



UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

JOÃO PAULO GUEDES

**O TAMBOR QUE FALA: LINGUAGEM E *PERFORMANCE* MUSICAL
NO ‘PEGA FOGO’ DO TAMBOR DE CRIOLA**

SÃO LUÍS

2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS
MESTRADO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

JOÃO PAULO GUEDES

O TAMBOR QUE FALA: LINGUAGEM E *PERFORMANCE* MUSICAL NO
„PEGA FOGO“ DO TAMBOR DE CRIOLA

Dissertação orientada pelo Prof. Dr.
Sérgio Figueiredo Ferretti,
apresentada ao Programa de Pós
Graduação em Ciências Sociais da
Universidade Federal do Maranhão e
requisito parcial para obtenção do
título de mestre em Ciências Sociais.

SÃO LUÍS

2016

Guedes, João Paulo.

O tambor que fala : linguagem e performance musical no 'pega fogo' do tambor de crioula / João Paulo Guedes. - 2016.

153 f.

Orientador(a): Sérgio Figueiredo Ferretti.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais/cch, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2016.

1. Euforia coletiva. 2. Linguagem dialógica. 3. Performance musical. 4. Tambor de crioula. I. Ferretti, Sérgio Figueiredo. II. Título.

São Luís, 08 de agosto de 2016

JOÃO PAULO GUEDES

O TAMBOR QUE FALA: LINGUAGEM E *PERFORMANCE* MUSICAL NO ‘PEGA FOGO’ DO TAMBOR DE CRIOLA

Dissertação orientada pelo Prof. Dr. Sérgio Figueiredo Ferretti, apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Maranhão como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Figueiredo Ferretti

Examinador Interno ao Programa: Prof. Dr. Álvaro Roberto Ferretti

Examinador Externo ao Programa: Prof. Dr. Renato Moreira Varoni de Castro

AGRADECIMENTOS

À minha querida companheira Rosangela e minha filha Teresa;

À minha mãe – grande inspiradora deste trabalho – ao meu pai, meus irmão e sobrinhos queridos.

À família Belfort, especialmente a Carla e D. Roxa;

À família Gomes Tavares, especialmente a José Ribamar (mestre Zé Banana), Luís Carlos, Tereza Cristina, Weldenes, Sebastiana, Hiago, Luís Davi e Josélia.

À comunidade do Bom Jesus e todos os membros que compõem a Sociedade Umbandista Boa Esperança.

Aos coreiros Robinho, Barrabás, Phillippe, André, Pititiu, Joca, Sasá, Moisés, Marconi, Mestre Amaral, Chará, Joan, Camarão, Abel Ferreira.

Às coreiras Gracinha, Danira, Beth, Maylana.

Aos professores Sérgio Ferretti e Mundicarmo Ferretti e ao grupo de pesquisa GPMINA.

Aos professores Renato Moreira Varoni de Castro, Álvaro Roberto Pires, Igor Gastal Grill e Elizabeth Maria Bezerra Coelho.

À Izaurina Nunes, Jandir Gonçalves e Joaquim Santos Neto.

À CAPES e Universidade Federal do Maranhão

Todos que participaram diretamente ou indiretamente deste trabalho.

RESUMO

Esta dissertação pretende desenvolver uma análise da linguagem dialógica do tambor de crioula vinculada ao conceito de *performance* musical, em que estão em jogo tanto elementos “musicais” como “extramusicais”. O tambor de crioula é uma manifestação popular muito diversa e contextual, predominantemente realizada por negros, com perfis de participantes, motivações, formas de organização, estruturas musicais e coreográficas, que possuem semelhanças e diferenças as quais se espera comungar na prática coletiva. Esta comunhão de sentimentos é concretizada em momentos em que a *performance* musical chega ao ápice e, como dizem, o tambor „esquenta” e „pega fogo”, expressões que adoto como fenômeno da *euforia coletiva*. Através da etnografia da *performance* musical, pretendo demonstrar uma interpretação da maneira como a linguagem dialógica se manifesta em „marchas” de tambor em diferentes *performances* musicais, bem como, alguns elementos que influenciam o „pega fogo” do tambor.

