

# TAMBOR DE CRIOLA: HISTÓRIA DE RESISTÊNCIA E MEMÓRIA CULTURAL

**Nayara Joyse Silva Monteles**

Universidade Federal de Goiás, Brasil

nayarajoyse@gmail.com

## RESUMO

A discussão que realizo neste artigo é parte da minha investigação de doutorado, atualmente em andamento. Reflito sobre as questões relativas a memória, história e transformações do tambor de crioula, considerado patrimônio cultural brasileiro devido sua imaterialidade que faz com que seja reconhecido como um bem singular e, com base na minha perspectiva, relaciono com o campo de estudo das performances culturais e enfatizo o mesmo enquanto uma visualidade popular. Apresento essa performance que mescla atividades culturais com aspectos profanos e religiosos e utilizo como metodologia a abordagem cartográfica.

Palavras-chave: Tambor de Crioula; Patrimônio Imaterial; Resistência; Memória; Visualidade Popular.

## RESUMEN

Tambor de crioula: Historia de resistencia y memoria cultural

La discusión que despliego en este artículo hace parte de mi investigación doctoral, actualmente en ejecución. Reflexiono sobre asuntos relacionados con la memoria, historia y transformaciones del tambor de crioula, considerado patrimonio cultural brasileño debido a su inmaterialidad, la cual hace que sea reconocido como un bien singular y, con base en mi perspectiva, lo relaciono con el campo de estudio de las performances culturales, enfatizando este en cuanto visualidad popular. De ese modo, presento en este texto dicha performance que mezcla actividades culturales con aspectos profanos y religiosos, además de mis acercamientos a ellas por medio de un abordaje cartográfico.

Palabras clave: Tambor de Crioula; Patrimonio Inmaterial; Resistencia; Memoria; Visualidad popular.

## 1. O TAMBOR DE CRIOLA COMO OBJETO DE PESQUISA

O interesse pelo tambor de crioula, manifestação cultural típica do Maranhão, enquanto performance cultural e visualidade popular surgiu na fase adulta. Contudo, a relação com o objeto de pesquisa deu-se desde a infância, quando criança, fui levada pela minha mãe para ver as apresentações culturais nas festas juninas, observei as mulheres dançando com suas saias rodadas e floridas nos arraiais da minha cidade natal, Chapadinha<sup>1</sup>. Não compreendia ao certo essa performance, mas fascinava-me e povoava o meu imaginário pensar naquelas mulheres com saias estampadas realizando movimentos sensuais.

Na escola pública onde estudei, o ensino fundamental e médio, tive a oportunidade de experienciar como dançante e não somente como espectadora algumas manifestações culturais comuns na minha região como: o tambor de crioula, dança do côco e a quadrilha. Durante o período das festas juninas aprendi de modo superficial, na escola, sobre as manifestações culturais de caráter popular como danças e comidas típicas do Maranhão. Assim, tive uma infância marcada pelas visualidades do popular, de encantamento e imaginário aguçado pela vivência das tradições populares

A importância desse primeiro contato com o rito durante as aulas de arte me possibilitou compreender essas atividades culturais, mesmo não sendo um conhecimento aprofundado que me permitia amadurecer as particularidades, contudo as aulas sobre e desde o tambor de crioula fazia-me perceber a importância desse rito e de outros para a minha região. Foi na época da faculdade em 2004, na ocasião cursava Licenciatura em Educação Artística na Universidade Federal do Maranhão-UFMA, que tive a oportunidade de conhecer a cidade de Alcântara, localizada no interior do Maranhão próximo a cidade de São Luís no Maranhão e a festa de tambor de crioula voltada para São Benedito, considerado o santo protetor dos negros.

Ainda como graduanda em arte fui apreciar a festa de louvor a São Benedito que acontece, anualmente, na cidade de Alcântara e algumas questões do ritual me chamaram a atenção. Foi com base nessas inquietações que surgiram as perguntas que norteariam a investigação, bem como este artigo: quais singularidades possuía o tambor de crioula? Qual a relevância da mulher nessa prática que é instaurada e restaurada? De que modo apresentam-se as particulares que constituem esse rito que é patrimônio imaterial como parte do escopo dos estudos das performances culturais e como uma visualidade popular?

