



TAMBOR DE CRIOLA – performance de resistência no Maranhão.

Nayara Joyse Silva Monteles

Universidade Federal de Goiás – UFG

Email:nayarajoyse@gmail.com

Renata de Lima Silva

Universidade Federal de Goiás – UFG

Email: renatazabele@gmail.com

RESUMO

Este texto é parte da pesquisa de doutorado em andamento sobre tambor de crioula, performance cultural de matriz africana, típica do Maranhão, considerado patrimônio cultural do Brasil desde 2007 pelo Instituto do Patrimônio, Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). A mesma, tem por objetivo investigar o tambor de crioula, enquanto prática tradicional negra e de resistência, bem como a mulher em meio a performance. Como abordagem metodológica utiliza-se a cartografia, narrativa oral e visual. Destaca-se que o tambor de crioula chega ao Maranhão com os primeiros escravos vindos de regiões distintas da África como “Guiné, Costa da mina, Congo e Angola”, conforme afirma Maristela Rocha (2014), mas é necessário explicitar que não há como precisar visto a carência de registros. Observa-se que historicamente é uma manifestação de resistência de um grupo que mesmo diante das perseguições e agressões sofridas mantiveram viva os vestígios da história e memória de seus ancestrais, além disso o tambor de crioula também reflete a identidade cultural regional. Segundo o Sergio Ferretti (2002) durante um longo período o tambor de crioula foi denunciado pela igreja e perseguido pela polícia por ser associado a feitiçaria, isso acontecia devido os resquícios do escravagismo. Enquanto performance cultural caracteriza-se por ser uma dança de umbigada e/ou punção, assim como o jongo da região sudoeste e o samba de roda da Bahia. É uma atividade cultural que mescla o profano e o sagrado e, desse modo, uma roda pode acontecer por questões religiosas ou por divertimento, mas sempre há em alguns dos brincantes a relação com a fé. O mesmo é consagrado à São Benedito, santo protetor do negros, apesar de também acontecer rodas de tambores voltadas para outros santos como Santa Bárbara e entidades. Não há um período específico para realização de uma roda de tambor de crioula, contudo existem momentos em que elas acontecem com mais intensidade como é o caso da festa de São Benedito, festa junina e carnaval. A roda, elemento que remete ao sagrado, é composta por coreiros e coreiras como são denominados os homens e as mulheres, contudo a roda de dança é um espaço marcado pela presença da coreira apesar de haver atravessamentos da atividade feminina em outras atividades outrora masculina no ritual. Espera-se, ao final, uma análise consistente em meio a complexidade do rito e do ritual do tambor de crioula.

Palavras-Chave: Tambor de Crioula. Performance Negra. Tradição.

RESUMEN

Este texto hace parte de una investigación doctoral sobre tambor de crioula, performance cultural de matriz africana y típica del estado de Maranhão que fue considerada patrimonio cultural de Brasil desde el año 2007 por el *Instituto do Patrimônio, Histórico e Artístico Nacional* (IPHAN). Esta investigación tiene como objetivo estudiar el tambor de crioula en



