemplo, crenças religiosas, hábitos, ritos ou formas de fazer, ou seja, tudo o que identifica determinada população quanto aos seus aspectos culturais, e que possa provocar o sentimento de pertença. A cultura e a memória possuem uma estreita relação na formação da identidade:

> A definição da própria identidade cultural implica em distinguir os princípios, os valores e os traços que a marcam, não apenas em relação a si própria, mas frente a outras culturas, povos ou comunidades. Memória e identidade estão interligados, desse cruzamento, múltiplas pelas possibilidades poderão se abrir ora produção de imaginário histórico-cultural (SANTOS, 2004 apud MAGALHÃES, 2005, p. 30).

Daniel de La Touche, conhecido como Senhor de La Ravardière, acompanhado de cerca de 500 homens vindos das cidades francesas de Cancale, Granville e Saint-Malo, chegou à região em 1612 para fundar a França Equinocial e realizar o sonho francês de se instalar na região dos trópicos. Uma missa rezada por capuchinhos e a construção de um forte nomeado de *Saint-Louis* ("São Luís"), em homenagem prestada a Luís IX, patrono da França, e ao rei francês da época Luís XIII, marcaram a data de fundação da nova cidade: 8 de setembro. Logo se aliaram aos indígenas, que foram fiéis companheiros na batalha contra portugueses vindos de Pernambuco decididos a reconquistar o território, o que acabou por acontecer alguns anos depois.

Os padres capuchinhos presentes entre os colonos eram Claude d'Abbeville e Yves d'Évreux, que produziram importantes relatos sobre a presença francesa no Maranhão. Abbeville enumera 27 aldeias na Ilha Grande onde viviam cerca de 12 mil tupinambás.

A chegada dos padres franceses foi em Jeviree (atual São Francisco), aldeia que servia de porto aos tupinambás. Após, seguiu até o Forte (atual Palácio dos Leões) e até o Convento São Francisco, ponto de partida para as visitas pelas aldeias da ilha. A primeira aldeia visitada, foi Turoup (atual

bairro do Turu). A última foi Taperoussou (na ilha de Tauá-Mirim), aldeia que foi visitada pelo padre Arsênio, estando o padre Abbeville no Forte, após os conturbados acontecimentos ocorridos em Eussauap. No percurso, os franceses visitaram a aldeia de Juniparã (região da atual Jeniparana), foram à Itapari (atual Itapari), passando por Carnaupió e Uatimbou (atual Timbuba). Na outra margem de Itapari, situava-se Euaive (atual Iguaíba). Porém, para ser visitada, os franceses primeiro foram para Timboí (região da atual praia de Panaquatira), depois fizeram caminho inverso até Juniparã. Desta aldeia, partiram para Eussauap (atual Vinhais Velho), passando por Maioba (atual Maioba) e Coieup (bairro Pão de Açúcar). Os franceses também visitaram outras aldeias da ilha, até retornar ao Forte de São Luís.

Abbeville enumera 27 aldeias na Ilha Grande, entretanto, muitas dessas aldeias mudavam de local ou se uniam a outras, gerando dificuldade em se saber a sua localização exata. Algumas delas são: Maracana-pisip (atual Maracanã), Araçui Jeuve (atual Araçagi), Pindotube (Pindoba) e Meurutieuve (Miritiua). Algumas dessas aldeias originaram bairros e povoados ou comunidades rurais da ilha, marcando a formação cultural da região.

Os franceses estabeleceram relações com os chefes dessas aldeias em busca de alianças contra os portugueses. Alguns desses chefes (conhecidos como morubixabas) eram: Japiaçu, chefe de Juniparanã (maior aldeia da ilha) e principal aliado dos franceses; Cachorro Grande, chefe de Eucatu (atual povoado de Rio dos Cachorros); Marcoia Peró (onde hoje fica o povoado Maracujá); Su-assuac, da aldeia Coieup; Jacuparim, chefe da aldeia Maioba. Os morubixabas eram escolhidos com base em qualidades pessoais, como a idade, experiência na guerra, oratória, número de familiares, dentre outras.

Segundo moradores contam que a terra pertencia a um rico senhor, que no leito de morte deixou a terra de herança para seu escravo “preferido”, este por sua vez, ao falecer, deixou para a família, e assim a terra começou a ser ocupada. Diz-se também que no local havia ouro e prata, o que provocou a migração de pessoas do interior do Maranhão que almejavam fazer fortuna (GOMES et al., 2008).

Essas histórias foram contadas por moradores que ouviram de outros mais antigos, e assim essas memórias podem ser organizadas em memórias individuais e coletivas, que estão interpenetradas:

> Para evocar seu próprio passado, em geral a pessoa precisa recorrer às lembranças de outras, e se transporta a pontos de referência que existem fora de si, determinados pela sociedade. Mais do que isso, o funcionamento da memória individual não é possível sem esses instrumentos que são as palavras e as ideias que o indivíduo não

> inventou, mas toma emprestado de seu ambiente (HALBWACHS, 2006, p. 72).

Na Pindoba, a agricultura é a atividade mais expressiva, na qual as famílias são associadas ao Clube de Mães e dos Agricultores Familiares do Povoado Pindoba, e outros moradores são microempresários, como os irmãos de sobrenome "da Silva", proprietários da Horti Silva, empresa que abastece mercadinhos e feiras da região metropolitana de São Luís.

Na comunidade há um porto sem estrutura adequada, e com poucas embarcações, em que a pesca ocorre de forma artesanal e os pescadores fazem parte da associação de Iguaíba, povoado vizinho, em que juntos se organizam na garantia de direitos. Eventos são recorrentes, e identificam a localidade, e alguns possuem cunho religioso, outros acontecem nos bares, há festas do Boi de Matraca e festas particulares nas residências, nos quais finais de semana são movimentados. Os velórios têm suas peculiaridades, pois são marcados por jogos de baralho, dominó, consumo de alimentos, bebidas, e os enterros são famosos na região pela quantidade de pessoas que acompanham os cortejos.

Os moradores se organizam para fazer as festas da cultura popular e em momentos de tristeza, como os velórios, num sentimento de coletividade incomum em regiões citadinas, assemelhando-se a lugares distantes, preservados.

As festas religiosas movimentam a comunidade, dentre as quais estão: Festa de Santa Luzia, Festa de Santo Antônio e São João, Festa do Divino Espírito Santo e Festa de Santos Reis, além de festas de origem afro-religiosa no Terreiro de Santa Bárbara:

> "Assim, todos os elementos de natureza material ou simbólica que compõem o patrimônio cultural de determinada população devem ser tomados como recursos que poderão ser utilizados como fonte de atração do turismo cultural". (COSTA, 2009, p. 50).

Ressalta-se que existem alguns estudos sobre a Pindoba como inventário (GOMES et al., 2008) porém ainda são poucos. A própria comunidade se queixa da carência de materiais que possam ser usados nas escolas com o objetivo de transmitir informações sobre o lugar.

É dever do Estado proteger e criar políticas de preservação dos bens de natureza material e imaterial em colaboração com a sociedade, para que todos possam desfrutar do patrimônio. É uma forma de manter esses bens conservados, principalmente aqueles de natureza imaterial, que não são coisas ou objetos, e estão diretamente relacionados com a identidade. Além disso, a oferta do destino promove a melhoria na qualidade de vida dos moradores.

