

MINA, RELIGIÃO QUE DANÇA

Mina, dancing religion

MEDEIROS MOTA, Patrícia karla¹

Resumo

Relata pesquisa em dança do Tambor de Mina, desenvolvida iniciada em 1999 a com campo de estudo situado na Casa Fanti-Ashanti em São Luís/Maranhão e atualmente desenvolvendo pesquisa participante na Casa Fé em Deus. Enfatiza a espetacularidade da dança na religião Mina, a partir de gestuais simbólicos, presentes nos movimentos e desenhos coreográficos, e a transmissão de crenças identitárias de produção simbólica, mobilização sócio-cultural e comportamento festivo dentro da religião de matriz africana maranhense.

Abstract

Reports research in dance Drum, developed beginning in 1999 with a field of study located in Casa Fanti-Ashanti in São Luís / Maranhão and currently developing participatory research in the *Casa Fé em Deus*. Emphasizes the spectacle of dance in religion Mina, from symbolic gestures, and movements present in the choreographic design, transmission of beliefs and identity of symbolic production, mobilization, socio-cultural and festive behavior within the religion of African of Maranhão.

Palavras-chaves: *Dança; Gesto; Movimento; África.*

Keywords: *Dance; Gesture; Movement; Africa.*

Data de submissão: setembro de 2018 | **Data de aceitação:** dezembro de 2011.

¹PATRÍCIA KARLA MEDEIROS MOTA – Universidade Federal do Maranhão. BRASIL. E-mail: patriciamedeirosdanca@hotmail.com

MINA, RELIGIÃO QUE DANÇA

As religiões de origem africana são permeadas de rituais símbolos, caracteres ancestrais remanescentes, hibridismos culturais (FERRETI, 1995; CANCLINI, 2008), festividades, músicas, danças e gestuais significantes. Tudo parece ser necessário ao rito: a palavra, os movimentos, os banhos de purificação, o capricho na brancura ou no colorido das roupas dos filhos e filhas de santo e da decoração. Assim, as danças com suas coreografias, movimentos e gestos envolvem participação e convergências indicativas de percepções individuais e produções coletivas que “ainda que não sejam identificadas como proposições de ordem universal podem ser generalizadas e, portanto, verdades à espera de novos desvelamentos” (SILVA NETO, 1997, p.85).

Nas religiões, assim como em várias áreas do conhecimento, o homem recria através de organizações e comportamentos sociais, sistemas simbólicos, de seu grupo, ricos em imaginários e crenças, baseando-se em signos próprios geralmente herdados, na criação de valores estéticos e hierarquias.

Através da arte, hábitos, concepções e culturas podem se comunicar, transmitir valores, educar, evangelizar, conceber e perpetuar ancestralidades, que se projetam na história das mentalidades como verdades concebidas por se tratarem de experiências corporais simbólicas com ritos de convívio, que envolvem relações sociais, trabalho e festas religiosas. “O objetivo de uma celebração é tornar visível o invisível” (LELLOUP & BOFF, 1997, p. 13).

Parte ritualística em todas as manifestações religiosas e populares, a dança se faz presente nas religiões africanas remetendo o complexo vocabulário de gestos e coreografias à afirmação de identidade sociocultural a signos da linguagem mítica, à memória ancestral e a estados subjetivos do gesto social (MARTINS, 1998). Com orações, fundamentos e obrigações simbólicas, todos se voltam à dança, momento mais socializado do ritual da festa no barracão, em meio a visitantes, iniciados, irmandade, comunidade, curiosos, pesquisadores e ogás, músicos que tocam e que chamam os orixás com sua música ritmada, cíclica e contagiante.

As religiões afro-brasileiras são consideradas assim, como “moderadoras de conflitos internos” (SIMMEL, 1988), que funcionam segundo Ferreti (1996) como terapia grupal de base popular, onde os fracos parecem fortes e o aprendizado dá-se ao pé do ouvido, conjunto com movimentos, gestos e sinais de olhar.