cuanto práctica tradicional negra y de resistencia, así como la mujer en medio de la performance. Como abordaje metodológico es utilizada la cartografía, narrativa oral y visual. Se destaca que el tambor de crioula llegó a Maranhão con los primeros esclavos traídos de diferentes regiones de África como Guiné, Costa da Mina, Congo y Angola, conforme afirma Maristela Rocha (2014), empero es necesario destacar que no hay cómo corroborar esta información debido a la falta de registros. Se observa que históricamente es una manifestación de resistencia de un grupo que, aún frente a las persecuciones y agresiones sufridas, mantuvo vivos los vestigios de la historia y memoria de sus ancestros, además el tambor de crioula también refleja la identidad cultural de la región. Según Sergio Ferretti (2002) durante un largo período el tambor de crioula fue denunciado por la iglesia y perseguido por la policía por ser asociado a la hechicería, lo anterior debido a los resquicios de esclavitud. En cuanto performance cultural se caracteriza como una danza de *umbigada* y/o *punga*, así como el *jongo* de la región sudeste y la *samba de roda* de Bahia. Es una actividad cultural que mezcla lo profano y lo sagrado, por lo tanto una rueda puede ocurrir por cuestiones religiosas o por diversión, ahora bien, sus participantes siempre están ligados a la fe. Este es consagrado a São Benedito, santo protector de los negros, a pesar que existen otros tambores encomendados a otros santos como Santa Bárbara y entidades. No hay un período específico para realizar una rueda de tambor de crioula, pero existen momentos en que estas ocurren con más intensidad como es el caso de la fiesta de *São Benedito*, *festas juninas* y carnaval. La rueda, elemento que remete a lo sagrado, es compuesta por coreiros y coreiras, forma como son denominados los hombres y mujeres, sin embargo la rueda de danza es un espacio marcado por la presencia de la coreira, aunque hayan cruces de actividad femenina en otras actividades normalmente masculinas en el ritual. Se espera, al final de este texto, un análisis consistente en medio a la complejidad del rito y del ritual del tambor de crioula.

Palabras Clave: Tambor de Crioula. Performance Negra. Tradición.

INTRODUÇÃO

Este texto é sobretudo uma narrativa sobre o tambor de crioula, atividade cultural que acontece no Maranhão em cidades distintas, considerado patrimônio devido a sua representatividade enquanto performance tradicional que reflete a identidade afro-maranhense desde 2007 pelo Instituto do Patrimônio, Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

Esta narrativa sobre o tambor de crioula é realizada à duas mãos e tem como perspectiva compreender a performance e a mulher no ritual tradicional, bem como as nuances os contrastes nas atividades desenvolvidas. A escrita, nesse sentido, é também parte de um exercício teórico enquanto docentes e pesquisadoras, na condição de orientanda e orientadora, o qual tem como foco refletir constantemente sobre o tambor de crioula como performance tradicional negra.

Diante disso utiliza-se como abordagem metodológica a cartografia, a qual tem possibilitado o desenhar de caminhos, traçar estratégias, com intuito de compreender sujeitos e seus



contextos. Para tanto leva-se em consideração o entendimento de cartografia utilizado por Passos, Kastrup e Escóssia ao destacar que “com isso não se abre mão do rigor (...) O rigor do caminho, sua precisão, está mais próximo dos movimentos da vida (2009, p. 11)”. Assim, o pesquisador vai se constituído conforme as necessidade da investigação com foco no objeto, no seu trajeto e em meio as descobertas realizadas. Pesquisar é, no sentido amplo da palavra, um processo de descoberta, no qual tem-se a sensibilidade de lançar mão de ferramentas em conformidade com o objeto, os sujeitos, o lugar. Diante disso, esboça-se o desenvolvimento de uma pesquisa movente, marcada por encontros, afetos, imagens, em que por meio do diálogo traça-se um olhar para entender o tambor de crioula e suas singularidades.

Opta-se por, neste artigo, desenvolver uma linha de pensamento que primeiro discute-se sobre a concepção de performance negra e tradição no qual está assentado esta investigação, ainda em processo, mas como alguns posicionamento. Após, esboça-se uma reflexão sobre a compreensão de tradição e memória que configura-se como um discurso importante diante das opções traçadas para compreender este objeto. E, logo após, uma densa discussão a partir do tambor de crioula enquanto ritual, isto levando em consideração os elementos, gestualidades, simbologias.

Por fim, há dois questionamentos que norteiam esta discussão: o que configura o tambor de crioula como uma performance negra de resistência? Como a mulher, dita coreira, constitui-se como parte do ritual?

