



Representação do Tambor de Mina pela literatura afro-brasileira de Bruno de Menezes

Representation of the Tambor de Mina in Bruno de Menezes' Afro-Brazilian Literature

Állan Sereja dos Santos

Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA), Foz do Iguaçu, Paraná/Brasil

allanserejapa@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-7805-1877>

Felipe dos Santos Matias

Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA), Foz do Iguaçu, Paraná/Brasil

felipe.matias@unila.edu.br

<http://orcid.org/0000-0002-6147-9612>

Resumo: Este estudo tem o objetivo de investigar o modo pelo qual o literato negro Bruno de Menezes representa a afrorreligião Tambor de Mina em sua poética. Para isso, analisa-se o poema “Toiá Verequête” – presente na obra literária *Batuque* (1931) –, que narra a incorporação do vodum Toiá Verequête na mãe de santo Ambrosina, em um terreiro. No que concerne aos aportes teórico-críticos, dialoga-se com os estudos de Eduardo de Assis Duarte (2010), Abdias do Nascimento (1978), Mundicarmo Maria Rocha Ferretti (1996), Anaíza Vergolino (2003), Taissa Tavernard de Luca (2010), Naiara Larissa Raiol Valcacio (2022), Aldrin Moura de Figueiredo (2001), Paulo Nunes (2002), Luiz Augusto Pinheiro Leal (2011) e Mariana Janaina dos Santos Alves (2021). Bruno de Menezes, ao colocar em seu poema uma mãe de santo e um vodum como personagens principais e a guma como espaço de um texto poético, contribui para a valorização da afrorreligião Tambor de Mina. O ponto de vista construído pelo poeta em seu poema não folcloriza ou erotiza os personagens negros. Pelo contrário, valoriza o protagonismo destes e de sua cultura ancestral.

Palavras-chave: Tambor de Mina; Bruno de Menezes; Literatura Afro-Brasileira.

Abstract: This study aims to investigate the way in which the black writer Bruno de Menezes represents the Afro-religion Tambor de Mina in his poetics. To do so, it analyzes the

poem “Toiá Verequête” – present in the literary work *Batuque* (1931) –, which narrates the incorporation of the vodum Toiá Verequête in the mother of saint Ambrosina, in a terreiro. Regarding the theoretical and critical contributions, we dialogue with the studies by Eduardo de Assis Duarte (2010), Abdias do Nascimento (1978), Mundicarmo Maria Rocha Ferretti (1996), Anaíza Vergolino (2003), Taissa Tavernard de Luca (2010), Naiara Larissa Raiol Valcacio (2022), Aldrin Moura de Figueiredo (2001), Paulo Nunes (2002), Luiz Augusto Pinheiro Leal (2011) and Mariana Janaina dos Santos Alves (2021). Bruno de Menezes, by placing in his poem a saint mother and a vodum as main characters and the guma as the space of a poetic text, contributes to the valorization of the Afro-religion Tambor de Mina. The point of view built by the poet in his poem does not folklorize or eroticize the black characters. On the contrary, it values their protagonism and their ancestral culture.

Keywords: Tambor de Mina; Bruno de Menezes; Afro-Brazilian Literature.

1 Introdução

Na obra *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado* (1978, p. 117), Abdias do Nascimento denuncia a folclorização e a erotização como o auge da “técnica de inferiorizar a cultura afro-brasileira”. O estudioso exemplifica tal violência na literatura, citando o romance *Jubiabá* (1935), de Jorge Amado, como um sacrilégio à religiosidade afro-brasileira, pois, segundo ele, a obra erotiza o estado de espírito e expressa estereótipos ao compor o herói da narrativa (Nascimento, 1978, p. 117-118). O intelectual negro traz esse exemplo para demonstrar como a sociedade branca enxerga a religiosidade afro-brasileira e reduz a cultura de matriz africana como folclore. Pela análise de Nascimento, podemos perceber que a literatura é um dos meios que, em diversos casos, reproduz representações racistas e colonizadoras em relação ao povo negro.

