



ISSN: 2230-9926

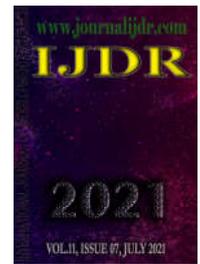
Available online at <http://www.journalijdr.com>

IJDR

International Journal of Development Research

Vol. 11, Issue, 07, pp. 49138-49143, July, 2021

<https://doi.org/10.37118/ijdr.22492.07.2021>



RESEARCH ARTICLE

OPEN ACCESS

DIÁLOGOS SOBRE A ESTÉTICA NA CONTEMPORANEIDADE: A BELEZA DOS CULTOS ÀS ENTIDADES E AO ESPÍRITO SANTO EM SÃO LUÍS-MA

^{1,*}Luciano da Silva Façanha, ²Taynara Pereira Silveira, ³Ana Caroline Amorim Oliveira, ⁴Conceição de Maria Belfort de Carvalho, ⁵Zilmara de Jesus Viana de Carvalho, ⁶Kamila Fernanda Barbosa Sampaio and ⁷Leonardo Silva Sousa

¹Docente do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade-PGCULT. Docente do Departamento de Filosofia-DEFIL. UFMA; ²Mestra em Cultura e Sociedade pela UFMA. Membro do GEPI Rousseau UFMA. Graduada em Filosofia pela UFMA; ³Docente do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade-PGCULT. Docente do Curso de Licenciatura em Ciências Humanas/Sociologia. Campus São Bernardo-UFMA. ⁴Docente do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade-PGCULT. Docente do Departamento de Turismo e Hotelaria, UFMA. ⁵Docente do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade-PGCULT. Docente do Departamento de Filosofia-DEFIL. UFMA. ⁶Docente do Curso de Filosofia da Universidade Estadual do Maranhão, Mestra em Cultura e Sociedade pela UFMA. Graduada em Filosofia. ⁷Docente do Instituto Federal do Maranhão, Campus São Raimundo das Mangabeiras, Mestre em Cultura e Sociedade pela UFMA. Graduado em filosofia pela UFMA

ARTICLE INFO

Article History:

Received 27th April, 2021
Received in revised form
19th May, 2021
Accepted 20th June, 2021
Published online 30th July, 2021

Key Words:

Arte afro-brasileira, Estética,
Festa do Divino, São Luís-MA.

*Corresponding author:

Luciano da Silva Façanha

ABSTRACT

Este artigo tem como tema a arte religiosa afro-brasileira analisada a partir da festa do Divino Espírito Santo que ocorre em São Luís, MA. Realizaremos uma reflexão sobre as categorias estéticas a respeito da arte afro-brasileira a partir da perspectiva filosófica sobre o Belo em relação ao pensamento decolonial (MIGNOLO, 2010). A crítica decolonial acerca da estética eurocêntrica aponta sobre outras compreensões estéticas e políticas-como africanas, negras, indígenas- para a apreciação das festas e religiões afro-brasileiras cuja iconografia é permeada por elementos que não são encontrados nas análises eurocêntricas a respeito da estética. Enquanto a colonialidade moderna possui uma estética do rigor que preza em atingir o Belo em sua perfeição, a decolonialidade expressa o contemporâneo de formas e caminhos que não se prendem a valores estéticos ou morais. Assim, a festa popular do Divino Espírito Santo nos mostra o espiritual e a estética em equilíbrio.

Copyright © 2021, Luciano da Silva Façanha et al. This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.

Citation: Luciano da Silva Façanha, Taynara Pereira Silveira, Ana Caroline Amorim Oliveira, Conceição de Maria Belfort de Carvalho. "Diálogos sobre a estética na contemporaneidade: a beleza dos cultos às entidades e ao espírito santo em são luis-ma", *International Journal of Development Research*, 11, (07), 49138-49143.

INTRODUCTION

O presente artigo foi elaborado a partir das reflexões propostas nos estudos estéticos na filosofia acerca da arte, seus conceitos e categorias. A visão eurocêntrica, sob a qual nasce a Estética enquanto campo de conhecimento, contribui para a elaboração de um arcabouço teórico a respeito das produções artísticas, cujas bases de análise fundamentam-se no estilo e também nas poéticas, compreendidas aqui como modos de fazer arte. Com os processos de colonização, as civilizações europeias depararam-se com as

produções materiais de povos indígenas e africanos. Em um contexto histórico em que predominava o objetivo de exploração de mão de obra humana vinda destas civilizações pouco se valorizou suas artes. Pela perspectiva antropológica, as produções destas populações eram classificadas como cultura material e o objetivo da catalogação e coleta destes objetos era entender sua função na sociedade, seu uso em rituais e, posteriormente, seu caráter simbólico. No campo da Estética, encontramos na visão de que, por possuírem funções, estas modalidades artísticas não poderiam ser caracterizadas como

“Arte” e não seriam passíveis de apreciação estética. Disso resultou que as produções africanas e indígenas foram caracterizadas como “arte primitiva”, devido à visão evolucionista que havia a respeito de suas culturas. (BOAS, 1922). Porém, a partir dos estudos antropológicos, dos estudos decoloniais (Mignolo 2010) e etnografias produzidas ao longo da história da Antropologia, constata-se que suas produções não podem ser classificadas como artesanatos, pois carregam significados simbólicos profundos, estilo, simetria, padrões, passíveis de análises estéticas. A partir destas constatações impõe-se o problema de como estas produções podem ser categorizadas e como os conceitos formulados pela estética europeia podem limitar ou contribuir para o entendimento a respeito destas culturas e de seus objetos. Price (2007) aponta para o modo como muitas coleções africanas, presentes nos museus europeus foram resultado de verdadeiros saques nas comunidades, sem o estabelecimento de uma relação ética ou de respeito aos seus costumes e significados. Até a atualidade, segundo a autora, prevaleceria a hegemonia da estética europeia que trata artistas africanos e suas obras de modo inferiorizante em relação aos artistas europeus.