Palavras-chave: linguagem dialógica, *performance* musical, euforia coletiva, tambor de crioula

ABSTRACT

This thesis aims to develop an analysis of dialogic language of *tambor de crioula* linked to the concept of musical performance, which are at stake both “musical” elements as “extramusical”. The *tambor de crioula* is a popular manifestation very diverse and contextual predominantly held by blacks, with profiles of participants, motivations, forms of organization, musical and choreographic structures that have similarities and differences which are expected commune in the collective practice. This communion of feelings is achieved in times when the musical performance reach the summit and, as they say, the *tambor* „esquenta' and „pega fogo', expressions that I adopt as a phenomenon of collective euphoria. Through ethnography of musical performance, I intend to demonstrate an interpretation of how the dialogic language is manifested in '*marchas de tambor*' in different musical performances, as well as some elements that influence the „*pega fogo do tambor*'"

Keywords: dialogic language, music performance, collective euphoria, *tambor de crioula*

SUMÁRIO

PARTE 1. INTRODUÇÃO.....	9
1.1) OBJETIVO E JUSTIFICATIVA.....	15
1.2) O OBJETO DE ESTUDO: LINGUAGEM, <i>PERFORMANCE</i> MUSICAL E <i>EUFORIA COLETIVA</i> NO TAMBOR DE CRIOLA.....	19
1.3) CAMPO EMPÍRICO.....	20
1.3.1) Polo Coroadinho.....	21
1.3.2) „Reviver“.....	23
1.3.3) Tambor de crioula Boa Esperança.....	24
1.3.4) Tambor de crioula da „Capelinha de São Benedito“.....	32
1.4) METODOLOGIA.....	34
PARTE 2. A LINGUAGEM DO TAMBOR.....	39
2.1) MÚSICA E CIÊNCIAS SOCIAIS.....	39
2.2) MÚSICA E LINGUAGEM.....	42
2.3) LINGUAGEM MUSICAL DO TAMBOR DE CRIOLA.....	51
PARTE 3. A <i>PERFORMANCE</i> MUSICAL DO TAMBOR.....	77
3.1) REDE DE RECIPROCIDADE E ORGANIZAÇÃO.....	80
3.2) <i>PERFORMANCES</i> DO TAMBOR DE CRIOLA.....	88
3.3) A <i>PERFORMANCE</i> DO TAMBOR COMO <i>MUSIC SHARED</i>	94
PARTE 4. A <i>EUFORIA COLETIVA</i> NAS <i>PERFORMANCES</i> MUSICAIS DO TAMBOR DE CRIOLA.....	106
4.1) TÉCNICAS DE ANÁLISE DA <i>EUFORIA COLETIVA</i> NA <i>PERFORMANCE</i> MUSICAL: UM MODELO EXPERIMENTAL.....	111
4.2) ETNOGRAFIA DAS <i>PERFORMANCES</i> MUSICAIS DO TAMBOR DE CRIOLA: „PAGAMENTO DE PROMESSA“ E TAMBOR „PRA CULTURA“ DE JOSÉ RIBAMAR TAVARES.....	113
4.2.1) Tambor „de promessa“ de José Ribamar Tavares – 08 de dezembro de 2015.....	113
4.2.2) Tambor „pra cultura“ do tambor de crioula Boa Esperança – 21 de junho de 2015.....	134
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	141
REFERÊNCIAS	144
ANEXOS 1. VERSOS REGISTRADOS	147
ANEXO 2. CD CONTENDO AS MARCHAS ANALISADAS.....	153

PARTE 1. INTRODUÇÃO

Esta é uma dissertação sobre linguagem e *performance* musical do tambor de crioula vinculada aos sentidos e significados atribuídos pelos atores sociais acerca de sua prática. Apesar de ser uma das tarefas aqui a explicação detalhada de *performances* musicais, é muito difícil definir em palavras o que é o tambor de crioula. Além da diversidade da manifestação dentro de São Luís e no interior do estado do Maranhão¹, existem as percepções e representações, imbuídas de crenças, valores, sentidos diversos que se atribuem à prática do tambor de crioula, inclusive dentro de um mesmo grupo. É, portanto, uma manifestação popular muito diversa e contextual, predominantemente realizada por negros, com perfis de participantes, motivações, formas de organização, estruturas musicais e coreográficas, que possuem semelhanças e diferenças as quais se espera comungar na prática coletiva. Esta comunhão de sentimentos é concretizada em momentos em que a *performance* musical chega ao ápice e, como dizem, o tambor „esquenta“² e „pega fogo“, expressões que adoto como fenômeno da *euforia coletiva*.

De modo geral o tambor de crioula, „punga“³ ou simplesmente „tambô“, é uma manifestação da cultura popular maranhense que possui séculos de existência. É um fenômeno musical complexo que envolve dança de umbigada executada em roda, percussão e coro. Seus praticantes se autodenominam „coreiras“ (mulheres) e „coreiros“⁴ (homens) e o conjunto dos instrumentos de percussão é conhecido como „parelha“.

Possui motivações tanto de divertimento quanto religiosas que aparecem de modo complexo nas diferentes configurações que o tambor de crioula apresenta. O lado

¹ Em outros estados, apesar de não ser em grande número, existem grupos de pessoas que praticam o tambor de crioula. Eu mesmo conheci o tambor de crioula em Campinas-SP, em 2008.

