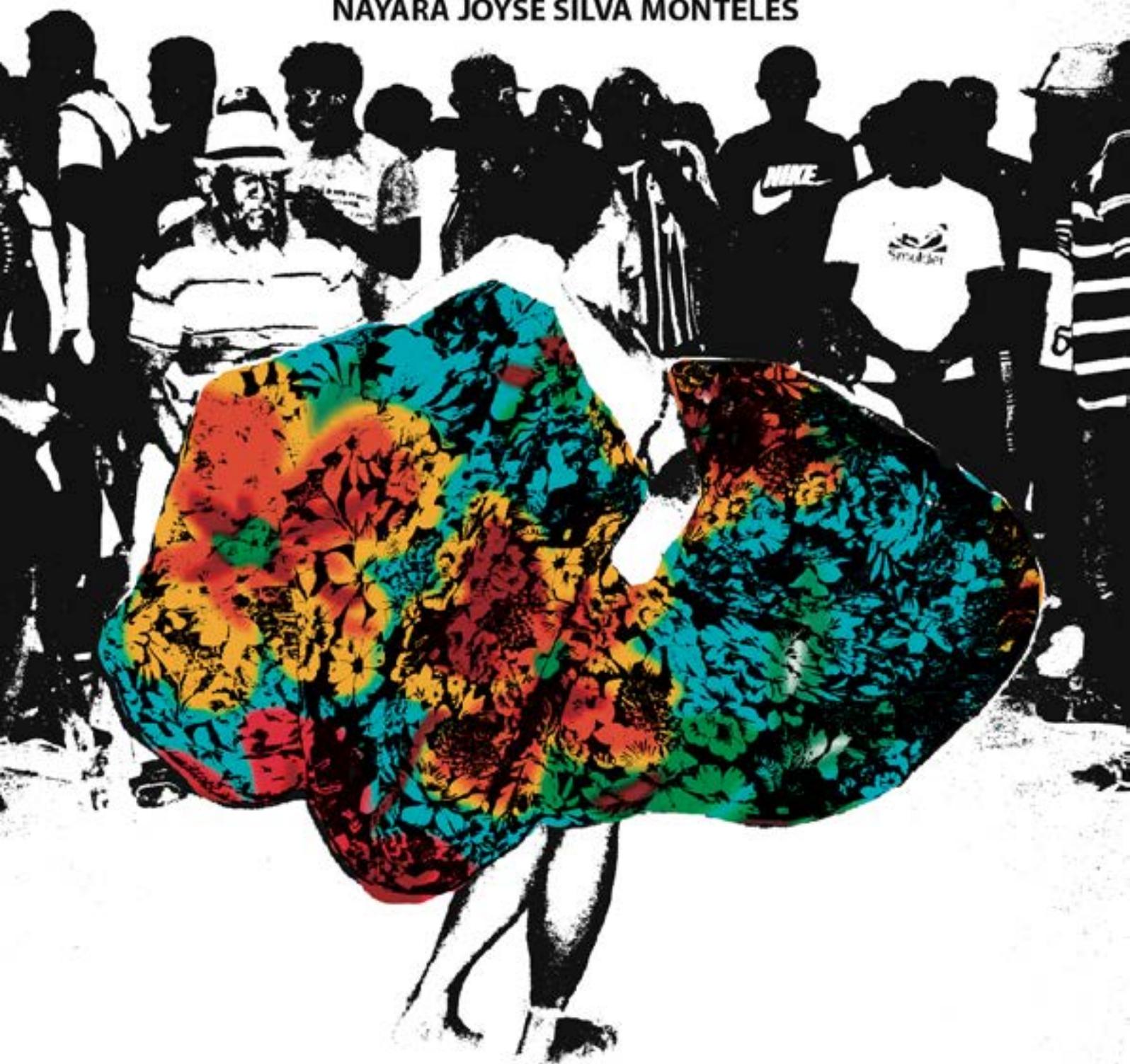


UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PERFORMANCES CULTURAIS

# ECOSSONÂNCIAS: O PROTAGONISMO DA MULHER NO TAMBOR DE CRIOULA

NAYARA JOYSE SILVA MONTELES



GOIÂNIA-GO  
2020

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PERFORMANCES CULTURAIS

NAYARA JOYSE SILVA MONTELES

**ECOSSONÂNCIAS: o protagonismo da mulher no tambor de crioula**

GOIÂNIA-GO

2020





UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

## TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

### 1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação     Tese

### 2. Nome completo do autor

Nayara Joyse Silva Monteles

### 3. Título do trabalho

ECOSSONÂNCIAS: o protagonismo da mulher no tambor de crioula

### 4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento  SIM     NÃO<sup>1</sup>

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

a) consulta ao(a) autor(a) e ao(a) orientador(a);

b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

**Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.**



Documento assinado eletronicamente por **Renata De Lima Silva, Professor do Magistério Superior**, em 02/12/2020, às 16:00, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **NAYARA JOYSE SILVA MONTELES, Discente**, em 08/12/2020, às 14:32, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **1722498** e o código CRC **342EAD6**.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PERFORMANCES CULTURAIS

NAYARA JOYSE SILVA MONTELES

**ECOSSONÂNCIAS: o protagonismo da mulher no tambor de crioula**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais – Área Interdisciplinar, vinculado a Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Performances Culturais.

Área de Concentração: Interdisciplinar

**Linha de Pesquisa:** Teorias e Práticas das Performances.

**Orientadora:** Prof<sup>ª</sup>. Dra. Renata de Lima Silva

**Co-orientadora:** Prof<sup>ª</sup>. Dra. Carla Luzia de Abreu

GOIÂNIA-GO

2020



Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Monteles, Nayara Joyse Silva  
ECOSSONÂNCIAS [manuscrito] : o protagonismo da mulher no tambor de crioula / Nayara Joyse Silva Monteles. - 2020.  
208 f.: il.

Orientador: Profa. Dra. Renata de Lima Silva; co-orientadora Dra. Carla Luzia de Abreu.  
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Ciências Sociais (FCS), Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, Goiânia, 2020.  
Bibliografia. Anexos. Apêndice.  
Inclui lista de figuras, lista de tabelas.

1. Tambor de Crioula. 2. Performances Culturais. 3. Coreira. 4. São Benedito. I. Silva, Renata de Lima, orient. II. Título.

CDU 7





UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

**ATA DE DEFESA DE TESE**

Ata nº 8 da sessão de Defesa de Tese de Doutorado de Nayara Joyse Silva Monteles, que confere o título de Doutora em Performances Culturais, na área de concentração em Performances Culturais.

Ao primeiro dia do mês de dezembro de dois mil e vinte, a partir das quatorze horas, através de webconferência, realizou-se a sessão pública de Defesa de Tese intitulada "A PERFORMANCE DA COREIRA NO TAMBOR DE CRIOLA". Os trabalhos foram instalados pela Orientadora, Professora Doutora Renata de Lima Silva (UFG) com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professora Doutora Tânia Cristina Costa Ribeiro (UFMA), membro titular externo; Professora Doutora Gabriela di Donato Salvador Santinho (UEMS), membro titular externo; Professora Doutora Leda Maria de Barros Guimarães (PPGACV/UFG), membro titular interno; Professora Doutora Luciana Hartmann (UnB, PPGPC/UFG), membro titular interno; e da coorientadora Professora Doutora Carla Luzia de Abreu (PPGACV/UFG), cujas participações ocorreram através de videoconferência. Durante a arguição os membros da banca fizeram sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Tese tendo sido a candidata aprovada pelos seus membros. Proclamados os resultados Professora Doutora Renata de Lima Silva, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora.

## TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA

ECOSONÂNCIAS: o protagonismo da mulher no tambor de crioula



Documento assinado eletronicamente por **Carla Luzia De Abreu, Professora do Magistério Superior**, em 12/03/2021, às 19:59, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Renata De Lima Silva, Professora do Magistério Superior**, em 13/03/2021, às 18:45, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **TANIA CRISTINA COSTA RIBEIRO, Usuário Externo**, em 13/03/2021, às 19:40, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Luciana Hartmann, Usuário Externo**, em 15/03/2021, às 10:24, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Leda Maria De Barros Guimarães, Professora do Magistério Superior**, em 15/03/2021, às 11:21, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Gabriela Di Donato Salvador Santinho, Usuário Externo**, em 15/03/2021, às 14:56, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **1940715** e o código CRC **8D233BB1**.

Referência: Processo nº 23070.050823/2020-18

SEI nº 1940715

*Dedico este trabalho aos meus pais, fonte de  
inspiração, luta e amor.*



## AGRADECIMENTO

Neste momento de agradecer as palavras parecem não dar conta da sensação que guardo internamente. Sou toda gratidão por cada palavra dita; por toda vez que fui acolhida por um grupo; pelo afeto gratuito; pelas trocas de saberes; pelos abraços em dias difíceis; pelo tempo de escuta doado a mim; por todo e qualquer gesto que me permitiu amadurecer ao longo desta jornada, pois saio dela mais fortalecida e com a certeza de que ainda tenho muito para aprender.

Primeiramente agradeço a Deus, força de amor maior. Gratidão à espiritualidade, que me auxilia no processo de amadurecimento diário, que me ensina a ouvir e a voltar para mim.

Agradeço a meus pais pelo carinho dedicado, mesmo quando nossos caminhos e pensamentos se desencontram, pelo amor sem medida e primeiros ensinamentos na vida. Aproveito também para agradecer aos meus irmãos, Joycyara Monteles, Júnior Monteles, Franciyara e Tianyara Monteles por entenderem, acolherem e respeitarem quem sou.

Agradeço a minha orientadora, professora doutora Renata de Lima Silva, que acolheu-me neste processo de travessia, mostrando que existem outras formas de narrar a pesquisa e o eu. Agradeço, sobretudo, pelo modo sensível como olha para minha pesquisa sobre tambor de crioula, a qual tem como base a perspectiva das mulheres.

Agradeço a minha co-orientadora, professora doutora Carla Luzia de Abreu, que aceitou o processo de caminhar comigo e com Renata nesta empreitada e, sobretudo, pela relação de amizade que me fez olhar para a vida e as questões de gênero.

Gratidão às colaboradoras da tese, Aninha, dona Izabel, dona Marlene, Licinha, Rose Coreira, que gentilmente cederam tempo, atenção, suas histórias de vida entrelaçadas ao tambor de crioula. Não tenho palavras suficientes para o carinho com o qual fui recebida durante o período de pesquisa que deu vida a essa tese!

Gratidão ao Juan Sebastián Ospina Alvarez, meu amigo, companheiro de discussões, por chorar e sorrir comigo diariamente e, também, por ensinar-me que nosso compromisso de vidas está para além do dizível e visível. Além disso, ele foi a primeira pessoa a acreditar nesta pesquisa, mesmo quando esta ainda não estava no papel.

Agradeço ao José Carlos Abreu e Maria Neide Abreu (*in memoriam*), pelo carinho, por me acolher em sua família e transformar meus dias mais leves em dias de saudade do meu chão, meu Maranhão.

Gratidão a Beatriz de Jesus Sousa (Bia), Joana Darc Ferreira e Adrianna Karlem (Adri) pelo apoio ao amadurecimento na jornada acadêmica, pela amizade sem cobranças.

Agradeço ao Núcleo de Estudos Coletivo 22 (NuPICC-22) pela acolhida no processo de transição e pelos distintos modos de olhar para a pesquisa, fazendo-me refletir sobre o



desenvolvimento da minha tese. Estendo esse agradecimento a minha turma de doutorado de 2017 (DOC 17).

Agradeço professoras Luciana Hartmann, Lêda Guimarães, Tânia Ribeiro e Juliana Manhães por participarem da banca de defesa e contribuírem a partir de suas perspectivas e experiências. Agradeço, ainda, a professora Luciana e Sebastião Rios por participarem da banca de qualificação.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais – UFG, pela receptividade à minha a pesquisa de doutorado, seus professores e professoras. Além disso, agradeço à secretária do PPGIPC, Ana Maria C. S Magalhães pela gentileza de acolher prontamente as minhas dúvidas.

Gratidão a todes que contribuíram neste processo formativo!!!!



## **ECOSSONÂNCIAS: o protagonismo da mulher no tambor de crioula**

Neste estudo, sistematizado em uma tese, teve-se por objetivo discutir sobre tambor de crioula e a performance da coreira em rodas voltadas para São Benedito que acontecem nas cidades de São Luís e Alcântara no estado do Maranhão. A pesquisa de campo foi realizada no período de 2017 a 2019 nas cidades mencionadas. Observou-se que o tambor de crioula é uma performance cultural, considerada Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade desde 2007 pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – (IPHAN). O enfoque principal são os chamados tambores de promessa, vinculados com a religiosidade do catolicismo negro e realizados como modo de agradecimento e devoção, sobretudo, a São Benedito. As discussões propostas neste material envolvem as noções tambor de crioula, memória, oralidade, narrativa oral, cultura popular, catolicismo popular e a centralidade das mulheres no tambor. Como abordagem metodológica usou-se como base a narrativa oral por buscar entender o tambor e a performance da coreira a partir da perspectiva das mulheres/coreiras e a poethnografia que é utilizada como uma porta de acesso ao processo criativo que é derivado dos atravessamentos do campo e da história de vida da pesquisadora. Da imersão em campo, a partir da Poethnografia, derivam-se as produções visuais denominadas ecossonâncias visuais.

**Palavras-chave:** Tambor de Crioula. Performances Culturais. Coreira. São Benedito.



## **ECOSSONÂNCIAS: the protagonism of women in the *crioula* drum**

In this study, systematized as a thesis, the objective was to discuss about creole drum and the performance of the *coreira* on circle dances associated with St. Benedict, the Moor, that take place in the cities of São Luís and Alcântara in the state of Maranhão, Brazil. The field research was carried out in the period from 2017 to 2019 in the mentioned cities. It was observed that the creole drum is a cultural performance, considered as Intangible Cultural Heritage of Humanity since 2007 by the National Historical and Artistic Heritage Institute - (IPHAN). The focus is on the drums of promise, linked to the religiosity of black Catholicism and performed as a way of thankfulness and devotion, above all, to St. Benedict, the Moor. The discussions proposed in this material involve the notions of Creole drum, memory, orality, oral narrative, popular culture, popular Catholicism and the centrality of women in the creole drum. As a methodological approach, the basis used was the oral narrative for trying to understand the drum and the performance of the *coreira* from the perspective of women / *coreiras* and the poethnography which is used as a gateway to the creative process that is derived from the junction of the field research and the researcher's life story. From the immersion in the field, by means of Poethnography, the visual productions called visual ecossonances are derived.

**Keywords:** Creola drum. Cultural Performance. *Coreira*. Saint Benedict.



## ECOSONANCIAS: el protagonismo de la mujer en el *tambor de crioula*

En este estudio, sistematizado en una tesis, se tuvo como objetivo discutir sobre el *tambor de crioula* y la performance de la *coreira* en ruedas ofrecidas a *São Benedito* que ocurren en las ciudades de São Luís y Alcântara en el estado de Maranhão. El trabajo de campo de esta investigación fue realizado entre los años 2017 y 2019, en las ciudades mencionadas. Se observó que el *tambor de crioula* es una performance cultural, considerada Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad desde 2007 por el *Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* – (IPHAN). El enfoque principal son los llamados tambores de promesa, vinculados con la religiosidad del catolicismo negro y realizados como modo de agradecimiento y devoción, principalmente, para *São Benedito*. Las discusiones propuestas en este material envuelven las nociones de *tambor de crioula*, memoria, oralidad, narrativa oral, cultura popular, catolicismo popular y la centralidad de las mujeres en el tambor. Como abordaje metodológica se usó como base la narrativa oral por buscar entender el tambor y la performance de la *coreira* a partir de la perspectiva de las *mujeres/coreiras* y en la *poetnografía* que es utilizada como una puerta de acceso al proceso creativo derivado de los cruces del campo y de la historia de vida de la investigadora. De la inmersión en el campo, por medio de la *poetnografía*, surgen las producciones visuales denominadas *ecosonancias visuales*.

**Palabras clave:** *Tambor de Crioula*. Performance Cultural. *Coreira*. *São Benedito*.



## LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – Mapa do Maranhão com localização de Alcântara.....	33
Figura 02 - Vista do palácio dos Leões (fragmentos da baía de São Marcos).....	35
Figura 03 – Centro Histórico de São Luís.....	37
Figura 04 – Acervo arquitetônico.....	37
Figura 05 – Porto do Jacaré /Alcântara.....	39
Figura 06 – Cais da Praia Grande e Paria de São Marcos (local de saída quando a maré baixa no porto).....	40
Figura 07 – Fragmento do Centro Histórico de Alcântara.....	42
Figura 08 – Ruína da igreja e do pelourinho .....	43
Figura 09 – Bairro distante do centro/Mercês.....	43
Figura 10 – Parelha da Igreja de Nossa Senhora do Rosários dos Pretos em Alcântara e Casa do Tambor de crioula São Luís.....	99
Figura 11 – Afinamento da parelha no Centro Histórico – no tambor da lua no “A Vida é Uma é uma Festa”.....	100
Figura 12 – Vestimenta padronizada no tambor de crioula.....	103
Figura 13 – Punga no tambor de Crioula – roda do grupo de Tambor de Crioula Unidos Venceremos.....	105
Figura 14 - Imagem de São Benedito da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos que fica localizada em Alcântara - MA.....	113
Figura 15 – Viagem de São Luís para Alcântara.....	120
Figura 16 – Viagem em alto mar.....	121
Figura 17 – Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos.....	123
Figura 18 – Elas e Ele.....	124
Figura 19 – Mantos de São Benedito/Alcântara.....	125
Figura 20 – Parelha e Matraca.....	126
Figura 21 – Espera para início da roda.....	127
Figura 22 – Terreiro em festa com roda de tambor de crioula.....	129
Figura 23 – Encontro de gerações.....	131
Figura 24 – Roda de tambor de crioula do alvorecer.....	132
Figura 25 – Procissão de São Benedito.....	133
Figura 26 – Procissão de São Benedito com parada e roda de tambor.....	134
Figura 27 – Embates relacionados a identidade de gênero da roda de tambor de crioula.....	135
Figura 28 – Fechamento de promessa para São Benedito.....	136
Figura 29 – São Benedito e Parelha/Tambor da Lua.....	138
Figura 30 – Afinação da parelha.....	139



Figura 31 – Coreiras.....	141
Figura 32 – Parelhas de grupos tradicionais de São Luís.....	143
Figura 33 – Antes de iniciar a roda de tambor de crioula.....	144
Figura 34 – Roda de tambor de crioula .....	145
Figura 35 – Roda dançada a três coreiras.....	146
Figura 36 – Dia Municipal do Tambor de Crioula em São Luís .....	148
Figura 37 – Cores e vestimentas do tambor.....	150
Figura 38 – Coreiras vestidas em roda de tambor de crioula em São Luís e Alcântara.....	152
Figura 39 – Vestimenta da coreira na roda tradicional.....	153
Figura 40 – Estampas e tambor de crioula.....	155
Figura 41 – Rodas e novas visualidades nas vestimentas.....	156
Figura 42 – Benzimento dos alimentos.....	157
Figura 43 – Comida, bebida e fé.....	158
Figura 44 – Trabalho, comida e promessa.....	159
Figura 45 – As coreiras e seus altares para São Benedito.....	160
Figura 46 – As coreiras e seus altares II.....	161
Figura 47 – Izabel Matos e as coreiras/fragmento da roda de tambor da casa do tambor de crioula em São Luís.....	168
Figura 48 – Série Coreira em Chitas 1.....	182
Figura 49 – Série Coreira em Chitas 1.....	183
Figura 50 – Série Coreira em Chitas 1.....	184
Figura 51 – Série Coreira em Chitas 1.....	185
Figura 52 – Série Coreira em Chitas 1.....	186
Figura 53 – Série Coreira em Chitas 1.....	187
Figura 54 - Série Coreira em Chitas 1.....	188
Figura 55 - Série Coreira em Chitas 1.....	189

#### LISTA DE TABELAS

Tabela 01: Levantamentos de grupos de tambor de Crioula São Luís.....	109
---	-----

#### LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Pesquisas que abordam o tambor de crioula.....	46
Quadro 2 – Panorama do tambor de crioula espetáculo e ritual.....	108



## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	15
<b>2 ABORDAGEM METODOLÓGICA</b> .....	23
2.1 Interlocutoras do Campo Vivido .....	28
2.2 Campo de Pesquisa.....	32
<b>3 ESTADO DA ARTE SOBRE TAMBOR DE CRIOULA</b> .....	45
3.1 Concepções sobre Memória, Oralidade e Narrativa oral .....	67
3.2 Cultura Popular e Catolicismo Negro .....	80
<b>4 TAMBOR DE CRIOULA E PERFORMANCE RITUALÍSTICA</b> .....	94
4.1 Festejo de São Benedito em Alcântara.....	119
4.2 Rodas de Tambor de Crioula em São Luís .....	137
4.3 Algumas Simbologias no tambor de crioula .....	149
<b>5 POR UM APOETNOGRAFIA VISUAL DA MULHER NO TAMBOR DE CRIOULA</b> .....	165
5.1 Protagonismo da mulher no tambor de crioula: considerações a partir das questões de gênero. ....	172
5.2 Tessituras, Ecos e Reverberações do e no Processo de Criação .....	180
<b>6 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES E MUITAS APRENDIZAGENS</b> .....	192
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	198
<b>APÊNDICE 1. TCLE</b> .....	206
<b>ANEXO 1. PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP</b> .....	209





*Chega pra roda, mulher.  
Chega pra roda, mulher.  
Tambo que tá te chamando.  
Chega pra roda mulher!*

## 1. INTRODUÇÃO

A presente pesquisa, tese de doutorado, tem por objetivo discutir sobre o tambor de crioula e a performance da coreira<sup>1</sup> em rodas voltadas para São Benedito que acontecem nas cidades de São Luís e Alcântara no estado do Maranhão. Esta manifestação tradicional, inscrita desde 2007 no Livro das formas de expressão, pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) como patrimônio imaterial, destaca-se como um movimento de resistência afro-brasileira no Estado do Maranhão e, também, por ser uma dança de roda e que se organiza a partir de um conjunto de práticas e elementos ritualísticos, já que marca a identidade celebrando uma relação com memória, ancestralidade e comunidade.

Esta pesquisa está ancorada nas performances culturais, área de conhecimento interdisciplinar que me possibilita realizar atravessamentos entre distintas áreas de conhecimentos disciplinares para compreender a dimensão do objeto a partir de uma perspectiva teórica e conceitual sobre o tambor de crioula como performance. Nesse sentido, no decorrer da narrativa, apresento as singularidades do tambor de crioula e como este insere no contexto sociocultural como prática performática na qual os e as praticantes assumem gestualidades éticas e comportamentos específicos desta manifestação cultural.

Olhar para o tambor de crioula, fazer a opção por esta manifestação, é também um modo de rememorar vivências de minha infância no interior do Maranhão. Nesse sentido, antes mesmo de me reconhecer como pesquisadora já me compreendia com uma identidade construída no atravessamento das danças populares como tambor de crioula, quadrilha, dança do côco e bumba-meu-boi.

O afeto e respeito com as manifestações populares maranhenses, como o tambor de crioula, derivam-se da minha figura materna, Leilda Silva Monteles, a qual estimulou a participar como brincante na escola, na rua, na porta de casa, em arraiaís oficiais e não oficiais que eram organizados por ela e os vizinhos e as vizinhas, na cidade de Chapadinha<sup>2</sup>. Assim como minha mãe, meu pai, Francisco Ferreira Monteles, é um brincante entusiasmado de quadrilha, isto até o momento atual.

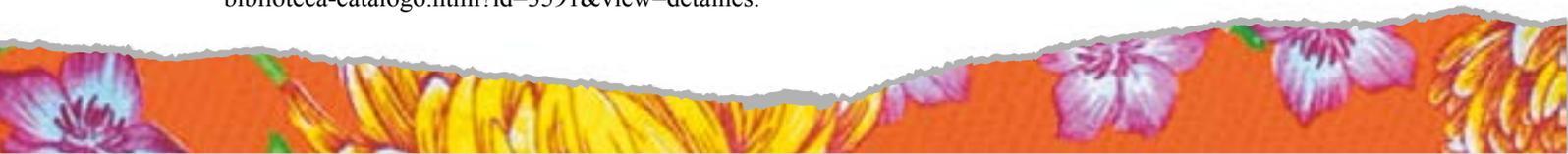
Desde o divertimento a modo de complementação da renda familiar, como forma de sobrevivência, as festividades e artesanatos relacionados ao popular estão entrelaçados à minha vida e fazem parte das minhas memórias. O artesanato e as comidas típicas feitos por minha mãe, com mais intensidade no período das festas juninas, muitas vezes, amenizaram a situação financeira que minha família vivenciou em Chapadinha durante longos anos.

Devido a tal situação, as roupas para se participar desse festejo eram as que se tinha no

---

<sup>1</sup> Referese à mulher que participa do tambor de crioula. Esse termo é utilizado por pesquisadores da área, todavia há quem utilize o termo coureira que é menos usual e/ou conhecido.

<sup>2</sup> Cidade, localizada no interior do Maranhão, considerada uma microrregião. Segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) estima-se que tem 79.675 habitantes, conforme senso de 2019. Inicialmente habitada por índios Anapurus, isto por volta de 1783, elevada à categoria de vila em 1890 após crescimento geográfico econômico. Em 1938 foi categorizada como cidade. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/biblioteca-catalogo.html?id=3591&view=detalhes>.



guarda-roupa com algumas alterações. Além disso, quando se tinha a oportunidade de comprar o tecido utilizava-se a chita, tecido estampado que tinha um preço acessível na ocasião. Mais tarde, em outras situações, estas mesmas roupas, após o período das festas juninas, voltavam para o guarda-roupa passando a fazer parte do cotidiano.

A primeira vez que tive contato com uma roda de tambor de crioula foi em Chapadinha, acompanhando o festejo junino, na praça do povo, local oficial onde acontece o arraial na cidade. Ainda, reverbera em minha memória aquela apresentação na qual as saias das mulheres, que são chamadas de coreiras, rodopiavam. Encantei-me pelo som dos tambores e, sobretudo, pelo colorido das saias e os movimentos das coreiras.

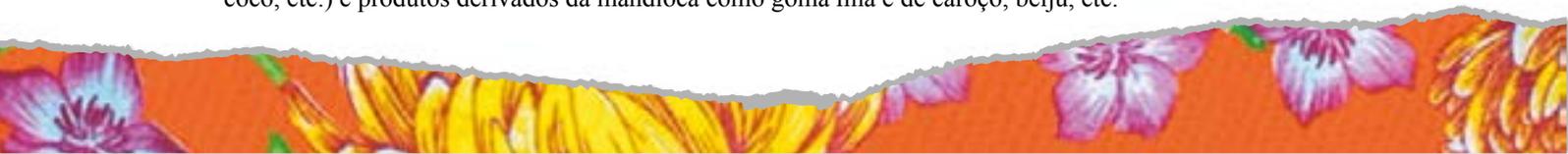
Destaco que em Chapadinha a atividade do tambor é também realizada em comunidades quilombolas reconhecidas pela Fundação Palmares como: Barro Vermelho, Poço da Pedra; Pratados dos Quirinos, as quais persistem em manter vivas as atividades culturais como, por exemplo, as comemorações relacionadas à farinhada<sup>3</sup>- produção de farinha. Nestas comunidades as rodas de tambor de crioula que acontecem durante a produção da farinha são formas de agradecer a São Benedito e, ao mesmo tempo, de celebração.

Reforço que em Chapadinha compreendia o tambor de crioula somente como uma oportunidade de divertimento. Contudo, essa mudança de percepção para o tambor como parte da cultura popular deu-se a partir da coletânea de momentos vivenciados: das aprendizagens oriundas das discussões de quando cursei Licenciatura em Educação Artística na Universidade Federal do Maranhão, no campus de São Luís; acompanhando amigos e amigas às rodas de tambor de crioula que aconteciam no centro histórico de São Luís e em áreas periféricas; participando como dançante; dialogando em momentos de descontração com outras mulheres que vivenciam a manifestação; acompanhando atividades em terreiros de umbanda; ouvindo a fala de professores e professoras pesquisadoras e, também, por meio de leituras e nas andanças.

No que diz respeito à roda de tambor de crioula é importante perceber que esta performance cultural está atravessada tanto por aspectos religiosos como pelo caráter de divertimento, podendo acentuar um ou outro aspecto. Para citar um exemplo clássico pode-se dizer que em uma roda em que o caráter de divertimento é mais acentuado que qualquer mulher pode vestir uma saia e dançar. Todavia, em uma roda no qual o sagrado é mais acentuado há uma preocupação que envolve desde a escolha da vestimenta, passando pela maneira de abrir e fechar a roda.

O tambor de crioula no Maranhão é consagrado a São Benedito, considerado santo protetor dos negros e negras. No entanto, também pode fazer referência a entidade e outros

<sup>3</sup> A farinhada em Chapadinha é marcada pela agricultura familiar. Geralmente as comunidades se organizam a partir do mês de Julho para iniciar a colheita da mandioca para produção da farinha. As famílias se organizam para utilizar a casa do forno, muitas vezes compartilhada pela comunidade para: descascar, lavar, ralar e torrar a mandioca. Tradicionalmente há uma divisão nas atividades desenvolvidas por mulheres e homens na linha de produção da farinha. As mulheres convidadas na comunidade descascam e lavam, os homens colhem, torram e ensacam. Quando necessário ambos assumem as atividades, pois a farinhada é uma forma de subsistência em diversas comunidades no Maranhão. Observo que há uma variação no tipo de farinha (branca, puba, de caroço, côco, etc.) e produtos derivados da mandioca como goma fina e de caroço, beiju, etc.



santos como Santa Bárbara, Iemanjá, etc. A despeito disso, o foco de estudo, ao qual me dedico nesta tese de doutorado, está voltado aos chamados tambores de promessa para São Benedito, nos quais observo e discuto a performance das mulheres.

A performance da mulher no tambor de crioula voltado a São Benedito é protagonizada pela figura da coreira, que embora não seja uma personagem, tem caracterização específica, definida tanto pelo marcador de gênero, vestuário, gestualidade, como também por um papel social a ser desempenhado na roda que por vezes oferece restrições e tabus a participação da mulher no tambor de crioula.

Diante do exposto, e ciente das distintas formas que o tambor de crioula pode acontecer, dentro e fora do estado do Maranhão, o recorte desta pesquisa sobre tambor voltado ao São Benedito, na cidade de São Luís e Alcântara, deve-se também, pela percepção da importância deste santo para os fazedores, bem como por entender que na estrutura do ritual essa relação de fé contribui na dinâmica e também impulsiona o desenvolvimento desta performance no estado.

Foi no processo de investigação, em meio às conversas estabelecidas com coreiras e coreiros, que se delinee de modo preciso este recorte, visto que o tambor de crioula acontece em praticamente todo o estado do Maranhão. Compreendi, ainda mais a relevância histórica que São Luís e Alcântara possuem, isto por entender que os primeiros vestígios do ritual estão intimamente ligados à colonização e à escravatura no Maranhão, cujo tráfico de homens e mulheres, negros e negras, de distintas regiões da África deu-se por via marítima. Segundo Maristela Rocha (2014, p.374), no que refere a origem do tambor de crioula “Provavelmente, o Tambor de Crioula chegou ao Maranhão trazido por escravos de várias regiões da África, como Guiné, Costa da Mina, Congo e Angola.” Contudo, não há como definir de modo preciso, com exatidão, as origens históricas do tambor de crioula no estado, bem como todas as modificações sofridas pela performance para que este pudesse ser praticada sem perseguição dos ditos senhores de escravos e escravas de São Luís e Alcântara.

Embora, atualmente o tambor de crioula seja uma manifestação valorizada em grande medida como representante da cultura local, é importante que se diga que já foi muito perseguida, sendo seus praticantes, em outrora, vítimas de agressão física pela polícia. A discriminação da elite dominante pelo tambor de crioula e também do bumba-meu-boi, outra importante prática cultural do estado, fez com que essas atividades fossem proibidas por muitos anos de serem dançadas em espaços públicos e privados, sendo vistas de modo negativamente pelos olhares racistas. Pois, como comenta, Muniz Sodré (1998) “[...] 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 (1998, p. 14).”

O processo de discriminação e marginalização de expressão do tambor de crioula no Maranhão é lembrado por seus fazedores a partir das experiências de vida de seus familiares que a despeito da percepção e dificuldade persistiram na manutenção desta prática cultural.

Neste estudo, a discussão que trago sobre o tambor de crioula é feita, sobretudo,



a partir de narrativas construídas por vozes das mulheres que praticam e/ou contribuem para a manutenção desta performance tradicional. Essas mulheres são compreendidas como interlocutoras neste trabalho e desse modo participam de forma significativas das elaborações que aqui apresento.

Nesse sentido, é importante mencionar que este trabalho está pautado no esforço de não apenas falar sobre mulheres, mas com as mulheres do tambor de crioula. A decisão por pesquisar tambor de crioula com as mulheres/coreiras é refletir como estas contribuem para a manutenção do ritual e constroem ali suas identidades que são marcadas, inevitavelmente, pelas relações e opressões de gênero.

Esta investigação embora tenha impulso em minha experiência de vida, conforme mencionei no início do texto, esta motivação vem ao encontro das trajetórias dessas mulheres que têm suas vidas ligadas ao tambor de crioula.

A experiência em campo, vivenciar o tambor de crioula, acompanhar as rodas, ouvir e registrar e recriar narrativas orais e visuais, processos de orientação, em reuniões para estudo do Núcleo de Pesquisa e Investigação Cênica Coletivo 22 (NuPICC 22), foram primordiais para desenvolvimento desta pesquisa. As disciplinas cursadas no Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, área interdisciplinar, ajudaram-me na perspectiva de compreender de um modo geral a performance e suas diversas facetas.

Esta tese de doutorado estrutura-se em cinco capítulos nos quais me debruço para falar sobre o tambor de crioula e a performance da mulher que é denominada de coreira. Desse modo, no primeiro capítulo realizo uma breve introdução à esse estudo, bem como este organizo as ideias dando corpo à tese. Além disso, ressalto questões relativas à minha trajetória pessoal, inclusive em relação ao tambor de crioula que dá-se desde a infância, na cidade de Chapadinha, que é uma cidade localizada interior do Maranhão.

As observações realizadas evidenciam uma identidade construída por atravessamentos com as danças populares do Maranhão, bem como estas perpassam meu processo formativo até a configuração da pesquisa. Ressalto o recorte da pesquisa e os locais definidos para realização do campo: São Luís e Alcântara.

O segundo capítulo trata-se da abordagem metodológica e neste traço um desenho do percurso realizado que deu origem a essa tese. Utilizo duas abordagens como referência para imersão no campo: narrativa e a Poetnografia. Aproveito-me da oportunidade de realizar a pesquisa tendo como chão a interdisciplinaridade e opto por trabalhar metodologicamente por meio do trânsito, construindo uma trama de discussão a partir da narrativa oral com base em Maria Lúcia Rocha-Coutinho (2006), que aborda a narrativa em uma perspectiva de compreensão da vida e refletindo sobre a importância da mulher narrar a si. E, também, de Ecléa Bosi (1994, p.90) que ressalta “a arte de narrar é uma relação alma, olho e mão: assim transforma o narrador sua matéria, a vida humana.” Assim, pautada na produção de sentido que não separa vida e narrativa, arte, sentimento, sensações e existência, destaco que a narrativa



escrita nesta tese sobre o tambor de crioula foi um exercício de escuta e aprendizagem com mulheres/coreiras para entender a dinâmica destas na roda de tambor de crioula voltada para São Benedito nas cidades de São Luís e Alcântara.

Outro ponto, a respeito da metodologia, é a adoção da Poetnografia, abordagem do campo vivido, proposta por Renata de Lima Silva e Marlini Dorneles de Lima (2014) para falar das reverberações e de como estas são potencializadas por meio da experiência e do afetar-se. Assim, essa escolha deriva-se “dos encontros e impulsos criativos, como o espaço/tempo onde a pesquisa foi gerado.” (SILVA & LIMA, 2015 p.70). Ainda no capítulo dois são apresentadas as interlocutoras da pesquisa e o campo. Observo que o campo provém da experiência de campo vivido e da relação estabelecida com as mulheres/coreiras que ampliaram a minha percepção sobre a performance da coreira no tambor de crioula voltado para São Benedito.

Já no terceiro capítulo apresento o estado da arte sobre o tambor de crioula, bem como o modo em que se estruturam essas pesquisas a partir de elementos como: objetivo, metodologia, principais autores e concepções abordadas. Essa análise teve como interesse compreender os pontos de encontros e distanciamentos, assim como cada pesquisador e pesquisadora movimentam-se para dar corpo à materialidade: artigo, dissertação e tese.

Para o estado da arte foi realizado um levantamento de artigos, dissertações e teses. Com base nesses foi feita a análise de três de cada segmento de produção científica com intuito de compreender o percurso realizado por cada autor e autora. Esse embasamento foi essencial para perceber as relações estabelecidas, as concepções trabalhadas e autores. Olhar para essas pesquisas me possibilitou, sobretudo, o amadurecimento da base teórica.

Ainda neste capítulo apresento concepções que, de certo modo, relacionam-se com essa temática em discussão como memória, oralidade, cultura popular e catolicismo negro. Desse modo, observo que o tambor de crioula é uma performance cujas construções de saberes são reafirmadas pelos e pelas praticantes a partir da tradição oral e memória. Elenco também algumas reflexões sobre cultura popular e catolicismo negro e como tais estão intimamente ligados ao tambor de crioula, no qual percebo uma profunda relação tanto com o popular quanto com a fé que é congregada a partir de São Benedito.

O quarto capítulo é o coração da tese, isso ciente que cada capítulo, cada palavra expressa, serviu como fonte para amadurecimento de questões e problemáticas ao tambor de crioula e a performance da coreira. Assim, realizo uma breve discussão sobre o tambor de crioula com os atravessamentos históricos e autores como Ferretti (1979, 2002, 2006...), Manhães (2012), Silva (2010), Pires (2009), entre outras e outros que refletem sobre essa prática tradicional.

De modo particular, interessa-me também o modo como as mulheres/coreiras que estão envolvidas com o tambor de crioula descrevem questões relacionadas a essa performance



ritualística, bem como essa relaciona-se às suas histórias de vida. No mais, acrescento a essa discussão a história de vida de São Benedito, o qual é reconhecido pelas coreiras como santo protetor do tambor de crioula.

É, ainda, no quarto capítulo que realizo a narrativa sobre as rodas de tambor de crioula que tive a oportunidade de acompanhar nas cidades de São Luís e Alcântara. A relação com São Benedito é reafirmada pelas coreiras por meio da dança na roda de tambor de crioula ao abrir e fechar a promessa em momento de devoção. A promessa, por sua vez, apresenta-se como um elo relevante e que conecta as coreiras ao tambor de crioula e às suas memórias.

Cada roda de tambor de crioula caracteriza-se pela unidade e unicidade, na qual as experiências são consideradas singulares. Na roda de tambor de crioula observam-se os atravessamentos de questões como afetividade, respeito e disseminação do saber que perpassa da voz para o corpo. Na sequência apresento algumas simbologias, assim como estas são incorporadas e assimiladas. O diálogo com as mulheres que participam ativamente do tambor de crioula, seja como coreiras ou na manutenção do ritual, desnuda os desdobramentos das performances na vida religiosa, em suas casas e durante a roda de tambor de crioula nas cidades de São Luís e Alcântara.

No que concerne às narrativas orais das mulheres que são colaboradoras, amigas, que me ajudaram a entender melhor a estrutura ritual do tambor de crioula, faço a opção por manter alguns fragmentos tal como elas descrevem. Desse modo, levo em consideração que a linguagem também é um modo de agenciar as histórias de vidas, experiências, aprendizagens provenientes do cotidiano.

Por fim, no quinto capítulo, pautando-me na poenografia e na relação de estar dentro e fora da roda de tambor de crioula, utilizo-me da linguagem artística para pensar a produção de imagens. Nesse sentido, como uma rede tecida com fios de espessuras distintas, tomo como base o campo de estudos da cultura visual, as artes visuais e as performances culturais com intuito de criar diálogos e conexões entre essas áreas de conhecimento tendo como referência o tambor de crioula e, sobretudo, a mulher como parte desta performance para refletir sobre o protagonismo da coreira no tambor de crioula. Além disso, teço algumas reflexões sobre as problemáticas desde o gênero e o sexo, isso levando em consideração que essa manifestação cultural se organiza de modo binário e que homens e mulheres são condicionados a determinadas atividades e por entender, a luz das discussões contemporâneas, que tais questões estão presentes em distintas estruturas sociais. Todavia, é uma reflexão que se tece com certos cuidados, pois nestes rituais tradicionais há uma estrutura de organização que deve ser levado em consideração.

Assim, diante da compreensão de se pensar em contranarrativas visuais como um posicionamento, e mediante os atravessamentos do campo vivido, me permiti o afetamento pelo processo de investigação e imersão. Pensar as imagens como uma perspectiva para ampliar



a percepção do ritual, bem como da atuação da mulher é um modo de construir novas paisagens tendo como base as performances culturais e, ao mesmo tempo, trata-se de um modo de construir saber e perceber outras possibilidades de narrar a experiência.

Desse processo poético de imersão no campo vivido surgem as representações visuais que denomino de eco-sonância visual, são estas reverberações do campo e um processo de encontros com o eu e com as coreiras. Assim, essas produções visuais são subjetivas e tratam-se de uma expansão do pensamento e sentimento de encontrar-me dentro e fora da roda de tambor de crioula e, novamente, de mergulhar no material visual como fotografias e vídeos do campo.



"O tambor de crioula na verdade ele era mais de promessa e hoje é grupos formados pra preservar a cultura, assim eu vejo... antigamente não tinha isso de pagamento. Você brincava só por diversão e pela fé. Antes quando um escravo queria fugir fazia uma roda de tambor de crioula, a escrava mais velha pedia para os donos da senzala. Só com o toque do tambor, a batida, o quilombo sabia que ia ter fuga e se preparava para aguardar." (DONA IZABEL, 2018)



## 2. ABORDAGEM METODOLÓGICA

O traçado metodológico configura-se como meio, possibilidade, viés, de realização de uma investigação com o intuito de adensar conhecimento sobre o objeto e suas nuances. Nesta tese doutoral sobre tambor de crioula, debruço-me, sobretudo, nas narrativas de mulheres acerca dessa prática, como uma forma de permitir-me ouvir vozes muitas vezes silenciadas nos processos de construção de conhecimento. Assim, ouvindo, aprendendo e interagindo com essas mulheres, bem como por meio da poética produzida pela performance do tambor de crioula, coloco-me nesse processo de investigação sem pretensa neutralidade, assumindo meu lugar de sujeito implicada na pesquisa, deixando-me afetar tanto pela performance, como pela presença e perspectiva das interlocutoras do trabalho, não apenas para reflexões teóricas no campo dos estudos da performance, mas também para a criação de imagens com base na poenografia.

A metodologia foi se definindo com mais precisão ao longo do processo de investigação. Caminhar por vias interdisciplinares, por meio do trânsito entre os estudos acadêmicos e as rodas de tambor de crioula; entre as cidades de São Luís e Alcântara, e no diálogo com Aninha, Dona Izabel, Rose Coreira entre outras, bem como a participação no NuPICC (Núcleo de Pesquisa e Investigação Cênica Coletivo 22), impulsionou o meu reconhecimento diante do trabalho como mulher nordestina, maranhense, nascida em Chapadinha, professora de artes visuais que se identifica e participa da manifestação cultural aqui discutida. Ressaltar aqui meu lugar de fala é destacar que nas relações e elementos apresentados e discutidos a partir do encontro com as mulheres/coreiras<sup>4</sup>, sobre tambor de crioula e a performance da coreira, posicione-me em um lugar de escuta, interação e também de enunciação. Nesse contexto, o “lugar de fala” é compreendido na perspectiva do “lugar social” que localiza a fala de distintos grupos e que reivindica os distintos pontos de análise (RIBEIRO, 2017)

Caminhar no “lugar comum” permitiu com que eu amadurecesse questões caras a esta narrativa, impregnada de memória, afetividade e respeito. As vozes das mulheres, colaboradoras, bem como os modos em que estas relatam as suas histórias de vidas, corroboram para a produção de sentido sobre comportamentos, gestualidades, assumidos no tambor de crioula. As narrativas orais são imbuídas de afetos, sensações e percepções que expressam não somente quem são essas mulheres, mas como elas se apresentam e percebem-se na dinâmica performática. Para tal fim, utilizo mais de uma perspectiva metodológica para realizar meu trajeto de investigação que deu vazão a esta tese de doutorado: a narrativa oral e poenografia.

Ao utilizar a narrativa oral nesta investigação tive a oportunidade de acessar experiências de vida, o cotidiano do antes, durante e depois das rodas de tambor de crioula nas cidades de São Luís e Alcântara, trilhei este percurso dos relatos de mulheres/coreiras, construídos a partir

---

<sup>4</sup> Utiliza-se a nomenclatura mulheres/coreiras para se referir as colaboradoras da pesquisa que estão diretamente ligadas ao tambor de crioula, mas nem sempre identificam-se como coreiras. Utiliza-se coreira para referir-se a mulher que dança no tambor de crioula e identifica-se como coreira.



de seus saberes e percepções sobre a performance cultural em questão e, ainda, de suas visões/percepção de mundo.

Para pensar narrativa oral adoto como princípio o que observa Maria Lúcia Rocha-Coutinho (2006), quando diz que a narrativa oral se apresenta como uma forma de estimular as pessoas a falarem sobre suas vidas e, neste caso, o narrar constitui-se como uma porta de acesso às memórias e evidencia como estas mulheres refletem sobre o tambor de crioula levando em consideração sua performance e estão atravessadas por experiências individuais e também coletivas.

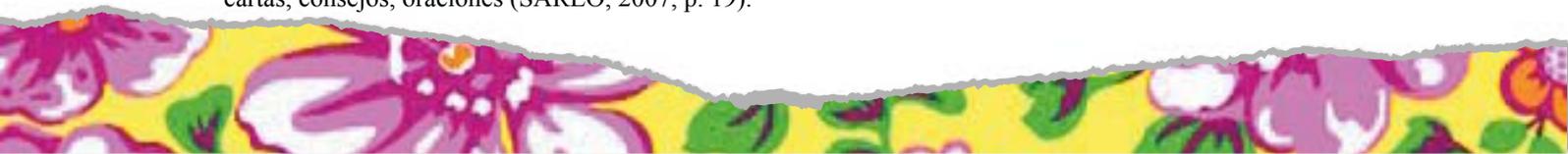
As mulheres/coreiras narram seus papéis sociais e, assim, apresentam-se como parte da manifestação tradicional do tambor de crioula. Além disso, evidenciam como se construiu esse laço que para elas é considerado sagrado. Nesse sentido, apresentar estas narrativas orais possibilita uma particular compreensão da participação da mulher nesta atividade cultural. Considero importante ponderar que além da violência histórica à qual as mulheres, de forma geral, foram e são submetidas, invisibilizando ou objetificando seus corpos e silenciando suas vozes, no caso específico das mulheres envolvidas com o tambor de crioula há outros atravessamentos o fato de serem, na maioria das vezes, mulheres negras, isto é, localizarem-se em uma zona de intersecção entre as violências de classe, gênero e raça, e ainda, o modo específico com que as tradições populares lidam com as questões de gênero e, em especial, ao lugar da mulher.

A abordagem da narrativa oral configura-se como um retrato da vida das colaboradoras que ao narrar a si, sua performance e suas experiências, externam as simbologias e a pertinência de cada elemento, posicionamento e gestualidade no tambor de crioula. Desse modo, as narrativas orais, que aqui relato, mostram-se complexas pelo conjunto de informações que são geradas e que não se limitam somente a palavra, mas ao gesto, ao modo de falar e sorrir, à lágrima que cai e torna-se um elemento essencial para entender as sensações de quem vivencia essa manifestação tradicional.

Beatriz Sarlo (2007, p.19) ao referir-se a narrativa oral relacionadas à cultura popular e outras formas de saberes, observa que “estes sujeitos marginais, que haviam sido relativamente ignorados em outros modos de narração do passado, plantam novas exigências metodológicas convida-me a escuta sistemática dos ‘discursos da memória’: diários, cartas, conselhos e oração.”<sup>5</sup> Assim, destaco que trabalhar com uma base de dados que parte da narrativa oral demanda organização para pensar a coleta da informação, a sistematização dos dados e as relações, respeitando o ponto de vista de quem narra.

Para a narrativa oral, e com intuito de realizar um diálogo mais fluído, respeitando o tempo de relato de cada mulher/coreira, disponibilizei diversos momentos de conversas, entre as idas e vindas de São Luís para Alcântara. As conversas relatadas nesta tese de doutorado partem de uma relação de confiança e empatia construída e consolidada na medida em que

<sup>5</sup> Estos sujetos marginales, que habrían sido relativamente ignorados en otros modos de la narración del pasado, plantean nuevas exigencias de método e inclina a la escucha sistemática de los ‘discursos de memoria’: diarios, cartas, consejos, oraciones (SARLO, 2007, p. 19).



íamos, eu e as mulheres/coreiras, tomando café, almoçando, lanchando, caminhando pela cidade, proseando e, quando possível, realizando os questionamentos sem atravessar as falas das coreiras/mulheres diante de meus interesses particulares de pesquisadora.

Esse cuidado se deu porque uma entrevista com estrutura rígida não atendia ao tipo de diálogo que eu esperava e deseja ter com essas mulheres. Por isso, apesar de haver um roteiro norteador para não perder de vista os objetivos do projeto, optei por conversar e ouvir o que estas tinham a falar de suas experiências sobre tambor de crioula, mas também de seus ofícios e cotidiano. Assim, me permiti ouvir, às vezes sorrir, outras vezes chorar, questionar e interagir de forma geral com essas mulheres. Usei recursos etnográficos como a observação dos rituais e registro por meio de fotografias e filmagem, bem como algumas gravações em áudio e, ainda, o diário de campo. São desses momentos que nascem as imagens, os relatos e as discussões que compõem esta tese de doutorado.

Por estes caminhos, tanto o meu encontro com a orientadora desse projeto, como minha participação no grupo de pesquisa NuPICC 22, estimularam-me e conduziram pelos caminhos da poethnografia e do entendimento da pesquisa de campo como um campo vivido.

A Poethnografia, como abordagem de investigação, conforme observam Renata de Lima Silva e Marlini Dorneles de Lima Silva (2020), em artigo ainda não publicado e em discussão realizado no contexto do grupo de estudo NuPICC 22, trata-se de uma perspectiva metodológica de pesquisa em arte, atravessada tanto por abordagens antropológicas como por processos criativos em que nos relacionamos com a alteridade e com o campo de pesquisa como uma forma de “desdobrar o eu”, isto é, trata-se de estar em campo não apenas com o intuito de pesquisar e discutir determinado assunto, mas como lugar de encontro e aprendizagem, de forma dinâmica, relacional e com a vivacidade própria das culturas populares, aqui pensadas, em convergência com as ideias das autoras, em termos de resistência e decolonialidade.

Originalmente, a ideia de poethnografia surge para discutir um processo de investigação e de criação em dança que tem a pesquisa de campo e os saberes populares como foco de interesse, tanto no sentido de friccionar realidade e criação artística, como de compreender os processos de criação como formas de conhecer e produzir conhecimento. É nesse sentido, que Silva e Lima (2014, p. 167), definem poethnografia como “pedaços das realidades reinventadas que trazem em seu seio identificações encontradas em manifestações da cultura popular e em performances que se abrem em meio ao cotidiano.” Neste processo, o campo vivido anuncia-se como um lugar de experiências, de trocas e, também, de ação e interação onde o saber sensível é tão importante quanto a coleta de dados.

Assim, considerando minha formação na área de artes visuais, com mestrado em cultura visual, e minha participação no referido grupo de pesquisa, senti-me mobilizada tanto para



pensar minhas vivências em campo, na perspectiva do campo vivido, como para encarar a poe­tnografia visual como um desafio deste estudo.

Diante do exposto, destaco que a poe­tnografia nesta tese é voltada para pensar a produção de visualidades do popular, como em um laboratório artístico de criação e produção, no qual as imagens da performance da coreira/mulher revelam-se a partir dos encontros nas rodas e outros momentos aqui relatados. A produção do repertório visual configura-se do pensar e sentir com imagens e sobre imagens, no terreno da arte e da cultura visual.

Se por um lado me apoio nas discussões realizadas no interior do NuPICC em termos de aporte metodológico de pesquisa em arte, por outro colaboro no sentido de pensar e agir em termos de poe­tnografias visuais, já que as autoras/propositoras dedicaram-se para a especificidade desta abordagem no campo das artes da cena. Deixar afetar-se e grafar essa experiência não apenas textualmente, mas também na poética da imagem, estática ou em movimento, engajando-se no compromisso com poéticas populares.

A experiência de refletir sobre a performance, a partir das imagens produzidas em campo e/ou em decorrência do processo de investigação, assenta-se no campo de estudos da cultura visual e, sobretudo, no que observa W. J. T. Mitchell (2003) ao enfatizar que olhar para as imagens é um exercício crítico que possibilita a construção social do visual e do visual no social. Assim, tal exercício tem como base a experiência social de ver a partir da relação com o cotidiano e a denominada “sociabilidade visual”.

As imagens, filmicas e estáticas, possibilitaram-me olhar para essa prática cultural a partir de uma perspectiva que está para além da ilustração. Retomar a performance do tambor de crioula por meio do registro visual me proporcionou a oportunidade de estabelecer um elo entre passado e presente que vai ao encontro do que foi vivido por estas mulheres (e com elas) e de suas experiências presentes. O termo visualidade, alcunhado Thomas Carlyle, ainda no século XIX, para falar sobre as relações de poder das imagens no período colonial, expande a noção de representação visual e determina que o sentido de imagem e, neste caso, a experiência visual entrelaça-se com os sentidos que provoca a mente para criar panoramas visuais da experiência a partir do que foi vivido. Todavia, a visualidade nesta tese é pensada a partir de Nicholas Mirzoeff (2011) e considerada uma malha histórica constituída de conflitos contestados pelos subalternos, dando margem ao surgimento de contravisualidades/ contranarrativas.

Conforme Mizoerff (2016) todas as imagens são dispositivos visuais que possibilitam uma imersão na história e facilitam uma relação a partir do que é considerado visível e dizível. As visualidades manifestadas por meio das imagens são um conjunto de informações complexas de ideias e manifesta não somente o olhar de quem produziu, mas também de quem observa e passa a ter autoridade de fala.

As imagens evocam, nesse sentido, o direito de olhar que, segundo Mizoerff (2016) consiste em:



O Direito a olhar é, então, a reivindicação por um direito ao real. É o limite da visualidade o lugar onde tais códigos de separação encontram uma gramática da não-violência (significando uma recusa à segregação), como forma coletiva. Confrontados com esta dupla necessidade de apreender e contrariar um real que existe, mas não deveria, e um que deveria existir, mas ainda está em devir, a contravisualidade tem criado uma variedade de formatos realistas estruturados em torno destas tensões. (p. 749)

Assim, o direito de ver a imagem caminha em consonância com o desejo de produzir. Portanto, as visualidades se encontram, sobretudo, no campo das tensões e tornam visíveis as imagens que emergem do âmbito da contestação, e traz à tona as imagens dos subalternizados a partir de uma perspectiva que abrange o protagonismo e não somente a submissão para ser problematizada.

As visualidades desta tese, proveniente dos arranjos culturais do tambor de crioula e das imagens produzidas nas rodas, são modos de provocar e instigar o ver, sendo assim ambíguas, carregadas de possíveis interpretações, percepções, e sensações que requerem um ato de libertação do olhar que, por vezes, habituou-se somente à descrição. Nesse sentido, mais do que simples descrição das imagens apresentadas como narrativa, convido ao leitor e leitora a perder-se na apreciação e realizar uma análise visual da fotografia apresentada, levando também como base o que vos apresento enquanto informação. A imagem, enquanto elemento de análise, requer um olhar questionador e convoca o sujeito a pensá-la para além da materialidade, conforme reiterado por Didi-Huberman (1998, p. 16) ao salientar que o “fim da imagem não pode ser reduzido a suas bordas materiais”.

Dos processos derivados da poetnografia cito, também, a produção visual concebida como contranarrativa em meio ao repertório visual. Essa apresenta-se como uma alternativa para pensar a criação artística tendo como base o estudo de camadas da cultura popular e “grupos de sujeitos subalternizados” (SPIVAK, 2010). Nesse sentido, acredito na potencialidade da contravisualidade, pensada a partir de Nicholas Mirzoeff (2016) e cuja discussão sobre o “direito de olhar” versa sobre a compreensão de universo a partir elementos que remetem à simbologia as distintas práticas de ver, fazer e ser visto, bem como reconhece a importância de articulações do saber a partir de questões políticas, sociais, culturas, econômicas, levando em consideração os conflitos sociais e de lutas para cada grupo, etc.

Assim, perceber o tambor de crioula e a experiência, evidencia-se como uma necessidade de ir além do dizível e, também, um modo de traduzir o conhecimento que abrange o tambor de crioula e como este transborda por meio da fé das mulheres/coreiras, tornando-o, às vezes, algo indizível, cujas palavras não alcançam o sentido, conforme esboça Didi-Huberman (1998) ao falar sobre visualidades. Dessa maneira, o conjunto de imagens apresentadas, chamo de quadro de sentido visual, por trabalhá-las de modo agrupado para instigar a percepção e imersão de quem vê. Essa experiência visual remete à construção social do visual e às relações no tocante ao sentir no processo de apreciação do quadro visual, que não se limitam ao agrupamento aleatório, e sim visa produzir sentidos.

Antes de findar esta discussão, cara a esta tese, saliento que pesquisas das áreas de conhecimento como a sociologia, antropologia visual, das artes visuais, entre outros, têm



utilizado a imagem enquanto objeto de pesquisa e, ainda, como metodologia de pesquisa. Dessa forma, a imagem tanto pode ser o meio quanto o objeto de investigação. Nesta pesquisa, a imagem é parte da investigação e tem o intuito de dizer o que a palavra não consegue alcançar, construindo novas possibilidades de saberes a partir da percepção de quem observa e do processo de recepção, isto levando em consideração as experiências distintas de quem aprecia. Em um cenário no qual as imagens não somente são representações de um contexto, vou ao encontro do pensamento de Vilém Flusser (2002) que afirma que as “Imagens são códigos que traduzem eventos em situações, processos em cenas. Não que as imagens eternalizem eventos; elas substituem eventos por cenas.” (2002, p. 8)

Finalmente, ressalto que há outros dois pontos relevantes e que contribuíram e considero importante salientar: as colaboradoras, ou seja, as mulheres e coreiras que deram corpo a esta tese ancoradas por suas experiências de vida, suas memórias referentes ao tambor de crioula e a relação que mantêm com São Benedito, santo protetor dos negros e negras e, em segundo lugar o contexto no qual a pesquisa desenvolveu-se, enfatizando novamente os aspectos que influenciaram na escolha do lugar. A opção por esta ordem justifica-se pelo fato de que foi por meio dos diálogos, momentos de conversação com mulheres/coreiras, que se defini o campo, considerado a relevância que esses contextos, São Luís e Alcântara no Maranhão, representam para as e os praticantes de tambor de crioula devido aos vestígios da história e memória que ao e as conectam a estes lugares.

## **2.1 Interlocutoras do Campo Vivido**

Para Paul Thompson (1992, p. 131), o estudo das relações de pequenos grupos expande-se à compreensão de quadros mais amplos de representações sociais. Nesta tese, chamo de interlocutoras um grupo consolidado por mulheres/coreiras que teve disponibilidade para participar da pesquisa compartilhando suas experiências de vida, tempo e concepções acerca do tambor de crioula. Aqui vale a pena ressaltar que embora as coreiras tenham um papel central na performance do tambor de crioula, e que outras mulheres desempenhem papéis importantes como confecção das roupas, organização da festa e a devoção à São Benedito, o tambor de crioula, a parelha, o grupo e os saberes são facilmente atribuídos aos mestres.

Alguns encontros com as mulheres/coreiras se deram de modo espontâneo conversando, no centro histórico de São Luís, outros por indicações delas e de outras mulheres também vinculadas ao tambor de crioula e, por fim, como forma de reencontro pelo fato de que a primeira mulher/coreira entrevistada é uma conhecida de outros momentos da vida. Observo que somente constam os nomes daquelas que, conforme propõe o comitê de ética, disponibilizaram-se a assinar o Termo de Consentimento Livre Esclarecido (TCLE). Todavia, em meio às rodas de conversas, haviam outras mulheres/coreiras que se disponibilizaram a conversar, mas não se



sentiram à vontade para assinar o Termo.

As conversas eram regadas, a princípio, por café e aconteciam de modo rápido. Contudo, ao longo das idas e vindas e com o passar do tempo, as conversas foram passando de uma manhã para uma tarde e às vezes chegavam a durar o dia inteiro. Por vezes, as conversas se prolongavam por toda a noite e aconteciam nos intervalos das rodas de tambor de crioula e/ou quando estas paravam para descansar. Desse modo, no decorrer do processo de investigação, as relações de troca de saberes constituíram-se momento de conversas permeadas por afeto, cafés, almoços e memoráveis relatos de histórias de vida que se cruzam com o tambor de crioula. Assim, somente quando criaram-se laços de afeto e confiança, foi quando as conversas passaram a acontecer de modo fluído e as narrativas ganharam corpo. Os questionamentos importantes à pesquisa eram realizados em momentos oportunos, respeitando o desejo de falar de cada uma e o tempo disponibilizado.

Essa experiência de interação com essas mulheres/coreiras e a experiência de ouvir suas narrativas, destaca o componente da memória como um elemento chave dessas reflexões. Segundo Maurice Halbwachs (2006, p.143) a memória “desenvolve-se num quadro social” e reflete as relações que o sujeito mantém com o outro e com o mundo, assim “[...] nossas impressões que sucedem uma a outra, nada permanece em nosso espírito, e não seria possível compreender que pudéssemos recuperar o passado, se ele não conservasse, com efeito, no meio material que nos cerca. ”

Há, sem dúvida, uma sobreposição de imagens que vêm à memória e que atravessam a memória corporal, o qual interfere e dialoga com a lente de visualização da performance dessas mulheres, seja na roda de tambor, seja em suas narrativas. De acordo com Paul Ricoeur (2007) “[...] não temos nada melhor que a memória para significar que algo aconteceu, ocorreu, se passou antes que declarássemos nos lembrar dela (p. 40).” Assim, as lembranças são narrativas incorporadas à tese e que possibilitaram a compreensão do tambor de crioula e a performance da coreira em rodas voltadas para São Benedito que acontecem nas cidades de São Luís e Alcântara no Maranhão, conforme explicitado anteriormente.

A memória para Ricoeur (2007) é a possibilidade de ressignificar experiências ou coisas de si, ou seja, dados que são rememorados. Assim, a memória é um conjunto de dados que podem ser acessados, mas que cada vez que são rememorados são ressignificados. Destaco que o ato de rememorar não está ligado ao fato de decorar e, nem somente arquivar situações que foram relevantes, mas de atribuir sentidos às rememorações para que não caiam no esquecimento. Ainda assim, é importante considerar o esquecimento como parte da constituição dos dados da memória.

As distintas vozes das mulheres/coreiras e as experiências apresentadas nesta tese, permitiram-me a compreender de que modo o tambor de crioula está integrado às vidas destas mulheres e à performance que realizam regularmente. Ressalto que o relato destas mulheres, de seus cotidianos e de suas memórias, e as visualidades que produzem, possibilitaram uma



percepção da performance e de suas particularidades, inclusive no que diz respeito a relação com a fé a São Benedito. A opção por uma discussão pautada na fé em São Benedito dá-se, também, por este aparecer, repetidas vezes, nos discursos sobre a fé e de como esta atua como força motriz. Além disso, os entrecruzamentos das interlocutoras revelam também as cisões ocorridas e de que modo estas contribuíram para a construção de um imaginário social do tambor de crioula e da mulher/coreira. Como cisões do tambor de crioula é possível citar a relação complexa entre os e as praticantes do tambor, a igreja e elite dominante da época do Brasil Colonial.

Considero as narrativas construídas com as mulheres/coreiras deflagradoras de pensamentos e de questionamentos fundamentais para o entendimento desta performance negra, aqui discutida, com olhos atentos à presença da mulher/coreira, seja no centro da roda ou nos bastidores. Assim, é importante aclarar que nesse contexto a performance negra é compreendida como um lugar de memória, que marca no tempo e no espaço afrografias (MARTINS, 1995)

Os questionamentos norteadores para essa discussão foram primordiais para definição de lugar, bem como as conversas estabelecidas. Os dois questionamentos que me ajudaram a pensar quem seriam estas mulheres foram: como as mulheres/coreiras compreendem a performance da coreiras nas rodas de tambor de crioula voltadas para São Benedito? De que modo se evidencia a relação com a fé?

Nesse sentido não foi uma escolha pautada somente no fato da mulher dançar em rodas de tambor de crioula, mas da relação direta que esta possui com essa atividade cultural e na manutenção dessa manifestação nestas duas cidades.

A) Do processo inicial permanece a ideia de que os sujeitos que compõem esta pesquisa são as mulheres, contudo, ao invés de ser somente coreira amplia-se para àquelas que mantém uma relação direta com o ritual e ajudam na manutenção dessa atividade. Firma-se na pesquisa: mulheres atuantes como coreiras e mulheres que trabalham para a manutenção do tambor de crioula;

B) No evento do tambor de crioula há mulheres participantes de faixas etárias distintas: crianças, jovens, idosas. Assim, para esta investigação foram convidadas somente aquelas maiores de 18 anos;

C) Mulheres/Coreiras que atuam na manutenção direta do tambor de crioula: aquelas que auxiliam nas atividades ligadas ao tambor, perpassando a história e a memória desta atividade cultural, aquelas que mantêm alguma ligação direta, seja na condição de coreira, dirigente, entre outras funções exercidas;

D) Mulheres/Coreiras que atuam nos tambores de crioula de São Luís e Alcântara, visto que esta manifestação acontece em diversas cidades do Estado do Maranhão.



Posto isto, destaco que existe, historicamente, uma distinção nas ações assumidas pelas mulheres/coreiras no tambor de crioula. As funções e comportamentos, evidenciam, também, as assimetrias que existem em atividades da cultura popular. As narrativas relevam a performance da coreira e o modo como as mulheres performam por meio de seus papéis sociais, ao colaborar no processo de construção, manutenção e transformação desta atividade cultural afro-maranhense.

Usar saia rodada, pungar, cobrir a cabeça com o lenço e adorar São Benedito, são alguns comportamentos atribuídos às mulheres no contexto cultural do tambor de crioula, todavia olhar para essas mulheres em performance nos conduz, quase que inevitavelmente a refletir sobre as performances de gênero e a esbarrar em um tema bastante espinhoso nas culturas populares, já que a ideia de tradição em geral atribui papéis bem definidos por dogmas, crenças e tabus dentro das manifestações.

Assim, embora a questão do gênero, não seja central neste estudo é um importante alicerce para a compreensão da categoria mulher e do feminino, em meio a afirmações e conflitos que aí residem. Nessa perspectiva, estudos de gênero e sobre mulher realizados por autoras como Butler (2006, 2015) Sueli Carneiro (2001), Bueno (2016), Silva (2004b) mostram que gênero é uma construção social é que a categoria mulher está implicada em questões relativas ao sexo que define a desigualdade entre homens e mulheres assim como o feminino é uma construção social que não é um determinismo biológico. Observo, ainda, que ser mulher negra em qualquer lugar do mundo é conviver com o duplo desafio de passar por barreiras que diz respeito a gênero e raça.