A preservação, a valorização, a promoção das manifestações culturais e o acesso a fontes de cultura é dever do Estado, assim como fiscalizar e responsabilizar na forma da lei em caso de dano ao patrimônio.

O decreto-lei n° 3.551, de 04 de agosto de 2000 (BRASIL, 2000), institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial, que compõe o Patrimônio Cultural brasileiro, e esses bens são intangíveis, incorpóreos e sofrem mudanças, pois sua origem está nas pessoas. A CF/88 já havia incluído os modos de criar, fazer e viver, formas de expressão e criações científicas, artísticas e tecnológicas, mas foi a referida lei de registro de bens imateriais, em seu art. 1°, que detalhou esse patrimônio e deu importância cultural de camadas populares.

O Boi da Pindoba representa a identidade local, uma figura feminina, conhecida como Brasilísia Rosa da Conceição, conhecida como "Dona Basica", ficou marcada por uma promessa feita a São João. A matriarca da comunidade contribuiu com a organização da brincadeira. Era uma mulher bastante popular entre os moradores, e recebeu várias homenagens da comunidade ainda em vida, de autoridades políticas e representantes da cultura popular.

Nas apresentações, a Pindoba é cantada com orgulho pelos moradores e essa paixão motiva os organizadores a darem continuidade, pois o Boi é também uma herança familiar. A morte do Bumba meu boi e o Festejo do Divino Espírito Santo são um dos principais eventos do lugar, em que o primeiro ocorre no mês de setembro e o segundo em novembro, e ambos seguem rituais que acontecem durante a semana e final de semana, contando com a participação de moradores e visitantes. Dona Basica faleceu no dia 16 de junho de 2019, aos 115 anos, de causas naturais. Em sua despedida, houve um grande cortejo que seguiu o carro aberto do corpo de bombeiros, carro de som tocando toadas e mais de uma centena de pessoas batendo matracas e pandeirões.

A religiosidade também é algo importante na comunidade, onde a sua diversidade convive com uma aparente relação harmoniosa, tendo em vista a congregação de diferentes comportamentos de cultos, onde são congregados com a presença de cultos evangélicos, católicos e afro-religiosos.

No estado do Maranhão, o culto aos encantados é uma parte muito importante do tambor de mina (estando ausente apenas na Casa das Minas) e do terecô, não sendo diferente na Pindoba.

A encantaria é presente em praticamente todo o estado, tendo atravessado as fronteiras do Maranhão. Mas, a verdade é que muitas entidades da encantaria de mina do Maranhão já podem ser encontradas em tendas de todo o Brasil. Os maiores centros de encantaria são as cidades de São Luís, Codó, Caxias e Cururupu, todas no Maranhão, tendo em vista que a comunidade da Pindoba por está

localizada em Paço do Lumiar, faz parte da região metropolitana de São Luís, aonde boa parte desses centros se encontram.

A História no tambor de mina e no terecô, são cultuadas diversas divindades de origens diversas, tais como africanas (Voduns e certos Orixás), católicas (o Deus único, o Espírito Santo e a Virgem Maria) e encantados, que são chamados de gentis (se forem nobres de origem europeia) ou de caboclos (de origem nativa ou não, como os "turcos", reis mouros).

Os encantados do Maranhão estão agrupados em famílias, têm nomes próprios e contam suas histórias de quando viveram na Terra, sendo recebidos em transe mediúnico. Eles dizem que estar encantado é como viver em um mundo congelado, pois eles veem as coisas acontecerem ao redor, mas ninguém pode vê-los, eles estão invisíveis. Os lugares onde eles se encontram encantados fazem referências a diversas coisas e lugares do estado como as matas de Codó, o Boqueirão, a Pedra de Itacolomi, ilhas e a famosa Praia dos Lençóis, onde se encontra o Reinado do Rei Dom Sebastião. No Maranhão, não necessariamente um caboclo é uma entidade indígena.

Em boa parte dessas comunidades, como já constam nas suas relações históricas, geralmente são povos excluídos que em virtude de suas práticas religiosas refletem nos locais onde são assentados, geralmente em regiões periféricas, porém são áreas onde são mantidas as suas raízes culturais e manifestações religiosas.

Na Pindoba persiste uma mistura de relações religiosas bem típicas da comunidade, como é o caso da umbanda, manifestação essa que congrega um misto de conceitos. A umbanda, na verdade prega três conceitos básicos e fundamentais: Luz, Caridade e Amor. A palavra "umbanda" pertence ao vocabulário quimbundo, de Angola, e quer dizer "arte de curar", bastante evidenciado nas Pajelanças e nas brincadeiras de Bumba meu boi. Suas crenças misturam elementos do candomblé, do espiritismo e do catolicismo. Por isso, para muitos estudiosos, a Umbanda seria uma espécie de candomblé sem sacrifícios de animais, algo que seria mais aceito pela população branca e urbana. Ainda adquiriu conceitos do kardecismo, como o de “evolução” e “reencarnação”. Também tem Jesus como referência espiritual e é possível encontrar sua imagem em lugar destacado nos altares das casas ou de terreiros de umbanda, como é o caso do Terreiro de Santa Bárbara.

O local da realização das cerimônias da umbanda chama-se Casa, Terreiro ou Barracão. Igualmente, são feitas várias celebrações ao ar livre, junto à natureza, em rios, cachoeiras ou na praia.

Diante de uma perspectiva histórica, todas essas formas de religiosidade foram vistas pelos colonizadores europeus e cristãos como perigosas expressões de idolatria e pecado, a serem extirpadas

pela conversão, para garantir aos escravizados a salvação de sua alma. Ainda hoje persiste essa visão que associa expressões religiosas afro-brasileiras como o *candomblé* e a *umbanda* a ritos demoníacos de feitiçaria. Nos últimos anos tem-se mostrado que esse processo de culturalização de símbolos, manifestações e rituais religiosos de origem africana não recebe a devida valorização.

Essa intensa mistura existente na comunidade da Pindoba, remonta um modelo de resistência dentro da comunidade por muito tempo excluído e discriminado e que, devido à força da comunidade, tem se mostrado cada vez mais forte.

Considerações Finais

Os quilombos, de maneira geral, funcionam como válvula de escape para a intensa violência da escravidão ocorrida nas senzalas. Além disso, eram considerados pontos centrais de oposição ao modelo escravagista, os quais resistiram a diversos confrontos com aqueles que se afirmavam superiores, os senhores de engenho. Porém, apesar de terem a liberdade dentro do quilombo, o povo sofria com a iminência de ataques que culminavam na destruição do local.

A criação de quilombos representa a rejeição da forma de vida proporcionada pelos senhores de engenho. Eram nesses locais que o povo afrodescendente buscava organizar estratégias de segurança e planos para libertar outros escravizados. Na comunidade quilombola as pessoas podem retornar à suas culturas e tradições, às suas religiões, às práticas de dança e músicas.

Num país tão desigual, o principal efeito é sem dúvida a oportunidade de crescimento social que ofereça dignidade àqueles que produzem e preservam sua identidade cultural, modo inato, herdado que agarram as oportunidades dessa preservação de identidade. A importância dessa comunidade fortalece a sua raiz ancestral perante as inúmeras adversidades frente a inúmeras situações construídas historicamente.