Nascimento (1978, p. 114) ressalta que as religiões afro-brasileiras são essenciais no desenvolvimento da arte afro no Brasil, ou seja, na produção artística dos afrodescendentes. O estudioso cita o candomblé, como exemplo, para pontuar que as religiões de matriz africana do país são, ao mesmo tempo, inspiradoras e dinamizadoras da criatividade da arte afro-brasileira, tendo um papel importante nas “atividades puramente lúdicas e/ou recreativas”. Essas manifestações religiosas são um dos elementos identitários e discursivos relacionados ao universo cultural do negro, sendo representadas na literatura afro-brasileira, a qual, segundo Eduardo de Assis Duarte (2010, p. 113), é um segmento artístico presente ao longo

do tempo da história do país e produzido em diferentes regiões do Brasil, sendo múltiplo e variado.

Duarte (2010, p. 122) aponta alguns identificadores da literatura afro-brasileira: a voz autoral, instrumento de discursividade do literato como expressão de si ou de uma coletividade, podendo interconectar vivência e escrita; a temática, que envolve aspectos sócio-históricos do afrodescendente ou do povo negro; o ponto de vista, lugar de um discurso político e culturalmente afrodescendente que subverte a concepção do colonizador escravocrata, branco e racista, e enaltece valores morais, éticos, culturais, ideológicos e vocabulares que representam a afro-brasilidade; a linguagem, que expressa no discurso a sonoridade e o vocábulo de origem afro, interrelacionando-se com o léxico e a semântica do português brasileiro; e o público a quem se almeja alcançar, afirmando a identidade negra e possibilitando o acesso a produções literárias afro-brasileiras.

A partir disso, este estudo tem o objetivo de investigar o modo pelo qual o literato negro Bruno de Menezes representa a afrorreligião Tambor de Mina em sua poética. Para tanto, propõe-se analisar o poema “Toiá Verequê”, presente na obra *Batuque* (1931). O artigo está subdividido em três partes: a primeira aborda a questão do surgimento do Tambor de Mina nos estados do Maranhão e do Pará, discutindo também a respeito do hibridismo religioso no Brasil; a segunda seção apresenta o literato Bruno de Menezes e sua obra poética *Batuque*; a terceira parte contém a análise do poema “Toiá Verequê”, interpretando-o a partir dos aspectos relacionados à afrorreligião Tambor de Mina.

2 O Tambor de Mina: do Maranhão ao Pará

O Tambor de Mina é uma religião de origem africana. A palavra “Tambor” se refere aos instrumentos musicais característicos nos rituais religiosos. Já o vocábulo “Mina”, segundo Taissa Tavernard de Luca (2010, p. 57), é uma referência ao Forte São Jorge de Elmina, localizado na Costa do Ouro (atualmente, Gana), que foi o maior ponto de comercialização portuguesa de mão de obra africana escravizada, a qual foi traficada para diversas partes do Brasil. A mencionada afrorreligião chegou ao território brasileiro através dos negros africanos do antigo Daomé (atual Benim), que vieram na condição de escravizados para o Maranhão e o Pará (Vergolino, 2003). De acordo com Mundicarmo Maria Rocha Ferretti (1996, p. 37), pelo

fato de os terreiros localizados em São Luiz, capital do Maranhão, serem os mais antigos, chega-se à conclusão que o Tambor de Mina surgiu inicialmente em solo maranhense, por volta da primeira metade do século XIX.

Segundo Ferretti (1996, p. 37), o Tambor de Mina foi estruturado por dois grandes terreiros em São Luís, no Maranhão, que são chamados de “casas”: Casa das Minas e Casa de Nagô. A primeira origina-se da etnia jeje-fon, sendo fundada por Maria Jesuína, que foi uma africana do reino de Daomé; a segunda, de origem étnica iorubana, foi fundada por Josefa de Nagô e sua irmã Joana. Anaíza Vergolino (2003) ressalta que a Casa das Minas e a Casa de Nagô iniciaram no Brasil o Tambor de Mina, sendo a Casa das Minas fundada por africanos da realeza do antigo Daomé, contrabandeados como escravizados para o Maranhão, no final do século XVIII e início do XIX. Já a Casa de Nagô surgiu, de acordo com Vergolino, pela iniciativa de duas mulheres africanas escravizadas, também traficadas para o Maranhão, mas, diferentemente dos fundadores da outra casa, sem descendência nobre em relação à região de origem na África. Conforme Vergolino (2003), a fundação desta casa ocorreu ao longo do século XIX.