² As palavras que aparecem em aspas simples dizem respeito a categorias comumente usadas por aqueles inseridos no meio do tambor de crioula. As aspas duplas referem-se a citações de informantes. Com relação as expressões “musicais” e “extra-musicais”, em aspas duplas, justifico pela dificuldade de definir exatamente o que é musical ou não em uma *performance* musical. Sobre esta questão ver Seeger (2015: 173)

³ Além de ser usada como denominação da manifestação, também significa o encontro dos ventres realizado pelas dançantes. Esta categoria será explicada e exemplificada na Parte 2 – A linguagem do tambor.

⁴ A origem desta denominação não ficou clara durante a pesquisa, podendo se relacionar tanto com *couro* – pele de animal que se usa para confeccionar os tambores – quanto com *coro* – conjunto de vozes cantando ao mesmo tempo. Adoto „coreiro“ e „coreira“ por ser o modo como alguns praticantes se auto definem em redes sociais. Apesar da denominação geral, existem outras como „tambozeiro“, „tamboreiro“, „baiadô“, „baiadêra“.

lúdico está intimamente relacionado aos sentimentos, ao gosto dos brincantes, ao “toco” ou “danço porque gosto” - momentos de prazer propiciados pela prática “musical” - e também por momentos “extra-musicais”, como o encontro com amigos para conversar, dar risadas, beber uma cerveja, comer, expor sua devoção, paquerar, se divertir, aprender, trocar, conhecer pessoas, entre inúmeros motivos⁵. Também é encarado como recreação e entretenimento para pessoas de fora da rede de brincantes, a exemplo de turistas e maranhenses que simpatizam com o tambor de crioula, porém não praticam ou participam, mas assistem a „rodas” de tambor em apresentações formais ou „de/pracultura”, como veremos. A motivação para a prática do tambor de crioula vincula-se, em algumas ocasiões, ao interesse financeiro, importante no complemento da renda individual e familiar, enquanto ofício.

Já as motivações religiosas são geralmente encontradas em pagamentos de promessa a São Benedito, em obrigações à entidades dentro dos terreiros das diversas religiões afro-brasileiras no Maranhão, em festas do Divino Espírito Santo⁶, e em tambores „de ponta de rua”, como mostra Ferretti (2002). Uma motivação religiosa para a prática do tambor de crioula se encontra incluída no conjunto de obrigações que assume um pai-de-santo quando este aceita conduzir o terreiro tornando-se líder religioso, como será demonstrado na definição do campo. Porém, apesar de definido de modo esquemático e separado, o limiar entre o sagrado e o profano (quando existe) é tênue, intrinsecamente ligado às percepções individuais dos praticantes que a interpretam e a constroem. Mesmo sendo aparentemente uma brincadeira ou um ofício, paralelamente estão em jogo elementos religiosos. E São Benedito é o santo padroeiro da manifestação sendo reverenciado em praticamente toda roda de tambor de crioula.

É muito difícil precisar sobre a data de origem do tambor de crioula, pois, como a maioria das manifestações afro-brasileiras foi criada e recriada em situações de extrema dificuldade – na escravidão, em comunidades negras rurais e em ocupações urbanas - por uma classe social historicamente excluída da voz da história, com apenas alguns registros de viajantes do século XIX. Sabe-se que é uma manifestação cultural de

⁵ Estes e outros elementos podem também ser musicais como no caso da bebida e da comida, que inclusive, possuem uma significação importante dentro do tambor de crioula. Ressalto que esses momentos “extramusicais” alteram significativamente o produto sonoro, bem como a *performance* musical como um todo.

⁶ O festejo do Divino Espírito Santo é uma manifestação da cultura popular muito difundida – e também diversificada - no Maranhão. É comum a prática do tambor de crioula em um momento específico do festejo caracterizado como „levantamento do mastro” e será detalhada adiante na caracterização do tambor de crioula Boa Esperança.

negros africanos e afro-brasileiros que trouxeram influências de suas terras de origem, transmitindo-as e reformulando-as ao longo dos séculos, através da auralidade⁷ e atividades práticas. Segundo a definição de Ferretti (2002: 28)

A nosso ver, o Tambor de Crioula é uma forma ritual de divertimento, de pagamento de promessa, é uma forma ritual de comunicação de pessoas entre si e com o sobrenatural e, ao mesmo tempo, uma forma ritual de reafirmação de valores dos negros no Maranhão; o negro que sente orgulho de ser resistente ao trabalho pesado e que é capaz de passar uma noite inteira bebendo, cantando, tocando e dançando, e que justamente por isso sofre o estigma do preconceito racial. É uma forma de reafirmação cultural de setores de uma classe social que só eles sabem fazer corretamente.