É importante que se diga que essa é uma questão “entrave”, para não dizer chave ao abordar a mulher na performance do tambor de crioula, porque o direito de pungar na roda de tambor de crioula está bastante relacionado ao ventre, isto é, um aspecto biológico de caracterização do que é ser mulher. Embora, em alguns contextos, mediante o uso de saia, pessoas que aos olhos das sociedades binárias não “nasceram mulheres” possam ser autorizadas a ocupar o centro da roda do tambor de crioula, isso ainda parece ser uma questão longe de ser aceita sem incômodo.

As vozes que aparecem transcritas nesta tese são de mulheres/coreiras que se identificam com esta atividade cultural: Ana Lúcia Barroso, agente de saúde em Alcântara, tratada carinhosamente como Aninha, se identifica como coreira e tem 58 anos de idade; Dona Maria Izabel Mendes Matos, que se considera artista e artesã, 78 anos de idade, cuja produção artística de cerâmica remete à sua ancestralidade, sua relação com a cultura popular, com a fé a São Benedito e seu compromisso com o tambor de crioula; Dona Marlene, mais conhecida como Marleninha, tem mais de 74 anos, nascida e criada em Alcântara, atua na manutenção de atividades como tambor de crioula e festa do divino espírito santo em Alcântara; Rosenilde Rodrigues Ferreira ou como é conhecida: Rose Coreira, 57 anos, formada em Educação Artística, com habilitação em artes cênicas, pela UFMA, nascida em Chapadinha, mas reside



em São Luís, professora de arte e danças populares, pesquisadora da área de cultura popular. É importante citar que Rose foi uma das pessoas que trabalhou no processo de patrimonialização desta manifestação cultural intermediando diálogos com grupos e integrantes de tambor de crioula no estado; Dona Nicinha, tem mais de 52 anos, coreira e dirigente do grupo de tambor de crioula mirim de Alcântara, é professora, nasceu em Bequimão, mas mora há muitos anos em Alcântara, conforme ela mesmo gosta de destacar sem precisar com exatidão o tempo.

Carrego uma sensação de gratidão com as interlocutoras que generosamente, como sempre gosto de destacar, abriram-se ao diálogo, apresentaram suas percepções pessoais e de vida que estão entrelaçadas ao tambor de crioula. Posto isto, destaco que os caminhos da pesquisa que incidiram nesta tese começaram a ser desenhados, de modo mais concreto, em dezembro de 2017 com a primeira visita. Após essa primeira viagem passei a ir habitualmente para São Luís e Alcântara com intuito de me aproximar das mulheres/coreiras com propósito de conhecer o tambor de crioula através do convívio com elas. Os demais encontros aconteceram em janeiro de 2018, junho de 2018, dezembro de 2018, janeiro de 2019, julho, agosto e dezembro de 2019. Observo que o espaço de tempo entre uma visita e outra oportunizava-me refletir com as narrativas, as imagens, com as leituras e processo de orientação ao discutir o campo. Assim, foi no processo de travessia de São Luís para Alcântara e de Alcântara para São Luís, de embarcação marítima, entre terra e mar, e pelo ar, entre Goiás e Maranhão, que esta tese nasceu.

## **2.2 Campo de Pesquisa**

O Maranhão é composto por 217 municípios e está localizado na região nordeste do Brasil. Segundo os dados disponibilizados pelo IBGE (2010), conforme o último censo, a população é de 6.574.789 habitantes, e com estimativa, em 2018, de 7.035.055 pessoas. Esse crescimento populacional impacta na economia, na educação e também na cultura do Estado, visto que as atividades culturais típicas da região se mantêm por meio das relações existentes entre os indivíduos, bem como de seus interesses coletivos e individuais.



**Imagem 01:** Mapa do Maranhão com localização de Alcântara.



**Fonte:** edição própria com vetor

A escolha por estas duas cidades, São Luís e Alcântara, no Maranhão, deriva da expressividade que ambas apresentam em relação ao tambor de crioula, embora essa performance aconteça em outras cidades do estado e, atualmente, também aconteça em outras cidades brasileiras, como é o caso de São Paulo, Salvador, Rio de Janeiro, Florianópolis, Curitiba, Brasília e Goiânia. Todavia, as duas cidades têm uma relevância histórica quando trata-se desta atividade cultural, territórios nos quais as ruas e casarões resguardam silenciosamente os vestígios e a história dos primeiros negros e negras que vieram de regiões distintas da África e trouxeram consigo o embrião do tambor de crioula.

Devido à importância histórica e seus significados ancestrais, as rodas de tambor de crioula desenvolvidas nas cidades de São Luís e Alcântara aparecem com frequência nas narrativas das coreiras e foi o principal fator que orientou a escolha destes espaços para campo. Destaco também que em ambos os espaços acontecem atividades de rodas de tambor de crioula relacionadas à fé e mais precisamente voltadas para São Benedito.

De acordo com o Ministério da Cultura, por meio da Fundação Palmares, conforme certidões expedidas de 2007 a 2016, há no estado do Maranhão 713 comunidades quilombolas reconhecidas e algumas em processo de reconhecimento. Nesse caso, nem todas são citadas ou aparecem no mapa marcadamente, contudo, mantêm atividades culturais como o tambor de crioula e outras festividades religiosas de matriz afro.

Apesar de não ter como precisar o processo de disseminação do tambor de crioula no Maranhão, é possível encontrar algumas pistas em estudos já realizadas sobre o período da escravidão. De acordo com Matthias Röhrig Assunção (2010) no que se refere a este assunto,

Até 1750 o número de africanos escravizados foi insignificante. A Companhia Geral do Comércio do Grão-Pará e Maranhão obteve o monopólio do tráfico da Coroa, e trouxe 12 mil africanos para a capitania entre 1755 e 1778. Com o subsequente desenvolvimento das fazendas de algodão e arroz, fomentado pela crescente demanda europeia por esses produtos, vieram mais 100 mil africanos, sobretudo de Guiné, Dahomey e Angola. Desta maneira, às vésperas da Independência, o Maranhão era a província brasileira com maior percentual de escravizados (78 mil, ou 55% da população). (p. 69)

O lastro da escravatura por meio do comércio no Maranhão fez com que o tambor de crioula se proliferasse pela região, adquirindo características de atividade cultural, bem como uma prática de resistência, pois as pessoas praticantes eram (e são) descendentes do percentual citada por Assunção (2010). Nessa prática de comércio de homens e mulheres negras, é citado a posição de duas cidades no Estado, justamente, São Luís e Alcântara. Desse modo, e observando os dados expostos por Assunção (2010), percebe-se que o número de pessoas escravizadas, trazidas de “Guiné, Dahomey e Angola”, foi um dos fatores que contribuíram para que as práticas de matriz africana como danças, religião e alimentação, se enraizassem no estado.

A reverberação do tambor de crioula em São Luís e Alcântara, quando observado pela ótica da história, fez com que o evento se propagasse para outros locais do Estado. Nesse sentido, destacam-se nas narrativas de Dona Maria Izabel e de outras mulheres/coreiras, de forma emocionada, o fato de que a escravidão nestes dois locais, provocou dor, perdas e encontros. A fuga de escravizados para essa região permitiu a organização do quilombo de Itamatatuiua, em Alcântara, hoje composto por 42 comunidades remanescentes de escravizados, que declaram que as terras são doação de “Santa Teresa”, a quem são devotos. Nesta perspectiva, focar o olhar para as cidades de São Luís e Alcântara é também um modo de compreender as particularidades destes espaços na cultura e nos desafios cotidianos das praticantes de tambor de crioula para a manutenção desse ritual.

### **São Luís**

O que separa e ao mesmo tempo une São Luís à cidade de Alcântara é a Baía de São Marcos, este Golfão Maranhense que banha as cidades de São Luís, São José de Ribamar, Paço do Lumiar e Raposa, juntamente com a baía de São José, e “comunica-se com o continente através do estreito dos Mosquitos, que conjuntamente com o estreito dos Coqueiros une as massas aquosas da baía de São José com as da baía de São Marcos.” (SANTOS *et. al.*, 2002, p. 2)



**Imagem 02:** vista do Palácio dos Leões (fragmentos da baía de São Marcos)



**Fonte:** Nayara Monteles, Capturado em Janeiro de 2019 em São Luís.

Já se passaram mais de dez anos desde que eu vi pela primeira vez esta vista do Palácio dos Leões (imagem 02). A imagem evidencia dois fragmentos do lugar: do lado esquerdo é possível perceber um fragmento de Alcântara, enquanto a imagem localizada ao lado direito, corresponde ao bairro São Francisco, em São Luís, conhecida também como a parte nova da cidade, ligada ao Centro histórico por meio da ponte Governador José Sarney. Não posso deixar de citar que essa paisagem configura-se como uma das vistas mais apreciadas por turistas em São Luís, na qual, o mar do centro histórico é ponto de encontros, de ligação, de união, do velho e do novo, dos lastros da história e da memória, visto que foi por meio da via marítima que foram trazidos os primeiros africanos e africanas e, com eles e elas, o tambor de crioula.

São Luís, também conhecida como capital do *reggae*, foi um porto para recebimento de escravizados para comercialização. A cidade é uma ilha e conta, atualmente, de acordo com o senso do IBGE, com mais de um milhão de habitantes.

Ao pensar São Luís por meio do imaginário é possível conhecer um pouco da cultura ludovicense<sup>6</sup>, bem como perceber os resquícios de uma memória que remete tanto à crueldade da escravidão como às resistências e modos de sobrevivência a ela. Das tantas narrativas populares que existem e que ecoam na capital e no interior, há duas que repercutem na denominada “ilha do amor”: a serpente encantada e Ana Jansen. A primeira narra que debaixo de São Luís vive uma serpente, cujo tamanho é imaginável. Reza a lenda que a serpente está adormecida e quando a cauda encontrar a boca, ela irá acordar e toda a ilha ficará debaixo d’água. A história da serpente já foi citada em enredo da escola de samba Beija Flor de Nilópolis, em 2012, no qual o título versava sobre “O poema encantado do Maranhão”. Há, ainda, uma música de Zeca Baleiro que em versos fala sobre a serpente:

Céu azul rio anil  
dorme a serpente  
levanta miss serpente

<sup>6</sup> Expressão que refere-se às pessoas que nascem em São Luís – Maranhão.

põe tua lente de contato  
mira dos mirantes  
os piratas não param de chegar  
vem vem ver como é que é  
vem sacudir a ilha grande  
vem dançar vem dançar  
alhadef te espera na casa de nagô  
eu quero ver  
eu quero ver a serpente acordar  
eu quero ver  
eu quero ver a serpente acordar  
pra nunca mais a cidade dormir  
pra nunca mais a cidade dormir

(A serpente, Zeca Baleiro, 2002)

Os versos de Zeca Baleiro são um processo de imersão em um universo de fantasia que ganhou força na narrativa popular. Já a história de Ana Jansen mescla realidade e fantasia, visto que tal senhora viveu em São Luís, era rica e dona de muitos escravizados. Esta narrativa consta no livro infantil “Quem tem medo de Ana Jansen?”, escrito por Wilson Marques (2011). De acordo com a narrativa, a dita senhora havia sido uma cruel dona de escravizados, andava pela rua em sua carruagem e, devido a seu comportamento agressivo com os negros e negras, foi amaldiçoada a vagar por toda a vida em sua carruagem arrastando as correntes. Há moradores que afirmam que durante a noite é possível ouvir os gritos dos escravizados e da carruagem.

As narrativas populares citadas evidenciam modos de expressão da cultura popular e refletem, sobretudo, o modo particular de olhar para cultura maranhense. Esse modo de olhar e caminhar pela cidade revelam possibilidade de sentir e experienciar o lugar. Além disso, são as diferentes relações que estabelecemos com o meio e a cultura que possibilitam o que J. E. Malpas (1999) denomina de “colorido à experiência”, que se concretiza através da emoção e a sensação como uma maneira de perceber a experiência.

As narrativas citadas, presentes no imaginário da cultura maranhense, também refletem modos de expressão da cultura popular, cujo conceito pretendo discutir com mais afinco a frente. Ao meu ver, essas histórias, bem como as performances, que vale dizer não se restringem ao tambor de crioula, e também as múltiplas formas de manifestação de fé, sejam cristãs ou de matriz africana ou, ainda, na confluência de ambas, garantem à cultura local o que talvez possamos chamar “colorido à experiência”, como denominou J. E. Malpas (1999).



**Imagem 03:** Centro Histórico de São Luís

**Fonte:** Nayara Monteles, Capturado em Janeiro de 2018.

O centro histórico de São Luís, palco e espaço de diversas apresentações e atividades culturais, locais e regionais, divide espaço com o comércio local (imagem 03). As narrativas e danças populares, saberes e sabores da cultura local alimentam o processo de criação de artistas, artesãos e artesãs que têm suas produções ligadas à identidade cultural afromaranhese.

Desse modo, no Maranhão, a cidade da “encantaria” – considerada Patrimônio Cultural da Humanidade, pela Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e a Cultura – UNESCO, desde 1997 –, terra de Jejê<sup>7</sup>, da serpente encantada e de Ana Jansen, é também a terra do tambor de crioula. São Luís, que em 2020, completou 408 anos de história, possui um conjunto arquitetônico de características coloniais, coberto por azulejos dos séculos XVIII e XIX.

**Imagem 04:** acervo arquitetônico

**Fonte:** Nayara Monteles, capturado em Julho de 2019 em São Luís.

<sup>7</sup> Terra da Casa das Minas é o nome pelo qual é conhecido o mais antigo terreiro de tambor de mina no Maranhão, sendo provavelmente o que deu origem a esse culto em terras maranhenses a outras cassas semelhantes. É também chamado de casa das minas e também de casa das minas jejê por ter sido fundadas por negros jejê, denominação dada a grupos étnicos provenientes do Sul do Benim – o ex Daomé –, vindos em grande número para o Brasil no século XIX. (FERRETTI, 2009, P. 9-10)

A cidade de São Luís cresceu a partir do centro histórico, local também onde ocorreram os embates da polícia e da elite dominante com os e as praticantes do tambor de crioula. Conforme observado por Sergio Ferretti (2006), o tambor de crioula sofreu grande perseguição e as pessoas praticantes ficavam expostas à violência física nestas ações de resistência e persistência, ao manterem as apresentações nas ruas do centro e outros bairros.

Além disso, não posso fechar os olhos para o fato de que ao longo dos anos o centro histórico está passando por um processo de “*gentrification*” e, de acordo com Featherstone (1995), Harvey (1992), Leite (2001) e Tamaso (2007), a apropriação de centros históricos para crescimento do comércio faz com que a dinâmica sociocultural seja modificada, bem como, o modo como as pessoas se relacionam e experienciam o lugar.

A *gentrification* se caracteriza por ser considerada como um fenômeno que afeta principalmente as cidades históricas patrimonializadas, isto porque cada vez mais espaços como casarões antigos estão perdendo suas funções enquanto moradia para tornar-se espaços comerciais como lojas, restaurantes, órgãos públicos. Esse formato de (re) ocupação da cidade e mais especificamente do lugar, impacta no modo de vida e no cotidiano das pessoas que habitam o lugar e altera a dinâmica e relação estabelecida anteriormente.

No que refere aos casarões, alguns proprietários, por dificuldade no processo de restauro e manutenção, optam por deixar o mesmo cair em estado de precariedade, até ser demolido. Muitos desses espaços viraram, conforme observa-se no centro de São Luís, estacionamentos para carros.

Todavia, é importante destacar que as assimetrias sociais, econômicas e de educação em São Luís também são visibilizadas em bairros que ficam nas margens do centro, em seu entorno, áreas periféricas, onde se percebe o crescimento desordenado e a falta de saneamento básico. A malha urbana apresenta problemas e a mobilidade se dá de modo precário, devido ao baixo investimento neste setor que poderia favorecer o desenvolvimento.

Apesar da desigualdade social estar expandida nos 37 grandes bairros da capital, é necessário destacar que houve uma melhoria nos dados educacionais, uma redução da taxa de analfabetismo, redução da taxa de mortalidade infantil, entre outros indicadores sociais. Inclusive, pontuo que aprendi a ver essa dinâmica pela lente de um Projeto de Alfabetização de Jovens Adultos<sup>8</sup> e Idosos, durante 06 anos, andando de ônibus e visitando salas de aulas em locais com alto índice de violência.

---

<sup>8</sup> PGCU – Projeto Grandes Centros Urbanos – desenvolvido pela Universidade Federal do Maranhão e vinculado ao Programa de Alfabetização Solidária (ALFASOL) e Polo Arte na Escola/UFMA. Trata-se de um projeto de alfabetização com proposta de alfabetizar por meio da arte, para tanto o trabalho era acompanhado por um grupo formado em pedagogia e outro na área de arte. Atuei como dinamizadora cultural enquanto aluna e logo após fui convidada a trabalhar como coordenadora cultural, desenvolvendo atividades de formação para alfabetizadores, integrando a análise imagética, levando em consideração a experiência de mundo, a leitura de mundo e, por consequência, ao universo da escrita. No período de atuação visitei salas que ficam localizadas na área Itaquibacanga e área rural de São Luís.



## Alcântara

A cidade de Alcântara foi pratrimonializada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Nacional – Iphan de Cidade Monumento Nacional, desde 1948, a princípio sem delimitar o acervo. Em 2004, o mesmo órgão, ao revisar o título da região, considerou patrimônio os seus valores históricos, culturais, paisagísticos, artísticos e arqueológicos, com base na Lei de nº 244, de 10 de outubro de 1997. Nesse processo de tombamento fez parte do inventariado a Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, local onde concentram-se as atividades durante o festejo de São Benedito. É em frente desta mesma Igreja que acontecem as rodas de tambor de crioula.

A população está estimada, segundo o IBGE (2018), em 22.083 habitantes e possui suas atividades locais de trabalho ligadas principalmente à pesca, o turismo, a produção de artesanato, o comércio e/ou vínculo público com as redes municipal, estadual e federal. As e os moradores da cidade e as coreiras reclamam da falta de investimento no local. Contudo, há falas daquelas e daqueles que preferem que seja assim, para que a cidade permaneça tranquila e não se assemelhe a São Luís, principalmente no que se refere à criminalidade.

Destaca-se que no período de férias há um fluxo maior de pessoas na cidade e, isso, é importante para os moradores que têm sua sobrevivência ligada ao turismo e ao transporte feito pela via marítima. Há na cidade uma produção de artesanato ligado à cultura popular, história e memória dos alcantarenses, que são vendidos em espaços como o Museu Casa Histórica de Alcântara, situado no centro da cidade.

**Imagem 05:** Porto do Jacaré /Alcântara



**Fonte:** Nayara Monteles, capturado em fevereiro de 2018 em Alcântara.

A travessia de São Luís até a cidade de Alcântara acontece de modo mais rápido por via marítima, aproximadamente 22 km pela Bahia de São Marcos (Imagem 05). Após conversar com algumas pessoas da cidade e fazendo levantamento dos custos para a pesquisa, compreendi que se tratava da melhor opção. As pessoas com as quais conversei destacaram que, a noção de ‘bom’, estava associada aos custos e tempo de deslocamento.

No processo de deslocamento, os transtornos são quase que inevitáveis para quem não está habituado a fazer a travessia de barco e/ou catamarã<sup>9</sup>. Assim, me habituei, com as constantes idas e vindas, a ver pessoas com enjoo devido a maré que movimentava a embarcação de um lado para outro. Pessoas nervosas com medo da embarcação virar, pessoas rezando, bebendo, lanchando, conversando e dormindo. Por vezes, o mar estava tão agitado que a água do mar entrava na embarcação e molhava os passageiros.

No período de férias alguns barcos viajam com um número maior de pessoas e algumas embarcações estão consideravelmente desgastadas, devido o tempo que estão em alto mar. Além disso, para realizar as viagens, foi necessário estar atenta ao fenômeno da maré cheia e vazante, algo que me obrigava a passar no Cais da Praia Grande, em São Luís, um dia antes da viagem, para saber o horário da maré cheia que corresponde aos horários previstos para as embarcações saírem rumo a Alcântara (imagem 06).

**Imagem 06:** Cais da Praia Grande e Paria de São Marcos (local de saída quando a maré baixa no porto)



**Fonte:** Nayara Monteles, Capturado em 2017 e 2018 em São Luís.

<sup>9</sup> Observo que o deslocamento somente pode ocorrer no momento da maré cheia, fenômeno natural que faz com que a maré avance até o porto e possibilite a movimentação das embarcações que ficam atracadas no porto: barcos, catamarã. Assim, maré cheia corresponde a maré alta enquanto maré vazante a maré baixa.

Apesar das experiências de idas e vindas a Alcântara, ainda hoje, uma das melhores sensações é a da chegada, e de poder sentir-me novamente em terra firme. A vista da rampa onde ficam atracadas as embarcações chamam atenção pela paisagem natural. Em Alcântara não há uma rede de saneamento básico e é comum encontrar casas nas quais a fossa (sentina) e o banheiro (somente para banho com torneira e bacia), ficam na parte externa, mais precisamente no quintal.

A realidade de Alcântara é comum em boa parte do nordeste, já que no Maranhão, terceiro estado da região Nordeste, 64,8% de domicílios não têm fossas ligadas à rede, segundo o IBGE (Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílio – PNDA, 2018). Isso equivale a 1,3 milhões de domicílios no Estado.

Apesar da importância do título de “cidade patrimônio”, Alcântara, em muitos aspectos (econômico, de saúde pública e educacional), parece não acompanhar a dinâmica do país. Ainda há um paradoxo, apesar da cidade abrigar, hoje, uma base área com tecnologia de ponta, a cidade parece não se beneficiar deste fator.

A implantação da Base de Alcântara, considerado um centro espacial de alta tecnologia, aconteceu na década de 80, com intuito de lançar satélites. Apesar de ser um projeto importante para o país, os relatos dos e das moradores é sempre negativo, os motivos são impactos na região como: o desmatamento e a desapropriação de terras, às vezes, planejada de modo violento. Nesse sentido, segundo Romão Soares *et. al.* (2011), o processo de desapropriação de terras em Alcântara, fato marcante na história da cidade, foi realizado com a justificativa de utilidade pública, ocasionando “[...]a expropriação de vasta população ocupante dessas terras e sua posterior realocação para outras áreas, com graves consequências[sic] sociais (p. 7).”

A implantação da base em Alcântara impactou na dinâmica de uso do lugar e afetou significativamente a população dessa região, que lamenta as perdas das terras que são heranças ancestrais muito utilizadas para agricultura familiar. Segundo Choairy (2000), as terras de negros e negras são referentes a doações que foram realizadas a ex escravizados; terras ancestrais e terras que foram abandonadas por religiosos que habitaram o lugar no período da colonização e foram ocupadas.

No que concerne à história, a coroa portuguesa explorava a região devido às riquezas locais e pela fertilidade da terra, principalmente para a plantação de arroz e algodão. A cidade foi fundada em 22 de setembro de 1648 e, logo em seguida, foi elevada à condição de Vila de Santo Antônio de Alcântara. Contudo, inicialmente era conhecida como Tapuitapera. De acordo com Romão (*et. al.*, 2011, p. 05), Alcântara tornou-se celeiro de negros africanos, traficados para substituir a mão de obra indígena.

O caminhar pela cidade de Alcântara revela-se, tanto na textura das paredes dos casarões quanto nas pedras de cantaria que compõem o piso do centro histórico, as marcas da história de



uma parte significativa do Maranhão. Por ser uma cidade cativo, que abrigava um número expressivo de escravizados, bem como, por ter locais voltados para castigar quem ousava fugir dos seus donos ou dos cativos, era comum, na época, a circulação de notícias em revistas e jornais sobre negros, negras e crianças fugitivas, conforme aponta Lilia Moritz Schwarcz (1987). Dos anúncios que veiculavam na época, destaco:

Idade, 40 e tantos anos. Cor, preta, avermelhada. Estatura, baixa e muito corpulento. Barba pouca. Rosto e testa, enrugados. Pés achatados. Fala desembaraçado e tem uma ferida num ombro há mais de dez anos que não sara. Desconfia-se que saiu num cavalo pequeno melado baio, ou num meio queimado de crinas pretas em direção da Vargem- Grande e chapadinha, para reunir-se a um parente forro que ali tem e seguiram para o Brejo, Paraíba ou Piauí, onde tem parentela forra. Quem o capturar e entregar a seu senhor, em qualquer de seus estabelecimentos de lavoura, ou na capital em sua ausência ao senhor Manoel Joaquim Fernandes, receberá boa gratificação (Régia Agostinho da Silva *apud* Jornal O Publicador Maranhense, 1859, BPBL).

Essas notícias veiculadas em jornais da época tinham o intuito de capturar a pessoa escravizada, denominada de fujão, as narrativas desqualificavam as pessoas negras, homem, mulher ou criança. Neste caso, prevalecia a visão de propriedade, em que o corpo negro era objetificado, desqualificado e animalizado.

**Imagem 07:** Fragmento do Centro Histórico de Alcântara.



**Fonte:** Nayara Monteles, Capturado em Dezembro de 2017 e Janeiro de 2018 em Alcântara.

Desse modo, a disputa de poder e as relações construídas neste lugar são frutos de uma história que começou a ser delineada há muitos anos, assim como o ritual do tambor de crioula. As ruas da cidade do centro histórico de Alcântara, que hoje têm servido de palco para as apresentações do evento, já foram espaços de disputa de poder e, sobretudo, confronto para uso do espaço público.

No centro histórico, assim como em São Luís, há casarões que estão quase caindo devido ao tempo e os fenômenos naturais. Esse problema é comum em cidades que são Patrimônio

Histórico (Imagem 07). Os donos dos casarões, cientes de que não podem demolir, deixam os locais ficarem em situação de ruína, devido sobretudo ao custo para a manutenção dos mesmos. Assim, o mato adentra o espaço urbano, passando a compor o cenário da região de Alcântara no centro histórico.

Esse é um ponto que me chama atenção em Alcântara. O modo como a paisagem do centro se distingue dos bairros do entorno. Enquanto no centro há um cuidado maior, encontrando-se satisfatoriamente preservado e limpo devido à coleta de lixo constante, no entorno a mata avança nas ruas e a coleta de lixo pela Prefeitura não acontece com regularidade. Às vezes, a mata parece tomar conta das ruas e dificulta a passagem dos moradores que dividem sua passagem na rua com animais criados soltos, como bois, porcos, bodes, animais domésticos, cobras e outros.

**Imagem 08:** ruína da igreja e do pelourinho



**Imagem 09:** bairro distante do centro/Mercês.



**Fonte:** Nayara Monteles, Capturado em Dezembro de 2017 e Janeiro de 2018.

Dependendo do local por onde o percurso é realizado caminhar torna-se um desafio e exige um olhar cuidadoso, devido à quantidade de obstáculos presentes. Contudo, no centro histórico, o único desafio é vencer as ladeiras e as pedras de cantaria que após a chuva deslizam e ocasiona riscos de acidentes. Apesar da paisagem singular que divide o centro e os bairros afastados, os moradores locais com quem tive a oportunidade de conversar durante as caminhadas, parecem não se importar com isso, pelo contrário, demonstram apreciar a mata que cerceia as casas e, com ela, o silêncio que só é quebrado pelo som dos insetos e dos animais que vagam pelas ruas.

Assim, das singularidades que me movem a pensar em São Luís e Alcântara como palco de discussão sobre o tambor de crioula, observo: o modo como ambas cidades conectam as praticantes de tambor de crioula; o lastro da história no que se refere à manifestação e aos praticantes; o embates e/ou conflitos históricos de utilização do espaço público ao refletir sobre a conformação das roda de tambor de crioula; e, sobretudo, o modo como as mulheres/coreiras evidenciam os locais como referências de tambor de crioula.

"Nao existe tambor de crioula sem mulheres. Nasci nessas festas  
e aprendi o que era tambor por meio da minha mae, pai.  
Eu danco tambo de crioula, eu boto um boi, boto aqui carnaval,  
eu sou caixeira do divino. Ah! Eu tambem sei tocar tambo."

(DONA MARLENE, 2018)



### 3 ESTADO DA ARTE SOBRE TAMBOR DE CRIOLA

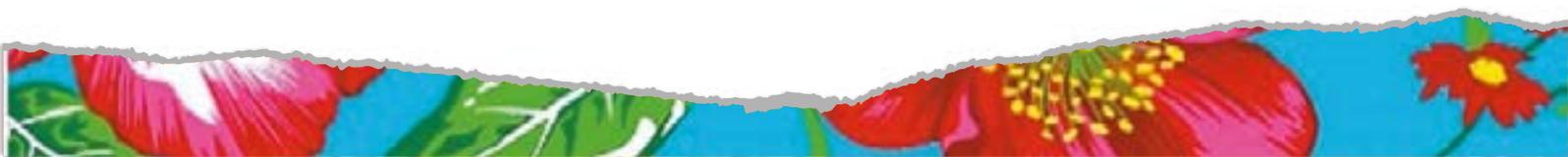
Com o objetivo de realizar um levantamento das pesquisas já concretizadas que têm como foco o tambor de crioula, seja como elemento principal ou como parte da narrativa, realizei, *a priori*, um levantamento tendo como base as plataformas da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), *Scientific Electronic Library Online* (SciELO), Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD), mas, visto a dificuldade de encontrar informações, ampliei para outras plataformas e sites disponíveis na rede. Deste modo, apresento um panorama das pesquisas realizadas por meio de seus elementos estruturantes como: objetivo, metodologia, principais autores, conceitos abordados na obra e uma breve síntese.

Este processo de revisão bibliográfica sobre o tambor de crioula possibilitou-me tanto um aprofundamento sobre o tema como a compreensão de como distintos pesquisadores e pesquisadoras abordam essa mesma temática. Esta prática ajudou-me a melhorar a abordagem conceitual sobre o tambor de crioula e, também, a amadurecer aspectos relevantes para desenvolvimento do estudo tais como possíveis conceitos, referências e resultados alcançados.

De modo mais preciso, observo que o estado da arte consiste em um método de revisão bibliográfica que também permite o aprofundamento de concepções que foram recentemente trabalhadas. Assim, considerando que o estado da arte é um mapeamento das produções de conhecimento levando em consideração aspectos como: tempo, espaço e a confiabilidade dos espaços pesquisados (FERREIRA, 2002; ROMANOWSKI e ENS, 2006), apresento as contribuições teóricas e conceituais já produzidas sobre esse tema.

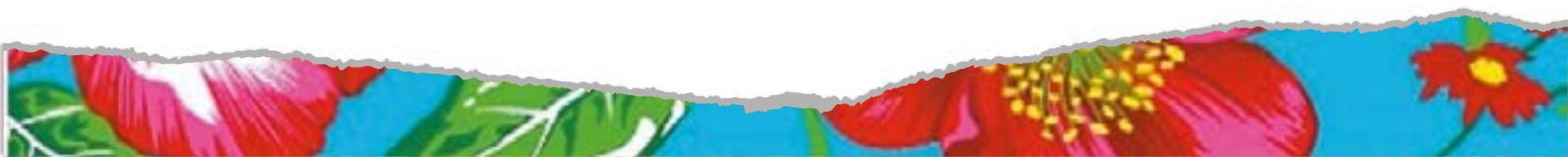
Neste processo de análise de pesquisas sobre o tambor de crioula reitero que são apresentados os dados conforme o que está posto, isto com intuito de não distorcer e respeitar o posicionamento do ou da investigadora, bem como os elementos que este ou esta optou por ressaltar em seu processo de investigação. Nesta perspectiva, o “estado da arte” ou “estado do conhecimento” visa responder que aspectos têm sido privilegiados em épocas e lugares diferente em teses, dissertações e artigos científicos. Todavia, no que refere-se às dissertações e teses há uma descontinuidade nas publicações de pesquisas relativas ao tema, conforme o site da Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD). Neste caso, utilizo pesquisas de temporalidades distintas para realizar a análise. Além disso, aproveito também como referência pesquisas sobre tambor de crioula disponibilizadas em sites institucionais de Programas de Pós-Graduação.

Seguem abaixo as pesquisas encontradas nas plataformas distintas que foram apresentadas e cuja discussão aborda o tambor de crioula no Maranhão. Destas foram selecionadas para análise três pesquisas de cada segmento: artigos, dissertações e teses; totalizando 09 investigações dos últimos anos, ou seja, uma de cada ano.



**Quadro 1** – Pesquisas que abordam o tambor de crioula.

ARTIGOS CIENTÍFICOS			
Autor(a)	Tema	Plataforma/Instituição	Ano
1. Ângelo Teixeira Passos e Sidinalva Wawzyniak.	Musicoterapia Crioula: estudo dos elementos característicos da brincadeira de roda de Tambor de Crioula em práticas musicoterápicas.	Revista do Núcleo de Estudos e Pesquisas Interdisciplinares em Musicoterapia – incantera.	2015
2. Cássia Pires	<b>O TAMBOR DE CRIOLA DO MARANHÃO:</b> Performance e Jogo.	Revista Rascunho – Caminhos da Pesquisa em Artes Cênica, de Uberlândia.	2017
3. Marivane de Jesus Costa; Liliam de Oliveira.	<b>TAMBOR DE CRIOLA: A PRESERVAÇÃO DA IDENTIDADE E MEMÓRIA NEGRA NO PERÍODO QUINHENTISTA BRASILEIRO SOB O ENFOQUE HISTORIOGRÁFICO.</b>	Revista Sapiência: Sociedade, Saberes e Práticas Educacionais (UEG).	2018
4. Daciléia Lima Ferreira, Conceição de Maria Belfort de Carvalho & Josenildo Campos Brussio.	<b>DA ÁFRICA AO BRASIL: O SAGRADO E O PROFANO NO IMAGINÁRIO DO TAMBOR DE CRIOLA NO MARANHÃO.</b>	Revista Labirinto	2019
DISSERTAÇÕES			
Autor(a)	Tema	Plataforma/Instituição	Ano
1. Valéria Maria Lameira.	Tambor de Crioula: um estudo do erótico feminino na cultura maranhense.	Universidade Estadual do Rio de Janeiro/Mestrado em Psicologia e Práticas Sociais.	2002
2. João Paulo Guedes.	<b>O TAMBOR QUE FALA: LINGUAGEM E PERFORMANCE MUSICAL NO PEGA FOGO DO TAMBOR DE CRIOLA.</b>	Universidade Federal do Maranhão (UFMA)/Ciências Sociais.	2016
3. Maria Júlia Maranzato Alves.	<b>DANÇAR PARA AS NOSSAS SENHORAS: UM ESTUDO NA CONFLUÊNCIA DE COABITARES DO MÉTODO BPI (BAILARINO-PESQUISADOR INTÉRPRETE.</b>	Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)/ Programa de Pós-Graduação da UNICAMP/Instituto de Artes.	2017
4. Dorilene Sousa Santos	<b>AS EXPERIÊNCIAS NOS LUGARES TURÍSTICOS: UM OLHAR SOBRE OS PROJETOS QUARTA DO TAMBOR DE CRIOLA E PÔR DO SOL NO PALÁCIO.</b>	Universidade Federal do Maranhão (UFMA)/ Pós-Graduação em Cultura e Sociedade.	2020



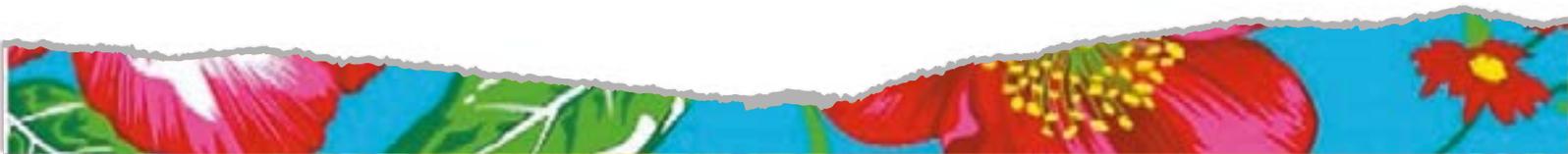
TESES			
Autor(a)	Tema	Plataforma/Instituição	Ano
1. Renata de Lima Silva.	<b>O CORPO LIMÍAR E AS ENCRUZILHADAS: A CAPOEIRA ANGOLA E OS SAMBAS DE UMBIGADA NO PROCESSO DE CRIAÇÃO EM DANÇA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA</b>	Universidade Estadual de Campinas / Pós- Graduação em Artes do Instituto de Artes da UNICAMP.	2010
2. Juliana Bittencourt Manhães.	<b>UM CONVITE À DANÇA: PERFORMANCES DE UMBIGADA ENTRE BRASIL E MOÇAMBIQUE.</b>	Universidade Federal do Estado do Rio De Janeiro - Unirio Centro de Letras E Artes – Cla/ Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC.	2014
3. Conceição de Maria dos Santos Pacheco.	<b>TAMBORES MARANHENSES: DO CORPO AFRICANO À (HÁ) PRODUÇÃO DE SENTIDO DA POSIÇÃO/CONDIÇÃO MULHER</b>	Universidade do Sul de Santa Catarina.	2017
4. Claudemir Sousa	<b>DISCURSO, MÍDIA E IDENTIDADE: UMA ARQUEOGENEALOGIA DO SUJEITO QUILOMBOLA NAS PÁGINAS DO JORNAL O ESTADO DO MARANHÃO.</b>	Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP).	2020

**Fonte** – Elaborado com informações das plataformas CAPES, BDTD e *Scielo e outros*/Nayara Monteles - 2020.

O primeiro artigo encontrado foi publicado por Cássia Pires, no ano de 2017, na revista rascunho de Uberlândia, intitulado “**O TAMBOR DE CRIOLA**[sic.] **DO MARANHÃO: Performance e Jogo**”. Tem como objetivo discutir: “a performance e o jogo presente na dança do Tambor de Criola[sic.] do Maranhão, reconhecendo suas principais características, sua inserção no sagrado e no divertimento popular”, e como foco a coreira e sua relação como o jogo, isso na perspectiva de pensar o/a *performer*. (PIRES, 2017, p. 112)

Este artigo é parte de uma investigação de mestrado, que na ocasião estava em andamento. Enquanto pesquisadora teatral, a autora destaca que a observação de rodas de tambor de crioula e outras atividades da cultura popular ajuda a refletir sobre os movimentos corporais e, especificamente, como uma possibilidade de criação estética. Além disso, realçou que teve a oportunidade de experienciar o tambor de crioula na condição de espectadora e brincante.

Neste artigo, percebo que os conceitos chaves para a discussão são “lúdico”, “jogo” e “personagem/performer” para dar corpo à discussão sobre jogo e cena. Para definição de lúdico a autora observa que: “[...] refere apenas a jogar, a brincar, ao movimento espontâneo, entretanto o termo hoje extrapola o brincar espontâneo passando a fazer parte da necessidade básica humana” (PIRES, 2017, p.114). Para a definição de jogo, Cássia Pires busca fundamentação a partir do exposto por Huizinga (2001), quando diz que o jogo é instável, autônomo e a qualquer



momento pode apresentar-se no cotidiano e pode ser interrompido por meio da quebra de regras e, ainda, do afrouxamento das normas estabelecidas para jogar.

No que se refere à definição de coreira, a mesma afirma: “relativo à coreira, relaciona-se ao seu figurino, pois para participar do Tambor ela veste seu “personagem”. Normalmente são saias longas e coloridas (PIRES, 2017, p. 117).” Além disso, ressalta o conjunto de comportamentos adotados pela coreira e como esses propiciam uma retomada da tradição.

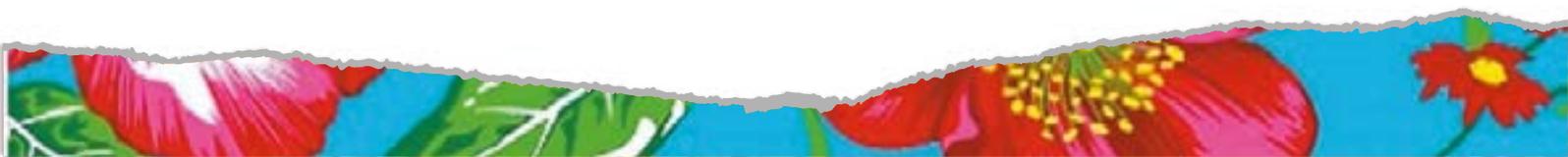
Por fim, no texto apresenta-se a aproximação conceitual das ações realizadas pela coreira e pelo *performer* a partir de discussão feita por Cohen (1989), sobre a arte da performance, quando este enfatiza que o *performer* utiliza uma “máscara ritual” ao entrar em cena e, ao utilizar-se desta, realiza ações diferentes das adotadas em seu cotidiano. Além do mais, de acordo com Schechner (2002), a autora defende que a concepção de performance adotada por este “não se aplica somente aos rituais, mas também em performances estéticas como o teatro, a dança, a música etc. (PIRES, 2017, p.120)”.

No artigo desenvolvido por Marivane de Jesus Costa e Liliam de Oliveira intitulado “**TAMBOR DE CRIOLA: a preservação da identidade e memória negra no período quinhentista brasileiro sob o enfoque historiográfico**”, publicado no ano de 2018, apresenta-se como objetivo “analisar algumas músicas das rodas de Tambor de Crioula maranhense sob a perspectiva da Historiografia Linguística, tendo como fundamentação teórica os historiógrafos e historiadores Koerner (1996), Ferretti (2002)” e utiliza-se como abordagem metodológica a pesquisa bibliográfica e análise do discurso no qual tem-se como elemento principal as músicas do período colonial cantadas durante as rodas de tambor de crioula. (COSTA E OLIVEIRA, 2018, p. 46-47).

Diante disso as autoras fizeram suas análises a partir de um breve relato de como se configura uma roda de tambor de crioula no Maranhão e, logo após, justificam a escolha das três músicas nas quais se pauta a reflexão do texto, toadas para São Benedito. As mesmas destacaram que as músicas foram parte do repertório de distintos momentos do período colonial brasileiro e evidenciaram as formas de comportamento, práticas adotadas, questões relacionadas à vida cotidiana. Nesse sentido, fizeram referência aos negros que viviam na região nordeste, mais especificamente, no estado do Maranhão.

As autoras apontaram, ainda, a importância de trabalhar a pesquisa sob o prisma da Historiografia Linguística (HL), por possuir uma relação com “memória e lusofônia” remetendo a África, isto considerando que as pessoas escravizadas eram “falantes de língua portuguesa”. Assim, no artigo buscou-se ressaltar o resgate da história por meio da oralidade e com ênfase na língua portuguesa.

Como problemática apresentaram um questionamento que foi base, ou seja, eixo norteador para desenvolvimento deste artigo: “quais contribuições as músicas de Roda de



Tambor de Crioula têm na formação e preservação da identidade e memória negra?” (COSTA e OLIVEIRA, 2018, P. 47)

Os conceitos principais trabalhados no texto foram Historiografia Linguística, rito e/ou ritual. Além do mais, apesar de não apresentarem conceitualmente memória e identidade no texto, é perceptível uma discussão sobre estes a partir do tambor de crioula como uma atividade ancestral. A conceituação de Historiografia Linguística pautou-se em Bastos e Palma (2004) quando afirmaram que elas passaram por um processo de transformação, visto que a princípio foi utilizado somente como modo de relatar fatos sem problematizar e levantar qualquer tipo de questionamento.

Conforme expõem as autoras, a Historiografia Linguística teve como seus percussores Konrad Koerner e Pierre Swiggers ancorando-se no fato de escrever a história por meio da linguagem, isto respeitando os princípios científicos. Tal perspectiva metodológica preconizou a utilização de princípios essenciais com base em Anjos (2009): Imanência, contextualização e adequação. Esses pressupostos se desenvolveram em consonância com correntes intelectuais e têm suas raízes no pensamento linguístico.

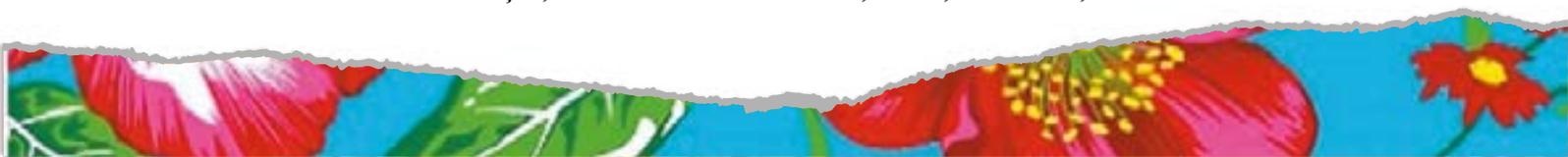
Já a noção de ritual e rito pautou-se em Siches (1968) ao observar que ambos possibilitaram a delimitação do grupo social a ser analisado e se diferenciou pela relação emocional adicionada ao rito e/ou ritual, lembrando que nos participantes emoção, rito e ritual se fundem nas atividades e isso os diferem de outras pessoas. Contudo, apesar da explanação na narrativa não há uma definição sobre as terminologias na narrativa escrita.

Diante da exposição dos conceitos essenciais e que atravessaram a discussão, ao apresentar o tambor de crioula, destaco que as autoras definiram essa manifestação cultural como “manifestação folclórica” que, segundo elas permite a compreensão de uma atividade de ordem social e cultural a qual é “transmitida de geração em geração, por meios informais, criados por classes sociais e valores diferentes que se sobrepõe às variações e as diferenças causadas pelos mesmos.” E, por fim, acrescentam que tratava-se de uma “dança folclórica de grande importância para a cultura negra brasileira.” (COSTA E OLIVEIRA, 2018, p. 50-51)

As autoras continuaram a discussão afirmando que o tambor de crioula consiste em uma manifestação cultural que apresentava características próprias e cujas ações realizadas pelos participantes refletiam o rito e ritual. Assim, apontam essa atividade cultural ligada à “pagação” de promessa e forma de divertimento de uma determinada classe, no qual o surgimento no Estado se deu devido os primeiros escravos que foram trazidos da África ainda no período colonial.

De acordo com Costa e Oliveira (2018, p. 52), “Durante essas rodas de tambor os negros, sempre alegres, dançavam e cantavam letras que falavam da vida diária e dos sentimentos, dos participantes e/ou do dono da festa, em louvor a diversos santos, principalmente a São Benedito.” Todavia, observa-se que estes eram cativos sem direito a praticar suas atividades livremente no Estado.

As cantigas durante as rodas de tambor de crioula foram consideradas como uma “forma de manter viva as crenças, identidade e memória” e, ainda, evidencio, conforme salientam Costa



e Oliveira (2018, p. 55), que “Das diferentes canções existentes, as que têm o tom de brincadeira e que alegra o peito sempre foram as preferidas, na tentativa de amenizar a dor e o sofrimento.”

No que concerne à musicalidade constataram que eram poucas as canções registradas de modo escrito, nesse sentido, as canções foram passadas de modo geracional por meio da oralidade e assimiladas pelos e pelas participantes do tambor de crioula. As músicas eram improvisadas e não havia uma ordem musical a ser seguida. As principais, com base em Ferretti (2000), faziam referência a autoelogios, saudação, cotidiano, recordações e homenagens.

As autoras destacaram, por fim, que as músicas analisadas foram retiradas de pesquisas já realizadas por Ferretti (2002) e que elas também faziam referência a elementos do tambor de crioula como o couro do boi, o São Benedito, São Pedro, histórias de vida. Além disso, perceberam que são escritas em primeira pessoa e que se utilizavam de uma linguagem informal, mostrando uma despreocupação com a fala e a “escamoteação da terminação do infinitivo no final dos verbos para fins musicais, tem-se também a contração de se + eu – se’. (COSTA E OLIVEIRA, 2018, pp. 57).”

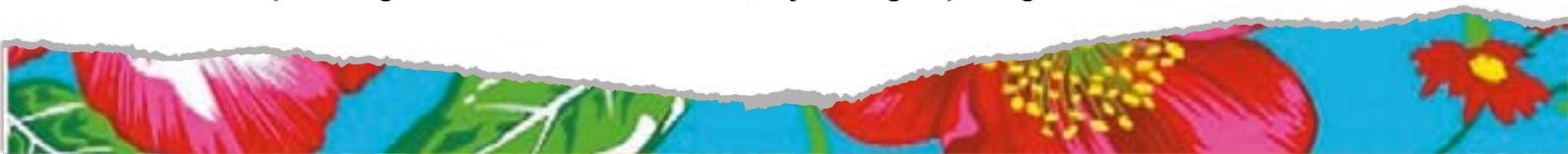
Já o artigo “**DA ÁFRICA AO BRASIL: o sagrado e o profano no imaginário do tambor de crioula no maranhão**”, elaborado por Daciléia Lima Ferreira, Conceição de Maria Belfort de Carvalho & Josenildo Campos Brussio, publicado em 2019 na revista Labirinto de Porto Velho - RO, teve como objetivo “abordar algumas representações do sagrado e do profano nas performances do tambor de crioula no Maranhão, destacando os elementos de matriz africana presentes na tradição cultural.” (FERREIRA; CARVALHO; BRUSSIO, 2019, p.144)

No que concerne à abordagem metodológica as autoras e autor ressaltaram que tratava-se de uma revisão bibliográfica com base em autores como Ferretti (2012), Ramassote (2007), IPHAN (2019), Eliade (1992), Durand (1997), Campbell (2006) e, logo em seguida, realizam uma discussão pautados na pesquisa de campo desenvolvida na Casa do Tambor de Crioula que fica localizado no Centro Histórico de São Luís – MA.

Na introdução percebe-se que as autoras e o autor aproveitaram para apresentar um relato com base histórica e antropológica ao evidenciar a pesquisa realizada por Mário de Andrade que configurou a Missão de Pesquisas Folclóricas. Salientaram que a mesma serviu como referência para Ferretti (2006) no artigo intitulado Mário de Andrade e o Tambor de Crioula do Maranhão. Assim, nesse material, foram revistos alguns equívocos como o fato do Mário de Andrade denominar as músicas religiosas do tambor de crioula como feitiçaria.

Conforme consta no artigo, Ferretti (2006) afirma que o tambor de crioula não é uma dança somente religiosa, todavia suas raízes com a religiosidade popular são profundas e devem ser observadas com atenção visto que sagrado e profano podem caminhar juntos na cultura popular. Assim, denota-se que há uma ligação entre tambor de crioula, religiosidade popular e tambor de mina.

Além do exposto consideram que “[...]o tambor de crioula é conhecido como uma dança de origem de matriz afro-brasileira, cuja configuração organizacional dos brincantes dá-



se em círculo e movimentos coreográficos não ensaiados (livres) (FERREIRA; CARVALHO; BRUSSIO, 2019, p.147). ” Os elementos do tambor de crioula harmonizam-se por meio do canto e da sonoridade dos tambores. A dança adota a forma circular e a noção de sagrado tem forte ligação com o catolicismo e São Benedito. Apesar do que foi exposto pelos autores, considero, com base na experiência pessoal e pesquisa de campo, que os movimentos no tambor de crioula não são totalmente livres e a estrutura da dança é estabelecida a partir da relação da coreira com o tambor grande, isso permite uma dinâmica de jogo onde há espaço para improvisação, todavia não é o mesmo que dizer que não há padrões.

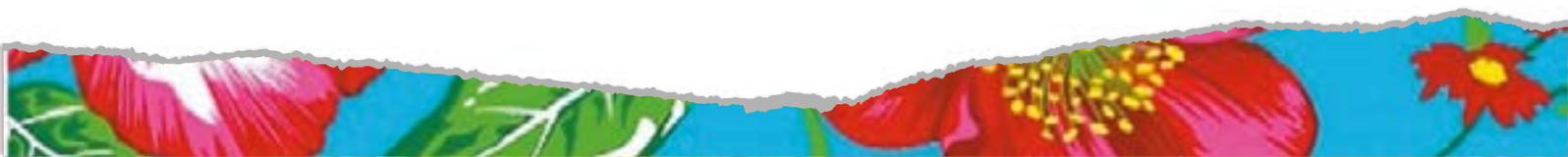
Das discussões apresentadas no texto é perceptível uma abordagem sobre os instrumentos, que no tambor de crioula são denominados de *parelha*, o conjunto de três tambores que comunicam aos brincantes por meio do toque. O tambor grande ou rufador é considerado o solista, o *meião* “dos três tambores ele é o que tem a função de marcação, por isso é o primeiro a ser tocado” e o *crivador* “acompanha a marcação. (FERREIRA; CARVALHO; BRUSSIO, 2019, p.147). ”

Em diálogo com os autores gostaria de destacar que o *crivador* não faz o acompanhamento da marcação e o que ele faz é um contraponto com a marcação e atua junto com o *meião*, como um complemento que marca o pulso, o *chão* do ritmo, enquanto o *crivador* coloca o ritmo para cima. Esse diálogo entre os tambores, a *parelha*, contribui para que as coreiras estabeleçam o ritmo na performance como se fosse um modo de comunicação.

A Casa do Tambor de Crioula é considerada um espaço que fortalece as atividades relacionadas a esta manifestação cultural. O espaço foi comprado pelo Iphan que na ocasião teve que coordenar uma obra de restauro, visto que o mesmo pegou fogo e estava em situação de abandono e desgastando-se em decorrência dos fenômenos naturais como chuva e sol sem os cuidados necessários para uso. Apesar de não ser um espaço amplo, é possível realizar apresentações de grupos de tambor de crioula na parte do fundo do casarão. O espaço conta com ambiente administrativo, de realização de trabalho pedagógico, de exposição de elementos referentes ao tambor de crioula como *vestimenta*, *bebida*, *São Benedito* e vídeo instalação com depoimentos de mestres.

O tambor de crioula apresenta o profano e sagrado “os elementos coreográficos (a dança, as *vestimentas*), poéticos (as *toadas*), musicais (os tambores), o tambor de crioula carrega em si uma profunda dimensão religiosa (FERREIRA; CARVALHO; BRUSSIO, 2019, p.150). ” No mais, apresenta a religiosidade e a ligação entre a religião de matriz africana e o cristianismo.

Para Mircea Eliade (1992 *apud* FERREIRA; CARVALHO; BRUSSIO, 2019, p. 151) essa relação com o sagrado é exposta a partir do estudo da etnologia cultural e pontua a posição que o homem possui diante do cosmo. Essa mesma relação é percebida a partir do tambor de crioula que revela o modo como o ser humano reage à natureza conforme seus valores culturais. Das relações tecidas a partir da compreensão de “centro”, aquilo possui uma ligação com o



mundo, observa-se a forma circular da performance do tambor de crioula como um “processo de sacralização do espaço”.

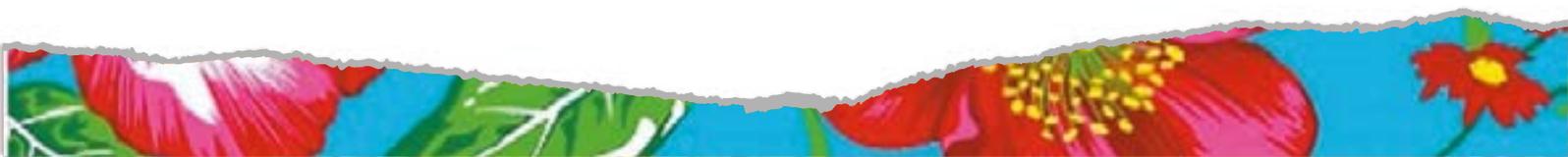
No que concerne à dança no tambor de crioula, autores como Ferretti (2006) e Ramassote (2006) corroboram com a definição de que esta remete a uma das atividades assumidas pelas mulheres. Aos homens cabe a responsabilidade de tocar a parelha e cuidar. Além disso, a dança é considerada para muitos como algo sensual e erótico, visto o movimento que as mulheres realizam como os corpos, inclusive, ao se tocarem como forma de saudação.

Esse processo de saudação, que consiste no bater de um ventre contra outro, chamado de punga, umbigada ou mesmo barrigada, é carregado de simbolismo e tem relação com a fertilidade de danças advindas de África. Do simbolismo profano observa-se também a cachaça como uma bebida sagrada que tem “propriedades mágicas” ao fortalecer o brincante e fazer com que este participe da atividade durante toda a noite. Conforme relato, para os e as brincantes, quando o tambor não tem cachaça para ser ofertado é chamado de “Ô tambor seco!” e essa expressão faz “alusão ao fato de que a brincadeira perde a graça, perde o sentido. (FERREIRA; CARVALHO; BRUSSIO, 2019, p. 155).”

Após a análise de alguns elementos que fazem parte e configuram uma roda de tambor de crioula as autoras e o autor concluem que a compreensão de sagrado e profano depende especificamente do olhar de quem analisa essa manifestação cultural. Além disso, pontuam que essa prática cultural carrega consigo a marca da matriz africana, passa por transformações e sofreu adaptações para ser praticada livremente. Ressaltam também que além dos elementos que foram citados no artigo há outros que também são parte desta manifestação cultural como: vestimenta, coreografia e os cânticos.

Diante do exposto, gostaria de ressaltar que é importante problematizar a construção do sagrado e profano na cultura popular, mais especificamente no tambor de crioula, uma vez que a performance é permeada por ambos. O modo como as relações e as construções de saberes são tecidas na performance corroboram para o entendimento de que o sagrado e o profano estão presente nesta prática cultural tradicional e isso independe do olhar de quem observa.

No tocante as dissertações e teses verifiquei que há um espaçamento de tempo nas publicações e um dos fatores que talvez possa contribuir para isso é o fato de que em média as pesquisas dessas dimensões, devido à necessidade de aprofundamento e complexidade, demoram a ser desenvolvidas e apresentadas. Todavia, nas buscas realizadas por meio de palavras-chaves, foi possível constatar que houve um aumento de estudos que envolvem o tambor de crioula, principalmente artigos. A escassez de pesquisas sobre essa temática é observada por Ramassote (2007, p. 13), a esclarecer que esse foi um dos fatores impulsionou a publicação do livro *tambores da Ilha*, isto desde a publicação feita por Sérgio Ferretti do livro *Tambor de Crioula - ritual e espetáculo em 1979*. Nesse sentido, “[...]duas razões ponderáveis motivaram a publicação de um volume sobre o tema: em primeiro lugar, a inexistência de trabalhos recentemente editados sobre o Tambor de Crioula.” A reflexão de Ramassote (2007)



mostra a necessidade de mais pesquisas abrangentes sobre tambor de crioula no Maranhão, inclusive pela dimensão que essa manifestação cultural tem para o estado.

Passados treze anos após a reflexão de Ramassote (2007) sobre a necessidade de ampliação de pesquisas sobre o tambor de crioula no Maranhão observo que teve um expressivo aumento de investigação e produção de material escrito. O professor Sérgio Ferretti e a professora Mundicarmo Ferretti são propositores do Grupo de Pesquisa Religião e Cultura Popular – GPMINA, que tem contribuído desde 1992 com publicações sobre tambor de crioula e outras práticas culturais do Maranhão. Apesar do falecimento de Sérgio Ferretti as ações referentes a pesquisa científica do grupo continuam sob coordenação de Mundicarmo Ferretti.

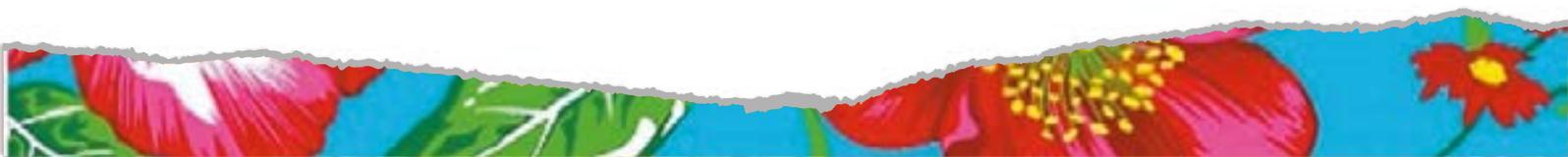
Ao visitar alguns sites de Programas de Pós-Graduação (PPG) constatee que nem todos estão com as publicações de dissertações e teses atualizados. No site da BDTD não constam todas as dissertações e teses defendidas nos últimos anos, desse modo, a tese intitulada “**UM CONVITE À DANÇA: PERFORMANCES DE UMBIGADA ENTRE BRASIL E MOÇAMBIQUE**”, de Manhães (2014), analisada neste levantamento, não consta nesta plataforma e sim no site do PPG. Além disso, considero necessário realçar que há pesquisas em PPGs que antecedem ao processo de digitalização das informações e isso contribui para a não acessibilidade destas por meio da *internet*.

Posto isto, destaco que escolhi três pesquisas de mestrado e doutorado que tocam em questões referentes ao tambor de crioula, mesmo que este não seja o foco central da discussão, para serem analisadas. Outro fator que contribuiu para a escolha dessas pesquisas, que seguem abaixo, foi a temporalidade, ou seja, são mais próximas do período atual, no qual estou realizando a pesquisa. E, por fim, serem pesquisas que fazem referência ao Maranhão como *locus*.

No que tange à dissertação “**O TAMBOR QUE FALA: linguagem e performance musical no “pega fogo” do tambor de crioula**”, de João Paulo Guedes, que foi apresentada no ano de 2016, no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Maranhão – UFMA, o objetivo, conforme expresso no texto, foi “[...] desenvolver uma análise da linguagem dialógica do tambor de crioula vinculada ao conceito de performance musical, em que estão em jogo os elementos musicais e extramusicais. (GUEDES, 2016, p. 6) ”

O autor justificou a necessidade desta investigação a partir do campo de observação no qual foi possível constatar que durante as rodas de tambor de crioula as ações referentes à musicalidade ficavam mais fortes, isso devido ao fato de que os participantes estavam eufóricos. Assim, a música foi compreendida como uma forma de comunicação, mais precisamente como linguagem, a qual pode ser considerada “monológica” ou “dialógica” e, além disso, foram apresentados dois conceitos básicos: euforia e performance musical.

Guedes (2016) destacou que chegou a São Luís, no Maranhão, no ano de 2013 para pesquisar algo relacionado à cultura popular em que pudesse aliar a música e antropologia. Assim, o interesse pelo tambor de crioula nasceu a partir da observação e por entender que nessa performance existe algo que a torna “mântrica, circular e que parece não ter fim” (p. 17).



A pesquisa, desse modo, dialogou com a etnomusicologia que abrange uma ampla concepção de música com base em Seeger (2016 *apud* Guedes 2016). Reforçou que a música foi considerada um fenômeno complexo e que tem por base a cultura e surgiu como produto do comportamento e interações humanas. No tambor de crioula a música afirma-se como uma paisagem sonora que provoca sentimentos, sensações e possui significados. Foi diante desse fato que o autor constatou uma euforia coletiva, de acordo com Seeger (2015), e que existem poucas pesquisas voltadas para análise da musicalidade e do “pega fogo” no tambor de crioula.

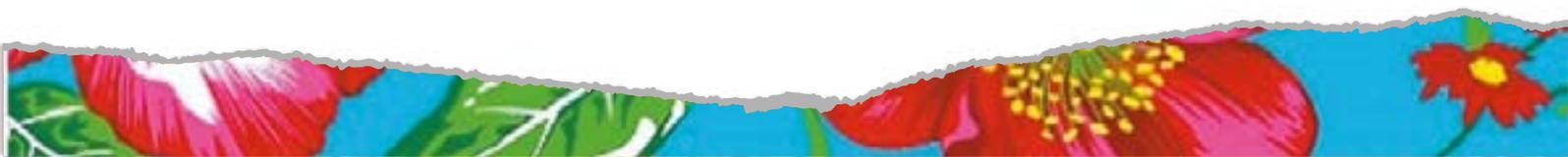
Com intuito de compreender o tambor de crioula e a música, Guedes (2016, p. 20), acompanhou rodas para “pagamento de promessa, festa para entidades espirituais, tambores formais e/para cultura e oficinas ” visando perceber “as diferentes performances e os modos em que a linguagem musical se manifesta entre os participantes. ” Logo após, definiu para investigação e para compor a pesquisa as rodas: Tambor de Crioula Boa Esperança de Jose Ribamar e o Tambor da Capelinha de São Benedito.

Após a definição dos grupos de tambores realizou uma configuração do campo: Coroadinho e Reviver, que ficam localizados na cidade de São Luís, sendo o primeiro um bairro e o segundo parte região do Centro histórico. Além disso, fez um panorama das duas rodas de tambor de crioula, evidenciando um pouco do histórico das atividades, bem como estas se organizavam nos locais em que acontecem frequentemente.

A abordagem metodológica adotada para desenvolvimento da pesquisa foi a observação-participante, ou seja, dentro e fora da roda de tambor de crioula, no qual teve a oportunidade de participar cantando, tocando e observando. Os recursos adotados como forma de registro da performance do tambor de crioula foram fotos, vídeos, gravações para análise do material coletado. Os questionamentos norteadores foram: “o que é este evento? Onde? Como é organizado? Em qual data? Por quem? Pra quê? Por quê?” (GUEDES, 2016)

O autor destaca que deu prioridade nesta investigação “as letras e rítmicas dos tambores” e considerou as questões subjetivas dos fenômenos sociais que foram observados. No que refere-se à performance musical ressaltou que consiste em uma ação social que pode ser recriadora da estrutura social. A abordagem sobre performance musical e euforia baseou-se em autores como Seeger (2015); Bastos (1995); Saussure (2012); Blacking (2007) e outros.

Para Guedes (2016) o tambor de crioula está inserido cada vez mais em um cenário nacional, motivo pelo qual o autor trabalhou na perspectiva de uma antropologia da música e que se evidenciou, conforme ele, por meio do fazer musical enquanto produto e produtor cultural, bem como o agenciamento dessa linguagem. Nesse sentido, o tambor de crioula possui uma linguagem que comunica, que pode ser sentida e passível de interpretação por seus participantes. Como modo de significado define o que é um “bom coreiro e coreira”, assim como um “bom instrumento” e “pega fogo”. Assim, ambos conceitos são definidos pelo desenvolvimento de suas ações para que a roda de tambor de crioula permaneça ativa, e desse modo o “bom” atribui-se à coreira e coreiro que cumpre suas funções na roda e o bom



instrumento é aquele que está afinado e possibilita que o toque ecoe e “pega fogo” refere-se ao ápice da festa.

No processo de definição da música no tambor de crioula destacou e descreveu a roda e seus elementos compositivos: instrumentos, a punga do tambor grande, sotaque, dialogia e monologia e as formas denominadas de transmissão. Os autores utilizados como referência para realização dessa discussão foram: Neto e Ribeiro (2011); Ferretti (2002); Sandroni (2012); Nketia (1975); Schafer (2011), Turner (1974), entre outros.

Logo após realizar a narrativa sobre a performance musical, por meio das apresentações do tambor de crioula, o autor partiu para a definição de euforia coletiva ao ressaltar que a música é parte da relação humana, essa provoca sensação de euforia e felicidade nas sociedades. A euforia coletiva no tambor de crioula foi reforçada pela comunicação não-verbal que é caracterizada por sinais, gestos e olhares e também pode ser observada nas “marchas”, conforme declarou Guedes (2016).