As perguntas eram complexas, contudo, considerei necessária para reflexões sobre a temática para melhor compreensão dos contrastes e conflitos. Conscientizei-me da amplitude e desdobramentos que tais questionamentos podiam gerar e fiz a opção neste material de esboçar as particularidades desse rito e algumas conexões com o campo de estudos das performances culturais, bem como a compreensão do que seria visualidade popular. Além do que já foi exposto, também considerei ser ne-

1. Cidade localizada na microrregião do Maranhão, sua extensão é de aproximadamente 3.247 km<sup>2</sup> e, atualmente, segundo o senso do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística possui uma população de mais de 70.000 habitantes.

cessário refletir os modos de salvaguardar esse patrimônio imaterial visto a dificuldade de trabalhar com os bens simbólicos, com questões relativas a identidade materializadas a partir do gesto, do ato do fazer.

Antes de aprofundar a discussão entendi ser pertinente esclarecer que as visualidades, com ênfase no tambor de crioula, tem sua raiz na história e memória da construção identitária do Maranhão. A mesma foi construída ao longo do tempo e influência na construção imaginária do que são as práticas tradicionais populares para aqueles que vivenciavam o ritual e apreciavam. A visualidade se constituiu, nessa manifestação popular, a partir do modo apresentavam-se no contexto social tecendo novas formas de saberes, assim o popular também é o modo como observamos essas manifestações por meio do dito e não dito, da forma como percebemos a visualidade.

## 2. PATRIMÔNIO IMATERIAL. RESISTÊNCIA. TRADIÇÃO POPULARES

O tambor de crioula, prática cultural de origem afro, foi considerado Patrimônio Cultural Imaterial brasileiro em 18 de junho de 2007 e dessa forma foi inscrito no livro de registro como um bem singular pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN. Desse modo foi entendida como uma manifestação que representava parte da identidade cultural do Maranhão, visto a diversidade de práticas culturais populares existentes na região.

Figura 1. Fotos de arquivo Instituto Luiz Gama em Comemoração ao dia do Folclore



Fonte: <http://institutoluizgama.org.br>

O processo de pedido de patrimonialização foi realizado em conjunto pelo então prefeito, o Senhor Tadeu Palácio, a Comissão de Folclore Maranhense – CFM e o Conselho Cultural do Tambor de Crioula do Maranhão. A abertura do processo foi somente a primeira etapa que seguiu da realização do dossiê, bem como outros documentos para que essa expressão fosse reconhecida como patrimônio imaterial.

Já passou-se dez anos da inscrição desse patrimônio imaterial no livro das expressões culturais e compreendi ser interessante (re)pensar e/ou discutir sobre a manutenção do rito para preservação e, dessa forma, pensar em modos de dar continuidade a esta atividade no estado. No que concerne as pesquisas realizadas sobre o tema, ainda é considerado pequeno o número de estudos sobre esse rito de origem africana. A construção de saberes escritos seria importante como forma de manutenção do rito, de suas particularidades para que outras pessoas da comunidade, do estado, país, bem como de outros países possam entender as nuances dessa atividade cultural que pode ser observado na **figura 1**.

O modo como o conhecimento passou para outras pessoas da comunidade que são praticante do ritual de tambor de crioula, vinculados aos terreiros de umbanda no Maranhão, deu-se por meio de narrativas orais, no qual os participantes são iniciados ainda quando crianças. A outra via de aprendizagem da prática do tambor de crioula aconteceu por meio do fazer, da observação da dança em espaços diversos, quer fossem nos terreiros ou em arraiais.

A patrimonialização do tambor de crioula foi uma forma de reconhecimento da relevância desse rito para o estado. O mesmo tornou-se atração turística para a região, o que impactou na economia e no modo como o rito é percebido pela sociedade. O turismo no estado tornou-se um viés de renda, mas compreendi a necessidade de entendimento do impacto desse processo para essa manifestação cultural, sobretudo, para os envolvidos no ritual.