Como veremos na Parte 2, alguns aspectos observáveis na linguagem musical do tambor de crioula dizem respeito à formação de „sotaques“, isto é, distintos modos de executar a linguagem, perceptível aos pares e que marcam diferenças entre grupos. A diferenciação de grupos em „sotaques“ mostra empiricamente que esta linguagem não foi mantida cristalizada. É interpretada distintamente em localidades diferentes, que nos mostra a importância do contexto social em que são produzidas. Um breve exemplo para ilustrar esta diferenciação dentro de uma mesma linguagem é a punção dos homens. Em Anajatuba, município do interior do Maranhão, ainda hoje os homens tocam e dançam, não do mesmo modo que as „coreiras“, mas executando a „punção“ através de pernadas ou rasteiras. Há suposições⁸ de que esta dança masculina tenha originado a dança feminina em que, na situação de escravidão tomava forma de atividade para preparo físico em eventuais combates com capatazes de senhores, além de possibilitar uma linguagem verbal codificada, podendo conter em seus versos assuntos religiosos e elaboração de fugas, intraduzíveis pelos dominadores⁹.

⁷ A definição mais comum de auralidade é aquela em que se define como relativo ou pertencente ao ouvido, à audição. Entretanto é uma forma de transmissão em que outros sentidos estão em jogo, como ver como se toca, sentir na pele o instrumento, a cópia e repetição.

⁸ Estas suposições partem de indícios pesquisados por Lameira, 2009.

⁹ Alguns autores como Tinhorão (1972), Fanon (1968), Ferretti (2002) e Lima (2006) colocam que a questão de permissão pelos escravocratas para que se realizassem as danças e músicas populares afro-brasileiras, profanas ou disfarçadas de, foram uma estratégia escravista de controle dos anseios rebeldes da população negra, para que os escravos exteriorizassem sua rebeldia em danças, cantos e prática instrumental ao invés de se rebelarem e combinarem fugas. Por outro lado estas manifestações culturais, dentre elas o tambor de crioula, jongo, maracatu, articulam-se em linguagens específicas codificadas, tanto verbais (por exemplo, utilizando-se de diálogo verbal com palavras de duplo sentido) quanto musicais (ritmos que remetem a saudações de entidades espirituais) e religiosas (entidades espirituais representadas por santo católicos) que expressam releituras culturais em um ambiente hostil para com suas culturas.

Ao longo de suas histórias, as manifestações culturais afro-brasileiras sofreram repressões, proibições e estigmatização. Ao discorrer sobre a criminalização destas no Recife, já no fim do século XIX e início do século XX, Lima (2006) mostra a intensa repressão oficial por parte do Estado a tais manifestações que eram tidas como “práticas bárbaras, magias e superstições, além de serem criminalizadas pelo código civil como exercício ilegal da medicina, ou mesmo puro charlatanismo” (Idem: 173). O autor também coloca que esta repressão teve continuidade durante o Estado-Novo em que terreiros eram invadidos e fechados e grupos folclóricos com intenções religiosas eram proibidos de ensaiar ou ocupar as ruas da cidade, além de terem seus instrumentos e bens materiais confiscados. Ainda segundo Lima, na década de 1930 as religiões afro-brasileiras sofreram repressão mais sistemática e, todas as suas modalidades “sentiram o peso do Estado, da lei e da ordem” (Idem: 174). „Lei, ordem, moralidade, civilidade“, entre outras palavras de mesmo teor, sempre estiveram relacionadas ao discurso estatal da época no combate a „magia, barulho, práticas bárbaras e incivilidade“ das manifestações culturais afro-brasileiras.

Esta configuração de perseguição, repressão e criminalização também existiu no Maranhão, porém começa a mudar a partir da década de 1970. Ferretti (2002), ao pesquisar sobre as manifestações culturais folclóricas em veículos de comunicações de massa, principalmente o tambor de crioula de São Luís, constata que até 1977 pouco se falava na mídia (jornais impressos) sobre elas. Entretanto um número considerado de reclamações contra reuniões de negros e comentários que ressaltavam a „ordem e moralidade“ foram encontradas, nas quais estariam presentes práticas do tambor de crioula as quais eram reprimidas e seus integrantes criminalizados.

A partir desta década as manifestações culturais afro-brasileiras no Maranhão começam a adquirir uma importância para a imprensa, para o turismo e para o público em geral, sendo encontradas matérias sobre tambor de crioula e festas juninas vinculadas ao Departamento de Assuntos Culturais da FUNC¹⁰ e à Empresa Maranhense de Turismo.

Assim as manifestações folclóricas deixam de se constituir em rituais marginalizados, para transformar-se em espetáculos valorizados, embora continuem sendo mantidos inúmeros preconceitos do passado. (FERRETTI, 2002: 22).