Laban (1978) afirma que foi na dança, ou pensamento por movimento, que o homem se apercebeu da sua existência e de certa ordem em suas aspirações superiores por uma vida espiritual, aprendendo, segundo ele inconscientemente, quais eram os fatores contraditórios e de equilíbrio das suas eras.

Descrevendo a religião como forma efetiva de integração e conhecimento, em que a dança ocupa lugar social para melhorar a vida das pessoas e da sociedade, aperfeiçoando a consciência em nível individual e na partilha do coletivo, situava a dança como fonte de domínio e da perfeição do movimento, sendo a compreensão daquela parte da vida interior do homem de onde se originam a consciência e a ação, capaz de aprofundar o fluxo espontâneo e a agilidade de mover-se.

Através do prazer no corpo, o entendimento da consciência cultural é possibilitado frente a um universo material que se torna repleto de impressões psicológicas refletidas (MEYER, 2000).

Como assinala Garaudy (1980), a dança nas sociedades africanas é um condensador de energia, capaz de reunir forças da natureza e da comunidade, de seus vivos e mortos, criando núcleos mais densos de realidade e energia, que implicando na participação, mobilização e emoção, elimina o individual na busca coletiva da natureza sobrenatural. Constituindo-se para o africano resultado do movimento evolutivo, conexão entre terra e espaço, observador e observado, é o corpo ocupado em forma e conteúdo intencionais de energia, precisão, eficácia e transcendência. Na arte de exprimir em movimentos, complexidade e valores ativos (VIEIRA, 2000).

Os elementos ideológicos, festivos, cognitivos e incorporativos presentes nos momentos de dança, bem como o estado emocional do dançarino e do público, interferem na realização dos movimentos no momento da dança sacralizada. Assim, a dança gera significação, estados subjetivos e beleza estética, capaz em livre expressão, de indicar humores, sensações, sentidos, memória e fomentar a comunicação. O salão de dança é então o microcosmo, ou também, o mundo reconstituído em sua realidade mística, que é sua verdadeira realidade (BASTIDE, 1978). Dançar é então, estado de euforia e prazer, propagação e força, envolvidas no vivenciar o movimento “por ele mesmo”, manifestação desprovida de outra finalidade que o prazer de ser e existir na mobilidade; prazer freudiano, segundo Lellou e Boff (1997).

A religiosidade Mina traz cadência anunciada construída desde os primeiros toques iniciados pelo agogô, ou ferro como é chamado, seguido pelos pontos, cantos específicos dedicados a cada Vodun² e Encantado sempre acompanhado pelos toques dos abatás, tambores horizontais que vibram solando em tons graves, desenvolvendo em escala crescente e musicalidade frenética que com os ritmos próprios do Tambor de Mina envolvem a todos: dançantes, músicos e demais públicos que se revezam na assistência dentro ou fora do salão.

O rito cresce em energia e emoção, promovendo o contato com o sagrado e as hierarquias de seres espirituais (BASTIDE, 1978), sempre incorporados por pessoas consagradas a esse trabalho e ritualística, estabelecendo com estes estreitas relações de cooparticipação, simbolismo e significância.

“Conceito que rege as unidades simbólicas ligadas à identidade e às referências ancestrais. Também encontrasse no conjunto de pesquisas fenomenológicas as noções interpretativas de unidades de significados, que dar-se-ão na compreensão e interpretação hermenêutica do fenômeno segundo uma dada intencionalidade e situacionalidade” (SILVA NETO, 2001).

De repente as expressões se modificam e a força ancestral ou cósmica vem á tona (MARTINS, 1998). Com Voduns, Encantados, Gentis, e Caboclos que “vem á guma para baiar” a saia gira, surpreendendo em frenesi, velocidade e eixo. O umbigo é o centro desse centro gravitacional, os pés calçados com sandálias ou sapatos com a frente fechadas são baixos e deslizam deslocando os praticantes com seus corpos e entidade em movimentos fluidos e repletos de significados. Parecem até brincar entre equilíbrio e desequilíbrio. Sua dinâmica coreográfica variável desponta em desenhos circulares, giros, filas, fileiras, movimentos de pequenos coices, rodopios, deslocamento que sugerem ondas e alternâncias espaciais que parecem imitar o mar. Movimentos repetitivos e alternados em que os próprios seres espirituais parecem entrar em êxtase, como nos giros repetidos de 360° em torno de si mesmo, em cíclicas contínuas de incorporação em que um dá passagem ao outro, segundo sua hierarquia, dinâmica e musicalidade.