Precisamos reconhecer essas comunidades como referência de uma construção civilizatória, reflexo do surgimento do homem e dos seus antepassados no continente africano que durante muito tempo fora esquecido pelo modelo colonizador. Ainda que tenha conteúdo histórico, vem sendo ressemantizado para designar a situação presente dos segmentos negros em regiões e contextos do Brasil.

Também não se trata de grupos isolados ou de população estritamente homogênea. Nem sempre foram constituídos a partir de movimentos insurrecionais ou rebelados. Sobretudo, consistem em grupos que desenvolveram práticas cotidianas de resistência, na manutenção e na reprodução de modos de vida característicos e na consolidação de território próprio. A identidade desses grupos não

se define por tamanho nem número de membros, mas por experiência vivida e versões compartilhadas de sua trajetória comum e da continuidade como grupo.

Constituem grupos étnicos conceituados pela antropologia como tipo organizacional que confere pertencimento por normas e meios de filiação ou exclusão.

REFERÊNCIAS

ABBEVILLE, Claude d' (2008). **História da missão dos padres Capuchinhos na ilha do Maranhão e terras circunvizinhas**. Traduzido por Milliet, Sérgio. Brasília: Senado Federal. 404 páginas. Consultado em 5 de outubro de 2023.

AMADO, Dianne Annanda Borges Ferreira Amado. **TURISMO, CULTURA E ECONOMIA CRIATIVA**: uma análise do bumba meu boi da Pindoba em Paço do Lumiar – MA. 79 f. Monografia (Graduação) - Curso de Turismo, Universidade Federal do Maranhão, 2021.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988.** Brasília, DF: Presidência da República, 1988. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ CCivil_03/constituicao/Constituicao.htm. Acesso em: 06 nov. 2020.

CARVALHO, Laíz Barbosa de. **Dicionário Larousse de língua portuguesa**. São Paulo: Editora Lafonte, 2009.

CLÍMACO, Veríssima Dilma Nunes. **Territórios e identidades nas comunidades remanescentes de Quilombos da Agrovila Peru no município de Alcântara – MA**. 2014. Dissertação (Mestrado) – Curso de Ambiente e Desenvolvimento, Universidade do Vale do Taquari - Univates, Lajeado, dez. 2014. Disponível em: http://hdl.handle.net/10737/791.

COSTA, Flávia Roberta. **Turismo e Patrimônio Cultural:** interpretação e qualificação. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009. *Escola no MA ensina quilombolas a valorizar cultura de seus antepassados.* noticias.uol.com.br. Consultado em 13 de janeiro de 2019

EVREUX, Yves d' (2007). **Continuação da história das coisas mais memoráveis acontecidas no Maranhão nos anos 1613 e 1614**. Traduzido por Marques, César Augusto. Trata-se do mesmo texto de Viagem ao Norte do Brasil. Brasília: Senado Federal. 430 páginas. Consultado em 5 de outubro de 2023.

Fundação Palmares certifica mais de 30 comunidades quilombolas. **Maranhão de Todos Nós**. 17 de maio de 2018. Consultado em 13 de janeiro de 2019

GOMES, Clícia Adriana Abreu *et al*. **Inventário turístico e cultural do povoado Pindoba.** Secretária Municipal de Turismo-SETUR. Projeto Barracão Cultural. Supervisora: Aline Penha, São Luís, 2008.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. “Monumentalidade e cotidiano: os patrimônios culturais como gênero do discurso”. *In*: OLIVEIRA, Lucia Lippi (org.). **Cidade:** História e Desafios. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2002.

HALBWACHS, Maurice, 1877-1945. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

MAGALHÃES, Batista Cláudio. “Memória e Identidade: Aspectos relevantes para o desenvolvimento do turismo cultural”. **Caderno Virtual de Turismo**, v. 5, n. 3, 2005, pp. 27-33

SANTOS, Silvia Regina Sousa. **Levantamento da oferta turística de Paço do Lumiar:** possibilidades e limitações do município. Curso de Turismo, São Luís. Monografia, UFMA, 2016, 70f.

SBRANA, Darlan Rodrigo; Jesus, Tayanná Santos Conceição de (2013). **Leis francesas em território tupinambá**: uma análise durkheimiana do julgamento de Japiaçu.

Um olhar de dentro sobre o festejo do divino Espírito Santo e Nossa Senhora da Conceição do Terreiro Ogum Megê em Pinheiro-MA

Pai Raimundo José do Rosário Ferreira[32]
Claudeilson Pinheiro Pessoa[33]

O Centro de Cultura Afro-brasileira Ogum Megê é um terreiro de Mina localizado na rua Floriano Peixoto, número 92, no bairro do Antigo Matadouro, em Pinheiro- MA. O referido centro de religiosidade afro-brasileira tem como líder religioso o senhor Raimundo José do Rosário Ferreira, conhecido como Raimundinho Curador. O mesmo foi fundado com este nome no dia 25 de agosto de 1971, a partir da constituição da Diretoria Executiva e Conselho Fiscal e implantação do estatuto. Porém, desde o início do século XX a senhora Senfrosa Ferreira, avó do senhor Raimundinho já vinha realizando atividades de cura e obrigações diversas para entidades da Umbanda e da Mina, incluindo as festividades católicas do Divino Espírito Santo e Nossa Senhora da Conceição e dentro dessas festas, uma promessa para São Benedito com a presença de grupos de tambor de crioula.

O citado terreiro é uma entidade sem fins lucrativos que tem como objetivo o estudo, a prática e difusão dos Cultos Afro Brasileiros, em especial o Tambor de Mina. Além disso, realiza desde a sua fundação a prática da caridade espiritual, moral e material, com fins a união do movimento religioso e cultural afro-brasileiro (ESTATUTO DO CENTRO DE CULTO UMBANDISTA AFROBRASILEIRO OGUM MEGÊ, 2015) Reconhecido socialmente pelo seu engajamento em prol do fortalecimento das religiões de matriz africana, este centro realiza diversas atividades religiosas de cura, toque de tambor de mina, oferendas e obrigações para as entidades e invisíveis da casa fortalecendo os laços produzidos pelo sincretismo religioso e pela missão ancestral em uma rede de relações sociais afro-centradas (FERRETTI, 2009)

Assim, desde os 18 (dezoito) anos o senhor Raimundinho Curador foi iniciado pela sua avó, passando a realizar as obrigações da casa e a dar continuidade à festa do *Divino Espírito Santo e Nossa Senhora da Conceição*[1] que sempre fora realizada em obrigação a entidade de frente da casa, o senhor Caboclo Antônio Luís.

O festejo do Divino Espírito Santo e Nossa Senhora da Conceição possui aproximadamente 103 (cento e três) anos, tendo em vista ter sido realizado por três gerações de lideranças religiosas:

---

[32] Babalorixá do Terreiro Ogum Megê em Pinheiro- MA.
[33] Professor Doutor do IFMA Campus Pinheiro e Caixeiro do Divino do Terreiro Ogum Megê.

Senhora Sefrosa Ferreira, avó de seu Raimundinho, após a morte desta, a festa foi continuada pela Senhora Raimunda do Rosário Ferreira, a mãe do referido líder religioso e mais adiante por ele comandada aproximadamente desde o ano de 1971.