Possivelmente, segundo Mundicarmo Maria Rocha Ferretti (1996, p. 39-40), no final do século XIX, o Tambor de Mina foi difundido do Maranhão para o Pará. Em Belém, essa religião chegou por meio dos afroreligiosos maranhenses que migraram para a capital paraense. Segundo Taissa Tavernard de Luca (2010, p. 60), essa migração ocorreu no final do século XIX, por conta da economia gomífera. Nesse período, muitos nordestinos foram para a região nortista para trabalharem nos seringais. A pesquisadora ainda informa que o Tambor de Mina no Pará foi constituído em duas etapas: a primeira devido à migração nordestina para Belém; a segunda, nas décadas de 1970 e 1980, quando paraenses foram para o Maranhão, em busca de iniciação na religião (Luca, 2010, p. 57).

A história do Tambor de Mina paraense não é tão nítida. Luca (2010, p. 58) explica que há má conservação da memória dos mineiros (religiosos do Tambor de Mina). Ela ainda aponta outra problemática: em Belém, por um longo tempo, nem se realizava referência às linhagens, isto é, à origem étnica das Casas de Mina. A pesquisadora afirma que Mãe Doca foi a fundadora do Tambor de Mina na região paraense, sendo a Mina Nagô o culto fundador. Mina Nagô é um tipo de culto que surgiu do sincretismo de elementos litúrgicos de tradição jeje e nagô, sendo inserido no Pará por

maranhenses (Luca, 2010, p. 240). Desse modo, de acordo com Luca, o Tambor de Mina foi a primeira religião de matriz africana no Pará.

No Tambor de Mina se cultuam entidades espirituais que se incorporam em seus filhos (médiuns adeptos dessa religião), durante rituais públicos com tambor, chamados de toques, feitos para homenagear tais entidades nos dias de festa dos santos católicos, os quais são seus correspondentes nos terreiros (Ferretti, 1996, p. 37). Essas entidades espirituais são, originalmente, africanas, como voduns e orixás, porém, no Brasil, outras entidades espirituais não oriundas da África foram integradas a esta afrorreligião. Elas têm origens diversas, são espíritos de indígenas, de pessoas das camadas populares marginalizadas, de encantados europeus nobres e não nobres de países cristãos (relacionados ao Brasil Colônia, como portugueses e franceses), de europeus não cristãos (como turcos). Todas essas entidades espirituais teriam vivido no Brasil ou longe dele, em séculos anteriores (Ferretti, 1996, p. 45-48).

Como dito anteriormente, as entidades espirituais do Tambor de Mina são associadas aos santos católicos, sendo, assim, um exemplo do hibridismo religioso que é característico do Tambor de Mina. Sobre tal aspecto, Abdias do Nascimento destaca que a população africana sofreu uma agressão espiritual na colonização, com a tentativa por parte dos colonizadores de impor o catolicismo como religião hegemônica. Porém, como argumenta o intelectual negro, apesar da violenta pressão cultural exercida pelo colonialismo, a herança espiritual dos africanos escravizados não foi aniquilada, visto que muitas religiões persistiram e se mantiveram vivas (Nascimento, 1978, p. 101). Apesar da violência do opressor europeu, que tentou acabar com as religiões africanas dos povos escravizados, estes resistiram, preservando suas culturas.

Nascimento (1978, p. 108) ressalta que o catolicismo, sendo a religião oficial do colonizador europeu, monopolizava a prática religiosa no Brasil. Devido a isso, os africanos escravizados foram forçados a cultuar santos católicos. Porém, mesmo com todas as adversidades, guardaram a fé e o culto às suas divindades, preservando suas religiões, mesmo que de forma velada, por meio do hibridismo religioso. O intelectual negro destaca que esse hibridismo foi uma forma de resistência afrorreligiosa, que se reflete, por exemplo, no Tambor de Mina, religião afro-brasileira que associa entidades espirituais aos santos católicos e homenageia-as nos dias festivos

de santo. Além do catolicismo, essa afrorreligião estabelece uma relação com a pajelança, com a qual também houve sincretismo religioso. Nessa direção, Taissa Tavernard de Luca (2010, p. 242) pontua que a pajelança, uma manifestação religiosa comum da Amazônia, foi integrada pelo Tambor de Mina e nomeada de “linha de cura ou pena e maracá”.

O hibridismo religioso presente no Tambor de Mina e outros aspectos relacionados a essa religião afro-brasileira estão representados no poema “Toiá Verequê”, presente na obra *Batuque*, de Bruno de Menezes, objetos das próximas seções deste estudo.