² Termo que designa divindade de origem Jeje, de mais alta hierarquia, geralmente ligada a uma família de reis africanos cultuados nos terreiros e irmandades. Notasse a presença dos Gentis, que representam ancestrais divinizados ligados á origem de reis e personalidades européias e os caboclos, ligados aos primeiros índios encontrados pelos portugueses e escravos quando da sua chegada.

Os braços e gestuais de mão encontram a cada nova canção novos desenhos compondo mosaicos de símbolos e direções que parecem desenhar mitos e concentração. À mão sempre estão presentes um lenço, numa demonstração de elegância e zelo e em voduns mais antigos à mão direita uma bengala, demonstração histórica da posição social e referências ancestrais. São movimentos de dança elaborados que podem ser classificados e catalogados segundo os estudos de Laban (1978) e Martins (2008) que se desenvolvem com domínio e estéticas admiráveis nas combinações de características de peso, fluidez, intensidade, força, direção, forma e dinâmica, alegria e espontaneidade reunidos à discretos gestuais indicativos de trabalho e festa, deslocamento e altivez, intencionalidades e medidas formais de cumprimento ou reconhecimento, encontram-se presentes também movimentos que fazem reverência ao solo e ao cosmo que incluem braços, cabeça, olhares, foco, ágeis giros de pés em eixo absoluto que se encaixam propondo efeitos de beleza ornamentados ainda mais pelos bordados dos panos, ou toalhas, das camisas e na cor nas saias com detalhes de casa de abelha e todos os demais elementos das suas indumentárias que variam de uma casa a outra e que reforçam ainda mais a imagem de transcendência incorporativa.

Neste diálogo de fé a beleza dos aspectos estéticos do corpo e das danças, gestos e movimentos, se combinam com elementos do espaço, da indumentária e adereços como bastões, fios de conta, lenços, que asseguram plasticidade de performance e afirmação de identidade. O ritmo volta ao normal, dançantes incorporados se intercalam entre os que continuam dançando e outros que se sentam, tomam chá, conversam com a assistência e retornam ao salão onde a dança sempre continua até o horário do término previsto. Prolongando sua estada em bate-papos, rimas e cantorias que por vezes amanhecem.

A dança do tambor de Mina remete a elementos simbólicos de participação transcendente em espetáculo popular, artístico e religioso com desenho espacial que comumente descreve roda (xiré) em percurso anti-horário, fazendo referência de retorno à ancestralidade (MARTINS, 1998). Os gestos apresentados refletem precisão e leveza, envolvendo em grande parte dançarinos ou baiantes idosos que parecem deslizar, balançando braços e cantando em compassos cadenciados que às vezes se intercalam com alegros e estacatos, talvez em menção ao fluxo da terra, do mar, e dos planetas.

Segundo relatos dos mais antigos e dos próprios caboclos o costume era sempre amanhecer, com festividades que duravam sete dias ou mesmo quinzenas. As festas, ou toques ao cessarem é que permitiam o repouso dos iniciados e dos tocadores e demais participantes das casas de culto. Hoje, no entanto, esse ciclo foi encurtado na maioria das casas e toques ritualísticos, como são chamadas as festas

Havendo também aqueles que na posse de seus filhos ou médiuns, permanecem com eles incorporados por vários dias, deixando-os apenas para a realização de algumas necessidades fisiológicas. Ainda é comum nas casas de culto as pessoas, na maioria mulheres, permanecerem por todo o ciclo de festas retornando aos seus lares apenas ao final.