A primeira festa do ano é o aniversário da entidade de frente da casa que é o senhor caboclo Antônio Luís. Nesta, ocasião, realizam-se durante o dia todo preparativos com matança de animais que, posteriormente, são servidos como alimentos, salva de caixa com abertura da tribuna para o Divino Espírito Santo, logo em seguida é oferecido almoço para os convidados. A tarde continua a movimentação no interior da casa, onde são servidas bebidas, doces e comida para a comunidade. A noite realiza-se ladainha, corte do bolo e cantam-se parabéns para a entidade pelo seu aniversário e, por fim, toque de tambor de Mina até o amanhecer.

A família de seu Raimundinho é natural de Belém do Pará. Por isso, presença muito forte de elementos ameríndios mesclados ao culto afro-brasileiro das entidades da casa. O centro ganhou maior evidência com a chefia e gestão do referido pai de santo, por meio de alianças com as elites e com grupos políticos locais e pelos atendimentos gratuitos destinados às pessoas carentes, conseguiu fortalecer o seu poder simbólico e capital social.

Imagem 01: Dom Luís Rei de França na parede do Terreiro Ogum Megê, entidade cultuada na casa.

Fonte: Arquivo Pessoal (2022)

Faz-se necessário enfatizar que no Bairro do Antigo Matadouro existia uma festa do Divino

Espírito Santo e Santa Maria realizada pela senhora Hiponina Rodrigues no mês de maio, em sua própria residência, entre as décadas de 1960 a 1980. Tal festividade era muito valorizada e continua viva no imaginário social e religioso da população pinheirense. Os filhos de santo de Pai Raimundinho são em sua maioria oriundos do município de Pinheiro, de diversos bairros, sobretudo da Ilha de Ventura, Campinho e Matriz, tendo em vista estes serem adjacências do bairro do Antigo Matadouro, localidade onde o centro está localizado.

No entanto, muitos adeptos são naturais de diversos outros municípios, tais como Santa Helena, Alcântara, Turilândia, Presidente Sarney, Bequimão, São Bento, Cajapió, Bacurituba, Perimirim e Pedro do Rosário. Em dias de atividades, festividades de obrigação e toque de Tambor de Mina, a casa se movimenta com uma grande quantidade de frequentadores.

Imagem 02: Toque de caixa na abertura da tribuna na festa de Seu António Luís Corre Beirada.
Fonte: Arquivo Pessoal (2021)

As festas de obrigação (tanto a de agosto quanto a de dezembro) acontecem com a participação dos filhos e filhas de santo que doam casais de aves (patos, galinhas e catráios), e criações (porcos e boi) que são adquiridos via doação de pessoas abastadas da comunidade. A matança de boi acontece apenas na festa grande da casa, que é em homenagem ao Divino Espírito Santo e Nossa Senhora da Conceição em dezembro.

Pai Raimundinho nunca enfrentou diretamente a proibição de funcionamento do seu terreiro e seus rituais, porém lembra episódios em que grupos políticos indiretamente ameaçavam se associar a moradores conservadores para atrapalhar ou intervir sobre as atividades culturais-religiosas

desenvolvidas.

A linhagem afro-ameríndia influencia as atividades desenvolvidas pela casa que se dedica sobretudo a dedicação a rituais de cura com uso de plantas para produção de remédios, sendo este o forte e o peso da ação e da representação do seu Raimundinho, algo que ele aprendeu ancestralmente via oralidade pelas suas avós e mãe. Atualmente a casa não planta mais as suas ervas, tendo em vista ter aumentado as suas dependências no ano de 2005 e com isso ter encerrado os seus canteiros de plantio, sendo que nos dias de hoje compra-se a maioria das plantas de uso nas feiras e mercados da cidade.

No mês de setembro, os preparativos para a festa grande da casa já iniciam com a distribuição de tarefas e a construção do orçamento, que normalmente chega a aproximadamente 10 (dez) a 15 (quinze) mil reais, dependendo das doações que são angariadas todo ano. Além disso, organiza-se a contratação da banda de seresta, tambor de crioula, caixeiras do divino (que estão cada ano mais raras), rezadeiras e impérios.

A festa se inicia no dia 30 (trinta) de novembro com o ritual de busca e levantamento do mastro, que é dado por uma pessoa amiga residente na região da Chapada do município de Pinheiro ou Santa Helena (vista como a região com as árvores mais nobre e duradouras para este fim). A madeira, antes de ser transformada em mastro, passa por um processo de polimento. No dia do levantamento do mastro, as caixeiras, bandeireiro e bandeirinhas, além dos integrantes do Império, carregando os símbolos da festa, constituindo um cortejo com frequentadores da casa e parentes, carregam o mastro pelas ruas do bairro, entoando cânticos para o Divino Espírito Santo em tom solene e nostálgico.

Imagem 03 : Chegada do mastro no terreiro Ogum Megê.
Fonte: Arquivo Pessoal (2021)

Imagem 04 : O ritual de batizado do mastro pelos padrinhos.
Fonte: Arquivo Pessoal (2021)

Nesta ocasião são servidas bebidas e estouram-se foguetes. Homens carregam o mastro que, ao chegar à porta do terreiro Ogum Megê é colocado em cima de bancos de madeira, ornamentado de folhas de murta ou vassourinha, inserem-se frutas que são penduradas juntamente com refrigerantes, garrafas de vinho e bolos de tapioca por todo o tronco do mastro, destacando a simbologia da fartura e da gratidão.

No tronco do mastro é instalada uma bandeira de madeira com a imagem da pomba do Divino, em formato mastaréu (mastro menor colocado na parte superior do mastro maior), sendo que bandeirolas coloridas ligam a casa ao mastro. Após os homens levantarem o mastro, as caixeiras e o cortejo retomam seus cânticos e adentram a sala grande da casa sendo, conduzidos por alguma filha de santo ou zeladora de vodum que, com um pequeno fogareiro com defumador nas mãos em círculos, adentra o espaço. Logo após, distribuem-se mais bebidas (gengibirra-bebida feita de aguardente e gengibre), as pessoas comemoram e as caixas rufam, finalizando o momento com a dança do império em frente ao altar-mor.

Durante todos os nove dias que se seguem são distribuídas as noites para a responsabilidade dos noitantes, que compram foguetes, doces e bolos a serem servidos após a ladainha. Esta ladainha é entoada e rezada por um conjunto de mulheres que também tocam caixas, sempre conduzidas pela senhora Lucilene Nogueira que é uma das caixeiras mais animadas e festivas da casa.

No dia 04 (quatro) de dezembro é comemorado dentro da festa grande as homenagens a Santa Barbara, sendo que, na programação, é acrescentado o toque de tambor de Mina após a ladainha por volta das 23 (vinte três) horas em diante. Na ocasião, são servidos chocolate de castanha com bolo de tapioca, além do jantar para abatazeiros, bailantes e o público em geral.

Já no dia posterior é realizado o tambor de crioula após a ladainha, no qual, é servido o jantar para os integrantes do grupo que veio se apresentar. É servido cachaça e vinhos, além de venderem cervejas no entorno da casa. A referida celebração é uma obrigação a São Benedito, realizada pela mãe adotiva de seu Raimundinho, a dona Zuíla Ferreira, mulher afro-colombiana que direcionava sua devoção para o seguimento da obrigação por meio do tambor de crioula que é dado continuidade até os dias atuais.