Para realizar esta reflexão apresentaremos as abordagens da estética europeia e suas categorias de análise, comparando-as com a abordagem decolonial e dos estudos afro-brasileiros a respeito destas artes. Uma das principais influências da Estética enquanto campo de reflexão foi a categoria do Belo. Entendia-se, dessa perspectiva, que este se caracterizaria como fenômeno universal, tivera as suas primeiras raízes na filosofia grega, mais especificamente com Platão e Aristóteles. Platão, por exemplo, vincula preceitos sobre o Amor, o Bem e o Belo para nos falar sobre o artístico. O autor descreve que o Eros não existe somente nas almas dos homens, mas em outros seres, assim, o Amor, unificado ao Bem é a essência de todas as coisas e está presente em todos os seres. O Amor seria assim, o mais puro dos sentimentos e “dizendo a respeito de todos, homens e mulheres, que é assim que nossa raça se tornaria feliz, se plenamente realizássemos o amor, e o seu próprio amado cada um encontrasse, tornado à sua primitiva natureza” (PLATÃO, 2003, p. 23). Desta forma, temos uma concepção de Belo que se afasta do julgamento humano, pois já está em um plano superior. Assim, a beleza ideal compara-se a beleza verdadeira em que aos poucos o Eros conhecerá aquilo que é o Belo metafísico. Com Aristóteles, temos pressupostos sobre linguagem e raciocínio dentro da arte, em que o seu discurso aborda o Belo de maneira lógica e com objetivo próprio. Assim, através da metáfora o irracional deve ser justificado. E, por conseguinte, se admite as censuras (impossíveis, irracionais, impróprias, contraditórias ou contrárias).

Quando admitimos qual é o melhor tipo de arte para Aristóteles, devemos nos lembrar de que a mais bela arte é imitativa, pois se aproxima da realidade, pois a *mimesis* é melhor para os espectadores. Segundo Aristóteles “se a tragédia se distingue em todas estas coisas e ainda no efeito próprio da arte (pois estas imitações devem produzir não um prazer qualquer, mas o que já foi referido), é evidentemente superior, uma vez que atinge o seu objetivo melhor que a epopeia” (ARISTÓTELES, 2004, p. 72). Desta forma, tragédia e a poética, se traduzem na forma de *mimesis*. Neste sentido, Aristóteles quebra o paradigma anterior instaurando um rigor para a *aisthesis* em que Arte e o Belo possuem um caráter de verossimilhança com a memória social. Em vista disso, o destino assume um caráter dentro de um plano de fundo social que tem uma “logicidade” a partir da tragédia e que não interferem em valores éticos. Em torno da Estética filosófica os objetos que relacionam os termos “Arte e Belo” se coincidem a partir da filosofia contemporânea. Entretanto, na filosofia antiga a arte e o belo eram considerados termos independentes. A arte como visto em Aristóteles, era considerada uma arte produtiva, ou seja, uma arte produtiva (*poética*). Enquanto o belo é a manifestação mais evidente das Ideias ao passo que a arte é a imitação do sensível. A partir do século XVIII a Arte e o Belo mostram-se como objetos de uma mesma investigação. Este vínculo estabeleceu-se através do conceito de *gosto* compreendido como uma faculdade que permite discernir o Belo. Mas sobretudo foi com Kant que a estética preludia o sublime dentro de valores éticos, políticos e morais como categorias do Ser.

A dimensão da arte está, neste ponto, em outro plano que equilibra o racional e o subjetivo. Com Hegel, encontramos a ideia de que a obra de arte seria a materialização do Ideal. Por esse caráter, a arte assim como a religião e a filosofia, são a manifestação do Espírito Absoluto no mundo. Neste sentido a arte, realiza o trajeto “do espiritual na arte é que a excelência do artístico se consiste quando a subjetividade pessoal é excedida, de modo que a auto-expressão se converte em expressão de uma espiritualidade objetiva” (RUEDA, 2005, p. 75). A construção do sentido está dentro de um espaço de como o ser se relaciona com o mundo, e isso acaba caracterizando uma transformação mútua. As relações do homem com o mundo alteram a sua natureza, e dessa relação temos a arte. Em Baumgarten (1714-1762) em seu livro *Aesthetica* essa relação transformou-se em disciplina, mas já era pertinente dialogar racionalmente sobre o Belo. A *práxis* estética sempre buscava algo mais: uma proposta que contemplava o homem como um todo, em um projeto cuja sensibilidade e as faculdades reflexivas fazem parte de um universo poético que representasse as almas dos homens. Ora, a história da estética possui muitas definições sobre a arte e a filosofia. Embora cada uma apresente de forma absoluta o que seja a essência da arte, os problemas fundamentais podem ser agrupados para discutirmos um domínio estético que foge do padrão eurocêntrico. Em meio a esta variedade temos: a) a relação da arte e a natureza; b) a relação entre a arte e o homem; e c) a função da arte.