É possível até, estabelecer inferências e projeta-las a partir dos percurso das coreografias da Mina às danças dramáticas brasileiras, encontrando semelhança em gestuais e movimentos observáveis em danças conhecidas como Tambor de Crioula, no bumba-meu-boi, ambos do Maranhão, na ciranda do Recife e no Côco, entre outras danças, mesmo aquelas que só são reproduzidas nas escolas, danças regionais que se desenvolveram pelos vários estados do Brasil diferenciadamente e que tornaram referências culturais desses locais cujas manifestações e religiões de matriz africanas organizaram-se diferenciadamente das do Maranhão.

As organizações sociológicas encontradas no Tambor de Mina são inúmeras, incluem a participação coletiva e a inserção na irmandade que a constitui em ritualística que precede o rito espetacular e transcendem os salões, em comportamentos perceptivelmente orientados em preceitos, fazeres, condutas e resguardos de acordo com a natureza do senhorio e do vodun (também chamado orixá em religiões de origem ketu) de cada indivíduo do culto e a linhagem da casa de culto.

Há no transe princípios de ruptura que se apresentam juntamente com elementos do imaginário popular, incluindo memórias, transmissão de conhecimento e oralidade que refletem participação e constatação de contínua co dependência entre as divindades e os seus instrumentos de incorporação denominados médiuns ou cavalos.

Segundo Bastide (1978) refletimos simbolicamente o mundo mítico (orixá) e somos donos da nossa própria existência, o que se confirma com citação de caboclo de encantaria, certa vez durante o estudo de campo dizendo que o dançante precisa estar consciente e ativo na sua aprendizagem, responsabilidade e participação, afirmando que

este capta seus cantos e entendimentos de dança e música da cabeça do médium cuja consciência e desenvolvimento cognitivo individual é que possibilita a performance apurada.

Cada entidade possui então seus pontos, músicas características, que descrevem a personalidade e a história de vida do encantado ou caboclo durante sua passagem pela terra antes que os mesmo houvesse se encantado³. Infelizmente com o óbito do médium esses pontos se perdem e com eles grande legado artístico musical deixa de ser reproduzidos, ficando apenas na memória dos próprios dançantes, caboclos e encantados que comentam saudosos.

O processo de ensino/aprendizagem no Tambor de Mina se dá no convívio com os mais velhos e experientes, em contínuo exercício de oralidade e resolução dos conflitos cotidianos inerentes à participação em grupo social organizado, reafirmando a teoria de Simmel (1988) sobre o conflito sociológico. Este afirma ainda que “na religião, o objetivo é sua própria realização, o indivíduo é julgado por suas obras, mediadas por normas transcendentais”.

“Nos cultos de matrizes africanas como a Mina as atuações detém definições específicas a cada participante, seja ao iniciado ou ao público em redor, sendo que, mesmo o iniciado no transe é consciente de que está diante de um público que o cerca” (BIÃO, 1998).

É comum também percebermos a presença marcante de mulheres que em algumas casas são as únicas a receber o direito de dançar e incorporar no salão de dança suas entidades espirituais. Nos entanto mesmo em casa mais tradicionais que mantêm esses costumes certamente herdado das casas originárias do culto Mina no Maranhão como a Casa das Minas, e a Casa de Nagô, cuja manifestação feminina apresenta-se ainda hoje marcante em suas matriarcas (SANTOS, 2001), filhas iniciadas e demais participantes das casas e irmandades, manifestação de gênero essa que tem gerado estudos com publicações de artigos, dissertações e teses nem universidades brasileiras.

Várias etnias compõem a formação daqueles que criaram e compuseram as primeiras casas, sendo principalmente conhecidas as publicações sobre as casas mais tradicionais e pioneiras, Casa das Minas e de Casa de Nagô (ABREU, 2009 p.110).

³ Segundo os mesmo eles não morreram mas se encantaram, desaparecendo do mundo físico e só retornando depois como encantados e caboclos.

Fundadas no século XIX por mulheres africanas e outras brasileiras foras ou livres, essas duas importantes casas referem desde o início organização social matriarcal de resistência afro-descendente e feminina, funcionando também como espaços de organização comunitária e política atuando em atividades anti-escravistas.