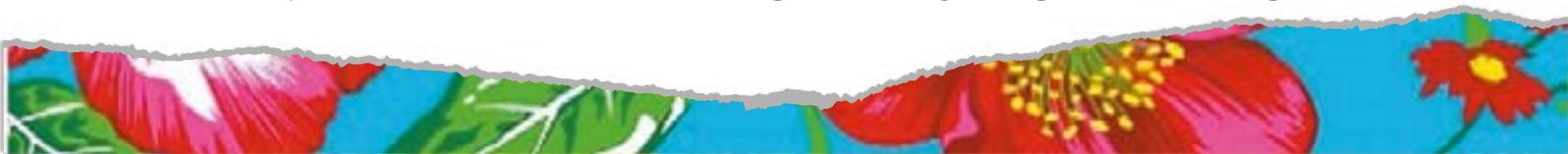
Após profunda análise sobre a performance do tambor de crioula destacou que há diferenças significativas nos sons e comportamentos nas “diferentes performances” e as mesmas apresentam comportamentos que podem variar a plateia pode ou não ser convidada para participar, a intensidade sonora pode aumentar dependendo da toada cantada e tocada, o andamento tende a acelerar no ápice e o meio comanda as mudanças. Por fim, “pega fogo” tanto pode ser expresso sonoramente quando visualmente.

A dissertação de Maria Júlia Maranzato Alves, intitulada “**DANÇAR PARA AS NOSSAS SENHORAS: um estudo na confluência de coabitares do método BPI (bailarino-pesquisador-intérprete)**”, foi apresentada ao Programa de Pós-Graduação da UNICAMP-Universidade Estadual de Campinas Instituto de Artes, no ano de 2017.

O objetivo da pesquisa, conforme Alves (2017) consistiu em realizar uma análise corporal da dança do Tambor de Crioula, que ocorreu durante a festa de Nossa Senhora da Graças, bem como a investigação do que essa pesquisa mobilizaria, de forma sensível e artístico, no corpo da pesquisadora. ” Desse modo destaco que através dos laboratórios dirigidos a mesma realizou a análise corporal e esmiuçou os movimentos da dança de tambor de crioula.

O local de desenvolvimento da pesquisa foi o quilombo Jamary dos Pretos, localizado na cidade de Turiaçu. A investigação laboratorial deu-se por meio do corpo e, ainda, por meio do relato do desdobramento. A abordagem metodológica teve como princípio o método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI). A identificação com essa abordagem foi proveniente da experiência, ainda na graduação em dança na UNICAMP e por meio da experiência na iniciação científica. No ano de 2011, a autora, teve a oportunidade de cursar a disciplina de Dança brasileira I.

Como pesquisadora e estudante de dança, Maria Júlia, iniciou seus estudos corporais em atividades como o “Congado na Comunidade dos Arturos, manifestação cultural centrada na devoção à Nossa Senhora do Rosário” e, a partir do congado experienciou todo o processo de



desenvolvimento da festividade com intuito de adensar conhecimento sobre a cultura popular nesta comunidade. Dessa pesquisa surgiu uma personagem estruturada, que por meio do laboratório, propiciou experiências e sensações singulares como intérprete. (ALVES, 2017)

Um conceito relevante trabalhado nesta pesquisa foi a compreensão de corpo discutida a partir de Rodrigues (*et. al.*, 2016 *apud* ALVES, 2017), o qual possibilitou pesquisar a emoção, abrindo ao intérprete a possibilidade de criação artística. Por meio do método BPI é possível vivenciar diversas sensações, contudo, nem todas irão fazer parte do espetáculo apesar de serem relevantes para o processo criativo. A personagem foi a Margarida, que apresentou entre seus elementos constituintes “vivacidade e fecundidade”. (ALVES, 2017)

Logo após, a autora realizou uma contextualização sobre o campo, mais precisamente sobre o quilombo e suas paisagens na perspectiva de realizar um mergulho na história e cultura do quilombo Jamary. Por meio desse processo deu início a uma relação de empatia e isto a impulsionou o contato corpo a corpo com a comunidade. De acordo com Alves (2017, p. 19):

A comunidade quilombola de Jamary dos Pretos, localizada a 470 km de São Luís (MA), tem atualmente uma média de quinhentos moradores e seis mil hectares, de acordo com o Incra. Não se sabe ao certo o ano de formação do quilombo. A data mais antiga da qual que se tem registro é 1841, no livro “Os quilombos e as novas etnias”, de Alfredo Wagner.

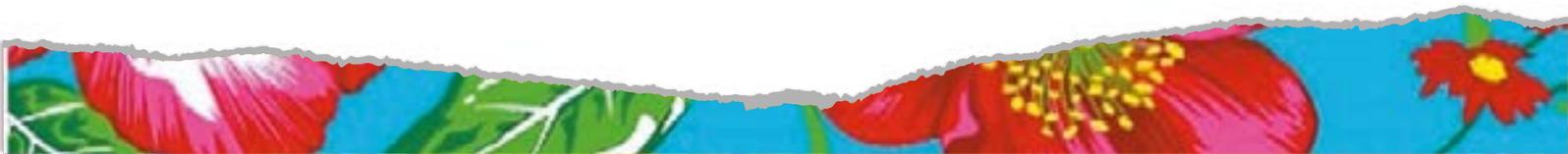
Após breve apresentação do local vem a abordagem metodológica com base na descrição do “Inventário do Corpo”, que segundo a autora é realização da pesquisa como intérprete com “foco na história de vida e na cultura local”. Assim, inicia o processo de sensibilização sobre a dança do tambor de crioula por meio da memória, cultura e dos sentimentos. A partir do Inventário do corpo desenvolveu o trabalho técnico de dança por meio do método PBI.

Como segundo passo para o processo de enraizamento da pesquisa, como um segundo eixo, defendeu que o Co-habitar com a Fonte, que consiste na relação que o bailarino estabelece com o corpo mediante esse processo de investigação. Foram partes desta etapa a escolha do local e sobre o que pesquisar, concretizando-se no “quilombo Jamary dos Pretos e o Tambor de Crioula dançado no Quilombo na festa de Nossa Senhora das Graças”. Destaco que o último eixo desse processo metodológico foi a “Estruturação da Personagem.” (ALVES, 2017, p. 24)

O campo iniciou com a festa de Nossa Senhora da Graças que aconteceu de 29 de dezembro de 2015 a 01 de janeiro de 2016. O festejo da padroeira foi composto por ladainha, levantamento de mastro, rodas de tambor de crioula e procissão. O encerramento da festa ocorreu com a retirada do mastro.

Das dificuldades relatadas para Maria Júlia destaca-se o fato de que nem todas as participantes de tambor de crioula abrem-se sobre a participação na atividade, contudo, ela observou que aliado a esse comportamento a gestualidade e os olhares são marcantes e profundos.

Entre as autoras e autores que são utilizados no texto para tecer a discussão sobre o tambor de crioula, observei: Odwyer (2002); Ferretti (1981); Cordeiro (2006); Barros (2006) Rocha



(2014), entre outros. Também foram fundamentais na discussão o relato da experiência com base na descrição do que foi acompanhado e percebido no decorrer do festejo de Nossa Senhora das Graças.

Com base nessa experiência se constituiu o laboratório que foi finalizado com a instauração da mulher no tambor de crioula, configurando-se como paisagem a mulher de quadril largo, os distintos locais da cidade e a gestualidade que foi ganhando corpo em meio ao laboratório. Diante disso, o desdobramento do laboratório foi organizado em fases como: modelagem, movimento, imagem, sensação e emoção. (ALVES, 2017). A finalização ocorreu com a incorporação da personagem Dalma, cuja direção foi de Larissa Turtelli e Graziela Rodrigues. O processo de modelagem ocorreu por meio do corpo.

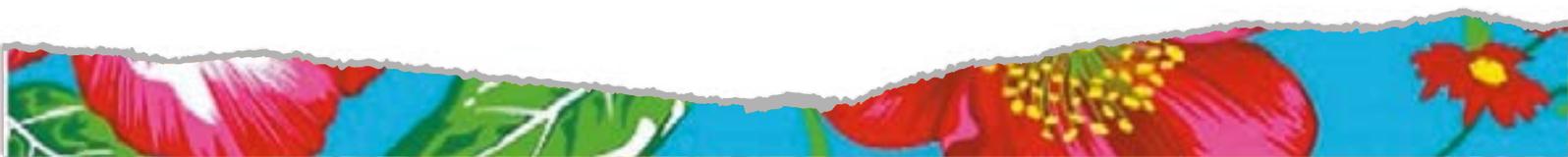
Na perspectiva de Alves (2017) a poética é relevante na medida que revela aspectos de possibilidade de criação cênica e na dança. Todavia, é importante levar em consideração a não folclorização e trabalhar com cuidado questões relacionadas ao corpo da mulher negra, visto que esta já é constantemente sexualizado por suas formas.

A terceira dissertação de mestrado analisada, conduzida por Dorilene Sousa Santos, tem por título “**AS EXPERIÊNCIAS NOS LUGARES TURÍSTICOS: um olhar sobre os projetos quarta do tambor de crioula e pôr do sol no palácio**”, foi apresentada em 2020 no Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal do Maranhão. O objetivo principal desta pesquisa foi “verificar se existe aplicação das dimensões das experiências turística nos projetos Quarta do Tambor de Crioula e Pôr do Sol no Palácio, no centro Histórico de São Luís – Maranhão”. (SANTOS, 2020).

No projeto Quarta do Tambor de crioula a pesquisa remete-se a atividade de roda de tambor de crioula e suas apresentações constantes. Já no projeto Pôr do Sol no Palácio as atividades são voltadas para apresentação de grupos de músicas instrumentais. Ambas as apresentações têm público frequente apreciando as atividades que têm como cenário espaços distintos do centro histórico.

A abordagem metodológica descrita no texto teve caráter exploratório e foi articulada com revisão bibliográfica e pesquisa documental. Os principais conceitos apresentados no texto foram o de experiência, memória individual e coletiva, e discutidos por meio de alguns autores como: Benjamin (1989); Tuan (2013); Candau (2016); *Le Goff* (1992). E, por fim, foi realizada uma discussão sobre o turismo com ênfase nas comunidades com base em autores como Beni (2006); Cooper (2011) e Dias (2003 e 2005).

Desse modo, a discussão apresentada na dissertação destacou a experiência a partir das dimensões do sensível e abordando que este conceito é amplamente debatido por distintas área de conhecimento. Expor os conceitos em Benjamim (1989 *apud* Sousa 2020): *Erfahrung e Erlebinis*. E, logo em seguida, a noção de experiência para Tuan (2013 *apud* Sousa 2020) cuja categoria de análise da experiência é lugar. (SOUSA, 2020)



Apesar de não ser explicitado no texto, destaco que *Erfahrung e Erlebinis* são conceitos discutidos na obra de Walter Benjamin. O primeiro conceito refere-se à experiência, enquanto o segundo diz respeito à vivência, o autor descreve experiência e vivência à luz do cotidiano e reflete constantemente sobre a primeira e segunda guerra mundial e de como estas foram deram força ao nazifacismo.

Nesse sentido, a experiência foi tida como algo singular, de vivência, que provoca sensações e estimula a percepção. Assim as experiências podem ser acumuladas e compreendidas como parte de um processo de aprendizagem no qual adquire-se conhecimento.

Já a memória, conceito relevante para a produção textual, configurou-se como algo que se constrói de modo involuntário, associado à lembrança. Para Nora (1993 *apud* SOUSA 2020), a memória é alimentada por lembranças enraizadas em cada sujeito. Já para Halbwachs (2006 *apud* SOUSA 2020), esta é construída coletivamente, mesmo a considerada individual, e isso deve-se ao fato da sociabilidade humana.

A dissertação de Sousa (2020) enfatiza que o turismo se utilizou dessas memórias para construir imagens e por isso vive o constante desafio de pensar novas paisagens. Todavia, o processo de limpar essas imagens já construídas acabou por estereotipar e ocasionou um distanciamento do turista com a comunidade. Assim, o turismo configura-se como algo para ser visto, espetáculo, que ao ser montado distancia-se da identidade local.

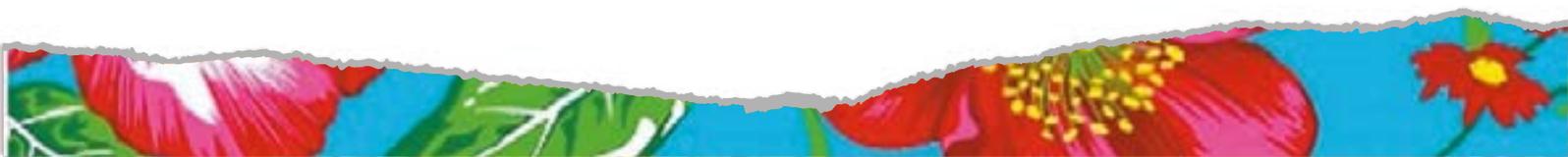
Conforme Sousa (2020), com base em Beni (2006), o turismo é um processo complexo que envolve questionamentos como: o que visitar? Onde? Custo? Como? Desse modo, exige do turista uma série de decisões que podem impactar na experiência. Todavia, este processo turístico pode ser compreendido com um evento social que estimula a economia.

No que se refere aos dois projetos analisados na dissertação, a autora salientou que ambos acontecem no centro histórico e foram criados pela Secretaria de Cultura e, também, foram executados por este órgão vinculado à Secretaria de Estado. Os mesmos aconteceram em dois locais diferentes que são pontos turísticos: Casa do Tambor de Crioula e Palácio dos Leões. Os projetos foram criados como forma de entretenimento e destaca-se que nestes os espectadores observam passivamente. (SOUZA, 2020)

Participaram da pesquisa as pessoas que acompanhavam as apresentações de tambor de crioula, analisando assim quais as dimensões da experiência foram percebidas a partir dos espectadores. As entrevistas foram realizadas por meio de perguntas semiestruturadas.

Dos processos de experiência destaca-se a estratégia de *Marketing* criada com intuito de atrair consumidores. Assim, as dimensões analisadas focaram em entender a experiências turística como: educação, estética, escapismo e entretenimento.

Na pesquisa se evidenciou que seja na condição de espectador ou participante, o tambor de crioula provocou sensações nos turistas e os serviços deram espaço à experiência.



As estratégias foram estruturadas para atrair e atender os perfis de turistas que buscavam: simplicidade, valores locais, integração etc.

Desse modo, para que se tenha êxito na experiência constatou-se a necessidade, conforme Souza (2020), de criação de relações “verdadeiras e memoráveis”. Justamente os projetos turísticos Quarta de Tambor de Crioula e Pôr do Sol no Palácio foram parte dessa oferta visando a experiência.

Na discussão concluiu-se que o projeto Quarta de Tambor de Crioula apresentou maior público e isso aconteceu devido à relação com as raízes culturais do Maranhão, fato que permitiu uma aproximação do público com a prática cultural identitária. Além disso, foi percebido que nos dois projetos constava experiência com base nas “dimensões entretenimento, estética, educação e escapismo”. Sobressai a experiência estética enquanto apelo e elemento contemplativo. (SOUZA, 2020)

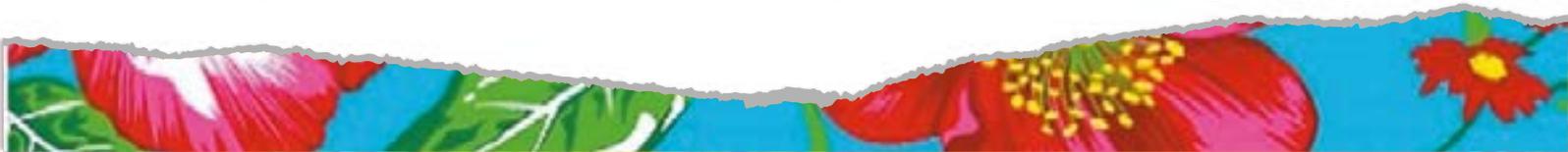
A primeira tese analisada foi a de Juliana Bittencourt Manhães, cujo título é “**UM CONVITE À DANÇA: performances de umbigada entre Brasil e Moçambique**”, publicada e apresentada no ano de 2014 ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO. O objetivo da pesquisa foi “diferenciar suas características, a partir dos contextos festivos ou espetaculares, bem como através dos elementos do jogo e do ritual com base na brincadeira, propõe a hipótese de que o ato de jogar é o elemento que sustenta a continuidade da performance cultural.” (MANHÃES, 2014, p. 10)

Das manifestações culturais abordadas que se configuraram como performance de umbigada entre Brasil e Moçambique, foram analisadas: lundu, tambor de crioula, dança do coco, samba de roda do Recôncavo Baiano e Jongo no sudoeste. A abordagem metodológica foi a etnográfica, por meio da qual observou que em algumas localidades ela teve mais tempo de pesquisa de campo do que em outras.

Para desenvolvimento da etnografia utilizou como referência autores como Clifford (2008); Roger Bastide (1971); Elizabeth Travassos (2004); Carneiro (1961); Artur Ramos (1979), entre outros. As principais discussões conceituais presentes no texto foram voltadas para compreensão dessas atividades culturais e trabalhou com conceitos como: jogo, performance, umbigada e *performer*. (MANHÃES, 2014)

Antes de iniciar a conceituação de performance, umbigada e *performer*, a autora discutiu o corpo como um elemento necessário nas performances culturais de umbigada. Nesse sentido, corpo é a parte essencial para o *performer*, pois por meio deste tem-se as experiências, sente-se a performance enquanto participante. Além disso, o corpo foi considerado a base para que o/a *performer* tenha a oportunidade de construir seu estilo pessoal.

A partir da concepção de “corpo em jogo”, mais precisamente na dança, na pesquisa refere-se ao corpo do brincante ao relacioná-lo com algo ou com alguma coisa que faz parte da performance. Desse modo, o corpo brincante/*performer* é definido como aquele que “prima



pela festa como alicerce, há nele um estado de prontidão festiva, uma predisposição corporal para a brincadeira, de maneira a estar com o corpo disponível e entregue “no aqui e agora”, conforme Manhães (2014, p. 30).

A prática de estar em jogo ofertou para a autora matéria prima para o entendimento da performance tradicional e, também, do ritual e jogo. A presença em performances de batucadas revelou-se especial pela possibilidade de subverter as regras e poderes que foram estabelecidos. Para Manhães (2014, p. 32) o jogo nas performances define “as festividades tradicionais, o sentido da festa agrega vários elementos simbólicos, como espaço em roda, reunião e encontro de variadas pessoas, além da música, dança, ritmo, canto, indumentária”. O jogo, nesse sentido, é definido também com base em Huizinga (2004) e Caillois (1990).

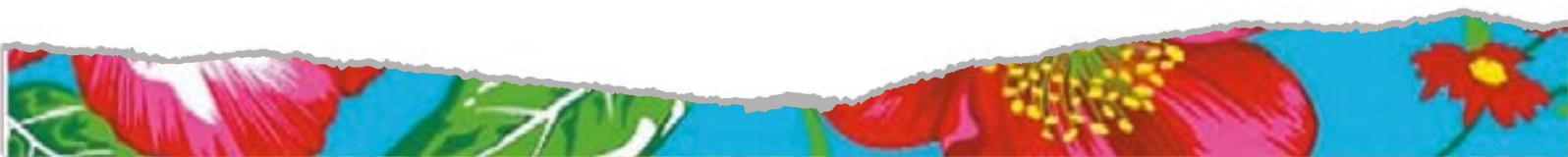
A umbigada tem vários conceitos, todavia, todos estão relacionados ao feminino, à noção de fertilidade e, também, à vida que se liga por meio do cordão umbilical ainda no ventre da mulher. O cordão umbilical, desse modo, “[...] este pedaço do nosso corpo também representa nossas raízes, nossos elos passados e futuros e, fisicamente.” (MANHÃES, 2014, p. 35)

De acordo com Manhães (2014) as danças de umbigada estão inseridas no campo de estudos das performances culturais e são compreendidas como práticas tradicionais e também cotidianas. Para esta autora a compreensão de performances foi refletida, principalmente, a partir de Zeca Ligiéro (2011) e Shechenner (2003). Na pesquisa foi realizada uma caracterização de todas as performances estudadas, entre essas o tambor de crioula no Maranhão. O campo foi realizado, nas palavras da autora, “durante o período de investigação do doutorado, viajei para o Maranhão algumas vezes, mas foi em agosto de 2012”. Para tanto, morou em São Luís por um ano, no processo de desenvolvimento da pesquisa doutoral, e acompanhou pela primeira vez os festejos de São Benedito em Alcântara e São Raimundo Nonato dos Mulundus em Vargem Grande.

Nesse trabalho apontou-se o fato de que o tambor de crioula é praticado em toda a extensão do Maranhão e as apresentações ocorrem principalmente nos meses de junho, julho, agosto e período do carnaval. E, além disso, “a performance pode ocorrer também nas festividades de sábado de Aleluia, 13 de maio (Dia da Abolição da Escravatura e assinatura da Lei Áurea) e 20 de novembro (Dia Nacional de Zumbi e da Consciência Negra)”. (MANHÃES, 2014, p. 65)

De acordo com Manhães (2014, p. 67) o tambor de crioula é uma atividade que não necessita de ensaios, prevalece a espontaneidade nas ações desenvolvidas e organização de roda de tambor de crioula. Para esta o tambor para São Benedito “é um ritual exercido como divertimento ou pagamento de promessa”. Todavia, observou que no Maranhão “uma festividade está entrelaçada a outras celebrações, então um mestre que faz tambor de crioula também pode estar ligado a um grupo de bumba meu boi ou até mesmo de uma festa do divino. ”

Por fim, após a caracterização do lundu, tambor de crioula, dança do côco, samba de roda do Recôncavo Baiano e Jongô no sudoeste, das observações pautada em Moçambique e da experiência corpo a corpo, a autora destacou alguns pontos da conclusão como: as técnicas



corporais na dança ampliam o domínio do movimento por meio de danças tradicionais; a relação de equilíbrio também está presente na umbigada; o jogo propicia a abertura do corpo do *performer*; há mais de um tipo de umbigada; nas danças de Moçambique a movimentação é mais forte e rápida; no Brasil as danças de umbigadas têm semelhanças e diferenças. (MANHÃES, 2014)

Assim como o trabalho de Manhães (2014), a discussão que proponho também se encaixa no campo de estudos das performances culturais, isto levando em consideração que o tambor de crioula é uma performance tradicional de matriz afro e caracteriza-se também por ser uma dança de umbigada. Todavia, nessa pesquisa a autora fala, sobretudo, a partir de um olhar para a dança e para o performer, dando ênfase às questões relacionadas ao corpo e movimentações. Além disso, apesar do foco de discussão não ser o tambor de crioula ela apresenta elementos esclarecedores sobre a umbigada e sobre as ações relativas a roda.

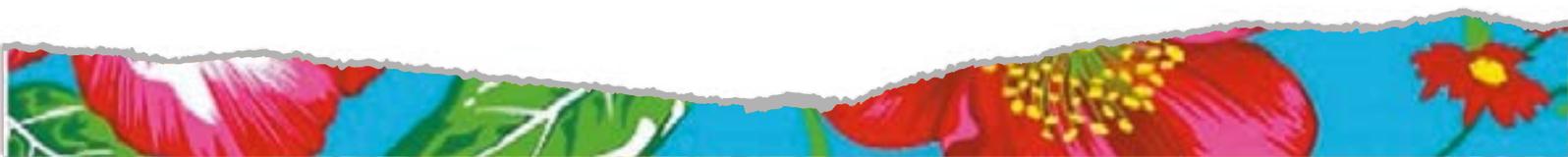
Em 2017 foi apresentada tese “**TAMBORES MARANHENSES: do corpo africano à (há) produção de sentido da posição/condição mulher**” de Conceição de Maria dos Santos Pacheco ao Curso de Doutorado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina. O objetivo da pesquisa foi “compreender as possibilidades de inscrição da posição sujeito brincante coreira na brincadeira de Ponta de Rua, a partir das relações entre memória e cultura.” (PACHECO, 2017)

Para dar corpo à discussão e entender a brincadeira de ponta de rua o recorte realizado pela autora visou entender a posição da coreira e para realizar tal feito utilizou-se a análise do discurso com base em Pêcheux (2010), Orlandi (2002) e Henry (2010). E trabalhou com conceitos essenciais ao desenvolvimento da pesquisa pautando-se em:

[...] desidentificação (Indursky, 2007), arquivo, ruptura (Zoppi-Fontana, 2002), textualização (Gallo, 2008), imbricação, materialidade significante (Lagazzi, 2009), corpo discursivo (Leandro Ferreira, 2013), discurso artístico, tecedura, tessitura, projeções sensíveis (neckel, 2004 e 2010), como, a concepção de hibridismo (hall, 2003), mestiçagem (Canclini, 2003), (Darcy Ribeiro, 1995), (Cattani, 2007) e (Munanga, 1999) e sincretismo (Ferreti, 2013) e para acolher a africanidade brasileira buscou-se a epistemologia da ancestralidade (Oliveira, 2002), numa perspectiva de compreender os movimentos políticos discursivos que remontam às disputas de poder versus resistência observados nos tambores. (PACHECO, 2017, p. 8)

Nesse sentido, diante dos conceitos e da dimensão da pesquisa foi explicitado a Análise do Discurso (AD), enquanto método, e logo em seguida, os sujeitos que compõem este discurso. Nessa perspectiva observou que “A brincadeira do Tambor de Crioula do Maranhão se apresenta como uma manifestação cultural em louvor a São Benedito” e que a mesma se organiza a partir “das coreiras reunidos em três rodas (a roda mais externa formada pelos tocadores e cantadores, a segunda roda formada pelas coreiras e a terceira ou central formada pela coreira que brinca com a imagem do São Benedito nos braços).” (PACHECO, 2017, p. 14).

A pesquisadora reafirma que o objetivo do estudo foi “compreender as possibilidades de inscrição da posição sujeito brincante coreira na BTM de Ponta de Rua a partir das relações



entre memória e cultura”. Nesse sentido, a pesquisa não se prendeu à descrição tendo como eixo a cronologia, mas sim a relevância dos discursos e como estes se apresentam e, desse modo, buscou a apresentação por meio de pontos da AD.

Segundo Pacheco para realização da análise da coreira da BTCM na “posição sujeito brincante coreira e os efeitos de sentidos produzidos na saia/corpo que envolve e recobre o sujeito coreira, buscou-se o contraponto da dançante do Tambor de Mina, que também usa a saia em sua vestimenta.” (PACHECO, 2017, p. 16)

As problemáticas propostas para esta investigação foram: “como a posição sujeito coreira, revestida pelas memórias de um percurso da África, chega à sua condição de mulher nos dias atuais? É possível afirmar que há um transcorrer de tempo, porém será que há uma mudança de posição? Há um deslocamento de sentidos?” (PACHECO, 2017, p. 17)

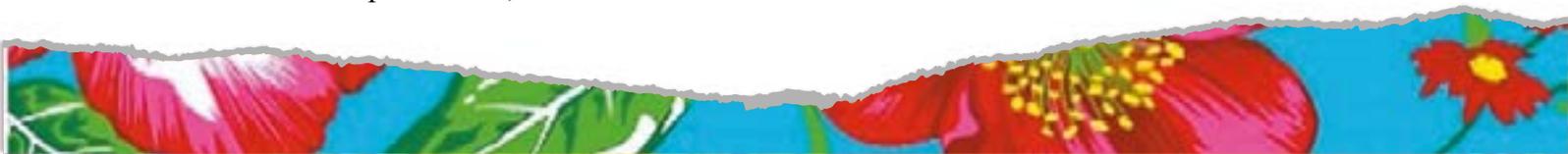
Os questionamentos acima surgiram ainda no ano de 2013, quando Pacheco (2017) estava na Praça Maria Aragão e percebeu que “nesse dia, estavam ali dois rapazes usando as longas e coloridas saias de chita, girando na roda, inscritos e brincando na posição sujeito brincante coreira da BTCM.” A autora enfatizou que não houve afetamento ou incômodo por parte das coreiras na brincadeira de tambor de crioula. Diante disso, na sua tese, compreende que “as coreiras interpretam-se e significam-se não só como mulheres que vestem uma saia, mas uma posição sujeito mulher que se constitui[*sic*]coreira envolvida/(re)vestida por efeitos de sentidos atravessados pela história.” (PACHECO, 2017, p.18)

No texto ela apresenta uma discussão religiosa sobre o tambor de mina, a casa de mina, terecô ou tambor da mata, umbanda qualificada como umbanda branca e os povos da rua. Depois da devida apresentação das religiosidades afro-maranhenses apresenta o tambor de crioula e como eixo norteador dessa discussão a louvor a São Benedito, patrimônio e brincadeira de ponto de rua. (PACHECO, 2017)

Conforme explicado na tese, considera-se a BTCM como “uma manifestação cultural afro-maranhense que mescla costumes e arte e que recupera aspectos de ancestralidade, no que tange ao compasso percussivo do tambor, na coreografia circular e na punga.” A autora apresentou louvação a São Benedito, cantos de todas, que remete às “antigas ladainhas” impostas pelos “colonizadores”.

Ao explorar conjuntamente o tambor de crioula e de mina, Pacheco (2017, p. 62) destacou que o tambor é o elo entre o Tambor de Mina e a BTCM. Todavia, “No Tambor de Crioula, os tambores são cravelhados, ou seja, o couro de pequenos animais é preso ao corpo do tambor por torniquetes de madeira e aquecido pelo fogo para chegar à afinação própria”, enquanto no “Tambor de Mina, os tambores são presos por uma roda de metal que se fixa ao tambor por meio de parafusos e são afinados à medida que são esticados com uma chave de rosca.”

Ao referir ao BTCM, Pacheco (2017, p. 78) destacou que “O pagamento de promessa de santo se dá na brincadeira, com aquela que apresenta a coreografia da punga, no caso do Tambor de Crioula patrimônio, e ainda com a coreira/brincante na brincadeira de Ponta de Rua.” Por



fim, constatou que a saia se configura como um elemento importante tanto para o Tambor de Mina e de Crioula e que as mulheres brincam e também louvam a São Benedito. A posição de coreira da BTCM, que dança na Ponta da Rua utilizando uma saia de chita enuncia a mulher maranhense, seus sentidos, suas memórias, posição histórica social e política. (PACHECO, 2017)

Há desencontros e encontros na pesquisa que apresenta Pacheco (2017) os quais considero importante aqui expor, visto que das experiências de roda que tive a oportunidade de acompanhar, seja de dentro e/ou de fora, a estruturação da roda de tambor de crioula é composta somente por uma única roda, na qual os coreiros que compõe a linha de tambozeiros, o mestre e/ou mestra puxa a cantiga e as coreiras que dançam e repetem o coro. No que concerne a nomenclatura BTCM, apesar de não ficar claro no corpo do texto refere-se a Brincadeira do Tambor de Crioula do Maranhão, como expresso no resumo.

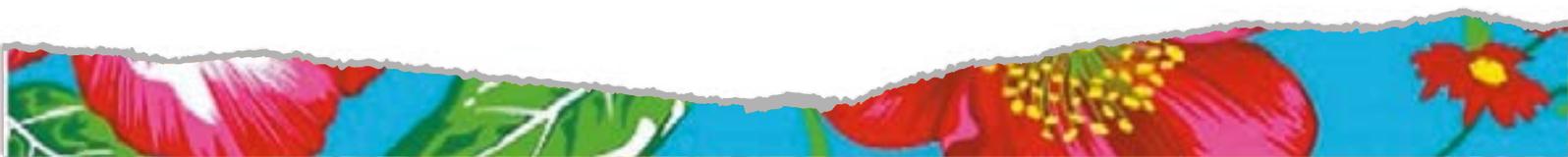
No que diz respeito a promessa do tambor de crioula, ela pode ser paga de distintas formas, a roda constitui-se como um momento sagrado para a coreira que devido a devoção quer mostrar ao santo que ela presenteia. Assim, dançar na roda é abrir e fechar a promessa que pode vir a ser paga de distintas formas como: na procissão, cozinha, servindo comida, acendendo velas todas as noites, confeccionando o manto de São Benedito, entre outras formas.

Percebo que o maior ponto de encontro com a tese aqui exposta seja a compreensão da importância da coreira, da vestimenta como um elemento importante, todavia, em rodas tradicionais isso não garante a presença do homem na dança. Além disso, do entendimento da relevância de São Benedito bem como da coreira como um sujeito construído histórica e politicamente.

Já a tese que tem por título “**Discurso, mídia e identidade**: uma arqueogenealogia do sujeito quilombola nas páginas do Jornal O Estado do Maranhão”, foi apresentada em 2020 ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa, da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara por Claudemir Sousa. Teve por objetivo “descrever e interpretar o modo de enunciar (FOUCAULT, 2008a) o sujeito quilombola na instância midiática”. Para tanto, utilizou a análise discursiva, com intuito de realizar uma reflexão ancorado na historiografia, sociologia e antropologia.

Sousa (2020) utilizou como materialidade para desenvolvimento da pesquisa “Decretos, Portarias e Instruções Normativas” e a “perspectiva dos habitantes da comunidade quilombola Jmary dos Pretos, localizada na cidade de Turiaçu, estado do Maranhão (MA)”. Além disso, realizou uma análise das músicas compostas pela comunidade para o aniversário do quilombo e tambor de crioula.

Com intuito de adensar conhecimento sobre o tema analisou enunciados de jornais cuja temática abordavam o sujeito quilombola e o saber com ênfase na: “Comemoração da liberdade e luta pela consciência negra; O sujeito quilombola e o Centro de Lançamento de Alcântara; Lutas por reconhecimento e conquista de direitos sociais”. Nesse sentido, o autor, foi realizado



um processo prévio de levantamento dos enunciados jornalísticos, isto na perspectiva de discutir sobre o sujeito quilombola e as mídias jornalísticas no Maranhão, mais precisamente a partir do Jornal O estado do Maranhão que tem um grande alcance de difusão de informação no estado.

A discussão apresentou como base conceitual a noção de arqueologia do saber, história, poder, subjetividade, mídia, identidade, semiologia histórica e escrita ideográfica. Sousa, utilizou-se como referências de reflexão autores como: Foucault (2013), Almeida (2006), Arruti (2003), Assunção (2012), Moura (1992) e O'Dwyer e Carvalho (2002).

Para tanto, observou que o quilombo de Jamary dos Pretos fica situado na cidade de Turiaçu – Maranhão, onde se desenvolveu entre suas atividades culturais, o tambor de crioula para qual foi composta a música que serviu de materialidade para desenvolvimento da tese. A música foi composta para o aniversário de 170 anos da cidade, em 2011.

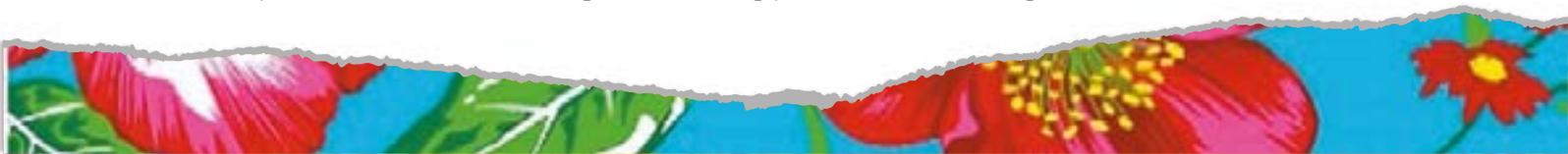
Segundo Sousa (2020) sua pesquisa se justifica pelo fato de que a identidade quilombola é apreendida a partir da percepção do saber erudito e popular e pela possibilidade de realização de uma “a contraposição que fazemos à forma como a história tradicional apresenta o sujeito quilombola, a partir de uma grande narrativa, que remete apenas à constituição dos quilombos, no Brasil Colônia, sem se ocupar da sua existência no presente.” (SOUSA, 2020, p. 18)

Destacou-se, de acordo com Sousa (2020, p. 20), que o Jornal O Estado do Maranhão está a serviço das classes privilegiadas e possui vínculo com uma camada política no Maranhão. Ao realizar a pesquisa ele percebeu que houve três pontos mobilizados no jornal durante o processo de catalogação para análise: “Comemoração da liberdade e luta pela consciência negra”, “O sujeito quilombola. e o Centro de Lançamento de Alcântara”, e “Lutas por reconhecimento e conquista de direitos sociais: a governamentalização dos sujeitos quilombolas.” Não se pode perder de vista que a escrita agencia diversos instrumentos que podem ser vistos conforme as sociedades e épocas.

Apesar da tese “**Discurso, mídia e identidade: uma arqueogenealogia do sujeito quilombola nas páginas do Jornal O Estado do Maranhão**” não ser precisamente sobre o tambor de crioula, mas sobre os sujeitos que nele atuam, por meio da análise do discurso do sujeito quilombola, Sousa (2020, p.102) traz contribuições como aquela que mostra “o tambor de mina e o tambor de crioula foram classificados como “culto fetichista afro-brasileiro.””

Além disso, em 1948, o “fotógrafo e etnógrafo Pierre Verger” esteve no Maranhão e fez diversos registros, entre eles das práticas ligadas à cultura popular e religiosidade: a festa do divino, tambor de crioula e romaria de São Raimundo Nonato dos Mulundus. De acordo com Souza (2020 apud FERRETTI, 2002) algumas dessas atividades eram reprimidas e entre elas o tambor de crioula.

O autor aprofundou a discussão apresentando como se configurava a religiosidade afro no Maranhão, bem como desenvolveu-se desde longínqua data em quilombos do estado, como é o caso do quilombo de Jamary dos Pretos. Assim, após uma densa explanação da noção de saber contribuiu para a concepção identitária do quilombola, relevando-se uma



necessidade de uma biopolítica para a população quilombola, isso em caráter emergencial. Ao mais, foi percebido que o sujeito quilombola agencia diversos saberes e instaura diferentes identidades. Por fim, nos enunciados do jornal, ao tratar do sujeito quilombola, foi constatado que emergem temas como racismo, autoestima, bem-estar, desenvolvimento sustentável, saúde, segurança alimentar e nutricional, educação, moradia, segurança e produtividade, para citar alguns desses campos que evidenciam uma promoção de biopolíticas. (SOUSA, 2020, p. 333)

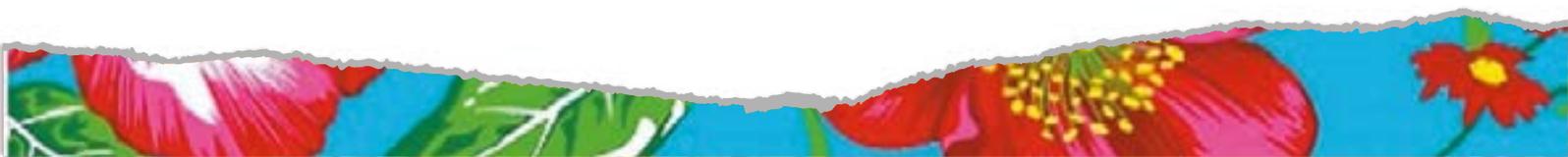
Tendo realizado a leitura dos distintos artigos, dissertações e tese, percebi que há pontos de encontros e distinções entre cada pesquisa apresentada, contudo, cada uma delas evidencia a relevância da temática que tange ao tambor de crioula em solo maranhense, bem como a religiosidade afromaranhense e as pessoas que são praticantes.

A partir da materialidade analisada percebo que o tambor de crioula é tratado a partir de questões pertinentes que envolvem: a linguagem adotadas nas músicas, a política cultural, o jogo cênico, os e as praticantes como performers/artistas/personagens, o turismo, a linguística, o sujeito quilombola, a dança, os desdobramento por meio do processo criativo, a religiosidade, a condição da coreira e do coreiro em jogo, a noção de performance, memória, história, a gestualidade, o sagrado e o profano, entre outros.

Neste percurso de olhar e refletir a partir destas produções bibliográficas saliento que nem sempre o tambor de crioula figura como elemento central da discussão, mas quando abordado reforça e amplia o olhar sobre essa manifestação cultural tradicional, seja como elemento principal ou secundário nas pesquisas desenvolvidas. Além disso, ao focar nas questões estruturantes da discussão que cada material textual apresenta e mergulhar na elaboração de breves sínteses das propostas analisadas, percebo que as pesquisas se distanciam não somente temporalmente, mas metodologicamente, por meio dos objetivos e dos elementos elencados para dar conta dos objetivos propostos.

Considero importante citar, mesmo que não seja realizado um estudo profundo neste momento, que as pesquisas sobre tambor de crioula de Renata de Lima Silva (2010), Valéria Maria Lameira (2002) e Ângelo Teixeira Passos e Sidinalva Wawzyniak (2015) também contribuem para difusão da pesquisa sobre tambor de crioula e para a compreensão sobre o tambor de crioula e, neste caso, ajudam-me a perceber relações que podem ser tecidas nesta tese. Observo, também, que cada pesquisador e pesquisadora optou por olhar de modo específico para o tambor de crioula apresentando, no caso da primeira a perspectiva poética na narrativa com ênfase na criação cênica, a segunda optou por um percurso pautado na psicologia e na figura feminina, e a terceira pesquisa focou especificamente na musicalidade.

Assim, quando observo para o conjunto de estudos realizados, percebo que há pontos de encontros que dão-se especialmente pelo fato das pesquisas abordarem a discussão a partir de rodas de tambores de crioula distintas como: o tambor de crioula voltado para pagação de



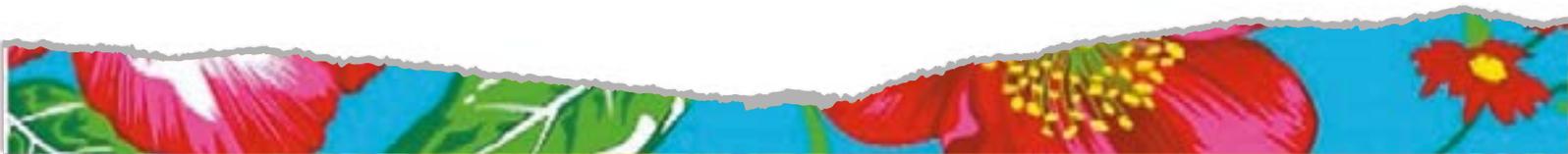
promessa, forma de divertimento, ponta de rua, voltado para entidades, encantados, santos, fenômeno cultural e turístico etc.

No relativo às publicações em formato de livro destaco: Tambor de Crioula - ritual e espetáculo, de Sérgio Ferretti, publicado mais de uma vez, sendo a última edição de 2002. Além desse, o livro Tambores do Piqui, cartas de liberdade, de Ana Socorro Ramos Braga e o livro com fotografias de elementos do tambor de crioula, dos artistas visuais Gabriel Jauregui e Micaela Vermelho, publicado em 2009. A última publicação que encontrei é do *e-book*, fruto da dissertação de mestrado, de Cássia Pires cujo título é “Coreiras: performance e jogo no tambor de crioula.”

Diante do exposto observo que Ferretti tem sido a maior referência citada sobre o tambor de crioula e suas contribuições atravessam todas as pesquisas aqui citadas. Nesse sentido, destaco que a compreensão sobre tambor de crioula refere-se a uma dança de negros ao som de tambores” e continua destacando que “[...] É dança de umbigada semelhante a outras do mesmo gênero existentes no país. No Maranhão o tambor de crioula possui características específicas e só aqui é conhecido com este nome.” (FERRETTI, 2006, p. 95)

Este estado da arte sobre pesquisas com temática tambor de crioula me ofereceu um panorama do que já foi produzindo, tanto no sentido de possibilitar a criação de pontes e conexões que podem servir como subsídio conceitual, como no sentido de compreender melhor a particularidade da pesquisa de doutoramento defendida. A partir desse levantamento considero importante salientar que no trabalho caracteriza-se por:

- A) Ser uma análise realizada com e desde as mulheres que participam do tambor de crioula, por sua vez a narrativa destas configura-se como elemento de costura da pesquisa de campo;
- B) Ser uma narrativa no qual as mulheres que se identificam como praticantes, relatam suas experiências e explicam o tambor de crioula conhecido como tambor de promessa voltado para São Benedito, visto que as rodas podem ser voltadas para outras entidades, encantados e santos;
- C) Tratar-se de uma tese no qual a coreira é reconhecida como um sujeito social e por entender que estas tem um protagonismo nesta performance tradicional;
- D) Ser uma tese na qual se compreende a ‘unidade da roda’, assim as experiências narradas são singulares e contextuais e apresentam-se com base em rodas observadas que aconteceram em dias e locais específicos.
- E) Ser uma tese que tem desdobramento com base na Poetnografia, a qual apresenta-se como uma perspectiva de criação a partir das artes visuais.
- F) E, por fim, por ser mais um material textual, fruto de uma investigação doutoral, que pode contribuir para difusão de conhecimento sobre o tambor de crioula do Maranhão tendo como referência São Luís e Alcântara.



Posto isso, os conceitos de memória, oralidade e narrativa, aparecem como fundamentais para esse trabalho, pois é a partir dessas noções que a abordagem metodológica deste trabalho se funda e, também, por compreender, conforme assinalado por alguns autores e algumas autoras citadas nesse capítulo, que tais noções são fundamentais para a compreensão do tambor de crioula, seja como performance cultural, seja como cultura popular, ritual, ou ainda como performance negra ou tradicional.

### **3.1 Concepções sobre Memória, Oralidade e Narrativa oral**

Neste subcapítulo opto por fazer uma breve abordagem sobre as concepções de memória, assim como sobre oralidade e narrativa oral. Apresento como estas constituem-se e entrelaçam-se a esta tese que versa sobre tambor de crioula com ênfase na performance da coreira/mulher. As vozes das interlocutoras nesta tese foram fundamentais para compreensão da performance do tambor de crioula e suas simbologias, bem como essa se relacionam com a manifestação cultural. Diante disso, levei em consideração a oralidade por compreender que esta é utilizada como base de investigação e perpassa, do mesmo modo, a narrativa oral por interessar-me como estas narram a si, suas experiências, suas percepções na e sobre a performance do tambor de crioula.

#### **Memória**

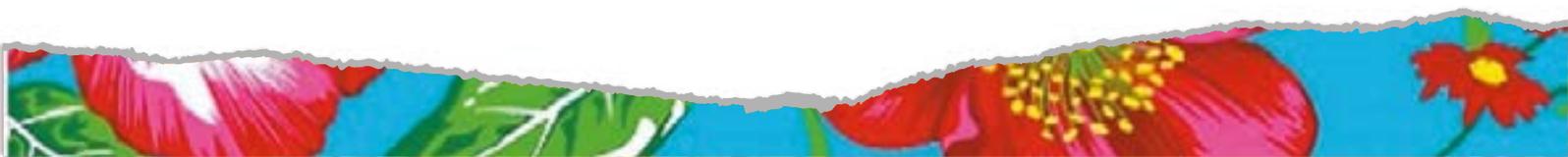
Já há muito tempo que a memória e narrativa oral são utilizadas com fontes de investigação no âmbito acadêmico. São formas de saberes que estão relacionadas, sobretudo, as experiências daquilo que foi vivido e que ganha vida por meio da narrativa oral, a qual apresenta particularidades.

A temporalidade aparece como experiência e pode apresentar-se de diversas maneiras relacionados à vida humana. O tempo figura como representação de história de vidas coletivas, rupturas, sensações e pode ser visto como a relação entre passado e presente com a possibilidade de um futuro que se anuncia. Assim, a análise de performances que têm suas raízes ligadas a um passado é marcado, por um processo de continuidade e descontinuidade, bem como aparece na narrativa oral sobre o tambor de crioula em São Luís e Alcântara. (DELGADO, 2003)

As conversas, os diálogos e, mais precisamente, as narrativas orais das mulheres/coreiras deslocaram-me para distintos momentos de suas histórias de vida tendo como base o tambor de crioula. Por meio dessas narrativas fiz um processo de imersão no tempo, lugares e experiências que atravessam a performance do tambor de crioula. Assim, o tempo é marcado pela singularidade de cada experiência que reflete, nesse sentido, a pluralidade.

De acordo com Delgado (2003):

Em outras palavras, se o tempo confere singularidade a cada experiência concreta da vida humana, também a define como vivência da pluralidade, pois em cada movimento



da história entrecruzam-se tempos múltiplos, que acoplados à experiência singular / espacial lhe conferem originalidade e substância. (p. 12)

Dessa forma, a história do tambor de crioula no Maranhão se relaciona com a vinda dos primeiros negros e negras da África, da escravidão no período colonial, entrecruza-se com a história das manifestações populares de umbigada no Brasil e, sobretudo, com o desenvolvimento do Maranhão e de outras manifestações no estado como o bumba-meu-boi e a formação dos primeiros quilombos.

Ao estabelecer relações do tambor de crioula, por meio da narrativa das coreiras, com outras ações empreende-se uma “movimentação que exige “um movimento através do qual, como já assinalado, relacionam-se diferentes temporalidades (DELGADO, 2003, p. 12).”

No que se refere à memória, Ecléa Bosí (1994, p. 32) a considera uma “substância” que revela o social e que chama a atenção à integração entre sujeito e memória, no qual “[...] vai misturando na sua narrativa memorialista a marcação pessoal dos fatos com a estilização de pessoas e situações e, aqui e ali, a crítica da própria ideologia.” (BOSÍ, 1994, pp. 458-459)

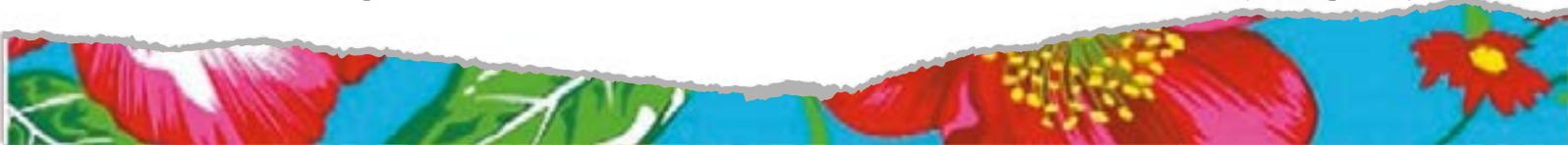
Observo que na memória, por vezes, há deslizos, mas que essas falhas decorrentes do próprio esquecimento é o que também configura e a torna singular. Nesse sentido, destaco, igualmente, que a memória grupal é conformada pela individualidade. Assim, cada palavra dita tem um sentido nesse ato de retomada da experiência por meio da memória.

Considero que trabalhar com sentidos da memória é adentrar ao universo do dito e do não dito. Para Orlandi (2002, p. 14) “todo dizer é uma relação fundamental com o não-dizer” e pauto-me nesta afirmação para trabalhar com quadros da memória que são expressos pelas coreiras/mulheres. Todavia, o ficar em silêncio não pode ser considerado como algo negativo, pois pode evidenciar aquilo que pode ser, também, uma ‘escolha’, ‘fragmentação’, ‘lapso’ do que se almeja dizer.

Além disso, para Bergson (2010, p. 22) a memória responde ao presente como um chamado que responder, ou seja, uma “re-presentificação” que é “ávido de um passado”. Para este, as lembranças estão sujeitas a interferência do presente e isso possibilita a atribuição de sentido no momento atual. Pode-se, desse modo, definir que há uma dialética que permite a junção de presente e passado, como se existisse uma dependência.

A lembrança é o processo de reorganização do pensamento com intuito de organizar o relativo ao passado que está acomodado na mente. Assim, as memórias que permanecem podem ser contadas e passam por um processo de ressignificação, ganhando novas sensações que podem ser provadas pela saudade, bem como pode ser também o resgate de lembranças de alegria, dolorosas, etc.

Trazer à tona os pensamentos acomodados evoca a necessidade de analisar tanto o que foi relatado na narrativa oral como aquilo que não foi dito, silenciado. Essa relação complexa entre passado e presente reforça o quão o passado é presente em nossos cotidianos, nos fazendo retomar o que vivenciamos há uma hora, um mês e uma década, etc. Para Pinto (1998, p. 307)



“a memória é esse lugar de refúgio, meio história, meio ficção, universo marginal que permite a manifestação continuamente atualizada do passado.” Nesse sentido, a memória é rica e vasta e permite que a pessoa tenha a oportunidade de vivenciar e refletir sobre uma experiência e práticas que marcaram sua vida ou a de um grupo.

Para Halbwachs (2013, p. 15) a memória apresenta-se como uma possibilidade de entrecruzar “tempos sociais onde situa-se a lembrança” e responde ao “espaço, quer se trate do espaço endurecido ou cristalizado.” Situações relacionadas à memória não podem ser tratadas como meros recortes das experiências, visto a dimensão e riqueza do ato narrado.

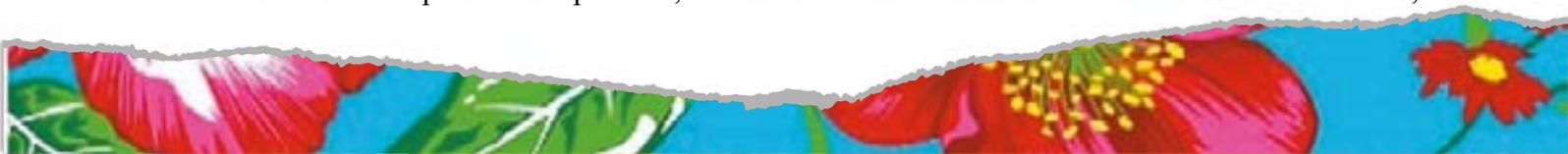
Há uma relação entre a memória coletiva e individual que configura um ponto de vista com base no tempo social. Essa observação ancora-se no fato de que as memórias também são relatos que partem das interações sociais, assim como relação com o espaço, cheiro, espaços, entre outros aspectos que devem ser levados em consideração. Desse modo, mesmo quando a lembrança exposta seja somente de uma pessoa, esta se relaciona no espaço de várias outras lembranças, de outras pessoas que tiveram a oportunidade de vivenciar o mesmo fato, mesmo cheiro, lugar, experimentar sensações, etc. (HALBWACHS, 2013)

Por meio da narrativa oral a memória pode ser materializada, torna-se possível ter acesso a vários quadros de “lembranças antigas” e estas podem ser adaptadas ao “conjunto de nossas percepções”, conforme esclarece Halbwachs (2013, p. 25). Ao realizar a leitura dos quadros sociais e da possibilidade de compreensão e confronto por meio da memória, retomo minhas lembranças nas idas e vindas de São Luís para Alcântara e vice e versa, o modo como as coreiras/mulheres falavam de suas experiências individuais e coletivamente. Por vezes, essas narrativas foram acompanhadas por mais de uma mulher/coreira que no decorrer da conversa sempre acrescentava um ponto a experiência ao dizer “você lembra?”, “lembrei de mais uma coisa” e “tem mais isso, né?! O interessante é que a afirmativa sobre o fato acrescentado se dava, na maioria das vezes, por gestos de acenos com a cabeça com se fosse um “sim” ou com “hukum” prolongando.

Esse cruzamento de lembranças fortaleceu os relatos e corroborou com a compreensão da roda do tambor de crioula e de como a mulher configura-se no ritual, sua gestualidade e vestimenta. Assim em acordo com Halbwachs (2013), nunca estamos completamente a sós em nossas lembranças. Todavia, vale destacar que as testemunhas não são necessárias como forma de validação da lembrança de outra pessoa.

Para Nora (1993), a memória pode ser encarada a partir de três características consideradas relevantes: o material, funcional e simbólico. O primeiro refere-se ao lugar da memória enquanto um espaço físico como arquivos, documentos, os distintos tipos de museus, monumentos, entre outros. Já o segundo, diz respeito ao processo de “cristalização da lembrança,” enquanto o último trata-se da possibilidade de representação do acontecimento experienciado por um determinado grupo.

Para Nora (1993, p. 7) há um processo de articulação entre que promove de modo consciente “a ruptura com o passado, se confunde com o sentimento de uma memória esfacelada,



mas onde esfacelamos desperta ainda a memória suficiente para que se possa colocar o problema de sua encarnação”. Há, nesse esfacelamento, uma continuidade que evidencia a memória, mostrando-se como algo “residual” e nesse caso os locais da memória surgem mediante a relevância da memória.

O distanciamento da memória demonstra a ruptura “com o elo da identidade”, isto como forma de evidência. Essa prática de transposição da memória pela história oportunizou a consagração de lugares. Para Nora (1993, p. 9) a memória é repleta de vida e esta somente pode ser transportada por seres vivos, neste caso, “ela está sempre em permanente evolução, aberta a dialética da lembrança e do esquecimento. ”

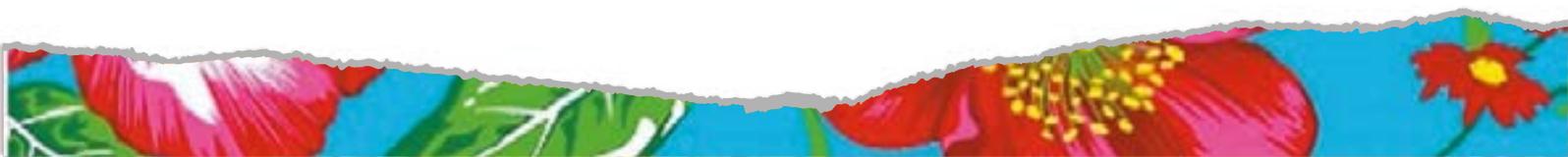
Diante do exposto, a memória pode ser caracterizada como um fenômeno atual e que evoca a vida, contudo, permanece como um elo com o passado. A memória alimenta-se da lembrança, mesmo aquelas consideradas “vagas”, ou até mesmo, “flutuantes”, cenas que podem ou não sofrer “censuras” e, ainda, “projeções”. Em conformidade com Nora (1993, p. 9) saliento que “a memória é absoluta” e passa por processo de evoluções constantes.

No que concerne aos lugares da memória, Nora (1993, p. 13) observa que são categorizados como locais e que “não há memória espontânea” e, sem sentimento. Esses lugares da memória não “são naturais” pelo fato de não vivenciarmos verdadeiramente as lembranças e porque existem pelas minorias, como se fosse uma “memória refugiada” e/ou “focos de privilégios” que só existem por serem considerados “ameaçados. ”

Cada vez menos a memória é vivida de modo espontâneo, contudo, encontra-se abrigada nos saberes que são passados de modo silencioso, assim como na gestualidade, nos fazeres cotidianos, nos ofícios e, também, nos saberes corporais. Posso dizer que a memória é impregnada de saberes e reflexos que podem ser retomados de modo espontâneo e voluntário. Essa memória revela em cada pessoa seu “individual e psicológico”, a “subjetividade” e reflete “memória coletiva”, “social” e ao mesmo tempo “globalizante”. (NORA, 1993, p. 14)

Ainda no que concerne à concepção de memória é perceptível que esta esteja imbricada com o esquecimento, visto a dimensão de acontecimentos e, também, pela densidade de informações, experiências e sensações que cada pessoa experimenta ao longo de sua vida. A memória é parte do indivíduo e somente a ele cabe a capacidade de significar a experiência do passado por meio do seu presente.

No que diz respeito ao esquecimento, Bosi (1994, p. 49) conclui que “a gente que trabalha não pode guardar tanta coisa assim na cabeça. A gente esquece e procura esquecer. ” Mesmo quando há o esforço para guardar tudo na cabeça, como se esta fosse um arquivo, a dinâmica e a velocidade com que novas experiências, cheiros, lugares, informações são agregadas a cada segundo nos impossibilita esta tarefa. Todavia, as lembranças que remetem a algumas situações e saberes perduram e permitem a retomada da temporalidade e do espaço de vivência e da



experiência e das sensações que são ressignificadas pelo momento presente.

Nem todos os momentos evocam as lembranças e o esquecimento deve ser naturalizado, visto que acontecimentos e eventos correm o risco de serem esquecidos. O esquecimento somente leva a compressão de que a memória possui filtros e com base nestes guarda as consideradas experiências singulares. Esse processo de seleção pode ocorrer de modo organizado, sem pressão e de acordo com aquilo que produz significado à vida de cada pessoa.

Exigir de uma coreira/mulher praticante do tambor de crioula que seja capaz de guardar e relatar todas as suas experiências durante a atividade cultural, seja como participante ou espectadora, é forçar e/ou tensionar a memória para produzir uma lembrança que não foi agregada e que naquele momento não desperta significado. Além disso, tal prática pode ocasionar uma sensação de frustração colocando a colaboradora em uma situação de estresse e desconforto.

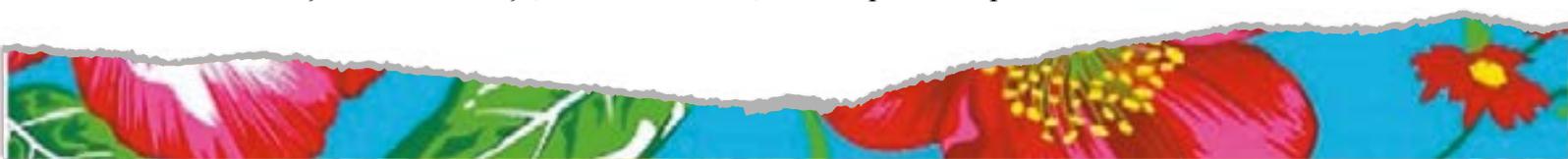
De acordo com Ricouer (2003), o esquecimento não pode ser visto como uma ameaça para a memória, mas como uma possibilidade de reapropriação do passado deve ser considerado o fruto que as pessoas, às vezes, podem sentir-se feridas neste passado. História e memória são distintas e uma não pode ser vista como matriz da outra. A memória é composta por enigmas e isso inclui: ausência, presença e anterioridade.

Ao tratar da memória deve-se levar em consideração a lembrança, a rememoração e não somente o esquecimento como fator que está atrelado a ela. Além disso, pode-se falar em “memória cultural” que atinge seu auge com a área de história e passa ser o “objeto de estudo” em que é exposto “o caráter seletivo da memória”, isso levando em consideração nas narrativas os elementos que são ou não rememorados e estes podem ser descritos a partir de temporalidades distintas. (RICOUER, 2003, p. 5)

Ainda, para Ricouer (2003, p. 6), é importante que os caracteres das memórias dolorosas não sejam relativizados visto que são incomparáveis e cria-se uma problemática. Ao mais, o autor, observa que a memória coletiva “não está privada de recursos críticos” e o esquecimento “tem igualmente um polo ativo ligado ao processo de rememoração, essa busca para reencontrar as memórias perdidas, que, embora tornadas indisponíveis, não estão realmente desaparecidas”.

A memória é um desafio não somente devido à atenção com os detalhes, mas por também levar-se em consideração a subjetividade das pessoas ao narrar a si e sua relação com a experiência. Esse processo de imersão na experiência por meio da memória leva em consideração que o processo de seleção da memória em meio ao presente que conserva o que lhe é pertinente e esse processo pode, de certo modo, interferir na maneira como são apresentados os “quadros sociais.” (HALBWACHS, 2013)

Conforme os estudos de Sarlo (2007, p. 9) “o retorno ao passado nem sempre é uma libertação da lembrança, mas um evento, uma captura do presente”. Para autora a ideia de



não lembrar está carregada de negação, visto que é o mesmo que negar-se a sentir odores. A lembrança, nesse sentido, é evocada mesmo quando não convocada e a partir dessa perspectiva pode ser considerada “soberana” e “incontrolável”.

O tempo da lembrança é considerado o presente, assim este torna-se o “próprio tempo”. Nesse sentido, e de algum modo, para Sarlo (2007, p. 12) o passado chega ao presente como um “perseguidor” que tem a possibilidade ou não de libertar, assim evidencia um *continuum* que é passível de interpretações do próprio tempo da experiência que se convertida em lembrança.

Para alguns o passado traz implicações no futuro. É possível que o passado seja narrado e contado de diversas vezes, de forma intensa, tranquila, serena, de modo objetivo e com um propósito consciente ou inconscientemente. Essa modalidade discursiva é uma reverberação do conjunto social e/ou de natureza do sujeito. Esse formato de comportamento, de um modo geral, remete-se às “visões do passado”.

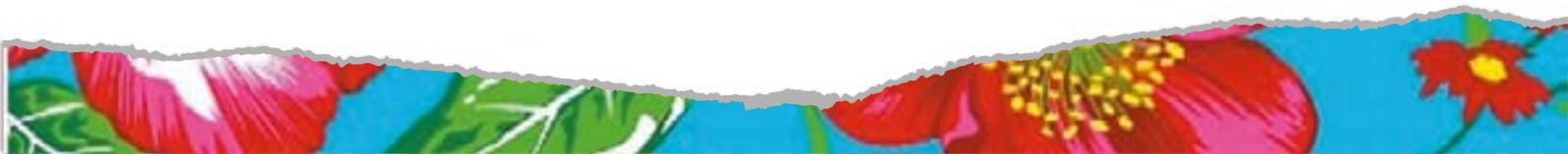
Sarlo (2007) o passado é como se fosse um “quadro de costumes”, repletos de detalhes, regras, exceções, originalidade e curiosidade que já não são presentes por fazer parte do passado. A autora, observa que discutir a memória a partir da subjetividade é uma guinada e define que as pessoas são protagonistas de suas vidas, podem ser transgressoras e variantes.

Como exemplo cito as mulheres, suas vidas cotidianas públicas ou privadas, que durante muito tempo foram marginalizadas e/ou ignorados no passado. Para a narração recorre-se a outros modos como “discursos da memória”: diários, cartas, conselhos, orações”. (SARLO, 2007, p. 17)

A obra de Sarlo (2007) trata de um modo particular de discutir “memória e passado” e como as vozes foram tratadas ao longo do tempo. Assim, acompanha o processo de transformação do testemunho e sobretudo, do momento em que este passa a ser considerado uma verdade para compreensão do passado. Torna-se evidente que o campo da memória é repleto de conflitos, mas pode colaborar para compreensão de acontecimentos, isto tomando como referência o lado jurídico. Noto que em distintos casos, as narrativas da lembrança, o elo do passado, foi legitimado em crimes relacionados ao estado. Nesse sentido, dependendo da situação a memória e o passado podem ter pesos significativos e que causam reverberação na vida de outros sujeitos, isso quando o testemunho é a única fonte referente a um caso.

De diversas formas a narrativa da memória, no caso jurídico, não se trata somente da narrativa, mas das condições em que estes acontecem e são expostos. Esse caso, visibiliza o quanto o medo de perda da memória ameaça o presente. Portanto, a memória pode ser pensada e contraposta a partir de diversos aspectos e entre eles o esquecimento não é o único elemento.

A narrativa da experiência por meio da memória guarda uma intensidade da experiência que foi vivida, todavia, esta pode sofrer influências que estão relacionadas aos aspectos



culturais, sociais, e ainda, de caráter pessoal. A narração está sujeita as críticas, diante disso, denota-se que a memória “é composto daquilo que um sujeito se permite ou pode lembrar, daquilo que ele esquece, cala intencionalmente, modifica, inventa, transfere de um tom ou gênero a outro, daquilo que seus instrumentos culturais lhe permitem captar do passado [...]” (SARLO, 2007, p. 58)

Por fim, ao pensar nas experiências das coreiras e no modo como estas narram suas experiências com o tambor de crioula, compreendo que há diversos fatores que podem interferir, diretamente ou indiretamente, que as escolhas do que narrar também podem estar imbuídas de questões morais, culturais e políticas relevantes e de interesse de quem narra a si e ao tambor de crioula enquanto grupo.

### **Oralidade**

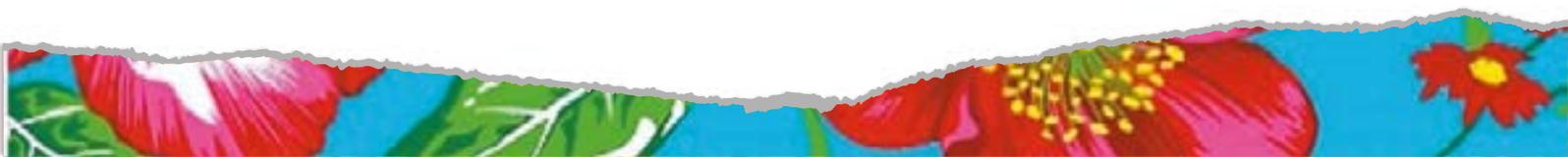
As fontes orais são ricas e permitem a compreensão das dinâmicas sócio culturais, das relações de saberes, do cotidiano, assim como do modo em que as rodas de tambor de crioula desenvolvem-se levando em consideração seus valores, comportamentos adotados, gestos instaurados, conflitos. Dessa forma é potencializada a possibilidade de compreender a complexidade do tambor de crioula tendo como referência as vozes das mulheres/coreiras.