¹⁰ Fundação Municipal de Cultura

Dentro deste contexto de possível valorização, cabe perguntar como ela foi articulada. Valorizar o que, como e para que, visto que anteriormente a Constituição de 1988 o Estado não tinha intenções de preservá-las ou ao menos incluí-las no processo civilizadorenquanto parte da cultura brasileira. Um Estado-Nação moderno e soberano poderia reconhecer sua pluralidade cultural e étnica pura e simplesmente de boa fé? Ferretti (2002) argumenta que esta política teve um viés muito específico que foi a valorização da „cultura maranhense“ como via para valorizar o estado do Maranhão enquanto um atrativo turístico e de consumo. Para isso um esforço foi feito no sentido de *higienizar*as práticas do tambor de crioula de modo a torná-las mais atrativas aos turistas. Esta ideia liga-se perfeitamente a noção de „civilidade“ proposta por Elias (1994). O tambor de crioula começou a incorporar vestes coloridas, pessoas mais novas, bebidas controladas, alguns grupos tomaram forma de pequenas empresas e suas apresentações ganharam o espaço do palco e da praça urbanizada contraposição ao tambor de „ponta de rua“ geralmente nos bairros periféricos em ruas de terra, convivendo ao lado de esgoto a céu aberto – ausência do Estado – e seus praticantes com a roupa do dia-a-dia. Além disto, ocorre uma *domesticação* da manifestação dizendo aos praticantes onde, como, quanto tempo é permitido, proibição em alguns casos de bebida alcoólica, muito bem explicitado nos contratos, exigência que nos dias atuais é feita através de documento de contratação de serviços de grupos de tambor de crioula – com CNPJ - pela Secretaria de Cultura do Estado. Esta questão foi observada tanto ao longo do processo de espetacularização do tambor de crioula analisado por Ferretti (idem), quanto empiricamente durante a pesquisa. Não quero entrar aqui no debate acerca dos interesses e negociações entre os praticantes do tambor de crioula e as políticas estatais envolvidas neste processo, visto que também houve aspectos positivos para os praticantes do tambor de crioula como atenuação (em algum grau) de estigmas e preconceitos, aumento de prestígio e divulgação, além de algum (pouco e para poucos grupos) retorno financeiro em forma de cachê. O que importa aqui é a posição do Estado frente às manifestações culturais afro-brasileiras.

O que resulta desta política é algo ambíguo: ao „valorizar“ uma manifestação cultural particular, em um Estado que pretende unidade, o caminho é uniformizar o diverso, reificar, isto é caracterizá-lo de forma genérica („O“ Tambor de Crioula). O que se pretende é tentar retirar aquilo que confere identidade, sentido, historicidade, vozes e sotaques de grupos específicos e transformar em algo (patrimônio imaterial, como

veremos) „brasileiro“, ou mesmo „maranhense“. É importante colocar aqui que quando falamos em tambor de crioula estamos falando de uma complexa prática cultural afro-brasileira que ocorre em *todo* o estado do Maranhão, *inclusive* na capital e que possui „sotaques“ específicos, ou seja, formas de se organizar e realizar a *performance*, confeccionar instrumentos, modos de cantar, de produzir poesias, de dançar, de tocar, uma comunicação de sentimentos e ideias entre aqueles que entendem e fazem parte deste fenômenocultural. A maior parte desta diversidade é encontrada em bairros periféricos bem como em municípios do interior do estado e em comunidades negras rurais, sendo a prática e a formação de „sotaques“ específicos um importante elemento de diferenciação e identificação. Portanto „O“ Tambor de Crioula é uma invenção, uma imagem, uma tentativa de criar universalmente algo tão diverso.

Corroborando com estas afirmações, Slavoj (2002), ao questionar se o multiculturalismo na realidade não corresponde a uma „lógica cultural do capitalismo multinacional“, afirma que existe uma ideologia subterrânea. O Estado passa a ter uma atitude de tolerância ao „outro folclórico“ (espetacularizado, bonito, domesticado e higienizado, poderíamos completar), privado de suas particularidades, enquanto o „outro real“ continua a ser aquele “violento”, “bárbaro”, vivendo da cidade do “colonizado”, jamais valorizado pela sua sabedoria e costumes encantadores. Uma universalidade hegemônica que “tiene que incorporar *por lo menos dos* contenidos particulares: el contenido particular autentico y la distorción creada por las relaciones de dominación y explotación” (Slavoj, 2002: 2. Grifos no original). Esta imagem folclórica cuidadosamente selecionada dentro de um padrão potencialmente vendável aos turistas é protegida, reconhecida, valorizada enquanto que aquela real, das ocupações urbanas e das comunidades negras rurais não tem necessariamente a mesma importância. Mesmo porque, o interesse turístico, salvo raras exceções, está no contato com as belezas locais, no consumo de cultura estilizada, na contemplação de arquiteturas antigas e, em contraponto, no distanciamento das mazelas, das desigualdades sociais e condição de vida real dos praticantes das manifestações populares.