Para a compreensão dessa manifestação cultural como visualidade popular considero necessário a deslocalização do olhar para perceber heterogeneidade se apresenta nessa manifestação revelando a história de resistência de uma categoria. Segundo Hernández (2011) os estudos da cultura visual possibilitou a compreensão da diversidade cultural por meio de um olhar crítico objetivando a construção de uma sociedade igualitária, favorecendo discussões sobre questões sociais, étnicas, raciais e de gênero. Dessa forma, mesmo as práticas tradicionais populares foi um terrenos para consolidação das relações de poderes que se fez presente criando conflitos de interesses entres as classes sociais.

Essa prática cultural tradicional, que ao longo da história foi considerada marginalizada, marcou de modo negativo o grupo social cujos participantes eram principalmente pessoas de origem pobre e negra. Assim “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” (Sodré, 1998, p. 14).

A partir de pesquisas percebi que não se sabia ao certo de quando data a origem de tal prática no estado, contudo foi possível dizer que os primeiros registros encontrados foram do início do século XIX. Também não foi possível definir a região específica da África de onde veio o tambor de crioula. O ritual foi trazido por escravos de diversas regiões como: Costa da Mina, Angola, Guiné.

Embora não seja possível apurar com exatidão as origens históricas do tambor de crioula, na memória dos brincantes mais velhos e em fontes históricas, podem se encontrar registradas, desde o século XIX, referências a cultos religiosos concebidos como formas de lazer, devoção e resistência (Figueiredo & Oliveira, 2012).

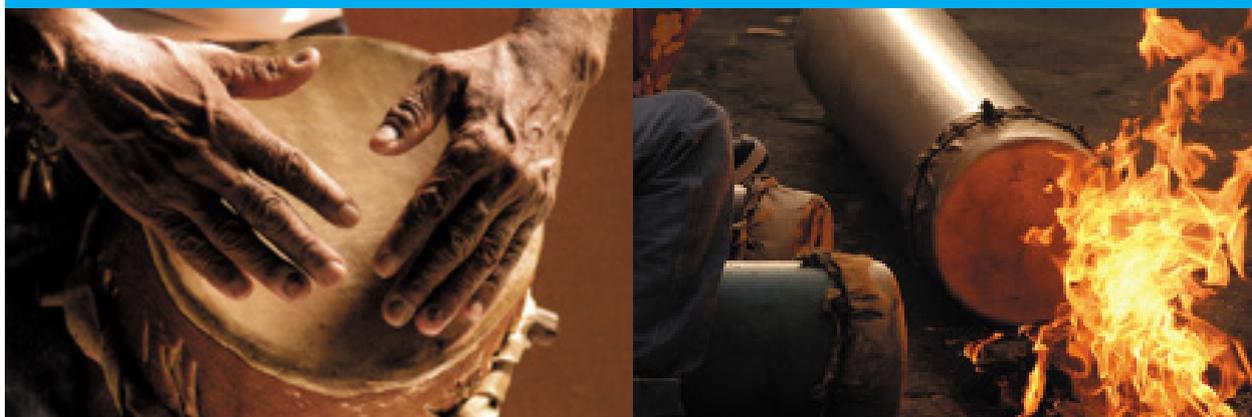
A memória se constituiu como elemento relevante para meu processo de investigação, pois possibilitou-me compreender o tambor de crioula que enquanto performance cultural que revelou em sua essência traços da relação de um determinado grupo que foi pertencente às camadas sociais mais pobres e o conflito religioso, no qual os praticantes de cultos afro podiam ser acusados de feitiçaria. A pesquisa de doutorado trouxe-me, também, as questões não visibilizadas nas apresentações das rodas de tambor de crioula e tomei como referência os apontamentos relativos à memória e esquecimento para falar sobre esse manifestação. Assim, a concepção de “preservação e poder” resultou do fato de aceitar saberes relativos ao que Chagas (2005), considerado “um terreno de litígio”. O mesmo considerou que a condição de poder, na grande maioria, foi também contraditória pois provocou memória e esquecimento e ao mesmo tempo preservação e destruição, no que tange a imaterialidade.