A tradição oral, para os e as praticantes de tambor de crioula, possibilita a criação de raízes profundas e permite que seja preservado pela memória e internalizadas as simbologias dessa prática tradicional do Maranhão. Para Zumthor, (1993, p. 18) o “fenômeno da voz humana com dimensão que determinava, ao mesmo tempo, no plano físico, psíquico e sócio-cultural”.

No tambor de crioula a oralidade possibilita a atualização da performance e permite aos novos praticantes compreender as questões éticas da atividade, os valores e as simbologias e, até mesmo, a própria ancestralidade. Esse exercício de ensinamento e aprendizagem é um movimento orgânico e constante, visto a importância de não desrespeitar as ações e comportamentos instituídos em performances tradicionais como o tambor de crioula.

A oralidade permite que o ‘velho’ adentre ao presente e que as práticas tradicionais, como é o caso do tambor de crioula, se solidifiquem no cenário contemporâneo. Esse processo de exposição da tradição, por meio da tradição oral, permite ao participante não somente aprender sobre atividades tradicionais, mas criar laços de afeto com os demais participantes das rodas e até mesmo dos grupos, e tal prática fortalece as atividades culturais no Maranhão.

Desse modo, cada vez que uma coreira entra na roda de tambor de crioula e desenvolve a performance que aprendeu de longa data com outras coreiras, avós, mães, tias, vizinhas, cria-se um laço que possibilita a manutenção da atividade, bem como há um processo de



direcionamento do corpo para que a outra coreira entenda na prática as ações que devem ser seguidas. Esses ensinamentos acontecem na roda, fora da roda de tambor de crioula e, também, por outros meios visuais como: gesticulação e expressão facial.

Para Padilha (2007, p. 35) o texto oral “[...] contribui para que esta cultura possa resistir ao impacto daquela outra que foi imposta pelo dominar-europeu” e isso colabora para que as manifestações ancestrais continuem acontecendo no Brasil e mais precisamente no Maranhão. Desse modo, as “vozes ancestrais” continuam sendo difundidas por meio da manutenção de atividades como o tambor de crioula.

Observo, ainda, que o “dominar-europeu” tem como aliada a escrita para a difusão da cultura e isso possibilita a sedimentação do saber em espaços distintos, principalmente os acadêmicos. Ao contrário, a cultura e performance ancestral tem como cúmplice para propagação do saber a oralidade, esse modo de produção de conhecimento milenar um “exercício de sabedoria”. (PADILHA, 2007, p. 35)

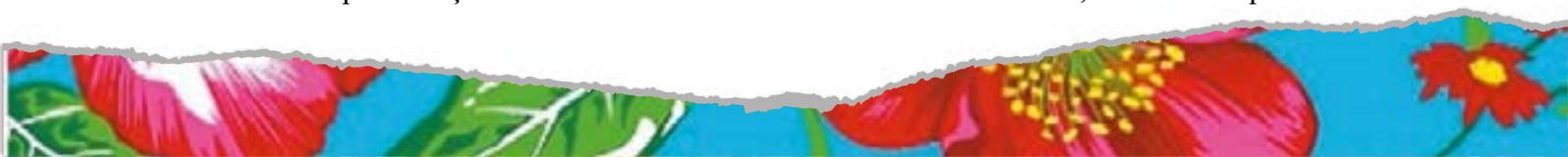
No que concerne ao tambor de crioula a oralidade possibilitou a afirmação da identidade cultural afro-maranhense, sobretudo mediante os conflitos vivenciados no estado que fizeram com que os e as praticantes persistissem e insistissem na manutenção dessa atividade como um caminho para reafirmar as crenças, performance, tradição não-europeia.

Historicamente observa-se que não houve um tratamento igualitário considerando as performances tradicionais não europeias, e isso contribuiu para que as atividades culturais e religiosas afro fossem marginalizadas e negadas. Essa tentativa de silenciamento reforça o preconceito e como este enraizou-se evidenciando a relação de poder do grupo hegemônico ao tentar apagar as performances de matriz afro.

Vivendo nas margens, práticas como o tambor de crioula, sobreviveram mediante um cenário de embates. E nesse caso, a tradição oral constitui-se como uma importante ferramenta para continuidade, a memória é a premissa. De acordo com Hampaté Bâ (1982, p. 185). “[...] A fala é, portanto, considerada como a materialização, ou a exteriorização, das vibrações das forças”. Posso dizer, então, que as vozes têm o poder de dar corpo e forma às atividades culturais, visto as minúcias presentes em uma narrativa.

Diante disso, considero que por meio da oralidade materializa-se as ações desenvolvidas por grupos, sujeitos, suas práticas, comportamentos, atitudes. Além disso, a oralidade pode ser base para compreensão de performance como o tambor de crioula tendo como referência a coreira/mulher. Por meio dos discursos orais é possível interligar os fatos daquilo que existiu e foi vivenciado em algum momento, desse modo, podendo “reproduzir o vaivém que é a essência do ritmo”. (HAMPATÉ BÂ, 1982, p. 186)

No que refere à tradição africana há estudos que mostram a importância da fala como forma de preservação da história e da memória narrada. Diante disso, era comum que as tribos e



comunidade doassem esse poder aos anciões de guardar segredos de “vários ramos da tradição”, algumas informações podem ter desaparecido devido a esse caráter cultural marcante. Segundo Hampaté Bâ (1982) é importante que os relatos de anciões sejam coletados para que o saber não se perca e que as gerações futuras tenham acesso a essa rica fonte de conhecimento.

Bezerra (et al, [s.d.], p. 2) considera conveniente destacar que essa forma de conhecimento “vai se costurando como uma produção de muitas mãos” e, por assim dizer, de muitas de muitas vozes que ecoam transmitindo, de forma “não linear” e com vivacidade, as experiências de quem presenciou ou vivenciou o ocorrido.

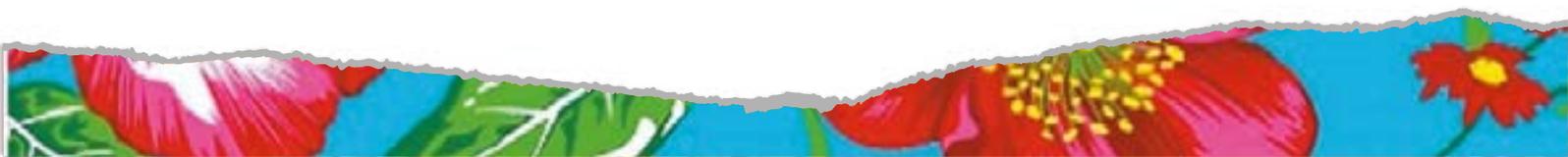
Por meio da tradição oral conectam-se sentidos e saberes, escuta e emoção. O detalhe faz toda diferença, bem como o tom que se dá à experiência vivida no momento de elencar os fatos. De acordo com Xavier (2010, p. 119) “A fonte oral como fonte identitária de um povo, capaz de retratar as realidades, as experiências e os modos de vida de uma comunidade em cada contexto e nas mais variadas relações sociais”.

Para Xavier (2010) há um processo de revificação a partir da fonte oral que insere o sujeito no seu tempo na perspectiva do narrador do seu momento histórico. Tal feito possibilita a retração da experiência com base nas distintas relações e no modo como estas passam a produzir sentido. Além disso, nem sempre a fonte oral compartilha a informação de modo linear, mas de acordo com a relação de sentidos que a experiência, narrada a partir da memória, estabelece relações, conexões e sensações. Assim, antes de tudo, a fonte oral é considerada como um código linguístico que possibilita idas e vindas no tempo. Este formato de diálogo é anterior à escrita e pode se dizer que sedimentou-se como “método de transmissão cultural”.

Para Bâ (2010, p. 39) a tradição oral difere-se da escrita por ser capaz de revestir de “[...] carne e de cores, irriga de sangue o esqueleto do passado” das histórias apresentadas na narrativa e, neste caso, a tradição escrita as “esmaga” por utilizar valores morais. Revestida de prudência, acaba por não usar a fala de modo fidedigno, omitindo e tornando o erro algo que seja respeitável. Desse modo, a folha de papel bidimensional não é capaz de produzir a mesma sensação que a oralidade provoca e que somente a tonalidade de voz, os silêncios, os sons da fala são capazes de instigar.

Todavia, observo que um dos limites da tradição oral está na impossibilidade de conseguir transmitir integralmente o que é falado, isso ocorre principalmente quando ela é passada de uma língua para outra. Assim, a palavra falada pode vir a perder o sentido quando tirada de seu contexto original quando “desenraizada” acaba por perder a sua “seiva natural”. As sensações provocadas pela palavra falada são revigorantes e as sensações são únicas e indescritíveis. (BÂ, 2010, p. 40)

Conversando com as coreiras percebo que a oralidade revela-se no modo como elas dialogam para falar sobre o tambor de crioula, na sua devoção e ancestralidade. Quando Bâ



(2010) destaca que a oralidade tem um vigor próprio e provoca sensações compreendendo isso a cada relato de experiência, no qual elas se emocionam para falar de suas histórias entrelaçada à de seus familiares.

Cada vez que uma lágrima rola o rosto de uma das interlocutoras durante o diálogo compreendo cada vez mais a importância dessas mulheres narrarem questões referentes a performance da coreira no tambor de crioula. Emociona-me a oportunidade de ouvir os relatos e perceber como estes ganham vida, corpo, sons, por meio da tradição oral. Além disso, as vozes nas mulheres/coreiras percebo o relato não somente da alegria, mas da dor, da tristeza de situações vivenciadas relacionadas a devoção e de cura por meio da fé.

Assim, cada vez que Dona Izabel diz “*minha filha, eu lembro*”, ou quando Aninha fala “*pequena, deixa eu te falar*”, Rose esboça “*lembrei de um fato que é importante considerar*”, e dona Marlene destaca “*veja só menina*” e Nicinha profere “*hum! Tem mais uma coisinha para acrescentar*” entendo que trata-se de meu momento de silenciar para ouvir e aprender a partir das narrativas destas mulheres/coreiras.

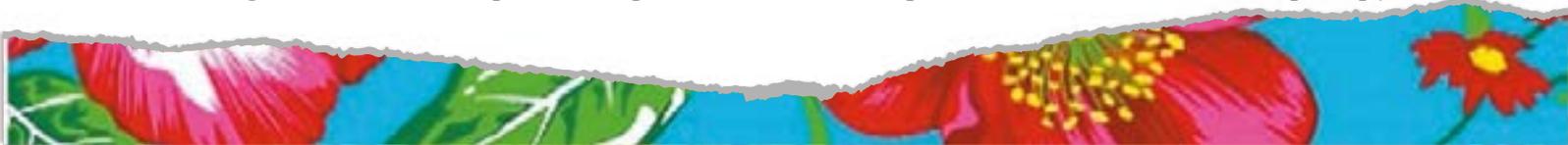
## **Narrativa Oral**

A narrativa oral revela-se como uma abordagem importante para a compreensão do cotidiano e do saber popular, entrelaçado a vida dos sujeitos que com suas vozes e seu modo particular de narrar, dão vida à narrativa oral. Nesse sentido, o narrador e narradora dá à experiência passada nuances únicas, criando uma trama que nem sempre é tecida de modo linear.

No que se refere às narrativas orais e as vozes das mulheres, de acordo com Rocha-Coutinho (2006), durante um longo período a narrativa sobre o cotidiano da mulher foi configurada a partir da fala de homem como forma de exercício de poder em sociedades que se organizam a partir de uma perspectiva patriarcal. Para Rocha-Coutinho (2006, p. 67), “[...] torna-se importante que as mulheres falem sobre suas experiências, sobre sua situação no mundo, a fim de que assumam a autoria sobre suas vozes e vidas”.

A experiência da mulher relatada por homens constitui-se como uma outra perspectiva de olhar para a experiência que é a de quem não viveu, não sentiu. Desse modo, a mulher ao narrar sua própria experiência revela-se como um modo de valorizar e respeitar seu pensamento. A narrativa oral ganha um formato especial, quando esta é incorporada por vida e sentidos de passado e presente.

A narrativa oral é também considerada como um modo de compreender como as mulheres constroem suas identidades e “[...] articulam suas experiências e refletem sobre o significado destas experiências para si”, fazendo despontar suas dificuldades, sua percepção



de mundo, a relação com os outros sujeitos que fazem parte de um mesmo grupo. (ROCHA-COUTINHO, 2006, p. 67)

Da mesma forma as mulheres/coreiras que praticam o tambor de crioula contribuem para esta tese à medida que atribuem valores à experiência dando vivacidade às suas ações cotidianas e durante a roda. Mais do que datas e números através de suas falas, as mulheres/coreiras evidenciam suas identidades como mulheres, coreiras e mestras de tambor de crioula, seus sentimentos, sua relação de fé, suas inquietações e angústias.

De acordo com Rocha-Coutinho (2006), as narrativas orais de mulheres são dados consistentes que possibilitam uma percepção da realidade social, de dramas experienciados. Assim para pensar a performance da coreira/mulher no tambor de crioula é essencial que essas sejam autoras das narrativas orais.

Continuando, Rocha-Coutinho (2006), aponta que

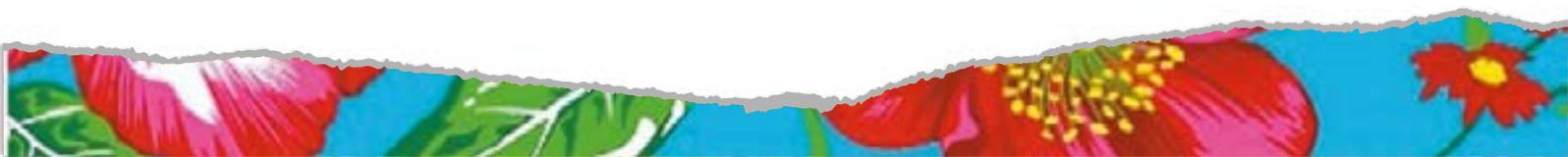
[...] num mundo estruturado basicamente por homens, a habilidade das mulheres de valorizar seu próprio pensamento e sua experiência é, muitas vezes, bloqueada por dúvidas e hesitações quando sua experiência pessoal não está de acordo com os mitos e valores que dizem respeito a como uma mulher “deve” ser, se comportar e sentir, isto é, com a identidade que para elas foi construída. (p. 67)

Olhar para a narrativa das mulheres/coreiras é, desde o prisma da memória, uma maneira de compreender de que modo se configuram as relações de saber e poder em performances tradicionais. Além disso, essas narrativas orais não se limitam ao jogo entre verdade e mentira, mas a um rico panorama de como cada pessoa percebe a realidade vivenciada entre temporalidades distintas, como é o caso do encontro do passado e presente em uma narrativa oral.

As narrativas orais, nesse sentido, podem ser vistas como relatos pessoais que ao mesmo tempo que comunicam questões relacionadas à vida possibilitam um entendimento de performances tradicionais. As mesmas podem ser consideradas, ainda, fonte de estudo, no caso do tambor de crioula as narrativas apresentam as somas das experiências acumuladas, das aprendizagens proveniente da relação que se mantém com a oralidade e com a memória.

O narrador e a narradora relatam histórias legítimas que se sustentam pela memória de quem apresenta o fato. Conforme ressalta Pezzara (2015, p. 124) “O sujeito é recolocado em cena, sendo valorizada a sua concepção de mundo e sua dimensão subjetiva.” Desse modo, as narrativas do testemunho cotidiano, pautado na memória e expresso pela oralidade, articula os “imaginários sociais” e também o modo como constroem suas identificações com a cultura e com o mundo.

Para Sarlo (2007, p. 21) nos âmbitos acadêmicos há um interesse voltado para a compreensão dos bens simbólicos a partir da narrativa em primeira pessoa, na qual o sujeito tem a oportunidade de falar de modo livre. Existe, assim, uma valorização dos “modos de



subjetivação”. Esse processo narrativo evidencia a maneira como o sujeito se relaciona com o passado, bem como confronta lembranças que irrompem o pensamento sem pedir licença dando textura a narrativa oral.

No que concerne ao processo de entrevista, do qual deriva-se a narrativa oral, é necessário que se tenham determinados cuidados, entre eles: respeito ao tempo de fala, não obrigar a pessoa a falar o que ela não almeja, descobrir estratégias para conversar, não tentar interferir observando ao narrador do que ele precisa lembrar, não forçar uma situação ocasionando desconforto, colocar-se na condição de ouvinte, deixar o narrador livre para que este teça os fios do diálogo conforme almeja. De acordo como Vergara (2004, p. 33) quando o narrador é exposto a situações nos quais se sente desconfortável ele ou ela pode recorrer ao esquecimento e utiliza-se termos como “eu não lembro”.

Não lembrar no momento da narrativa oral pode ser uma estratégia que configura o esquecimento e/ou simplesmente uma escolha da memória que não fixou esse detalhe como algo relevante, visto que as escolhas do guardar, do que lembrar, acontecem por fatores distintos e, entre eles, o afetivo. Todavia, o não lembrar e/ou até mesmo o esquecimento não torna a narrativa inválida, mas um exercício narrativo oral singular com características próprios de quem dá vida a história narrada.

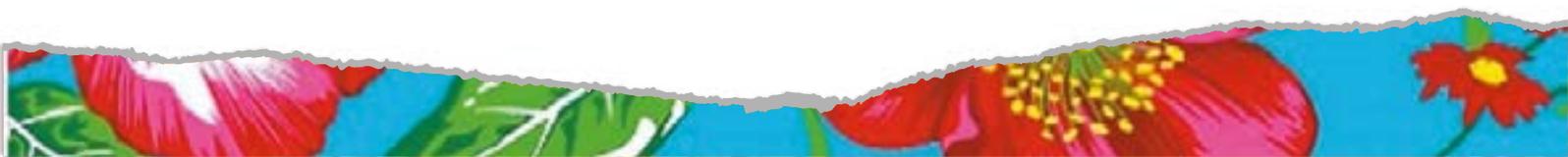
É interessante observar as notas de vozes que o ou a narradora constrói a narrativa, prendendo o olhar e ouvidos de quem escuta. Nesse sentido, destaco que cada narrador escolhe os fios da trama e os apresenta e, utiliza caso não consiga lembrar, de habilidades imaginativas que dispõe e que considera necessária para que a história tenha sentido.

De acordo com Pezzaro (2015) no que concerne ao narrador...

Se ele não consegue memorizar os detalhes exatamente como gostaria de lembrar, utiliza-se da capacidade humana de imaginar ou inventar coisas, combinando inteligência e habilidade com seus conhecimentos e meios dos quais dispõe. O texto se transforma por motivos e por estratégias da sua própria constituição, pois o texto oral se estende para além das palavras de seu narrador, mais além da própria presença do enunciador. (p. 126)

Desse modo, o narrador escolhe as palavras para compor a narrativa e a transforma de acordo com a “capacidade humana” de criar para dar corpo à história e vivacidade ao texto oral que transcende para além do que é dito pelo próprio narrador. Todavia, considero que o pesquisador não pode tornar-se refém das narrativas orais de quem apresenta os fatos e faz-se essencial pensar sobre os métodos de interpretação pautando-se em distintas fontes de conhecimento.

O modo como em que o e a narradora apresenta os fatos constitui-se como particularidade de apresentação da informação que a torna única e apreciável e, ao mesmo tempo, revela a perspicácia desta que acrescenta notas doces, salgadas e amargas à narrativa oral, envolvendo



os e as que estão a volta. Não se pode esquecer que em uma história o que está em jogo são também questões ligadas à subjetividade de cada indivíduo.

A construção do saber por meio da narrativa oral inclui visões de mundo que dizem respeito à particularidade de cada pessoa. O modo de falar, nesse sentido, não pode ficar restrito somente à voz, pois o corpo é um elemento primordial neste processo de contar histórias ligadas à vida e, mais especialmente, narrativas do eu. Nas narrativas orais o corpo fala de modo singular e constata-se que “[...]na corporeidade, os processos de transmissão e de transformação vão ocorrendo sem grandes dores.” (2014, p. 149).

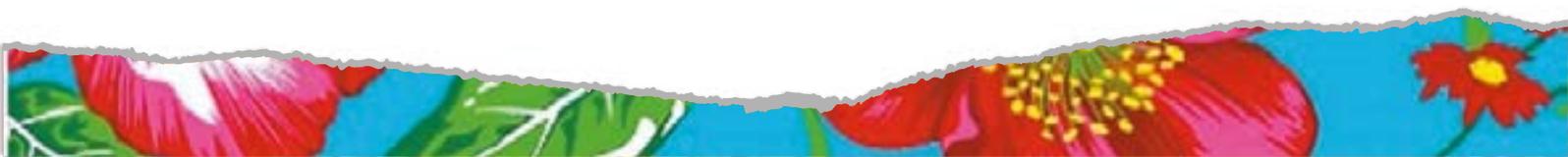
O tambor de crioula é uma performance na qual o corpo tem um valor singular como processo de atualização dessa atividade cultural, visto que as ações faladas também são derivadas de experiências corpóreas que afetam diretamente aos praticantes. Estes atravessamentos evidenciam como a experiência sintetizada no corpo, sentida na pele e em contato com a pele da outra, ocasiona reverberação na narrativa oral.

Além disso, no decorrer da narrativa oral percebe-se como as mãos, os movimentos do corpo, de pernas, braços e cabeça, ajudam na construção da narrativa e soam como uma tentativa para explicar sobre determinada ação e escolha. Durante a narrativa oral, quando a música se faz presente, a posição do corpo, mesmo que na cadeira, assume posicionamento para que o gesto ao qual se refere fique a relação da gestualidade com a fala.

A relação entre gestualidade e fala surge quase que de modo espontâneo durante a narrativa sobre o tambor de crioula e a performance da coreira. Essa consciência corporal é expressa como forma a exemplificar fatos ocorridos sobre a performance durante a roda. A consciência corporal é interessante e adentra a cena durante a narrativa oral, os comportamentos são instaurados não somente durante a atividades, mas sempre que há um interesse em jogo.

A narrativa oral juntamente com o corpo fortalece o ato de contar a história a quem aproxima-se para assumir a escuta, assim a ação vivenciada ganha tanta força que parece que se vivencia como se em contíguo com a narradora. No tambor de crioula sempre chamou a minha atenção a forma como as mulheres/coreiras narram suas histórias, acessam suas lembranças para enfatizar questões referentes a essa performance. Ao realizar os momentos de conversas, elementos como o poder de entrega, a capacidade de emocionar-se e estender este sentimento apareçam provocando lágrimas, encantamento, arrancar risos e sorrir ao mesmo tempo que faz provocações.

As pausas, às vezes tão intensas quanto as palavras, provocam a quem ouve a narrativa a possibilidade de completar a expressão atribuindo e sugerindo palavras como se quisesse auxiliar a narradora para dar continuidade, conforme observei durante as conversas com as coreiras/mulheres. Todavia, as pausas em vários momentos, foram necessárias para conter as lágrimas diante de algumas narrativas dolorosas e que remetiam às agressões físicas sofridas por familiares que praticavam tambor de crioula. Além dessas pausas, acompanhadas por lágrimas,



havia aquelas que eram combinadas com respiração profunda, longa, mas que possibilitavam a retomada da narrativa oral.

No tambor de crioula a narrativa oral tem a particularidade que a tornam singular não somente pela narrativa com as singularidades já apresentadas, mas pelas sensações que esta provocam a quem estava a volta da narradora. Retomando a memória das entrevistas, fecho os olhos por alguns segundos. Tanto em Alcântara como em São Luís, observei o quão as narrativas tocavam profundamente as narradas, familiares e amigos que estavam ouvindo atentamente.

Por duas vezes ouvi em uma narrativa que era a história da luta e não da dor, por isso a emoção. Não deixavam de chorar as perdas dos entes queridos, mas lembravam a importância das conquistas diante das lutas e como elas mesmo diziam da batalha. Olhava para aquelas mulheres/coreiras e percebia uma cumplicidade durante a narrativa oral no qual se apoiavam por meio do olhar e pelo gesto de que concordavam com o que estava sendo dito ao afirmarem com a cabeça.

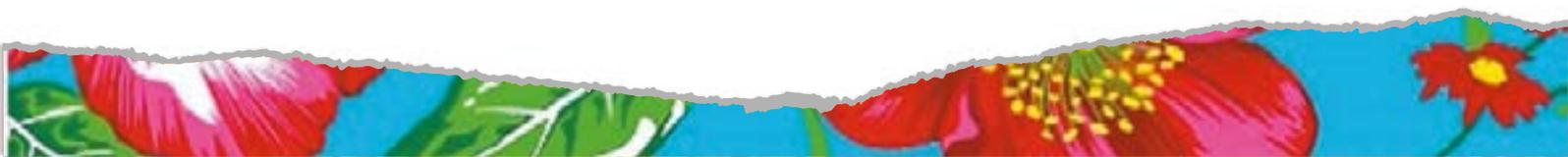
Na narrativa oral das coreiras/mulheres, ao ouvir os áudios da gravação, lembrar dos momentos de conversas individuais e coletivas, há algo que sempre me captura e me envolve, trata-se da relação afetiva e de cumplicidade, as pausas, as lágrimas, os movimentos, a conversa atravessada por musicalidade, a gestualidade como forma de esclarecer o acontecimento da roda de tambor de crioula, bem como, da performance da coreiras, a alteração de voz para expressar a indignação, a sensibilidade para abordar o que consideram sagrado.

Na palavra de Perazzo (2015, p. 126) a narrativa oral, que é entrelaçada com as histórias de vida, não pode abrir mão da “compreensão das subjetividades” e, também, não deve “prescindir dos sentidos que os sujeitos dão à ação”. Desse modo, é necessário levar em consideração que cada pessoa é agente de sua própria história, bem como “narrador oral”.

Posto isto, destaco que oralidade, narrativa oral e memória integram-se no sentido de dar corpo aos discursos das coreiras/mulheres que se apresentam nesta tese. Portanto, os apontamentos supracitados revelam as relações de saberes que constituem o tambor de crioula. O conhecimento apresentado foi construído social e culturalmente, no cerne da performance, em meio às atividades que são desenvolvidas antes, durante e depois da roda de tambor de crioula.

### **3.2 Cultura Popular e Catolicismo Negro**

Ao pensar a discussão sobre cultura popular faço a opção por apresentar distintos conceitos e suas particularidades como uma colcha compostas por retalhos, que por sua vez, é composta por matizes e texturas distintas. Desde já, realço que não tenho o interesse de findar a discussão chegando à conclusão, visto que compreendo a dimensão do popular como algo dinâmico, que se reinventa, do saber cíclico que, mesmo quando nas margens enquanto lugar de prática, sobrevive e instaura-se a partir do fazer e do viver. Assim, não tenho a pretensão de



colocar a cultura popular em um caixa com contornos precisos, dimensões definidas. Por isso, os conceitos aqui expostos são para mim exercícios que projetam-se e ampliam-se, portanto, não tenho o intuito de findar a discussão e/ou dar forma definitiva à cultura popular e, porque não dizer, culturas populares, mediante o panorama e histórico que esta possui.

Ao pensar nas questões dinâmicas de transformações e da cultura popular, pode-se constatar com base em Hall (2003):

A cultura popular não é, num sentido ‘puro’, nem as tradições populares de resistência a esses processos [de ‘moralização’ das classes trabalhadoras, de ‘desmoralização’ dos pobres e de ‘reeducação’ do povo], nem as formas que as sobrepõem. É o terreno sobre o qual as transformações são operadas. (Hall, 2003, p. 248-249).

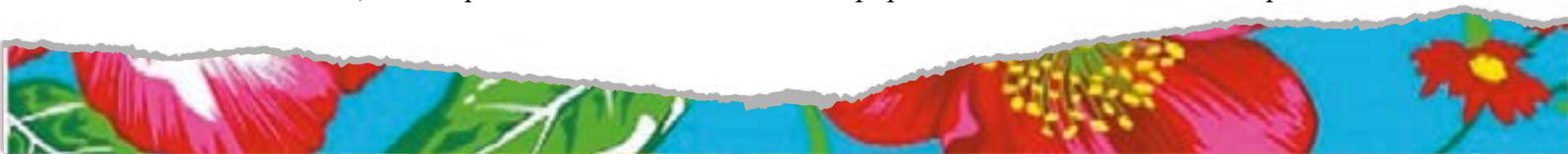
Nesse sentido, a cultura popular é tradição, mas também passa por transformações que a tornam fluída e contextual pela dinâmica vivenciada por seus e suas praticantes. Além disso, levo em consideração que é uma discussão que também carrega consigo histórias que evidenciam o amor e a dor, do lugar da escuta, do silenciamento e da fala, do confrontar e da conciliação quando necessário. Desse modo, estou atenta, para não correr o risco de cair na simplificação, em problemáticas mais profundas que concernem a relação desta com a classe dominante e os fatores políticos, deste modo, refiro-me ainda às ações e discursos que insistem em deslegitimar as práticas culturais ligadas à cultura popular e qualifica seus e suas praticantes de modo negativado, ou até mesmo, como uma atividade de menor valor cultural e simbólico.

As mudanças ocorridas na cultura popular não podem ser compreendidas como antagônicas e/ou percebidas como aspecto negativo que caminha na contramão da tradição. Tais transformações, por sua vez, podem ser consideradas uma resposta do tempo, das necessidades cotidianas que surgem, podendo ser acolhidas como complemento que ajudam no processo de instauração e preservação do saber e do fazer.

No que concerne à cultura popular, vale destacar que durante um longo período há estudos que demonstram a romantização da mesma corroborando para uma visão pueril e, nessa perspectiva, conforme Vilhena (1997), houve a “ [...] fabricação de um popular ingênuo, anônimo, espelho da alma nacional, [sendo] os folcloristas seus continuadores, buscando no Positivismo emergente um modelo para interpretá-lo. ” (p. 24).

Desse modo, o termo *folklore* cujo significado consiste em *folk* (povo) e *lore* (saber), cunhado por Willian John Thoms, foi uma adaptação realizada a partir da língua europeia, passou a ser tratado no Brasil como folclore e a terminologia passou a ser associada à “transmissão”, “preservação” e “tradição” e passou a substituir outros nomes adotados até 1846 como “antiguidades populares. ” (CATENACCI, 2001)

No Brasil, como bem salienta Ortiz (1985), havia uma fronteira que parecia não claramente delimitada, entre aquilo identificado como cultura popular e da elite. Isso ocorria especialmente



pelo fato de que a própria nobreza relacionava e participava do que era considerado práticas dos grupos subalternizados, tais como: religião, danças, superstições. Em contrapartida, o mesmo não é possível afirmar da participação das camadas subalternas em atividades das elites. Ao mais, é preciso considerar que durante um longo período, as práticas ditas populares, associadas aos grupos subalternos sofreram repressão de ordem religiosa, por parte do catolicismo e do protestantismo, e de forças políticas, para atender ao Estado e ao que esse considerava ser um modo de manter a ordem e a segurança.

Há uma constante luta da cultura popular para manter-se e isso no sentido de não ser abafada e silenciada. Desse modo, interessa aos praticantes fortalecer essa forma de conhecimento com intuito de que esta não desapareça mediante essas lutas constantes que interfere, inclusive, no modo como as pessoas percebem a cultura popular e sua dinâmica de se movimentar e sobreviver em meio às situações conflituosas. Por isso dizer que existe um interesse de manter a cultura popular como forma de afirmação identitária e de reconhecimento da importância do saber popular.

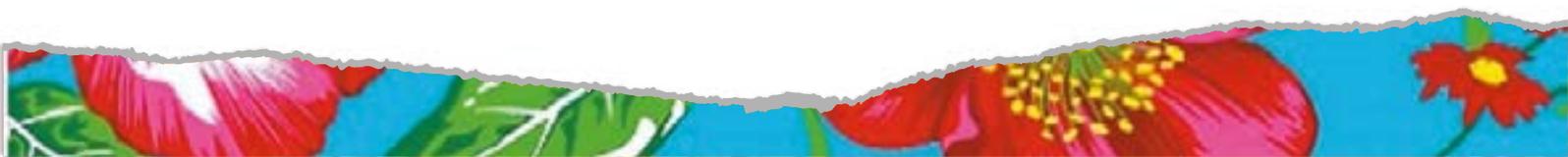
Como assegura Stuart Hall:

[...] 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. (2003, p. 254).

Reafirmar o tambor de crioula enquanto um componente singular, significa demarcar um espaço da cultura popular, de visibilizar a força proveniente da resistência e do trabalho desenvolvido por coreiros, coreiras, dirigentes, integrantes de grupos de tambores de crioula e/ou qualquer pessoa que contribua para manutenção do ritual. Além disso, considero relevante notar que apesar do tambor de crioula ser o meu objeto de interesse para a discussão, no Maranhão, outras manifestações populares sofreram igual perseguição como é o caso do bumba-meu-boi. Nesse sentido, a luta não se estende à prática como um modo de existir no mundo e, como explica Chartier (1995), a cultura popular pode ser devidamente encontrada, mais especialmente reconhecida, nos seus usos como uma prática social do ver, saber e aprender.

A cultura popular, de tal modo, não remete àquilo que é passado, concebido como algo que é antigo, mas algo presente e que se difundiu com a ajuda de elementos como memória e oralidade, a qual ajuda a dar sentido a performances como o tambor de crioula. Assim, a cultura popular exala vida, bem como os contrastes que o cotidiano apresenta.

No que refere ao conceito sobre cultura popular e, ainda, populares, de acordo com autores como Fernandes (1958) o folclore se revela como uma perspectiva de estudo do campo



das ciências sociais, como modo de compreender e ao mesmo tempo explicar as atividades consideradas tradicionais. Contudo, essa não era considerada como uma área disciplinar com viés autônomo. Assim, a visão folclorista relacionava a cultura popular à tradição que provém da classe subalterna.

Conforme Hall (1999), é possível perceber as mudanças que a cultura, a partir da sociedade à qual representa é conformada por classe, gênero, raça, etnia, entre outros aspectos. Essas modificações interferem na identidade de cada sujeito e no modo como este se relaciona com o mundo, levando em consideração que o contexto social e cultural é multifacetado e apresenta diversas nuances. A cultura popular, por sua vez, está imersa no âmbito cultural e revela as estruturas nos quais se assenta a sociedade.

De acordo com o explanado por Silva (1995) é necessário considerar que:

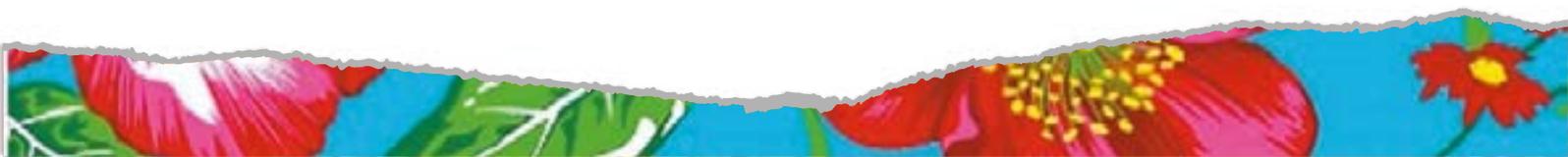
O popular é percebido como um campo pluriclassista, mas homogeneizado pela exploração econômica e subordinação política a que seus integrantes são submetidos e, como tal, é percebido como portador de um projeto político, dito histórico, que ostenta, necessariamente, a transformação social. (p. 249)

A discussão de Silva (1995) é considerada complexa, sobretudo, por ser uma reflexão que desnuda a exploração econômica relacionada a grupos subalternizados e cuja produção e prática da cultura popular na maioria das vezes é tratado como algo menor. Para o autor, a prática de dominação e controle das atividades que derivam da cultura popular é parte de um projeto que se estende ao longo dos anos que “ostenta” o discurso de “transformação social” para não revelar o principal interesse que é a posse, opressão e política de controle.

As observações realizadas por Silva (1995) vão ao encontro do que Ortiz (1985) denunciava ao falar sobre “subordinação das almas”, este explica que as autoridades consideravam o carnaval como uma prática que poderia gerar protestos e tumultos. Tal pensamento aplicava-se não somente ao carnaval, mas a qualquer prática que estava relacionada a cultura popular.

A cultura popular, desse modo, emerge em meio às lutas de classe e também mediante a tentativa de dominação e homogeneização. Os primeiros estudos feitos a partir de uma perspectiva folclorista da cultura popular evidenciavam também as práticas somente como forma de celebração, invisibilizando as problemáticas classistas e de controle da cultura popular. No que concerne ao controle, conforme é possível observar, houve uma prática de dominação das religiões católica e protestante exercida principalmente sobre as comunidades indígenas e quilombolas.

Diante do exposto é imprescindível citar os estudos realizados por Canclini (1989), que relata a necessidade de desconstruir a concepção de popular para somente depois (re)construir. Desse modo, as contradições existentes são expostas, o olhar para cultura popular demonstra que não deve ser pautado somente a partir das ciências sociais enquanto disciplina, mas por um conjunto de áreas.



A cultura popular é analisada a partir do prisma das contradições nos quais evidenciam-se a discussão entre moderno e tradição, culto e popular, hegemônico e subalterno. A reflexão de Canclini (1989) pauta-se especialmente em confirmar que a cultura popular representa a história dos marginalizados, excluídos, e que não possuem patrimônio para ser conservado. Elenco, ainda, que a noção de tradicional está relacionada à cultura popular, visto que o que é compreendido culturalmente como um avanço, foi conectado ao grupo dominante e hegemônico. Assim, os avanços culturais eram considerados somente se oriundos das ações da elite e, a noção de tradição, era tida de forma lírica e romântica, como aquilo que perdura.

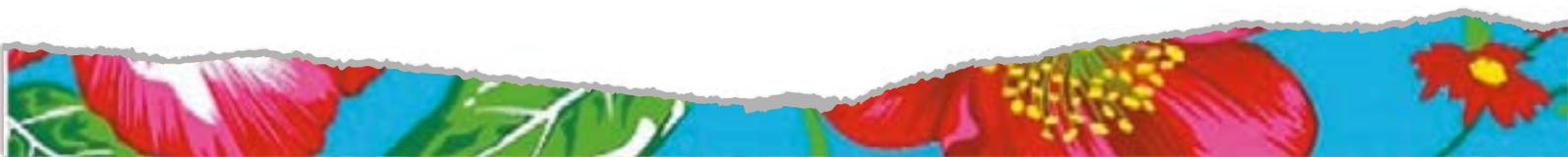
De acordo com Catenacci (2001), a análise da cultura popular é sempre complexa, uma vez que esta era vista como polissêmica e contextual. Assim, as questões que foram discutidas anteriormente estavam também relacionadas aos diálogos criados que a percebiam dentro de um contexto e temporalidade. As concepções sobre cultura popular salientam “contexto histórico, social, político e econômico no qual cada uma delas foi construída” (p. 34). Isso remete ao fato que ela é considerada como produto do meio no qual encontra-se inserida, no qual atua e interage promovendo mudanças. Desse modo, pode-se dizer que a polissemia é marcada pela heterogeneidade.

Um dos marcos da cultura popular, a partir dos folcloristas, foi pensar que a mesma não acompanhava as mudanças e seus praticantes eram tidos como simples e “deseducados”, sendo testemunhos da tradição em um sentido mais purista. Assim, um dos equívocos acerca do que era considerado cultura popular foi conceber que a modernização e a própria ideia de transformação eram uma ameaça. (SOUZA e PEREIRA, 2015)

Para Clifford Geertz (1978) e Michel de Certeau (2001), a cultura é repleta de sentidos e significados, os quais estão incorporados aos símbolos. Eles observam que por meio das formas e expressões simbólicas que as pessoas comunicam-se e preservam suas práticas culturais. Além disso, é no seio das práticas populares que os conhecimentos são transmitidos e perpetuados. Os saberes e fazeres geracionais dão sentido à vida dos praticantes e favorecem o desenvolvimento das práticas tradicionais.

Estudos mais recentes sobre a cultura popular apresentam outra forma de olhar a partir da pluralidade e reconhecimento que qualquer tentativa de delimitação pode ser considerada como algo danoso, isto por geralmente associar seus praticantes e produtos “ingênuos, autodidatas, primitivos, e outras denominações presentes nos discursos artísticos, estéticos, culturais e pedagógicos.” (GUIMARAES, 2015, p. 84)

Diante dessa perspectiva destaco o perigo de enaltecer a cultura popular tendo como base de discussão a ingenuidade dos praticantes e o primitivismo no fazer. É necessário repensar o modo de olhar para a cultura popular, como algo inferior e menor à própria arte hegemônica ocidental.



Ao pensar nos fazeres derivados do popular, considero a perspectiva plural e heterogênea que esta apresenta enquanto produto do meio no qual encontra-se inserido. Dessa maneira, considero as questões sociais, econômicas e culturais que envolvem a cultura popular, e como ela apresenta elementos de análise que também se entendem como parte do repertório que as manifestações culturais, em que percebo uma estética própria de cada atividade tradicional.

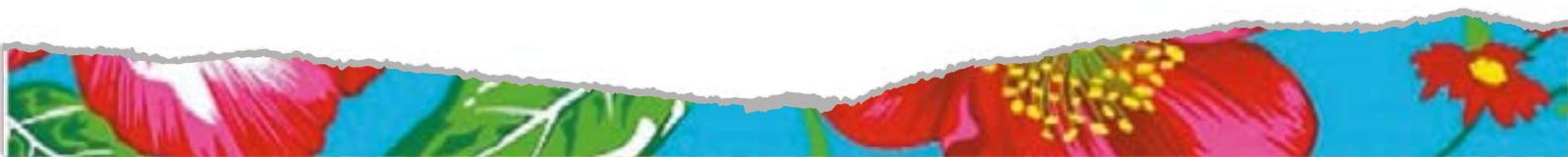
É importante destacar que há uma legitimação da cultura popular no campo das artes como reconhecimento da produção, que não se configura como parte do grupo hegemônico, mas como produto das minorias, reconhecida como não arte, quando se trata de pensar a produção europeia. São fazeres ainda marginalizados, especiais e considerados “arte” do povo. Todavia, das faces que esta apresenta, é importante destacar que entre os pontos de convergência ao pensar a cultura popular como objeto de análise, destaca-se a complexidade de definição dos conceitos e que estão à margem da elite dominante.

Ainda no que diz respeito à cultura popular, Guimarães (2015) esclarece que há “falácia de noções fixas e românticas sobre pureza, ingenuidade e outros que cercam esta produção”. A autora continua a discussão destacando que não há como negar a importância da cultura e produção do popular no contexto de hoje e é importante considerar que seus produtores também se reconhecem como artistas e, ainda, enfatizam a dita produção como arte do povo. Diante disso, apesar da relevância do tema, é importante refletir, como bem coloca a autora, “onde está esta produção nos livros de história da arte no Brasil? Onde está este conteúdo em publicações mais específicas, nas reflexões teóricas mais sistematizadas da arte como campo expandido?” (p. 99-100)

Os questionamentos acima realizados anunciam a necessidade da reflexão constante sobre a produção acadêmica e como esta se espalha em âmbitos distintos contribuindo, inclusive, para uma educação estética com e sobre a cultura popular. Sob o prisma da educação desde o popular destaco que esta pode contribuir para uma educação visual pautada em questões identitárias.

De acordo com Martins (2001), as festividades populares inscritas na cultura popular brasileira enfatizam uma “percepção cósmica e filosófica entrelaça, no mesmo circuito de significância, o tempo, a ancestralidade e a morte” (p. 84) e continua enfatizando que estas práticas também performáticas estão inseridas em processos de “[...] nascimento, maturação e morte tornam-se, pois, eventos naturais, necessários na dinâmica mutacional e regenerativa de todos os ciclos vitais e existenciais. Nas espirais do tempo, tudo vai e tudo volta” (p. 84).

Essa dinâmica de transformação é parte de um fenômeno maior que simboliza as idas e vindas em decorrência do próprio tempo. As festas populares brasileiras mesclam sincretismos, religiosidade, tradição, conflitos. O espaço da festa na cultura popular brasileira é um “lugar radial de centramento e descentramento, intersecções e desvios, textos e tradução, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação”. (MARTINS, 2001, p. 28)



A festividade constitui-se como o lugar onde habita o saber, atravessa a noção de tempo por meio da oralidade, configura as práticas na cultura popular e instaura as ações. De tal modo, atravessa uma multiplicidade de informações que revelam fusões e rupturas. Há um encontro do sagrado e do profano que marca a experiência como forma de saber e também como forma de vivência da performance, que habita na cultura popular.

As manifestações culturais brasileiras e festividades populares marcam a fusão não somente da diversidade, mas podem ser consideradas como “(...) um exemplar desse registro sincrético, fundindo em seu tecido cognitivo e ritual, elementos de outros sistemas religiosos nagô, banto, católico, tupi-guarani, kardecista, espírita numa reformulação sui generis” (MARTINS, 1997, p. 14). Tais festividades são experienciadas, sobretudo, pelo corpo que apresenta-se como “inscrição do conhecimento”, cuja forma de expressão do saber operacionaliza-se por meio da gestualidade, da coreografia, na utilização de adereços para participação das atividades, no canto.

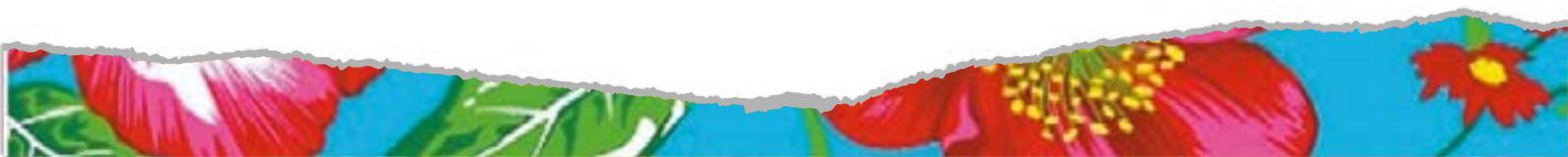
### **Catolicismo Negro**

Sobre o catolicismo negro observo o processo de aculturação e como este impactou no modo como a religião católica foi assimilada nas Américas. As reflexões iniciais sobre essa religiosidade apresentam questões como: miscigenação, sincretismo, transculturação. Essas, por sua vez, aconteceram devido ao contato entre culturas e também pela relação de poder e dominação da época.

Desse modo, para compreensão do processo de aculturação, bem como do catolicismo negro, é de suma importância o entendimento do tráfico de pessoas negras para América e das denominadas culturas afro-ameríndias. A chegada dos primeiros africanos e africanas traficados ao Brasil marca a configuração de novas comunidades e o surgimento de novas culturas, nas quais estão inseridas as práticas religiosas.

Observo que para o Brasil, foram trazidos negros e negras traficados de diversas regiões da África, nesse sentido, chegaram ao país, diversas etnias. Contudo, estas pessoas estavam sob o domínio dos colonizadores, ou seja, dos grupos dominantes. Faz-se necessário ressaltar que as práticas culturais, entre elas a religiosa, vai de encontro aos interesses dos grupos de colonizadores e em decorrência disso inicia-se o processo de aculturação como forma de controle da religião, do comportamento e dos corpos dos sujeitos traficados e escravizados.

No que se refere à religiosidade, o catolicismo exerceu certo poder sobre o grupo praticante das religiões de matriz africanas. Houve uma interação e assimilação do catolicismo por parte de algumas comunidades colonizadas, algo que nem sempre ocorreu de modo amigável. Vale destacar que as e os praticantes de religiões afro sofriam repressão e eram submetidos a duros castigos.



De acordo com Filho (2012, p.12) ao relatar o processo de conversão ao que ficou conhecido como catolicismo negro destaca-se que,

O estudo da história do Brasil nos revela que esses congos católicos criam as várias irmandades negras de Nossa Senhora do Rosário, de São Benedito, da Boa Morte e outras, onde cultivam santos africanos como Santo Antônio de Categeró, Santa Efigênia, Santo Elesbão, que não tem correspondência no candomblé, segundo o dito sincretismo. No rastro dessa civilização conguesa no Brasil, sobrevivem manifestações tradicionais como as Congadas e os Moçambiques, que cultivam a pertença católica.

Haviam várias irmandades espalhadas pelo Brasil, entre as quais são comumente citadas as que estavam localizadas na Bahia e no Maranhão. Há quem considere que o catolicismo negro é a adoção de santos do catolicismo como uma prática de resistência. Do contato existente entre o catolicismo e as religiões do congo emergem os conflitos e algumas aproximações, isso revela, principalmente, o modo como as relações são tecidas. Assim, conforme Filho (2012, p. 12), “legítima a nossa crença que o catolicismo negro é uma das matrizes religiosas, originárias dos africanos e seus descendentes no Brasil, que alimentam a luta pela cidadania negra no Brasil”.

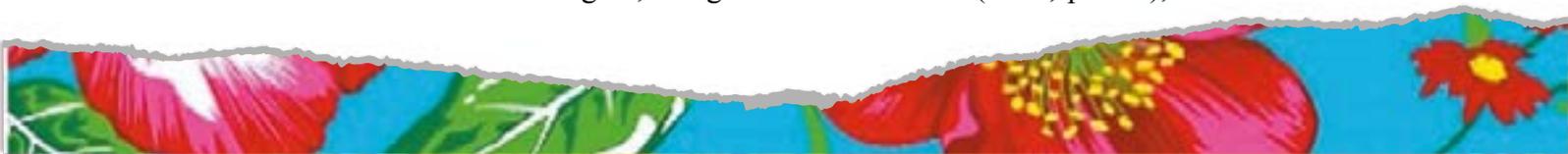
Para além do período da colonização, a pastoral, caracterizada na época como a própria representante da igreja, desenvolveu uma forte influência no âmbito político e da fé. O discurso em torno dessa ação de aproximação dos distintos grupos da Igreja Católica, entre eles as irmandades, deriva-se de uma necessidade de aproximação da igreja de grupos subalternizados e definia-se por ser uma possibilidade da igreja estender-se à vida dessas pessoas e fazer parte de seus cotidianos. O que fez com que o trabalho da pastoral se difundisse no Brasil foi o traçado humanitário e social, que auxiliava as pessoas das comunidades e irmandades.

Apesar das ‘ditas’ ações humanitárias, não é possível deixar de citar que o tráfico de escravos deixou raízes profundas, traumáticas, cuja dimensão está inscrita a partir das problemáticas raciais que constantemente aparecem em forma de discurso. Todo esse processo, mesmo que doloroso, fez com que surgissem novas alianças e reagrupamentos étnicos.

No que diz respeito a religiosidade, os e as praticantes sofreram repressão dos senhores. No culto afro, a incorporação é considerada uma prática comum, contudo, para o cristianismo foi considerada parte de um processo de demonização no qual os corpos eram possuídos. A falta de compreensão da religiosidade afro ocasionou grande atrito entre os senhores de escravos e os escravizados.

Grupo fundado em 1983 no interior da Igreja Católica, formado por bispos, religiosos, padres, leigos em maioria, mas não exclusivamente católicos e destinado a resgatar, no quadro da(s) Igreja(s) a identidade negra), sem evocar o problema do sincretismo. (SANCHIS, 1999, p. 173)

O sincretismo, *a priori*, passou a ser tido como uma problemática que deveria ser revista. Os negros e negras que se adequassem às práticas do catolicismo, tal como era proposta, eram considerados como bons negros, e segundo Souza Júnior (2000, p. 225), eram considerados



“brancos de almas”. Assim, havia a exigência de negar a própria identidade, sem se importar com a diversidade cultural.

Somente a partir de 1990 de acordo com Filho (2012, p. 30), a igreja católica reconhece a importância de pensar a negritude e o catolicismo como elementos que caracterizam a diversidade cultural. Em consequência, passa a pensar-se o processo de enculturação, no qual “pessoas de igrejas cristãs e de religiões afro-brasileiras, cuja finalidade é trabalhar com mais intensidade os desafios e as práticas de fé e luta das comunidades negras do Brasil” e isso passa a se efetivar a partir das irmandades (FILHO, 2012). A partir desse pensamento começaram a organizar-se grupos para realização de ações que considerassem esse caráter multicultural, desse modo, surge o grupo Atabaque da cidade de São Paulo, que reuniu pessoas ligadas à distintas áreas disciplinares como: pedagogos, filósofos, teólogos e antropólogos que eram ligados à igreja católica.

Com o passar do tempo o termo enculturação, cujas ações eram focadas em torno dos negros e negras afrodescendentes, foi substituído por sincretismo. Os grupos conservadores da igreja católica não compreendiam a substituição do termo, entretanto, autores como Leonardo Boff (1972) reforçam que este atendia mais precisamente ao “pensamento expoente afro-católico no Brasil”.

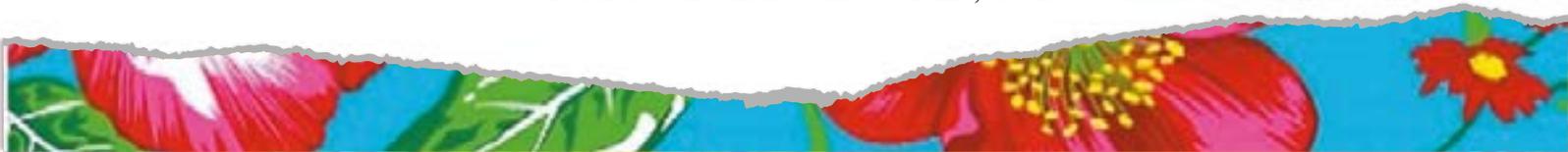
Diante disso, Filho (2012) realiza as seguintes ponderações,

Porém, ainda com a substituição dos termos – inculturação por sincretismo – muitos fiéis católicos, inclusive negros, continuam a reconhecer nas práticas hoje denominadas de inculturação aquilo que reconheceriam nas práticas anteriormente chamadas sincretistas. Isto entendendo que a palavra sincretismo significa SIN + CRETISMO = união dos cretenses, quer dizer, inimigos que vivem no interior desta ilha, que se unem para combater o inimigo do exterior dessa ilha. (p. 30)

As práticas religiosas católicas denominadas de inculturação ganharam força como sincretismo passando a ser adotadas em âmbitos acadêmicos, político e religiosos. E desse modo expressam as alianças realizadas, mesmo que de modo momentâneo (FILHO, 2012). Para a igreja católica restava a preocupação com o que os demais fiéis iam pensar, isto levando em consideração que as interpretações voltadas às práticas sincretistas podiam ser consideradas como forma de heresias.

A abertura ao pensamento afro-catolicismo tinha como intuito promover um tensionamento para que, de modo coletivo e individual, as pessoas das comunidades negras, que pertenciam ou não às irmandades, se reconhecessem-se em meio à religiosidade católica e assim despertassem para o que a igreja católica compreendia como cidadania e desenvolvimento da autoestima. Assim, acredito que com tais ações, afirmavam-se as questões identitárias e de consciência. Conforme salienta Machado (2004, p. XXI) o saber como modo de consciência, como preconizava a igreja, foi uma ferramenta importante nesse processo ao...

[...] relacionar o saber – considerado como idéia, pensamento, fenômeno de consciência – diretamente com a economia, situando a consciência dos homens como



reflexo e expressão das condições econômicas. O que faz a genealogia é considerar o saber – compreendido como materialidade, como prática, como acontecimento – como peça de um dispositivo político que, enquanto dispositivo, se articula com a estrutura econômica.

O autoconhecimento perpassa não somente pela compressão da situação econômica, mas também pela compreensão de si enquanto sujeito que é parte de um contexto maior. A ideia de consciência estava relacionada à compreensão de corpo social inserida em uma cotidianidade. Os interesses voltados para a conscientização de uma negritude baseavam-se na ideia de formar mais agentes para atuação e desse modo levar a descoberta vocacional para o seminário.

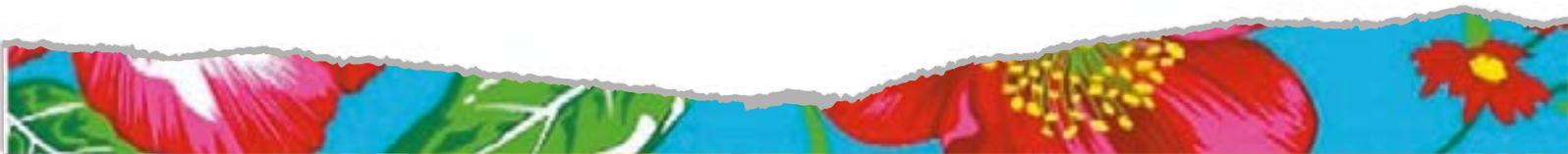
Os católicos, teólogos com uma perspectiva de pensamento mais tradicional, têm dificuldade de reconhecer o sincretismo como uma prática que se configura dentro do catolicismo, todavia, isso deve-se principalmente ao fato de adotarem e reconhecerem exclusivamente a compreensão de fé somente a partir do Vaticano. Caminhando nesta mesma perspectiva, observo que existem, a partir da influência da militância, negros e negras que defendem a importância de assumir a religião de matriz africana como parte de uma postura etnopolítico. Todavia, orientam-se a filiação as religiões africanas mesmo que haja uma dupla filiação. (FILHO, 2012)

A tolerância com as religiões de matriz africana por parte da elite dominante e da igreja católica só acontecia quando havia uma mescla com o catolicismo. Noto que o catolicismo ao qual os senhorios permitiam era o de origem portuguesa. O estranhamento do sincretismo por parte de grupos da igreja católica tradicional ocorria pelo fato destes não compartilharem a mesma estrutura social e cultural.

Além disso, destaco que a religiosidade negra não era praticada sem controle dos senhores e da igreja católica. Dessa maneira, a figura do rei nas irmandades negras não era compreendida como uma ameaça e havia nesse processo o culto a santos que eram aprovados pela igreja católica e, devido a isso, os e as praticantes gozavam de ‘certa liberdade’ para exercerem sua fé. Percebo, ainda, que o mesmo consentimento não era dado aos praticantes de cultos puramente africanos, escravizados traficados e afrodescendentes. Estes sofriam repressão e violência física se necessário, para finalizarem a atividades de modo imediato. Segundo Souza (2002),

Mas mesmo em celebrações católicas as comunidades negras produziam elementos que chocavam e incomodavam o grupo senhorial e principalmente alguns observadores estrangeiros, que não estavam acostumados com as mestiçagens que se iniciaram com os primeiros contatos, ainda na África, e se intensificaram na sociedade colonial americana. Esse é o caso, por exemplo, das imagens religiosas que madame Otille Coudreau encontrou num povoado de negros, à beira do rio Pacoval, no Pará, na região da floresta amazônica brasileira. (p. 131)

As religiosidades afro no Brasil só passaram a ser praticadas livremente a partir do século XX, todavia, observo que os formatos de perseguição mudaram, mas não deixam de existir e atuar contra os cultos afros. Olhando a sociedade e os cultos afros na contemporaneidade, noto que as formas de controle continuam a atuar sobre os grupos afrodescendentes, principalmente



sob prismas das festividades religiosas. No que concerne às imagens, a estética difere-se do grupo dominante, tanto pela cor como das vestimentas, assim como elementos de orixás e outras divindades afro. Isso ocasionava rejeição dos senhores que almejavam impor a assimilação da religião e da estética europeia.

É importante notar que o escravismo, bem como a assimilação do sistema cultural e religioso católico, nunca foi uma opção, mas uma lógica do sistema colonial e do modelo econômico vigente na época. As ações de eclesiais, de certo modo, corroborou para manutenção desse sistema devido a seus interesses particulares que estavam relacionados à aquisição de recurso e poder.

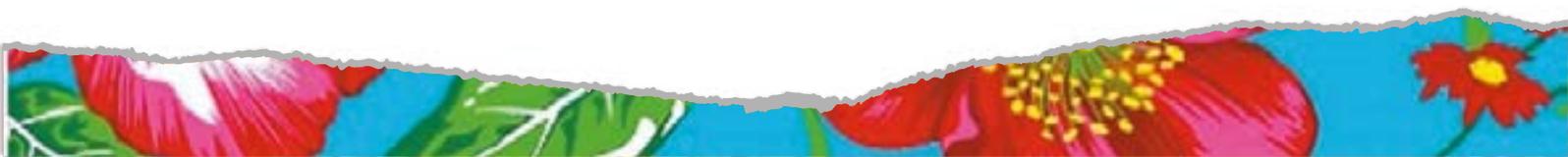
Novamente, destaco que as irmandades tiveram um papel importante na manutenção das práticas culturais e religiosas afro e operavam não somente no sentido de dar apoio religioso, mas, também de ajudar, dando auxílio e proteção. Todavia, sublinho que a irmandade pode ter sido uma forma da igreja católica avançar no processo de cristianização. Ressalto, ainda, que o escravizado mesmo participando da religião do seu senhor, não era visto ou tratado da mesma forma. As condições eram diferentes, em uma condição inferior.

Conforme afirma Roger Bastide (1985)

[...] se, desse ponto de vista, o Brasil se aproximava dos Estados Unidos e tendia à separação dos dois catolicismos, não chegava, contudo, a realizá-la completamente, porque impedia à consciência de raça exprimir-se através da experiência mística, já que o catolicismo negro era controlado por um líder branco. (p. 79)

As irmandades no Brasil entram em decadência após abolição da escravatura, e apesar de ser paradoxal o fato de que no catolicismo negro o líder religioso ser branco, conforme salienta Bastides (1985), as mesmas serviram como formas de resistência no sentido que algumas conseguiram conservar a língua. É possível constatar que após a abolição há um renascimento cultural e ao mesmo tempo religioso no qual alguns grupos passam a adotar e retomar as tradições africanas.

De acordo com as considerações de Valente (2011) os e as negras desenvolveram as ações também em benefício próprio, e mediante isso é possível reconhecer um “[...]movimento inverso: os escravos recorriam aos símbolos católicos como “disfarces” de práticas religiosas trazidas da África. Dessa maneira operou-se o que é chamado de sincretismo religioso” (p. 207). Assim, o catolicismo ganha novo formato, o qual são inseridos elementos da cultura e religião afro e isso evidencia o processo de recriação e reorganização da estrutura da religião católica no Brasil. Essas transformações ocorridas no ritual tradicional do catolicismo devem ser observadas como uma forma de resistência perante a situação vivenciada na época.



O culto a São Benedito e Nossa Senhora do Rosário não são derivados somente “pela afinidade epidérmica ou pela identidade de origem geográfica, mas também pela identidade com suas agruras. Os ‘santos dos brancos’, supunha-se, não saberiam compreender os dissabores e sofrimentos negros” (BASTIDES, 1985, p. 163). Essa prática de inserção de santos negros foi feita com intuito de instigar uma identificação, isso corroboraria para adoção dos santos católicos.

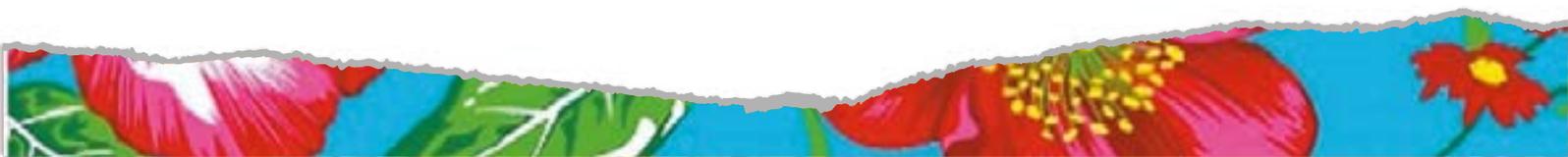
Para Brandão (1982) o catolicismo simplesmente tolera atividades religiosas que se mantenham à margem e, também, “Tolera por experiência e, depois por incorporação, a nova ordem religiosa quando ela consegue ser inovadora sem ser perigosa” (p. 147). Posto isto, ênfase que é em meio a esse sistema de opressão e resistência que o catolicismo negro nasce e ganha forma à medida que vai sendo incorporado, inicialmente pelas irmandades negras, e depois afrodescendentes já libertos.

A relação que o Maranhão tem com o catolicismo negro deriva-se do período do Brasil Colônia e vai ao encontro do que foi relatado anteriormente. Assim, as problemáticas acontecem devido à relação dominante e dominador, no qual tenta-se impor a religião da coroa portuguesa. Apesar da existência dessas problemáticas, a devoção a São Benedito e Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, assume uma faceta importante no sentido de efetivação do sincretismo religioso.

Para os praticantes de tambor de crioula, São Bendito é considerado o padroeiro e o seu festejo movimentava pessoas de distintos locais do estado do Maranhão a se deslocarem para Alcântara. A comemoração é marcada por rodas de tambor de crioula em homenagem ao santo, considerado protetor dos negros, bem como outras atividades que acontecem paralelamente. A relação entre sagrado e profano dá o tom e a textura a esse culto católico sincretista.

Neste ponto, retomo a reflexão sobre a concepção de cultura popular para evocar o tambor de crioula como um reflexo dessa dita tradição na qual está expressa a identidade afro-maranhense. Não me atrevo a elaborar uma definição precisa de tambor de crioula e cultura popular por receio de cair em um discurso que minimize e não dá conta, se é que possível, do que essas representam. Todavia, os apanhados de concepções evidenciam diversos pontos que vão ao encontro da história e memória expressa sobre essa atividade cultural.

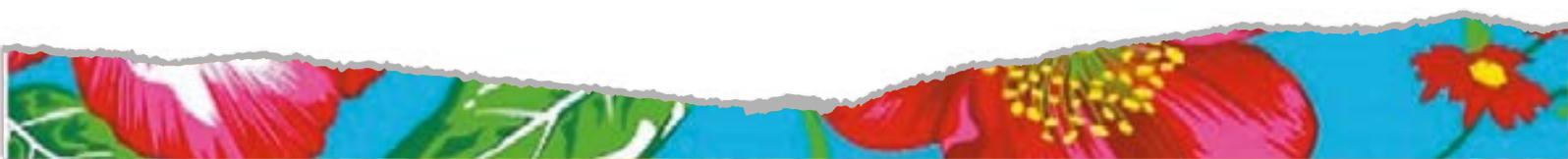
Cito entre os pontos que se alinham a discussão sobre o tambor de crioula as problemáticas relacionadas à classe social, a perseguição proveniente das religiões católica e evangélicas, a tentativa de dominação, a relação de pertencimento, os modos particulares pelos quais se configuram o saber, o sincretismo, a estética, a contextualidade e, também, o fato dessa ser uma prática cultural cujo conhecimento instaura-se por meio do corpo e da oralidade. Nesse sentido, observo que este configura como uma prática tradicional que remete à ancestralidade, de matriz



africana, caracterizada por ser uma performance ritualística.

Reitero que não tenho interesse em me fixar em único conceito, diante do que foi exposto, isto por considerar que cada concepção abre uma fenda para compreensão da cultura popular, quiçá por assim dizer culturas populares, em meio aos contrastes, dicotomias, heterogeneidade, pluralidade, contradições, simbolismos e valores culturais. Nesse sentido, essas mesmas fendas possibilitam repensar o lugar da cultura popular, não somente como um espaço a ser ocupado, mas como uma prática a ser problematizada também abordando questões relacionadas à classe, raça e gênero.

Os conceitos apresentados ao longo desse capítulo entrelaçam-se às rodas de tambor de crioula em devoção a São Benedito e corroboram para a compreensão desta atividade cultural. Assim, as observações que realizo acerca da cultura popular, catolicismo negro, oralidade, memória e narrativa oral são formas de me aproximar e de entender de como as relações de saberes são tecidas e construídas ao longo da história.