Imagem 05: Dona Zuila, Mãe de seu Raimundinho e uma das realizadoras anteriores da festa.
Fonte: Arquivo Pessoal (2021)

No dia 06 (seis) é realizada a seresta, com a presença de um grupo local, sempre ocorrendo em frente ou na lateral do terreiro. Neste dia, a casa é muito frequentada e todos os filhos e filhas de santo, adeptos e simpatizantes lotam as mesas, fazendo com que a casa venda aproximadamente 30 (trinta) caixas de cerveja. O recurso angariado serve para ajudar no pagamento das despesas da festa e serve também para construir laços de proximidade e aliança com a comunidade por meio de ação vista como pertencente à parte profana da festa, organizada e bem planejada.

Já na véspera do Dia Grande da festa, a casa realiza os preparativos durante todo o dia, com matança de animais e procissão de caixas na alvorada junto ao boi que será abatido para ser servido como alimento aos participantes (são distribuídas aproximadamente 300 quentinhas para toda a comunidade). Bolos são preparados e doces e bebidas são organizados para serem servidos no encerramento da festa.

Imagem 06: Dança das caixeiras.
Fonte: Arquivo Pessoal (2021)

Forte movimentação se instala na casa, sobretudo no paiol e cozinha improvisada na lateral do terreiro, com trempes a lenha e fogareiros popocando a noite toda, com seus cozidos, assados, tortas e molhos. Já a tarde, começam as visitas às residências dos membros do império, pagamentos de promessas e amigos da casa, onde são servidas bebidas e doces e as caixeiras entoam cantos e congratulam-se junto aos familiares com ampla participação popular. A noite segue-se ladainha e jantar servido no interior da casa e toque de caixa até o amanhecer.

No ápice da festa, especificamente no dia 08 (oito) de dezembro, ao amanhecer, é realizado toque de alvorada junto ao mastro (às 05h da manhã) com toque de caixa e explosão de foguetes. Às 06h da manhã, o cortejo vai buscar os integrantes do império que vão diretamente para a missa na Igreja de Santa Terezinha que inicia às 08 horas da manhã. Na ocasião, as caixeiras cantam o toque da missa e os integrantes do império e seus parentes se instalam nos bancos da frente.

Imagem 07: As caixeiras e bandeirinhas em frente ao altar da Igreja na missa dos Impérios.
Fonte: Arquivo Pessoal (2021)

Imagem 08: Cortejo do Divino pelas ruas do bairro do Antigo Matadouro.
Fonte: Arquivo Pessoal.

A Igreja de Santa Terezinha é enfeitada com flores e se improvisa um altar para o império se instalar ao final da missa. Logo que a missa se encerra, as caixeiras saem da igreja juntamente com a orquestra de metais e pelas ruas do bairro vão revezando músicas para o Divino em toque de caixa e cantorias católicas tocadas em comunhão com os músicos que as acompanham. Informamos que as crianças que compõem o império (um imperador e uma imperatriz, um mordomo régio e uma mordoma régia e duas aias) vestem os seus trajes reais,

meticulosamente ornamentados, muitas vezes alugados, demonstrando a pompa, o zelo e a preocupação dos pais e responsáveis em relação ao respeito a casa e suas tradições.

As meninas que ocupam o cargo de bandeirinhas vestem na missa vestidos brancos com enfeites róseos no cabelo e os meninos vestem roupas brancas com ornamentos prateados. Calçados e objetos de ornamentação das roupas reais dão certo ar de notoriedade e autenticidade aos trajes. Nesta ocasião o imperador e a imperatriz usam a coroa na cabeça, longas capas carregadas pelas aias e mordomos. e carregam as insígnias (coroa do divino, o cetro, a pomba e as bandeiras imperiais) que são colocados em cima da mesa do padre. Ao final da missa recebem a benção com água benta e oração ao Divino.

As caixeiras e bandeirinhas também muito organizadas, vestidas com muito cuidado e exuberância. Seus trajes brancos trazem glamour e respeito à ancestralidade africana que se faz presente pelo canto e pelo louvor ao Divino. (Nossa homenagem à Tertuliana de Pé de S; Dadá de Boliviano; Moça de Cocó; Orizes, Lucilene da rua do Japonês, Odineia e tantas outras in memoriam a Marta Grande, Coisinha de Santana dos Pretos, Clementina de Hiponina, Conceição Lima e Raimunda Lima)

Imagem 09: Chegada da procissão do Divino no terreiro.
Fonte: Arquivo Pessoal (2021)

Ao chegarem ao terreiro, as caixeiras fazem a dança ao redor do mastro, realizam

ritual com as bandeirinhas e adentram a sala onde está instalado o altar-mor da casa. Neste momento, faz-se o ritual de assentamento do Império, realiza-se a dança das caixeiras em homenagem aos membros da família real e serve-se o café da manhã constituído de pães, doces de espécie, bolos, chocolate de castanha, café e frutas, para todos os presentes.

Em seguida, é realizada a ladainha e logo em seguida as caixeiras tocam até o horário do almoço, que é servido a todos. Este momento é muito esperado pela comunidade que reconhece que as cozinheiras da casa são grandiosas e mantém a envergadura ancestral dos quitutes preparados e servidos por elas (reconhecimento às cozinheiras Inezinha, Luzia, Maria Donrih, Maria Porcina; Mariana do Gabião, Dadá de Boliviano, Assenção, Benedita de Gurijuba e tantas outras e in memoriam de Dona Hilda de Roberti; e Denise) vistos como muito deliciosos: pato e frango ao molho; carne de gado assada; galinha assada; torta de camarão; vatapá; salada de maionese; sarapatel; mocotó; catraio ao molho; macarrão, arroz, farofa. Tudo muito bem preparado, fazendo com que todos lambam os beiços de tanto sabor.

Imagem 10: Almoço aos impérios e toda a população presente.

Fonte: Arquivo Pessoal (2021)

À tarde segue a banda de metais que anima a casa, que se abre para os frequentadores dançarem músicas antigas e novas com roupagens de seresta e samba canção até as 18 horas. Neste momento (Sebastião e Piu historicamente tomam conta do bar) vendem cerveja e a casa oferece tira gosto de carne e farofa para a comunidade que se requebra e comemora.

Às 18 horas, as caixeiras, bandeiras e os demais membros do cortejo buscam o império.

Neste momento, as meninas vestem longos vestidos pomposos avermelhados e róseos, com seus arcos glamourosos. Os meninos vestem ternos imperiais azuis e pretos, longas capas coloridas com vermelho e azul, ornamentadas de paetês e miçangas com símbolos do divino.

Imagem 11: Seu Antonio Luis Corre Beirada incorporado em Pai Raimundinho recepcionando o império que chegou da procissão do Divino.

Fonte: Arquivo Pessoal (2021)

O cortejo trafega pelas ruas do bairro entoando cânticos para o Divino Espírito Santo, juntamente com a banda de metais que chegam até o terreiro com todos os demais membros. Em seguida, serve-se o jantar para os presentes e fecha-se a tribuna, assentando-se os membros do Império para o próximo ano. As crianças choram e despedem-se daquele momento de glória e bem viver, após isso, realiza-se a ladainha para Nossa Senhora da Conceição e Divino Espírito Santo, e posteriormente servem-se bolos e doces, além de lembrancinhas distribuídas aos convidados de cada membro do império e demais pessoas participantes da festa.