Nesse sentido, a memória, o esquecimento e o poder não se limitou a discussão de patrimônio imaterial, pois envolvia todas as questões acerca da patrimonialização e dos bens patrimoniáveis, ou seja tratou-se dos bens materiais e imateriais. Na discussão sobre o tambor de crioula e a memória, como um elo significativo entre o tempo e a construção da história desse rito, corroborei com Halbwich (2004) quando ressaltou que “nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembranças pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque, em realidade, nunca estamos sós” (p. 30).

No caso do tambor de crioula, envolvia um patrimônio imaterial cujos elementos em jogo eram relativos aos bens simbólicos, que por sua vez representou a identidade cultural de um estado que reconhecia a existência de um grupo e de sua prática cultural que sobreviveu às margens da sociedade, ou seja, “o tambor de crioula é uma atividade ritual, praticada por determinada camada social, como divertimento e pagamento de promessas.” (Ferretti, 2002, p.15-16)

A roda de tambor pode ser configurada pela existência de alguns elementos fixos, bem como por rituais e comportamentos que são instaurados e restaurados a cada apresentação. Assim os participantes, acendem uma fogueira, pois a mesma era utilizada para aquecer e afinar os tambores que, em sua grande maioria, eram instrumentos revestidos de couro de animais. Durante uma roda as *parelhas*<sup>2</sup> não podia deixar de ecoar, bem como as *matracas*<sup>3</sup> que eram utilizadas por alguns grupos de tambor. Alguns elementos como as *matracas*, eram menos comuns, nas rodas de tambor de crioula contudo existiam grupos que optavam pela utilização desse instrumentos, que eram dois pedaços de madeiras e quando batidos produziam os sons e acompanhavam as batucadas dos tambores, conforme **figura 2**.

Figura 2. Fotos de arquivo do Iphan/elementos do tambor de crioula



Fonte: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/63/>

2. Conjunto de instrumento que compõe a roda de tambor: tambores grandes e menores; matracas que são bastões de madeira etc. A escolha da *parelha* sempre vai depender da escolha do grupo de tambor, visto que nem todos os grupos usam *matracas*, mas os tambores são essenciais.

3. Instrumento confeccionado de madeira que é usado por alguns grupos de tambores de crioula e, também, pelo boi de sotaque de *matraca*.

As mulheres, conhecidas como coreiras, com suas vestimentas de saias rodadas de chitão, faziam a evolução e dançavam em forma circular efetuando movimentos considerados sensuais. As saias rodadas, pareciam ganhar vida a partir dos giros que eram realizados e da pungada ou umbigada, a qual consistia no encontro dos ventres de duas coreiras e que indicava a coreira escolhida para que fizesse a próxima evolução no centro da roda de tambor, estes se configuravam como elementos singulares pertencentes ao rito.

A música, geralmente denominada de cântico era realizada em coral pelos tocadores de tambores e repetida pelas coreiras. Quem iniciava o cântico denominava solista, as letras que eram entoadas faziam menção as histórias de: trabalho, a origem da manifestação, ao cotidiano, a devoção ao santo festejado, principalmente São Benedito<sup>4</sup>.

Com o grupo de tambor de crioula organizado em formato circular, o solista entoava as primeiras letras do cântico, a parêlha começa a soar, as coreiras movimentam-se e cantam ao som dos tambores repetindo as letras das músicas. Somava-se a essas ações a comida e a bebida, que geralmente era a cachaça e a cerveja, enquanto a comida ofertada eram pratos típicos da região. A bebida e a comida possuía um papel relevante nas rodas de tambores mais tradicionais, pois aqueciam e mantinha os participantes animados e envolvidos com o rito durante toda a noite. Também, era habitual oferecer alimentos as pessoas que apreciavam o ritual.