*O tambor na época da senzala chorava a chegada e a partida. Se dançava tambor quando um filho chegava, mas também quando o filho partia porque fugia do quilombo.*

*(DONA IZABEL, 2018)*

#### 4 TAMBOR DE CRIOLA E PERFORMANCE RITUALÍSTICA

Meu São Benedito/A vosso manto cheira/Cheira cravo e rosa/ Flor de laranjeira (Refrão). Que santo é aquele/Que vem lá de fora/É São Benedito/Com nossa senhora/ Que santo é aquele/ Que vem lá de dentro/ É São Benedito/ Que vai pro convento/ (Refrão). Que santo é aquele/Coberto de véu/É São Benedito/ Que vai para o céu/ Que santo é aquele/ Que vem no andor/ É São Benedito/ Com nosso senhor. (Refrão). Que santo é aquele/ Que vem da aurora/ É São Benedito/ Com nossa senhora/ Que santo é aquele/ Que vem de Belém/ Levai-nos a Glória/Para sempre amem! (Refrão)

Abro esse capítulo pedindo licença a São Benedito para apresentar o tambor de crioula, bem como evidenciar a relação que mantenho com Ele. Nesta perspectiva, inicio essa parte que integra a tese com a sensação de gratidão e, por mais complexo que pareça, com a certeza que sou acompanhada a cada palavra, passo e ao longo da jornada de pesquisa que deu origem a esse material. Salve São Benedito! Salve o padroeiro do tambor de crioula! Salve!

Observo que o tambor de crioula é uma performance tradicional marcada por um conjunto de comportamentos acionados antes, durante e ao final de cada roda. É a instauração desses comportamentos das coreiras e coreiros que dá sentido ao ritual e possibilita à coreira compreender quais ações podem ser desenvolvidas mediante o que entende-se como uma roda tradicional voltada para São Benedito. Esses sentidos remetem à diáspora africana e são criações históricas e culturais que ganham significados no decorrer da roda de tambor de crioula.

A história do tambor de crioula é marcada por um longo período de tentativa de silenciamento, de marginalização e preconceito com os e as praticantes. Historicamente, os registros realizados por Mário de Andrade em 1937/8, como diretor do Departamento Municipal de Cultura, durante a Missão de Pesquisas Folclóricas (MPF) nas regiões do Norte e Nordeste do Brasil, favorecem um levantamento em um documentário que reuniu diversas manifestações culturais e entre elas, conforme relata o Sérgio Ferretti (2006), o tambor de mina e o tambor de crioula que acontecem na cidade de São Luís. A publicação do relatório sobre esse documentário foi realizada em forma de relatório por Oneyda Alvarenga no ano de 1948.

Segundo Manhães (2012) no que corresponde às danças de umbigadas é possível notar que,

As danças de umbigada são consideradas movimentos que iniciaram no século XV no Brasil com a presença dos negros escravos, vindos de várias regiões da África. Semba em quimbundo é a expressão que veio de Angola para designar a umbigada ou embigada, que também se pode chamar samba ou o próprio umbigo. (p. 5)

Nesse sentido, saliento que o tambor de crioula é uma dança de umbigada e que o período em que estas iniciam-se no Brasil diverge do período em que ocorreu o primeiro registro, visto que no Brasil, como bem aborda Manhães (2012), a presença dá-se com a chegada dos negros e negras escravizadas. A temporalidades, desse modo, são divergentes e isso é reflexo da incerteza do período em que essa atividade tradicional começa a ser praticada pelos negros e negras no



período colonial. Além disso, a concepção de umbigada exposta por Manhães (2012) dialoga com Silva (2010) que tem define essa ação pelo encontro de umbigos.

As danças de umbigada acontecem também em outras cidades do Brasil, conforme estudo realizado por Carneiro (1961), todavia, cada manifestação assume características particulares que singulariza o tambor de crioula e outras. Com base em Carneiro (1961) as danças umbigadas são organizadas por zonas como samba, coco e jongo, e definida por regiões. Na zona do samba encontram-se estados como Bahia, Maranhão, Guanabara, São Paulo e há outros locais como Piauí e Minas Gerais. Já na zona do coco pode-se citar estados como Paraíba, Alagoas, Ceará, Rio Grande do Norte e Pernambuco. Por fim, a zona do jongo define por estados como Rio de Janeiro, São Paulo e, talvez, por Goiás e Minas Gerais.

Essa definição apresentada por Carneiro possibilita a compreensão de como essas danças de umbigadas se disseminaram pelo Brasil levando em consideração as regiões e, desse modo, permite-se ter um panorama geral. Além disso, considero necessário realçar que, mesmo possuindo a umbigada como ponto comum, são atividades que se diferem nos tipos de instrumentos que são utilizados. No que concerne a umbigada, de acordo com Câmara Cascudo (2003), refere-se “No Brasil, a Umbigada figurava do coco, lundum, sabão, samba, zambê, catolé, bambelô. Significa um rito de fecundação nos povos bantos agrícolas do oeste, mais permanentemente que no levante africano” (p. 34). A umbigada apresenta-se como um traço afro que permanece em danças como o tambor de crioula e marca, nesta manifestação, uma ação que tem estimado valor no ritual para as coreiras e para os demais participantes durante a roda, visto que é uma gestualidade imbuída de sentido.

Antes de aprofundar a discussão de pontos relevantes sobre o tambor de crioula, gostaria de salientar algumas questões que, algumas vezes, persistem como informação, mas que é necessária atenção visto que se distingue do que trata-se essa manifestação cultural.

O professor Sérgio Ferretti (2009), no primeiro registro e publicação feita sobre o tambor de crioula e tambor de mina, denomina a musicalidade de “cântico de feitiçaria” sem realizar uma distinção, mesmo que breve, das atividades tradicionais e muitas vezes, no relato a referência aos cânticos trata-se do tambor de mina. Nesse sentido, vale a pena destacar que “[...] constituem-se como manifestações muito distintas.” (FERRETTI, 1979)

De acordo com Domingos Viera Filho (1977),

[...] talvez a confusão tenha se originado do fato, referido por Mário de Andrade, de tanto numa quanto noutra ocorrência os negros usarem um trio de tambores como fundo musical, para marcar o ritmo. Se no Tambor de Mina os atabaques têm função evidentemente mágica, como em geral na chamada música de feitiçaria, pela força hipnótica que o tam-tam surdo produz, num processo emoliente da vontade perfeitamente compreensível, no Tambor de Crioula os tambores servem para conduzir o ritmo, afirmar a cadência, embora penetrem por igual as fibras do ser no despertar do sensualismo brabo que caracteriza essa dança, extremamente voluptuosa. (p.20)



Ferretti (2002) corrobora com Filho (1997) e destaca que a confusão sobre o tambor de mina e o tambor de crioula ainda é recorrente, mesmo passado tanto tempo. Além disso, o mesmo observa que o tambor de mina é um culto afro-religioso e a utilização do trio de tambores tem finalidade diferente do tambor de crioula, bem como todo o ritual que envolve as duas práticas sendo a primeira religiosa e a segunda cultural em que pode estar ou não associada à fé. A preocupação em evidenciar esse ponto é pelos constantes equívocos de narrativas que apresentam o tambor de crioula e de mina como se fossem práticas culturais similares. Contudo, o trânsito de participação de pessoas da mina no tambor de crioula é comum devido uma identificação, por questões religiosas e também pela relação ancestral à qual remete o toque do tambor.

Os e as praticantes de tambor de crioula têm como referência de protetor São Benedito a quem se volta a devoção e para quem se dedicam a maioria das rodas. Todavia, isso não impede que aconteçam, em momentos singulares, rodas de tambor de crioula voltadas para Santa Bárbara, Iemanjá, São Jorge, São Sebastião e outros santos e entidades afro como acontece com certa frequência no Maranhão. Além disso, observo também que acontecem rodas de tambor de crioula em terreiros e igrejas voltados para São Benedito, acredito que esse conjunto de ações demonstram, de certo modo, o processo de assimilação do tambor de crioula e o trânsito da manifestação nestes locais e em conformidade com o interesse que estão em jogo.

As rodas de tambor de crioula podem acontecer como forma de divertimento e também com intenção religiosa, às vezes, o propósito religioso pode acentuar-se mais que o divertimento, conforme dito anteriormente. Os interesses que estão em jogo são marcados por quem organiza a roda, quem oferece e convida as coreiras e os coreiros, para participar. Assim, uma roda pode ter finalidade de divertimento, todavia, em uma roda com finalidade religiosa não exclui o divertimento e a alegria, apesar do interesse ser a pagação de promessa e devoção a santos e entidades. É complexo fazer essa distinção de onde começa o profano e termina o sagrado. Acompanhando e participando de rodas de tambor de crioula como convidada percebi na pessoa que encomenda a roda um interesse que particulariza o ritual.

Além disso, gostaria de chamar a atenção para as rodas de tambor de crioula cujo o interesse é a apresentação da manifestação em períodos juninos. Essas apresentações são assinaladas pelo formato que adquiriram devido a uma necessidade da festa que tem como padrão uma sequência de apresentações de manifestações culturais como o tambor de crioula, bumba-meu-boi, cacuriá, dança do côco e etc. Diante disso, as rodas de tambor de crioula acontecem de acordo com o tempo previsto, como o horário para começar e finalizar, as ações voltam-se somente para a dança e cujo o número de participantes é pré-definido. Isso quer dizer que não há no decorrer da roda uma rotatividade de coreiras e coreiros que não sejam parte do grupo. Todavia, destaco que as rodas de apresentação do período junino levam em consideração a gestualidade, movimento e vestimentas utilizadas em rodas com outros interesses.

Apesar de já ter enfatizado as questões que me levaram a optar pelo tambor de promessa voltado para São Benedito, volto a reforçar que há algo na promessa e na relação com o santo



que tornam esse ritual singular. Além disso, as mulheres/coreiras envolvidas com o tambor de crioula assumem uma série de funções que corroboram para desenvolvimento da roda e também da festa, quando as mesmas acontecem em situação de festejo. A relação da roda de tambor com São Benedito é o fio condutor da discussão nesta tese doutoral.

Conforme Manhães (2014), essas precisões de lugares sobre a origem do tambor de crioula são complexas visto que “[...] muitas outras etnias africanas vieram para cá e que, como todos os negros escravizados se juntavam em vários portos e já se misturavam lá no continente africano, quando chegavam ao Brasil não era possível ter a exatidão de origem.” (p. 40)

Desse modo, precisar de onde surge o tambor de crioula no Maranhão é ainda um exercício complicado diante da falta de registro efetivos sobre essa manifestação cultural e seus primeiros praticantes. Todavia, esse exercício é relevante no intuito de não apresentar a África de modo genérico e, também, como uma tentativa de mapear a origem do tambor de crioula no Estado do Maranhão.

Todavia, mesmo o tambor de crioula sendo praticado somente como dança não deixou de ser perseguido e tratado como “pajelança”, que na ocasião era visto com preconceito e foi marginalizado. Tinha-se uma fiscalização exacerbada por parte da classe social hegemônica, e era solicitado das autoridades que eles intervissem “contra ensaios de carnaval, grupos de Bumba-meu-boi, acusações de feitiçarias e pajelança, Tambor de Mina e reuniões de negros ou fugas de escravos” (FERRETTI, 2002, p. 22). Dessa forma, para além de uma dança, o tambor de crioula é uma manifestação símbolo da resistência, persistência e sobrevivência da religiosidade e cultura afro no Maranhão.

Os apontamentos realizados por Ferretti (2002) vão ao encontro do relato da Dona Maria Izabel, colaboradora da pesquisa, que emocionada, com lágrimas que descem a face do seu rosto, revela: “*papai apanhou muito na rua por causa do tambor. Batiam nele e ele e titio batiam de volta. Davam cacetada nele e ele também batia nos soldados, aqui no centro de São Luís. Meu pai morreu e não viu o tambor ser reconhecido!*”

A agressão física sofrida pelo pai de Dona Maria Isabel só ratifica a perseguição ao tambor de crioula que perdurou durante longo período. Era a batida do tambor ecoar nos casarões que logo aconteciam as denúncias e a polícia iniciava a perseguição para encontrar os grupos de pessoas que estavam tocando e dançando em São Luís. Tanto nos espaços públicos como nos privados o tambor de crioula era proibido.

Conforme destaca Cassia Pires (2009, p. 21) durante a realização de sua pesquisa foi possível constatar que em “um levantamento entre os anos de 1885 e 1938 em registros do jornal “A Pacotilha”, liderado por Ferretti, foram encontradas 814 notícias relacionadas



à festa promovidas por irmandades religiosas ou por particulares, como novenas, procissões e festas de santos. ” Ao todo, foram encontradas 120 notícias de reclamações de solicitação de encerramento das atividades culturais populares como bumba-meu-boi, carnaval, Reisado, Pastores, Judas, Festa do Divino e Passeatas.

Os embates foram essenciais para a manutenção do tambor de crioula no estado do Maranhão, visto que a perseguição tinha como objetivo o silenciamento dos praticantes do tambor de crioula. Essa tentativa de silenciamento revela as nuances de um processo discriminatório, em que a prática religiosa e cultural de origem africana foi tratada como atividade marginal. Os conflitos entre os e as praticantes de tambor de crioula com grupo hegemônico ganharam novos contornos, mesmo com a assimilação dos santos da igreja católica, como é o caso de São Benedito.

O tambor de crioula, atualmente, apresenta-se em distintos espaços que vão do público ao privado, gratuitamente e/ou com pagamento de cachê. As apresentações acontecem ao longo de todo o ano, mas intensificam e desdobram-se em São Luís e Alcântara, durante o festejo de São Benedito, período do carnaval e festa junina.

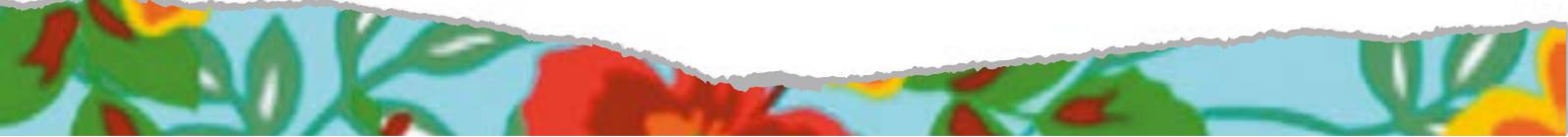
De acordo com Manhães (2012) no que se refere às apresentações,

O tambor de crioula pode acontecer durante o ano todo em um amplo território maranhense, mas principalmente durante os festejos do carnaval, do São João (em junho e julho) e no mês de agosto, onde podemos acompanhar grupos que se apresentam pela cidade de São Luís ou participar dos festejos em comemoração ao dia de São Benedito, santo negro considerado protetor dessa brincadeira e de muitas outras manifestações afro existentes no país. (2012, p. ?)

Apesar de haver um consenso entre pesquisadores e pesquisadoras sobre as apresentações de tambor de crioula no Maranhão, há outros momentos em que as rodas acontecem: o dia da consciência negra, 18 de junho que corresponde ao dia do tambor de crioula, conforme a Lei nº 13.248 de 12 de janeiro de 2016 e, ainda, por demonstração religiosa de praticantes.

Para a roda de tambor de crioula percebo que existe um certo cuidado nos elementos que configuram a performance. Desse modo, há um desdobramento no processo de organização no qual os praticantes, principalmente os responsáveis pela roda que pode ser um dirigente, mestre ou mestra de tambor de crioula e, ainda, alguém ligado a atividades culturais que está pagando promessa por uma benção alcançada de São Benedito. Mas, não há como negar que percebe-se, como se fosse um ato de comunhão, o envolvimento dos e das praticantes.

Desse modo, o que configura uma roda de tambor de crioula? Quais são os elementos essenciais para o desenvolvimento desta performance cultural tradicional? Esses questionamentos, no que se refere a uma roda tradicional, caracteriza-se pela presença do mestra e mestre de tambor de crioula que conduz os cânticos, da coreira, a mulher que atua como



dançante e, o coreiro, que juntamente com o mestre de tambor de crioula entoa as músicas. Na cidade de Alcântara os coreiros que tocam tambores são chamados de tambozeiros.

No que concerne ao tambor de crioula esclareço que o conjunto de tambores são denominados de *parelha*, que corresponde a três tambores: tambor grande, o *meião* e o *crivador* (figura 10). Tradicionalmente os tambores são confeccionados com faveira, angelim e outras madeiras, e coberto com couro de animal como bode, veado e boi, etc. O processo de afinamento é realizado na fogueira, a mesma é acesa antes de dar início à roda e permanece durante toda a noite, enquanto a roda estiver acontecendo, para que a *parelha* seja afinada constantemente e o som dos tambores continuem ecoando na mesma intensidade e com o afinamento almejado. Destaco, ainda, que o *meião* é considerado o coração e segundo Ramassote (2007, p. 54), “o *meião* puxa o toque, seguido do som repicado do *crivador* e por último o rufar do tambor grande.”

**Figura10:** *parelha* da Igreja de Nossa Senhora do Rosários dos Pretos em Alcântara e Casa do Tambor de crioula (São Luís).



**Fonte:** pesquisa de campo/Nayara Monteles (2018)/Captura em Alcântara e São Luís.

Alguns grupos tradicionais utilizam também a matraca como instrumento que é tocado, geralmente, no tambor grande, na parte de trás e corrobora para a percussão durante a roda. Chamo, ainda, a atenção para o fato de que as nomenclaturas podem variar dependendo da região do Maranhão como é o caso do tambor grande que pode também ser denominado de “roncador”, conforme Costa (2004), “mãe” de acordo com Manhães (2012), “tambor maior” como enfatiza Pacheco (2013) e, finalmente, “roncador e rufador” (FERRETTI; RAMASSOTE; BARROS; CORDEIRO; COSTA; MENDONÇA; MOTA, 2006).

A matraca, nesse sentido, é um instrumento cada vez menos frequente nas rodas, todavia, em rodas que acontecem coordenadas por mestras e mestres com uma perspectiva tradicional de como deve ser uma roda de tambor de crioula é comum que este esteja presente e contribuindo para a sonoridade que irrompe noite adentro. O tambor, geralmente coberto por couro de animal, tem cedido espaço para os que possuem coberturas sintéticas. Todavia, nas rodas que acompanho e participo faz a opção por continuar utilizando os tambores com cobertura de couro de animal, isso segundo alguns mestres e mestras é importante para a manutenção da tradição e também por acreditarem que a sonoridade ecoa de modo diferente nos tambores sintéticos.

**Figura 11:** afinamento da parelha no Centro Histórico – no tambor da lua no “A Vida é uma é uma festa”.



**Fonte:** pesquisa de campo/Nayara Monteles (2018)/Capturado no Reviver em São Luís.

Segundo Dona Izabel, com as mudanças “*já nem se leva em consideração o tempo para tirar o pau para fazer o tambor*”, pois “*antigamente se fazia isso de acordo com a lua, pegar o pau no mangue e olhar se ele é bom ou não.*” A mesma destaca que “*no tambor de crioula tudo é de acordo com a lua.*” A propriedade com a qual Dona Izabel fala é advinda da experiência de quem está envolvida com o tambor desde criança, sua relação é geracional.

A mesma continua enfatizando que “*o tambor na época da senzala chorava a chegada e a partida. Se dançava tambor quando um filho chegava, mas também quando o filho partia porque fugia para o quilombo.*” Essas relações tecidas que revelam o modo como o passado apresenta-se no presente e, sobretudo, como ponto de vista pautado na experiência de quem narra a história e se emociona por lembrar o fato vivido. Ainda, em conformidade com Dona Izabel, as transformações afetam as práticas tradicionais visto que no “*interior ainda se tem um cuidado e preocupação com a tradição*”, pois “*antigamente a mulher quando tava menstruada não ousava tocar no tambor, nem para trocar de lugar porque estava impura.*”

No tambor de crioula os rituais são marcados pelas ações desenvolvidas na performance por homens e mulheres. Nesse sentido, há um tabu no que refere-se à menstruação como ato de impureza, fato esse que merece uma atenção especial visto que a noção de impuro associada à menstruação revela traços do machismo estrutural nas práticas tradicionais. Entretanto, é necessário tomar o devido cuidado uma vez que o apoio para tal discurso pauta-se na tradição e na ideia de manter vivo o passado. Todavia, considero importante salientar que o impuro está relacionado à falta de limpidez, aquilo está sujo e a menstruação deve ser considerada como algo inerente a mulher, uma resposta biológica do corpo e, portanto, algo natural.

Para além dessas questões que remetem a importância dos tambores, mais precisamente da parêntese, e do lugar que este ocupa enquanto elemento que comunica e que está relacionado à história do tambor de crioula desde o período da escravidão, ressalto que, após aquecido e afinado os tambores, inicia-se o processo de configuração da roda. Desse modo, também estimo ser necessário distinguir roda de grupo, visto que nem todas as coreiras e coreiros são parte de um grupo específico. Assim, a roda de tambor de crioula pode ou não ser configurada somente com participantes de um grupo.

Os grupos foram surgindo como parte de uma organização da performance e, inclusive, têm viabilizado as apresentações quando se faz necessário apresentar CNPJ e documentação de registro. Existem coreiras, como é o caso de Aninha, Rose Coreira, Dona Marlene, Nicinha, que dançam tambor de crioula há muitos anos não estão fixas em grupo e são conhecidas e respeitadas por distintos grupos de tambor de crioula. O interessante é perceber como estas transitam em diversas rodas de tambor de crioula e mantêm uma relação de afetividade com outras coreiras, mestres e mestras de tambor de crioula de São Luís, Alcântara e outras cidades do Estado.

Segundo consta em documento sobre o processo de avaliação técnica do processo de patrimonialização do tambor de crioula, foi somente a partir de 1970 que alguns grupos passaram



a se reorganizar (FERRETTI, 2002). Após identificação, foram instigados e estimulados a participar de apresentações previstas em editais culturais, baseadas em um calendário, como é o caso do mês de junho, quando ocorrem as festas juninas e, ainda, mês de julho, período em que aumenta o fluxo de turistas. Portanto, essas apresentações programadas foram ocasionadas pelo crescimento do turismo no estado do Maranhão, especialmente na capital que é São Luís.

Diante de tal situação os grupos começaram a se padronizar com indumentária típica do tambor de crioula, isto com intuito de organizar e facilitar o reconhecimento dos participantes pertencentes ao mesmo grupo. A roupa da coreira é saia longa, lenço cobrindo a cabeça e/ou amarrado na cabeça, blusa com babado, pés descalços ou com sandálias e sapatilhas. O tecido utilizado na vestimenta geralmente é a chita ou a renda. Contudo, com o processo de padronização é possível perceber, atualmente, a utilização de tecidos distintos como cetim, algodão e outros.

No que concerne à vestimenta, Ferretti; Ramassote; Barros; Cordeiro; Costa; Mendonça; Mota (2006) destacam que:

Descrever a indumentária dos praticantes de tambor de crioula poderia até ser um exercício simples. Para as mulheres, saia de chitão florido e bem rodada, “que é para dar aquele movimento”, anágua por baixo das saias, blusa branca de renda, com babado na gola, torso na cabeça, colares. Elas mesmas escolhem o tecido, cortam e fazem as roupas. Para os homens, itens que podem ser confeccionados ou comprados, como calça, camisa “de botão” e chapéu de couro ou de palha. Mas tal descrição não refletiria a complexidade de escolhas que está por trás de cada peça do figurino aparentemente simples. (2006, p. 41)

A complexidade em definir a indumentária utilizada no tambor de crioula, tanto pela coreira como pelo coreiro, dá-se precisamente pelas mudanças que têm acontecido ao longo do tempo, sobretudo, pelas questões turísticas que acarretam apresentações em espaços públicos. Antigamente, conforme afirmam os mais idosos ao falar sobre o tambor de crioula, a vestimenta, esta obrigatória era somente a saia da mulher que evitava-se mostrar a pele, para a saia utilizava-se a chita e chitão e outros tecidos, a saia tem que possibilitar o rodar da coreira. Além disso, a anágua era também importante como parte da vestimenta que fica por baixo na saia da coreira para não permitir, durante os rodopios, mostrar mais do que é necessário na performance. Não havia uma padronização da blusa, mas sabia-se que esta não devia ser curta, evitando assim a exposição do corpo da mulher. O coreiro vestia calça, camisa de chita e/ou algodão, outros materiais. O chapéu, apesar de não ser uma regra, é bastante comum que alguns mestres utilizem o de couro ou o de palha, como descrito na citação acima.



**Figura 12:** vestimenta padronizada no tambor de crioula.



**Fonte:** pesquisa de campo/Nayara Monteles (2019)/Capturado no Reviver em São Luís.

Coreiros, coreiras, mestras e mestres, vestem suas melhores roupas para as apresentações nas rodas de tambor de crioula. Desse modo, a roda de tambor de crioula representa um momento especial em meio às atividades cotidianas, como forma de divertimento e pagamento de promessa. Assim, cada praticante utiliza sua melhor vestimenta e, nas coreiras, chama a atenção a quantidade de adereços como colares, brincos, pulseiras. Pode-se dizer que “A roupa de coreiras, cantadores e tambozeiros é um dos elementos que se produz na tensão entre padronização e subjetividade no contexto da cultura popular.” (FERRETTI; RAMASSOTE; BARROS; CORDEIRO; COSTA; MENDONÇA; MOTA, 2006, p. 42)

Ao trazer à tona a discussão da utilização de outros tecidos na vestimenta, tanto do coreira como do coreiro, gostaria de destacar que a escolha do tecido não é uma regra, apesar de que atualmente a chita e o chitão têm sido utilizados por muitos praticantes, e inclusive por grupos como forma de demarcar a identidade. Na narrativa histórica de pessoas vinculadas ao tambor de crioula, desde longa data, aparecem o uso de tecidos de saco de açúcar, chamado por alguns de estopa. O tingimento de tecidos, com banha de porco e tintol era usado como forma de dar cor às vestimentas no ritual. (FERRETTI; RAMASSOTE; BARROS; CORDEIRO; COSTA; MENDONÇA; MOTA, 2006)

A vestimenta tem alguns aspectos que devem ser levados em consideração em uma roda de tambor de crioula tradicional, como a preocupação com a não exposição de partes do corpo, como a região abdominal. As coreiras, principalmente as mais reconhecidas e ‘antigas’, utilizam um lenço na cabeça cobrindo todo o cabelo ou amarrado na cabeça.

Para Dona Izabel uma boa saia de coreira deve seguir parâmetros na metragem, conforme expõe abaixo:

A saia da coreira eu faço a banda porque quando eu fecho é uma quantidade grande aqui ô (mostrando a parte de baixo da saia). Eu gosto de fazer saia é com 6 metros de pano pra ficar rodada. Eu tô fazendo uma pra padre Aroldo mas é de 4 metros, pequena. Faço a pala larga da cintura e o folho. Eu gosto de fazer com cos e com

elástico para servir em mais de uma coreira. Minha filha, as saias do meu tambor são sempre de seis metros para dar uma saia boa. (Maria Izabel, entrevista concedida em agosto de 2019)

Dona Izabel utiliza-se do conhecimento popular e ao mesmo tempo de costureira, ofício que aprendeu com a mãe e utilizou como meio de sobrevivência antes de se (re)encontrar com o artesanato, pois muitas das informações que esta apresenta sobre vestimenta estão relacionadas a sua família e ao seu ofício. A indumentária no tambor de crioula é primordial, especialmente para a crioula, visto que em uma roda tradicional não se permite que as mulheres adentrem a roda sem utilizar a saia. A saia é como um código que permite a participação da mulher na roda, mesmo que esta não se identifique como coreira. A vestimenta constitui-se como parte dos códigos para os quais é atribuído sentidos a partir da experiência de vida das coreiras que apontam a vestimenta como um fator essencial para “jogar”. O jogar as vezes ganha sentido de brincadeira com seriedade na roda de tambor de crioula, cujas regras estão pré-estabelecidas e inscritas no contexto da tradição. Assim, as coreiras criam uma teia discursiva que valida a saia como uma ferramenta para entrar e sair do jogo. O jogar no tambor de crioula está relacionado, também, ao ato de brincar, de gingar na roda e a condição da saia, permite à mulher entrar na roda para brincar. Nesse sentido, esclareço que tanto no tambor de promessa como no de divertimento, “o jogo” entre coreiras e coreiros, tambozeiros e coreiras, mestre e coreira, mesmo em uma atividade ritual, não perde o ar de divertimento, de provocação e de deleite.

A saia como código para entrar e sair da roda é reafirmada coletivamente, desse modo aparece na voz de mais de uma coreira. É, portanto, uma construção simbólica que se concretiza na roda no qual a mulher que adentra ao círculo sem a saia provoca conflito entre seus pares, outras coreiras. Uma das particularidades do ritual é compreender que mesmo com a mudança do tecido, da estampa, continua como um elemento importante a saia longa.

Além da saia há comportamentos assumidos durante essa performance tradicional, durante a roda, que são acionados. A punga é marcada na batida do tambor grande e as coreiras a assimilam como parte da gestualidade a ser adotada. A pungada, para algumas coreiras consiste na oportunidade de saudar o tambor grande, reverenciar aos ancestrais. Além disso, as coreiras que sabem dançar conseguem pungar respeitando a batida do tambor grande sem perder o ritmo. A punga também é conhecida como umbigada, consiste como uma saudação, forma de cumprimento, entrada e partida, que é marcado pelo encontro do ventre das coreiras. Algumas coreiras chamam a umbigada de barrigada e trata-se de uma gestualidade importante e evidencia a entrada da coreira na roda e a possibilidade de reverenciar o tambor de agora e do passado. Assim, a punga, pungada, umbigada ou barrigada, entre as coreiras, firma-se pelo encontro do ventre que é considerado sagrado, repercute entre as coreiras como um indicativo de fertilidade.

Segundo Manhães (2014) dizer que a umbigada veio da África constitui uma afirmação genérica e afirma que no Brasil o sentido dessa gestualidade perdeu-se com o tempo. Para esta, bem como para as coreiras, a punga é uma forma de regra, código, no qual preconiza-se



que toda coreira ao entrar na roda deve pungar com a coreira que está na roda. De acordo com Manhães (2014, p. 67), “A pungua é a união dos umbigos entre as mulheres, é um jogo de disputa e de desafio de quem dança mais bonito, traz uma conotação erótica pelo fato de que a coreira dança para um tambor grande que fica quase em pé” (figura 13). A pungua entre os homens é menos comum, também é conhecida como pernada ou rasteira, como afirma Manhães. No Maranhão somente acontece na cidade de Rosário, durante uma roda de tambor de crioula de homens e caracteriza-se pelo “encontro dos joelhos.”

**Figura 13:** pungua no tambor de Crioula – roda do grupo de Tambor de Crioula Unidos Venceremos.



Fonte: pesquisa de campo/Nayara Monteles (2019)/Reviver em São Luís.

Conforme já mencionado anteriormente, na performance tradicional do tambor de crioula cabe ao coreiro a responsabilidade de tocar até o dia amanhecer e manter os tambores afinados, há uma divisão de funções na roda que se distingue a partir do sexo, no qual as mulheres e homens assumem papéis reconhecidos socialmente e assimilados pela comunidade de Alcântara e São Luís.

As músicas cantadas ao som dos tambores fazem menção ao cotidiano, história e memória dos negros e negras, escravos e escravas que vieram de diversas regiões da África, religião, entre outras situações vivenciadas. As músicas com caráter religioso, em estudo realizado por Ferretti, Cécio, Moraes, Lima e Roldão (1979) foram classificadas em cantos de: autorrepresentação, saudação, reverência, desafio, sátira, trabalho, devoção, amoroso, despedidas e outras. Por meio das músicas, mais precisamente formas de toadas, é possível perceber o encontro do passado e do presente, bem como a relação que os compositores, mestras e mestres de tambor de crioula, têm como São Benedito e outros santos e entidades.

No que diz respeito aos cânticos de reverência, os mesmos autores citam como exemplo a toada feita em homenagem a São Benedito que diz:

Meu São Benedito  
 Eu sou seu escravo  
 Se'u morrer nos seus pés  
 Eu sei que me salvo  
 (versos improvisos)  
 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 (coro)  
 É uma coisa que dou valô/ Eu sei que me salvo  
 Quando não é reza é tambô/ Eu sei que me salvo  
 ( FERRETTI et.al. 1979, p. 27)

São Benedito é o santo mais citado nas toadas religiosas, nas rodas de tambor de crioula, visto o que este representa ao ritual (FERRETTI, 1979). O mesmo santo também é mencionado em outras músicas de outras manifestações populares maranhense, contudo, o que nos interessa é perceber a relação dos brincantes do tambor de crioula no qual a fé é um dos elementos que move os e as praticantes, principalmente das rodas de tambores relacionadas à religiosidade. Os cânticos, louvores a São Bendito, são poesias com valor inestimável a quem se envolve e/ ou participa do rito e ritual, revelam a relação dos praticantes, a importância e evidenciam a fé.

É necessário destacar que apesar do IPHAN, juntamente com pesquisadores e pesquisadoras, fizeram um trabalho de catalogação com gravação de cânticos de mestres e mestras, com intuito de fazer com que estes não se percam no tempo sem que outros e outras tenham acesso. Apesar dos esforços, sabe-se que há cânticos que se perderam em decorrência do próprio tempo e da falta de registro. Reconheço a importância do processo de catalogação e registro, assim como a complexidade desta prática que requer imersão para seleção e pesquisa.

Conforme consta no parecer técnico acerca da descrição dos instrumentos da música no tambor de crioula, destaca-se que:

Instrumentos - O conjunto instrumental que produz a música no Tambor de Crioula é chamado de *parelha*. Inclui básica e obrigatoriamente três tambores de madeira – ou, atualmente, também de PVC – afunilados e escavados, e cobertos com couro, preso por cravelhas. São denominados tambor grande, o solista, *meião*, que estabelece o ritmo básico de 6/8, e *crivador*, que realiza improvisos a 6/8. Alguns grupos utilizam-se também de *matracas*, bastões de madeira que são percutidos aos pares no corpo do tambor maior. Na maioria das vezes, o tambor tem um nome, outorgado em muitos casos numa cerimônia de batismo com a presença de padrinhos e “familiares” do tambor. (IPHAN 2007 *apud* FERRETTI e SANDLER 1995, p.8).

Os instrumentos e a música, desse modo, compõem uma parte relevante do ritual, que perpassa pela coleta da madeira, batismo da *parelha* às apresentações em espaços distintos. Para que a roda de tambor de crioula mantenha-se durante a noite em ritmo de alegria, a bebida assume lugar. Ao longo da noite *coreiras* e *coreiros* são servidos com cachaça e/ou cerveja, todavia, a bebida mais comumente servida nas rodas ainda é a cachaça. Em rodas com *pagação*



de promessa, a bebida é geralmente doada por quem oferece a roda e/ou pela comunidade e, ainda, a bebida pode ser comprada pelo praticante, como expressam os mesmos. A cachaça ajuda, inclusive, que as coreiras esqueçam as dores para que sentem ao dançar descalças durante toda a noite e o coreiro ameniza a sensação de dor e os calos das mãos de tocar os instrumentos.

Dependendo do período do ano e do tipo de apresentação a comida também tem um papel relevante. Todavia, de modo abundante, a comida é mais frequente em festejos como o de São Benedito e, ainda, em rodas oferecidas para pagamento de promessa no qual o pagador de promessa oferece aos praticantes como forma de gratidão.

A comida adquire uma importância significativa nas festas de tambor, desde o seu preparo até o seu consumo, momentos que unem brincantes e comunidades, revelando aspectos fundamentais para a continuidade do tambor de crioula. Distribuir a comida nas festas não é apenas alimentar os convidados, mas seguir o exemplo de caridade de São Benedito, demonstrar abundância e superação das dificuldades. Considerada um dos pontos altos da festa, a mesa deve ser farta, pois, na lógica dos devotos, está relacionada às histórias sobre o santo, que teria sido um escravo e cozinheiro que, às escondidas, distribuía alimentos aos necessitados. (FERRETTI; RAMASSOTE; BARROS; CORDEIRO; COSTA; MENDONÇA; MOTA, 2006, p. 42, p. 54.)

O ato de servir a comida está associado ao santo e, devido isso, muitos dos festeiros desdobam-se e tiram de suas economias pessoais o dinheiro para realização da festa e também para servir aos praticantes de tambor de crioula e às pessoas que foram acompanhar como espectadores. Afinal, não se pode negar comida! Tal ação é parte da promessa. Os alimentos que são servidos variam de acordo com a condição econômica, contudo, ainda é possível encontrar comidas típicas como: peixe frito, arroz de cuxá, mingau de milho, torta de camarão. Além disso, percebi o feijão ou feijoada, carne assada ou cozida, entre outros.

Definir o limite entre uma roda de tambor de crioula que cumpre as ações consideradas tradicionais ou não, bem como entre o sagrado e profano, é complexo inclusive devido às constantes mudanças que são, por vezes, assimilados por alguns grupos considerados tradicionais na capital e no interior. Porém, Ferretti (2002, p. 31) fez alguns apontamentos, conforme posto por Pires (2009, p.29):



**Quadro 2** – Panorama do tambor de crioula espetáculo e ritual

TAMBOR DE CRIOLA	
RITUAL	ESPECTÁCULO
Festa	Apresentação Programada
- Oferecido ao santo em pagamento de promessa.	- Apresentada a Turistas.
- Grupo informal de amigos, vizinhos e parentes.	- Grupo formalizado como pequenas empresas.
- Os brincantes são convidados ou vão espontaneamente para a festa a fim de se divertir.	- Os brincantes são convocados pelos promotores do evento.
- Os brincantes comparecem com qualquer roupa.	- Se apresentam com a "farda" do grupo.
- O número de participantes não tem limites.	- O número de participantes é (aproximadamente) limitado.
- Qualquer brincante pode tocar, cantar ou dançar.	- Só participam as pessoas do grupo.
- A tolerância é "democrática" na dança, na música e na programação.	- Existe uma tolerância formal e autoritária ou autoritária.
- Não há remuneração.	- Os brincantes são pagos.
- Não existem máscaras, trajes ou símbolos.	- Existem trajes para determinação da coreografia, tempo de duração, etc.
- A bebida (caçapa) é servida pelo dono da festa.	- A bebida é distribuída com rigor, moderação e cuidado para ninguém se exceder.
- Festa de devoção particular especialmente a São Benedito, determinada por interesse e condições do organizador.	- Não existem outras determinações.
- O dono da festa deve solicitar licença à polícia indicando local, data, horário, responsáveis, etc.	- Os organizadores determinam local (hotel, praça, teatro, etc), dia e horário.
- O espaço é escolhido pelo grupo social que organiza a festa: casa, quintal, rua, etc.	.....
- Marginalizada pelos preconceitos da sociedade.	- Valorizada como estética.

Fonte: Sérgio Ferretti (2002)

A meu ver, esse quadro elaborado por Ferretti é mais do que um exercício de diferenciar as performances tradicionais das que são voltadas para apresentação, mas uma prática de reflexão na qual percebo elementos que se repetem em rodas tradicionais. Além disso, considero necessário destacar que existem grupos tradicionais que utilizam fardamentos, organizaram-se ao longo do tempo, possuem espaço próprio e apresentam-se em períodos festivos, como o junino. Alguns grupos são registrados, inclusive, por associações próprias como modo de garantir a manutenção.

Não é possível definir os fatores que ocasionaram transformações no tambor de crioula, mas esse processo de organização tem favorecido os grupos no sentido de aquisição de recursos econômicos para a manutenção do ritual como: compra de indumentária para os participantes do grupo; aquisição de tambores; manutenção da casa e/ou associação, entre outras necessidades que surgem.

A quantidade de grupos de tambor de crioula que existem no Maranhão ainda é indefinida, especialmente porque nem todos os grupos são cadastrados na Secretária de Cultura do município ou do estado. Segundo informação disponível no site da Secretaria de Estado Extraordinário de Igualdade Racial (SEIR), desde 2004, observa que apenas na capital, São Luís, foram cadastrados 80 grupos.

Destaco que o dado não corresponde à totalidade de grupos existente. Isso ocorre, também, pela resistência de alguns dirigentes de grupos de não aceitarem fazer parte do sistema e continuar suas atividades por conta própria. Destes oitenta grupos cadastrados não foram contabilizados aqueles que existem no interior do Estado, um indicativo que existem mais grupos do que aparecem em dados oficiais e que há a necessidade de estudos que aprofundem

e/ou se aproximem da realidade. Além disso, não se pode fechar os olhos para a dificuldade de financiamento de pesquisas com esse viés, isso corrobora para a não difusão do saber sobre cultura e religiosidade afro no Maranhão e, por assim dizer, no Brasil.

Segundo dados do Iphan (2006, p. 1), aponta-se que “[...] em sua pesquisa, o Iphan catalogou as práticas de 61 grupos entre os de maior destaque da ilha de São Luís. ” Esses dados foram importantes para reafirmar a existência dessa manifestação cultural tradicional e corroborou para o processo de patrimonialização. Os dados da Secretaria de Estado da Cultura do Maranhão (SECMA) também evidenciam a existência de seus grupos, bem como o quanto oscila a participação destes em editais de carnaval e festa junina.

**Tabela 01:** Levantamentos de grupos de tambor de Crioula São Luís.

<b>PANORAMA DE GRUPOS TAMBOR DE CRIOULA</b>			
<b>Apresentações no Carnaval</b>		<b>Apresentações do São João</b>	
2018	71 grupos de tambor de crioula	2018	72 grupos de tambor de crioula
2019	63 grupos de tambor de crioula	2019	71 grupos de tambor de crioula
2020	50 grupos de tambor de crioula.	2020	-

**Fonte:** elaborado com base nos editais de 2018-2020 da SECMA/Nayara Monteles

Os dados apresentados correspondem aos editais da lei de incentivo à cultura da Secretaria de Estado. Observo que em São Luís existe uma quantidade expressiva de grupos, contudo, deve se levar em consideração aspectos como: são poucos os grupos do interior que se inscrevem devido à dificuldade de deslocamento, assim os dados referem-se a região metropolitana; nem todos os grupos tradicionais participam, alguns por resistência, outros por dificuldade de deslocamento e há quem afirme que o valor é muito baixo e difere-se entre os grupos; além disso, nem todos os grupos estão organizados em formatos de associação; e, por fim, existem alguns grupos estruturados somente para apresentar-se nestes períodos. Apesar desses editais possibilitarem uma compreensão do quantitativo de grupos, os dados não podem ser encarados como uma visão totalitária. Analisando os dados disponibilizados, percebo que a participação destes variam, ou seja, que há grupos que apresentaram em 2018, mas não participaram dos editais de 2019 e 2020. Com relação aos dados do carnaval de 2020, trata-se de uma chamada realizada que não se tornou efetiva devido a pandemia ocasionada pela COVID-19 que provocou o cancelamento da festa junina no Maranhão.

Ainda, no que concerne às apresentações, Murilo Santos em seu documentário ‘Tambor de Crioula 1979’, faz uma crítica ao modo como as atividades culturais tornam-se meio de manipulação da massa devido à representação desta para o Estado. Nesse sentido, Santos (2008) destaca,

De brincadeira de escravo, reprimidos pela classe dominante, o Tambor de Crioula tem servido atualmente de manipulação em mãos dessa mesma classe. Fantasiados, apresentam-se livremente nas ruas, ocupando um espaço que não é o seu. Em São Luís, sofre hoje exigências e condições impostas por aquelas camadas que vêem

nos folguedos populares uma fonte de deleite e prazer. (TAMBOR DE CRIOLA 1979, 2008).

As condições expressas por Murilo Santos (2008) referem-se aos editais de apresentações culturais em períodos específicos nos quais vários grupos de tambor de crioula, que anteriormente sofriam perseguições da classe dominante, agora dançam em espaços públicos onde antes eram proibidos de dançar como forma de entretenimento devendo cumprir exigências que vão desde a apresentação de documentação até tempo determinado para a roda de tambor acontecer.

Apesar das críticas tecidas por Santos (2008), Rose Coreira expressa que estas apresentações e editais são relevantes como forma de reconhecimento dessa manifestação cultural, como perspectiva de dar visibilidade aos grupos tradicionais e também recorda que esse fomento ajuda na manutenção das atividades de grupos tradicionais, associações ligadas ao tambor de crioula. Todavia, a mesma reforça que é necessário rever os valores destinados a grupos de tambores de crioula, pois não considera justo que sejam destinados valores menores a outras brincadeiras.

De ritual marginalizado à prática patrimonializada, o tambor de crioula ascendeu à condição de patrimônio imaterial por meio do Decreto nº551/2000 e foi inscrito no Livro das Formas de Expressão pelo Instituto do Patrimônio, Histórico e Artístico Nacional (Iphan).

Em janeiro de 2020, foi realizado o processo de reavaliação do título de patrimônio imaterial pelo Iphan com abertura de consulta pública. Na análise foram levantados pontos necessários para salvaguarda do tambor de crioula, isto levando em consideração as transformações e de que modo estas têm afetado aos praticantes. Destacou-se: a multiplicação de oficinas para fortalecer o canto, o toque e a dança; incentivo aos jovens cantadores visto o falecimento de mestres e mestras de tambor de crioula; recente preocupação com a substituição do tambor de couro pelo de PVC (policloreto de vinila), pois isso impacta no desaparecimento do ofício; o reconhecimento da existência de 113 grupos em São Luís, bem como de 102 organizações localizadas em diversos municípios do interior, entre eles Pinheiro, Caxias, Rosário, Alcântara e outros. (IPHAN, 2020)

O tambor de crioula, desse modo, patrimônio desde 2007, evidencia ser uma atividade cultural dinâmica que tem sofrido transformações. O mesmo se reafirma no Maranhão como uma importante manifestação de matriz africana, que reflete a identidade local, memória coletiva e social, prática religiosa. Desse modo, os comportamentos também traduzem o ritual tradicional, bem como este difere-se de outras atividades culturais e o constitui como singular.

### **São Benedito**

Há uma divergência na história de Benedetto Manasseri, conhecido como São Benedito no Brasil. A narrativa sobre sua origem é conflitante e incerta, pois em uma das versões relata-



se que ele teria nascido na Itália, em Sicília. Já na segunda versão descreve-se que ele era descendente de escravos da Etiópia. Já na terceira versão, destaca que ele era oriundo do Norte da África. ( CIRINO, 2012)

Segundo Alencastro (2000), São Benedito teria feito parte de uma ordem dos capuchinhos, que pertencem à ordem dos franciscanos, e desenvolvia suas atividades no Convento de Santa - Maria - di - Gesu. Salienta-se que sua vida foi dedicada a realizar atividades consideradas humildes como a de cozinheiro.

Já no Maranhão a narrativa que vigora relacionada ao tambor de crioula, segundo Ferretti; Ramassote; Barros; Cordeiro; Costa; Mendonça; Mota, (2006) remonta a história de São Benedito ligada ao período da escravidão. Assim, ressalta-se que,

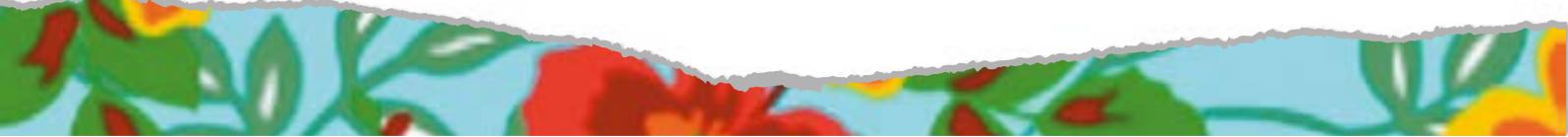
As narrativas da origem do tambor de crioula em regra se referem a São Benedito ou ao período da escravidão, ou a ambos. São Benedito aparece no teatro das memórias como um escravo que foi à mata, cortou um tronco de árvore e ensinou os outros negros a fazer e a tocar o tambor. Outras vezes ele surge como o cozinheiro do monastério que levava comida escondida em suas vestes para os pobres. Em todo caso, considerado o santo protetor dos negros, no Maranhão São Benedito é homenageado com toques de tambor. (FERRETTI; RAMASSOTE; BARROS; CORDEIRO; COSTA; MENDONÇA; MOTA, 2006, p. 20)

Benedito morreu em 1589 e acabou ganhando fama de santo devido à simplicidade e caridade prestada e, em 1807, foi santificado. Esse processo de santificação aconteceu ainda no período da escravatura. A história de São Benedito difundiu-se na Espanha, Portugal e foi levada para Angola pelos portugueses. Mais uma vez, com dito anteriormente, a irmandade teve um papel importante no enraizamento da fé, fazendo com que os negros e negras convertidos aderissem ao catolicismo e cultuassem São Benedito. Desse modo, São Benedito aparece como a primeira referência de santo negro e isso ocorre antes de Nossa Senhora Aparecida ser encontrada no Brasil, conforme enfatiza Alencastro (2000).

Há diversos Milagres que são atribuídos a São Benedito e isso corrobora para que sua fama se alastrasse por distintas regiões. De acordo com Cirino (2012), alguns dos milagres realizados por São Benedito são rememorados constatemente e outros foram esquecidos. Além disso, Cirino (2012, p. 156-157) salienta sobre São Benedito que

As narrativas que enfatizam a ideia de São Benedito ter feito da cozinha um lugar sagrado e um santuário de oração são exemplos. Outros procuram salientar a devoção e confiança no poder de Deus. Em determinada ocasião o convento em que trabalhou São Benedito teria ficado sem suprimentos em pleno inverno, Benedito chamou um de seus auxiliares e o mandou encher uma das vasilhas de água pedindo que cobrisse-as com tábuas. Ao amanhecer vão a cozinha e descobrem que havia ali peixes para várias refeições.

A fé e devoção dos muitos devotos e devotas que têm São Benedito o tornou o santo milagreiro a quem os e as praticantes de tambor de crioula recorrerem com intuito de fazer promessa para ter uma graça alcançada. Essa relação de fé fez com que o santo protetor dos

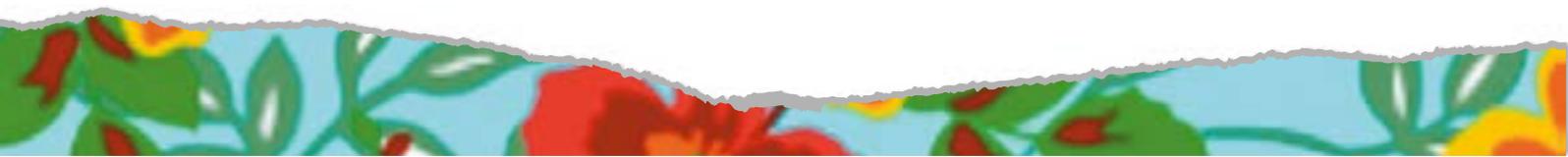


negros e negras tivesse um lugar especial nas rodas de tambor de crioula, sendo por vezes, levado ao centro das rodas de tambor de crioula para dançar juntamente com as coreiras.

São as coreiras que carregam São Benedito nos braços o integrando à performance no momento da dança e ao mesmo tempo agradecendo a este pelas graças alcançadas. Além disso, em devoção a São Benedito, alguns grupos têm por nome o do santo, como é o caso de: Tambor de Crioula Encantos de São Benedito; Tambor de Crioula Alegria de São Benedito; Tambor de Crioula Cravo e Rosa de São Benedito; Tambor de Crioula de São Benedito do Soassim; Tambor de Crioula Manto de São Benedito; Tambor de Crioula lírios de São Benedito, entre outros. Diante disso, Ramassote; Barros; Cordeiro; Costa; Mendonça; Mota, (2006, p. 23) observam que, de modo particular, “O tambor tocado, batido no Maranhão é de crioula, de São Benedito, de Averequete, da Princesa Isabel, dos pretos velhos, de promessa, de satisfação, de oferenda, mas acima de tudo é dos negros que souberam multiplicar os motivos e os desejos contidos no tambor.”

A São Benedito as mulheres/coreiras fazem promessas, cuja gratidão, perpassa a noção de tempo. As promessas no tambor de crioula são voltadas para agradecer: a saúde do filho, a oportunidade de passar no concurso, a fartura do peixe na pesca e na mesa, a prosperidade financeira em momento necessidade, a colheita, a perna quebrada que foi recuperada, entre outros.

São Benedito é uma referência para os negros e negras desde o período colonial no Brasil. Nas distintas irmandades existentes pelo país surge o elo de devoção do qual deriva-se o catolicismo no Brasil e no Maranhão (figura 14). São Bendito, santo protetor dos negros, conhecido por sua bondade e caridade com as pessoas de pele negra. A pele é, desse modo, um dos fatores de identificação e aproximação de homens e mulheres negros e negras condicionados à escravidão.



**Figura 14:** Imagem de São Benedito da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos que fica localizada em Alcântara - MA.



**Fonte:** Pesquisa de campo/Nayara Monteles (2018) / Alcântara.

A introdução de São Benedito no Maranhão revela a presença do catolicismo e como foi possível a relação e aproximação com os coreiros e coreiras do tambor de crioula. Destaco que no Maranhão o santo é festejado em distintas cidades no estado, como: São Luís, Alcântara, São Benedito do Rio Preto, Anajatuba, Cururupu, Chapadinha, Pedreiras, Caxias, etc.

O festejo em devoção à São Benedito no Maranhão acontece em cada cidade em período distintos. Em Alcântara a festa tem representação especial para os e as praticantes de tambor de crioula, que remetem à história e memória dos primeiros escravos que chegaram ao Maranhão. O santo preto, glorioso São Benedito ou simplesmente São Binidito são as denominações mais comuns para fazer referência e este entre os e as praticantes de tambor de crioula, tal menção é feita acompanhada de gestualidade de reverência com as mãos e olhar dirigidas ao alto.

A imagem do santo é símbolo e está repleta de significações percebidas pelo modo como os devotos e devotas que praticam tambor de crioula se comportam diante desta, isto, independentemente de estar ou não dentro de uma igreja. Observo um entrar e sair da igreja de pessoas da comunidade antes, durante e após o festejo que em Alcântara acontece na Igreja de Nossa Senhora do Rosários dos Pretos, com intuito de rezar.

Em São Luís a Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos também agrega São Benedito no espaço e a festejo sempre reúne uma quantidade significativa de pessoas com intuito de agradecer as graças alcançadas. Ainda no século XX, como aponta o IPHAN, com o declínio

das irmandades no Estado, que foi transferida para a Igreja a Irmandade de São Benedito, que anteriormente ficava situada na onde funcionava a Igreja de Santo Antônio.

Observo que tanto em São Luís como em Alcântara, a festa de São Benedito acontece com responsabilidade até hoje da irmandade que seguem como guardiões do festejo e de elementos ligados ao santo como a coroa. Além disso, o festejo do santo ocorre em ambos os locais no mês de agosto, mas em dias distintos. São Luís, no ano de 2019, foi de 09 a 17 de agosto e em Alcântara de 16 a 19 de agosto.

No que refere ao de São Benedito em Alcântara, o dia do santo é 04 de outubro, todavia, durante uma de tantas conversas que realizei com as colaboradoras da pesquisa, elas reforçam que *“tem que ser dia de lua cheia, a primeira, a mais bonita, para agradar o santo.”* A lua cheia, desse modo, é o ponto de referência para o desenvolvimento da festa que começa a ser organizada no início do ano.

Destaco, ainda, sobre o festejo de São Benedito, que curiosamente, na cidade de Alcântara, há uma adesão significativa dos grupos e praticantes de tambor de crioula e essa relação faz com que estes e estas desloquem-se para acompanhar o festejo e dançar nas rodas durante as quatro noites. Nesse sentido, o festejo de São Benedito em Alcântara muda a dinâmica de vida da comunidade ao receber coreiras, coreiros, mestras e mestres tambor de crioula, turistas, pesquisadores e pesquisadoras, movimentando a economia e transformando o ritmo e fluxo de vida da cidade.

Em Alcântara a irmandade está organizada como associação que organiza a festa e a procissão. O modo como o festejo é organizado, bem como sua dimensão para o tambor de crioula, revelam como a cada ano amplia-se, e a comunidade assimila essa atividade religiosa e profana. As rodas de tambor de crioula voltadas para São Benedito acontecem no largo da igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, local onde habita a imagem de São Benedito, situada no centro histórico da cidade.

A ligação do tambor de crioula com São Benedito apresenta desdobramentos possíveis de verificação na escolha da vestimenta, na ladainha, nos cânticos composto para o santo, na gestualidade, na promessa e também nos tantos altares que são feitos em prol da fé. É interessante destacar, que conforme observam as colaboradoras da pesquisa, o padroeiro da cidade de Alcântara é São Matias e apesar deste ser importante para a comunidade o festejo não possui a mesma dimensão. Assim, o maior festejo para São Benedito no Maranhão acontece, definitivamente, em Alcântara em dia de lua cheia.

### **Performance Ritual**

O tambor de crioula pode ser compreendido como performance tradicional e tem como características a utilização de elementos que o diferencia de outras atividades como: indumentária, adornos como colares, tambores, música, dança e comportamentos que funcionam como



códigos de acesso à participação na roda. Desse modo, as ações são ritualizadas e instauradas constantemente, principalmente no que diz respeito ao tambor de promessa cuja relação é de devoção e fé.

Para roda e tambor de crioula acende-se a fogueira, aquece-se e afina-se a parelha para garantir que durante a roda o mesmo não perderá o ritmo. Todavia, a cada vez que o tambor desafina substitui-se por outro já afinado e/ou por algum momento, a roda fica paralisada esperando que o tambor retorne para que o tambozeiro ou coreiro comece novamente o toque. As coreiras, organizadas em forma circular, revezam-se para entrar e sair da roda, pungando na batida do tambor grande, fazendo reverência ao tambor grande. Dessa forma, ressalto que tal manifestação cultural se situa, também, no campo de estudos das performances culturais, não obstante, atravessado pelas questões de gênero e raça, visto o papel da mulher negra neste ritual performático, a qual abrange valores simbólicos, históricos e culturais.

O rito, do termo latim *ritus* é um costume ou cerimônia simbólica, repete-se de forma invariável de acordo com um conjunto de normas previamente estabelecidas. Esta celebração recebe o nome de ritual. Victor Turner retirou dos ensinamentos *durkheimianos*, oriundos da visão do ritual como a própria sociedade em ato (TURNER, 1987, p. 77), a noção de ritual como lugar por excelência de um tipo de experiência e lugar do corpo, no qual o poder transformador e criativo das representações coletivas se realiza na consciência dos sujeitos, portanto, em prol da construção da unidade do grupo.

Segundo Victor Turner (1974, p. 19), nas performances culturais “Os rituais revelam os valores no seu nível mais profundo...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”. Desse modo, observo na afirmação de Turner (1974) uma aproximação com o que acontece no tambor de crioula, visto que durante a roda há normas que regem o desenvolvimento da performance tradicional e o não respeito ao comportamento e/ou ausência da saia ocasiona um tensionamentos no ritual, bem como estranhamento e atritos.

Estar na roda de tambor de crioula consiste na aceitação das regras para jogar e essa convencionalidade é parte da performance ritual. O descumprimento, desse modo, é como forma de afrontamento aos valores simbólicos e implica na não participação, principalmente quando se trata de dançar como coreira. O tambor de crioula é como se fosse uma trama que foi tecida com símbolos e cada um dos elementos está repleto de significados e isso reflete-se nos elementos e gestualidade.

No tambor de crioula de promessa, também chamado de tambor de promessa, as relações de saberes são construídas antes, durante e após a roda. Esses compartilhamentos de experiências possibilitam que o fazer e o saber sobre as simbologias tenham significados e passe de geração a geração. Em alguns momentos e situações, as experiências individuais, frutos de experiências coletivas, parecem submetidas a uma trajetória, histórica, cultural, social, nas quais todos são agentes de um tempo, de uma história. Segundo Victor Turner (1982) a antropologia



da performance está inserida na antropologia da experiência e a mesma se completa a medida do que é vivido pelos sujeitos, ou seja, por meio da experiência.

Para Silva (2010) manifestações culturais como o tambor de crioula “é uma performance com caráter de jogo e/ou ritual”, a mesma ocupa um lugar na encruzilhada e passa por processo de atualização frequente, como performance tradicional negra. Além disso, possui uma expressividade que caracteriza a história, que marca essa prática de matriz africana banto. Ainda, no que concerne ao tambor de crioula, reforça que há um corpo limiar que vivencia e experiencia essa performance, plural e rica em simbologias.

A performance evidencia-se tanto nos rituais tradicionais como em atividades diárias que, de um modo singular, constituem um conjunto de gestos que impactam e interferem no modo de vida. Por sua vez, essa dinâmica que mescla arte e vida, eleva os sujeitos a uma condição na qual é possível destacar que uma pessoa não sai de uma performance do mesmo modo que entra nela. Nesse sentido, as atividades performáticas são, sobretudo, processuais e ao mesmo tempo fundamentais.

Observo que na roda de tambor de crioula mesmo com a instauração de gestos, vestimentas e comportamentos, as experiências possuem caráter único. Cada vez que presencio uma roda e acompanho sua dinâmica, seja como participante, como expectadora e/ou na condição de pesquisadora, a sensação que tenho é a de que algo em mim eleva-se, transforma. Percebo o quanto essa performance toca a coreira que dança descalça durante a noite, por mais de 4 horas, entrando e saindo da roda, mesmo com os pés machucados.

A sensação de dor não deixa de existir, mas pratica-se o ritual por algo muito maior que é a relação com o sagrado e o desejo de gratidão pela graça alcançada. Na performance as coreiras parecem transbordar e demonstrar plenitude a cada vez que adentram a roda e punga. Há um cuidado com o desenvolvimento desta performance tradicional, essas coreiras se unem para falar e trabalhar em prol da continuidade do tambor de crioula juntamente com outras mulheres, coreiras, dirigentes de grupos e mestras.

Segundo Martins (2003, p. 65), ao falar sobre performance e cultura popular frisa que:

Cada uma dessas prática (o teatro, a dança, o ritual, o esporte, as atividades lúdicas, os jogos, encenações coletivas, atos artísticos, e mesmos expressões pulsionais emotivas) são modos subjuntivos, liminares, gêneros performáticos, cujas convenções, procedimentos e processos não são apenas meio de expressão simbólicas, mas constituem em si o que constitui a própria performance.

Nesse sentido, a performance está para além dos atos ordinários e no caso do tambor de crioula possui efeito que tanto é imediato como extensivo. O primeiro remete às sensações, percepções e aprendizagens que ocorrem no momento da performance, enquanto o segundo diz respeito ao alcance histórico das performances tradicionais. Essas práticas revelam a memória corporal da coreira no tambor de crioula.

Segundo Martins (2003, p. 66) as práticas performáticas tradicionais estão enraizadas e apoiam-se em “convenções, estilos e molduras espaciais e temporais, ainda que escorregadios



[...]” Para a autora as molduras temporais consistem em espaços como igrejas, ruas, vielas, a praça pública ou o espaço privado. Enquanto à temporalidade ela varia e refere-se à duração que pode ser de algumas horas, alguns dias e, até mesmo, ano. Pensar essas relações para compreender a performance é um modo de olhar para a estrutura, a organização do ato, para as camadas que compõem cada ação performática.

Para refletir sobre performances tradicionais é necessário ter em conta que esta não se define somente a partir da duração e/ou do espaço no qual acontece. Para uma compreensão profunda é essencial levar em consideração as relações constituídas histórica, cultural e socialmente. Assim, o tambor de crioula provoca deslocamentos cujas marcas estão naqueles e naquelas que experienciam o ritual.

Cada gesto no tambor de crioula é sentido por meio da experiência. A gestualidade, mesmo que repetida, instaurada quando inicia-se o toque do tambor. A constância de repetição da gestualidade acionada pela coreira na roda permite com que outras coreiras aprendam e deem assim, sentido à performance no corpo o ritual perpetua-se e institui-se.

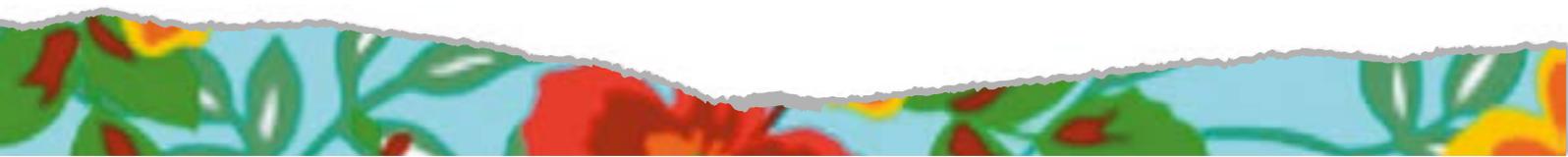
Conforme Martins (2003) a partir de seus estudos sobre performance e ritual é possível considerar,

A performance e as cenas rituais, por meio das quais penso o corpo e a voz como portais de inscrição dos saberes de vária ordem. Minha hipótese é a de que o corpo em performance é, não apenas extensão ou representação de uma ação, que nos remete simbolicamente a um sentido, mas principalmente local de inscrição de conhecimento, conhecimento este que se grafa no gesto, na coreografia; nos solfejos da vocalidade, assim como nos adereços que performativamente o recobrem. (P. 66)

Ao ressaltar a performance e a cena como forma de conhecimento, o que a autora afirma, é que um gesto não é repetido simplesmente por hábito, mas porque existe neste processo um conhecimento que é técnico e que remete à inscrição. Desta Maneira as pessoas acionam a memória e fazem, ao mesmo tempo, uma revisão das ações que configuram as cenas rituais em performance tradicionais. Além disso, essa forma de conhecimento pode ser percebida em performances de matrizes indígenas e afro-brasileira.

Na discussão sobre performance tradicional e ritual parece ser explícito a relevância que a memória tem visto que nas performances ela atravessa a fala, o corpo, o gesto. Nesse sentido, de acordo com Martins (2003), por meio dos ritos é possível transmitir os “saberes estéticos, filosóficos e metafísicos, dentre outros, além de procedimentos, técnicas, quer em sua moldura simbólica quer no molde de enunciação nos aparatos e convenções que esculpem a performance. (p. 67)”

No tambor de crioula a memória é o elo que liga o presente e o passado, conforme dito anteriormente, fazendo com que entre os coreiros e as coreiras as relações de saberes tecidas sejam passadas para os demais praticantes. No tambor de promessa, cada vez que inicia-se o



festejo a São Benedito é como se fosse aberto um portal no qual as pessoas passam a assumir as atividades que realizaram, em outrora, para o desenvolvimento do festo e para acontecimento da roda de tambor de crioula. Cada coreira contribui no processo de instauração do ritual não somente ao participar da roda de tambor de crioula, mas ao proferir a palavra, entoar a toada, organizar a roda, quando a coreira mais experiente ensina a mais jovem a como portar-se e o momento e modo de pungar, entre outros.

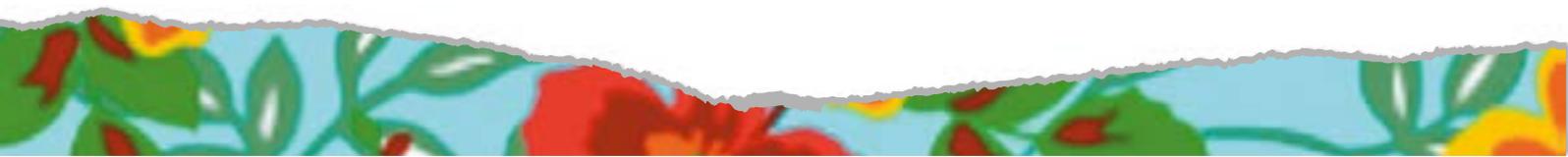
Há no tambor de crioula um rigor, mesmo quando esse acontece de forma gânica e instaura-se a partir da presença de coreiras de distintos locais. Observo uma ordem de organização, bem como, uma hierarquia a ser seguida e/ou no mínimo respeitada. O olhar atento para compreender tecnicamente como movimentar-se na roda sinaliza as relações de saberes e também se institui no fluxo da roda e durante a performance. Ao mesmo tempo que o tambor de crioula é composto em sua estrutura por comportamentos formais, adotados inclusive para entrar e sair da roda, não se pode esquecer que também se trata de uma experiência criativa e singular.