Sabe-se que este artigo conforma parte de um esforço para ampliar a compreensão sobre o tambor de crioula, bem como entender a participação da mulher nas atividades que acontecem antes, durante e após a roda e que enfatiza a relevância deste performance como uma prática identitária no qual também são atravessadas pelas questões de raça e gênero. Nesse sentido, as relações de poder no qual esta performance tradicional são evidenciadas pelas lutas para sobrevivência do ritual em meio ao cenário de escravidão e do pensamento colonizado. Não é possível apagar as marcas do tempo, assim como não é possível fazer um apagamento da memória daquele e daqueles que vivem o ritual em seu cotidiano, cuja atividade é parte de suas histórias de vidas e qual permite a retomada da ancestralidade e de quem somos e de onde falamos diante de tantos cenários culturais, sociais, econômicos, educacionais, existentes no país.



PERFORMANCE CULTURAIS E TRADIÇÃO

O campo de estudo das performances culturais é um campo interdisciplinar que permite o estudo de atividades culturais distintas, bem como de suas atividades. Nesse sentido, trata-se de uma área de conhecimento abrangente que permeia práticas tradicionais, atividades teatrais, ações cotidianas. Segundo Robson Camargo (2014), as performances culturais tem como perspectiva...

o estudo comparativo das civilizações em suas múltiplas determinações concretas; visa também o estabelecimento do processo de desenvolvimento destas e de suas possíveis contaminações; assim como do entendimento das culturas através de seus produtos “culturais” em sua profusa diversidade, ou seja, como o homem as elabora, as experimenta, as percebe e se percebe, sua gênese, sua estrutura, suas contradições e seu vir-a-ser. (p.01)

Este modo singular de olhar para as performances em sua diversidade, pluralidade, permite ao pesquisador uma pesquisa multifacetada e ao mesmo tempo complexa, a qual exige cuidado. Desse modo, é possível realizar tanto pesquisa macro quanto micro, mas isso não reduz a complexidade de pensar a performance em meio as experiências possíveis, a partir das relações com o contexto.

É importante destacar que, diante da amplitude e do campo fértil que apresenta o rico campo das performances culturais, faz-se a escolha por uma discussão pautada nas performances tradicionais, à qual é tratada por Singer e Redfield como “Grandes Tradições.” Assim, entende-se que a cultura, bem como a própria performance cultural, não pode ser analisada em encerrada em si, isolada, visto que está inserida em um contexto social, econômico, cultural, etc.

Salienta-se que as performances tradicionais negras levam consigo as marcas da memória e da história que é expressa nas narrativas dos participantes. Dita performance atravessa a noção de tempo, fazendo-se presente como forma de vida a cada apresentação. Além disso, são atividades culturais carregadas de simbologias no qual cada elemento é um parte importante do ritual.

A resignificação das performances tradicionais negras acontece por meio da experiência, mas também por meio dos elementos presentes na própria memória e história. Assim, é possível perceber a presença da performance por meio de narrativa de uma memória corporal que insiste ‘rememorar’ ações que remetem ao ritual. Desse modo, vale destaca que cada apresentação performática tem um caráter singular no qual cada apresentação possibilita uma experiência única ao brincante e ao expectador.

Conforme observa Leda Maria Martins (2003)



[...] cada performance ritual recria, restitui e revisa um círculo fenomenológico no qual pulsa, na mesma contemporaneidade, a ação de um pretérito contínuo, sincronizada em uma temporalidade presente que atrai para si o passado e o futuro e neles também se esparge, abolindo não o tempo, mas a sua concepção linear e consecutiva. Assim, a ideia de sucessividade temporal é obliterada pela reativação e atualização da ação, similar e diversa, já realizada tanto no antes quanto no depois do instante que a restitui, em evento (p. 79).

Os repertórios corporais de uma memória que pulsa revela essa relação com a temporalidade, constituindo-se como uma remodelação do tempo. A temporalidade continua presente na performance tradicional negra, mas o modo como ela atravessa-se ao o presente e o passado no desenvolvimento deste tipo de atividades revela como estas atividades culturais operam de modo dinâmico ao recriar por meio do ritual a memória coletiva.