A estética ocidental se direciona linearmente a preceitos que ainda detinham o discurso do Belo, Feio, Trágico ou do Cômico. A arte ainda refletia a *práxis* e a *techné* como movimentos acerca do sensível e do mundo. Agora, a experiência estética apresenta um novo sentido: “o que poderia ser constatado em sua constituição simbólica da obra de arte, quer dizer, na sua capacidade para ultrapassar a *mimesis* e gerar de si mesma um sentido inédito” (RUEDA, 2005, p. 61). Neste caso, a obra artística mostra uma nova realidade em construção que se torna símbolo e representação. Ao mesmo tempo, historicamente podemos falar de uma crise moderna no momento que o irrepresentável ganhou forma: na Filosofia o modelo de racionalidade rompe com as barreiras daquilo que a mente humana conseguia apreender, e o conhecer tornou-se total e local. A face oculta da modernidade se chama colonialidade, segundo Mignolo (2017) a colonialidade é um conceito introduzido por Anibal Quijano juntamente com o termo descolonização durante a Guerra Fria, assim como também se refere às lutas pela libertação da África e Ásia. Este projeto em particular não tem pretensão de ser totalitário: a colonialidade já é um conceito decolonial. Falar do decolonial é apresentar histórias, sensibilidades e condições diferentes pois não há uma universalidade de conceitos. Isto é, a sua perspectiva permite dar conta de uma história local mesmo que essa história tenha passado pela a ideia da modernidade.

A teoria da arte apresentada como discurso estético se desenvolveu dentro de conceitos rigorosos. Porém, verificaremos como outras categorias de diálogo entre Arte e Belo podem ser abstraídos em outra realidade, ou melhor dizendo, como o elemento estético conforma um pensamento em torno das religiões afro-brasileiras. Conduru (2007) afirma que a arte afro-brasileira pode ser classificada em três categorias: as de influência da estética africana a arte luso-brasileira, as manifestações religiosas em terreiros e as dos artistas visuais como Mestre Didi, Rubem Valentim, que expressam iconografias das religiões afro-brasileiras em suas obras. Segundo Silva (2008:97) a arte afro-brasileira abrange fenômenos estéticos-culturais oriundos dos descendentes da diáspora africana.

De difícil definição, o campo das artes religiosas afro-brasileiras, repousa entre múltiplas influências. Destacam-se, entretanto, dois polos: a arte negra em sua pluralidade de expressões provenientes de vários grupos de africanos trazidos para o Brasil, e a arte de origem portuguesa em seus vários desenvolvimentos ao longo de séculos de aclimação e de desenvolvimento autônomo no Brasil.

Assim, pode-se analisar os rituais afro-brasileiros como “fatos sociais estético-religiosos”, (Silva, 2008: 99) por tratarem de expressar

valores coletivos que nada tem a ver com a arte dos museus, tampouco com as classificações hegemônicas impostas pela Estética. A partir das problemáticas colocadas, temos em foco, a Festa do Divino Espírito Santo na Casa de Nagô e o Tambor de Mina na Madre Deus na cidade de São Luís, Maranhão, dentro de uma perspectiva de análise que as categoriza enquanto Arte religiosa afro-brasileira. Onde, em sua representação, os participantes e o público estão integrados, fazendo do povo, atores de seu próprio espetáculo e, conseqüentemente, reunindo-os.

ARTE AFRO-BRASILEIRA NO MARANHÃO: CASA DE NAGÔ E O TAMBOR DE MINA

São Luís do Maranhão foi um dos maiores portos por onde entraram as populações oriundas de diversas etnias africanas no século XIX. Vindos principalmente da região leste do Castelo de São Jorge de Mina, foram vulgarmente designados nos documentos históricos como “negro Mina” (VERGER, 1990). Assim, o nome da religião afro-brasileira denominada tambor de mina, teria sua origem pela designação geográfica das populações que trouxeram as práticas das religiões de cultos de *voduns* para o Maranhão. Verger (1990) empreendeu uma pesquisa na década de quarenta do século XX, com o objetivo de localizar a origem dos *voduns* nagôs e gezes cultuados no Brasil. Após entrevistar a mãe de santo da Casa das Minas, em 1948, chamada Mãe Anderesa, Verger coletou o nome dos *voduns* cultuados e os comparou com os *voduns* cultuados em Gana, onde estariam os descendentes dos “negros mina” na África. Desta comparação, não houve nenhum resultado. Analisando melhor os documentos, o autor percebeu que a designação “negro mina” em documentos dos séculos XVII e XVIII era a abreviação da região leste do Castelo de São Jorge de Mina. De posse da localização exata da origem das populações desembarcadas em São Luís, Verger obteve sucesso em sua empreitada.