Slavoj (2002) afirma ainda que a lógica do capital no Estado multicultural configura-se enquanto *autocolonização* que, com o fim da oposição entre metrópole e colônia, empresas globais que não possuem nação, portanto desterritorializadas, têm poder de colonizar inclusive seu país de origem por via da lógica de mercado que movimenta a economia. O poder colonizador não provém mais de um Estado-Nação e

sim de empresas multinacionais que influenciam diretamente nas decisões destes Estados. O multiculturalismo cabe perfeitamente como ideologia de Estado neste contexto, pois trata as culturas locais como „nativos“ (ao modo da colonização tradicional) que devem ser estudadas e sua imagem protegida cuidadosamente com um etnocentrismo condescendente e respeitoso com estas, sem fincar raiz em nenhuma cultura particular. O que afirma Lima em relação aos maracatus-nação de Pernambuco, pode perfeitamente ser análogo ao nosso caso

Antes de tudo, necessitamos afirmar que, mesmo hoje, as diferenças de ritmo, musicalidade, formas de cantar, estrutura das toadas, vestuário e outros adereços conferem ao maracatu o caráter de diversidade. Ocultar as diferenças e homogeneizar os maracatus é incorrer no mesmo erro de pesquisadores do passado que, no afã de recolher subsídios para suas pesquisas, não conseguiram perceber a imensa diversidade existente no seio destas manifestações culturais. (Lima, 2006: 171).

Reificar, homogeneizar, universalizar é, portanto, a negação da historicidade dos agentes sociais envolvidos e conseqüentemente mascaramento das relações de dominação envolvidas, inclusive que fizeram e fazem parte na história destas manifestações.

Em São Luís o tambor de crioula se expressa de maneira distinta em diferentes espaços e dentro de um mesmo espaço, sendo executado majoritariamente por pessoas oriundas de localidades periféricas da cidade como, por exemplo, Bairro de Fátima, Liberdade, Maracanã, Coroadinho, entre muitos outros. Pode ser visto no centro, nos museus, nos clubes, nos arraiais, na televisão, *outdoors*, internet, rádio, palcos, terreiros, vielas, becos, casas. Mas, principalmente, nos corações, na devoção e emoção, ofício dos brincantes. Pude observar empiricamente durante a pesquisa que o tambor de crioula está nas cores, nos balanços corporais, no jeito de falar, de gesticular, nos olhares e nas palavras, no cheiro e no paladar, na paisagem sonora dos sons em movimentos ininterruptos. Todas estas dimensões, que são tão música quanto os próprios sons produzidos pelos instrumentos e pelo canto e dialogama todo o tempo nas *performances* musicais.

1.1) OBJETIVO E JUSTIFICATIVA

Dentre várias manifestações culturais populares encontradas no Maranhão – como festas do Divino, bumba-meu-boi, cacuriá, lelê, blocos tradicionais, festa de São Gonçalo, quadrilhas, etc – o tambor de crioula é tido como uma referência de identificação da cultura maranhense. Foi catalogado como patrimônio imaterial brasileiro em 2007 pelo IPHAN, por ser entendido como

(...) forma de expressão de matriz afro-brasileira que ocorre na grande maioria dos municípios do Estado do Maranhão, o Tambor de Crioula destaca-se de modo decisivo nas atividades festivas, sensibilidade musical e na definição da identidade cultural maranhense, constituindo, portanto, como assinala o decreto 3551, em bem de natureza imaterial de relevância nacional para a memória, a identidade e a formação da sociedade brasileira. (RAMASSOTE, 2007: 102)

A partir de observações prévias em campo da prática do tambor de crioula, pude constatar momentos importantes que geralmente acontecem nas „rodas“. São momentos em que o som fica mais forte (inclusive seguindo uma tendência quase que orgânica de aceleração de andamento), os brincantes ficam mais eufóricos, gritam, pulam, gesticulam freneticamente, sorriem, etc. Entendendo a música como uma linguagem, que pode ser monológica ou dialógica como veremos na Parte 2, quis entender o que significa esta *euforia*, quais elementos exercem influências para isso acontecer, e de que forma a linguagem e a *performance* musical estão ligadas a este processo.