A casa de religião Mina trazem à tona realidades imaginárias com referências de memória e parentesco, simbolismos, ritos sociais que refletem mitos e outros elementos da crença e costumes antigos das religiosas fundadoras bem como dos costumes da época ainda hoje herdados e preservados nos fazeres ritualísticos de iniciação, alimentação, festa, luto e tantos outros.

A complexidade social presentes nas formas da organização e da liderança feminina nas casas de Mina do Maranhão vê-se expressa nas relações de filiação, em atividades como as de distribuição de alimentos e trabalho e nas distribuição de tarefas durante os ciclos de festa das casas.

A educação e a criação dos filhos carnais dos participantes sempre muito presentes nas manifestações ritualísticas e principalmente a numerosa a presença e participação feminina também é importante fator de atenção em muitas casas, como a Fanti Ashanti em que dançam homens e mulheres e naquelas que como as casas fundadoras do Culto Mina e nagô a dança e a incorporação são exclusivas apenas para as mulheres, como é o caso da Casa Fé em Deus de Mãe Elzita, situado no Bairro do Sacavém.

As características de tradicionalidade presentes e reforçadas constantemente no Tambor de Mina são representações de experiência e saber, produção contínua de conhecimento ritualizado, que se propaga nas atividades da cultura popular e nas religiões de descendentes daqueles que são netos e bisnetos de populações escravizadas no Maranhão perfazendo importante, pois necessário, papel de resistência cultural e transmissão oral de saberes, concepção retórica pontual diante do emergente avanço da globalização e padronização de comportamentos, resultantes dos esforços organizados das ditas minorias e dos grupos sociais subalternos, bem como de grupos que produzem fazeres artísticos como é o caso das casas de religião Mina.

Segundo Laban (1978) a dança é o pensar por movimento, é coexistindo corporalmente frente ao mundo, que o homem aperfeiçoa ao seu mundo interior e à realidade que o cerca. Nesse processo, o homem é capaz de refletir e transformar o seu presente, projetando ao futuro fazeres corporais, repletos de memórias impressas. No contato direto com os elementos da cultura se manifesta a cumplicidade do sujeito com seu próprio corpo (ALVES, 2006, p. 140), dando ênfase às relações de origem, continuidade, atemporalidade e manifestações das identidades nacionais e locais que refletem situações ou ideologias do passado e o remete ao futuro como nos confirma Hall (2005, p.56). Acrescenta-se, portanto, “que a alma respira através do corpo e que a alma e o espírito, com toda sua dignidade e dimensão humana, são pois, estados complexos e únicos de um organismo, como nos confirma” (DAMÁSIO *apud* MEYER, 2000, p.83). Concluindo pode-se afirmar que as “culturas tradicionais se desenvolveram transformando-se, reorganizando bens simbólicos e afirmando-os” (CANCLINI, 2008, p. 215).

1. METODOLOGIA

Para fins de esclarecimento metodológico os dados encontrados e referendados acima resultaram de pesquisa realizada na Casa Fanti Ashanti situada no Bairro do Cruzeiro do Anil durante os anos de 1999 a 2001 e da pesquisa em andamento para a dissertação Tambor de Mina: estudo de movimento e gestuais, sob a orientação do Prof^o Dr Norton Corrêa do PGCULT- UFMA no Terreiro Fé em Deus situado no Bairro do Sacavém em São Luís-Ma/Brasil.

Para isso são estudados os elementos estéticos que compõem os gestuais do Tambor de Mina resultantes dos aspectos físicos, sensoriais, emocionais e cognitivos dos filhos e filhas de santo, ressaltam-se movimentos, percurso espacial, conexão com a música, recepção da comunidade e as várias etapas ritualísticas envolvidas no desenvolvimento dos toques, cantos e festividades. Com finalidade de organizar a ponte dialógica entre arte e as ciências do comportamento humano nos seus fazeres performáticos e espetaculares, realizamos esta pesquisa participante em perspectiva etnocenológica e etnopesquisa, combinando instrumentos de registro etnográficos, como diário de campo, protocolo de observação na realização da coleta de dados, e demais instrumentos de registro como áudio, captação de imagens digitais e fotográficas.