No mesmo dia, as caixeiras, bandeireiro e bandeiras se reúnem em volta do mastro, juntamente com homens fortes da comunidade ou filhos de santo, e realizam a cerimônia de derrubamento do mastro, na qual cada pessoa da casa deve simular serrar o mastro e rebolar até o chão. A musicalidade ganha novo tom com um ritmo mais frenético, possibilitando o rebolado e a alegria vivaz da música afro-brasileira. Todos estão à vontade e bebem as

bebidas que sobraram, caracterizando este momento como a *festa daqueles que prepararam a festa.*

Assim, a nossa intenção é apresentar as memórias do terreiro e da festa do Divino Espírito Santo e Nossa Senhora da Conceição do Centro de Cultura Afro-brasileira Terreiro Ogum Megê vista por quem faz parte da referida festividade realizadas no referido centro, dando ênfase a importância deste espaço de culto ao sagrado, e do combate ao racismo religioso, tendo como foco as memórias de festeiros e integrantes da festa. Para as gerações futuras e para aqueles que defendem a valorização das culturas produzidas por aqueles que vivenciam situações de subalternidade nas periferias do capitalismo global.

REFERÊNCIAS

ESTATUTO DO CENTRO DE CULTO UMBANDISTA AFROBRASILEIRO OGUM MEGÊ. Pinheiro-MA, 2015.

FERRETTI, Sergio. **Querebentan de Zomadonu:** etnografia da Casa das Minas do Maranhão 2 ed. revista e atualizada. São Luís: Edufma, 2009.

FERRETTI, Sérgio. **Repensando o Sincretismo.** São Paulo: EDUSP, 2013.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das Culturas**, Rio de Janeiro: Ed. LTC, 2008.

JANELA DO TEMPO

Cordão de Bicho ou Brincadeira de salão de seu Manoel Domingues, de Rosário/MA

Jandir Gonçalves[34]
Marilande M. Abreu[35]

A manifestação *Cordão de Bicho*, conhecida também como *Brincadeira de Salão*, está em vias de desaparecimento. É notável que os relatos dessa brincadeira se tornaram mais escassos na atualidade, como já havia sido indicado no final da década de 1990. Realizado anualmente, o *Cordão de Bicho* ocorria principalmente no período do São João, mas existia também no carnaval. Nessa manifestação, escolhia-se um bicho/animal que era homenageado no decorrer de um bailado, que consistia em uma dança formada por duas fileiras de jovens mulheres, que tinham à frente o animal ritual homenageado a cada ano. Este era esculpido e levantado num suporte de madeira, uma espécie de estandarte, carregado pelo dono da brincadeira no decorrer da apresentação.

A estrutura ritual era, assim, formada por duas fileiras de brincantes, que formam o cordão que se movimentava de acordo com as músicas entoadas por uma banda. Esta era formada por instrumentos de sopro, e ficava situava num ponto fixo do salão enquanto tocava as músicas de entrada, apresentação e encerramento do baile. Assim, as duas fileiras com as dançantes vestidas de seda ou cetim, geralmente bermudas compridas e bufantes, com blusas de mangas longas, ou vestidos, cujas cores remetem a cor do bicho/animal, com muito brilho e detalhes de rendas, se

Imagens 01 e 02: Cordão do Bicho de Sr. Manoel Domingues, de Rosário/MA. Apresentação dessa brincadeira no Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho, no início dos anos 2000. (Foto: Jandir Gonçalves).

[34]Jandir Gonçalves – pesquisador do Museu da Cultura Popular/Casa de Nhozinho.
[35] Marilande Martins Abreu – GP MINA/DESOC/UFMA.

movimentavam pelo salão, dançando, com passos e gestos sincronizados, rodopios e rodízios que iam deslocando o cordão suavemente no meio do salão, tendo à frente um homem carregando a escultura e/ou bandeira com a imagem do animal escolhido a cada ano.

Em diferentes municípios do estado do Maranhão, foram conhecidos e descrito *Cordão de Bicho*[36] que homenagearam animais como zebra, carneiro, garça, tucano, leão, bezerro, guará, carapirá, peixes como surubim, tubarão. Têm-se relatos dessa manifestação em Candido Mendes, Mirinzal, Morros, Santa Rita, Rosário, Carutapera, São Luís, Cururupu, Cedral, Rosário, Humberto de Campos.

Um dos *Cordão de Bicho* mais conhecido foi o de seu Manoel Domingues, de Rosário/Ma, que realizava a festa no centro da cidade, no período do São João. Além desses festejos juninos, esse mestre, falecido em agosto de 2017, realizava uma festa com um bicho fixo, um galo, no período do Carnaval, que continua sendo realizada pelo seu filho Amauri Silva Domingues, até os dias atuais.

Imagem 03: Cordão do Bicho de seu Manoel Domingues, Rosário/MA

(Foto: Jandir Gonçalves)

Seu Manoel Domingues era sapateiro, era ele quem esculpia e pintava o bicho/animal, preparando o estandarte que carregava na apresentação da sua brincadeira. Após utilizá-los no cordão, os colocava em exposição na sua oficina de sapatos. Sua brincadeira era acompanhada de orquestra, com instrumentos de sopro que entoavam vários ritmos como xote, valsa, coco, marcha de carnaval. Nos anos 2000, seu Manoel Domingues estava com dificuldades de encontrar mulheres jovens e

[36] O *Cordão de Bicho* difere da brincadeira conhecida como *Cordão de Pássaro*, festa realizada no Estado do Pará que ocorre no período junino. Nos últimos anos houve o resgate dessa manifestação em bairros de Belém, a partir políticas culturais específicas para essa finalidade. No Maranhão, encontra-se relatos de realização de *Cordão de Pássaro*, mas em quantidade bem menor que *Cordão de Bicho*. Ambos, atualmente, não são mais realizados no Maranhão.

adolescentes interessadas em participarem da brincadeira, seus últimos bailes homenagearam os bichos guará e tubarão. No ano de 2006, quando apresentou o *Cordão do Bicho* no Centro de Cultura Domingos Viera Filho, em São Luís, sua brincadeira era formada principalmente por mulheres idosas.

Imagem 04: Esculturas do Cordão do Bicho e Cordão do Galo do sr. Manoel Domingues, exposta na sua oficina de consertar sapatos, em Rosário/MA (Foto: Jandir Gonçalves)

As indicações de desaparecimento e especificidades dessa manifestação já haviam sido indicadas em texto no Boletim do Folclore de 1997, em artigo escrito por Jandir Gonçalves e Lenir Oliveira, (Boletim Nº 10), no qual descreveram o *Cordão de Bicho* que assistiram em diferentes cidades do Maranhão nesse período[37]. Anos depois, essa indicação se confirma, pois inexiste, atualmente, descrição de realização dessa brincadeira, como havia até o início dos anos 2000.

Imagem 05: cordão do Bicho de Sr. Manoel Domingues, no Centro de Cultura Popular (foto: Jandir Gonçalves)

[37] Artigo *Cordões de* Bicho. Autores: Lenir Santos e Jandir Gonçalves, Boletim do Folclore – dezembro/1997, Boletim on-line nº 10. Site: https://www.cmfolclore.ufma.br.

RESUMOS E RESENHAS

Livros

Exposições

O CCVM inaugurou no dia 07 de março deste ano a exposição *Zimar* no Museu Nacional da República, em Brasília – DF, que traz as caretas de cazumba do artista Eusimar Meireles Gomes, conhecido como Zimar. Compõem a exposição 65 caretas de cazumba que foram produzidas de diferentes materiais e que permitem observar toda a originalidade deste artista popular. A exposição ficará em cartaz até o dia 9 de junho, de terça a domingo, das 9h às 18:30h, com entrada gratuita. A curadoria da exposição é de Jandir Gonçalves, Sergileide Lima e Reinilda Oliveira.