Cheguei a São Luís em março de 2013 com a intenção de estudar alguma manifestação cultural popular que unisse meus dois principais interesses: música e antropologia. Vinha de São Paulo com formação acadêmica em Ciências Sociais. Tive quando criança uma iniciação musical em família e através da Escola de Música de Jundiaí, onde concluí o pré-teórico I e II, aulas de flauta doce e clarinete. Quando adolescente participei de bandas de rock e participava do cenário independente de Jundiaí, tocando bateria e guitarra. Em Campinas na faculdade, comecei a me interessar por música regional e comecei a pesquisá-las através de leituras, oficinas e vivências práticas com grupos de maracatu de baque virado, jongo, afoxé, escola de samba. Início ali minha experiência em educação musical, principalmente na área de percussão, em que os métodos e práticas apreendidas tiveram grande valor. Em 2009 me mudo junto com minha companheira para Rosana/SP onde trabalhei por quatro anos no Projeto Guri, como professor de bateria e percussão, tendo aprendido muito sobre a prática pedagógica e instrumental. Enquanto percussionista e educador esforçava-me em entender o que era a „conversa“, que ouvia dos mestres quando falavam dos tambores e

isso sempre me fascinou. Mesmo aprendido de forma reificada, monológica, como diria Carvalho (2007) sabia que existia o diálogo entre os batuqueiros que isso seria difícil de ser apreendido por mim, pois não fazia parte daquela comunidade de fala.

Quando cheguei a São Luís e vi o tambor de crioula, me interessei ainda mais pelo tema, pois era incompreensível para mim naquele momento. Não existia ninguém regendo, nem convenções, paradas, não se enquadrava em minha sensibilidade rítmica acostumada com compassos binários. Parecia tudo fluido, mântico, circular e que poderia não ter fim, ou como ocorre, durar a noite toda. O que também ocorre, vale sublinhar, em muitas manifestações populares brasileiras.

Esta dissertação dialoga em vários momentos com uma área específica do conhecimento, denominada de etnomusicologia. Esta área trabalha com uma ampla definição de música (muito mais que sons) bem como da relação entre a música - ou como diria Seeger (2015: 16), “do que *nós* chamamos de música” - e os comportamentos humanos. A música é um fenômeno complexo, pois produto e produtora de cultura, que sob esta perspectiva é encarada tanto como produto das ações sociais quanto como organizadora do comportamento humano.

Portanto esta dissertação esforça-se no objetivo de entender alguns aspectos da música do tambor de crioula: a linguagem dialógica do tambor de crioula expressa nas *performance* musicais de „rodas“ frequentadas, a importância paisagem sonora, dos sentimentos e diversos significados encontrados que culminam no que observei e denomino *euforia coletiva*, termo emprestado de Seeger (2015).

Pela revisão bibliográfica sobre o tema pude constatar poucas produções e publicações a respeito do que seria a música e nenhuma publicação sobre o „pega fogo“ ou *euforia coletiva* no tambor de crioula. Os únicos materiais produzidos sobre aspectos da música do tambor de crioula foram escritos por Joaquim Santos Neto e José Valdelino, encontrados no livro organizado por Ferretti (2012: 77 – 114), e por Leitão (2013). Levo em consideração para a escolha aspectos importantes que pude observar na música do tambor de crioula, o pouco estudo sobre o tema, minhas escolhas profissionais e interesse sobre o mesmo. A isso se somam processos históricos que ocorreram com a música do maracatu nação, em Pernambuco, quando entra em evidência no cenário nacional e internacional através do „boom“ do maracatu analisado por Carvalho (2007) o qual analiso paralelamente ao contexto em que se encontram as

diversas manifestações populares maranhenses, focando no tambor de crioula. Crescem em visibilidade, ações do poder público voltadas principalmente ao turismo, ações de salvaguarda supervisionadas pelo IPHAN em conjunto com o Comitê Gestor, e exportação para regiões distantes do Brasil e do mundo, sob forma de atrativo turístico, de oficinas e vivências com mestres, mestras, „coreiros“ e „coreiras“ de São Luís. Este momento de superação de fronteiras foi verificado em campo com o grande número de viagens realizadas para fora do estado por Carla Belfort, Mestra Roxa, Mestre Amaral, Mestre Felipe para se apresentarem e ministrarem oficinas em grupos que se formam ao longo dos estados de São Paulo, Minas Gerais, Rio de Janeiro, Ceará, Paraná, entre outros.

Portanto, nos dias atuais o tambor de crioula tem recebido destaque tanto pelo Estado quanto por uma classe que num momento anterior apenas discriminava e estigmatizava. Resumidamente podemos dizer que esta manifestação passou por momentos de **negação** na época do regime escravista, passando por momentos de **estigmatização social** (pejorativamente como “coisa de negro”) e consequente perseguição policial até se chegar a meados dos anos 1970 em que há uma preocupação estadual em **preservar** e **valorizar** o folclore sendo que tal ação seria convertida em recursos estaduais através do turismo e culminada em seu reconhecimento pelo IPHAN enquanto patrimônio imaterial em 2007. Um movimento de valorização da cultura negra está em evidência tanto em algumas universidades do Brasil quanto em alguns movimentos artísticos da classe média branca, principalmente uma valorização enquanto arte.