Durante a pesquisa de campo, foram realizadas entrevistas abertas com o intuito de levantar os pontos de vista dos filhos e filhas de santo enquanto dançantes, resgatando as pedagogias da cena, os processos de criação e recriação, transmissão de conhecimentos, preparação, chegada e permanência nas casas de culto do Tambor de Mina, centros de história viva em transmissão contínua de oralidade, memória e criação artística.

A perspectiva etnocenológica se opõe ao pensamento dualista, segundo o qual se concebe a existência de atividades simbólicas sem corpo e atividades corporais sem implicação cognitiva e psíquica entendendo que o corpo é o pensamento, não havendo pensamento sem corpo. Segundo Pradier (1995, p. 65) o “pensamento é uma forma dilatada no espaço. Associa corpo e espírito, partindo do conceito que acontecimentos sociais são espetaculares”.

Os estudos em Etnopesquisa (MACEDO, 2004) por sua vez, situam as possibilidades de resistência como representações de experiência e saber na interação entre o culto e o popular, nas fronteiras entre seus praticantes, “na diversidade e descontinuidades de estilos assim como nas relações de poder fundamentado em retóricas e formas específicas de dramatização, que sugerem que sua força e significação dependem da afirmação, diferenciação e preservação das diferenças” (CANCLINI, 2008, p.360) concedendo a esse estudo enquanto presente investigação a orientação e abordagem cultural e interdisciplinar. Para compreendê-la, entendemos sua realização nos diálogos entre os autores afiliados a estas matrizes epistemológicas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, M. M. (2009). *Um olhar sobre a tradição*. São Luís: Edufma.
- ALVES, T. A. (2006). *Heranças de corpos brincantes: saberes da corporeidade em dança afro-brasileira*. Natal: EDUFRN.
- BASTIDE, R. (1987). *O Candomblé da Bahia*. São Paulo: Nacional.
- BLÃO, A. (1998). *Etnocenologia, A carne do espírito*. Salvador: UFBA/PPGAC.
- FERRETI, S. F. (1996). *Querebetã de Somadonu: etnografia da Casa das Minas do Maranhão*. São Luís: EDUFMA.
- FERRETI, S. F. (1995). *Repensando o Sincretismo*. São Paulo: Edusp.
- CANCLINI, N. G. (2008). *Hibridismos Culturais*. São Paulo: Edusp.
- GARAUDY, R. (1980). *Dançar a Vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- HALL, S. (2005). *A Identidade Cultura na pós-modernidade*. RJ: DP&A,
- LABAN, R. (1987). *Domínio do Movimento*. São Paulo: Summus.
- MACEDO, R. S. (2004). *A Etnopesquisa Crítica e Multirreferencial nas ciências Humanas e na Educação*. Salvador: EDUFBA.
- MARTINS, S. (1998). *A Dança do Candomblé: Celebração e cultura*. Salvador: UFBA/PPGC.
- MARTINS, S. (2008). *A Dança de Yemanjá Ogunté sob a perspectiva estética do corpo*. Salvador: EGBa.
- MEYER, S. (2000). *O Corpo e as emoções*. Salvador: UFBA/PPGC
- PRADIER, J-M. (1998). *Etnocenologia, A carne do espírito*. Salvador: UFBA/PPGAC.
- SANTOS, M. R. C. (2001). *O Caminho das Matriarcas Jeje-Nagô*. São Luís: Atual.
- SILVA NETO, M. A. (1999). *Das concepções de universidade: Uma perspectiva Fenomenológico-Existencial Hermenêutica*. São Luís: Atual.
- SIMMEL, G. (1988). *A natureza sociológica do conflito*. São Paulo: Ática.
- VIEIRA, J. A. (2000). *Formas de conhecimento: Arte e Ciência*. Salvador: UFBA/PPGAC.