3 Bruno de Menezes e o seu *Batuque*

Bento Bruno de Menezes, ou simplesmente Bruno de Menezes, nasceu em 21 de março de 1893, na cidade de Belém (Pará), e faleceu em 2 de setembro de 1963, em Manaus (Amazonas). Ele era um literato negro, autodidata, que morou na periferia de Belém, chamada Jurunas. Foi membro da Academia Paraense de Letras, desde 1944, e fez parte do Instituto Histórico e Geográfico do Pará e da Comissão Paraense de Folclore. Publicou seis coletâneas de poemas, *Crucifixo* (1920), *Bailado lunar* (1924), *Batuque* (1931), *Lua sonâmbula* (1953), *Poema para Fortaleza* (1957) e *Onze sonetos* (1090); uma novela, *Maria Dagmar* (1950); um romance, *Candunga* (1954); dois estudos sobre cultura popular, *Boi Bumbá – auto popular* (1958) e *São Benedito da Praia – folclore do ver-o-peso* (1959); e um estudo literário, *À margem do Cuia Pitinga* (1937). Ganhou dois prêmios literários: o Prêmio Estado do Pará, por *Candunga*; e o Prêmio Cidade de São Jorge dos Ilhéus, na Bahia, por *Onze sonetos*.

Bruno de Menezes é um literato pouco conhecido nacionalmente e está invisibilizado na historiografia literária do país, mesmo tendo sido um dos responsáveis pela existência do Modernismo do Pará, visto que ele liderou o grupo artístico-literário-popular Academia do Peixe Frito, fundou a revista *Belém Nova* – na qual foram manifestadas as proposições de renovação estética na capital paraense –, em 1923, e publicou a obra inauguradora do Modernismo paraense, *Bailado lunar*.

Segundo Aldrin Moura de Figueiredo (2001, p. 219-220), a Academia do Peixe Frito foi formada por jovens boêmios (sendo a maioria moradores das periferias de Belém), que se reuniam em espaços populares da capital paraense para falar de literatura e de outras temáticas relacionadas ao

contexto sociocultural da primeira metade do século XX. Este grupo de intelectuais e artistas de origem popular se uniu a outro grupo, a Academia do Ar Livre, de origem elitista. Essa união se deu por conta de um ideal comum entre os dois grupos, o desejo de promover uma inovação estético-literária em Belém. Dessa forma, surgiu, em 1921, a Associação dos Novos. Essa Associação produziu vários textos que disseminaram ideias de renovação artística e que foram publicados na revista *Belém Nova*.

De acordo com Paulo Nunes (2002), se *Bailado lunar* é o texto literário inaugural, *Batuque*, também de Bruno de Menezes, é a obra que consolidou o movimento modernista no Pará, por conter em seus poemas elementos relacionados tanto à renovação estética quanto à questão temática. Esse texto poético é composto por 20 poemas, nos quais percebe-se a representação da cultura, memória, musicalidade e ancestralidade dos afrodescendentes, além do cotidiano e dos aspectos socioculturais relacionados à população da periferia de Belém do início da década de 30 do século XX.

Dentre as temáticas abordadas em *Batuque*, enfatiza-se nesse estudo a afro-religiosidade. Nessa obra, Bruno de Menezes traz aspectos da religião de matriz africana nos seguintes poemas: “Mãe Preta”; “São João do folclore e mangericos...”; “Toiá Verequête” (objeto de estudo deste artigo); “Cachaça”; “Oração da Cabra Preta”; e “Liamba”. Entre esses, a relação entre afrorreligião e literatura é mais forte e explícita em “Toiá Verequête”, no qual Bruno de Menezes brinda seus leitores com um poema sobre a manifestação do vodum Toiá Verequête, incorporado na Mãe Ambrosina em uma guma (terreiro). O mencionado texto poético traz elementos da afrorreligião Tambor de Mina, conforme depreende-se na sequência.

4 Análise do poema “Toiá Verequête”

No poema “Toiá Verequête”, presente na obra *Batuque*, uma voz poética conta em versos a incorporação – isto é, uma “prática na qual a entidade ancestral se manifesta e se comunica” (Valcacio, 2022, p. 11) – do vodum Toiá Verequête na mãe de santo Ambrosina, em uma guma. Toiá Verequête é um vodum adorado na África pelo povo jeje e no Brasil, nos estados do Maranhão e Pará, conforme afirma Naiara Larissa Raiol Valcacio (2022, p. 16). Os voduns, assim como os orixás, são entidades espirituais africanas, sendo cultuados e incorporados no Tambor de Mina, como pontua Mundicarmo Maria Rocha Ferretti (1996, p. 16). De acordo com

Anaíza Vergolino (2003), os voduns têm aspectos humanos, como o ato de fumar, conforme percebe-se no poema de Bruno de Menezes, quando Toiá Verequête, incorporado em Mãe Ambrosina (que está em “estado de santo”) pede charuto, fumo que só uma entidade espiritual pode pedir.