Figura 3. Fotos de arquivo do Iphan



Fonte: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/63/>

As rodas de tambores, dependendo do período do ano, costumavam adentrar a madrugada, as mesmas eram seguidas de breves intervalos. Assim, mesmo cansados, com pés machucados, tinha-se o hábito de cantar e dançar durante longas horas. No ritual, na roda composta, ainda não foi permitido aos homens dançar na roda de tambor, esse sempre foi um espaço exclusivamente das coreiras, conforme evidenciado na **figura 3**.

Historicamente a mulher construiu e conquistou o seu papel nessa prática tradicional, uma vez que registros históricos do século XIII deixavam claro que essa era uma prática exclusivamente masculina. A figura da mulher no ritual evidenciou uma peculiaridade, visto que a mesma tornou-se tão importante para essa prática que impossibilitou, na contemporaneidade, o acontecimento de uma roda de tambor sem a mulher. Essa prática configurou a construção de uma nova visualidade, bem como representou uma transformação que interferiu nas relações de poder e saber. Enfim, mesmo as simples mudanças teve impacto na dinâmica de desenvolvimento dessa performance tradicional e de caráter popular, o tambor de crioula. Essa divisão é uma construção cultural que visibiliza as relações de gênero e poder presente no próprio rito.

Existia um número relevante de grupos de tambor de crioula, aproximadamente oitenta (80) estavam registrados na Secretaria de Cultura Estadual do Maranhão. Porém, esse número, de acordo com pesquisadores como Ferreti (2006) não evidenciavam a totalidade de grupos, uma vez que existiam grupos ativos que não estavam cadastrados. Além disso, a partir dos dados encontrados foi percebido que a cada ano aumentou o número de grupos de tambores que surgiram no estado seja com intuito somente de apresentar a dança ou com intenção religiosa. Nesse sentido, fez importante destacar que as rodas de tambores nem sempre eram ligadas a religiosidade afro, visto que havia grupos que tinham como interesse somente o divertimento.

Posto isto, observei que os interesses eram distintos e podiam estar ligados também ao que considere como espetacularização do rito. Conforme destaquei anteriormente, as rodas de tambor de crioula aconteciam em qualquer ocasião, isto independente do período do ano. Entretanto, as apresentações dos e das brincantes de tambor se intensificavam quando aproximava-se o período junino. Na festa junina os grupos culturais e artísticos da região se desdobravam para apresentarem-se nos arraiais localizados em quase todos os bairros das cidades.

4. Considerado o santo protetor dos negros que é festejado em terreiros de umbanda, Casa das Minas e, também, igreja católica.

As rodas de tambores do período junino, carnavais consistiam em apresentações voltadas para um público específico que tinha como interesse a apreciação. Neste caso, não tinha o intuito de pagamento de promessa, de devoção, e sim, o intuito de dar visibilidade a atividade cultural considerada patrimônio imaterial brasileiro. Havia uma diferença visível em apresentações de tambores ligadas a religiosidade e aquelas que apresentavam-se somente como divertimento, mas independente do objetivo alguns comportamentos restaurados continuavam a ser respeitados como a organização circular da roda, a presença de elementos de percussão como tambores, a divisão estabelecida entre homens e mulheres etc.

Ferreti (2012), ao falar sobre a expressão de tambor de crioula, o impacto do turismo e a salvaguarda esclareceu,

Na década de 1970, as relações entre o tambor de crioula e o turismo já começavam a se intensificar. Na citada pesquisa, alguns antigos líderes manifestaram a consciência de estarem sendo explorados com a valorização do folclore, reclamaram da publicação de imagens de seus grupos por empresas ou da divulgação de suas músicas em discos sem o devido pagamento de direitos. Técnicos da área constatavam que a política governamental no setor era dispersa, sem maiores reflexões, visando à comercialização do folclore, sem objetivos definidos de preservação. Informaram que, desde a década de 1960, havia um setor governamental encarregado de coordenar atividades relacionadas com artesanato, folclore e turismo, vinculado à Secretaria de Indústria e Comércio, com o objetivo de incentivar o fluxo turístico tendo em vista que o turista deixa dinheiro do momento que desembarca até a saída. (p. 05)