Dissertações e Teses

NOTÍCIAS

Atividades CMF

PERFIL DE CULTURA POPULAR
Marlene Sousa: Tenda Espírita Umbandista da Cabocla Jurema

Carolina Martins[38]

Imagem 01 – Mãe Marlene Sousa (acervo pessoal)

Escrever este perfil da cultura popular tem um forte significado para mim, pois ele é sobre minha vó. Marlene Abreu de Sousa, ou Mãe Marlene, é dona de um dos tantos terreiros que existem em São Luís e dos quais pouco se sabe. Estes dias me peguei pensando sobre meu ofício de historiadora e da negligência por mim cometida de ainda não ter entrevistado minha avó, de quem cresci ouvindo tantas histórias.

[38] UEMA/GPMINA/CMF.

Nesse sentido, contar a sua história me ajuda a compreender a minha e as escolhas que tenho feito desde que decidi seguir por estes caminhos.

Desde o momento em que manifestei minha vontade de entrevistá-la, houve certo estranhamento da sua parte: “mas por quê?”. Por conta da dificuldade em conseguir marcar um horário exato para que fizéssemos nossa conversa “gravada”, decidi fazer um pouco diferente. Em um sábado de manhã, fui à sua casa com uma câmera e um tripé. Minha vó adora se sentar nas suas cadeiras de macarrão no terraço de sua casa, pois além de ser o lugar mais ventilado, de lá consegue ver o movimento de toda a rua. Quando cheguei à sua casa, ela estava sentada lá, acompanhada de sua irmã mais nova, Maria das Graças, chamada por nós carinhosamente de tia Gracinha. Ao ver a cena, visualizei ali o momento perfeito para realizar a entrevista. Minha sorte foi tão grande que, quando cheguei, as duas estavam falando de seu pai, meu bisavô Aldo. Montei o tripé, liguei a câmera e posicionei em direção a elas. Antes de ligar o botão de gravar, pedi a elas uma autorização para registrar nossa conversa e, a partir do sinal positivo, comecei a filmá-las. À medida que ia fazendo as perguntas, minha vó ia respondendo e interagindo com a irmã, que sempre confirmava o que estava sendo dito ou completava aquilo de que minha vó já não se lembrava direito.

Minha vó Marlene nasceu em Codó-MA, em 1939. Nasceu “empelicada” (quem nasce envolta pela placenta). Para quem conhece os mistérios da encantaria, pode significar que aquela pessoa possui uma conexão especial com o mundo do sagrado. Filha de Carolina Pantoja Abreu (de quem herdei o nome) e Aldo Abreu, teve sete irmãos, seis mulheres e um homem. A avó materna, Maria José Pantoja, era evangélica. A paterna, “indígena de aldeia”, mas que nenhum parente sabe ao certo etnia ou local, se chamava Rosa Maria Abreu.

Seu pai foi operário na Companhia Manufatureira e Agrícola do Maranhão, a antiga fábrica que empregou muitos codoenses quando estava em funcionamento. Ao se lembrar de seu pai e da infância, minha vó manifestou um saudosismo profundo. Atualmente, ela e minha tia Gracinha passaram a rir e a recordar certos gracejos e apelidos que elas e os irmãos possuíam.

De Codó vieram as lembranças das dificuldades financeiras da família, a falta de recursos e também as suas primeiras manifestações mediúnicas, quando tinha por volta dos sete anos. “Quando eu era criança, eu já enxergava eles, só não sabia o que era”, ela diz. O pai, católico fervoroso, fazia parte da Legião de Maria: “me batia com o terço porque ele não aceitava. Só depois é que ele passa a entender e aceitar tudo isso.”

Na busca por melhores condições de vida, Aldo consegue um emprego no Fomento Agrícola em São Luís, em 1947. De trem, fizeram o trajeto São Luís - Teresina e se estabeleceram primeiramente no bairro do Outeiro da Cruz, depois nas proximidades do bairro Diamante até, por fim, conseguirem sua casa própria na Travessa São Jorge, no Bairro do Anil.

Em São Luís, as manifestações mediúnicas da então menina Marlene continuaram. Entretanto, seguindo os passos do pai, também fez parte da Legião de Maria. Nas orações, não conseguia se concentrar, pois ao fechar os olhos sentia como se estivesse balançando em uma embarcação no meio do mar. Além dessas sensações, enxergava as entidades com uma frequência crescente, embora ainda não soubesse o que era aquilo.

Ainda muito jovem, trabalhou em salões de beleza em São Luís, um deles no antigo Hotel Central, localizado na praça Benedito Leite, onde aprendeu a fazer unhas e cabelo. Antes, fez o curso de enfermeira pela Cruz Vermelha, mas não seguiu na profissão. Foi nessa época que conheceu Raimundo Nonato Souza, meu avô, seu companheiro de vida e pessoa que foi peça fundamental no seu processo de desenvolvimento mediúnico.

Meu avô Nonato partiu em 2022. A sua perda ainda dói bastante em todos nós, mas sobretudo nela. Foram mais de 60 anos de amor e companheirismo. Assim, ao falarmos sobre esse momento de sua vida, percebo que os sentimentos se afloram. Com a voz embargada, minha vó recorda do esposo e, sobretudo, da importância que ele teve para que ela conseguisse cumprir sua missão como mãe de santo.

Quando se conheceram, Nonato havia acabado de chegar da Marinha e trabalhava na Mercearia Aliança, no centro de São Luís. Marlene e Nonato se casaram em 1961 e logo tiveram sua primeira filha, Silvana. Moraram na Vila Passos, onde ela montou um pequeno salão de beleza, onde passou a atender as mulheres que moravam nas proximidades. A presença cada vez mais forte dos caboclos dificultava com que ela se concentrasse nos cabelos de suas clientes: “Eu olhava no espelho e não via a minha imagem, nem a da cliente. Não sabia o que estava acontecendo”.

Após o nascimento da segunda filha, Sílvia, em 1964, meu avô Nonato começa a trabalhar na Campanha de Erradicação da Malária (CEM), em Caxias, no Maranhão. Durante os primeiros meses, minha vó e suas duas filhas ainda pequenas permanecem em São Luís, enquanto ele tentava ir com frequência à capital para vê-las. Minha vó sempre foi uma mulher de pulso muito firme e não aceitou mais aquela situação: “falei que eu ia chegar em Caxias de surpresa e teu avô deu o jeito dele”. Nesse momento, a família se desloca para o sertão, onde estabelece residência. Lá, minha vó abre seu salão

de beleza onde consegue construir uma boa clientela "ia gente de Teresina fazer cabelo comigo." Além do nascimento de mais duas filhas, Sheyla (minha mãe), em 1965 e Simone, em 1966, foi em Caxias que a jovem Marlene viu a mediunidade se manifestar de forma mais decisiva:

> "Eu andava nas ruas sem rumo, ficava desorientada. Eram elas mexendo comigo. Tudo o que eu fazia era coisa de quem não tava bem da cabeça. Eu olhava eles e ninguém olhava. Eu fechava o olho e abria e eles continuavam lá."