Abaixo, cita-se o mencionado poema em sua totalidade, para que, na sequência, seja realizada a sua análise, a partir de cada uma de suas estrofes:

A voz de Ambrosina em “estado de santo”
virou masculina.
O corpo tomou jeitão de homem mesmo.
Pediu um charuto dos puros Bahia
depois acendeu soprando a fumaça.

Seus olhos brilharam.
Aí o “terreiro” num gira girando
entrou na tirada cantada do “ponto”.
Era a “obrigação” de Mãe Ambrosina
falando quimbundo na língua de Mina.

“Toiá Verequête!”
“Toiá Verequête!”

O santo dos pretos o São Benedito
tomou logo conta de mãe Ambrosina
fez do corpo dela o que ele queria.

Então todo “filho de santo” escutou.
E pai Verequête falou como um príncipe
da terra africana que o branco assaltou.

Ele tinha sofrido chicote no tronco
mais tarde foi amo criando menino
e nunca odiava sabia sofrer.
Até nem comia pra dar seu quinhão
a quem ele via com fome demais.

“Toiá Verequê!”

“Toiá Verequê!”

E todos vieram pedir sua benção,
beijando o rosário de contas e “lágrimas”
que a muitos foi dado por Mãe Ambrosina,
a “mãe do terreiro”.

Até que uma “feita” se pôs a chorar,
pedindo perdão tremendo na fala,
porque não cumprira com o voto sagrado.
Então “Verequê” lhe pôs a mão santa
sobre a carapinha cheirando a mutamba.

“Toiá Verequê!”

E Mãe Ambrosina
enquanto os forçados mulatos suados
malhavam no “lé” no “rum” no “rumpi”
foi se retirando num passo de imagem,
até que sumiu no fim do “pegí”.
(Menezes, 1984, p. 242-243)

Na estrofe inicial do poema, percebe-se que houve uma mudança no comportamento na personagem Ambrosina, pois é dito que sua expressão corporal ficou “masculina”. Esse processo ocorre porque na incorporação, como informa Naiara Larissa Raiol Valcacio (2022, p. 10), o “cavalo de santo” (pessoa na qual a entidade se manifesta) entra em transe (em outro estado de consciência) e ocorre a incorporação, desse modo a pessoa assume a identidade da entidade que surge no gira (roda ritual da afrorreligião, acompanhada com dança e cânticos). Ou seja, Ambrosina é o cavalo de santo que, em transe, assume a identidade masculina da entidade Toiá Verequê, justamente porque o seu corpo é o meio que torna concreta a presença do vodum no terreiro, como podemos ver nos versos “tomou logo conta de mãe Ambrosina/fez do corpo dela o que ele queria”. Nessas passagens do poema, vemos que Bruno de Menezes trouxe a relação do corpo com a afrorreligião,

algo que foi essencial para os negros resistirem ao aniquilamento perpetrado pelo colonialismo escravocrata.

Na segunda estrofe, a voz poética relata que, com essa incorporação de Ambrosina, as pessoas do terreiro, no “gira”, começam a fazer um movimento circular, cantando “ponto”, como são conhecidas as músicas rituais da afrorreligião (Luca, 2010, p. 242). Nessa parte, quando se menciona “Mãe Ambrosina”, sabemos que Ambrosina é na verdade a mãe de santo, ou seja, a liderança daquele terreiro. Nessa parte também é revelado, no refrão, qual é a entidade espiritual que ela incorporou, o vodum Toiá Verequetê.