O corpo configura como forma de conhecimento, isto é possível visualizar durante a materialização do ritual. Assim, trata-se de um corpo, que de modo ativo, respeitoso, consciente, retoma constantemente a gestualidade, o comportamento, a fala, etc. São atividades pensadas e vividas no cotidiano, assim, evidencia um conjunto de elementos que podem ser observados.

[...] é pela via dessas encruzilhadas que também se tece a identidade afrobrasileira, num processo móvel, identidade esta que pode ser pensada como um tecido e uma textura, nos quais as falas e os gestos mnemônicos dos arquivos orais africanos, no processo dinâmico de interação com o outro, transformam-se e reatualizam-se continuamente, em novos diferenciados rituais de linguagem e de expressão, coreografando a singularidade e alteridades negras (Martins, 1997, p. 26).

O corpo/pensante retoma a ritualidade por meio de um saber/fazer e remonta a performance, revive os valores. Assim, essas atividades afro-brasileira, conforma esboça Martins (1997) de modo contínuo transformam-se, mas pela vida da dita encruzilhada que esta, também, tece a identidade e evidencia a subjetividade de uma performance negra tradicional. É ainda, pela via da encruzilhada que evoca-se ancestralidade, cujo “corpo, na performance ritual, é local de inscrição de um conhecimento que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia, na superfície da pele, assim como nos ritmos e timbres da vocalidade.” (Martins, 2003, p.70). Desse modo, tal pensamento está em consonância com o que aborda Renata de Lima Silva (2010) ao refletir sobre a existência de um corpo encruzilhada nas performances de umbigada como “batuque, jongo, tambor de crioula, samba de roda.” Ainda, de acordo com



Silva (2010), esse corpo que ocupa um lugar na encruzilha apresenta as inscrições de uma matriz africana, possui potência expressiva.

É em meio a essa discussão que, nas páginas a seguir, apresenta-se o tambor de crioula, performance tradicional negra, cujo ritual é marcado por singularidades de uma gestualidade restaurada, conforme Schechner (2003), ao definir como “comportamento restaurado”, que os comportamentos são remodelados por meio da experiência no qual o gesto se repete, imbuídos de sentido e significado, a cada apresentação.

TAMBOR DE CRIOULA

Destaca-se que esta pesquisa situa-se em duas cidades do Maranhão para refletir sobre o tambor de crioula, visto a importância do lugar e tempo na configuração dos rituais tradicionais. O campo de investigação são as cidade de São Luís e Alcântara, apesar de saber-se que o tambor de crioula acontece em diversas cidades do estado e assume características que revelam as forças identitária de uma cultura afromaranhense repleta de singularidade e cuja a dinâmica do lugar influencia no desenvolvimento do ritual, bem como na dinâmica assumida pela comunidade.

São Luís e Alcântara têm em comum não somente o reconhecimento referente a sua importância no que refere-se a história e patrimônio cultural, mas também carregam consigo o resquícios de uma história de escravidão e de perseguição à mulheres e homens negros bem como de suas atividades culturais e religiosas. Nesse sentido, corroboro com Sodré (1998) quando este afirma “os costumes, os modelos de comportamento, a religião e a própria cor da pele foram significativos como *handicaps* negativos para os negros pelo processo socializante do capital industrial” (p. 14).

Diante disso, destaco a perseguição sofrida as atividades culturais de mulheres e homens negros no Maranhão e neste contexto o tambor de crioula. Assim, faz-se necessário entender que as atividades que divergiam-se de práticas da comunidade local provocavam não somente olhares mas a raiva da classe religiosa e políticos da época.

Comercialmente as cidades de Alcântara e São Luís foram relevantes para a economia do estado, visto o porto que facilitava o deslocamento e comercialização de produtos agrícolas e pessoas negras como mão-de-obra. É interessante destacar que o mesmo mar que separa é aquele que une as cidades de São Luís e Alcântara. A meu ver, o modo mais prático e rápido de chegar à Alcântara saindo de São Luís é por via marítima, no qual o transporte é uma embarcação no Cais da Praia Grande que fica na avenida Beira Mar.