As visões se tornaram cada vez mais frequentes e a falta de orientação fez com que acreditassem que ela estava ficando louca: "fui até Teresina pra me internar no Meduna, mas não deu certo". Meduna era um famoso sanatório piauiense que, na época, era referência no tratamento de doenças mentais.

Após a tentativa frustrada e com a aproximação cada vez mais forte dos caboclos que era sentida por sonhos e de experiências como ouvi-los cantando doutrinas em seu ouvido, algumas pessoas próximas começaram a associar seu comportamento com mediunidade. Até um dia em que, por acaso, ela conhece o terreiro de Sebastião Bastos:

> "Um dia eu saí de casa e comecei a andar pelas ruas. Aí Nonato chegou e perguntou pro vizinho por mim. Ele disse: 'olha, eu vi dona Marlene passar aí'. Era 11h. Eu não sabia por onde eu andava. Fui bater lá no Matadouro. Cheguei lá, me sentei na calçada. Uma moça de um terreiro chegou perto de mim com uma roupa toda estampada. Ela olhou pra mim e disse: seu Bastos disse que é pra ti entrar. Eu disse: 'mas eu não conheço ele, quem é esse Bastos?' Aí eu entrei e ela disse que ela era a Princesa Madalena. Ela disse: você é médium, você tem que trabalhar. Você tá muito agoniada. E eu quero que você me traga três rosas daquela que você tem na sua casa'. E eu disse: como a senhora sabe que eu tenho rosa na minha casa?' E tinha mesmo. Ela disse: 'eu conheço sua casa e você vai trazer essas três rosas pra mim. E eu vou descer na sua crôa.' Eu não entendia, achava que ela ia sentar na minha cabeça e eu era tão magrinha! Quando eu saí de lá, vi teu avô com mais três pessoas da CEM que estavam atrás de mim. Um amigo do teu avô me viu e disse pro teu avô: Nonato, tua mulher é médium. Leva ela no terreiro porque ela tá com as correntes tudo em cima dela."

Dias depois, eles retornaram ao terreiro de Sebastião Bastos com este amigo do casal, que conhecia o pai de santo. Mas, para fazer o desenvolvimento da sua crôa, pai Sebastião Bastos teria cobrado uma quantia em dinheiro, o que ela achou alto para as condições financeiras da família. Nessa hora, eu falei bem alto: "Como, se a gente não tem dinheiro pra comprar um arroz?! E o pessoal do terreiro ficou assim olhando pra gente". Ela diz rindo, lembrando-se daquele absurdo. Ainda naquele mesmo dia, quando os trabalhos do terreiro começaram e o tambor troou, ela incorporou uma encantada mãe d'água: "Quando teu avô viu, eu tava lá no meio do terreiro baiando e cantado bem alto: 'Da mãe d'água eu sou, meu navio navegador. Aí nessa hora, o pai de santo disse: "eu é que não

vou criar onça pra me comer", referindo-se à força que ela tinha demonstrado ali. Saíram de lá ainda mais desorientados.

Depois de muitas desventuras e em busca de respostas, foi que finalmente sua chefa, a Cabocla Jurema desceu em sua crôa e se apresentou a Nonato, para quem deu as primeiras instruções sobre o que deveria ser feito. Uma das determinações dadas pela cabocla foi a de que Marlene não fosse mais a terreiro nenhum, pois ela e os outros guias iriam assumir o seu desenvolvimento mediúnico. Foi a partir deste episódio que sua mediunidade começou a ser desenvolvida pelas próprias entidades: "Eles desciam e falavam pra Nonato o que era pra ser feito e como eu não sabia direito, não entendia, fazia tudo errado e apanhava deles." Aqui, o "apanhar" se refere aos castigos dados pelos encantados quando ela não seguia as suas determinações.

No início dos anos 1970, por determinação dos caboclos, a família retorna para a capital e, a jovem Marlene, já cada vez mais confiante na sua fé e no seu povo, passa a se dedicar à sua missão. Neste período, devido à mudança constante de moradia pela região central de São Luís, ela só conseguia montar "um congázinho", ou seja, um pequeno altar para fazer suas obrigações e para dar passagem para seus guias.

É em 1972, depois de serem contemplados com uma casa maior e própria, no conjunto Casas Populares, a COHAB, que foi possível para Marlene e Nonato começarem a construir um local onde ela pudesse cumprir suas obrigações. A Tenda Espírita Umbandista Nossa Senhora do Perpétuo Socorro da Cabocla Jurema foi fundada em 1972 e devidamente registrada em cartório, com estatuto próprio. Com suas linhas já firmadas, mãe Marlene se torna conhecida e passa a ser cada vez mais conhecida por atender uma quantidade significativa de pessoas que procuravam o terreiro em busca de ajuda espiritual, assim como começa a desenvolver suas filhas de santo que, naquele período, eram numerosas. Entre 1974 e 76, nascem os dois filhos do casal, Raimundo Jr e Márcio.

Nesse mesmo período em que retornam a São Luís, Nonato também se dedica integralmente às funções do terreiro, sempre dando assistência à sua companheira. Além de aprender com as entidades a produzir os banhos necessários para os descarregos e trabalhos feitos no terreiro, ainda no início dos anos 1970, abre uma loja de artigos religiosos na feira da COHAB, a Casa Sete Mares, onde vendia banhos de descarga, atrativos, água de Calab, defumadores, azougue, incenso, velas sortidas, dentre outros objetos com cheiros e texturas diferentes e vultos de santos e entidades. A loja era bastante conhecida das pessoas que viviam ali nas proximidades da COHAB e adjacências, e meu avô era bastante conhecido pela qualidade dos produtos que vendia. A loja funcionou na feira até meados

dos anos 1990, quando passou a funcionar na residência da família, mesmo local da tenda (e onde funciona até hoje).

Desse momento em diante, minhas memórias são todas relacionadas à loja do meu avô e ao terreiro, pois desde o meu primeiro ano de vida, passei a residir com eles, que me criaram e passaram a me tratar como sua filha. Quando criança, vi muitas pessoas entrando em nossa casa em busca de alento, de conforto espiritual, de orientação dos caboclos, de defumação, de descarrego…

Cresci vendo a relação de companheirismo dos meus avós e a dedicação exclusiva às atividades da tenda. Minha vó, todos os dias e noites, está firmando pontos, acendendo velas para anjos da guarda da família e dos seus filhos de fé, atendendo telefonemas e visitas de pessoas em busca de ajuda. Meu avô sempre esteve ao seu lado, em todos os momentos. Ele também era um pouco pai de santo, embora não incorporasse nenhum caboclo. Mas sua fé era tão grande que era admirável. Minha família sempre girou entorno dos guias, a quem chamamos de "irmãos". Sempre nos voltamos a eles nos momentos de alegria e também de aflição. Eles são nossa base, nosso esteio, nossa paz. Em Deus e neles está nossa fé.

Finalizei a entrevista com minha vó, pois ela, como uma mulher inquieta, não teve mais paciência para responder às minhas perguntas. Mas ainda irei me sentar novamente com ela para aprofundar algumas questões que acho que valem a pena serem exploradas, pois representam muito, não só para mim como neta, mas para o entendimento acerca das religiosidades de matriz afro- indígena do Maranhão.

Este pequeno texto é uma singela homenagem aos meus avós, Marlene e Nonato, que construíram uma história de muito amor e respeito um pelo outro e pela sua missão neste mundo.