Ainda na segunda estrofe, a voz poética informa que Mãe Ambrosina tem uma “obrigação”. Na afrorreligião Tambor de Mina, os voduns são homenageados nas chamadas “festas de obrigação da Casa”, que são festas que fazem parte do calendário religioso, as quais, muitas vezes, acontecem no mesmo período do calendário festivo dos santos católicos, pois as entidades têm correspondência com os santos do catolicismo. Por exemplo, no segundo domingo de agosto dedica-se uma festa para Toiá Verequête, que coincide com a festividade dedicada a São Benedito, pelos católicos. Assim, visto que “obrigações” são “oferendas rituais que os médiuns são obrigados a fazer para suas entidades a fim de que mantenha o equilíbrio de sua vida” (Luca, 2010, p. 240), o “gira” é a concretização da obrigação que Mãe Ambrosina, como cavalo de santo, tinha com sua entidade espiritual, Toiá Verequête. Esta divindade, ao se incorporar na mãe de santo, ficou encantada (“Seus olhos brilharam”) com aquele gira. A voz poética também cita que a mãe de santo, ao incorporar Toiá Verequête, passa a falar durante o estado de transe em “quimbundo”, língua africana na qual a entidade espiritual (oriunda da África) se expressa.

Após a segunda estrofe, encontramos o refrão do poema, o qual se repetirá mais duas vezes, posteriormente. Nesse refrão, temos o nome do vodum expressado duas vezes, entre aspas e acompanhado de um ponto de exclamação. De acordo com Mundicarmo Maria Rocha Ferretti (1996, p. 73), as entidades espirituais do Tambor de Mina vêm para a Terra (nosso plano) quando “são chamadas, principalmente, pronunciando-se seus nomes e cantando-se uma de suas ‘doutrinas’ (uma das músicas de sua família)”. Portanto, o refrão do poema não é um enunciado da voz poética que conduz o poema, mas sim outras vozes presentes na guma que invocam a entidade, pelo nome, para ela incorporar na Mãe Ambrosina. Logo, a

repetição ao longo do poema cria um ritmo de musicalidade característico do gira, configurando, para Luiz Augusto Pinheiro Leal (2011, p. 54), uma representação da sonoridade emitida no terreiro. Na estrofe seguinte, percebemos que o vodum ouviu o chamado e tornou-se presente no terreiro através da médium.

Na quarta estrofe, quando a voz poética relata que Mãe Ambrosina está em transe e Toiá Verequête está incorporado nela, cita-se o vodum pelo nome de São Benedito, conhecido popularmente como o “santo dos pretos”. Isto ocorre porque, como já mencionado, os voduns são equivalentes aos santos católicos. Por isso, por vezes, também são conhecidos pelo nome não africano e os ritos a essas entidades africanas são realizados no mesmo dia de festejo do santo católico correspondente, conforme Mundicarmo Maria Rocha Ferretti (1996, p. 45). Toiá Verequête é associado no poema ao santo católico São Benedito, e isso pode ser entendido como uma representação do hibridismo religioso, comentado, por Abdias do Nascimento (1978, p. 108), como a forma que os povos africanos encontraram para guardar as suas divindades, quando foram traficados para o Brasil e obrigados a praticarem as manifestações culturais do opressor (europeu), como a religião católica.

Na quinta estrofe, a voz poética nos conta que Toiá Verequête começou a falar com os “filhos de santo”, isto é, as pessoas iniciadas que estão sob responsabilidade ritual de uma mãe ou pai de santo (Luca, 2010, p. 237). Os iniciados são pessoas que estão se preparando para se tornarem filhos de uma entidade espiritual. A voz poética ressalta o modo como o Toiá Verequête se pronunciou, como alguém pertencente à nobreza africana, evidenciando que a entidade é oriunda de uma região que foi explorada e espoliada pelos colonizadores europeus. Assim, pode-se dizer que a voz poética não só enaltece a entidade, como também transmite uma representação do discurso do vodum, o qual fala como um príncipe de um reino africano que foi invadido, violentado, colonizado e explorado pelo branco europeu ocidental.

Na sexta estrofe, a voz poética relata, primeiro, que Toiá Verequête contou que foi chicoteado no tronco e que criou um menino, sendo amo dele. Nesse trecho, percebe-se que Verequête é negro, ao relatar que passou por formas de violência e exploração que os africanos negros escravizados sofreram no contexto escravocrata brasileiro. Taissa Tavernard de Luca

(2010, p. 67) explica que os voduns, muitas vezes, são ancestrais negros, como é o caso no poema aqui analisado.