Figura 01: Alcântara vista do Mar



Figura 02: São Luís vista do Mar.



Fonte: pesquisa de campo/Nayara Monteles, 2018 e 2019.

Nas figuras acima (01 e 02) apresento perspectivas visuais da embarcação, que com certa frequência utilizo para atravessar de São Luís para Alcântara e de Alcântara para São Luís com intuito de compreender o tambor de crioula nestas duas cidades. É com a mesma intensidade que o mar se agita durante a viagem que surgem as minhas inquietações de um tambor de crioula que nasce com os primeiros negros e negras que vieram de diversas regiões da África conforme afirma Maristela ao destacar que “Provavelmente, o Tambor de Crioula chegou ao Maranhão trazido por escravos de várias regiões da África, como Guiné, Costa da Mina, Congo e Angola.” (2014, p.374)

O tambor de crioula, tem suas raízes ligadas à cultura afro-brasileira. Essa prática está relacionada a religiosidade afro e tem entre seus elementos: a dança, a vestimenta, a comida, a bebida, os tambores, o gesto, entre outros. Dessa forma, trata-se também de uma ação performática cujo gesto está instaurado no meio cultural e social e se distingue por ser uma forma de expressão que conta a história de resistência de negros e negras que vivem em Alcântara desde o século XIX, período em que aparece o primeiro registro do tambor de crioula no Maranhão. A concepção de prática instaurada é advinda do que Richard Schechner (2003) ao relatar que tais experiências acontecem “(...) na vida diária, cozinhando, socializando-se, apenas vivendo; nas artes; nos esportes e outros entretenimentos populares; nos negócios; na tecnologia; no sexo; nos rituais sagrados e seculares e nas brincadeiras”. (p.29)

Apesar de uma construção de conceito de cultura popular com um viés de qualificar com menor, mais precisamente artes menores, considero ser importante reafirmar esta concepção a partir do que aponta Chartier (2011) quando diz que “Longe dos essencialismos, essa



cultura é ambivalente, impura e híbrida, devendo ser inquirida conforme a sua plasticidade, diversidade e multiplicidade. Ela é luta e resistência, mas também invenção e reinvenção, apropriação e expropriação nas fronteiras da cultura popular.” (p. 417)

Desse modo, reitero a fala de Chartier (2011) e acrescento o tambor de crioula como uma atividade da cultura popular que tem apresentado-se de modo híbrido e identitário, no qual representa não somente uma classe mas compõe parte da identidade cultural do Maranhão e faz parte do modo de vida da comunidade e, inclusive, auxilia na movimentação da economia do Estado a partir do momento que tal prática é instituída como patrimônio cultural. Para além disso, dispensa-se a concepção de menor para uma prática que em meios à perseguição tem sobrevivido e adquirido por meio de lutas espaços. Nesse sentido, cito o Casa do tambor de Crioula inaugurada no dia 13 de 2018.

Como assegura Stuart Hall:

[...] Há uma luta contínua e necessariamente irregular e desigual, por parte da cultura dominante, no sentido de desorganizar e reorganizar constantemente a cultura popular; para cercá-la e confiar suas definições e formas dentro de uma gama mais abrangente de formas dominantes. Há pontos de resistência e também momentos de superação. Esta é a dialética da luta cultural. Na atualidade, essa luta é contínua e ocorre nas linhas complexas da resistência e da aceitação, da recusa e da capitulação, que transformam o campo da cultura em uma espécie de campo de batalha permanente, onde não se obtém vitórias definitivas, mas onde há sempre posições estratégicas a serem conquistadas e perdidas. (HALL, 2003, p.254).