Não posso deixar de citar o fato que no ritual do tambor de crioula, o gesto, a performance, remonta à história e memória dos negros e negras escravizadas, que quando distante de seus contextos, encontraram nestas atividades uma forma de manter o laço com sua cultura, ancestralidade e com seu eu. A performance tradicional permite, antes de tudo, um encontro com quem somos. Esse encontro é marcado por questões tão profundas que nem as palavras são capazes de capturar. Nesse sentido, a experiência com o corporal revela aquilo que a linguagem, muitas vezes, não consegue expressar.

Cada experiência na roda de tambor de crioula é única. Os gestos podem se repetir, todavia, a dinâmica para desenvolvimento da roda jamais é evocada e sentida da mesma maneira. Vejo nas tensões e contrastes que acontecem no decorrer da roda que aquele momento não voltará, aquela palavra dita não ecoa do mesmo modo, bem como aquela configuração de roda, com aquelas mulheres, pode não voltar a repetir com aquele formato, cada coreira assume um lugar na roda.

Segundo Martins (2003), Silva (2010), a performance negra acontece na encruzilhada. Esse lugar define-se a partir do cruzamento de culturas distintas como a indígena, africana, europeia e, por que não, oriental. Nesse sentido, é importante levar em consideração que cada cultura configura-se por simbologias inigualáveis e isso faz com que surjam novas faces. Assim, o tambor de crioula habita na encruzilhada, tecida no trânsito e na conjugação entre passado e presente, derivada da matriz africana.

Por acreditar na singularidade da roda de tambor de crioula, compreendendo-o como uma prática complexa e ritualística, profundamente enraizada na história e cultura maranhense,



as cidades de São Luís e Alcântara foram o campo desta pesquisa. Além disso, percebo na performance da coreira e das mulheres que trabalham na dinâmica do ritual que as relações estabelecidas estão para além da própria dança e são vivenciadas no cotidiano por meio da fé a São Benedito, com referimento aos cuidados com a indumentária e com o uso do ‘eh coreira’, como forma de saudação no dia-a-dia. O tambor de crioula, mediante suas particularidades, é um ritual extraordinário, que foge o convencional, revela um fragmento importante da estrutura social e, encontra-se na encruzilhada. Desse modo, parto da compreensão de encruzilhada, que segundo Martins (2003, p. 69), “emerge dos processos inter e transcultural, nos quais se confrontam e se entrecruzam, nem sempre amistosamente, práticas performáticas, concepções e cosmovisão, princípios filosóficos e metafísicos, saberes diversos, enfim.”

É por acreditar que cada roda de tambor de crioula proporciona uma experiência única, a narrativa que segue parte de rodas cujo praticantes se identificam com São Benedito e revelam essa relação na escolha da vestimenta, na performance, no nome do grupo, na gestualidade, entre outros elementos que ressaltam a devoção. Performances tradicionais como o tambor de crioula servem, também, para lembrar, das tensões sociais, pois segundo Turner (1996) observa-se que “...nas sociedades instáveis e com possibilidades de fissão existe a forte tendência à amnésia estrutural, que é combatida através de rituais que continuamente revivem a memória das pessoas falecidas com quem os vivos estão interligados significativamente.” (TURNER, 1996 [1957], p. 295).

#### **4.1 Festejo de São Benedito em Alcântara**

Início essa discussão com prazer, com a experiência de mais uma vez me deslocar de São Luís para Alcântara, com intuito de dialogar com as mulheres/coreiras que me acompanharam que cederam-me, de modo generoso, a oportunidade de aprofundar meu conhecimento sobre o tambor de crioula a partir de suas experiências e percepções sobre a festejo de São Benedito que acontece anualmente em Alcântara no mês de agosto, no primeiro dia de lua cheia.

Participar do festejo é sempre, antes de tudo, uma oportunidade de agradecer a São Bendito por meio de desenvolvimento de uma série de atividades que caracterizam a devoção ao Santo em Alcântara. Destaco que em situações anteriores, mas também de celebração, já acompanhei aos festejos São Benedito e ao Divino Espírito Santo. Confesso que cada vez que volto, percebo algo novo na cidade, aprendo algo sobre o lugar e, também, as performances diferem-se de outras já presenciadas, apesar dos praticantes e das praticantes cumprirem as ações tradicionais e já esperadas. O processo de instauração da performance releva que há sensações cujas palavras não conseguem alcançar.

Em Alcântara, de 16 a 19 de agosto de 2019, aconteceu o festejo do qual participaram pessoas de distintos locais do Maranhão: Alcântara, São Luís, Itamatatua, Bequimão, Tubarão,



São Raimundo, conforme identificado por Aninha e outras mulheres/coreiras com quem tive a oportunidade de conversar. Além destes, elas destacam que tinham pessoas de outras cidades que elas não sabiam precisar a origem, porque o festejo, a cada ano, atrai mais pessoas que objetivam agradecer a São Benedito e/ou dançar tambor de crioula.

Aliás, sobre chegar à cidade, é interessante destacar que atravesso a Bahia de São Marcos, em uma embarcação que sai do Cais da Praia Grande, que fica em São Luís, para chegar à Alcântara, no Porto do Jacaré (figura 15). O mar é o elo que une e ao mesmo tempo separa. Durante o período da festa de São Benedito o fluxo de pessoas que fazem a travessia para participar do festejo aumenta significativamente.

**Figura 15:** Viagem de São Luís para Alcântara.



**Fonte:** Pesquisa de campo/Nayara Monteles (2018)/ Captura em São Luís e Alcântara.

Todavia, há quem prefira chegar a Alcântara de *ferryboat* e carro, cujo ponto de chegada é o Porto do Cujupe e, o ponto de partida de São Luís, é o Porto do Itaqui. Do Cujupe para Alcântara ainda há um longo percurso de transporte terrestre como moto e carro, assim a viagem torna-se mais longa do que ir de barco. Em outros momentos do ano tenho o hábito de comprar a passagem no momento que chego ao Cais da Praia Grande, contudo, no período do festejo faço com antecedência devido à quantidade de pessoas que atravessam e pelo fato de existir um número máximo de pessoas permitido na embarcação. Apesar de se disponibilizar uma tabela no Cais da Praia Grande com os horários, a natureza faz o seu tempo e, às vezes, é necessário chegar, ter paciência e esperar. O festejo dura quatro dias e para não perder as rodas de tambor de crioula que também são de promessa, quando vou ao festejo, em geral, faço a opção de sair um dia antes. No ano, 2019, a viagem que estava prevista para acontecer às quatorze horas do dia quinze, somente ocorreu às quinze horas devido à necessidade de esperar a maré encher para fazer a travessia (figura 16).

**Figura 16:** Viagem em alto mar

**Fonte:** Pesquisa de campo/Nayara Monteles (2019).

Apesar da demora, a travessia ocorre em meio a cânticos que são entoados por alguns coreiros, coreiras, mestras e mestre de tambores. Os cânticos são, desse modo, uma forma fazer a viagem, passar o tempo de modo alegre e envolvente. Porém, vale lembrar que, na embarcação, este momento revela também o encontro de pessoas que já não se viam há algum tempo e cujo momento foi proporcionado pela oportunidade pagar promessas e ou reafirmar a devoção.

Durante a viagem, nas conversas paralelas no barco miramar, destaco as falas relacionadas ao festejo como “*vai da gente demais*” e que esse ano a festa vai ser o “*bicho*.” A empolgação, nesse sentido, é marcada pelas falas e gestos de concordância, que se caracteriza com um leve balançar de cabeça. Além disso, apesar da maré agitada, com água entrando e saindo da embarcação, a viagem seguiu embalada pelos cânticos, risadas, conversas, etc.

Na chegada, a receptividade é sempre afetada pela dinâmica da festa de São Benedito, algo perceptível no vai e vem dos mototaxistas, que se deslocam subindo e descendo as ruas de pedras e ladeiras do centro histórico de Alcântara, um fluxo incomum ao cotidiano da cidade. Aninha, quem já conheço há alguns anos e tenho relação de amizade, foi a coreira que me recepcionou e me abrigou durante o período do festejo, segundo esta “*as hospedarias não dão conta da quantidade de pessoas pelo fato de chegar pesquisadores para acompanhar a festa e*

*fazer filmagens.* ” Em meio essa observação, ela acrescenta: “*o bom da festa é quando toda é gente vai simhora e fica os de casa, sem briga e sem confusão.*” Somente tive a clareza do que Aninha falava no decorrer da festa, visto a quantidade de conflitos e situações que ocorriam. Todavia, considero necessário ressaltar que os conflitos não podem recair somente sobre o estrangeiro, mesmo este sendo um ponto apresentado por outros moradores e moradoras do lugar.

Ao chegar na casa de Aninha, encontrei outra colaboradora da pesquisa, Rose Coreira. Rose foi uma das pessoas que trabalhou no processo de patrimonialização desta manifestação cultural e como coreira e pesquisadora têm desenvolvido pesquisas a ações para manutenção das rodas de tambor de crioula, principalmente em São Luís e Chapadinha. Rose e Aninha são amigas desde a adolescência, se conheceram em São Luís, segundo elas “*amigas de longas datas e de muitas luas.*” Na ocasião comentaram sobre o fluxo de pessoas na festa e aproveitei a oportunidade para perguntar onde hospedavam as mulheres/coreiras, mestre e mestras. Aninha se adiantou fez a seguinte observação:

Esses são de casa. As pessoas que são devotas e vem há mais tempo pra festa de São Benedito ficam na casa de gente de daqui, conhecido, amigos parentes. Aqui todo mundo se conhece, eles tão em casa sem ser daqui. Ah!, tem a casa da festa que é definida pela Associação Irmandade de São Benedito e ela acolhe esse povo todo. É fartura de comida que é festa na festa para essa gente. Aqui é festa de São Benedito, tem fartura de doação! É hora de agradecer. (ANINHA, entrevista concedida em agosto de 2019)

Rose, que acompanhou a conversa confirmando a fala de sua amiga Aninha, destacou que “*esse festejo reúne pessoas de São Luís e de interiores. É comum que todos que participem de tambor de crioula há muitos anos renovem seus votos e reforcem seus laços com São Benedito, agradecendo. Todos os anos eu venho por gratidão...quando não venho é porque não posso.*” A mesma reforçou em sua fala a consagração do tambor de tradição, chamado de promessa, à São Benedito. Nesse sentido, para as coreiras e outras mulheres com as quais tive a oportunidade de conversar não existe tambor sem São Benedito e as promessas reforçam esse laço de fé que faz com que as coreiras e outras mulheres se desloquem de seus lares para participar da festa: dançando na roda, cozinhando, organizando a igreja, etc.

A festa, em si, é marcada por momentos importantes como: levantamento do mastro, a ladainha à São Benedito, que acontece todos os dias do festejo no interior da igreja de Nossa Senhora do Rosários do Pretos; a roda de tambor de crioula, que acontece durante os quatro dias no largo da igreja; o benzimento da comida que é realizado pelo padre, a procissão, que ocorre no último dia e a missa campal celebrada pelo padre; William Guimarães, isso antes da última roda de tambor de crioula no final da noite após a ladainha.

No dia 16/08, Aninha, Rose e eu começamos a nos organizar desde cedo, para não perder a ladainha a São Benedito que começava às dezoito horas e trinta minutos e, geralmente, prolonga-se até as vinte horas (20h). A ladainha é composta por reza e cânticos e as ações



da festa são coordenadas sem a presença do padre que aparece somente no último dia para a procissão e a missa campal.

**Figura 17:** Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos



**Fonte:** Pesquisa de campo/Nayara Monteles (2019)/Capturado em Alcântara.

Nas primeiras horas da manhã, a parte da frente da igreja estava vazia, mas algumas pessoas já se acomodavam no interior da igreja e, outras, testavam com as crianças da comunidade, os tambores para a roda de tambor de crioula que acontece após a ladainha. Antes de chegar dentro da igreja questionei a Aninha sobre a relevância de São Benedito para a comunidade e para festa, ela destacou:

“ tu tá é doida...vai ver como São Benedito é a alma da festa e do tambor de crioula. Isso aqui (balançando o braço para apontar o todo) mais tarde vai tá tomado de gente e vai pegar fogo a roda de tambor. A gente tem que agradar o santo e tocar e dançar bonito. Não tem nada igual a festa de São Benedito. No festejo a comunidade fica feliz por movimentar o comércio e todo mundo que vende ganhar um dinheirinho. ”  
(ANINHA, entrevista concedida em agosto de 2019)

Rose por sua vez observou que essa relação não se dá de modo simples e trata-se de algo difícil de explicar, pois, São Benedito era padroeiro, mas o que mantém a festividade é a crença, a fé no santo considerado poderoso e que possui estreita relação com o tambor de crioula. Como pesquisadora ela chamou minha atenção para observar os detalhes da festa e ressaltou que “*em dias comum tem-se o silêncio e o vazio. Em dias de festa tem-se a som dos tambores, dos carros, das motos, dos risos.*” A fala de Rose expressa, sobretudo, a vivência do extraordinário, no qual

sob uma condição excepcional, o festejo muda a dinâmica do lugar e as relações estabelecidas entre as pessoas que coabitam o mesmo espaço.

No interior da igreja, lá estava Ele, em um momento de concessão, especial, São Benedito, de manto novo e reluzente devido ao brilho e aos bordados. E lá estava elas, as coreiras, em um momento de louvação e agradecimento. Elas e Ele, figuram como parte principal da cena no qual predominam a louvação e o agradecimento, antes de iniciar oficialmente a ladainha (figura 18).

**Figura 18:** Elas e Ele



**Fonte:** Pesquisa de campo/Nayara Monteles (2019)/Capturado em Alcântara.

A ladainha, com momentos de rezas e músicas em louvação a São Benedito, segue acompanhada pela orquestra da comunidade. Os louvores são repetidos em forma de coro pelas pessoas. A ladainha tem caráter particular e, várias vezes, as coreiras e outras mulheres dançam e levantam os braços, dando graças ao glorioso São Benedito.

A ornamentação interna da igreja chama a atenção, pois como parte da decoração estão os mantos de São Benedito feitos por mulheres/coreiras como forma de pagamento de promessa.

Os mantos, em cor terrosa e marrom, são levados pelas pagadoras de promessa para compor o cenário e como forma de lembrar os diversos milagres. O hábito de decorar a igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos com os mantos tornou-se para a comunidade uma tradição para as pagadoras de promessa (Figura 19).

Os mantos, assim como fotografias, partes do corpo com braço, pernas, esculpida em resina são forma de ex-votos, ou seja, são oferendas de agradecimento ao milagre alcançado e que representam o voto realizado como forma de pagar a promessa. Os ex-votos são levados constantemente no decorrer do festejo e colocados junto ao altar do santo.

**Figura 19:** Mantos de São Benedito/Alcântara



**Fonte:** Pesquisa de campo/Nayara Monteles (2019)/Capturado em Alcântara.

Por mais de uma vez, no decorrer da ladainha e da missa, fui convidada pelas coreiras a observar a expressão do santo que, segundo elas, estava alegre com o festejo. Eu olhei, estranhei, então questionei o que as levava a compreender que ele estava feliz e, em tom baixo

e respeitoso elas responderam: \_“a roupa está segurando perfeitamente no corpo dele. Quando ele não está feliz nem o manto segura no corpo dele, cai e precisamos ajustar o tempo todo.” Com a cabeça, movimentando levemente para não chamar atenção, fiz sim, para que elas compreendessem que eu havia entendido.

Ao final da ladainha tocou a música que eles denominam de Valsa para São Benedito. Trata-se de uma música tocada com instrumentos de sopro como trompete e tambor. Somente após o final da valsa as pessoas começam a se deslocar para a parte externa da igreja.

Ao final da ladainha, a fogueira acesa e os tambores afinados sinalizam os primeiros toques de tambor. Esse toque funciona como se fosse um chamado para que cada coreira, tambozeiro, mestre e mestra, ocupem os seus espaços durante a roda. Destaco que de modo excepcional, a igreja permanece aberta durante todo o festejo, de dia e noite, ou seja, do amanhecer ao anoitecer até o último dia de festejo, servindo como lugar de apoio. Um detalhe importante, é que na igreja são guardadas as bebidas como cachaça e vinho são doadas pela comunidade e igreja, para ofertar aos e as praticantes durante a roda de tambor de crioula. Além disso, serve também como espaço para descanso das coreiras e tambozeiros.

Na festa observei a presença de mais de uma parelha. Os tambozeiros organizavam-se em forma de linha e se revezavam na atividade de toque do tambor. Cada vez que um dos tambores da parelha desafinava era substituído por outro, que já havia sido afinado na fogueira que permaneceu acesa durante toda a noite, como já mencionei, enquanto houver roda formada (figura 20).

**Figura 20:** Parelha e Matraca



**Fonte:** Pesquisa de campo/Nayara Monteles, 2018 – 2019/Capturado em Alcântara.

O tambor grande é usado preso no corpo por uma tira e/ou colocado em um cavalete para aliviar o peso do mesmo. Os tambores meia (de tamanho mediano) e o crivador (tambor menor) ficam sobre um pau de madeira, mais próximos ao chão. Os tambozeiros, alocados na parte de trás do tambor, alternam-se para tocar e formam o coro nas músicas que são entoadas pelos mestres e mestras, juntamente com as coreiras, na roda de tambor de crioula. Além disso, em Alcântara, a matraca, instrumento feito com dois pedaços de madeira, é tocado na parte de madeira do tambor grande, logo atrás do tambozeiro. É importante dizer, que a musicalidade do tambor é extremamente complexa, a medida que cada um desses tambores faz uma célula rítmica. O meia é considerado o coração da parelha, sendo o primeiro a entrar, logo a após a toada do mestre ou cantador. O crivador entra em seguida no contra-tempo e, por fim, o tambor grande, improvisando e marcando o acento da punção no passo da coreira.

Assim, ao primeiro toque do tambor, as coreiras começam a organizar-se no interior da cerca de madeira que divide espectador e praticante de tambor de crioula. Sobre a dança no tambor de crioula, Dona Marlene destacou *“nasci e me criei na roda de tambor de crioula”* e *“aprendi a dançar tambor com minha vó e com minha mãe”* e, ainda, *“desde que me entendo por gente participo e danço em tambor de crioula.”* O soar dos tambores funciona como um chamado para que mulheres como Dona Marleninha venham para a roda (figura 21).

Na roda de tambor de crioula percebo que há um encontro geracional que é composto por idosas, jovens, adolescentes e crianças, que aproveitam a oportunidade para conversar no círculo sobre o tambor, o festejo e/ou outras questões relacionadas ao cotidiano. O tempo de espera é também de reencontro, entre amigas, familiares, parentes próximas e distantes, como elas mesmos costumam dizer.

**Figura 21:** Espera para início da roda



**Fonte:** Pesquisa de campo/Nayara Monteles (2019)/Capturada em Alcântara.

Sobre a cerca que separa ao espectador e espectadora, segunda relato das coreiras, elas não têm na memória o tempo que essa cerca é utilizada no festejo, todavia, relatam que o motivo é organização, para que as pessoas que assistem respeitem o espaço da coreira e a própria roda, um espaço exclusivamente da mulher. Para Dona Marlene “*não existe tambor de crioula sem mulheres. Nasci nessas festas e aprendi o que era tambor por meio da minha mãe, pai Eu danço tambô de crioula, eu bato um boi, bato aqui carnaval, eu sou caixeira do divino. Ah! Eu também sei tocar tambô.*”

Sobre a experiência de saber tocar, Dona Marlene observa que aprendeu com “*a minha vô tocava o tambô grande. A minha família inteira, todos gostum dessas festas e do tambô de crioula.*”. Para a mesma, a divisão entre as atividades desenvolvidas por homens e mulheres no tocar não reflete a realidade, visto que ela disse que sempre tocou tambor e que todos que a conhecem sabem disso.

A abertura da promessa é um momento importante para as coreiras e caracteriza-se por dançar no primeiro dia da roda de tambor de crioula, bem como o encerramento da promessa que consiste em dançar na última noite. Na primeira noite, a roda é composta por mais de quarenta coreiras e as mesmas se revezam, entrando e saindo, pungando e/ou umbigando, rodopiando e voltando ao círculo e preparando-se para retornar ao centro da roda. Na roda de tambor de crioula em Alcântara, entra ao centro a coreira que fica próxima ao crivador e assim elas se movimentam até aproximarem-se novamente do crivador, para retomar o centro da roda para dançar e dar a barriga.

A princípio, percebi que como haviam muitas coreiras, as mais idosas e da comunidade, estavam com dificuldade de acessar o centro da roda para abrir a promessa. Por vezes, as coreiras de Alcântara e do interior, no decorrer da roda, reclamavam da postura das coreiras de São Luís que se antecipavam adentrando ao centro da roda de tambor de crioula antes do momento. Então, com intuito de favorecer a performance das mulheres que ainda não tinham tido acesso a roda, Aninha de modo enfático gritou, que ninguém entrasse na roda para que Marlene dançasse. Na roda, as coreiras de Alcântara sorriam e, após esse momento de conflito a roda de tambor de crioula seguiu em uma dinâmica mais tranquila. Após esse embate a roda ganhou uma dinâmica diferente, as coreiras mais antigas, ou seja, as mais experientes conduziram a roda para que a vez de cada coreira fosse respeitada.

O modo como as coreiras mais antigas conduzem as crianças para aprender sobre o tambor de crioula, ainda na roda, configura-se como parte do processo formativo, neste a aprendizagem dá-se por meio da vivência com coreiras mais experientes. Há um certo controle do corpo das crianças é feito por meio de exigências de como elas devem se comportar na roda e, ainda, quais atos comportamentais e performáticos devem ser assumidos pelas coreiras mirins. Assim, ainda criança na roda de tambor de crioula aprende-se a como se portar diante



da linha de tambor, com respeito, mesmo com a dança expressando certa sensualidade. Além disso, na roda, as crianças aprendem também o momento de pungar e como pungar.

Ao longo da noite, o regente, responsável por servir a bebida, entrava e saía da igreja para pegar a bebida, perguntou as coreiras se estas desejaram beberem e ofereceram a cachaça e/ou vinho doados para a festa. Percebi que algumas coreiras optaram por comprar cerveja para beber durante a roda, a cerveja era vendida nas barracas e não fazia parte da doação.

**Figura 22:** terreiro em festa com roda de tambor de crioula.



**Fonte:** Pesquisa de campo/Nayara Monteles (2019)/Capturada em Alcântara.

Na roda as coreiras seguiam animadas, utilizavam saias de cores e tecidos distintos, dançavam de pés descalços e/ou sapatilhas e sandálias rasteirinhas. As mesmas rodopiavam com suas saias, cantavam, dançavam, brincavam e conversavam e sempre que possível educavam as coreiras mais jovens para que estas respeitem o ritual (figura 22).

Na roda de tambor de crioula de promessa estavam mulheres ligadas ao catolicismo e algumas, uma minoria, à umbanda. Conversando com Aninha sobre estas coreiras ela enfatizou

que *“nada é mais importante que a fé e o respeito a festa para meu São Benedito.”* A relação que as coreiras mantêm com o santo, o sagrado, é o elo que une e entrelaça as coreiras, estando para além das escolhas religiosas.

Com exceção da última noite, nos demais dias, a roda de tambor de crioula findou-se somente ao alvorecer. As coreiras, mesmo cansadas revezam-se na roda, bem como os tambozeiros. Pela manhã, as coreiras que persistem e dançam até o amanhecer, lutando contra o sono, esgotamento físico, dirigem-se à casa de festa para tomar café. A casa da festa é uma casa no centro histórico, próxima à igreja, para que os e as praticantes de tambor de crioula possam descansar e comer algo para permanecer na festa durante todos os dias de festejo.

As mulheres/coreiras que estão na casa da festa são pagadoras de promessa, como é o caso de Dona Marlene que, após ter uma graça alcançada, cozinha para as pessoas suportarem o cansaço. Assim, das refeições servidas e doadas destacou: o café, o almoço e o jantar. As pessoas da comunidade que estão acompanhando o festejo e as rodas também são bem-vindas a casa da festa, pois a comida é doação e deve ser ofertada a todos e todas como forma de caridade e seguindo os passos de São Benedito.

A segunda e a terceira noite reuniram mais pessoas do que a primeira, talvez pelo fato de ser um sábado e domingo. Na roda de tambor de crioula surgiram conflitos constantes relacionados ao comportamento, à roupa e, sobretudo, ao exercício de poder entre as coreiras. Esses conflitos, em uma das noites, terminaram em agressão física e isso impactou no andamento da roda.

Na roda é perceptível a diferença nos movimentos que são executados pelas mulheres de Alcântara e baixada maranhense daquelas de São Luís. No que concerne as coreiras de Alcântara observo os gestos de braços que remetem à movimento de luta, exaltação, como se dialogasse com alguém ao levantar os braços no sentido do céu. Além disso, particularmente, os movimentos de quadris e pernas são sutis apesar deste manter a sensualidade como elemento predominante, tal fato foi confirmado por Aninha, Rose e Dona Nicinha.

Ao perguntar a Aninha e Dona Nicinha sobre se elas percebem alguma diferença entre as coreiras de Alcântara e São Luís, a primeira destaca que *“essas pequenas rodam demais... quase nem aproveitam para dançar. A gente, daqui, gosta é de curtir para dançar. Quem dança bem, punga com o tambor, punga com as coreiras.”* Já para Aninha *“o modo de dançar das Alcantarenses é diferente pelo fato de rodar menos, deixar a dança no quadril e nos pés sem a necessidade rodar.”*

A Dona Nicinha carregou consigo durante as quatro noites uma sacola com saias de coreiras para entregar as meninas que desejam dançar. Entretanto, as saias são destinadas somente as crianças para que estas tenham a oportunidade de aprender e dançar com outras coreiras no período da festa de São Benedito. As crianças, mais precisamente meninas, de modo compartilhado, quando necessário passam as saias uma para as outras para que todas tenham a oportunidade dançar. Observo na roda de tambor de crioula um tirar e vestir saia, entrar e sair



da roda, até o momento da saia retornar à sacola da Dona Nicinha, que as recolhe para que estas sejam utilizadas em outros momentos. A saia, uma condição necessária, uma indumentária de acesso a roda de tambor de crioula e, por esse motivo, a preocupação para que as coreiras estivessem devidamente vestidas para brincar na manifestação cultural (figura 23).

A preocupação da Dona Nicinha está também relacionada ao fato desta possuir um grupo de tambor de crioula para crianças em Alcântara, que visa manter viva a atividade cultural e fazer com que estas se reconheçam como parte dessa manifestação cultural identitária. Assim, de modo muito atencioso, a mesma fez questão de frisar *“a manutenção desse grupo é realizada por mim, inclusive compro as roupas que distribuo as meninas. Algumas roupas gosto de deixar comigo para apresentações como o dia de hoje que as vezes vem muita menininha sem a roupa certa. O certo é o certo, tem que vestir certim.”* A concepção de certo é atribuída à vestimenta e está presente no discurso das coreiras que têm como eixo norteador as práticas a tradição para pensar modo de vestir, dançar, cantar, etc. Além disso, é importante estar atenta pois a compreensão de certo e/ou errado para algumas coreiras está associada ao modo como se participa do tambor de crioula em Alcântara.

**Figura 23:** encontro de gerações.



**Fonte:** Pesquisa de campo/Nayara Monteles (2019)/Capturada em Alcântara.

A segunda e a terceira noite são marcadas pelo encontro geracional, mas também pela disputa entre as coreiras para chegar ao centro da roda de tambor de crioula e, ainda, pela contestação de saias no qual a coreira que emprestavas saia ficava observando para ter a certeza de que esta iria ser utilizada somente por meninas e mulheres consideradas amigas. Para Rose Coreira *“a festa não pode se reduzir a isso é que se faz necessário uma reflexão mais profunda*

para compreender porque estes eventos acontecem.” Além disso, as coreiras como Rose e Aninha ponderam “o quão São Benedito fica insatisfeito de ver essas baixarias.”

É comum durante a roda de tambor de crioula que os tambozeiros percam o ritmo devido ao cansaço, afinal, bater tambor durante um longo período resulta em mãos machucadas. Então, ouvi das mulheres espectadoras “o tambor aziou.” As mesmas, repetem: “qual é teu problema? Tá aziando a roda?”. O ato de aziar a roda, conforme estas me explicam, relaciona-se ao fato “do tambozeiro se perder no ritmo da batida e não conseguir acompanhar o tambor grande e/ou vive versa.” As coreiras, como um ato de repreensão param e começam a brincar com o tocador que “desanda” na batida. Quando o tambozeiros perde o ritmo costuma-se dizer que a coreira que estava dançando “engravidou.” Assim, a roda seguiu até o amanhecer durante as três noites (figura 24).

**Figura 24:** roda de tambor de crioula do alvorecer



**Fonte:** Pesquisa de campo/Nayara Monteles (2019)/Capturada em Alcântara.

No dia 16, no domingo, as atividades previstas, desde as sete da manhã, um número expressivo de coreiras já se encontrava na igreja para acompanhar o benzimento da comida doada e que seria doada novamente às pessoas que estão na igreja. A igreja estava repleta de pessoas, era quase impossível mover-me. Após o benzimento dos alimentos a São Benedito os devotos começaram a disputar alimentos como pão, farinha, doces, picolés, salgadinhos.

Algumas coreiras, como é o caso de Aninha, guardaram o pão dentro da farinha em um recipiente para que este não crie mofo durante o ano. Sempre que estas sentem-se doentes tiram um pedaço de pão. A cura por meio dessa ação é atribuída a São Benedito que, conforme dito anteriormente, tem fama de milagreiro entre as mulheres/coreiras.

No final da tarde, do mesmo dia, às dezesseis horas, iniciou-se a procissão. Houve um número expressivo de coreiras acompanhando, com pés descalços, calçadas, vestidas com saias longas e estampadas, acessórios como brincos e colares, turbantes, segurando velas, etc.

São Benedito tinha roupa nova, um manto feito com bordado, exuberante. Apesar da procissão ter iniciado faltava a coroa que fica sob a salvaguarda de um fiel da comunidade que pertence à Irmandade de São Benedito, que hoje é associação. Não se falava de outra situação, no momento a procissão, que não fosse a ausência da coroa do santo. Já com a atividade ritual em andamento, chegou o responsável pela coroa de São Benedito, que ajudado pelos demais participantes da procissão a colocou encaixada na cabeça (figura 25).

**Figura 25:** procissão de São Benedito



**Fonte:** Pesquisa de campo/Nayara Monteles (2019)/Capturado em Alcântara.

No decorrer da procissão as coreiras revezavam-se para uma breve apresentação. Para tanto, os tambozeiros colocaram a parelha no carro e acompanhando a procissão fizeram algumas paradas para que se performem rodas rápidas de tambor de crioula. Não houve uma combinação para saber quem ia dançar e, desse modo, as coreiras que se encontravam no local dançaram para São Benedito como modo de gratidão.

A ação durou em média cinco minutos e a performance acontece de modo orgânico e colaborativo. As paradas oficiais foram: A rampa do Porto do Jacaré, ruínas da construção da igreja de São Matias, igreja de Nossa Senhora Carmo, próximo ao antigo campanário da igreja de Nossa Senhora do Desterro e no largo da igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos. Entretanto, chamo a atenção para um acontecimento incomum, uma parada extra, na casa de um novo morador do centro histórico que é devoto de São Benedito e que pediu para que fosse feita uma parada em sua casa, todavia, essa não é uma prática fixa e/ou realizada com frequência (figura 26).

**Figura 26:** procissão de São Benedito com parada e roda de tambor



**Fonte:** Pesquisa de campo/Nayara Monteles (2019)/Capturada em Alcântara.

Após realizada a procissão, no largo da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, o padre Willian celebrou a missa campal. Destaco, também, que este foi o único dia onde não houve a ladainha, mas são cantadas as músicas voltadas para São Benedito como forma de louvor e agradecimento. Após a missa aconteceu a roda de tambor de crioula, novamente afinaram-se os tambores.

Essa roda de tambor de crioula, para as pessoas que vêm de fora, configura-se como encerramento. Contudo, o encerramento acontece somente no dia 19/08, com a ladainha e a última roda de tambor de crioula que é composta, majoritariamente, por moradores de Alcântara.

Houve na última roda de tambor de crioula dois conflitos que chamou a minha atenção: são as mulheres que assumem os tambores, pois para alguns a norma diz que os homens tocam e as

mulheres dançam. Todavia, conforme expresso por Dona Marlene há, além dela outras mulheres que são mestras de tambor de crioula e que também costumam tocar nas rodas; o segundo ponto de tensão gerou discussão e fez com que as coreiras mais antigas se posicionassem: foi a entrada de um homem de saia na roda, o qual foi convidado a retirar-se e pediu-se que fosse respeitada a tradição e o lugar da mulher na roda de tambor de crioula (figura 27).

**Figura 27:** embates relacionados a identidade de gênero da roda de tambor de crioula



**Fonte:** Pesquisa de campo/Nayara Monteles (2019)/Capturada em Alcântara.

Apesar de haver uma forte discussão sobre as questões de gênero na contemporaneidade, no tambor de crioula há a convencionalidade que define as ações adotadas na prática. O lugar da mulher na roda de tambor de crioula é, para algumas coreiras, um espaço de conquista e no qual se privilegia a tradição. Apesar da saia ser código para entrar e sair da roda, em rodas de tambor de promessa somente a mulher pode dançar. No que concerne ao toque da parrelha por parte das mulheres, existem mestras e dirigentes de grupo que de longa data que tocam tambores e isso vai ao encontro do que relata dona Izabel, Marlene, Rose e Aninha e por isso tal prática é aceitável, apesar de gerar conflito em alguns homens que afirmam as mulheres que “tocam fraco”.

Além disso, observei que do primeiro até o terceiro dia as rodas de tambores amanhecerem no largo da igreja. No último dia, a roda terminou por volta das 23 horas e a mesma foi, após a ladainha, composta por dois momentos: a primeira com uma roda organizada somente por meninas e crianças dançando; a segunda com a entrada de coreiras que ajudavam as crianças no desenvolvimento da performance mostrando o comportamento a ser adotado (figura nº 28).

**Figura 28:** fechamento de promessa para São Benedito.



**Fonte:** Nayara Monteles, (2019)/Capturada em Alcântara.

Na ocasião as coreiras que pagavam promessa para São Benedito aproveitaram a oportunidade para fechar a promessa, o fizeram dançando tambor de crioula para o “*Glorioso São Benedito*.” No final da roda, quando tudo já estava mais tranquilo, uma coreira tira São Benedito do altar para que elas possam dançar com este, todavia, somente as coreiras mais antigas dançam com o santo nos braços e depois este é devolvido ao altar após uns vinte minutos.

Sai dessa roda de tambor de promessa voltada para São Benedito com a sensação de gratidão e com a compreensão de que cada roda constitui um momento singular, bem como as relações e dinâmica acontecem de modo diferente e de acordo com os interesses daqueles e daquelas que estão no processo ritual. Acredito que as experiências daquela ocasião agora

figuram na memória coletiva das pessoas que tiveram a oportunidade de acompanhar e/ou vivenciar a roda de tambor de crioula em Alcântara.

#### 4.2 Rodas de Tambor de Crioula em São Luís

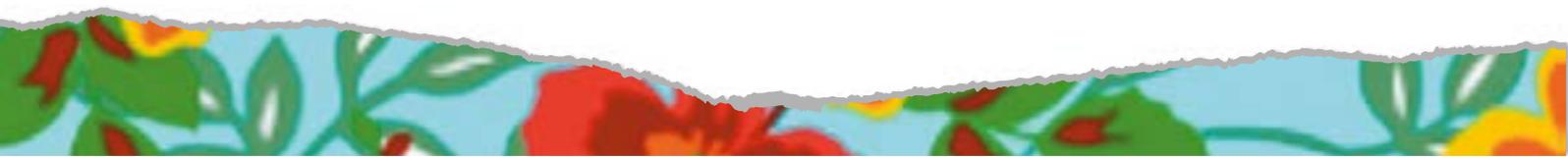
As rodas de tambor de crioula de São Luís apresentam contornos diferentes das que acompanhei no período da festa. Nesse sentido, mais do que observar de que modo cada uma se organiza e se estrutura, interessou-me pensar a configuração das rodas que presenciei, como se dá a performance da coreira e, ainda, das mulheres que trabalham para manutenção das rodas.

Destaco o que acompanhei um número expressivo de rodas de tambor de crioula em São Luís e, também, participei de algumas desde o início desta jornada no Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais – UFG. A maioria na rua do centro histórico e na casa do tambor de crioula, a qual desenvolve atividades frequentes para manutenção do ritual.

O Tambor da Lua é considerado jovem, isso levando em consideração que grupos consolidados como o Tambor de Crioula Alegria de São Benedito e Tambor de Crioula Unidos Venceremos possuem mais de 30 anos de consolidação. Atualmente esses grupos participam de editais, mas mantém seu vínculo com São Benedito como forma de divertimento e devoção. Além disso, no dia do festejo São Benedito, em São Luís, são desenvolvidas atividades culturais entre elas a organização da roda, entoados cânticos e também realizada a ladainha.

Antes de adentrar a discussão sobre o tambor de crioula sublinho que as apresentações em espaços públicos e privados é uma conquista, bem como a aquisição da Casa do Tambor de Crioula que fica localizada no centro histórico de São Luís. Essas conquistas são evidenciadas na fala da Dona Izabel que observa que *“apesar do espaço não ser tão grande como desejado é uma coisa boa minha filha apesar de a gente sempre querer mais.”*

O tambor da Lua é vinculado à uma casa de Atividades Culturais e Artística ‘A vida e é uma festa’. As primeiras rodas foram organizadas por Ana Lúcia Duarte, falecida em 2017. De acordo com relatos a Ana organizava a ladainha em louvação a São Benedito e convidava algumas coreiras, logo após as rezas e cânticos seguia-se com a apresentação da roda de tambor de crioula. Além disso, a mesma fazia questão de manter um altar para São Benedito no espaço e uma parelha consagrada a São Benedito nas rodas que acontecem no Beco dos Catraieros, na rua, todas as quintas (figura nº 29).



**Figura 29:** São Benedito e Parelha/Tambor da Lua.



**Fonte:** Pesquisa de Campo/Nayara Monteles (2018)/Reviver em São Luís.

Essa roda formou-se a partir de coreiras de regiões distintas de São Luís, visto que não há um grupo fixo. Tive a oportunidade de acompanhar rodas do mês de agosto e também em julho de 2018 e 2019. Durante conversas com algumas coreiras que estavam no local, compreendi que, mesmo sem a presença física da Ana, as atividades deste tambor de crioula continuaram devido à relação de afeto pela mesma e também em devoção a São Benedito.

Ressalto, ainda, que este tambor de crioula não possui um mestre específico e nem tambozeiros fixos. A roda se forma de maneira orgânica e como as pessoas já sabem o dia da semana que acontece costumeiramente, organizam-se para frequentar e participar sempre que

possível. Diante desse formato não há como precisar a quantidade de pessoas que estão na roda de tambor de crioula, pois o fluxo varia. Houve dia em que percebi a presença de doze pessoas e em outros somente três pessoas dançando, todavia, com a rotatividade de pessoas que ficam e outras que vão para suas casas após dançar, fica ainda mais complicado chegar a um número preciso.

A quantidade de pessoas é, sem dúvida, um dos aspectos que sempre me chama a atenção nesta roda de tambor de crioula, visto a dinâmica das coreiras que entram e saem da roda. No que concerne à vestimenta, a particularidade reside no fato de que no espaço há 20 saias de tambor de crioula para que as mulheres que estiverem no centro, sem saia, possam participar e ainda para aquelas que optam por não levar suas saias e sair de casa vestidas.

No que refere-se à linha de tambor de crioula, que é a composição da parelha, geralmente forma-se a partir de tambozeiros que moram próximos e/ou aqueles que deslocam-se para tocar. Segundo Rose, o tambor “é quase que o chamado que faz com que a gente viva o ritual todo dia.” A mesma não se refere somente à roda de tambor crioula composta para dançar, mas também ao modo como cada coreira se relaciona com a fé e estende as atividades às suas casas: cuidando da vestimenta, ao comprar adereços, ao montar o altar para São Benedito, ao acender a vela e fazer orações diárias de gratidão, entre outras. Cada mulher/coreira envolvida com o tambor de crioula tem um modo particular de se relacionar com o tambor no dia a dia, como se esse tivesse extensão e fosse da rua para a casa.

A roda de tambor, todas as vezes que tive a oportunidade de acompanhar foi, como se diz nas rodas, puxada por Mestre Amaral, que desde cedo chega e acende a fogueira para que os tambores estivessem afinados. Há, desse modo, um tempo antes de iniciar de fato a roda e os tambores começarem a soar. Na rua recolhe-se madeira e papelão para acender a fogueira e separa-se alguns para que esta permaneça acesa até o momento da roda durar (figura 30).

**Figura 30:** Afinação da parelha



**Fonte:** Pesquisa de Campo/Nayara Monteles (2018-2019)/Reviver em São Luís.

Esquentado a parelha os tambozeiros começam a se organizar, enquanto isso, algumas mulheres/coreiras que chegam ao local entram no casarão para pegar uma saia e ter a oportunidade de dançar na roda. A saia, desse modo, é o elemento dos elementos primordiais para acesso, assim como para a oportunidade de dançar e umbigar. As saias, por sua vez, são feitas de tecido de chita e são de cores distintas.

Algumas coreiras já chegaram ao local vestidas. Não há uma padronização da vestimenta no que concerne ao tipo de tecido e/ou cor, contudo, a saia tem que ser longa e permitir a coreiras desenvolver sua performance. As saias são rodadas e a quantidade de pano pode não favorecer a performance da coreira quando possui uma metragem menor. No que concerne ao forro, também chamado de folho, que funciona como uma anágua, fica por baixo da saia e serve para que no momento da rodada, a coreira não fique exposta. Além disso, apesar de Rose coreira concordar com a sensualidade na roda de tambor de crioula ela afirma que é necessário estar atenta, sobretudo, para aprofundar, pois pode ser mais uma vez o olhar do homem branco sobre a tradição negra.

A parelha começa a ser tocada e logo são entoados os primeiros cânticos que fazem referência a São Bendito e à história do tambor de crioula. Os cânticos fazem menção a um tempo passado, ao trabalho pesado e perseguição sofrida pelas negras e negros trazidos da África. Esse é o sinal para que as coreiras comecem a se organizar em forma circular próximo à parelha. As coreiras, assim iniciam as ações que dizem respeito à gestualidade da umbigada. Há uma atenção especial para quem entra na roda, o intuito é identificar trata-se de alguém conhecido ou não. Não há um controle sobre a roda, todavia, no decorrer da performance as coreiras mais experientes assumem sua organização.

Percebi que uma das situações de conflito que se instalam no momento do ritual é o fato dos e das turistas não se atentarem para o limite espacial a ser ocupado, uma vez que o evento acontece na rua. Em diversos momentos as coreiras, em tom firme, chamam a atenção para que estes não adentrem a roda de tambor para tirar fotos. Essa situação de conflito aconteceu em todas as rodas do centro que acompanhei.

Entender o limite entre o ritual e o espetáculo é um fato que deve ser levado em consideração, não somente para quem assiste, mas também para quem participa. Os interesses que estão em jogo devem estar em equilíbrio para que os e as praticantes tenham a oportunidade de dançar e tocar sem interferência de terceiros. A dinâmica deve acontecer livremente possibilitando a instauração do ritual.



**Figura 31:** coreiras

**Fonte:** Pesquisa de Campo/Nayara Monteles (2018)/Reviver em São Luís.

A roupa por baixo da vestimenta é uma prática comum entre as coreiras que não utilizam a anágua. Além disso, o movimento do giro faz com que a saia levante e exponha uma parte das pernas. Percebo, já há algum tempo, que os movimentos realizados pelas coreiras mais experientes, como elas mesmo já ressaltaram, diferem-se das mais jovens. Todavia, não há como definir como certo ou errado, pois são mudanças na performance ocorridas ao longo do tempo. O fato é que atualmente e, sobretudo, as coreiras mais jovens dançam com mais rebolados e com o quadril mexendo mais, ao invés de movimentos de braços e pernas.

À medida que a noite vai avançando, as coreiras chegam e compõe a roda. No momento em que os instrumentos são levados para serem afinados nas fogueiras, as mesmas aproveitam a oportunidade para conversar e falar sobre questões cotidianas. Volto a destacar que a roda de tambor de crioula é local de encontro e de troca de afetos, mas também é o espaço onde se

reafirmam questões relacionadas ao saber popular e, de certo modo, as mulheres se constroem como coreira em um processo de trocas e instauração do ritual.

Os abraços e as trocas de afetos revelam que as coreiras se conhecem há muito tempo, isto devido às relações construídas a partir da relação que possuem com São Benedito e com o tambor de crioula. Quando o tambor grande retorna para fazer trio na parelha, inicia-se o toque novamente e as coreiras se reorganizam para dançar. Observo, ainda, que a cada parada algumas das coreiras que estão na roda fecham-se com intuito de não permitir que o círculo seja atravessado por pessoas que não sejam coreiras. Para Rose Coreira “*o círculo de coreiras com a linha de tambor de crioula é um lugar sagrado e que deve ser respeitado para manter a sinergia. Eu sinto uma energia vindo de cada coreira na roda.*”

Conversando com Rose Coreira e Aninha sobre o que configura a roda de promessa, elas elencaram que essas ações que são desenvolvidas durante o festejo que configuraram a roda de tambor de promessa esta para além de carregar a imagem do santo na roda de tambor de crioula. Para elas a promessa é algo que acontece entre o tambor, a coreira, o mestre, o tambozeiros e São Benedito. Elas falam de uma relação mais profunda que existe entre essas pessoas, o tambor de crioula e São Benedito. Assim, mais do que o festejo é, ao mesmo tempo, tudo o que acontece neste. É mais do que a ladainha, apesar de sua importância para reforçar os votos.

Apesar do tambor da Lua ser algo mais jovem é possível perceber que, neste, adotam-se costumes como o tambor com couro de animal, a saia da coreira feita de chita, a organização da ladainha e a roda em gratidão a São Benedito a quem esse tambor é consagrado. A bebida nestas rodas também é servida como forma de alegrar as pessoas que participam e, mesmo estando sob pedras, existem coreiras que preferem dançar descalças.

As rodas que acompanhei no centro histórico finalizaram-se por volta das duas horas da manhã, isso devido ao fato das coreiras morarem nos entornos e algumas atravessam a cidade de ônibus para chegar aos locais onde acontecem as rodas de tambor de crioula no centro. No que concerne a esta roda, especialmente, elas revelaram que há apresentações que são contratadas e, quando isso acontece, chama-se um grupo de mulheres que dançam como coreiras para apresentarem-se nesses eventos, todavia, isso é acertado anteriormente, porque nem todas possuem interesse.

Os grupos mais tradicionais, conforme citado por Ferretti (2002), estão cada vez mais organizados e isso pode ser visibilizado nas vestimentas como modo de fardamento. Conversando com algumas mulheres que se identificam como coreiras e estavam na roda de tambor no centro histórico, observei que a organização dos grupos tornou-se uma questão de necessidade para manutenção e sobrevivência dos grupos tradicionais e para que outras pessoas, que não possuem ligação com o tambor de crioula, identifiquem-se com o fomento que é destinado para quem lutou por anos por essa manifestação.

Esse processo de organização garante aos grupos concorrer em editais culturais da secretaria municipal e estadual. Esses editais, segundo Rose Coreira, “*não oferecem aos grupos*



*o devido valor. Parece que o tempo passou, mas ainda há muitas lutas a ser travada pelo tambor de crioula.*” Observando o edital percebi que são destinados valores diferenciados para cada grupo e, talvez, esse seja o motivo de atrito entre os e as praticantes mais experientes.

Rose Coreira ressalta a importância de avançar espacialmente com a apresentação de grupos tradicionais, mestres e mestras de tambor de crioula. Essa ocupação possibilita aos mestres formas de difusão de saberes sobre o tambor de crioula e diálogos com a comunidade que participa de cursos que permitem a formação de mais agentes culturais. Desse modo, ela destaca que apesar da Casa de Tambor de Crioula não ser o espaço ideal tem oportunizado essas trocas de conhecimento sobre o tambor de crioula tradicional, a partir da voz de quem vivencia o ritual.

**Figura 32:** parselhas de grupos tradicionais de São Luís



**Fonte:** Pesquisa de Campo/Nayara Monteles (2018-2019)/Capturado no Reviver em São Luís.

Cada roda de tambor de crioula que acompanhei foi como se recomeçasse novamente algumas das mesmas atividades, mas com sensação diferente. E, como que em um gesto, os tambozeiros de grupos distintos organizam-se para fazer a fogueira e afinarem os tambores. Assim, após acender a fogueira os tambores são postos deitados para que sejam tensionados pelo calor e provocar a afinação (figura 32).

Por mais de um momento os tambozeiros tocam a parselha para sentir se elas estão afinadas e somente após confirmar a afinação dos tambores eles são retirados e posicionados para a apresentação. Desse modo, um a um, os tambores são organizados e os tambozeiros posicionam-se, formando mais de uma linha. Os grupos tradicionais que acompanhei possuem um número expressivo de tambozeiros e de coreiras e isso possibilita, no caso dos tambozeiros, que se forme mais de uma linha de tocador que se revessam durante a apresentação.

**Figura 33:** antes de iniciar a roda de tambor de crioula.



**Fonte:** Pesquisa de Campo/Nayara Monteles (2019)/Capturado no Reviver.

As coreiras também costumam acompanhar o processo de aquecimento do tambor, todavia, esta não é uma atividade sua. Antes de iniciar a roda, elas aproveitam para conversar e algumas colocam-se em estado de oração, sem conversar e observando o fluxo natural dos diálogos que surgem, o barulho das risadas que irrompem a conversa de modo inesperado, as brincadeiras ajudam com que todas e todos se relacionem antes, durante e depois da roda.

Para Dona Izabel a roda de tambor de crioula não pode ser compreendida somente como a dança, “*esse envolvimento é parte da roda minha filha. As pessoas se conhecem e conversam nos intervalos, e acender o fogo, e rezar, e brincar, e sorrir. Minha filha, isso é a cultura popular e desse jeito vamos.*” Assim, para esta, os acontecimentos e as relações afetivas são parte da configuração da roda e o indicativo é que esta inicie antes do soar dos primeiros tambores. Essa afirmação vai ao encontro do que abordam outras coreira como Aninha, Rose Coreira e Dona Marlene que compreendem que o processo do ritual instaura-se antes mesmo de iniciar com as atividades para organização e preparação da performance.

Somando-se aos adereços, algumas coreiras utilizam guias que fazem referência à religiosidade de matriz africana, como a umbanda de mina. As guias são colares longos, coloridos

e que são utilizados no pescoço ou atravessados no ombro e perpassa pela cintura. As guias desse modo são carregadas para mostrar o compromisso religioso com a entidade que acompanha a coreira. Segundo Dona Izabel existem muitas mães de santos e filhas de santos que fazem parte dessas rodas tradicionais como forma de compromisso, elas acrescentam as guias às vestimentas e isso também está relacionado à forma como estas internalizam e expressam a fé.

De acordo com Dona Izabel, é necessário que as pessoas entendam que no tambor de crioula congregam-se pessoas de religiões católicas e de matriz africana. Para ela, *“existe um peso muito grande sobre o tambor de crioula e esse se chama preconceito. As pessoas olham e acreditam ser macumba, mas tudo que é nosso é visto como ruim.”* Quando esta falava *“tudo que é nosso é visto como ruim”* referia-se ao fato das atividades culturais e religiosas de matriz africana, praticadas por negros e negras marginalizados e cujo desconhecimento corrobora para ampliação do preconceito. Dona Izabel observou que hoje ela se identifica com a religião católica, mas que isso não impede que em suas produções artísticas apareçam a católica, a mãe de santo e a pessoa que participa somente por divertimento, apesar de que o foco da sua produção ser o tambor de tradição que tem relação com São Benedito e que expressa a fé dos e das praticantes de tambor de crioula.

Retomando a roda e as relações tecidas, bem como a performance, percebo que mesmo havendo um fardamento para as apresentações que inclui roupa e sandália, constato que existem coreiras que preferem se apresentar descalças, como forma de sentir o chão, sentir o espaço. A sensação de estar na roda com os pés descalços é uma opção de cada coreira, assim como o fato de estar calçada, e isso implica na performance desta na roda de tambor de crioula (figura 34).

**Figura 34:** roda de tambor de crioula



**Fonte:** Pesquisa de Campo/Nayara Monteles (2019)/Capturado no Reviver em São Luís.

Na roda as coreiras dançam e observam a performance daquela que se encontra no centro. A coreira que ocupa o centro da roda, por sua vez, cumprimenta no passo da batida de cada tambor, com uma saudação e essa reverência denota a relação de respeito. Assim, ela passa por cada tambor e marca a punça conforme a batida do tambor grande. É interessante destacar que, mesmo nas rodas tradicionais, faz parte da performance e do jogo a ação da coreira correr do encontro da punça com outra coreira que queira entrar na roda, para deixar claro que ela ainda desejava estar na roda. As demais coreiras entram na brincadeira e gritam “*pega coreira*” e “*vai coreira.*”

A brincadeira não se prolongou muito, pois dançar tambor de crioula no ritmo da batida exige um esforço físico. A dança seguiu tranquilamente sem discussões. As conversas deram lugar à performance, e as coreiras mais jovens deram espaço para as mais experientes. Os olhares são direcionados a elas, buscam aprender as gestualidades para a continuação do ritual. Nessa direção, “ver” implica ser um ato tão disciplinador quanto as palavras na condução da performance do tambor de crioula.

As coreiras ajeitam o cabelo, a saia, descansam até o momento de retomar a ação performativa. Nestes grupos, durante as apresentações somente as pessoas que são integrantes dos mesmos podem dançar. Talvez, isso não se configure como uma regra, mas observei que esse era um dos comportamentos comuns e que definiam quem entra naquela roda. Nesse sentido, não se trata somente do fardamento e da vestimenta, mas de um percurso da coreira que se entrelaça com a história de grupo.

**Figura 35:** roda dançada a três coreiras.



**Fonte:** Pesquisa de Campo/Nayara Monteles (2019)/Capturado no reviver em São Luís.

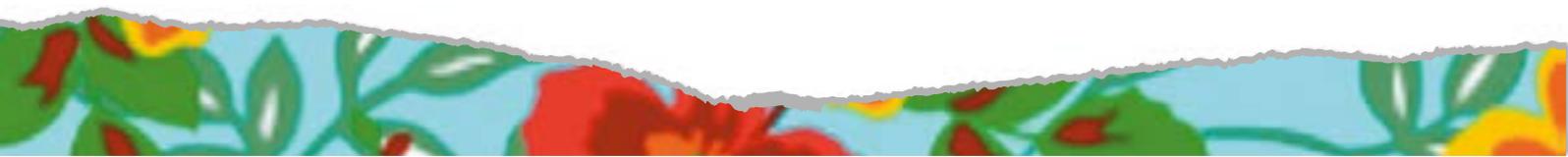
A dança de três ou mais coreiras no centro da roda também acontece em duas situações: pelo chamado de uma música que convoca a dança de três e/ou mais coreiras ou pelo interesse da coreira que independe da música. Desse modo, ressalto que são esses e outros comportamentos que demonstram que mesmo em performances tradicionais, como o tambor de crioula, há espaço para a criação e re-criação, sem ocasionar cisões e estranhamento entre as coreiras no decorrer da roda.

O dançar de cada coreira e a gestualidade incorporada são tão particulares que, por vezes, esboçar uma explicação detalhada deixa nuances que revelam o modo como cada coreira se expressa como sujeito social e cultural. A umbigada entre as coreiras, mais uma vez, reforça esse encontro de ventre marcado de simbologia, carregado de sentidos e emoção cada vez que é dada a batida do rufador.

A roda se encerra por volta de duas horas da manhã, com apresentação de mais de um grupo de tambor de crioula. A bebida foi servida na medida, como é dito na roda, todavia, a compreensão de “medida”, é vaga. Ao final da roda, há quem prefira ficar pelo centro e dar continuidade às conversas sobre tambor de crioula, os grupos, a cena política, o cotidiano e outros assuntos, acompanhados de bebida.

A parelha pertence a cada grupo e ao final da roda ela também é recolhida para ser guardada na sede do grupo. Pontua importante frisar que as parelhas são consagradas e passam por um ritual de batismo que inclui o padrinho da parelha, comemoração e roda de tambor de crioula. Diante disso, a parelha, ao ser tocada, tem um propósito simbólico para os e as participantes, juntamente com as músicas e as repetições das rimas e da dança.

No que concerne ao espaço, especificamente à Casa de Tambor de Crioula, são desenvolvidas ações de comemoração à festa de São Benedito e isso inclui a presença de vários grupos tradicionais de tambor de crioula, bem como a realização da ladainha, levantamento de mastro e procissão (Figura 36).



**Figura 36:** Dia Municipal do Tambor de Crioula em São Luís



**Fonte:** Casa do tambor de Crioula/Promessa da mestra Rosa Barbosa (2019-2020).

A Casa é utilizada pelos e pelas praticantes de tambor de crioula como um local de realização das atividades relacionadas à manifestação. Para os turistas, um espaço de visitação, similar a um museu ou centro cultural. Para as mulheres/coreiras que vivenciam o tambor de crioula, como reforça a dona Izabel “é um lugar onde habita a roda e tudo que se refere ao tambor. É lugar de conquista”. Assim, durante o festejo, é comum que as coreiras passem no local para saudar e agradecer o santo, São Benedito, cuja imagem fica localizada interior da casa.

#### 4.3 Algumas Simbologias no tambor de crioula

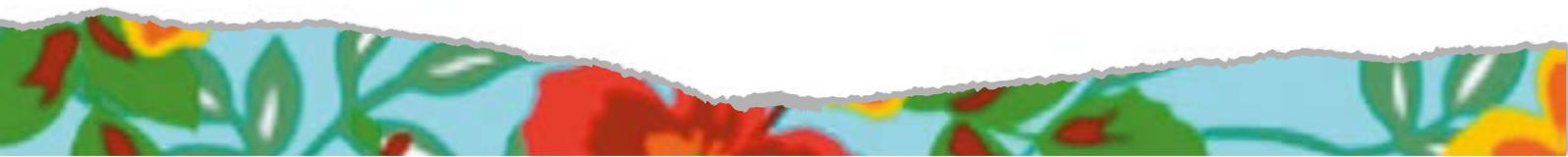
As simbologias são dadas a partir de elementos e ações que, para as mulheres/coreiras, são relevantes na performance cultural do tambor de crioula. Saliento que tudo no tambor de crioula é simbólico e, por isso mesmo, ciente da dimensão dessa representação, realizei um recorte com base nos apontamentos das colaboradoras da pesquisa, com intuito de aprofundar o conhecimento.

Ao pensar na coreira no decorrer da performance, alguns elementos sobressaem-se mais do que outros, no entanto, todas as ponderações aqui mencionadas são importantes e refletem o modo como essas mulheres/coreiras olham para a performance e/ou refletem sobre a mesma. Sublinho que as discussões foram fluídas e pautaram-se em questões da memória e a valorização da narrativa oral. Assim, novamente afirmo que na pesquisa considerei o tambor em sua totalidade, visto que defendo nesta tese a concepção da performance enquanto relações tecidas no tambor e para o tambor de crioula, antes, durante e depois da roda.

Entre os elementos que sobressaíram a partir de minhas observações no campo e das conversas com as coreiras, destacam-se: a vestimenta, a comida, a bebida e os altares. Enfatizo que as relações tecidas se dão em conformidade com as formas como cada participante se relaciona com esses elementos e como eles fazem sentido na performance, ganhando centralidade e protagonismo.

Vermelho, azul, amarelo.... As cores se misturam e se multiplicam no tambor de crioula como se fosse um círculo cromático composto de cores quentes e frias, primárias e secundárias. As tonalidades variam e, cada giro dado pelas coreiras que se revezam no centro da roda, configuram-se um elemento necessário para o desenvolvimento das gestualidades e dos movimentos corporais.

De acordo com Maristela Rocha (2014, p. 374), “no meio do círculo, os movimentos corporais são mais livres e acentuados, mas sempre acompanham o pulso e o ritmo marcados pelos instrumentistas (Figura 37).”



**Figura 37:** cores e vestimentas do tambor.



**Fonte:** Pesquisa de Campo/Nayara Monteles (2018-2019) /Capturado em São Luís e Alcântara.

As saias e vestidos rodados contribuem para que as coreiras desenvolvam os movimentos necessários, todavia, a escolha do tecido fica a cargo das coreiras e/ou do e da dirigente, do mestre e da mestra, responsável do tambor de crioula. Quando se trata de um grupo da Casa e/ou Associação, a maioria das coreiras, independentemente das doações, tem suas vestimentas pessoais e seus próprios adereços.

No caso das que se apresentavam em Alcântara, algumas também dançavam com saias próprias, outras tiravam a saia ainda na roda de tambor de crioula para que as amigas pudessem também dançar e, haviam as crianças que vestiam com saias que eram levadas para a roda por Dona Nicinha.

As saias também são motivo de conflitos entre as coreiras, pois ao emprestar uma saia a mesma deve devolver para sua dona de origem, entretanto, isso nem sempre ocorre e a coreira acaba emprestando para outra. No decorrer dos quatro dias, vi coreiras discutindo requerendo sua saia de volta, como se esta fosse um patrimônio para além de uma roupa utilizada no cotidiano.

Em São Luís, acompanhando as coreiras nas rodas tradicionais, observei que os cuidados com a vestimenta estão presentes desde o momento que antecede a roda, até quando o festejo se encerra. Vale destacar que apesar do modelo da roupa ser um padrão, há grupos que mandam produzir mais de uma vestimenta para as apresentações. A roupa, como um marcador identitário do grupo corrobora não somente na identificação do grupo, mas para o desenvolvimento da performance da coreira e também para que as mesmas possam economizar, visto que o tecido não é tão barato como observa algumas coreiras.

Segundo Aninha, *“cada coreira tem que ter sua saia ou vestido, não tem essa de sair emprestando. Que coreira é essa que vem pra roda contando com a saia dos outros. Isso não existe!”* O que é a coreira sem sua saia? Seus adereços? Observam Aninha e Rose Coreira. Percebi quão cuidadosas elas são com suas vestimentas, e ainda, com seus colares, brincos, pulseiras que também fazem parte da indumentária da coreira. No decorrer da semana elas se preparavam para a apresentação e, devido à quantidade de vestimentas, Rose Coreira levou para Alcântara uma mala grande com saias e anáguas, blusas brancas de babado, colares e pulseiras diversas, lenços para colocar sobre a cintura e maquiagem para se apresentar bem arrumada para o Santo e para a roda.

A preocupação com a vestimenta, tanto em São Luís como em Alcântara, revelou um cuidado estético que ao mesmo tempo diz respeito ao modo como as coreiras se relacionam com o sagrado, isso considerando que para elas a roda de tambor de crioula é um momento extra cotidiano e que merece atenção especial, principalmente na festa de São Benedito. Nesse jogo de cuidado com a vestimenta e em como apresentar-se, Aninha expõe a roupa e observa: *“se conhece a coreira de tradição pela roupa.”*



**Figura 38:** coreiras vestidas em roda de tambor de crioula em São Luís e Alcântara.



**Fonte:** Pesquisa de Campo/Nayara Monteles (2018-2019) / Capturadas no Reviver em São Luís e em Alcântara.

Por convenção nas vestimentas, geralmente, a coreira utiliza saia longa ou abaixo do joelho, com tecido de chita estampado com motivos florais. Os vestidos são menos comuns, todavia, estes também figuram parte da vestimenta. A fala de Aninha sobre a vestimenta vai ao encontro do que preconiza Dona Izabel ao frisar:

Minha filha, eu quando faço a saia das coreiras tenho o cuidado de fazer duas bandas, para que o giro fique bom sem que levante e mostre mais do que o necessário. A coreira boa, aquela da tradição, sabe girar sem ficar se amostrando. Gosto das blusas de babado branco com renda, mais o que interessa é ela não ficar com a barriga a mostra com blusinha. Sempre digo pra meninas que em um tambor de promessa as meninas têm que saber se apresentar, bem vestidinha para agradecer o santo de devoção. Tem outra coisa, o cabelo deve tá preso e coberto no tambor de promessa isso sim é da tradição...o cuidado com cada detalhe. (Maria Izabel, entrevista concedida em agosto de 2019)

Dona Izabel expressa não somente aquilo que coreiras como Dona Marlene também já haviam observado sobre a vestimenta, ao dizer: “*São Benedito espera que a gente tenha respeito pelo que faz.*” Essa compreensão sobre uma determinada vestimenta faz com que as coreiras, na ocasião da festa de São Benedito, façam observações sobre a indumentária de algumas coreiras e o modo como estas se apresentam, pautando-se na religião e tradição.

No que concerne à vestimenta, tomando como parâmetro a devoção à São Bendito, percebi um incomodo por parte de algumas coreiras quando as mais jovens e menos experiente deixam visíveis partes dos seus corpos, com mais frequência barriga e costas. Apesar de parecer um modo conservador de olhar para a mulher, as coreiras com mais experiência como Dona Marlene, Rose Coreira e Aninha caminham debaixo do guarda-chuva da tradição e têm como prática seguir aspectos formais da atividade cultural.

As coreiras com as quais dialoguei mantêm uma relação íntima como as vestimentas e adereços para a performance do tambor de crioula, e revelam ações performativas antes, durante e após a realização do tambor de promessa voltado para São Benedito. Diante disso, entre as ações que antecedem o tambor de crioula, Aninha e Rose Coreira me explicaram sobre a escolha

do tecido e destacaram que apesar da chita ser mais utilizada entre as coreiras tradicionais não há um critério que defina o que cada coreira deve utilizar. Todavia, Aninha evoca a tradição para declarar que *“tenho o costume de fazer minhas roupas, compro o tecido e mando fazer do jeito que desejo porque essas saias ficam cada vez mais caras, principalmente em período de festa.”*

Com relação as anáguas elas, Aninha e Rose, enquanto conversávamos, observaram a importância desta principalmente na hora de rodar e pungar, pois devido os movimentos de giro, às vezes, há a necessidade de segurar a barra da saia e levantá-la um pouco, para movimentar o quadril. Além disso, as coreiras transpiram muito durante a dança e ter um tecido leve na parte de baixo ajuda na absorção do suor.

**Figura 39:** vestimenta da coreira na roda tradicional.



**Fonte:** Pesquisa de Campo/Nayara Monteles (2018-2019). /Capturada no Reviver em São Luís.

Apesar das vestimentas padronizadas configurar-se como parte do processo de organização e sistematização dos grupos de tambor de crioula para as apresentações, tal prática não se segue como uma regra entre as coreiras e mesmo nas casas e/ou associações, usar ou não a roupa padronizada, segue sendo uma escolha. Alguns tambores de crioula, no que concerne à vestimenta e adereços não abrem exceção em relação à utilização da vestimenta e a presença de homens como dançantes.