Alguns *voduns* cultuados na Casa das Minas (localizada em São Luís e tombada como patrimônio histórico) em 1948 eram conhecidos apenas pelos sacerdotes de Abomé (antiga capital do Daomé). Constatou-se que o *vodun* Zomadonu era cultuado pela mãe de Santo Mãe Anderesa, da Casa das Minas (em São Luís) e por Mivede, sacerdote em Abomé (antiga capital do Daomé, atual Benin). A partir destes dados, empreendendo investigação histórica, Verger demonstrou que, cronologicamente, esses *voduns* só poderiam ter sido transmitidos pela família real do Daomé à Casa das Minas do Maranhão. Os dados coincidiam com a vinda da rainha do Daomé, Na Agontimé, para as colônias europeias da época. Por rivalidades políticas, a rainha teria sido vendida como escrava, e quando seu filho retomou o poder empreendeu sua busca nas Antilhas, na Bahia, de 1885 a 1887, porém, nunca a encontrou. Pela herança direta do conhecimento dos *voduns* da família real, Verger formulou a hipótese de que a própria rainha Na Agontimé haveria desembarcado em São Luís e fundado a religião de Mina. Essa hipótese foi reconhecida como sendo verossímil no “Colóquio sobre as sobrevivências das tradições africanas nas Caraíbas e na América Latina”, em 1985. Nas palavras de Verger (1990, p.152):

Assim podemos perceber que nenhum dos *voduns* citados é posterior ao reinado de Agonglo. Acontece também que alguns destes nomes são conhecidos apenas pelos sacerdotes de Abomé. O fato de eu ter encontrado esses nomes no Brasil significou para eles a prova de que existiam, no Novo Mundo, descendentes de membros da família real, mandados fora do Daomé no tempo do tráfico dos escravos. Foi como uma senha para Mivede, o sacerdote de Zomadonu, dedicado ao mesmo *vodun* que Mãe Anderesa na Casa das Minas.

A pesquisa de Verger demonstra a herança da memória oral desta tradição africana em São Luís, já que os *voduns* cultuados na Casa das Minas correspondiam ao reinado de Agonglo que reinou no Daomé, atual Benin, de 1789 a 1797 (Agongono na Casa das Minas). A palavra *vodun* pode ser traduzida como divindade, porém, seu significado abarca outros sentidos.

A palavra ‘vodum’ designa aquilo que é misterioso para todos, independentemente do momento e do lugar, portanto aquilo que se origina do divino. Dir-se-á, por exemplo, que aquele que morre se tornará um *vodum*. Isso não significa, em absoluto, que todo mundo o adorará, mas simplesmente que ele partiu para um mundo desconhecido, sem dúvida alguma, divino (MAUPOIL, 2017, p.75).

Assim, os cultos afro-brasileiros que descreveremos a seguir, tem influência destas divindades, que estão presentes nos ritos e remetem aos espíritos dos ancestrais. No caso específico da religião de Mina, são incorporados pelos iniciados, chamadas vodunon, *Vodun-non*, sacerdote, senhor do vodum. (MAUPOIL, 2017, p. 79). A Casa de Nagô foi fundada por outro grupo, porém obteve a colaboração da primeira Casa. “Embora hegemônico no Maranhão, o Tambor de Mina - Jeje, Nagô, Cambinda, foi sincretizado no passado com manifestação religiosa de origem indígena denominada Cura/Pajelança e com uma tradição religiosa afro-brasileira” (FERRETI, 1996. p. 02). Apesar dos terreiros de Mina não possuírem uma relação com Federações de Umbanda, entretanto, na prática se desenvolve as realizações dos rituais de Mina, Umbanda e Cura. Nosso ensaio se remete as experiências dentro da Casa de Nagô durante o período da Festa do Divino, e do Tambor de Mina na abertura dos trabalhos na semana santa. Em muitos terreiros, essas duas festas não se desassocia. Entretanto, na Casa de Nagô enfrenta-se uma redução no número de praticantes, onde recentemente tem-se um declínio na prática dos rituais. As *vondusis* (mulheres sacerdotisas que incorporam os espíritos ancestrais, forma feminina de *vondunon*) que dançavam ao som dos tambores, hoje não as realizam mais. Desta maneira, o Tambor de Mina na Casa de Nagô ocorre de maneira rápida e simples. Pois, remete somente as obrigações nos dias de Festa, mas que não extingue o seu prestígio. O Tambor de Mina inicia-se no mesmo período, a sua vestimenta e alguns adereços identificam-se com a abertura da tribuna (salão enfeitado que descreveremos adiante) na Festa do Divino. Essa integração ocorre da mesma forma quanto à passagem dos cânticos (doutrinas) durante a abertura da tribuna. Desta forma, há uma integração do ritual que acontece para o Espírito Santo e as entidades da Mina: “não é apenas o culto católico do Espírito Santo que se abre para as entidades da Mina, é também, em muitos terreiros, o culto das entidades da Mina que se abre para o Espírito Santo” (LEAL, 2014. p. 121). Portanto, são cultuadas e/ou incorporadas algumas entidades em transe mediúnico: Orixás, nobres europeus, *voduns* ou caboclos.



(Photo by Taynara Pereira, 2019)