Reafirmar o tambor de crioula enquanto importante e singular componente se trata da demarcação de um espaço da cultura popular, de visibilizar a força proveniente da resistência e do trabalho desenvolvidos por coreiros, coreiras, dirigentes, integrantes de grupos de tambores de crioula e/ou qualquer pessoa que contribua para manutenção do ritual. Destaco que o tambor de crioula é composto por atos, gestos e comportamentos instaurados se somam a uma série de atividades que corroboram para entendimento do que é o tambor de crioula. Diante do exposto, o tambor de crioula está para além de uma apresentação performática enquanto prática tradicional religiosa. Porém, é necessário deixar claro que há rodas de tambores voltadas tanto para o religioso e que acontecem somente por divertimento e não está associada ao pagamento de promessa e, mais diretamente, ao festejo e devoção de São Benedito que é o santo mais festejado no tambor de crioula.

Figura 03: Altar de São Benedito na praça da Faustina/São Luís.



Fonte: pesquisa de campo/Nayara Monteles, 2018 e 2019.

Apesar de nem sempre a roda de tambor não ter um intuito religiosa a mesma, conforme já foi-me esclarecido por uma coreira durante a pesquisa de campo realizada em janeiro de 2018, não acontece sem o envolvimento da fé. Assim, após algumas observações compreendi que todo o contexto da roda de tambor é voltada para devoção desde o momento em que são entoados os primeiros cantos que fazem referência a São Benedito, São Sebastião e Santa Bárbara, entre outros.

A toada mais popular, entoada pelos brincantes é durante a roda de tambor faz referência a São Bendito:

Meu São Benedito
Eu sou seu escravo
Se'u morrer nos seus pés
Eu sei que me salvo
Versos
Meu São Benedito/Eu sei que me salvo (coro)
Seu devoto já chegou/ Eu sei que me salvo
Quem quiser falar comigo/ Eu sei que me salvo
Venha numa festa de tambor/ Eu sei que me salvo
Se'u morrer eu peço a ele/ Eu sei que me salvo
É uma coisa que dou valô/ Eu sei que me salvo
Quando não é reza é tambô/ Eu sei que me salvo

(FERRETTI, CÉCIO, MORAES & JOILA, 1979, p. 27)



A fé encontra-se expressa em versos com a esperança daqueles e daqueles que em meio ao sofrimento encontravam no ritual do tambor de crioula um modo de expressar seus sentimentos mais profundos e a certeza que seria salvo e resguardado por São Benedito, o santo protetor dos negros. A simbologia da fé é o que mantém a roda de tambor durante a noite, inclusive, por respeito a memória e a história entoam-se os cantos de louvação.

Portanto, o tambor de crioula enquanto performance cultural negra, de resistência, revela aspectos da história, do dito e do não dito nos registros escritos, da persistência de uma categoria, que mesmo sendo açoitada, machucada, e sofrendo as marcas físicas e morais manteve o ritual. É importante lembrar que os rituais possibilitam a visibilidade da essência humana, visto que o envolvimento dos sujeitos diferencia-se das práticas consideradas corriqueiras. A vida, e os acontecimentos que decorrem das ações do ser humano são considerados complexos devido aos embates diários. Assim, para Victor Turner (1974) o rito e o simbolismo podem ter o mesmo grau de complexidade, no qual há um nível relevante de valores. Ainda com base no mesmo autor, afirma-se que:

[...] os homens expressam no ritual aquilo que os toca mais intensamente e, sendo a forma de expressão convencional e obrigatória, os valores do grupo é que são revelados. Vejo no estudo dos ritos a chave para compreender-se a constituição essencial das sociedades humanas [...] Nas ciências sociais, em geral, acredito, está-se difundindo o reconhecimento de que as crenças e práticas religiosas, são algo mais que "grotescas" reflexões ou expressões, de relacionamentos econômicos, políticos e sociais. (p.19)

No que diz respeito a este ritual, a roda de tambor, configura-se pela existência de alguns elementos que são fixos, bem como comportamentos que são instaurados e restaurados a cada apresentação. De tal modo, ao acender uma fogueira, a mesma será utilizada para aquecer e afinar os tambores que, em grande maioria, são instrumentos revestidos de couro de animais. Igualmente, as parreiras não param de ecoar durante a roda. Além disso, as mulheres, conhecidas como coreiras, e suas vestimentas com saias rodadas de chitão fazem a evolução e dançam em forma circular efetuando movimentos considerados sensuais.