Na oitava estrofe, a voz poética conta que, após a fala de Toiá Verequête, os “filhos de santo” pediram a benção, beijando o presente que a mãe de santo Ambrosina deu para a sua entidade, um “rosário de contas e ‘lágrimas’”. Esse objeto, segundo Naiara Larissa Raiol Valcacio (2022, p. 20), é um colar litúrgico sagrado, usado pelos adeptos do Tambor de Mina, feito de uma semente conhecida como “lágrimas de Nossa Senhora”, a qual é utilizada em rituais de outra afrorreligião, a umbanda. Nessa parte do poema, percebe-se o modo como a entidade é vista pelos fiéis do Tambor de Mina (como um ser sagrado) e o hibridismo religioso, pois o objeto litúrgico é feito do mesmo material utilizado na Umbanda.

Na nona estrofe, a voz poética comenta que uma “feita”, alguém que já passou pelo rito de iniciação na religião Tambor de Mina (Luca, 2010, p. 236), começou a chorar e pedir perdão, com tremor na fala, por não ter cumprido o voto sagrado, ou seja, não tinha realizado a sua obrigação e estava arrependida. Taissa Tavernard de Luca (2010, p. 240) esclarece que o não cumprimento da obrigação resulta “em punição dada em forma de peia ou de infortúnio”, isso talvez explique o motivo do nervosismo e arrependimento da filha de santo. Como resposta, Toiá Verequête apenas coloca a mão sobre o cabelo crespo (“carapinha”) da iniciada, que tinha o cheiro de “mutamba”, uma fruta cujo óleo é utilizado no cabelo. O ato de pôr a mão sobre a cabeça da feita significa que ela não será castigada. Nesses versos, o termo “carapinha” dá indício de que se tratava de uma mulher negra.

Na 11^a e última estrofe, a voz poética relata o fim do transe, contando que a mãe de santo foi se retirando do gira em direção ao altar sagrado (“pegí”), onde sumiu. O verso “E Mãe Ambrosina” indica que Toiá Verequête não está mais incorporado na mãe de santo. Neste trecho final, ainda há a menção aos tamboreiros do terreiro, destacando que são negros e estão tocando (malhando) o “lê”, “rum” e “rumpi”, que são tambores verticais cobertos com couro animal em uma só das suas extremidades e são sustentados por cavalete de madeira ou ferro. Esses tambores se distinguem por seu tamanho, o primeiro (lê) é o menor, o segundo (rum) é o maior e o terceiro (rumpi) o mediano, todos eles tocados com as mãos. Os três

instrumentos musicais são característicos da musicalidade na guma e muito importantes para o ritual do Tambor de Mina.

Ao final da análise, percebe-se que em “Toiá Verequête” Bruno de Menezes compôs um poema que tematiza o ritual do Tambor de Mina, destacando elementos ritualísticos dessa afrorreligião, como o gira, a incorporação, o transe, os artefatos litúrgicos, a musicalidade. O literato traz em seus versos vocábulos de origem africana incorporados ao léxico do português brasileiro (como “terreiro”, “quimbundo”, “carapinha”, “mutamba”), além de palavras do próprio universo linguístico do terreiro (como “estado de santo”, “gira”, “ponto”, “obrigação”, “feita”, “mãe do terreiro”, “lê”, “rum”, “rumpi”, “pegí”). Ao trazer esses léxicos relacionados ao Tambor de Mina, conforme pontua Mariana Janaina dos Santos Alves (2021, p. 252-254), Bruno representa em seu texto poético uma linguagem associada ao referido grupo religioso. Desse modo, o poema meneziano não é tão acessível para os leitores em geral. Entretanto, quem lê o texto poético “Toiá Verequête” é direcionado para o universo da afrorreligião Tambor de Mina e para as “maneiras de ser e fazer dos indivíduos que nela depositam, tanto modelos de ação, quanto de representação” (Alves, 2021, p. 254). A partir de seu poema, Bruno de Menezes possibilita ao leitor visualizar o ritual na guma, com a expressão “gira girando” (presente no verso dois da segunda estrofe), e perceber como é o transe, ao descrever o início e o fim da incorporação. O texto literário do poeta negro também faz o leitor ter uma ideia da sonoridade no terreiro, com o refrão que se repete e que tem a presença do ponto de exclamação, o qual marca graficamente a entonação dos mineiros ao chamarem a entidade espiritual Toiá Verequête.

5 Considerações finais

O Tambor de Mina foi inserido no Brasil por africanos negros traficados ao Maranhão para serem mão de obra escravizada. Essa religião, como outras de matriz africana, foi uma das manifestações culturais que os povos da África preservaram, apesar da imposição cultural e da opressão violenta por parte do europeu colonizador. Quando os maranhenses migraram para Belém do Pará, para trabalharem nos seringais na extração do látex, levaram a sua cultura, como a mencionada afrorreligião.