Durante ambas as festas, há uma grande receptividade da chefia da casa, e dispõe-se de um grande banquete para convidados. O oferecimento de comida, a comensalidade, em que os banquetes são abertos ao público para que comam à vontade, é uma característica marcante destas festas. Pela herança daomesiana, os homens ou animais comem em nome dos *voduns*. Este sacrifício (em forma de alimento) deve ser um ato social (Cf. MAUPOIL, 2017). Da perspectiva da apreciação estética, Silva (2008, p.101) aponta que as indumentárias usadas nestas festas, podem ser concebidas como indumentárias carregadas de símbolos iconográficos, passíveis de apreciação estética. Além da indumentária, roupa, propriamente dita, pode-se observar as insígnias que designam os orixás. Dentro do Tambor de Mina também é possível perceber o uso da vestimenta branca e os pés descalços. O uso do branco representa primeiramente o divino que compõe os princípios litúrgicos dentro dos terreiros. A cor também diz respeito aos Orixás, pois representa uma maior elevação espiritual e transmite por si a fé, a harmonia e a paz. Por conseguinte, os pés descalços possuem a simbologia de seus ancestrais. O “pé no chão” é a primeira morada dos seus antepassados, logo estar descalço significa ter uma conexão com este, e conseqüentemente, envolver-se com toda a sabedoria que o seu passado guarda. Além disso, estar descalços significa o respeito pelo solo sagrado carregado de tradição, assim como também significa a humildade que representa a simplicidade do trabalho espiritual. Aqui o aprender e o desaprender estão interligados. A Arte e a Estética estão relacionadas com as experiências humanas postas em uma realidade não-convencional. Para Mignolo (2010), antes julgarmos quaisquer tipos de exteriorizações, devemos nos atentar como o artístico pode estar carregado de um ponto de vista eurocêntrico. Na construção da própria história da estética, isso pode ter se definido como um problema, mas a nossa intenção se ratifica em falar que existe uma experiência sensorial naquilo que é comum. Esta forma habita uma realidade passível de uma estética decolonial, que se vale por uma heterogeneidade dentro dos modos de ser. Assim, a estética torna-se pluralista e particular ao modo que permite a superação da colonialidade/modernidade.

UMA REDEFINIÇÃO PARA A ARTE: A arte entendida como um processo performativo nos é apresentado a partir de uma relação com o todo. Assim, enfrenta-se um paradigma do pós-colonial que nos mostra outra face: um quadro onde o saber e a memória estão em evidência, pois, os centros e as periferias estruturam uma forma especial de pensar a arte. A casa de Nagô, localizada na Rua São Pantaleão, em São Luís-MA, é considerada uma “matriz da maioria das outras casas de Tambor de Mina do Maranhão, que seguem seu estilo de culto” (MUSEU AFRODIGITAL, 2018). Hoje, mesmo com um número reduzido de participantes, ainda possui a prática do culto as entidades chamadas de *voduns*. Sendo assim, introduzimos uma reflexão sobre o apreciável durante o período da Festa do Divino Espírito Santo ou Festa do Divino. Há vasta bibliografia a respeito desta festa, que ocorre em diferentes regiões do mundo:

Dentro desse conjunto, estudos realizados por antropólogos e por historiadores têm focalizado essa celebração em contextos sócio-culturais específicos: nos Açores (Leal, 1994; 2001); no Brasil (Abreu, 1999; Brandão, 1978; Melo e Souza, 1994); e nos Estados Unidos, especialmente Califórnia (Salvador, 1981, 1987). (GONÇALVES E COTINS, 2008, p.1).

A festa do divino é símbolo da cultura e resistência afro-brasileira no Maranhão, e que se desenrola em algumas etapas. Na casa de Nagô, a festa possui um caráter particular que se vincula ao Tambor de Mina, e que também se relaciona com a igreja católica. “A forma de representação principal do Espírito Santo é a coroa, uma coroa em latão decorada (ou mais raramente em prata) encimada pela pomba do Espírito Santo e acompanhada de um cetro” (LEAL, 2014, p. 109). Poderíamos classificar a coroa como um objeto artístico-religioso, pois compõe a indumentária da Festa do Divino, ocupando papel de destaque. Em algumas comunidades, a preparação da festa demora vários dias, cujas etapas são constituídas pela “Esmola”, ocasião em que a família responsável pela festa passa de casa em casa, com a coroa em mãos, solicitando auxílio para a festa. A derrubada do

mastro, feita pelos homens, também exige organização, pois o tronco de vários metros de altura deve ser carregado até o local da festa e enfeitado. Pode-se observar que em algumas comunidades, a festa é um modo de cumprir a promessa feita a aos santos e divindades superiores em pagamento a alguma dádiva recebida, como a cura de um filho doente, por exemplo.



Photo by Taynara Pereira, 2018

A festa inicia-se dentro de um salão enfeitado que se chama tribuna que corresponde ao palácio real, assim, observa-se um momento de celebração de (uma cultura) um ritual com séculos de resistência. Os toques são realizados geralmente por mulheres negras, e este ritual corresponde a um procedimento minucioso: a abertura da tribuna, busca do mastro, levantamento do mastro, visita aos impérios, missa e cerimônia, derrubada do mastro, repasse as posses reais, fechamento da tribuna e carimbo das caixas. “As caixas de São Luís são em geral mulheres negras, com mais de cinquenta anos, que moram em bairros periféricos da cidade” (PACHECO, GOUVEIA E ABREU, 2005, P. 01). As caixas tocam a *caixa do divino* tem um som único entoado através de uma caixa revestida de couro e com miçangas que permitem a sua singularidade.

Esta imagem simboliza o primeiro momento de realização do ritual/rito (culto), e que talvez possa ser considerado um museu vivo que ecoa como tradição e fé. Esse argumento permite superar as expectativas que operam diante de um círculo colonial “do que deveria ser”.