Figura 04: roda de tambor de crioula tradicional/São Luís.¹



Fonte: pesquisa de campo/Nayara Monteles, 2019.

No que concerne à apresentação do tambor de crioula não existe um período específico, a não ser no período da festa de São Benedito, que é festejado também em terreiros com roda de tambor e que de modo tradicional há a festa que acontece em Alcântara no segundo domingo de agosto, em dia de lua cheia. Em Alcântara a festa de devoção é organizada pela comunidade e os grupos de tambores de crioula revezam em apresentações. Desta apresentação percebo que não há a configuração da noção de grupo como convencionalmente conhecemos, visto que as coreiras dançam independente de quem esteja tocando e há uma comunhão entre os participantes que revezam os tambores e espaços para tocar dançar na perspectiva de atravessar a noite.

Além do período festivo há apresentações, com certa frequência, no período junino e carnaval. Neste período há, ainda, a inscrição aberta para na Secretaria de Cultura do Estado com intuito de fomentar as apresentações dos grupos e faz necessário ressaltar que nem todos os grupos de tambores participam deste processo de seleção e há ainda um apontamento que foi realizado durante as entrevistas em Janeiro de 2019 que chama a minha atenção o fato de que “o menor recurso é sempre direcionado aos grupos de tambores e isso

¹ Com intuito de preservar a identidade dos brincantes opta-se por realizar um tratamento nas imagens.



faz parecer que nunca saímos da senzala.” Após o apontamento realizado por uma das coreiras entrevistadas percebi, com base nos recursos disponibilizadas no site da secretária que, de fato, há uma distinção de valores para os grupos isto levando em consideração que apresentam grupos de bumba-meu-boi, cacuriá, quadrilhas, entre outras apresentações culturais que danças nos arraiás da cidade. Além disso, esse recurso só beneficia mais claramente apresentações realizadas em São Luís e não contempla os interiores.

As apresentações de tambor de crioula dividem, neste sentido, o espaço das ruas no centro histórico com as barracas da feirinha da quinta-feira, com os bares que invadem as calçadas e as ruas, com órgãos públicos, com os moradores de rua que habitam aquele espaço, com os artesãos locais e as lojas de artesanatos, com ateliês de artistas, centros culturais e museus, mercado das tulhas, entre outros.

BREVES CONSIDERAÇÕES...

As transformações, cisões, embates que aconteceram e continuam acontecendo relevam a necessidade de pesquisas que possibilitem o entendimento do tambor de crioula, seja como atividade popular, religiosa, dança, jogo, patrimônio imaterial e ainda performances culturais. Assim, trata-se de um ritual cuja essência apresenta um rico material para ser explorado e adensado conhecimento.

As dinâmicas de transformações do rito que se configuram por meio do ritual são importantes à medida que permitem compreender como tais mudanças tem impacto na manifestação. Nesse sentido, há de entender-se que as rupturas são processos naturais e que evidenciam o modo como os participantes estão atuando para a manutenção da atividade cultural.

Pensar os elementos que configuram o tambor de crioula tem permitido-me adensar conhecimento sobre o ritual a partir de suas singularidades que está expressa no modo de falar, da forma de dança, na maneira de vestir-se, na escolha dos ornamentos, na batida do tambor, na opção da bebida que será servida, e no entoar do canto.

A cada apresentação de roda de tambor percebo que os participantes parecem cansados mas ao mesmo tempo saem revigorados e felizes, isto por manter viva o que eles denominam de tradição e popular. Cada experiência de dançar no tambor de crioula parece única, conforme expresso pelas coreiras que tem me auxiliado no sentido de aprofundar conhecimento. Há ainda muitos pontos e costuras a serem realizadas e, este material é somente um ensaio da



dimensão do objeto bem como de suas particularidades. Assim, deixo claro que faltam ainda muitos retalhos de chita para serem costurados nesta narrativa.