No que concerne ao tambor de promessa e aos adereços, Dona Izabel avalia que houve muitas mudanças e considera importante manter a tradição a partir de seus detalhes. As vestimentas e os adereços devem ser percebidos como parte deste todo e elementos essenciais para a performance da mulher e constituição da coreira. Nesse sentido, de acordo com Dona Izabel, em entrevista concedida em 2019,

No tambor de promessa mesmo, de compromisso com São Benedito, as mulheres usam a cabeça coberta. As guias são usadas por mulheres na roda de tambor de crioula, demonstra que elas têm compromisso com São Benedito e com o terreiro. Tem coreira

que é mãe de santo e filha de santo, elas usam duas guias. As guias são aqueles cordões de conta que fica atravessado no ombro. Assim, olha! As guias é um a mais além dos colares porque elas usam muitos colares. (DONA IZABEL, entrevista concedida em agosto de 2019)

Dona Izabel ressalta a importância de repensar os adereços a partir de seus significados, para além da ornamentação. Diante disso, ela observou que o que diferencia a coreira que tem compromisso com o terreiro e com São Benedito são as guias. Além disso, em sua reflexão ela observa que tudo isso é parte do ritual, necessário para que se continue dando prosseguimento a tradição.

Dona Izabel apontou que *“tem coreira que dança o que é sexo e tem coreira que dança o tambor de crioula. Sensualidade não é o mesmo que sexo!”* A reflexão sobre a sensualidade é muito frequente no tambor de crioula, principalmente devido às questões sobre sexismo e o papel da mulher na performance.

A mesma destacou que no tambor de Itamatatuiua há mais de trinta meninas envolvidas, após a ação de resgate das rodas de tambor tradicionais. No que diz respeito à vestimenta deste grupo ela observou que *“a saia tem que ter pala na parte de baixo, tem que ser longo, a anágua tem que ser mais curta mas segue quase o comprimento da saia principal de chita.”* E, novamente enfatizou: *“antigamente não se tinha essas roupas não.”* Ao fazer essa última afirmação ela se referiu à roupa como fardamento organizado, utilizado no tambor de crioula em São Luís por alguns grupos. Segundo a mesma *“o tambor ele era dançado, mas os passos eram parecidos com o da capoeira”* para tal, em seu relato os *“guerreiros”* e/ou brincantes eram denominados de *“os canelas.”* Após essa revelação ela expõe que *“no maranhão, há muitos anos atrás, eles eram tocados juntos: tambor e capoeira. A punção do homem não é a mesma da mulher, aqui só tem em Rosário e representa a capoeira de antigamente”*.

As saias mais frequentes são, predominantemente, de tecido chita com fundo contrastando com as flores, mas, chamavam minha atenção algumas estampas diferentes e pouco convencionais, inclusive, pelo tipo de tecido. As saias que me refiro não têm estampa floral, são lisas e/ou feitas com aproveitamento de tecido, formando uma colcha de retalhos, com um colorido exuberante.

Assim, em uma das noites na caminhada para a casa de Aninha, onde estava hospedada no período do festejo, conversamos sobre a vestimenta. Ela, então, disse-me: *“em Alcântara as mulheres dançam com o que se tem. A gente as vezes aproveita até o tecido pra juntar com outro tecido e formar uma saia e isso sempre aconteceu por aqui.”*

Desse modo, as saias para as coreiras são condição para o acesso a dança do tambor de crioula. O processo de adaptação e a dinâmica de transformação trouxe para as rodas outras cores que cativam o olhar. E lá estavam ela, diversas coreiras, com suas saias, compostas de retalhos, quadriculados, a cor preta, vermelha, e de tantas outras cores, algo que dificulta a catalogação.

Quanto à blusa, algumas coreiras optam por mantê-la branca, de renda ou sem renda, com babados e, algumas, utilizam blusas comuns que possuem em casa, para compor a saia. As



bijuterias, colares, pulseiras e guias usadas eram de pérolas e outros materiais diversos, além disso, faziam parte da composição, brincos e anéis.

O corpo da coreira se transforma com os adereços e as vestimentas: um, dois, três, quatro ou mais colares. O mesmo ocorre com as pulseiras. Assim, a composição está completa logo após colocar o lenço ou turbante na cabeça (figura 40).

**Figura 40:** estampas e tambor de crioula.



**Fonte:** Pesquisa de Campo/Nayara Monteles (2019)/Capturada em Alcântara.

Os coloridos das saias atravessam gerações, bem como suas mudanças. Conversando com Dona Izabel sobre as mudanças nas saias e a utilização da mesma como elemento necessário no ritual do tambor de promessa, a mesma enfatizou:

Sempre existiu a escrava atrevida. Não podemos esquecer que a escrava é também uma mulher que luta pelo seu espaço. Era uma época que as escravas vestiam saias,

dançavam descalças. Afinal, quem usava sapato era dona de escravo. A saia é desde antigamente, essa mesma saia nos acompanha até o dia de hoje. Tradição é tradição: a coreira têm de usar saia pra dançar na roda de tambor de crioula. (Entrevista concedida em agosto de 2019)

A compreensão de “antigamente” para Dona Izabel está relacionada ao período da escravidão. Para ela, a saia passa a fazer parte do tambor de crioula juntamente quando a mulher começa a integrar a atividade. A flexibilização dos códigos do tambor de crioula, mais especificamente, das vestimentas da mulher, demonstra uma abertura para aceitação de novos elementos no tambor de crioula, isto desde que não afete drasticamente o comportamento, os movimentos e o gestual no ritual (figura 41).

**Figura 41:** rodas e novas visualidades nas vestimentas.



**Fonte:** Nayara Monteles, 2019/ Capturada em Alcântara.

A vestimenta é, portanto, parte dos códigos os quais são atribuídos sentidos a partir da experiência de vida das coreiras e que se identifica como um fator essencial para “jogar”. O jogar ganha sentido de brincadeira séria no tambor de crioula, cujas convenções estão pré-estabelecidas e inscritas no contexto da tradição. Assim as coreiras criam uma teia discursiva que validam a saia como um símbolo para entrar e sair do jogo.

A comida se tornou um símbolo importante na devoção à São Benedito e, devido a isso, há pessoas que pagam suas promessas doando comida e bebida a quem participa do tambor de crioula. A quantidade de comida, exposta na igreja e/ou em outros espaços de devoção configura a promessa e a fé no padroeiro do tambor de crioula.

**Figura 42:** Benzimento dos alimentos.



**Fonte:** Pesquisa de Campo/ Nayara Monteles (2019). Capturada em Alcântara.

Para as coreiras, no período da festa de São Benedito, a comida configura-se como um alimento sagrado, com propriedades curativas. Elas afirmam que o pão endurece um pouco, todavia, o desafio está em mantê-lo em condições de consumo até a próxima festa de São Benedito, no ano seguinte. Fora desse contexto da festa, a comida tem o papel de alimentar os e as praticantes do evento.

Assim, em devoção à São Benedito, a comida está sob uma condição extra cotidiana, e adquire um valor especial para as pessoas que têm fé em São Benedito, em especial, as coreiras. Vale destacar que o catolicismo popular proporciona à festa de São Benedito uma dinâmica diferente, isto se relaciona ao modo como as coreiras encaram essa performance e se organizam no decorrer do festejo. As promessas realizadas eram refletidas em doação de sacas de farinha, pão e outros alimentos e têm significados que se relacionam com: saúde renovada, graça financeira adquirida, amiga que se curou de uma doença grave, filho ou filha que conseguiu passar em um concurso público, etc.

Seguir os passos do Santo e aproximar-se de suas práticas por meio da doação de

alimentos, faz com que as coreiras e as pessoas da comunidade fortaleçam a atividade cultural e religiosa. Observo no semblante das coreiras que levam o pão e a farinha uma sensação de calma, gratidão e, ao mesmo tempo, alegria por ter conseguido garantir o alimento para guardar em suas casas, e utilizar pedaços desses quando for necessário.

As ações derivadas da doação da comida é exemplo do catolicismo popular, que mescla práticas que são de interesse dos grupos envolvidos, das pessoas e, claro, das coreiras. São evidenciadas, assim, as ações rústicas de uma prática coletiva que foi assimilada pela própria Igreja Católica para sobrevivência dos atos ritualizados e que englobam os interesses da igreja, da comunidade e dos e das brincantes de tambor de crioula.

**Figura 43:** comida, bebida e fé.



**Fonte:** Nayara Monteles, 2019/Capturada em Alcântara.

Da bebida à comida, o modo de se pagar promessa em Alcântara e São Luís, em devoção a São Benedito, é muito particular. A bebida que aquece os tambozeiros e coreiras, mantém a animação durante o festejo. É também servida durante a festa, por mulheres que pagam promessa. Destaco que a bebida é um elemento constante nas rodas de tambor de crioula, entretanto, percebê-la como elemento de pagamento de promessa é curioso, pois algo que a princípio é do contexto profano, é essencial nesta festa, considerada sacralizada. Segundo Aninha “*a bebida é pagamento de promessa que deve ter relação com a roda. Né mesmo? O que é uma roda sem uma boa bebidinha para animar a gente?*” Apesar da pergunta ao final de sua fala, ela estava reafirmando a importância da bebida na roda de tambor de crioula. E, enquanto estávamos,

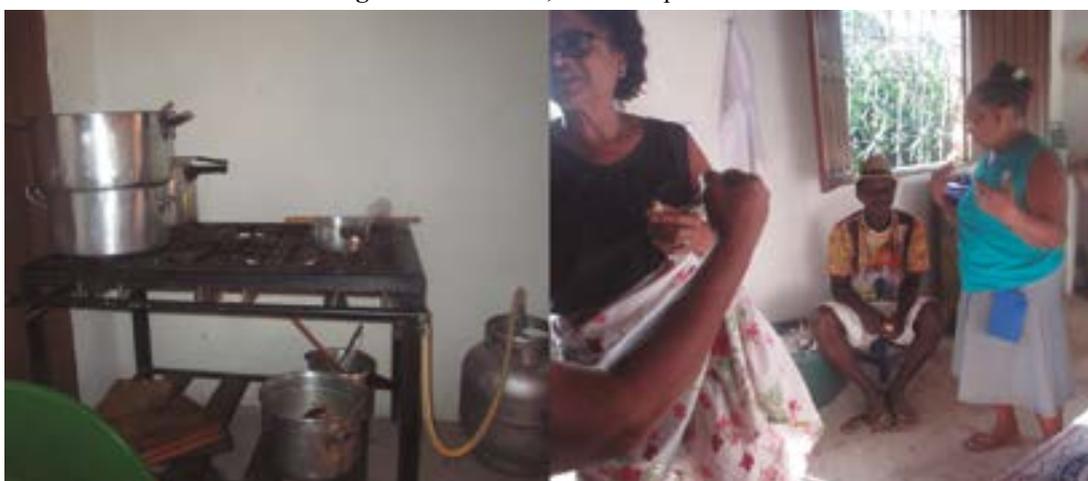
Aninha e eu, na fila do mingau de milho, ela continuou a conversa relatando que “*o bom é que todo mundo fica feliz, quem não bebe, come, e quem não come, bebe.*”

A bebida servida aos brincantes e espectadores durante a roda de tambor de crioula era vinho, armazenado em uma caixa de isopor com gelo, servida copo a copo. Cada vez que o copo ficava vazia era só estender o braço que a “*pagadeira de promessa*”, enchia-o novamente. Porém, durante a festa, eram comuns os pedidos que as e os brincantes não bebessem demais, para evitar problemas e “*tomar na medida.*” Não descobri qual era a medida e, acredito que devem ter passado, pois observei que a maioria das pessoas embriagou-se, mas, não deixaram de tocar e dançar.

Como falado anteriormente, a Casa da festa é o local que serve de apoio aos tambozeiros, coreiras, mestres e mestras. Assim, é aberta a todos e todas que têm fome e desejam comer no festejo de São Benedito, pois não se trata somente de alimentar a estes, mas de doar tempo e trabalho como forma de dar assistência ao próximo e a próxima.

Na casa da festa só havia mulheres realizando atividades domésticas, os homens somente apareciam para comer e conversar um pouco com suas amigas de longa data. Assim, as mulheres cozinham para uma grande quantidade de pessoas, desde o café até o jantar. Entre a servida de um prato e outro, as mulheres aproveitam para conversar e relatar um pouco de seus cotidianos, suas vidas, seus problemas e as promessas realizadas para São Benedito e as graças alcançada.

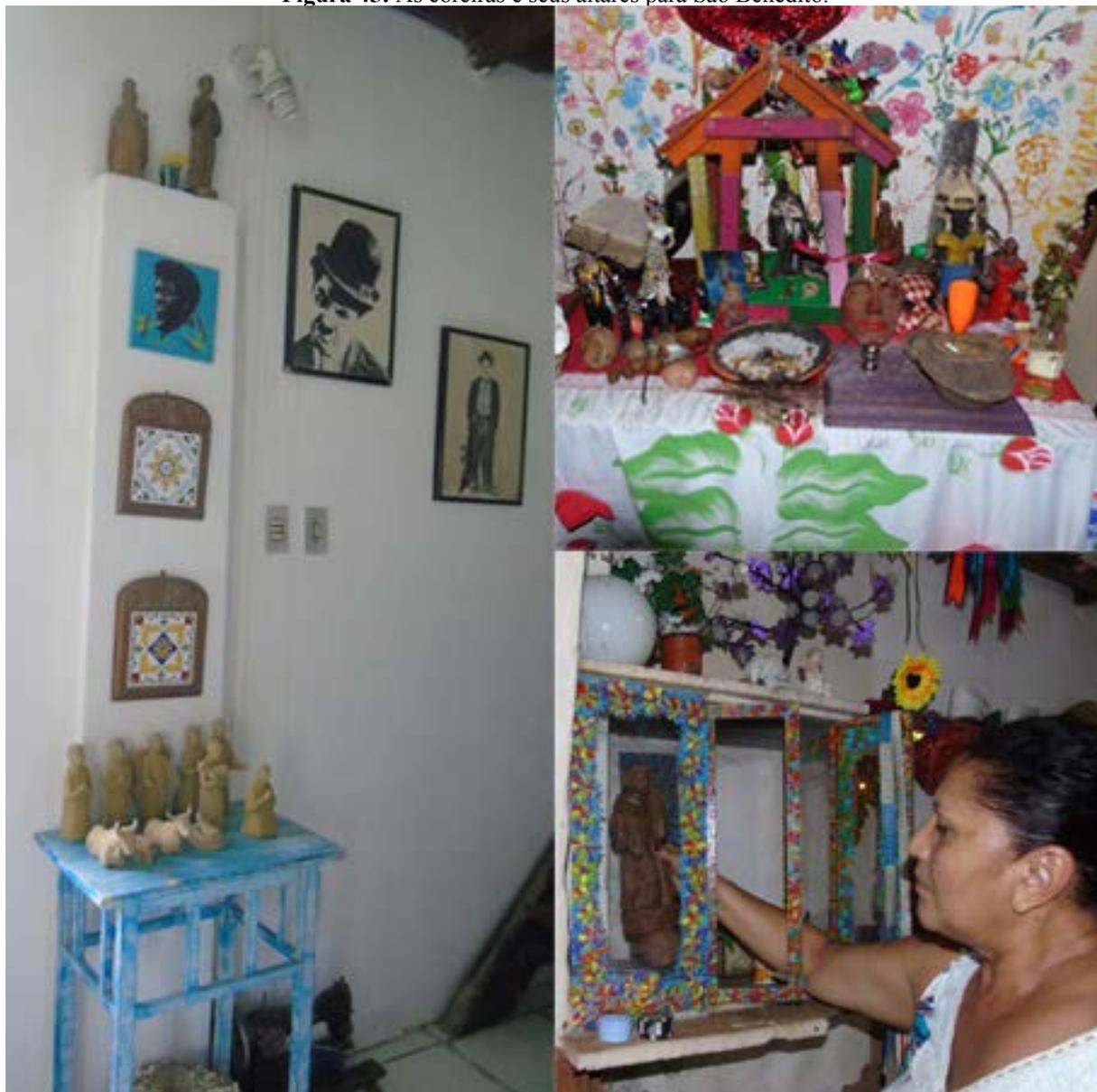
**Figura 44:** trabalho, comida e promessa.



**Fonte:** Pesquisa de Campo/Nayara Monteles (2019)/Capturada em Alcântara.

O festejo de São Benedito, seja em Alcântara ou em São Luís, é somente uma das partes que constitui a tessitura do tambor de crioula, bem como, uma das ações do ritual, no qual se evidencia a participação e trabalho desenvolvido pelas coreiras. Assim, das camadas existentes sobre esse evento citadas anteriormente, é importante destacar a relação que as coreiras mantêm com o Padroeiro desta atividade cultural, a qual se manifesta por meio das ações da fé, com a produção de comidas, altares enfeitados e velas acesas constantemente, para reforçar os laços afetivos e de devoção (figura 45).

**Figura 45:** As coreiras e seus altares para São Benedito.



**Fonte:** Pesquisa de Campo/Nayara Monteles, (2019). Capturada em Alcântara e São Luís.

Com os altares, as coreiras têm estreita relação e fazem cotidianamente ações, segundo elas, que as aproximam de São Benedito. Limpar o altar, acender velas e colocar adereços, referem-se aos cuidados e atenção aos detalhes. Cada altar é único, apesar do Santo ser o mesmo. As coreiras ligadas ao tambor de crioula acrescentam elementos aos altares que o fazem ter uma estética particular e que dialoga com o modo de ser de cada coreira.

**Figura 46:** As coreiras e seus altares II.

**Fonte:** Pesquisa de Campo/Nayara Monteles (2019)/Capturada no Reviver em São Luís.

Em São Luís, além dos altares privativos que as coreiras possuem, existe o altar montado por Carla Coreira, produtora cultural, que desenvolve atividades relacionadas ao tambor de crioula e que fica localizado na praça da Faustina, no centro histórico. Cito-a nesta pesquisa por reconhecer que essa proposição gerou ecos na comunidade que passa para agradecer e rezar. São Benedito é o guardião da parêlha do tambor de crioula, utilizado em dias de pagação de promessa e em oficinais culturais que Carla desenvolve com temáticas relacionadas ao tambor de crioula e outras atividades culturais.

Nas casas das coreiras, como um espaço sagrado, lá está Ele, seja sozinho ou dividindo espaços com outros santos. Os altares de São Benedito são uma reafirmação da fé. Os altares das devotas de São Benedito adquirem formas distintas e como se fossem parte desse processo de profanação é possível visualizar uma série de agrupamentos que por vezes mesclam imagens católicas com imagens da umbanda e/ou outros elementos do catolicismo. Destaco que Ele, São Benedito, também divide espaço com representação de outras brincadeiras populares, porque algumas coreiras estão envolvidas em outras festas, como a do Divino Espírito Santo, como é o caso da Dona Marlene, em Alcântara.

A imagem de São Benedito nos altares compartilha espaço com presépios, Jesus Cristo, Nossa Senhora, Divino Espírito Santo, Iemanjá, Santo Antônio, Preto Velho, Omolu, Pomba

Gira Cigana, entre outras representações religiosas. Além disso, no processo de decoração são percebidas as fitas, café, vinho, terços, etc.

Os altares são confeccionados com materiais alternativos e/ou são organizados sobre uma mesa com toalha de chita ou de renda. Todavia, observei que há toda uma sistematização para pensar a disposição destes. Sobre os altares, fiz a mesma pergunta as coreiras com as quais dialoguei: o que não pode faltar além da imagem dos santos? Há três elementos que sempre apareceram nas falas das coreiras: café, a farinha e a vela. Todavia, dependendo das representações que estavam no altar e do período os elementos podem variar, pois duas das coreiras com as quais conversei possuem compromisso com suas entidades, encantados ou pomba gira, e com as quais têm que dialogar para pensar a organização do altar.

Apesar de manterem seus compromissos e afazeres com a umbanda, elas fizeram questão de deixar claro que participam da festa de São Benedito, da roda de tambor de crioula e, sempre que sentem vontade, vão à missa. Porém, a relação destas com o tambor dá-se pelo que elas denominam de “*compromisso com a entidade*” e ainda “*compromisso com meu guia de cabeça*”, e também pelos compromissos com suas histórias de vida que passaram de geração a geração.

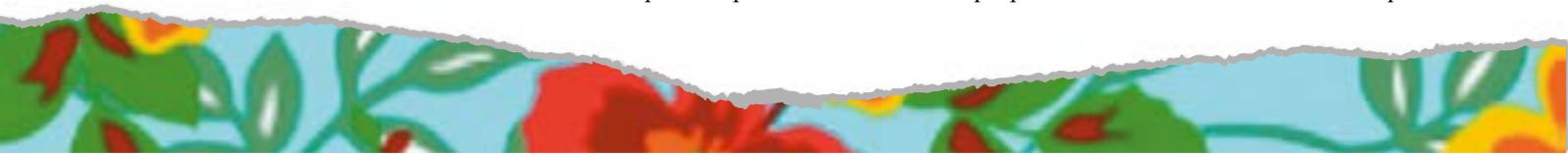
Foi em meio à discussão sobre o tambor de crioula que chegamos à discussão sobre os altares de santos que ficam resguardados no quintal da casa de duas das coreiras para quem fui apresentada. Apesar do meu interesse em registrar o local por meio de fotografia digital, a autorização para acessar o espaço exige um processo diferente, ou seja, são as entidades que autorizam, visto que os espaços pertencem a elas.

É uma mistura de catolicismo popular com eclesial, no qual, de modo particular, parece existir uma série de nuances com histórias ocultas. Assim, a prática do catolicismo popular faz com que coexistam práticas do dito e do não dito que, por vezes, é silenciada como estes atos de devoção que sobrevivem e existem nas margens, como foi o caso do tambor de crioula durante um longo período.

Durante a conversa sobre os altares, uma frase dita foi o suficiente para entender o caso dos altares de coreiras que sobrevivem nas margens: “*essa gente fala demais e fala do que não sabe*”. De modo velado, percebi os resquícios da perseguição sofrida pelos e pelas praticantes de tambor de crioula, contudo, ela agora se manifesta de modo explícito, com comentários preconceituosos e às vezes agressivos.

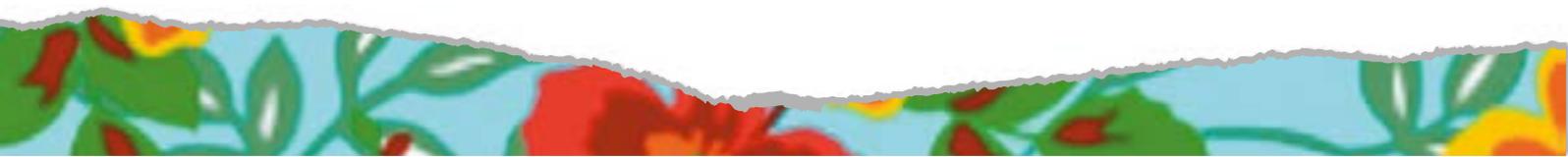
Ainda sobre religiosidade, questioneei a Aninha sobre a presença de pessoas com encantados, se era comum acontecer nas rodas de tambor e mais especificamente nesta roda de tambor para São Benedito. Por sua vez, ela declara que “*pode acontecer mais não é muito comum. Cada um com sua fé e todo mundo se respeitando.*” No que concerne ao transe em rodas de tambor de crioula Valdenira Barros (2006) elucidada:

(...) o transe é um dos mistérios da linguagem do tambor. Nele, os corpos somam matéria e espírito duplicados em entidades que particularizam uma essência divina que



vem de outros tempos e lugares. No transe os corpos têm um “dono”, um “guia” que transforma os indivíduos em algo pertencente ao mundo dos espíritos, expressando uma personalidade através do domínio do corpo. Uma vez incorporado, a pessoa ultrapassa a fronteira do mundo dos homens e encontra o mundo dos encantados. Isso surge sem mais assombros no meio do tambor, pois este é dos santos, das entidades (2006, p. 50).

É importante frisar que em roda de tambor, seja homem ou mulher que incorpora o guia de cabeça há uma concessão no qual permite-se a figura masculina adentrar a roda e dançar e/ou “*baiar*.” Essa permissão dada pelas coreiras ao homem para que adentre a roda de tambor de crioula como dançante, pauta-se na tradição na qual há um grande respeito pela religiosidade afro, mais precisamente as raízes do tambor que é de matriz africana. Nesse sentido, abre-se uma concessão especial no qual o corpo masculino, trajado de saia de coreira, adentre a roda.



"Umbigar é o final da dança de quem tá pungando dentro da roda e início de quem entra na roda para pungar, ou seja, morte e nascimento, morte de quem tá dentro para sair do centro e nascimento de quem entra no centro, é cíclico e significa morte e vida."

(ROSE COREIRA, 2019)



## 5. POR UMA POETNOGRAFIA VISUAL DA MULHER NO TAMBOR DE CRIOLA.

Nesta fase da tese retomo a discussão da poetnografia para refletir sobre o processo de criação como a arte. Em um programa que acolhe e estimula as relações de saberes a partir da interdisciplinaridade, pode favorecer o modo de olhar, pensar e produzir performance. Assim, o campo é o eixo norteador, bem como as sensações e inquietações que este ocasiona.

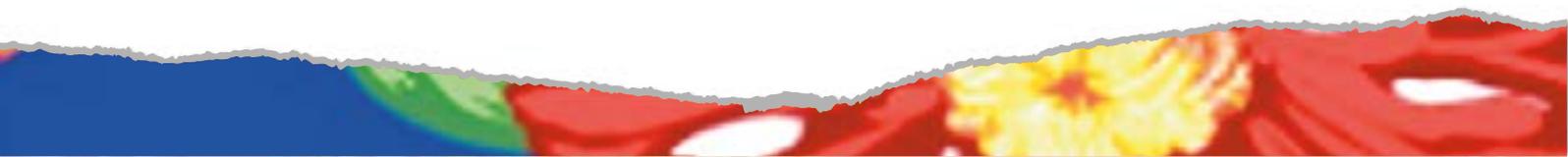
Apoetnografia visual é, neste contexto de pesquisa, um caminho e forma de materialização dos atravessamentos do campo vivido e que deriva nas contranarrativas. Nesse sentido, ressalto a importância da imagem entrelaçada à minha vida e, desse modo, as visualidades que advêm da relação com a cultura popular, mais especificamente o tambor de crioula. Para Pereira (2016, p. 673) “é fundamental pensar a imagem: pensar com e a partir dela.” As imagens não pode ser encarada somente como um mero objeto ilustrativo, pois por meio desta é possível provocar um deslocamento intelectual e também emocional. A imagem como dispositivo que estimula a memória, é, antes de tudo, uma possibilidade de ir e vir, partindo da experiência da poetnografia.

As vozes das coreiras e as imagens fotográficas e filmicas que realizei em campo são uma porta de acesso à reflexão e ao retorno às rodas de tambor crioula que visualizei e relatei. Além disso, não fecho os olhos de quem sou e/ou de onde venho, para pensar as relações tecidas aqui com e sobre o tambor de crioula e a performance da coreira, visto que essa perspectiva sempre beneficiou os movimentos no campo e os momentos de conversação.

A performance da coreira no tambor de crioula que apresento nesta tese se dá também a partir da construção de uma poética que tem como perspectiva a centralidade da mulher na performance. Todavia, ao pensar essa produção visual, constatei que não se trata somente de uma questão de reconhecer a mulher como parte da atividade cultural, mas sim do conhecimento das ações que esta realiza para que a roda aconteça, levando em consideração que a coreira, como um sujeito social, não é um personagem. Nesse sentido, trata-se de um alguém imbuída pela fé que a conecta com o tambor de crioula e São Benedito, como exposto pelas colaboradoras.

Uma visualidade que leva em consideração a cultura popular e a figura da mulher é, um espelho do tambor de crioula no Maranhão e, ainda, uma ponte ancestral que se conecta às primeiras mulheres negras coreiras, enfatizando mais uma vez a importância da memória. Nesse sentido é importante ressaltar a ancestralidade como um agente instaurador do ritual que ao mesmo tempo que é promovido pela presença e corporeidade da coreira é também o que as constitui como tal.

Esse corpo-memória é atravessado pela ancestralidade que possibilita às mulheres/coreiras retomarem o passado na roda e em outras atividades de conexão com São Benedito. O corpo-encruzilhada no tambor de crioula possui conhecimento de ritmo dado a partir da consciência das batidas dos tambores, ancestralidade, como dito por Ferretti (1979; 2002...); da música e sequência rítmica (WAWZYNIAK, 2015); compreende o jogo com base na experiência de performer (PIRES, 2017); experiência da ancestralidade (COSTA E OLIVEIRA, 2018);



vivencia o sagrado e o profano (FERREIRA, CARVALHO & BRUSSIO, 2019); percebe a música como uma linguagem e sua gestualidade e comportamento está associado ao ritmo dos tambores e musicalidade (GUEDES, 2016) (ALVES, 2017). Vivencia os lugares e apropria-se deles, mas também discute politicamente sobre as políticas culturais (SANTOS, 2020); consciência corporal e de como colocar-se na performance, instaurando o ritual, evocando a ancestralidade que advêm dos primeiros africanos e africanas que reiventaram o tambor em terra maranhense (MANHÃES, 2014); (SILVA, 2010).

O corpo-encruzilhada de acordo com Silva (2010b) identifica-se com a matriz africana e, de certo modo, transborda isso em sua cotidianidade. Esse corpo é formado historicamente e isso potencializa a sua expressividade que pode ser visibilizada em performances de sambas umbigadas, como é o caso do tambor de crioula. No tambor de crioula, na performance da coreira, podemos observar a tríade: ritual, performance e jogo.

Ainda, segundo Silva (2010b, p.3), “são manifestações que reatualizam todo um saber filosófico africano [...], que se baseia na ideia de que a força vital se recria no movimento que mantém ligado o presente e o passado, o descendente e seus antepassados.” Esses saberes que atravessam a noção de cotidiano são perceptíveis na narrativa das mulheres/coreiras e em suas vivências na roda de tambor de crioula.

As implicações desse processo formativo corporal evidenciam a força do ritual no tambor de crioula, que de modo operacional faz com que essas mulheres/coreiras retomem com propriedade as ações que devem ser realizadas em momentos extra cotidianos, como é o caso do festejo de São Benedito em rodas de tambor de crioula. A instauração desses gestos e comportamentos em rodas, com viés religioso e tradicional, entrelaçam-se o passado e o presente, configurando a memória de quem vivencia o ritual do tambor de crioula em rodas que se originam de modo orgânico e pelos grupos tradicionais.

Todas as reflexões postas até o momento contribuíram para a construção de um imaginário que diz respeito à presença da mulher no tambor de crioula, sujeito social denominado de coreira. Entre as muitas narrativas que recaem sobre estas, observei que o tema “sensualidade” é frequentemente citado, mas, por vezes, pode ser uma perspectiva do olhar colonizador sobre a mulher negra que dançava o tambor de crioula. Assim, é importante estar atenta e atento, pois no tambor de crioula há sim um jogo erótico que pode ser percebido no olhar e no movimento do corpo. Contudo, é importante observar, com relação ao movimento, que as danças das coreiras podem diferir, conforme já observou Manhães (2012, p.8) : “É possível verificar as diferenças da movimentação entre as mulheres mais novas das mais velhas. Enquanto a mais velha faz um movimento mais suave, mais “pé no chão”, às mais novas giram com velocidade e rebolam.”

Lorde (2019) reivindica o erótico, mais especificamente uma forma de poder. uma linguagem histórica. A autora expressa, ainda, que o patriarcado branco influenciou para que fosse visto com desprezo tudo que provém do que é negro e das mulheres negras. O corpo da mulher negra na performance do tambor de crioula é forma de expressão, uma linguagem que



comunica. No tambor de crioula por meio da performance da coreira transcende-se poesia. No que diz respeito à mulher Lorde (2019, p. 44), observa que “existe um lugar sombrio onde cresce, oculto, e de onde emerge nosso verdadeiro espírito, “belo/resistente como castanha/pilares se opondo ao seu(nosso) pesadelo de fraqueza e de impotência.” Assim, a performance da coreira, bem como seu corpo resguarda a poesia de um corpo construído histórica e politicamente.

A despeito da dança no tambor de crioula, utilizar a polaridade masculino e feminino movimentando a energia sexual, bem representadas na figura fática do tambor de crioula, posicionado entre as pernas do tocador, e a punção, marcação que a coreira faz em frente a esse tambor, é importante que esse aspecto não seja supervalorizado, em detrimento de outros, como exemplo a questão devocional, a brincadeira e a ancestralidade. Com essa análise, pretendo não utilizar as lentes do colonizador, que em certa medida moldou o olhar para as danças de matriz africana a partir de valores calcados em uma moral (ou falsa moral) que tende a perceber o corpo, logo a sexualidade, como lugar de pecado.

Embora seja importante reconhecer, que uma vez que essa visão de corpo e do corpo da mulher, em especial da mulher negra como lugar de pecado, tenha sido capitalizada pela indústria do entretenimento, exagerando a questão da sensualidade como estratégia comercial, a exemplo das mulatas do Sargentelli, o título sugestivo da novela da globo “Da cor do pecado”, cuja protagonista era justamente uma mulher negra, chamada Preta e que dançava tambor de crioula, as dançarinas de funk, para citar alguns, é compreensivo que essa imagem de corpo e de feminino, direta ou indiretamente, recaia na roda de tambor de crioula, sobretudo nas coreiras mais jovens. Ainda sobre esse assunto, vale a pena mencionar a discussão feita pela feminista negra estadunidense Audre Lorde (2019, p. 8) no artigo “Os Usos do Erótico: O Erótico como Poder”, que aponta que o erótico foi destituído do seu sentido real em benefício dos modos masculinos de poder, negam às mulheres o domínio autônomo dessa força transgressora. Ora, parece-me que no tambor de crioula essa força vital é cultivada pelas coreiras, sobretudo se reconhecermos ainda, o que Lorde (2019) pondera sobre o erotismo ter a ver com plenitude, entrega e alegria.

Outro ponto que considero relevante tensionar para pensar as contra narrativas é a compreensão de que a mulher no tambor de crioula ‘somente dança’. De forma particular, compreendo-a também como mestra e coreira de tambor de crioula e, às vezes, dirigente de grupo que, dentre suas ações, também tocam tambores e trabalham para manutenção dos grupos. Embora exista de fato um tabu, não só no tambor de crioula, mas também em outras manifestações tradicionais a respeito de mulheres tocarem tambor, chamo a atenção para o trabalho desenvolvido por mestras e coreiras como Mestra Rosa Barbosa, Mestra Marlene, Mestra Roxa, Mestra Maria do Côco, Rose Coreira, Carla Coreira, Dona Nicinha (coreira), Aninha (coreira), e tantas outras mulheres que estão trabalhando cotidianamente pelo tambor de crioula no Maranhão, inclusive, discutindo sobre políticas culturais. Assim, destaco as ações desenvolvidas por Rose Coreira, professora de teatro, que desenvolve oficinas de valorização



do tambor de crioula e danças circulares, abrangendo em sua narrativa a importância da mulher/coreira.

Além disso, observo a arte de Dona Izabel que, por meio da cerâmica reconstrói suas memórias e realiza a produção que lhe é tão cara: as coreiras e outros elementos do tambor de crioula, com base em suas vivências em rodas tradicionais, inclusive promovendo ações de resgate do tambor de crioula em Itamatatiua. Desse modo, sua produção artística está entrecruzada com sua história e suas vivências, modelando as peças de barro que dão vida às rodas de tambor de crioula (Figura 47).

**Figura 47:** Izabel Matos e as coreiras/fragmento da roda de tambor da casa do tambor de crioula em São Luís.



**Fonte:** Pesquisa de campo/Nayara Monteles Capturado em Agosto de 2019.

A produção artística de Dona Izabel, que se reconhece como artista e artesã, está associada ao trabalho que ela desenvolve para grupos de tambores de crioula e à iniciativa de outras coreiras e mestras. Observando as peças de barro produzidas por Dona Izabel percebo um detalhamento na vestimenta dos personagens que compõem a cena e questiono à mesma de onde surge a inspiração para elaboração da coreira e organização da roda de tambor e, ela, sabiamente diz: *“minha filha, quem somos nós sem nossa história? Nada! Essas mãos só fazem o que o barro permite.”* A filha de Dona Maria Izabel que a acompanha na produção me contou

certa vez que: *“mamãe sempre chora quando tá amassando o barro porque ela lembra do meu avô, de todos que se foram e lutaram por nossa cultura. Mamãe respeita o barro como respeita a nossa história.”*

As peças de cerâmica não possuem estrutura na parte interna, nesse sentido o movimento segue *“o desejo do barro”* para permanecerem em pé e de joelhos. As saias imitam a dobra do tecido, isso respeitando os elementos da roda de tambor de promessa. Dona Izabel faz questão de ressaltar o sincretismo e apresenta elementos do catolicismo e da umbanda, assim sempre tem a representação da coreira dançando com São Benedito, a mãe e filha de santo com suas guias, o regente servindo a bebida. Além disso, a mesma faz questão de moldar as coreiras com o turbante ou lenço cobrindo todo o cabelo, pois ela entende tratar-se de respeito à tradição e ao santo festejado.

Assim, conforme Dona Izabel, *“para a coreira que tem compromisso religioso e segue a tradição do tambor de promessa o cabelo preso não pode faltar.”* Apesar de reconhecer que não há necessidade da padronização e que esta é uma prática que aconteceu devido ao processo de sistematização do tambor de crioula para apresentações Dona Izabel tem como princípio a organização de peças com ou sem padronização, a produção, segundo ela *“depende do que o barro fala.”*

As palavras que foram ditas ao longo desse percurso de investigação tocam-me profundamente. Isso reverberou no modo como observei, analisei, escolhi, produzi e discuti as imagens na tese. As derivações desse processo de investigação me levaram ao encontro das contra narrativas, para reivindicar a produção de imagens de mulheres a partir de uma perspectiva e de um olhar “não europeu”, conforme estabelece Quijano (2005):

A posterior constituição da Europa como nova id-entidade depois da América e a expansão do colonialismo europeu ao resto do mundo conduziram à elaboração da perspectiva eurocêntrica do conhecimento e com ela à elaboração teórica da idéia de raça como naturalização dessas relações coloniais de dominação entre europeus e não-europeus. Historicamente, isso significou uma nova maneira de legitimar. (p.118)

Esse processo de organização da estrutura dominante expandiu-se para as distintas áreas de conhecimento, respingando também no campo das artes visuais, ditando o que poderia ser visto durante um longo período (e ainda nos dias de hoje). A produção imagética constitui parte de um acervo regido pelo olhar colonizador e isso impacta no modo como é e pode ser vista. As narrativas europeias advindas das relações coloniais são fruto da relação de dominação e tem como perspectiva a representação de homens e mulheres negras a partir do dito exótico, o estranho com um viés negativado.

O olhar colonizado e as narrativas provenientes desse viés tende a ditar o que poderia ser visto, direcionando o olhar do espectador e limitando a possibilidade de ampliação do acervo visual e, portanto, do próprio conhecimento, considerando que a imagem é signo e por meio desta pode-se compreender o mundo. Essa perspectiva de pensamento desdobra-se em uma



“crise da visualidade”, uma vez a visualidade tinha como finalidade, a priori, a representação “exclusiva do herói.” (MIRZOEFF, 2016, p. 747)

Conforme esboçado por Mirzoeff (2016, p. 747), a figura do herói está relacionada ao sujeito masculino e também a “um exército de missionários que traziam a luz à escuridão por meio da palavra, imaginando-se ativamente como sujeitos heroicos.” O direito de olhar é uma necessidade contemporânea e tem como princípio a problematização dos discursos visuais que fazem parte dos regimes escópicos.

A colonização impactou drasticamente as sociedades não europeias e isso reflete na forma de controle que se tem sobre os grupos não hegemônicos, conforme expressa Quijano (2015):

Com efeito, todas as experiências, histórias, recursos e produtos culturais terminaram também articulados numa só ordem cultural global em torno da hegemonia européia ou ocidental. Em outras palavras, como parte do novo padrão de poder mundial, a Europa também concentrou sob sua hegemonia o controle de todas as formas de controle da subjetividade, da cultura, e em especial do conhecimento, da produção do conhecimento. (p. 121)

Foi a partir da perspectiva hegemônica que se traçou a ordem cultural e religiosa que, por sua vez, fez com que tudo que não se encaixasse no padrão fosse rechaçado e perseguido. Assim, ao olhar para história do tambor de crioula percebo que historicamente essa festividade carrega as marcas, as dores e também a resistência contra esse controle exacerbado da elite dominante. Como ressalta Quijano (2015), o controle da cultura, da religião e da subjetividade expressa pelos grupos que não compõem a esfera dominante teve impacto no modo como os saberes tradicionais são praticados no contexto atual.

A meu ver, existe um diálogo entre o preconizam Quijano (2015) e Mirzoeff (2016), uma vez que o primeiro defende que é emergencial a compreensão do impacto do processo de colonização sobre a cultura e qualquer forma de saber, para se criar novos modos de pensar a educação. Já o segundo, defende a produção de novas visualidades como forma de problematizar e transitar por outras narrativas que não são oficiais e que fogem às europeias e, sobretudo, a do “herói”.

Nesse sentido, quando reflito sobre o direito do olhar, considero que os regimes impostos repercutem em algumas questões relacionadas à performance da mulher negra no tambor de crioula. Desse modo, pensar em contra narrativas que estão em oposição ao hegemônico e ao patriarcado corrobora para a criação de outras narrativas e modos de refletir com e sobre as imagens. As narrativas visuais do herói deixam de considerar o gay, a lésbica, o feminino, o *queer*, transexuais, a mulher negra e, porque não dizer, a coreira.

A imagem, desse modo, tem relevância e repercute no contexto social, cultural e educacional possibilitando a criação de novas narrativas. A partir minha trajetória de vida, minha atuação como docente e pesquisadora, compreendo importância da produção visual com base nos sujeitos e corpos que caminham à margem da narrativa oficial. Apesar da imagem

nem sempre estar ligada ao discurso de verdade e de realidade, ela contribui para a construção do imaginário social e do que se pode pensar e verbalizar sobre o outro. Conforme expõe Pesavento (1995),

O imaginário faz parte de um campo de representação e, como expressão do pensamento, se manifesta por imagens e discursos que pretendem dar uma definição da realidade. Mas as imagens e discursos sobre o real não são exatamente o real ou, em outras palavras, não são expressões literais da realidade, como um fiel espelho (p.15).

Tanto a imagem como os discursos reforçam e legitimam uma história oficial da arte, contada a partir de um único olhar, branco e europeu. As representações reiteram como deve ser o comportamento adotado por uma mulher, sua vestimenta e gestualidade que devem remeter a uma docilidade e fragilidade. O corpo da mulher sempre foi sujeito ao controle. Essa subjetividade masculina dominante pode ser observada em várias representações produzidas por artistas homens, que também contribuiu na manutenção dos discursos patriarcais. Interessa na tese pensar a imagem como facilitadora para a geração de narrativas e conteúdos que problematizam certos (pré)conceitos sobre a figura feminina, tão presentes e arraigados na sociedade.

Posto isso, defendo a importância de se representar a multiplicidade de femininos, a diversidade de corpos e mulheres que estão distantes das imagens que reforçam a noção de passividade e da submissão. Ao pensar no tambor de crioula, nas experiências e derivações de saberes decorrente desse processo, distancio-me da representação e da exaltação dos “corpos brancos, ocidentais, cis gêneros, heterossexuais e perfeitamente conformados aos padrões de beleza ou aos comportamentos hegemônicos que testemunhamos na maior parte dessas representações do feminino.” (CUNHA, 2017, p. 3)

As derivações poéticas que surgem levam em consideração alguns aspectos particulares que ocorrem durante a roda de tambor de crioula:

- As coreiras no desenvolvimento da roda de tambor de crioula;
- As preocupações que estas mantêm como questões relacionadas ao centro da roda como espaço da mulher, a disputa pelo centro e a vestimenta;
- A relação que a coreira estabelece com São Benedito, bem como ela se conecta ao cosmos por meio da fé;
- As trocas de saberes que acontecem na roda de tambor de crioula, na qual as coreiras conduzem o processo de educação e instauração do ritual por meio do gesto, do olhar e da voz;
- A sensualidade expressa na troca de movimentos e na relação de coreira e coreira; coreira e tambozeiro;
- A compreensão da coreira como corpo-encruzilhada, o qual inscreve-

se no ritual por meio da história, da memória e da oralidade;

- A memória corporal para representação da gestualidade e comportamentos restaurados e instaurados na roda de tambor de crioula;
- Os contrastes e embates na roda de tambor de crioula, bem como, as formas como são mediados entre as coreiras;
- A reciprocidade e cumplicidade que há entre as coreiras, inclusive pelo modo como orientam as coreiras mirins;
- O modo como as coreiras e mestras de tambor de crioula assumem o protagonismo da roda e, às vezes, tomam conta e posse da parelha com intuito de não deixar a sinergia se perder;
- A coreira que brinca, ginga, sorrir, grita, discute, agradece, vibra, se emociona, punge, dança, joga e paga sua promessa em rodas voltadas para São Benedito;
- Por fim, as contravisualidades se pautam também na voz de cada colaboradora e de suas experiências/vivências em rodas de tambor de crioula no Maranhão, mais precisamente em São Luís e Alcântara no Maranhão;

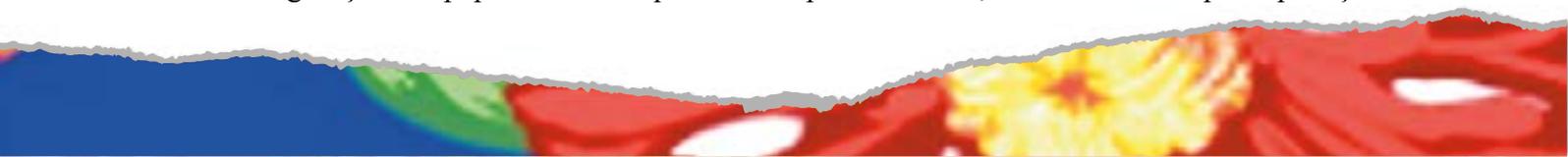
Esse processo de criação deriva-se da abordagem poenográfica, perspectiva que me colocou em campo e, por meio dela, relato visualmente. Assim, retomo os conhecimentos adquiridos ao longo da vida, durante a formação no curso de Educação Artísticas, com habilitação em artes plástica e de outros momentos.

A poenografia constituiu-se como uma abordagem norteadora para pensar as relações estabelecida que surgiram a partir do campo vivido. A construção dessa tese possibilitou-me um desafio para imersão no campo e para derivação do processo de criação tendo como referência as vozes das colaboradoras, as relações de afeto, as trocas de saberes que acontecem na roda e também em diálogo com as mulheres/coreiras.

Desse modo, a poética nasceu como um exercício de reflexão para pensar novas visualidades que constituem a força motriz que reverberou na materialidades desta pesquisa, originada “[...] pelo hibridismo entre as artes dentro do universo de nossa cultura popular e por essa “outra voz.” (SILVA e MIRANDA, 2016, p. 2122)

### **5.1 Protagonismo da mulher no tambor de crioula: tessituras a partir das questões de gênero**

Acompanhando o tambor de crioula há alguns anos, me chamam a atenção as configurações de papeis no ritual que se dão a partir do sexo, nesse sentido. A principal ação da



mulher é dançar e do homem a de tocar e cantar (embora não seja um tabu a mulher cantar) a não ser que haja um momento de exceção, como explanado anteriormente sobre o encantado e a incorporação em meio às rodas de tambor de crioula.

De acordo com Manhães (2012),

O tambor de crioula é formado por uma roda com mulheres dançando, onde os homens tocam tambores e cantam, dando continuidade à borda da roda, criando um cordão de brincantes interligados pela dança, o canto e a batucada. E no centro da roda estão às coureiras mulheres dançando para os tambores, praticando a punção, evidenciando uma relação da percussão tocada com os passos e o jeito dos pés pisarem no chão. (p. 6)

A afirmação de Manhães está em consonância com outros estudiosos do tambor de crioula como Ferretti (2002; 2006); Ramassote, Barros, Cordeiro, Costa, Mendonça, Mota, (2006); Farah (2005); Rocha (2014), entre outros. Assim a discussão que traço neste capítulo visa problematizar as relações e as ações definidas por questões de identidade de gênero, ou seja, homem e mulher, levando em consideração as problemáticas contemporâneas.

No que se refere ao momento de exceção, mais precisamente o transe no tambor de crioula, observei que:

O transe é um dos mistérios da linguagem do tambor. Nele, os corpos somam matéria e espírito duplicados em entidades que particularizam uma essência divina que vem de outros tempos e lugares. No transe os corpos têm um “dono”, um “guia” que transforma os indivíduos em algo pertencente ao mundo dos espíritos, expressando uma personalidade através do domínio do corpo. Uma vez incorporada, a pessoa ultrapassa a fronteira do mundo dos homens e encontra o mundo dos encantados. (FERRETTI; RAMASSOTE, BARROS, CORDEIRO, COSTA, MENDONÇA, MOTA, 2006, p. 25).

Essa transposição do mundo que vivenciamos para esta outra esfera possibilita a quem está em transe entrar e sair da roda, todavia, o corpo e ou aparelho como é chamado por algumas pessoas ligadas à umbanda nada mais é do que uma matéria utilizada pelo guia. O transe atribui um sentido e uma dinâmica diferente à roda, contudo, fora dessa condição o espaço da roda nos grupos tradicionais é marcada pela presença da mulher/coreira.

Apesar deste não ser o foco central da discussão explorar especificamente as questões relacionadas a gênero e sexo, considero esses temas relevantes, por entender que a posição do homem e da mulher no tambor de crioula repercute na performance. Além disso, durante o acompanhamento das rodas e vivências, observei que há alguns pontos que merecem atenção para pensar de que modo a mulher se engendra no tambor de crioula como coreira e mestra.

Pensar as relações tecidas a partir do gênero no tambor de crioula, para mim, é um desafio, pois, também internalizei uma série de discursos orais referentes à tradição, mais especificamente, de narrativas das literaturas oficiais, que definem a coreira e sua performance no tambor de crioula. Todavia, compreendo que essa relação é mais complexa e dedico a esta atenção especial por entender que a experiência e os diálogos me mostram que ser coreira e ser

mestra no tambor de crioula, por vezes, implica em redefinir e atualizar os papéis referentes à atribuição das ações marcadas pelo sexo.

Mesmo que exista claramente uma divisão binária na relação gênero, no tambor de crioula a construção da identidade da coreira foge ao que é normatizado e isso pode ser observado no protagonismo das batalhas, nos embates e desafios que assume frente ao contexto e as ações para a manutenção da roda e suas tradições culturais. Mesmo mediante a fala de alguns homens que as acusam de “tocar fraco”, algumas mulheres têm ousado na assumir a parelha, para que a sinergia na roda de tambor de crioula não se perca. Por isso, reorganizam-se e gritam forte quando necessário. Também deve-se levar em consideração que tocar para a coreira é também uma escolha e muitas fazem a opção por somente dançar, sem envolver-se com o toque.

De acordo com Sueli Carneiro (2001, p.2), “Nós, mulheres negras, fazemos parte de um contingente de mulheres, provavelmente majoritário, que nunca reconheceram em si mesmas esse mito, porque nunca fomos tratadas como frágeis.” A noção de fragilidade, inclusive, é algo contraditório no tambor de crioula, uma vez que algumas mulheres tocam por um longo tempo a parelha, gerando calos e machucados. Além disso, a noção de força também pode ser observada quando algumas mulheres dançam descalças sob as pedras, a noite toda, e saem de lá com machucados visíveis do contato do pé com as pedras, pois, como as e os brincantes gostam de dizer, a festa, muitas vezes, “*vara noite a dentro até amanhecer*”.

É interessante observar como as vozes das mulheres mais experientes (as mais velhas) no tambor de crioula reverbera na roda, fazendo com que sejam acatadas as suas decisões que objetivam “*não deixar morrer o baticum para a roda não parar*”, conforme explicou-me Aninha, em umas de suas muitas falas. Há no olhar e na gestualidade dessas mulheres mais experientes uma firmeza que, por vezes, com sua autoridade irrompe as discussões, resolvendo os conflitos para que a roda continue.

Apesar de reconhecer que em alguns momentos o protagonismo da mulher na roda de tambor de crioula favoreceu a sua manutenção e foi um ponto chave para finalização dos embates durante a roda, considero necessário frisar que a história do tambor de crioula está entrelaçada à escravidão, e isso repercute na vida de muitas mulheres negras que são praticantes de tambor de crioula. Segundo apontamento realizado por Ferretti (2006), é possível perceber que atualmente há grupos de pessoas de distintas classes sociais e cor, praticando o tambor de crioula, todavia, é uma festividade na qual ainda prevalecem, majoritariamente, mulheres e homens negros.

A história da mulher negra no Brasil evidencia que os privilégios não eram e continuam não sendo parte de suas vidas pois, a mulher negra sempre viveu a margem da sociedade como sujeito subalternizado. No país, segundo preconiza Roberta Barros (2018), a democracia é um mito que reverbera sobre o modo de vida e oportunidade experienciadas por mulheres.

Todavia, para Carneiro (2001),



As mulheres negras tiveram uma experiência histórica diferenciada que o discurso clássico sobre a opressão da mulher não tem reconhecido, assim como não tem dado conta da diferença qualitativa que o efeito da opressão sofrida teve e ainda tem na identidade feminina das mulheres negras (p.1).

Não há como romantizar as questões históricas que envolvem a roda de tambor de crioula, principalmente quando observam-se pela perspectiva da mulher negra. Encobrir esses lastros da história é uma forma de corroborar para a manutenção das hierarquias de raça e de gênero. Mulheres negras como Dona Izabel, evidenciam em suas narrativas histórias de vida conectadas à labuta, à opressão e a violência sofrida, não somente por elas, mas, também pelos seus familiares.

Apesar dos diálogos existentes entre mulheres e homens no tambor de crioula e a relação de amizade e respeito entre as e os participantes, ainda assim, é comum as narrativas que ressaltam a mulher como “fraca” para tocar, ressaltando a importância do homem no tambor. Possivelmente, esses depoimentos refletem o machismo enraizado em nossa sociedade. Vale mencionar que o tambor é também um instrumento de poder, pois o dono da parelha, em geral, também é o dono do tambor, pois sem parelha a roda não acontece. No entanto, a noção de fragilidade e delicadeza cai por terra quando vemos Dona Izabel e Dona Marlene, mulheres que trabalharam a vida toda como costureiras para ajudar na manutenção da casa e na criação dos filhos. Para essas mulheres, trabalhar sempre foi uma necessidade e nunca uma alternativa. Ainda assim, em uma época em que o preconceito ecoava sobre o tambor de crioula e, ainda, com as problemáticas sociais de nosso tempo, essas mulheres continuam trabalhando para a manutenção das práticas tradicionais, com intuito de fortalecer os saberes ancestrais.

É importante mencionar que as coreiras não se sustentam financeiramente do tambor de crioula. O apoio financeiro, quando existe, é destinado para a manutenção dos grupos e, sobretudo, para existência da roda, pois, existir no tambor de crioula e dançar na roda, são forma de resistir nessa performance.

Novamente ratifico a importância de discutir-se a sexualização sobre a dança do tambor de crioula. De fato, existe um processo de hipersensualização histórica e cultural da mulher negra, algo que não considerou a sua diversidade e propagou a ideia da mulher negra “superdotada de sexo”, de acordo com a abordagem de Bueno (2016). Conforme expressa Quijano (2015), a colonização no Brasil, caracterizada pela supremacia europeia, refletiu no controle do conhecimento, da religião e da cultura dos lugares colonizados. Desse modo, a partir de uma história de opressão e repressão, os imaginários que foram sendo construídos ao longo do tempo para atender a classe dominante, acabaram propagando imaginários e estereótipos que sexualizaram a mulher negra, tratando-a como exótica e objeto de consumo. O problema do estereótipo e do exótico reside no fato de que, conforme Silva (2004b, p. 130),

O inconsciente coletivo marcado pelo racismo e sexismo, manifestado através dos preconceitos, estereótipo e discriminação, é gerador de situações de violência física e simbólica, que produzem marcas psíquicas, ocasionam dificuldades e distorcem sentimentos e percepções de si mesmo.

A construção de um olhar colonizado foi formando os modos como vemos e somos visto nos dias de hoje. Trabalhar para romper com esse olhar normatizado pode ajudar na redução das distorções sobre as percepções do eu e do outro para compreender a diversidade dos sujeitos, além de contribuir para examinar os tipos de violência física e simbólica que recaem sobre a população menos favorecida. A energia sexual que é acionada na dança do tambor de crioula não pode ser tratada a partir da perspectiva do exótico, justamente pela carga histórica que o termo carrega, apresentada a mulher negra é tida como um objeto sexual.

De acordo com Carneiro (2005), o imaginário social proveniente do período colonial, recai sobre a mulher negra a partir de dois vieses: a serviçal, que desenvolve trabalho braçal e doméstico, e a de objeto sexual. No cenário contemporâneo, essas relações permanecem vivas e “adquirem novas roupagens e funções em uma ordem social supostamente democrática que mantém intactas as relações de gênero, segundo a cor e a raça instituídas no período escravista”. (CARNEIRO, 2005, p. 23)

Outro ponto tão importante quanto os que apresentei aqui refere ao fato das mulheres no período do festejo de São Benedito atuarem na cozinha, como forma de pagamento de promessa e também como modo de contribuir com a festa. Durante o período do festejo de São Benedito, algumas mulheres desenvolvem trabalho na cozinha como forma de seguir os passos de São Benedito. Todavia, chama minha atenção o fato desse espaço ser ocupado somente por mulheres. Neste caso, o homem aparece somente para ser servido, comer e conversar com amigas cujas relações foram construídas de longa data.

Percebi que as relações de afeto entre as e os participantes são sólidas, festivas e arrancam risadas, abraços e longos momentos de conversas entre eles. Ainda assim, não posso desconsiderar que, desde da colonização, a cozinha continua sendo um local majoritariamente ocupado por mulheres e, em muitas residências de famílias brancas e de classe social abastada, mulheres negras.

Às mulheres coube o papel de cuidar e alimentar. A mulher negra, como mencionou Gonzalez (1984, p. 226), naturalmente, é “cozinheira, faxineira, servente, trocadora de ônibus ou prostituta.” Vale destacar que as mulheres negras historicamente têm ocupado cargos considerados marginalizados e a elas são dirigidos os menores salários.

Da cozinha à senzala, a mulher negra sempre desenvolveu ações relacionadas a cuidar e alimentar terceiros, que nem sempre são seus filhos e familiares. Nesse sentido, meu posicionamento nesta tese é que apesar dos cuidados e respeito que se têm às questões da tradição, considero importante discutir e refletir sobre a ‘não naturalização’ do lugar atribuído às mulheres negras.

Segundo bell hooks (1995),

[...] Mais que qualquer grupo de mulheres nesta sociedade, as negras têm sido consideradas, “só corpo, sem mente”. A utilização de corpos femininos negros na

escravidão como incubadoras para a geração de outros escravos era a exemplificação prática da ideia de que as mulheres desregradas “deviam ser controladas.

O que a autora expõe revela, novamente, as construções sociais que dizem respeito à esfera racista e machista que repercute sobre a mulher negra. Nesse sentido, a estrutura do machismo arraigada minimiza a mulher negra, transformando-a em um “corpo sem mente”. Além disso, condiciona sua representação à “mucama” que, por sua vez, é destituída de seus desejos e vive para atender as necessidades de outras e outros. Tal pensamento é reafirmado por Gonzalez (1984, p. 230) ao dizer que “Quanto à doméstica, ela nada mais é do que a mucama permitida, a da prestação de bens e serviços, ou seja, o burro de carga que carrega suas famílias e a dos outros nas costas.”

A mulher negra, de qualquer idade, trava uma luta contra o machismo, o sexismo e o racismo, fenômenos originados de estereótipos enraizados que a desqualificam e a colocam na condição de quem cuida, serve e limpa e, muitas vezes, tornando-as vítimas de violência sexual. Seja qual for a sua condição de trabalho, a mulher negra em geral enfrentar as discriminações sexistas e racistas. Conforme expressa hooks (1995), a posição que ela ocupa independe do seu cargo na sociedade trabalhista, e isso deve ao pensamento cultural no qual prevalece:

[...] as suposições racistas e sexistas de que as negras são, de algum modo, inatamente mais capazes para cuidar dos outros continuam a impregnar o pensamento cultural sobre os papéis da mulher negra. Em consequência disso negras de todas as camadas de vida das profissionais de empresa e professoras universitárias a empregadas domésticas se queixam de que colegas colaboradores supervisores e etc. lhes pedem que assumam papéis de zeladoras, que sejam suas consultoras, orientadoras, babás, terapeutas, padres, quer dizer, que sejam aquele peito que a todos amamenta — a mãe preta. (hooks, 1995, p. 470)

Nesse sentido, diante do imaginário que persiste no tempo sobre a mulher negra, é importante pensar como atuam essas construções sociais, uma vez que chegarmos à contemporaneidade ainda com muitas pautas de discussões de temas relacionados ao racismo e ao sexismo pelo qual passam as mulheres negras. Os discursos que provêm dessas construções são parte de uma estrutura que tem por interesse a opressão e a desqualificação da mulher negra e configuram parte de um pensamento colonizado.

Além desses pontos que já elenquei existe um outro, que sublinhei anteriormente, que considero essencial ser tocado neste momento da tese, para novamente problematizar: a menstruação como representação de impureza. Como mulher sei o quanto pesam os estigmas relacionados à menstruação, ainda vista como um tabu em vários grupos sociais. É fato que a menstruação pode modificar o estado da mulher devido seus sintomas que recaem sobre nossos corpos: cólicas, inchaço, fadiga, irritabilidade, entre outros. Todavia, pensar a menstruação como algo impuro e não como um fenômeno biológico do corpo da mulher, só evidencia o quanto é importante discutir o lugar e papel da mulher na sociedade. Apesar da frase de Dona Izabel: “*antigamente a mulher quando tava menstruada nem tocava no tambor*” remeter a uma construção que pode ser considerada estereotipada à luz da contemporaneidade, observo

que mais uma vez, os preconceitos deixam a mulher negra em desvantagem. Essa percepção naturalizada sob a menstruação nas rodas de tambor de crioula é pautado na tradição, fez e faz com que muitas mulheres negras deixem de tocar na parelha quando menstruadas.

Conforme afirmam Ratti, Azzelleni, et. al. (2015, p. 3),

A ideia é ressaltada por muitos rituais da sociedade primitiva, que colocavam as mulheres menstruadas em isolamento no primeiro dia de menstruação. Práticas como essa desenvolveram superstições que permanecem até hoje, como a ideia de que o sangue é incompatível com a água e, portanto, devem ser evitados hábitos de higiene como tomar banho e lavar o cabelo durante o período menstrual.

Desde cedo, em diversas sociedades e culturas, as mulheres são ensinadas a sentir vergonha do seu ciclo menstrual, algo que não pode ser falado e nem exposto. O tabu da menstruação silencia a mulher negra e ainda limita sua participação em atividades de vários rituais, colocando-a à margem dos fazeres tradicionais. A menstruação é carregada de sentidos e simbologias. Representa a vida e ao mesmo tempo a morte. Também simboliza, em algumas sociedades, ritos de passagem, quando a mulher deixa a infância e passa para a fase adulta, sendo capaz de engravidar e dar vida a um outro ser.

Observei que as simbologias atribuídas à menstruação alteram a dinâmica de participação da mulher no ritual, bem como podem ocasionar sua exclusão, uma vez que a mulher menstruada no tambor de crioula é considerada impura e não digna de tocar a parelha.

A sociedade patriarcal traz consigo concepções que corroboram para o estabelecimento de preconceitos sobre a atuação da mulher no trabalho, na família, nas relações cotidianas e nas performances culturais. Para Ratti; Azzelleni et. al. (2015, p. 4), as crenças alteram o modo com as mulheres são vistas nas distintas culturas e, como exemplo, cita “o caso da proibição da entrada de mulheres menstruadas em templos hinduístas por serem consideradas impuras, ou até mesmo pelo âmbito biológico, sendo a menstruação considerada uma anomalia [...]”.

A organização social foi historicamente construída a partir da perspectiva do homem branco e cis. Tal estrutura, em grande parte, está ligada também ao eurocentrismo. As estruturas e organização social nega e inferioriza a participação da mulher, colocando o homem em uma condição de privilégio. Diante do exposto, saliento que o racismo, sexismo e machismo atuam nas diversas camadas sociais, suas raízes são tão profundas que, por vezes, são naturalizados e não questionadas. A mulher negra, desse modo, apesar de sua formação, conhecimento e desejos, tem sua representação apagada, suas vozes silenciadas e subjugadas ao homem, sujeito detentor de poder.

O controle dos corpos da mulher apresenta-se, historicamente, naturalizado, e isso precisa ser refletido e discutido. Assim, parece-me que serão necessários muitos anos para desconstrução dessa perspectiva que diminui a mulher e a posiciona em um lugar hierarquicamente inferior.

Os preconceitos atuam de diversas formas e quando observados e analisados, mostram uma luta histórica de mulheres, negras e brancas, lésbicas, trans e tantas outras que lutaram e ainda lutam pelos seus locais de fala. As lutas são distintas, todavia, são lutas que acontecem diariamente e abrangem causas das mais simples às mais complexas, como o direito de ser e viver dignamente.

Reconhecer essa problemática de forma ampliada ajuda a pensar mais profundamente sobre como as questões relacionadas ao machismo e ao sexismo atuam nas manifestações culturais tradicionais, dando a homens e mulheres condições diferentes de atuar e estar na performance. Nesse sentido, pensar construções de contra narrativas visuais que expressem o protagonismo da mulher negra, como é o caso do objeto desta pesquisa, vai em oposição aos discursos e estereótipos que insistem em qualificar a mulher de modo equivocado.

Por outro lado, nessa discussão é importante ponderar dois pontos: 1) nem sempre o debate sobre as opressões de gênero são demandas próprias dessas comunidades, quer dizer, esse debate, embora preocupado com as questões da equidade são, muitas vezes, formulados desde outros contextos sociais; 2) existe uma cosmovisão afro-brasileira, sobretudo atuante no contexto da religiosidade, e que em alguma medida influencia manifestações como o tambor de crioula, em que o tabu menstrual e do acesso da mulher ao tambor têm explicações calcadas em perspectivas próprias, isto é, não necessariamente as restrições às mulheres advém apenas de perspectivas colonizadoras, embora possam ser acentuadas por essas. Desse modo, parece-me importante não tensionar de forma dicotomizada os atuais debates sobre gênero e os preceitos das performances tradicionais, para não incorrer no risco de acusar o tambor de crioula, o candomblé, o samba de roda, por terem papéis a serem desempenhados por homens e por mulheres, como essencialmente machistas. Embora o discurso da tradição não possa estar a serviço da opressão, considerando as noções de direitos de cada momento histórico, esse é um debate para ser feito com bastante cautela, para evitar, uma cena que tem sido relativamente recorrente que é a de uma jovem mulher, branca, feminista, que teve acesso à universidade, botar o “dedo na cara” e chamar de machista um velho mestre negro, que dedicou a vida a determinada manifestação e que preocupado com a manutenção da sua tradição defende aquilo que aprendeu com seus mais velhos.