Isso entra em contraponto com toda a *aisthesis* estética dada pelos Gregos, Baumgarten e Kant, onde “assuntos da sensibilidade e da arte, não poderia permanecer à mesma esfera de pensamento do entendimento e da razão” (PEREIRA, 2011, P. 106). Por conseguinte, constata-se maneiras diferentes de produzir conhecimento, e, por conseguinte, ainda estão intrincadas as significações culturais eurocêntricas. E como entender essa nova linguagem posta em nosso discurso? Como perceber um novo pensamento dentro de um sistema que pode ser considerado apenas Cultura? Para Rousseau (1993), arte e tradição não se desassocia, e este seria o grau máximo da relação entre a coletividade. Em vista disso, nos inspiramos de alguns conceitos do autor para falar sobre a representação. Neste caso, falamos de uma releitura do conceito de festa popular admitida por Rousseau na *Carta a D' Alembert*. O escopo desse pensamento compreende a festa como um espetáculo que reúne e promove o bem-estar e harmonia de todos que participam, tanto do ator, quanto do espectador.

Poderíamos repensar assim, sobre o papel do ator e do público nesta forma de expressão. E desta maneira, refletiremos os limites da representação ao considerar a festa popular como uma imagem do comum, e para tanto, algo que possibilita a não representação, pois, ao mesmo tempo o espectador e ator se confundem, trocam de papéis, dentro do próprio espetáculo. “Desse modo, na festa não haveria nenhum momento de mediação, mas espontaneidade; todos estão à vista de uma imensa alegria e, por conseguinte, renasce a claridade de algo novo no próprio consentimento da cena pública” (FAÇANHA, 2019, p. 229). O um e o todo seriam assim, uma condição de

existência que permite se pensar em uma nova natureza da arte. Em Gonçalves e Cotins (2008, p.2), encontramos:

A exemplo de outras festas populares conhecidas pela sua exuberância plástica ou performática, as festas do Divino articulam uma dimensão que podemos reconhecer intuitivamente como estética, mas que, no entanto, resiste a ser descrita e analisada como uma categoria diferenciada e autônoma. Isso porque o conjunto de atividades que produzem essas festas realizam-se sob a inspiração de categorias mágico-religiosas e morais, tendo sua razão profunda de existir na obrigação coletiva e individual de “agradar ao Divino”. Assim, o conjunto de atividades técnicas, estéticas, econômicas, fisiológicas e psicológicas que desencadeiam a festa são realizadas como uma contra dádiva oferecida ao Divino Espírito Santo, em agradecimento pelas graças concedidas.

Na apresentação da Festa do Divino temos pessoas de vários extratos sociais e que fazem parte da comemoração durante um longo tempo: “Como geralmente as crianças ascendem de mordomos-mor a régios e destes a imperador e imperatriz, as pessoas que se ligam à festa do Divino costumam empenhar-se pela sua realização durante vários anos e, às vezes, por toda vida” (FERRETTI, 2000, p. 242). Entretanto, segundo relatos dos próprios participantes, o Tambor de Mina na Casa de Nagô está extinto pela falta de *vodunsis*.



Photo by Taynara Pereira, 2018

É interessante enfatizar que a busca e derrubamento do mastro constituem pontos relevantes dentro do Tambor de Mina. Pois, a abertura da tribuna ocorre no período da semana santa, mais especificamente no sábado de aleluia em que também se iniciam os trabalhos na Mina e de forma que vinca a função das Festas como “forma de abertura dos terreiros de Mina à sociedade envolvente” (FERRETTI, 1995, p. 187). Ora, apesar de observarmos aspectos essenciais destas festas como verdadeiros fatos sociais estéticos-religiosos (Silva, 2008), não podemos negar as expressões dessas ações quando se permeiam a partir de um indivíduo sobre o outro. Para Mignolo (2010) esse processo acarreta uma visão decolonial e que também gira em torno do lugar: “Os processos decoloniais consistem em tirar a ambos de seus lugares reprimidos, mostrando também as características imperiais da negação” (2010, p. 18). Desta maneira, a Arte deve ser arte apenas por estar no museu? Ou podemos apreciá-la em seu local de realização? A arte deve ser o objeto ou o processo? A face oculta proferida por Mignolo (2010) condiz com a relação senhor-escravo, pois demonstra a opressão colonial diante do colonizado, como por exemplo: um país que carrega uma grande miscigenação, mas que ainda não reconhece o apreciável dentro de sua própria história. Com o Tambor de Mina vemos que a mulher prenuncia na chefia e na incorporação dos *voduns* dentro dos terreiros, assim como, ressaltam as características do método de atuação da escravidão brasileira. De fato, as mulheres sempre desempenharam um papel importante dentro da cultura afro-brasileira, e por esta razão, sempre estiveram à frente das Casas propagando a irmandade dentro dos terreiros. Os laços que unem estas mulheres para realizar estas Festas é algo esplêndido e farto que vão além dos laços de amizade.

Por vezes, um determinado grupo de caixeiros transmite a tradição de geração em geração e este “é um compromisso religioso e está ligado à devoção ao Espírito Santo” (PACHECO, GOUVEIA E ABREU, 2005, p. 07). A responsabilidade e compromisso nestas Festas evidenciam a fé, e não se vinculam a nenhum retorno financeiro ou com benefícios materiais. No entanto, o Tambor de Mina tanto quanto na Festa do Divino Espírito Santo, não é algo exclusivo das mulheres nos dias de hoje.