Além disso, destaco que as rupturas nem sempre são vistas com bons olhos pelos participantes mais antigos, principalmente no que diz respeito a vestimenta e ao modo de apresentar-se em uma roda de tambor. Não se trata de hierarquia na hora da apresentação, mas algumas coreiras apontam a importância de não apresentar-se de modo desnudo visto o respeito ao santo protetor dos negros e cuja manifestação é consagrada, São Benedito.

Pensar as mudanças está para além de simplesmente apontar quais são, mas de perceber o impacto nas práticas instauradas e nos sujeitos que participam da atividades. Assim, a noção de preservação e ou de tradição não encerraram no sentido de que a atividade cultural deve ser realizadas sempre do mesmo modo visto que cada experiência é única e nunca acontece do mesmo modo. Por fim, retomo as questões iniciais e que me ajudaram a escrever este artigo para dizer que é possível apontar elementos que configuram uma roda de tambor de crioula, seja ela voltada para o sagrado ou profano e que a noção de popular e tradição ainda reverberam nos sujeitos que fazem parte da atividade e falam sempre da manifestação em tom de orgulho e respeito, sem esquecer as problemáticas.

REFERENCIAS

CHARTIER, R. Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico. Estudos Históricos, n.16, p. 179-192, 1995.

FERRETI, Sérgio F. (org.). Tambor de Crioula: ritual e espetáculo. São Luís: comissão maranhense do folclore, 1979.

_____. Tambor de Crioula: Ritual e espetáculo. Revista Pós Ciências Sociais, p. 112-140, 2006.

_____. Tambor de Crioula: Ritual e Espetáculo. São Luís: Comissão de Folclore Maranhense, 2002.

FERRETTI et.al. Cadernos de Folclore 31: tambor de crioula. Ministério da Educação e Cultura: Instituto Nacional do Folclore/FUNARTE, 1979.

FERRETTI, Mundicarmo. Desceu na Guma: o caboclo no tambor de mina. São Luís: Edufma, 2000.

FERRETTI, Sergio (org.). Tambor de Crioula: ritual e espetáculo. 3ª ed. São Luís: Comissão Maranhense de Folclore, 2002. Anexo VII – Relação dos Grupos de Tambor de Crioula 2007.



HALL, S. Da diáspora: identidades e mediações culturais. Trad. Adelaine La Guardiã Resende et. al. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.

KASTRUP, Virginia. PASSOS, Eduardo. ESCÓSSIA, Liliana. Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Editora Sulina, 2009.

MARTINS, Leda Maria. Afrografias da Memória: o reinado do rosário do jatobá. São Paulo: Perspectiva, 1997.

MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo e da memória: os congados. O Percevejo – Revista de Teatro, Crítica e Estética, Rio de Janeiro, ano 11, n. 12, p. 68-83, 2003.

ROCHA, Maristela. PATRIMÔNIO IMATERIAL: O TAMBOR DE CRIOLA. Revista da Universidade Vale do Rio Verde, Três Corações, v. 12, n. 1, pp. 373-380, jan./jul. 2014 Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4901369.pdf> Acesso: 12/12/2017.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? O Percevejo – Revista de Teatro, Crítica e Estética da UNIRIO, Rio de Janeiro, ano 11, n. 12, p. 25-50, 2003.

SILVA, Renata de Lima. O Corpo Limiar e as Encruzilhadas: a capoeira angola e os sambas de umbigada no processo de criação em dança brasileira contemporânea. 2010. Tese (Doutorado em Artes da Cena) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

SODRÉ, Muniz. Samba, o dono do corpo. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

WILLIAMS, Raymond. The long revolution. Peterborough: Ont. Broadview Press, 2001. p. 1-119.