Bruno de Menezes, ao colocar em seu poema uma mãe de santo e um vodum como personagens principais e a guma como espaço de um

texto poético, contribui para a valorização da afrorreligião Tambor de Mina. O ponto de vista construído pelo literato em seu poema não folcloriza ou erotiza os personagens negros. Pelo contrário, valoriza o protagonismo destes e de sua cultura ancestral.

No poema “Toiá Verequête”, Bruno de Menezes não demoniza a entidade espiritual, ao contrário, coloca-a como um ser sagrado, uma autoridade, que perdoa, acolhe e pratica boas ações, mesmo após sofrer violências no mundo encarnado, durante o período do colonialismo escravocrata. Assim, o texto poético do escritor afro-brasileiro se contrapõe ao imaginário social hegemônico racista. O literato traz a guma para o foco do poema e a destaca como um ambiente sacro, que tem uma mulher como liderança espiritual e que é frequentado por negros.

No poema de Menezes analisado neste artigo, o negro brasileiro é representado na figura dos tamboreiros e da feita, que simbolizam os adeptos do Tambor de Mina. Por meio do gira no terreiro, os fiéis entram em contato com a sua ancestralidade africana, personificada no texto poético por meio de Toiá Verequête, entidade pela qual os praticantes da afrorreligião têm um ponto de vista crítico do que foi a colonização europeia e a escravidão no Brasil. Os detalhes dessa produção literária fazem Bruno de Menezes ser visto, de acordo com Luiz Augusto Pinheiro Leal, como um “assíduo frequentador dos terreiros” (2011, p. 52). Dessa forma, a interação entre escritura e experiência proporciona ao leitor ser impactado pela poética meneziana, visto que o poema de Bruno propicia um mergulho nas “reminiscências de um conhecedor de crenças e cultos, terreiros, cânticos e outras manifestações religiosas” (Alves, 2021, p. 241), que reivindica a sua identidade afro e a inclui em sua poética.

Referências

ALVES, M. J. dos S. *Batuqueopiques*: tradução cultural e negritude nos poemas de Léopold Sédar Senghor e Bruno de Menezes. 2021. 292 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2021. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/210993>. Acesso em: 11 mar. 2023.

DUARTE, E. de A. Por um conceito de literatura afro-brasileira. *Terceira Margem*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 23, p. 113-138, jul./dez. 2010. Disponível

em: <https://revistas.ufjf.br/index.php/tm/article/view/10953/8012>. Acesso em: 11 mar. 2023.

FERRETTI, M. M. R. *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, 1996.

FIGUEIREDO, A. M. de. *Eternos modernos: uma história social da arte e da literatura na Amazônia, 1908-1929*. 2001. 315 f. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2001. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/218808>. Acesso em: 11 mar. 2023.

LEAL, L. A. P. *Nossos intelectuais e os chefes de mandinga: repressão, engajamento e liberdade de culto na Amazônia (1937-1951)*. 2011. 231 f. Tese (Doutorado em Estudos Étnicos e Africanos) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/8602/1/Leal.pdf>. Acesso em: 11 mar. 2023.

LUCA, T. T. de. *Tem branco na guma: a nobreza europeia montou corte na encantaria mineira*. 2010. 260 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2010.

MENEZES, B. de. *Batuque: poemas*. 6. ed. Belém: Editora Conselho Estadual de Cultura, 1984.

NASCIMENTO, A. do. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1978.

NUNES, P. Os brasis contidos no Brasil: a modernidade na Amazônia. *Revista Princípios*, São Paulo, n. 65, p. 68-72, maio/jun./jul. 2002. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/tematica/revistas/principios/pdf/065.pdf>. Acesso em: 11 mar. 2023.

VALCACIO, N. L. R. *Memória, transe e sincretismo: ensaio sobre as narrativas do poema “Toiá Verequête” de Bruno de Menezes*. 2022. 28 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Ciências da Religião) – Centro de Ciências Sociais e Educação, Universidade do Estado do Pará, Belém, 2022.

VERGOLINO, A. Os cultos afro no Pará. In: FONTES, E. J. (org.). *Contando a história do Pará: diálogos entre a Antropologia e a História*. Belém: Emotion, 2003. p. 10-34.