Ainda hoje, há a necessidade de se pensar como impactou da comercialização do da manifestação como produto cultural no contexto local, visto que ainda existiam conflitos dessa relação entre o turismo e o produto cultural. Nesse sentido, não se tratava somente de apontar aspectos negativos, mas da realização estudos na perspectiva de entender de que modo o turista percebia o rito, e ainda, de perceber a dinâmica proveniente dessa relação, que inclusive fez surgir novos grupos de brincantes de tambor que se cadastravam na secretaria com o intuito de serem financiados para apresentarem-se no período junino e/ou carnaval. Todos esses conflitos, contradições e transformações, desse ritual tradicional popular mascarou os embates dessa manifestação, fazendo com que se constituíssem novas visualidades a partir dessa manifestação.

O turismo possibilitou uma visibilização da manifestação cultural, que até o início do século XX era mal vista por uma determinada camada da sociedade como a igreja, políticos e delegados. A marginalização do rito foi uma evidência, no qual Sergio Ferretti (2006) apontou como uma problemática,

Constata-se que religiões pentecostais, que se difundem largamente em toda parte e demonizam manifestações da cultura popular, parecem se constituir ameaça maior ao tambor de crioula e a outras manifestações populares, do que o turismo ou a interferência governamental. (p. 3)

Ainda sobre o período junino, Pautei-me em Belidson Dias (2011) para falar da espetacularização<sup>5</sup> da dança do tambor de crioula, onde a manifestação, até então segregada, adentrou a espaços onde durante um longo período da história que não era permitida pela classe dominante. Mundicarmo Ferretti (2000) corroborou com Sérgio Ferretti (2006) ao afirmarem que, essa atividade sofria perseguição da classe dominante. Ainda é possível enfatizar que grande parte da população negra praticante de tambor de crioula encontrava-se nos interiores, na baixada maranhense.

O tambor de crioula apresentava-se com caráter somente de devoção e agradecimento durante a festa em louvor a São Benedito, a mesma ocorre em São Luís de 08 a 15 de agosto e em Alcântara de 24 a 27 de setembro. O mesmo festejo também acontecia em outros interiores do Maranhão em períodos distintos, mas sempre no mês de agosto. Contudo, os festejos de São Luís e de Alcântara, voltados para a devoção do santo protetor dos negros, assumia características diferentes à medida que o rito era acompanhado de missas, procissões, apresentações de rodas de tambores de crioula e realização de momentos de rezas tanto nos terreiros quanto na igreja.

A cidade de Alcântara recebeu o título de Cidade Patrimônio em 1948, entretanto, somente no ano de 2004 o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPANH delimitou a área de tombamento do espaço, passando a reconhecer o local pelo seu valor histórico, cultural, paisagístico, artístico, urbano e arqueológico. Nesse processo de tombamento fez parte do inventariado a Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, local onde acontece uma parte das atividades durante o festejo voltado para São Benedito.

Assim, despertou o meu interesse principalmente os rituais que aconteciam na cidade de Alcântara, nos quais os grupos de tambores de crioula saíam dos terreiros para apresentarem-se na frente da igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, mais precisamente na praça em louvor a São Benedito. Esse interesse específico foi devido a singularidade que o rito apresentou e também as relações que podiam ser tecidas com a área da performances culturais como: contraste, a ideia de movimentos restaurados e instaurados, as visualidades oriundas dessa tradições populares e os conflitos sociais.

No concernente a constituição da área de performances culturais a terminologia foi utilizada pela primeira vez em 1955 por Milton Singer, filósofo e antropólogo, em diálogo com Robert Redfield, sociólogo e etnolinguista. Assim, tratava-se de uma área de conhecimento considerada complexa devido a sua amplitude, singularidade e que propunha o estudo de seus objetos

---

5. Conceito adotado por Belidson Dias para falar sobre espetacularização das ações cotidianas. Assim as atividades culturais que vivem na margem são também parte desse cenário ao passar por um momento pouco comum que é de espetacularização a medida que em certas ocasiões, como a festa junina, vivem um momento singular com constantes apresentações em espaços públicos.

a partir de suas relações com o contexto, os possíveis contrastes e as nuances que estes apresentam, sejam de eles negativos ou positivos.