Dentro dessa manifestação, observa-se uma relação do corpo, da espiritualidade e do som: os toques dos tambores juntamente com as cabaças e o ferro refletem um estado corporal que vibra e dança ao mesmo tempo em que as entidades se manifestam. Os cânticos em geral são oriundos da língua de nagô de Abeukutá, além disso, os caboclos e povos de linhagem nobre são reverenciados por meio das *vodunsis*. Em grande parte, as caixeiros fazem parte dos terreiros de Tambor de Mina por sua devoção à religiosidade, onde também podem ser filhas de santos, aos quais podem entrar em transe durante a festa. As *vodunsis* sentem a presença de seus encantados e as doutrinas são faladas em seus ouvidos em algum momento da celebração. As entidades também determinam a organização da festa, como por exemplo: as cores da vestimenta e o que servir. Dentro do Tambor de Mina temos os rosários ou guias que correspondem ao *vodum* de determinada dançante. O rosário é do *vodum* e não da pessoa que o incorpora, e, portanto, são usados somente em dias de festa. Vale ressaltar, que quanto mais desenvolvida for à médium, mais “grosso” será o seu rosário e possuirá mais guias. A partir da perspectiva de Silva (2008) podemos classificar estes rosários enquanto objetos correlatos aos objetos artístico-religiosos que compõem a indumentária litúrgica do Candomblé:

Na composição da indumentária litúrgica do orixá podemos observar duas categorias de objetos artístico-religiosos. A primeira refere-se à vestimenta propriamente dita do orixá que cobre o corpo do iniciado no momento do transe. A segunda engloba as insígnias e adereços que o orixá carrega na cabeça, pescoço peito, ombros, pulsos, mãos e pernas. Esses objetos revestem-se de uma aura do sagrado que devem, inclusive, ser diferenciados daqueles que os adeptos usam no cotidiano... (SILVA, 2008, p.101)

Os rosários em geral, são feitos de miçangas com as cores do encantado ou de *santa-maria* que caracterizam uma cor marrom e natural. Estes objetos são feitos a mão e simbolizam toda a identidade de um terreiro, pois a quantidades de fios e a maneira como fazem indicam de *quem*, de *onde veio*, e *qual é a sua nação*. O processo de produção assume um caráter dos filhos e filhas de santo. Os objetos são santos, mas dispõem de uma criatividade do próprio dançante. Além disso, os rosários finalizam-se com uma cruz, a estrela de Davi ou outro símbolo. A estrela, por exemplo, nos mostra as cinco ou seis correntes que transitam do consciente para o inconsciente de médium. Portanto, o Tambor de Mina não se limita as fronteiras do sincretismo religioso, pois torna-se para as famílias que participam, uma forma de vida. Segundo Tlostanova (2011), existe uma peculiaridade neste mecanismo que ignora a hierarquia da arte, pois “enquanto a beleza for igual à liberdade, ao dito e a vida, mas também a simplicidade e ao brilho da verdade tal como é, e, portanto, não pode ser um discurso ou uma imitação, e está desprovida dos fatores incômodos nas discrepâncias culturais” (2011, p. 15).

O “artista” está propenso a criar o novo e também possui liberdade para isso, esta configuração nos permite pensar a beleza no mais simples e no coletivo. Vemos aqui, na representação da festa popular, o discurso que nos mostra o espiritual e a estética em equilíbrio, nesse sentido, cada instrumento possui um significado e uma hierarquia. Fazemos, portanto, esse pequeno paralelo entre a Festa do Divino e O Tambor de Mina que não se desassociam na medida que “a Mina costuma coexistir com outros sistemas religiosos como: Cura ou Pajelança, Mesa Branca (kardecista), Umbanda e o Candomblé” (FERRETTI, 1994, p. 23). Na festa do Divino as caixeiros desempenham esse papel: existe um processo longo para formação das caixeiros que se divide entre as suas funções e suas

responsabilidades. As crianças também fazem parte desse evento e realizam a atividade mais importante. São considerados o império ou reinado e a cada ano o imperador e a imperatriz repassam o seu reinado para os mordomos. E então, para que no ano seguinte recomece as festividades. Tais sentimentos só brotam quando a sensibilidade se estende para fora de si mesmo. O canto e a dança têm por assim dizer, um equilíbrio e uma subjetividade que atinge outrem. Enquanto a colonialidade moderna possui uma estética do rigor que preza em atingir Belo em sua perfeição, a decolonialidade expressa o contemporâneo de formas e caminhos que não se prendem a valores estéticos ou morais. O *logos* desta vez está ligado à imaginação, na liberdade e na subjetividade. A admiração adentra aquilo que choca, mas também ao que apraz.

CONCLUSION

Tendo em vista a festa popular, obtemos uma nova experiência sobre a percepção de mundo: “O sujeito remove as camadas colonizadoras da estética normativa ocidental e adquire ou cria os seus próprios princípios estéticos, emanados de sua própria história local” (TLOSTANOVA. 2011, p.18). E, portanto, desconstrói conceitos sobre o Belo e o sublime embasados na lógica tradicional que remete aos gregos e aos modernos. A cultura e a arte interligam-se como um modo de ser passível de mudanças e que abarcam toda uma vivência. Representar pode significar conhecer da mesma forma que demonstra uma ideia, ou uma imagem dentro de uma realidade que compreende o ser humano enquanto tal. A importância do sentimento permeia como uma característica essencial da existência humana. Estes fenômenos acompanham os atos de conhecimento do ser-no-mundo. E assim, as mães-de-santo transformam toda uma experiência de vida em algo belo. O seu conhecimento é transmitido entre as suas filhas, no qual mantém-se a casa em devida harmonia. Então, verificamos alguns hábitos que alicerçam a cultura e a religião, mas que também abrem espaço para a contemplação.