Com isso quero dizer, que muito embora a discussão sobre a performance da coreira, a discussão da condição de mulher, em especial da mulher negra e as violências a que está submetida, é importante ressaltar a delicadeza desse debate frente aos pilares do que é considerado tradição e ao respeito aos mais velhos e as mais velhas. Assim, esse debate, do qual não poderia me esquivar não se encerra aqui, mas não poderia ser ignorado.

Na esteira dessas discussões sobre a mulher é preciso reconhecer que nas artes visuais, algumas narrativas imagéticas acabam reforçando o sexismo e contribuindo de modo negativo para a construção dos modos de ver a mulher na sociedade. Discutir o poder das visualidades

é, de alguma forma, uma possibilidade de refletir a partir da produção de contra narrativas que revelam também as maneiras como as relações de poder posicionam os sujeitos nos grupos sociais, para perceber outras possibilidades de olhar para a coreira no tambor de crioula.

Como mulher, maranhense, participante de rodas de tambor de crioula, professora de artes visuais, sinto-me desafiada a pensar nas produções visuais que enfatizam a centralidade da mulher a partir da coreira e sua performance. No entanto, apesar de reconhecer a importância dessa nessa performance, isso não reduz a importância dos demais participantes. Portanto, esta tese apresenta um recorte para pensar o universo desse ritual e refletir sobre o modo como a coreira se constrói em seu cotidiano com sujeito social.

## 5.2 Tessituras, ecos e reverberações do e no processo de criação

Neste ponto, gostaria de explicar os fatores que me levam a não identificar-me como coreira, visto que por diversas vezes dancei em rodas de tambor de crioula. Entre os fatores cito: a não frequência nas atividades ligadas ao tambor de crioula, sobretudo, desde minha mudança para Goiânia; a necessidade do tempo para adquirir a maturidade sobre o tambor e os demais praticantes; por considerar que há uma necessidade de lidar com a performance como um todo, e não somente de entrar e sair da roda vestida de saia. Segundo Dona Izabel, “*a construção de uma coreira é mais do que vestir e sair da saia e dançar na roda... é viver o tambor*”. Rose Coreira concorda com Dona Izabel, utilizando outras palavras ao enfatizar: “*não deixamos de ser coreira quando saímos da roda, nos reconhecemos e nos tratamos como coreira todos os dias. Eu sou conhecida e chamada por esse nome e sei do significado disso e da relação com a cosmovisão.*”

Para as coreiras mais experientes, as ditas antigas, a internalização da performance para além da coreografia consiste em sentir o tambor, o chamado. Compreender o chamado do tambor de crioula reside em acolher cada sensação que estar na roda, provoca nas participantes. O tempo, portanto, é o mestre que conduz essa vivência.

Há algo maior, cujas palavras não dão conta. As artes visuais, desse modo, me parecem uma ponte confiável para conectar o sentir e o vivenciar. Às imagens produzidas ao longo da pesquisa as chamo de ecossonância, visto que são reverberações do campo e do encontro comigo mesma. A palavra ecossonância significa, antes de tudo, eco – aquilo que ecoa, e sonante – aquilo que fala sem a necessidade da voz. Assim, são construções visuais que repercutem, que ecoam e cujo sentido é dado a partir das sensações que estas representações provocam, gerando interpretações diversas. Desse modo, ecossonância significa o processo de entrar e sair de si, acolhendo as reverberações e transformando-as em poética.

Além disso, gostaria de ressaltar que as ecossonâncias visuais são um mergulho no eu,



pois procurando compreender o tambor de crioula a partir das vozes das coreiras, encontrei a mim mesma. Já há algum tempo sentia que perdia algo importante de mim, esquecendo-me de onde vim, de como me constitui como mulher, nordestina, maranhense, professora de artes visuais. Com o passar do tempo, fui esquecendo de olhar para aquela que habita em mim e estava silenciada.

No ir e vir do campo, das vivências e conversações, observando, dançando e sentido a roda de tambor de crioula, revivi momentos significativos de minha vida e que colaboraram para ser quem sou. A hipervivência com cultura popular e com as mulheres que nela atuam, resgatou-me para um encontro que nasce, sobretudo, da relação de afetividade. As provocações no processo de orientação deram o *start* inicial, todavia, jamais imaginaria que isso me conectaria a algo maior, mais forte, que somente sinto e cuja palavras, por mais que as escolhas, não deem conta de explicitar.

Desse modo as imagens apresentadas nesta parte da tese são frutos de um laboratório de experimentação no qual expresso, por meio da arte digital<sup>10</sup>, os atravessamentos derivados da imersão em campo, dentro e fora da roda de tambor de crioula. Por meio das imagens, as quais considero eco-sonância, compreendo ter a oportunidade de expandir o pensamento sem necessariamente utilizar palavras.

---

<sup>10</sup> Trata-se de uma produção artística que se utiliza do ambiente gráfico computacional para o processo de criação. Para tanto, é lançado mão de um conjunto de programas e ferramentas

**Figura 48:** Série Coreira em Chitas 1.



**Fonte:** Nayara Monteles (2020).

A primeira imagem (Figura 48) faz parte de uma série na qual derivaram-se outras na mesma linha. Considero essas representações imagéticas contra narrativas que colocam em centralidade e protagonismo as coreiras, como eixo para pensar a criação e a produção, tendo como base a roda de tambor de crioula. Desse modo, a captura da gestualidade e de elementos que estão em torno da coreira na performance do tambor de crioula se converteram em provocações visuais para refletir sobre a mulher nessa festividade ancestral.

Nessa produção, um mergulho nos materiais de campo como vídeos, áudios, gravações e fotos capturadas nos processos da pesquisa foi essencial para amadurecer o caminho para a criação das imagens. As idas e vindas nessas materialidades tornou-se uma prática recorrente,

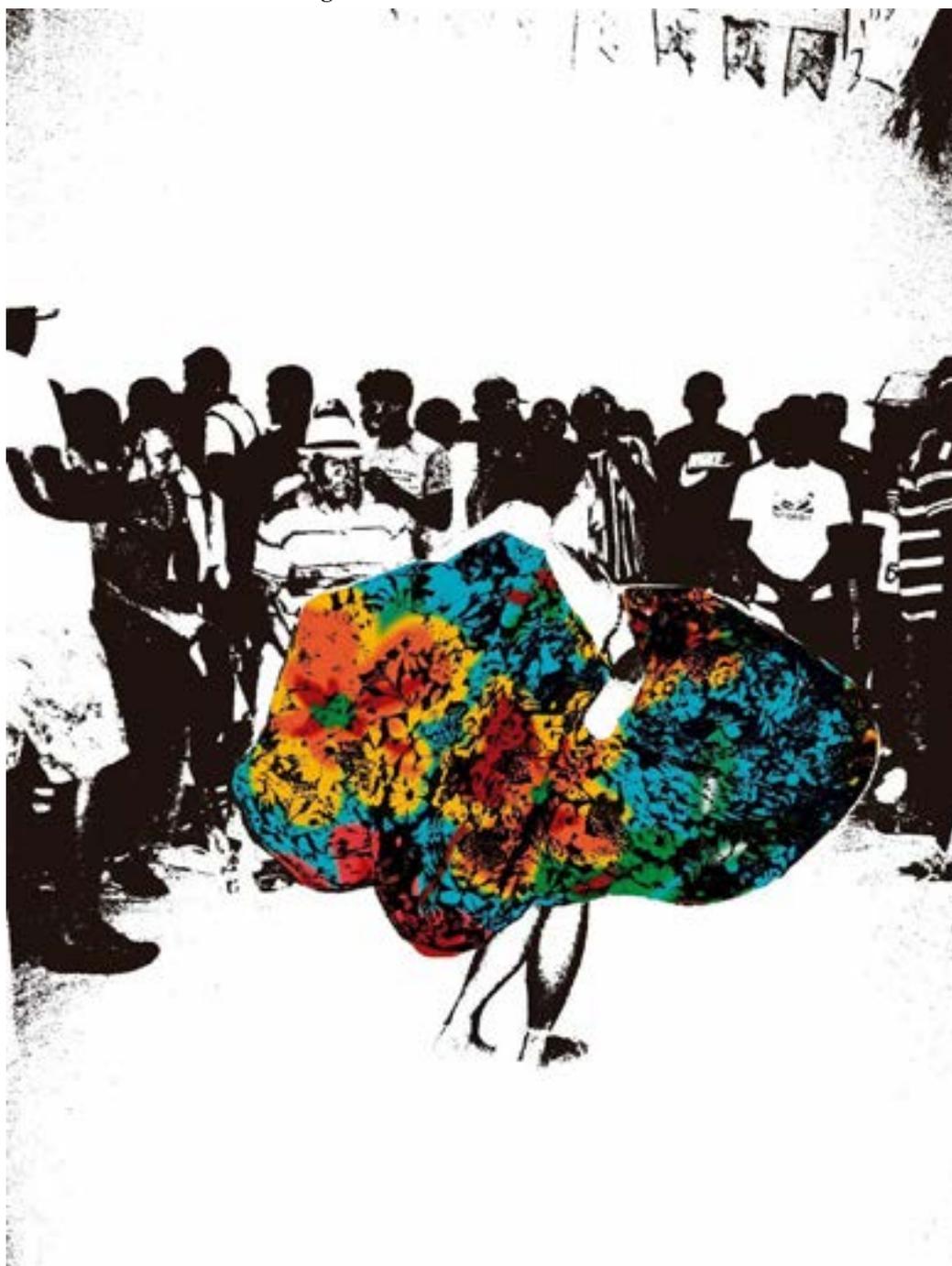
não para lembrar ou simplesmente ver, mas para me alimentar esteticamente desta rica e vasta visualidade.

**Figura 49:** Série Coreira em Chitas 1.



**Fonte:** Nayara Monteles (2020).

As coreiras que dançam e pungam e/ou umbigam são mulheres que têm um modo muito particular de se relacionar com a fé, em especial a devoção a São Benedito. Esse ritual, marcado pelo sincretismo religioso, faz com que Elas, as coreiras, revivam suas histórias de vidas e ancestralidade quando estão na roda e também em suas vidas cotidianas, em suas casas, rezando e acendendo velas em seus altares particulares, destinados a glorificar São Benedito, ou São Binidito, como carinhosamente é chamado.

**Figura 50:** Série Coreira em Chitas 1

**Fonte:** Nayara Monteles (2020).

Essa imagem (figura 50) surgiu de uma fotografia e chamou-me a atenção como a coreira desafia e brinca, gingando na roda de tambor de crioula, cuja linha da parelha é composta somente por homens. Sem se intimidar, a coreira entra no centro da roda e dança seguindo a batida do tambor grande. Ela cumprimenta, o olhar fixa-se ao dos tambozeiros, que cada vez batem mais forte e, conforme a batida, ela se sente estimulada a dançar, rodopiar e pungar, seguindo o ritmo da parelha. Observo o movimento da saia roubam toda minha atenção a elegância e a exuberância seu colorido e estampa floral.

**Figura 51:** Série Coreira em Chitas 1.

**Fonte:** Nayara Monteles (2020)

Interessa-me observar como são construídas as relações na roda de tambor de crioula e como este momento configura-se como espaço para comunhão, afetividades e de contação de histórias. O antes, durante e depois da roda de tambor de crioula são momentos de encontro com amigos, amigas, familiares, etc. Algumas dessas relações são construídas de longa data. Às vezes, nem as coreiras conseguem dizer a quanto tempo se conhecem, mas, independentemente do tempo, permeia na roda o carinho e a afetividade.

Além disso, conversas que são tecidas nos vários momentos do festejo fazem com que as relações de afeto e respeito entre as e os praticantes de tambor de crioula sejam reforçadas. Assim, a roda de tambor de crioula caracteriza-se por ser uma performance que possibilita o encontro de umbigos durante a barrigada; o encontro de amigos que há muito tempo não se viam e/ou que se encontram somente nas rodas de tambor de crioula; o encontro de pessoas que têm uma série de afazeres em seus cotidianos e, somente devido à roda de tambor de

crioula, têm a oportunidade de conversar. A roda é, por assim dizer, um espaço de comunhão e confraternização em que se percebe também a instauração e restauração da tradição do tambor de crioula.

**Figura 52:** Série Coreira em Chitas 1



**Fonte:** Nayara Monteles (2020)

O dançar para a coreira é algo sagrado e representa seu elo com a ancestralidade. É na roda de tambor de crioula que as coreiras reafirmam sua identidade como um sujeitos sociais, isso é percebido inclusive em suas falas, quando elas afirmam: “*eu sou coreira.*” Essa relação atravessa suas vidas e algumas delas passam a usar após seus nomes de batismo, o termo ‘coreira’ e, dessa prática, surgem as Anas Coreiras, as Roses Coreiras, as Marianas Coreiras, as Aninhas Coreiras e tantas outras.

A sensação que tenho é que cada coreira dá um colorido especial a roda de tambor de crioula, com sua saia longa e seus rodopios. O giro das coreiras, bem como a pungada revelam as construções simbólicas gestuais que permanecem para além do tempo.

Figura 53: Série Coreira em Chitas 1



Fonte: Nayara Monteles (2020)

A experimentação com as estampas das saias das coreiras no tambor de crioula me permite pensar a configuração entre figura e fundo, mas também possibilita-me pensar essa

relação dentro de um campo mais simbólico. Para a coreira, a saia constitui-se como um código que lhe permite o acesso à roda e, para o espectador ou espectadora, vê-se um quadro em movimento. Na performance, é possível perceber um detalhe diferente a depender do ângulo onde se situa quem assiste a apresentação.

As estampas que irrompem as imagens sempre me marcaram visualmente, como parte de uma estética única que possibilita inclusive a identificação de grupos. Sou capaz de fechar os olhos e lembrar as primeiras saias que visualizei em rodas de tambor de crioula. Para a coreira, as saias contam uma história que está atrelada a sua participação em rodas e, cada estampa, revela também o modo como essas coreiras desejam ser vistas. Mesmo quando a saia configura parte de um uniforme para identificação do grupo, cada coreira coloca em sua saia um toque especial, desde a escolha de uma anágua aos lenços que são amarrados na cintura, na cabeça, etc.

**Figura 54:** Série Coreira em Chitas 1



**Fonte:** Nayara Monteles (2020)

**Figura 55:** Série Coreira em Chitas 1

Fonte: Nayara Monteles (2020)

Trabalhar com estas imagens e pensar a pesquisa a partir delas e desde o campo das artes visuais foi, sem dúvida, um exercício pedagógico que me mostrou outras perspectivas de ensinar e aprender com estas ecossonância visuais. Essas materialidades despertaram em mim sensações adormecidas e, hoje, sinto-as como se fossem parte de mim.

Trabalhar com processo de criação, mesmo que o compromisso fosse de um exercício experimental, permitiu-me brincar e também refletir sobre como as imagens são provocadoras e muitas vezes contam mais que as palavras. As autocobranças e as angústias exigiram diversas vezes retomar a uma mesma imagem, até chegar a um resultado que me provocasse satisfação e prazer.

Emocionei-me com a produção de cada imagem e, ao mesmo tempo, pensei em como este laboratório, mesmo que a princípio não fosse a intenção, pode aspergir no trabalho como docente na área de artes visuais. As questões educacionais me tocam profundamente, inclusive aquelas que acontecem em meio a roda de tambor de crioula no qual as coreiras mais experientes ensinam as mais novas como ser coreira.

Sobre o laboratório experimental, como forma de sistematização do processo, destaco que ele aconteceu em três fases: imersão no campo e nas narrativas que surgiram desse processo; criação de ecossonâncias visuais, derivadas do primeiro processo; e, criação de espaço de exposição para apresentação das imagens enquanto eco-sonância. As etapas aqui

expostas estão relacionadas ao laboratório e cada uma foi primordial para o amadurecimento e desenvolvimento de cada etapa da pesquisa.

No que concerne ao espaço de exposição, a priori, o interesse era o espaço físico, todavia, devido a situação de pandemia, meu olhar voltou-se para as redes sociais, em especial o *Instagram*. Rapidamente percebi que em decorrência da pandemia pelo COVID-19, as exposições virtuais nesses espaços ampliaram e democratizaram o acesso a esse material e repercutiram de modo positivo entre as pessoas visualizadoras. Além disso, a opção por esta rede social se dá também devido ao fato desta me possibilitar trabalhar com texto e imagens. Assim, compartilho o link deste espaço, para que outras pessoas, as que leem este material, também possam visualizar essa produção na conta do Instagram @exposicaoecossonancias.

Meu interesse é que mais pessoas tenham acesso às imagens e que possam realizar novas interpretações, com base em suas experiências. Meu desejo com estas imagens é que elas sejam livres e possam atravessar outros espaços e afetar outras pessoas. Além disso, tenho a expectativa que essas imagens sejam provocadoras de discussões, contudo, são somente desejos.

São parte do repertório visual as imagens apresentadas nesta tese e outras como: experimentações digitais, fotografias, vídeos curtos, etc. O perfil no Instagram @exposicaoecossonancias (<https://www.instagram.com/exposicaoecossonancias?r=nametag>) é o lugar onde exibo as produções visuais selecionadas, percebidas como reverberações dos atos de pesquisar e tem como objetivo maior ressaltar a performance da coreira e como esta constrói sua identidade na roda de tambor de crioula.



Meu São Benedito, eu sou seu escravo, se eu morrer nos seus pés,  
eu sei que me salvo, meu São Benedito, seu devoto já chegou,  
quem quiser falar comigo, venha a uma festa de tambó,  
eu sei que me salvo, eu sei que me salvo, eu sei que me salvo,  
eu sei que me salvo  
(FERRETTI, et.al., 1981)



## 6. ALGUMAS CONSIDERAÇÕES E MUITAS APRENDIZAGENS

Chegar às considerações e falar sobre o processo aqui exposto e das aprendizagens obtidas a partir desse exercício é desafiante, tal como foi todas as etapas de desenvolvimento desta tese. As palavras, às vezes, parecem não abarcar a sensação que tenho no momento de escrita deste capítulo final. É como se fosse um transbordamento de gratidão a cada colaboradora, mulheres que gentilmente concordaram em conversar e expor suas percepções sobre o tambor de crioula e a performance das coreiras.

Ter a oportunidade de aprender a partir do diálogo com mulheres como Aninha, Rose Coreira, dona Marlene, Nicinha e Dona Izabel preparou-me também para compreender que minha jornada na roda de tambor de crioula é algo que faz parte da minha vida. Sinto-me grata por compartilhar com cada uma delas momentos preciosos que marcaram a minha formação como mulher maranhense, dançante de tambor de crioula e, professora de artes visuais.

Como mulher maranhense e dançante sinto que ainda há muito a aprender com essas manifestações culturais, em particular o tambor de crioula. Com esta tese, amadureci aspectos relacionados à história e memória dessa performance e da própria gestualidade que a coreira adota na roda, como forma de retomar sua ancestralidade e não esquecer daqueles e daquelas que lutaram pela manutenção desta prática e saber ritual no Estado. Em especial, a principal transformação pessoal foi conectar-me novamente ao meu lugar de origem e com esse saber que estava adormecido em mim, aprendido a partir das culturas populares do Maranhão.

Olho para trás e percebo quantas marcas este processo de desenvolvimento da tese deixou na minha vida, derivadas das experiências dentro ou fora da roda de tambor de crioula. Ter como principal fonte as vozes das coreiras foi fundamental para compreender o modo como as relações são construídas e tensionadas nas rodas de tambor de crioula voltadas para São Benedito, bem como, as formas como essas mulheres trabalham para a manutenção da performance e da fé ao Santo protetor dos negros e negras.

Saliento que o tambor de crioula é uma performance cultural de longa tradição no Maranhão que abrange corpo e voz. Essa prática cultural é também reconhecida pela capacidade expressão do corpo no ritual, no qual as coreiras na roda de tambor de crioula movimentos dançados estabelecidos como a punga e/ou umbigada conforme a batida do tambor grande que também é conhecido como rufador. Desse modo, durante o festejo de São Benedito nas cidades de São Luís e Alcântara intensificam-se as rodas de tambor de crioula com ênfase na devoção e promessa.

O modo como estas mulheres/coreiras movimentam-se em torno da fé é algo fascinante. Considero que por meio da performance da coreiras entra em jogo um conjunto de práticas ritualísticas que possuem uma profunda relação com a memória, a identidade e a ancestralidade. Essa interrelação ganha força à medida que a roda é instaurada e restaurada através de gestos, cantos, batucadas. Além disso, tem as práticas que antecedem a roda e são essenciais para a



performance da coreira aconteça, como os cuidados com a vestimenta e na escolha dos adereços para agradar a Ele, “Ô Glorioso São Benedito”.

Nesta pesquisa, o foco foi o tambor de crioula e a performance da coreira em rodas voltadas para São Benedito que acontecem nas cidades de São Luís e Alcântara no Maranhão. Envolvidas nessa performance tradicional, as mulheres constroem suas identidades na roda e a partir de ações que atravessam os seus cotidianos. Nestas cidades, na roda de tambor para São Benedito, fica evidente que sagrado e profano caminham juntos no ritual.

É interessante destacar que durante o desenvolvimento da tese, o tambor de crioula passou por um processo de reavaliação, realizado pelo IPHAN, a qual constatou-se que apesar das alterações sofridas no ritual, essa performance de matriz africana ainda mantém os aspectos tradicionais, pois as mudanças não tiveram impacto profundo a ponto de inferir drasticamente nessa performance e nos modos como se instaura a roda de tambor de crioula. Além disso, foram propostas ações para fortalecer a prática do tambor de crioula no Estado do Maranhão, tais como: desenvolvimento de oficinas para formação de coreiras, oficinas de fabricação de tambores tradicionais, criação de editais no qual se direciona fomento para apresentação e oficinas, entre outras ações que envolvem mestras e mestres, tambozeiros e coreiras.

Aproveito para enfatizar que as relações na roda de tambor de crioula se solidificam em meio a um processo de comunhão e irmandade, no qual manifestações de afeto e conhecimento são estabelecidas e repassadas geração pós geração. Isso pode ser observado nas coreiras em processo inicial de formação, ainda crianças, aprendendo a ser coreira na roda, sob a guarda das mais experientes. Assim, em meio a roda de tambor de crioula algumas orientações são dadas no sentido de entender a dinâmica e a gestualidade.

Nesse sentido, no tambor de crioula, as relações de saberes e o modo como elas são tecidas ao longo do tempo podem ser compreendidas a partir da perspectiva do corpo-encruzilhada, atravessado por conhecimento e saberes que restauram a gestualidade e a história do tambor de crioula. O conceito de corpo-encruzilhada foi proposto por Martins (1997) e reafirmado por Silva (2010), ao discutirem sobre o saber na cultura popular e as performances tradicionais.

Nas rodas voltadas para São Benedito há ainda outras questões sobre as vestimentas e os comportamentos que são considerados importantes para as coreiras mais antigas, como: não expor o corpo, ter cuidado com a roupa e com a saia que é o elemento símbolo para entrada e saída da roda, utilizar a anágua, ter uma saia que permita realizar um bom rodopio, pungar junto com o tambor grande, umbigar com a coreira, cumprimentar os tambores, passar pela frente da coreira que está na roda e umbigar na batida no tambor grande, o rufador. A coreira não somente dança no ritmo da parrelha como também compreende o batuque e o cântico como simbologias de como ser e estar na roda para performar.

Esse saber apresentado pelas coreiras que praticam o tambor de crioula se configura por meio da memória e da oralidade, elementos que contribuem para que os saberes da cultura



popular sejam passados de modo geracional. Diante disso, destaco ainda, que o tambor de crioula é uma prática ritualizada e constituída por simbologias que ganham sentido na roda de tambor de crioula e/ou no processo de organização da roda, instituída no antes, durante e depois do evento.

Além disso, nas rodas voltadas para São Benedito, as coreiras reforçam seus laços com a fé por meio da promessa. Desse modo, em período de festejo, as coreiras abrem e fecham suas promessas dançando para São Benedito como forma de gratidão e devoção. Essas ações se estendem a outras atividades de pagação de promessa, como na participação, organização e desenvolvimento da ladainha de São Benedito; a doação de alimento; o ato de cozinhar, do amanhecer ao anoitecer; a prática de servir comida à comunidade e aos participantes do festejo; acender velas em seus altares particulares e no andor de São Benedito na igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos e, costurando e bordando para criar mantos do Santo.

O elo de São Benedito com o tambor de crioula revela-se em diversos detalhes e isso pode ser visualizado no cotidiano de cada praticante, em especial a coreira, nas atitudes que cada uma assume e está para além do festejo e da própria roda de tambor de crioula. A relevância deste Santo para os e as praticantes também se expressa na escolha do nome de alguns grupos; no batismo da parrelha e na roda, quando as coreiras fazem questão de dançar com a imagem de São Benedito nos braços durante sua performance no centro da roda, levantando-a acima da cabeça.

Volto a afirmar a importância da coreira e a centralidade da mulher nessa performance cultural tradicional, percebidas de distintos modos no decorrer da roda de tambor de crioula como, por exemplo, no modo como se posicionam para preservar o espaço da mulher; quando assumem a parrelha para que a sinergia da roda não se quebre; na forma como dialogam com os espectadores para que estes respeitem o espaço da roda; no modo como acontece o diálogo corporal entre coreira e coreira, com intuito de instaurar a gestualidade; expressa-se na maneira como as coreiras comunicam-se entre si, com os mestre e mestras e com os tambozeiros; nos embates e conflitos que estas se envolvem no decorrer da roda, com intuito de manter a organização; quando assumem o centro da roda e pungam e/ou umbigam.

Alguns aspectos de estudos anteriores sobre o estado da arte do tambor de crioula, reafirmam alguns pontos e outros aparecem como ponto de desencontro, sobretudo o fato de compreender a unicidade de cada roda de tambor de crioula, compreendendo que alguns comportamentos e gestos são restaurados. Existem questões relativas a conflitos desencadeados no decorrer da roda que refletem os contrastes e tornam a experiência inigualável e única. Nesse sentido, na cada roda de tambor, são vivenciados momentos, discussões, gestualidades e conversas que são estabelecidas em decorrência daquele encontro. Assim, na roda, há espaços para recriações, inclusive no modo de dançar no centro da roda.

A roda, a meu ver, é o momento de brincar seriamente. As coreiras, desse modo, se permitem brincar no decorrer da roda ao chamar a atenção do tambozeiro que está desandando



o ritmo da batucada ou quando uma das coreiras deseja manter-se no centro por mais tempo, negando dar a barrigada para sair da roda, obrigando a coreira que entra dançar andando atrás de outra coreira. Ou ainda quando o tambozeiro interrompe a batida e as demais gritam que a coreira do centro engravidou. Nesse caso, o brincar permeia a roda de tambor de crioula e se estabelece como algo sério, respeitoso e que não perde a relação com o sagrado.

Como dito no estado da arte, o tambor de crioula acontece de modo circular onde mulheres dançam e homens tocam, contudo, as coreiras com quem dialoguei sabem e tocam a parrelha, evidenciando que há algo a mais na dinâmica deste ritual, em contraposição ao que parte da literatura expressa. Assim, e mesmo constando a unicidade da roda, observei que em algumas das quais acompanhei, as mulheres assumem a parrelha quando necessário, mas, em geral, os homens tocam, e as mulheres dançam. Essa alternância leva-me a acreditar que ainda, de fato, tenho muito a aprender com essa prática cultural e com o saber que advém daí.

Mediante o que foi apresentado, considero importante discutir os atravessamentos por meio de imagens, visto que as visualidades contribuem para a construção do imaginário sobre a coreira e, por vezes, essas narrativas não consideram o modo como as mulheres/coreiras são vistas e/ou desejam ser vistas. Apesar das questões de gênero e sexo não ser o ponto central da tese, não posso fechar os olhos para o fato de que nessa performance cultural e ritualística, o binarismo homem e mulher são determinante para as ações desenvolvidas. Nesse sentido, todas os dias, as coreiras reafirmam o seu espaço a partir da perspectiva da tradição e também do reconhecimento que a roda é exclusivamente para a mulher.

Tenho observado com cautela os discursos que diminuem e/ou corroboram para a construção do imaginário sobre a mulher coreira, de modo sexista e racista. O cuidado deve-se ao fato de que os discursos racistas e sexistas sobre as mulheres negras são provenientes das estruturas coloniais, naturalizados e replicados ao longo do tempo. Portanto, olhar para estas temáticas é também uma forma de compreender como em performances ritualísticas como o tambor de crioula, também atuam o sexismo e racismo e, porque não dizer, o machismo, uma vez que sendo um problema estrutural, também permeia a configuração das práticas culturais.

Diante do exposto, reivindicar imagens que caminham em oposição a essa perspectiva que colonizou o conhecimento sob as práticas culturais e religiosas são formas de produzir contra narrativas. Assim, a produção poética e visual que foi apresentada nesta tese é um exercício experimental, de pensar a partir das artes visuais e das maneiras de perceber o mundo e as performance culturais, como o tambor de crioula. As imagens são portas de acesso ao conhecimento, pelas possibilidades plurais de interpretação e identificação e, desse modo, corroboram para pensarmos a nós e aos outros.

Pensar com e sobre imagens reconhecendo a centralidade da coreira, foi também uma experiência que possibilitou me expressar e voltar novamente a mim mesma. A arte, desse modo, foi capaz de ressignificar as experiências e tocar questões sensíveis que só no processo



de criação foi possível revelar as reverberações da pesquisa, e em como fui tocada ao longo desta jornada.

Por fim, para falar dos desdobramentos da pesquisa, retomo os atravessamentos realizados a partir da perspectiva de professora e relato que tenho me debruçado sobre abordagens metodológicas que tenham como ênfase a cultura popular e as imagens eco-sonância, derivadas de um processo de retorno ao eu e, quiçá, da ancestralidade, como forma de compreensão de quem somos. Nessa direção, a produção visual apresentada na tese visou a experimentação e a reflexão sobre os saberes do popular e suas visualidades. Para mim, essas imagens são reflexos de como penso o mundo e a mulher no tambor de crioula, e eu, dentro e fora da roda. Como professora com formação em Educação Artística, habilitação em artes plásticas e mestrado em Cultura Visual, sinto-me provocada a pensar sobre a perspectiva de trabalho que se pauta nas questões aqui apresentadas.

Como compromisso, respeito e reconhecimento da importância das mulheres/coreiras para a manutenção do ritual de tambor de crioula, tenho agendado um retorno ao festejo de São Benedito, em Alcântara e São Luís. Acordei essa volta com as mulheres/coreiras participantes da pesquisa em nosso último encontro, antes da pandemia e na ocasião irei entregar algumas imagens referentes ao processo de investigação. Tenho como interesse, como parte da devolutiva, realizar uma exposição na cidade de São Luís e de Alcântara como as imagens eco-sonância. Sou grata pela parceria que foi estabelecida entre mim e essas mulheres e ainda continuamos a nos contactar. Como forma de gratidão, apresentarei a elas esta tese e as reverberações deste processo no qual, procurando compreender à performance dessas mulheres/coreiras, encontrei a mim mesma. Assim, acontecerá outra rodada de diálogo, certamente acompanhada de café e, quem sabe, cachaça e cerveja nas rodas de tambor de crioula.

E como boa pagadora de promessa que sou, fecho essa tese como se inicia uma roda de tambor de crioula, agradecendo ao meu Glorioso São Benedito e àqueles que me acompanharam em pensamento, como guia de cabeça. Salve São Benedito!



Em Alcantara as mulheres dançam com o que se tem. A gente  
às vezes aproveita até o tecido pra juntar com outro tecido e  
formar uma saia e isso sempre aconteceu por aqui.

(ANINHA, 2018)



## REFERÊNCIAS

- ALVES, Maria Júlia Maranzato. **DANÇAR PARA AS NOSSAS SENHORAS: um estudo na confluência de coabitares do método BPI (bailarino-pesquisador-intérprete)**. Dissertação (mestrado). Universidade Estadual de Campinas: Instituto de Artes, 2017.
- ANJOS, S. F. do. **Dois textos percussores dos estudos dialetais brasileiros: o dialeto caipira e o linguajar carioca**. Disponível em: [http://www.bdtd.ndc.uff.br/tde\\_arquivos/23/TDE-2010-08-23T090356Z-2603/Publico/Dissertacao%20da%20Silvana.pdfv](http://www.bdtd.ndc.uff.br/tde_arquivos/23/TDE-2010-08-23T090356Z-2603/Publico/Dissertacao%20da%20Silvana.pdfv) Acesso em: 11 de Jul 2018.
- ASSUNÇÃO, Matthias Röhrig. **A memória do tempo de cativo no Maranhão** (2010). Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/tem/v15n29/04.pdf>. Acesso em: 12 de novembro de 2019.
- AZEVEDO, Thales de. **Igreja e Estado em tensão e crise**. São Paulo: Ática, 1978.
- BARROS, Roberta. **A arte pode convidar a reflexão sobre a desigualdade**. 2018. Disponível em: <https://bluevisionbraskem.com/desenvolvimento-humano/roberta-barros-a-arte-pode-convidar-a-reflexao-sobre-a-desigualdade/>. Acesso: 22 de agosto de 2020.
- BALEIRO, Zeca. **A serpente**. Música do Álbum Pet Shop Mundo Cão. Gravado em 2002.
- BASTOS, Rafael Jose de Menezes. **Etnomusicologia no Brasil: algumas tendências hoje**. Ver. **Antropologia em primeira mão**. UFSC, vol.1. Florianópolis, 1995.
- BASTOS, N. B O.; PALMA, D. V. **História Entrelaçada – A construção de gramáticas e o Ensino de Língua Portuguesa do Século XVI ao XIX**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004.
- BASTIDE, Roger. **As religiões africanas no Brasil – Contribuição a uma sociologia das interpretações de civilizações**. Biblioteca Pioneira de Ciências Sociais. Livraria pioneira editora – Editora da Universidade de São Paulo. Primeiro volume, São Paulo, 1971.
- BASTIDE, Roger. **As religiões africanas no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Pioneira, 1985.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.
- BOSI, E. **Memória e Sociedade: lembranças de velhos**. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BOFF, Leonardo. **Igreja, carisma e poder**. 3. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1982.
- BOSCHI, Caio Cesar. **Os leigos e o poder**. São Paulo: Ática, 1986.
- BUENO, F. (2016). **A Mulher Negra na Telenovela: Hipersexualização, Invisibilidade ou Subalternidade?** (Trabalho de Conclusão de Curso). Universidade Federal do Paraná. Curitiba. Disponível em: [http://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/43446/fernanda\\_revisado\\_tcc.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/43446/fernanda_revisado_tcc.pdf?sequence=1&isAllowed=y). Acesso em: 20 de agosto de 2020.
- BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero. Feminismo e Subversão da Identidade**. 8ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015a.
- BUTLER, Judith. O gênero é uma instituição social mutável. **IHU on-line**, p. 3-5, 2006b.
- BLAKING, Jonh. **How Musical is man?** 2ª ed. University of Washington Press: Seattle and London, 1974.

- BRAGA, Ana Socorro Ramos. (org.). **Tambores do Piqui, cartas de liberdade**. São Luís: Gênese, 2007.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Lutar com a palavra**. Rio de Janeiro: Graal, 1982.
- CALLOIS, Roger. **Os Jogos e os Homens**. Trad. Jose Garcez Palha. Ed. Cotovia: Lisboa, 1990.
- CAMPBELL, Joseph. **As Máscaras de Deus: mitologia ocidental**. São Paulo: Palas Athena, 2004.
- CANCLINI, N. **Culturas híbridas**. São Paulo, Edusp, 1989.
- CARNEIRO, Edson. **Samba de Umbigada**. Ministério da Educação e Cultura – Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1961.
- CARNEIRO, Sueli e SANTOS, Thereza. **Mulher Negra**. São Paulo. Nobel/Conselho Estadual da Condição Feminina 1985.
- CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o Feminismo. **Seminário Internacional sobre Racismo, Xenofobia e Gênero**, organizado por Lolapress em Durban, África do Sul, em 27 e 28 de agosto 2001.
- CARNEIRO, Sueli. Ennegrecer al Feminismo: La situación de la mujer negra en América Latina desde una perspectiva de género. In: **NQF**. Vol.24, nº2, 2005.
- CATENACCI, Vivian. **CULTURA POPULAR: entre a tradição e a transformação**. SÃO PAULO EM PERSPECTIVA, 2001. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/spp/v15n2/8574.pdf>. Acesso em: 12/09/2019.
- CERTEAU, M. DE. **A cultura no plural**. Trad. Dobránszky, E. A. Campinas, Papyrus, 2001.
- CHARTIER, Roger. “Cultura Popular”: revisitando um conceito historiográfico. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, vol. 8, n.16, 1995, p. 179-180.
- CLIFFORD, James. **A Experiência Etnográfica: Antropologia e Literatura no século XX**; Organizado por José Reginaldo Santos Gonçalves. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Edusp, 1989.
- COSTA, Marivane de J.; OLIVEIRA, Lilian de. Tambor de crioula: a preservação da identidade e memória negra no período quinhentista... **Revista Sapiência: Sociedade, Saberes e Práticas Educacionais (UEG)** V.7, N.3, p. 46-61 - Dossiê: Discurso, Cultura e Mídias, 2018.
- COURTINE, J.J. Os deslizamentos do espetáculo político. In: GREGOLIN, M. do R. (Org.). **Discurso e mídia: a cultura do espetáculo**. São Carlos: Claraluz, 2003. p. 21-34.
- DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. **História oral e narrativa: tempo, memória e identidades**. HISTÓRIA ORAL, 6, 2003, p. 9-25. Disponível em: [https://moodle.ufsc.br/pluginfile.php/819734/mod\\_resource/content/1/DELGADO%2C%20Lucilia%20%E2%80%93%20Hist%C3%B3ria%20oral%20e%20narrativa.pdf](https://moodle.ufsc.br/pluginfile.php/819734/mod_resource/content/1/DELGADO%2C%20Lucilia%20%E2%80%93%20Hist%C3%B3ria%20oral%20e%20narrativa.pdf). Acesso em: 10/07/2020.
- DENZIN, Norman K.; LINCOLN, Yvonna. A disciplina e a prática da pesquisa qualitativa. In: DENZIN, Norman K.; LINCOLN, Yvonna (orgs). **Planejamento da pesquisa qualitativa: teorias e abordagens**. 2ª. Ed. Porto Alegre: ARTMED, 2006.

- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: 34, 1998.
- DURAND, Gilbert. **As Estruturas Antropológicas do Imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano**. São Paulo/SP: Martins Fontes, 1992.
- FARAH, Daniel Julio de Souza. O Tambor de Crioula e suas Características. **III FÓRUM DE PESQUISA CIENTÍFICA EM ARTE** - Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 2005. Disponível em: [http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/anais3/daniel\\_farah.pdf](http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/anais3/daniel_farah.pdf). Acesso em: 23 de março de 2019.
- FEATHERSTONE, Mike. **Cultura de consumo e pós-modernismo**. São Paulo: Studio Nobel, 1995.
- FERNANDES, F. **A etnologia e a sociologia no Brasil**. São Paulo, Anhembi, 1958.
- FERREIRA, Daciléia Lima; CARVALHO, Conceição de Maria Belfort de; BRUSSIO, Josenildo Campos. **DA ÁFRICA AO BRASIL: o sagrado e o profano no imaginário do tambor de crioula no maranhão**. Revista Labirinto, Porto Velho (RO), ISSN 1519-6674, Ano XIX, Vol. 31 (Jul-Dez), n.1, 2019, p. 144-159.
- FERREIRA, Norma Sandra de Almeida. As pesquisas denominadas “estado da arte”. **Educação & Sociedade**, São Paulo, ano 23, n. 79, p.257-272, ago. 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/es/v23n79/10857.pdf> Acesso em 13/06/2020.
- FERRETTI, S. F. (Org.) **Tambor de Crioula Ritual e Espetáculo**. São Luís: Comissão Maranhense de Folclore: São Luís. 3. ed. 2002.
- FERRETTI, Sérgio F. **Mário de Andrade e o tambor de crioula do Maranhão**. Revista Pós Ciências Sociais (5), 2006, pp.93-112.
- FERRETTI, Sérgio F. **Querebentã de Zomadônu: etnografia da casa das minas do Maranhão**. 3ª edição. Rio de Janeiro: Pallas, 2009.
- FERRETTI, Sérgio. **Mário de Andrade e o Tambor de crioula no Maranhão**. In: Revista Pós-Ciências Sociais, v.3, n. 5. São Luís/MA, UFMA, 2006
- FERRETTI, Sérgio. **Tambor de crioula, ritual e espetáculo**. 2. Ed. São Luís: Comissão Maranhense de Folclore/SECMA/LITHOGRAF, 1995.
- FILHO, Gabriel dos Santos. **O Catolicismo Brasileiro e a Construção de Identidades Negras na Contemporaneidade: Um olhar socioantropológico sobre a Pastoral Afro-Brasileira**. Bahia: EDUFBA, 2012.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. Rio de Janeiro: Relume Domará, 2002.
- FOSTER, Hal. **Vision and Visuality**. Seattle: Bay Press, 1987.
- FOUCAULT, M. **A verdade e as formas jurídicas**. Trad. Roberto Cabral de Melo Machado e Eduardo jardim Morais. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2002.
- FREYRE, Gilberto. **Casa grande e senzala**. 20. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.
- GEERTZ, C. **A Interpretação da Cultura**. Rio de Janeiro. Zahar, 1978.
- GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. Revista Ciências Sociais Hoje , **Anpocs**, São Paulo, 1984. p. 223- 244.

- GUEDES, João Paulo. **O Tambor que Fala: linguagem e performance musical no “pega fogo” do tambor de crioula.** Dissertação – mestrado. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais – UFMA, 2016.
- GUIMARÃES, Leda. Chaves Conceituais e Históricas na Constituição de Arte e Artista Popular no Brasil. Rev. **Interd. em Cult. e Soc.** (RICS), São Luís, v. 1, n. 1, p. 83-104, jul./dez. 2015.
- HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva.** Tradução de Beatriz Sidou. 2ª ed. São Paulo: Ed. Centauro, 2013.
- 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.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A, 1999.
- HAMPATÉ BÂ, Amadou. **A tradição viva.** In: KI-ZERBO, Joseph (Ed.). História geral da África. I: Metodologia e pré-história da África. 2.ed. rev. Brasília: UNESCO, 2010, p. 167-212.
- HARVEY, David. **A condição pós-moderna.** São Paulo: Loyola, 1992.
- hooks, bell. **E eu não sou uma mulher?** Mulheres negras e feminismo. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.
- hooks, bell. Intelectuais negras. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, SC, v. 3, n. 2, 2. sem. 1995. p. 464-478.
- HUIZINGA, Johan. **Homo ludens.** São Paulo: Perspectiva; 2007.
- IPHAN. **Dossiê do Tambor de crioula.** Brasília: Instituto Patrimônio Histórico Nacional, [s.d.]. Disponível em: [http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/dos\\_sie15tambor.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/dos_sie15tambor.pdf). Acesso em 10 de julho de 2020.
- LAMEIRA, Valéria Maia. **Tambor de Crioula: um estudo do erótico feminino na cultura maranhense.** 2002. Dissertação (Mestrado em Psicologia e Práticas Sociais). Universidade Estadual do Rio de Janeiro/Instituto de Psicologia, Convênio UFMA/UERJ, São Luís, 2002.
- LEITE, Rogerio Proença. Contra-usos e espaço público: notas sobre a construção social dos lugares na Manguetown”. **RBCS**, 49, 2002, pp. 115-134.
- LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a corpo: estudo das performances brasileiras.** Garamond, Rio de Janeiro, 2011.
- LORDE, AUDRE. **Irmã Outsider.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.
- MACHADO, Roberto. Por uma genealogia do poder. In: FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder.** 20. ed. São Paulo: Graal, 2004.
- MALPAS, J. E. **Place and Experience. A philosophical topography.** Cambridge: Cambridge, 1999.
- MANHÃES, JULIANA BITTENCOURT. **Um Convite à Dança: performances de umbigada entre brasil e moçambique.** Tese – Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC. Universidade Federal do Estado do Rio De Janeiro – Unirio, 2014.
- MARQUES, Wilson. **Quem tem medo de Ana Jansen?** São Luís: Editora Casa do Autor Maranhense, 2011.



- 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.
- MARTINS, Leda. **Afrografias da Memória**. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- MARTINS, Leda. **Oralitura da memória**. In FONSECA, M. N. S. (Org). Brasil afro-brasileiro. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- MARTINS, Leda. **Performances da oralitura**: corpo, lugar da memória. Letras (Santa Maria). Santa Maria, v, 25, p. 55-71, 2003.
- Mirzoeff, N. (2016). O direito a olhar. **ETD - Educação Temática Digital**, 18(4), 745-768. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/8646472>. Acesso em 15 de julho de 2018.
- MITCHEL, W. J. T. Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual. En: **Estudios Visuales**. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, Noviembre, 2003, p.17-40. Disponível em: [www.estudiosvisuales.net/revista/index.htm](http://www.estudiosvisuales.net/revista/index.htm). Acesso em 27 de dezembro de 2019.
- NETO, Joaquim Antonio dos Santos; RIBEIRO, Tania Cristina Costa. **Bumba-meu-boi: som e movimento**. São Luís, Iphan, 2011.
- NORA, Pierre. **Entre Memória e História**: a problemática dos lugares. Tradução: Yara Aun Khory. Proj. História São Paulo, 1993. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/revph/article/view/12101/8763>. Acesso em: 17/07/2020.
- O'DWYER, E. C. **“Quilombos: identidade étnica e territorialidade”**. 2002. Rio de Janeiro: Editora FGV. 2002.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. 5. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2002.
- ORTIZ, R. **Cultura popular** – Românticos e folcloristas. São Paulo, PUC-SP, 1985.
- ORTIZ, R. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 2a ed. São Paulo, Brasiliense, 1986.
- PACHECO, Conceição De Maria dos Santos. **Tambores Maranhenses: do corpo africano à (há) produção de sentido da posição/condição mulher**. Tese (doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Ciência da Linguagem-Universidade do Sul de Santa Catarina, 2017.
- PADILHA, Laura Cavalcante. 1995. **Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX**. Niterói: Ed. UFF.
- PASSOS, Ângelo Teixeira, WAWZYNIAK, Sidinalva. Musicoterapia Crioula: estudo dos elementos característicos da brincadeira de roda de Tambor de Crioula em práticas musicoterápicas. **Revista InCantare**, Curitiba, v.06 n.02, jul./dez, pp. 30-51. 2015.
- PEREIRA, Maria Cristina Correia L. Pensar (com) a imagem: reflexões teóricas para uma práxis historiográfica. **Topoi** (Rio J.), Rio de Janeiro, v. 17, n. 33, p. 672-679, jul./dez. 2016.
- PEZARRO, Priscila F. Narrativas Oraís de Histórias de Vida. **Rev. Comunicação & Inovação, PPGCOM/USCS**. v. 16, n. 30 de jan-abr. 2015, pp. 121-131.
- PINTO, Pimentel Júlio. **Uma memória do mundo: ficção, memória e história em Jorge Luís Borges**. São Paulo: Estação Liberdade, 1998.

PIRES, Cássia. O Tambor de Criola do Maranhão: Performance e Jogo. **Revista Rascunhos**. Dossiê: Corpo e Performatividades Culturais. Rascunhos Uberlândia v.4 n.3 pp. 112-123 jul./dez.2017. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/issue/view/1470>. Acesso em: 12/06/2020.

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina**. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2015.

RAMASSOTE, Rodrigo Martins. **Os tambores da ilha**. São Luís/MA: IPHAN, 2006.

RAMOS, Artur. **As culturas negras no novo mundo**. 3°. Ed, Ed Nacional, São Paulo: 1979.

RAMOS, Jarbas Sirqueira. **O Corpo-Encruzilhada como Experiência Performativa no Ritual Congadeiro**. Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 7, n. 2, p. 296-314, May/Aug. 2017. Disponível em: [https://www.scielo.br/pdf/rbep/v7n2/en\\_2237-2660-rbep-7-02-00296.pdf](https://www.scielo.br/pdf/rbep/v7n2/en_2237-2660-rbep-7-02-00296.pdf). Acesso em: 12 de agosto de 2020.

RATTI; AZZELLENÍ et. al. O Tabu da Menstruação Reforçado pelas Propagandas de Absorvente. **Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Rio de Janeiro - RJ, 2015**. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-0436-1.pdf>. Acesso em: 12 de julho de 2020.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte, MG: Letramento: Justificando, 2017.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain François et al. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

RICOEUR, Paul. Conferência por Paul Ricoeur em 8 de Março de 2003 em Budapeste sob o título “**Memory, history, oblivion**” no âmbito de uma conferência internacional intitulada “Haunting Memories? History in Europe after Authoritarianism”. Disponível em: [https://www.uc.pt/fluc/uidief/textos\\_ricoeur/memoria\\_historia](https://www.uc.pt/fluc/uidief/textos_ricoeur/memoria_historia). Acesso em: 12/07/2020.

ROCHA, Maristela. Patrimônio Imaterial: O Tambor De Crioula. **Revista da Universidade Vale do Rio Verde**, Três Corações, v. 12, n. 1, p. 373-380, jan./jul. 2014.

ROCHA-COUTINHO, Maria Lúcia. **A narrativa oral, a análise de discurso e os estudos de gênero Estudos de Psicologia**. vol. 11, núm. 1, janeiro-abril, 2006, pp. 65-69. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/261/26111108.pdf>. Acesso em: 16/11/2019.

ROMANOWSKI, Joana Paulin; ENS, Romilda Teodora. As pesquisas denominadas do tipo “estado da arte” em educação. **Diálogo Educ.**, Curitiba, v. 6, n. 19, p. 37-50, set./dez. 2006. Disponível em: <http://alfabetizarvirtualtextos.files.wordpress.com/2011/08/as-pesquisasdenominadas-do-tipo-estado-da-arte-em-educac3a7c3a3o.pdf> Acesso em 13/06/2020.

ROMÃO, Bruno Soares; SILVA, Ana Luiza Araújo; SEABRA, Emerson Luiz Leal; SILVA, Silvio Corrêa da. A Formação Territorial do Maranhão, Transformações Espaciais e Territoriais da Implantação do Centro Espacial de Alcântara. **Revista Geográfica de América Central**. Número Especial EGAL - Costa Rica II Semestre, 2011, pp. 1-16.

SANCHIS, Pierre. **Metamorfoses do Sagrado**: dois sistemas cognitivos em torno de uma categoria. Revista de Ciências Sociais, Fortaleza, v. 18/19, n. 1/2, p. 1-14, 1987/1988.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Zahar, 2012.



- SARLO, Beatriz. **Tempo Passado: cultura memória e guinada subjetiva**. São Paulo: Companhia das Letras, Belo Horizonte, UFMG, 2007.
- SARLO, Beatriz. **Tiempo Pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Uma discusión**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2007.
- SASSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística Geral** (org). 34ª ed. São Paulo: Cultrix, 2012.
- SCHECHNER, Richard. **Performance studies: an introduction**. London and New York: Routledge, 2002.
- SEEGER, Anthony. **Por quê cantam o Kisêdjê**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- SICHES, L. R. **Tratado de sociologia**. Porto Alegre, Globo. 1968.
- Silva, M. L. Racismo e os efeitos na saúde mental. **I Seminário de Saúde da População Negra**, Brasília, 2004b. pp. 129-132. Disponível em: <http://www.mulheresnegras.org/doc/livro%20ledu/129-132MariaLucia.pdf>. Acesso 15 de agosto de 2020.
- SILVA, M. Ozanira da Silva e (Coord.). **O Serviço Social e o Popular: resgate teórico-metodológico do projeto profissional de ruptura**. Ed. Cortez; São Paulo, 1995.
- SILVA, Renata de Lima Silva. Corpo Limiar e Encruzilhadas: a dança no contexto da cultura negra. **VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**, 2010b. Disponível em: <http://portalabrace.org/vicongresso/estudosperformance/Renata%20Lima%20-%20Corpo%20Limiar%20e%20Encruzilhada.pdf>. Acesso: 10 de Agosto de 2020.
- SILVA, Renata de Lima Silva; MIRANDA, Maria Fernanda. Do Campo Vivido a Construção da Poetografia Dançada - Mulheres de Linhas: Experiências De Entrelaçamentos. **IX Congresso Da ABRACE: Poéticas e Estéticas Descolonias – Artes Cênicas em Campo Expandido**, 2016.
- 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**. Tese – (Doutorado). Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da UNICAMP, 2010.
- SOUSA JÚNIOR, Vilson Caetano de. **Usos e abusos das mulheres de saia e do povo do azeite: notas sobre a comida de Orixá no terreiro de candomblé**. 1996. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1996.
- SOUSA, Claudemir. **Discurso, Mídia e Identidade: uma arqueogenealogia do sujeito quilombola nas páginas do Jornal O Estado do Maranhão**. Tese (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa) — Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Faculdade de Ciências e Letras-Campus Araraquara, 2020.
- SOUZA, Gerson Martins de; PEREIRA, Tarcísio José. **Cultura popular**. Brasília: Projeção, 2014.
- SOUZA, Marina de Mello e. **CATOLICISMO NEGRO NO BRASIL: SANTOS E MINKISI, UMA REFLEXÃO SOBRE MISCIGENAÇÃO CULTURAL**. Rev. Afro-Ásia, 28, 2002.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Retrato em branco e negro: jornais, escravos e cidadãos em São Paulo no final do século XIX**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

TAMASO, Izabela. **Em nome do patrimônio: representações e apropriações da cultura na cidade de Goiás**. Brasília, tese de doutorado, UnB, 2007.

THOMPSON, P. **A voz do passado** – História Oral. 2. edição. São Paulo: Paz e Terra, 1998.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Dossiê Iphan Jongo no Sudeste**. Brasília, DF, Iphan, 2005.

Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=722> Acesso em 12 de Julho de 2020.

VALENTE, Ana Lúcia Eduardo Farah. As irmandades de negros: resistência e repressão. **Rev. Horizonte**, Belo Horizonte, v. 9, n. 21, p. 202-219, abr./jun. 2011.

VILHENA, L.R. **Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro 1947-1964**. Rio de Janeiro, Funarte, 1997.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. A literatura medieval. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. **Tradição e Esquecimento**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Hucitec, 1997.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à Poesia Oral**. Trad. de Jerusa Pires Ferreira (et all). Belo Horizonte: Editora: UFMG, 2010.



## APÊNDICE 1. TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO - TCLE

Você/Sr./Sra. está sendo convidado(a) a participar, como voluntário(a), da pesquisa intitulada “TAMBOR DE CRIOLA E MULHERES: performance cultural das coreiras de Alcântara – MA”. Meu nome é Nayara Joyse Silva Monteles, sou o(a) pesquisador(a) responsável e minha área de atuação é Artes Visuais, cultura visual e performances culturais. Após receber os esclarecimentos e as informações a seguir, se você aceitar fazer parte do estudo, assine ao final deste documento, que está impresso em duas vias, sendo que uma delas é sua e a outra pertence ao(à) pesquisador(a) responsável. Esclareço que em caso de recusa na participação você não será penalizado(a) de forma alguma. Mas se aceitar participar, as dúvidas sobre a pesquisa poderão ser esclarecidas pelo(s) pesquisador(es) responsável(is), via e-mail [nayarajoyse@gmail.com](mailto:nayarajoyse@gmail.com) e, inclusive, sob forma de ligação a cobrar, através do(s) seguinte(s) contato(s) telefônico(s): (62) 982232812/(62)3609-6841 Ao persistirem as dúvidas sobre os seus direitos como participante desta pesquisa, você também poderá fazer contato com o Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade Federal de Goiás, pelo telefone (62)3521-1215.

### 1. Informações Importantes sobre a Pesquisa:

1.1 Título: TAMBOR DE CRIOLA E MULHERES: performance cultural das coreiras de Alcântara – MA

#### 1.2 Justificativa:

Há uma série de apontamentos de caráter social e cultural que corroboram a relevância de estudos que enfatizem o tambor de crioula no contexto de Alcântara, principalmente por entendermos que o atual cenário apresenta mudanças que não eram visíveis em outros momentos da história desse local. Autores como Manuela Carneiro da Cunha (2005), Mundicarmo Ferretti (2000), Paul Thompson (1992), Sergio Ferretti (2006) expressam a relevância de temáticas voltadas para as questões culturais, sociais, históricas e a memória como uma possibilidade de compreender a performance cultural. Tais temáticas podem ser discutidas, problematizadas a partir da perspectiva culturalista com o intuito de estabelecer uma ponte entre tambor de crioula, cotidianidade e religiosidade.

Esta pesquisa justifica-se pela necessidade de compreender aspectos históricos, raciais e de gênero a partir da performance cultural conhecida como Tambor de Crioula, manifestação cultural considerada patrimônio cultural e de origem afro. Sabe-se que nas manifestações tradicionais, também, apresentam-se fatores que nos possibilitam tecer relações de saber e poder e que estas manifestações também evidenciam aspectos da dinâmica social e dos embates.

#### 1.3 Objetivos Geral:

Investigar o tambor de crioula, voltado para São Benedito no estado do Maranhão, enquanto parte do campo de estudo das performances culturais e a performance da mulher como parte do rito e ritual.

#### Específicos:

Identificar possíveis entrelaçamentos entre o campo de estudos das performances culturais e o tambor de crioula; Identificar o modo que as mulheres coreiras integram-se como parte do ritual; Verificar “de que forma” a comunidade, tambor de crioula e práticas religiosas se integram no rito e ritual, a partir da performance das coreiras; Analisar as particularidades do tambor de crioula voltado para São Benedito, que acontece na cidade de Alcântara no Maranhão; Registrar

visualmente (narrativa visual) atos da performance tambor de crioula.

Procedimentos na pesquisa ou descrição detalhada dos métodos

- 1.4 ( ) Permito a realização de entrevista gravada e escrita sobre a minha participação no grupo de tambor de crioula.
- 1.5 ( ) Não permito a realização de entrevista gravada e escrita sobre a minha participação no grupo de tambor de crioula.
- 1.6 ( ) Permito a realização de imagens durante a realização da entrevista sobre a minha participação no grupo de tambor de crioula.
- 1.7 ( ) Não permito a realização de imagens durante a realização da entrevista sobre a minha participação no grupo de tambor de crioula.
- 1.8 ( ) Permito a divulgação da minha imagem nos resultados publicados da pesquisa;
- 1.9 ( ) Não permito a publicação da minha imagem nos resultados publicados da pesquisa.

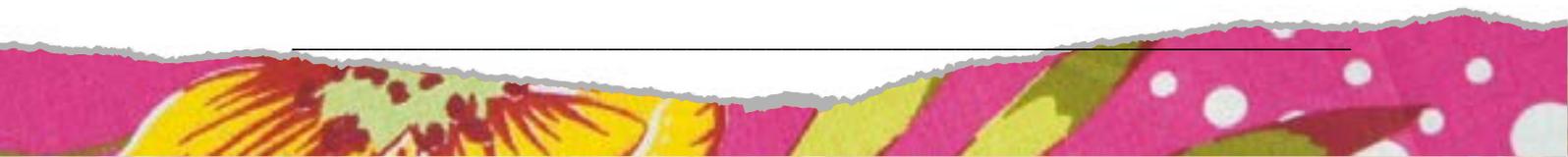
Observações:

- 1.10 Durante a realização da entrevista pode haver desconforto e de riscos físicos e psicossociais possíveis, bem como os benefícios decorrentes da participação na pesquisa;
- 1.11 É dado ao participante a garantia do sigilo que assegure a privacidade e o anonimato dos/as participante/s. Do contrário, faz-se imprescindível esclarecer também que haverá a divulgação do nome do/a participante quando for de interesse do/a mesmo/a ou não houver objeção.  
( );
- 1.12 Garante-se a expressa a liberdade do/a participante de se recusar a participar ou retirar o seu consentimento, em qualquer fase da pesquisa, sem penalização alguma;
- 1.13 Garante-se a expressa de liberdade do/a participante de se recusar a responder questões que lhe causem constrangimento em entrevistas e questionários;
- 1.14 Dá-se o direito de pleitear indenização (reparação a danos imediatos ou futuros), garantida em lei, decorrentes da participação na pesquisa;

1.2 Consentimento da Participação na Pesquisa:

Eu, ....., inscrito(a) sob o RG/ CP F....., abaixo assinado, concordo em participar do estudo intitulado “.....”. Informo ter mais de 18 anos de idade e destaco que minha participação nesta pesquisa é de caráter voluntário. Fui devidamente informado(a) e esclarecido(a) pelo pesquisador(a) responsável ..... sobre a pesquisa, os procedimentos e métodos nela envolvidos, assim como os possíveis riscos e benefícios decorrentes de minha participação no estudo. Foi-me garantido que posso retirar meu consentimento a qualquer momento, sem que isto leve a qualquer penalidade. Declaro, portanto, que concordo com a minha participação no projeto de pesquisa acima descrito.

Goiânia, ..... de ..... de .....



Assinatura por extenso do(a) participante

---

Assinatura por extenso do(a) pesquisador(a) responsável

Testemunhas em caso de uso da assinatura datiloscópica

---

---



## ANEXO 1. PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP



### PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

#### DADOS DA EMENDA

**Título da Pesquisa:** TAMBOR DE CRIOLA E MULHERES: performance cultural das coreiras de Alcântara  
 ç MA.

**Pesquisador:** NAYARA JOYSE SILVA MONTELES

**Área Temática:**

**Versão:** 2

**CAAE:** 79214317.1.0000.5083

**Instituição Proponente:** Faculdade de Ciências Sociais

**Patrocinador Principal:** Financiamento Próprio

#### DADOS DO PARECER

**Número do Parecer:** 3.853.352

#### Apresentação do Projeto:

Este artigo sintetiza a pesquisa de doutorado, ainda em andamento, na qual reflito sobre o ritual do tambor de crioula enquanto parte do campo de estudo das performances culturais. Para tanto, discuto de que modo o rito se constitui bem como o ritual, perscrutando a problemática: de que forma o tambor de crioula se configura nas performances culturais e quais seus possíveis entrelaçamentos. Como metodologia de pesquisa utilizo a abordagem cartográfica para estabelecer as possíveis relações com as performances culturais. O objeto de estudo é o tambor de crioula voltado para a festa de São Benedito em Alcântara, cidade localizada no Estado do Maranhão, patrimônio histórico e arquitetônico da humanidade (UNESCO). Ressalto, ainda, as relações de saber e poder existentes no ritual, a dinâmica da roda de tambor no contexto em que encontra-se inserida e evidencio os contrastes e transformações.

#### Objetivo da Pesquisa:

Objetivo Primário:

Investigar o tambor de crioula, voltado para São Benedito no estado do Maranhão, enquanto parte do campo de estudo das performances culturais e a performance da mulher como parte do rito e ritual.

Objetivo Secundário:

**Endereço:** Pró-Reitoria de Pesquisa e Inovação - Agência UFG de Inovação, Alameda Flamboyant, Qd. K, Edifício K2  
**Bairro:** Campus Samambaia, UFG **CEP:** 74.690-970  
**UF:** GO **Município:** GOIANIA  
**Telefone:** (62)3521-1215 **Fax:** (62)3521-1163 **E-mail:** cep.prpi.ufg@gmail.com



Continuação do Parecer: 3.853.352

- Identificar possíveis entrelaçamentos entre o campo de estudos das performances culturais e o tambor de crioula.
- Identificar o modo que as mulheres coreiras integram-se como parte do ritual.
- Verificar "de que forma" a comunidade, tambor de crioula e práticas religiosas se integram no rito e ritual, a partir da performance das coreiras.
- Analisar as particularidades do tambor de crioula voltado para São Benedito, que acontece na cidade de Alcântara no Maranhão.
- Registrar visualmente (narrativa visual) atos da performance tambor de crioula.

**Avaliação dos Riscos e Benefícios:**

Riscos:

Constrangimento psicossocial e desconforto.

Benefícios:

Contribuir para área de estudos das performances culturais, com ênfase no tambor de crioula, bem como colaborar com pesquisas voltadas para área de gênero, cultura, raça e cultura popular a partir das relações de saber e poder. Dessa forma, ampliar as discussões voltadas para o estudo da temática proposta.

**Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:**

A pesquisa é importante do ponto de vista das performances culturais em seu contexto mais amplo. Os riscos são poucos e apresenta benefícios significativos. O orçamento é de R\$9020,00. O cronograma, prevê coleta de dados a partir de 01/01/2020. Ao que consta, como não há nenhum outro documento identificado por este parecerista, entende-se que no projeto completo, há uma diferença em relação à data de defesa de tese.

**Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:**

Foram apresentados:

- Informações Básicas do Projeto;
- Projeto Completo (Brochura);
- Folha de Rosto;
- Termo de compromisso devidamente assinado;
- TCLE.

**Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:**

O TCLE não informa que os dados ficarão arquivados por cinco anos.

**Endereço:** Pró-Reitoria de Pesquisa e Inovação - Agência UFG de Inovação, Alameda Flamboyant, Qd. K, Edifício K2  
**Bairro:** Campus Samambela, UFG **CEP:** 74.690-970  
**UF:** GO **Município:** GOIANIA  
**Telefone:** (62)3521-1215 **Fax:** (62)3521-1163 **E-mail:** cep.pipi.ufg@gmail.com



Continuação do Parecer: 3.853.352

Assim, sugerimos que esta informação seja acrescentada ao TCLE.

Considerando que esta informação não compromete a pesquisa, consideramos este protocolo aprovado, salvo melhor juízo deste comitê.

**Considerações Finais a critério do CEP:**

Informamos que o Comitê de Ética em Pesquisa/CEP-UFG considera o presente protocolo APROVADO, o mesmo foi considerado em acordo com os princípios éticos vigentes. Reiteramos a importância deste Parecer Consubstanciado, e lembramos que o(a) pesquisador(a) responsável deverá encaminhar ao CEP-UFG o Relatório Final baseado na conclusão do estudo e na incidência de publicações decorrentes deste, de acordo com o disposto na Resolução CNS n. 466/12 e Resolução CNS n. 510/16. O prazo para entrega do Relatório é de até 30 dias após o encerramento da pesquisa, previsto para dezembro de 2020.

**Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:**

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_148090_6_E1.pdf	06/12/2019 15:10:13		Aceito
Declaração de Pesquisadores	termo_de_compromisso.pdf	06/12/2019 15:02:00	NAYARA JOYSE SILVA MONTELES	Aceito
Folha de Rosto	FOLHA.pdf	22/10/2017 18:40:03	NAYARA JOYSE SILVA MONTELES	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TCLE.doc	15/10/2017 20:58:37	NAYARA JOYSE SILVA MONTELES	Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	Projeto_Doutorado.pdf	15/10/2017 18:24:36	NAYARA JOYSE SILVA MONTELES	Aceito

**Situação do Parecer:**

Aprovado

**Necessita Apreciação da CONEP:**

Não

**Endereço:** Pró-Reitoria de Pesquisa e Inovação - Agência UFG de Inovação, Alameda Flamboyant, Qd. K, Edifício K2  
**Bairro:** Campus Samambela, UFG **CEP:** 74.690-970  
**UF:** GO **Município:** GOIANIA  
**Telefone:** (62)3521-1215 **Fax:** (62)3521-1163 **E-mail:** cep.prpi.ufg@gmail.com



Continuação do Parecer: 3.853.352

GOIANIA, 21 de Fevereiro de 2020

---

Assinado por:  
Geisa Mozzer  
(Coordenador(a))

**Endereço:** Pró-Reitoria de Pesquisa e Inovação - Agência UFG de Inovação, Alameda Flamboyant, Qd. K, Edifício K2  
**Bairro:** Campus Samambela, UFG **CEP:** 74.690-970  
**UF:** GO **Município:** GOIANIA  
**Telefone:** (62)3521-1215 **Fax:** (62)3521-1163 **E-mail:** cep.pri.ufg@gmail.com