As performances culturais são um conceito plural e ao mesmo interdisciplinar. Dessa forma não se resumia ao estudo do objeto de modo isolado, ou mesmo, o estudo de uma dita performance, mas das possibilidades de relações que podiam ser tecidas a partir de atividade cultural, performance teatral, ação artística, ritos tradicionais, práticas cotidianas etc.

Conforme salientou Camargo (2012),

Performances Culturais é um conceito que, primeiramente, está inserido numa proposta metodológica interdisciplinar e que pretende 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-

Portanto, o tambor de crioula enquanto performance cultural 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. Os traços da memória histórica dos negros e negras, que viviam em São Luís e nas demais regiões do Maranhão, estavam também presentes no culto religioso, isto com mais visibilidade nos terreiros de Umbanda e na Casa das Minas<sup>6</sup>.

Durante a noite, enquanto os senhorzinhos descansavam em seus casarões de modo confortável, como eram chamados os donos de escravos, os negros e negras se reuniam para dançar ao som dos tambores e a luz da fogueira. Neste caso, corroborei com o pensamento de Dawsey (2005), ao falar sobre a antropologia da experiência com base nos estudos de Turner, quando disse que as “estruturas sociais – entendidas, sob o signo da antropologia social britânica, como conjuntos de relações sociais empiricamente observáveis – estão carregadas de tensões”. (p. 165)

Dita tensão também estava presente nas relações sociais, nas práticas culturais e nas manifestações artísticas diluídas nas relações de saber e poder. No que referia-se ao tambor de crioula esses contrastes são tensionados constantemente a medida que os praticantes do rito ganham espaço enquanto atores culturais e religiosos, quando deixam as noites e passam a apresentar-se, também, durante o dia, quando saem dos terreiros e ocupam as ruas, casarões das grandes e pequenas cidades do estado do Maranhão.

Todas as vezes que observei uma roda de tambor de crioula veio a minha memória o discurso de Turner sobre o drama social que foi enfatizado por Cavalcanti (2007):

Uma sucessão encadeada de eventos entendidos como perfis sincrônicos que conformam a estrutura de um campo social a cada ponto significativo de parada no fluxo do tempo (...) representam uma complexa interação entre padrões normativos estabelecidos no curso de regularidades profundas de condicionamento e da experiência social e as aspirações imediatas, ambições ou outros objetivos e lutas conscientes de grupos ou indivíduos no aqui e no agora. (Turner Apud Cavalcanti, p. 128)

Compreendi que o ritual, em seu contexto, também foi um espaço onde o drama social se fez presente, a estrutura de organização e constituição do rito também aconteceu de modo complexo e deixou evidente os conflitos existentes entre as camadas sociais. Ao observar o campo, os embates que a dinâmica ritualística do tambor de crioula enfrentou no campo social, percebi as contradições que possibilitou-me conceber o tambor de crioula enquanto performance cultural.

### 3. BREVES CONSIDERAÇÕES

Os apontamentos iniciais da investigação mostrou-me a complexidade do ritual, bem como sua particularidade que o diferenciou de outras práticas culturais existentes no Maranhão. Ainda há muitos embates no que concernia ao tambor de crioula enquanto performance ligada a religiosidade afro, contudo, essas questões evidenciavam o traçado da construção identitária no estado.

Desde a patrimonialização do rito, no ano de 2007 em São Luís, surgiram algumas pesquisas que evidenciaram a importância dessa prática para a cultura maranhense. As relações de saber e poder, evidenciadas no modo como o rito é instaurado e restaurado na região de Alcântara, chamou-me a atenção pelo contraste, pela dinâmica de organização, pelo processo de recepção a dissolução do mesmo como um produto culturais no meio. Sobre os comportamentos dessa atividade cultural.