O Tambor de Mina e a Festa do Divino abrem as portas para falar de cultura, religião e arte. Vários aspectos destas festividades assumem certas características das quais nos fazem repensar o que é a beleza na arte. É interessante frisar que outras tradições como Tambor de Crioula e o Bumba-meu-Boi também são celebradas pela Mina a partir dos encantados, e isso enriquece toda uma tradição. Abordamos conceitos de colonialidade e sua desconstrução para retificar como a arte não deve ser própria de um lugar de culto. E, portanto, desprendemo-nos de pré-conceitos carregados de um pensamento eurocêntrico para dialogar sobre as origens e as experiências obtidas. Aqui, a natureza humana e a representação são pensadas como uma dialética daquilo que fazemos ao mundo, e sobre aquilo que o mundo nos faz. Uma mudança que ocorreu dentro de um processo histórico, contudo, fora inevitável. O homem está propenso a mudanças, assim como a própria natureza. Para isso, devemos lançarmos a nossa vista ao longe e nos afastamos do movimento dos pré-conceitos que estão em torno de um ponto de vista eurocêntrico. E encontrando em si, um alicerce que rodeia a nossa própria existência, mas que também não se encerra sem antes tratarmos de uma dinâmica retrógrada da nossa primeira identidade enquanto forma de expressão artística.

Acknowledgment

Publication funded by the financial aid for CAPES financing research. In accordance with Internal Call the Graduate Program in Culture and Society of the Federal University of Maranhão (PPGCult / UFMA), regarding Payment of Financial Aid to the Researcher of the Graduate Program in Culture and Society (PPGCult) from the Federal University of Maranhão.

REFERENCES

- ARISTÓTELES. Poética. Tradução: Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- BOAS, Franz. Arte Primitiva. São Paulo: Ed. Vozes, 2014.
- _____. Primitive Art. New York: Dover Publications, Inc. 1922.
- CONDURU, Roberto. Arte afro-brasileira. Com Arte Editora BH, 2007
- FAÇANHA, Luciano da Silva. Teatro, um quadro das paixões humanas: crítica ao etnocentrismo, corrupção do gosto e degeneração dos costumes em Rousseau. dois pontos: Curitiba, São Carlos, volume 16, número 1, p. 214-235, agosto de 2019.
- FERRETI, M. Tambor de Mina e Umbanda: O culto aos caboclos no Maranhão. CEUCAB-RS: O Triângulo Sagrado, Ano III, n. 39 (1996), 40 e 41 (1997).
- _____. NAGÔ É NAGÔ!: identidade e resistência em um terreiro de mina de São Luís (MA). IV Jornada Internacional de Políticas Públicas. UFMA, 2009.
- _____. Desceu na Guma: o caboclo do Tambor de Mina no processo de mudança de um terreiro de São Luís - a Casa Fanti-Ashanti. São Luís: EDUFMA, 2000.
- _____. Sincretismo afro-brasileiro e resistência cultural. Revista Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 4, n.8, p.182-198, jun.1998.
- GONCALVES, José Reginaldo Santos; CONTINS, Marcia. Entre o Divino e os homens: a arte nas festas do Divino Espírito Santo. Horiz. antropol., Porto Alegre, v. 14, n. 29, p. 67-94, June 2008. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832008000100004&lng=en&nrm=iso>. access on 08 Aug. 2019. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71832008000100004>.
- LEAL, J. A Festa maior dos Terreiros: Divino e Mina em São Luís (Maranhão). R. Pós Ci. Soc. v.11, n.21, jan/jun. 2014.
- MAUPOIL, Bernard. Adivinhação na antiga costa dos escravos. Edusp, 2017.
- MIGNOLO, W. Aesthesis Decolonial: artículo de reflexión. Calle14, v. 4, nº 4, jan/jun. 2010.
- _____. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. Tradução: Marco Oliveira. RBCS, v. 32, nº 94, junho, 2017.
- PACHECO, G. GOUVEIA, C. E ABREU, M. C. Caixeiros do Divino Espírito Santo de São Luís do Maranhão. MUSEU AFRODIGITAL, 2005.
- PEREIRA, V. M. O estatuto moderno da estética. Aisthe, vol. V, nº 8, 2011. ISSN 1981-7827.
- PLATÃO. *Diálogos/Platão*: o banquete. Tradução: José Calvacante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. 5 ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991.
- PRICE, Sally. Arte Primitiva em centros civilizados. Editora UFRJ, 2007.
- REUDA, L. S. Sendas comunes del arte y la Filosofía em single XX: El compromiso nihilista em la experiencia estética. Volubilis, nº 12 (2005), pp. 57-88.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. Carta a d'Alembert sobre os espetáculos. Tradução: Roberto Leal Ferreira. Campinas-SP: Editora UNICAMP, 1993.
- SILVA, Vagner Gonçalves da. Arte religiosa afro-brasileira: as múltiplas estéticas da devoção brasileira. Debates do NER, Porto Alegre, v. 9, Já 2008, p.97-113.
- TLOSTANOVA, M. La aesthesis trans-moderna em la zona fronteriza eurasiática y el anti-sublime decolonial. Tradução: Alvaro José Morano. Calle14, v. 5, nº 6, jan/jun. 2011.
- VERGER, P. (1990). Uma rainha africana mãe de santo em São Luís. *Revista USP*, (6), 151-158. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i6p151-158>.