Esta unicidade da experiência individual que aconteceu a partir da relação coletiva foi relevante por refletir também o social e o cultural. Assim, a relação que cada sujeito estabeleceu com o tambor de crioula caracterizou-se por um processo de recepção da performance de modo particular. Desse modo, quer fosse como performance art ou performance cultural esta atividade criou ritos diferentes para espetacularização ou para a prática tradicional.

6. A Casa das Minas Nagô, que fica localizada na Rua São Pantaleão, Centro histórico de São Luís, é a mais antiga das casas e está ligada a casa de Jeje, a mesma, é consagrada a vodum, orixás e nagô. O terreiro de minas se expandiu para estados como Pará, Acre e Amazonas. Logo após no Maranhão, surgem os terreiros de Umbanda que existem em praticamente todo o Estado e têm seu culto voltado para entidades como os caboclos e desenvolvem trabalhos de caráter espiritual de cura. As festas dessas casas são sempre voltadas para Iemanjá e os Orixás.

A memória contribuiu para expansão da discussão sobre patrimônio imaterial, no caso do tambor de crioula, foi um elemento primordial enquanto dispositivo para compreender o rito a partir da narrativa daquelas e daqueles que praticavam o tambor de crioula e guardavam os vestígios no corpo. Nesse sentido, revelou-se a importância de estudos que abordassem o ritual a partir dos estudos culturais e considere pertinente ressaltar a roda de tambor com ênfase em sua visualidade popular, bem como na construção do imaginário popular a partir de (pré)conceitos históricos.

Por fim, no que referia-se a salvaguarda desse patrimônio cultural imaterial brasileiro, assim como outros bens patrimoniais imateriais, há a necessidade de mais ações que garantam a preservação desse bem cultural. E sobre isso, Maristela Rocha (2014) realçou a importância de engajamento de diversos setores da sociedade, desde a sociedade civil a governamental.

## REFERÊNCIAS

- Camargo, R. C. (2012). Performances Culturais: Um conceito interdisciplinar e uma metodologia de análise. Disponível em: <https://performancesculturais.emac.ufg.br/p/3719-artigos>. Recuperado: 05/05/2017
- Cavalcanti, M. L. V. (2007). Drama Social: notas sobre Vitor Turner. *Cadernos de Campo* (16), São Paulo, pp. 127-137.
- Dawsey, J. C. (2005). Victor Turner e a Antropologia da Experiência. *Cadernos de Campo* (13), pp. 163-176, 2005.
- DIAS, B. *O i/mundo da educação em cultura visual*. Brasília: UnB, 2011.
- Ferretti, M. (2000). *Desceu na Guma: o caboclo no tambor de mina*. São Luís: Edufma.
- Ferreti, S. (2006). Mario de Andrade e o tambor de crioula do Maranhão. *Revista Pós Ciências Sociais* (5), pp.93-112.
- Ferretti, S. (2002). *Tambor de Crioula: ritual e espetáculo*. 3º ed. São Luís: Comissão Maranhense de Folclore.
- Figueiredo, K. & Oliveira, G. *Tambor de Crioula do Maranhão*. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=yhtHsZniyIE>. Recuperado: 05.05.2017.
- Halbwachs, M. (2004). *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro.
- Hernández, F. (2011). A cultura visual como um convite à deslocalização do olhar e ao reposicionamento do sujeito. En: Martins, R. & Tourinho, I. (Org.). *Educação da Cultura Visual: conceitos e contextos* (pp. 31 – 49). Santa Maria: Editora UFSM.
- Rocha, M. (2014). Patrimônio imaterial: o tambor de crioula. *Revista da Universidade Vale do Rio Verde* (12), pp. 373-380.

## CURRÍCULO

### **Nayara Joyse Silva Monteles**

Doutorando em Performances Culturais e Mestra em Arte e Cultura Visual pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Licenciada em Arte com Especialização em Família, Escola e Sociedade pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Atualmente é professora no Centro Universitário Alves Faria- UNIANFA. Suas pesquisas abordam: formação de professores em arte; cultura visual; Cultura Popular e Patrimônio.