Em determinados contextos há diferentes „rodas“ de tambor compostas por grupos distintos, como os formados por afro-descendentes que encontram suas vivências e práticas culturais na periferia desde criança, tendo entre elas o tambor de crioula, que é transmitido comunitariamente ou familiarmente; e outros que, num movimento mais recente, aderem membros da classe média e branca, que o aprendem através de oficinas. Existem ainda outras que em que os dois grupos estão presentes. „Coreiros“ e „coreiras“ saem de seu estado para realizarem oficinas de tambor de crioula em universidades¹¹ e entre grupos artísticos, locais em que são valorizados e

¹¹ Entretanto, não existe até o momento na UFMA – Universidade Federal do Maranhão – grupos de tambor de crioula ou oficinas regulares. Não há também nenhuma disciplina no curso de Música que trabalhe com a música afro-maranhense. A faculdade de música da UFMA, desde sua criação em 2007

respeitados. Espetáculos são organizados tendo como referência o caráter artístico do tambor de crioula, desvinculando à prática do conjunto ritual ao qual está inserido. Grupos musicais elaboram releituras do tambor de crioula – muitos dos quais em que o baterista/percussionista é também „coreiro“ – e mesclam sua sonoridade com elementos de outros ritmos e gêneros musicais.

1.2) O OBJETO DE ESTUDO: LINGUAGEM, *PERFORMANCE* MUSICAL E *EUFORIA COLETIVA* NO TAMBOR DE CRIOULA.

Para entender a linguagem musical dialógica do tambor de crioula – Parte 2 – me esforço em defini-la de forma ampla através da teoria linguística de F. Saussure (2012) e pela analogia feita por C. Levi-Stauss (2008) entre a fonologia aplicada e a antropologia, referindo-se aos estudos de parentesco. De modo mais específico e relacionado ao objeto, utilizo a definição teórica de música de Seeger (2015: 16) para o qual podemos traçar um paralelo com o discurso.

A música é um sistema de comunicação que envolve sons estruturados produzidos por membros de uma comunidade que se comunicam com outros membros. [...] A definição de música como um sistema de comunicação enfatiza suas origens e destinações humanas e sugere que a etnografia (escrita sobre a música) não somente é possível, mas uma abordagem privilegiada no estudo da música. (Seeger, 2008: 239)

Esta perspectiva aborda a música mais do que apenas sons. A música não pode ser uma linguagem universal, pois está enraizada na cultura de sociedades específicas. Analiso, portanto, a música do tambor de crioula e de que modo um discurso socialmente entendido, significado e ressignificado em suas *performances* articula. Com a diversidade de modos de se fazer o tambor de crioula, este discurso assume diversas interpretações que envolvem a *performance* musical. Entre „coreiros“ e „coreiras“ oriundos de localidades com „sotaques“ diferentes a música pode ser entendida, significada e ressignificada de forma que os atores se comuniquem entre si. Isto foi visível na pesquisa em „rodas“ em que estavam presentes „coreiros“ e „coreiras“ de localidades com sotaques diferentes, como em Alcântara em 2015. Apesar de esta

passando pela revisão curricular em 2009, não tem travado diálogo com as manifestações populares maranhenses, como o tambor de crioula. Há, entretanto, esforço considerável do Prof. Dr. Renato Moreira Varoni de Castro de inclusão do tambor de crioula na grade curricular, como na disciplina Prática de conjunto 3, no ano letivo 2015.2, e no projeto enviado a FAPEMA de oficinas regulares de toque, canto e dança do tambor de crioula na universidade.

linguagem transpassar os „sotaques“, me foi relatado que pode haver falhas de comunicação entre praticantes oriundos de „sotaques“ distintos.

Na parte 3, inicio com uma definição mais geral de *performance* feita por Schechner (2012) que, inspirado em Victor Turner, a entende como ritual e jogo, que podem ser resumidas com a tensão dinâmica entre eficácia e entretenimento. Uma „roda“ de tambor de crioula é uma *performance* envolvida em uma linguagem que perpassam comportamentos tanto “musicais” quanto “extramusicais”. Segundo o autor, a *performance* é a ilusão da ilusão, ou seja, a ilusão de que se está fazendo algo irreal, e como tal “deve ser considerado mais „cheio de verdade“, mais „real“ que a experiência comum” (Schechner, 2012: 19). Estar em uma *performance* é estar em um espaço e tempo diferentes do cotidiano. Ela transforma a pessoa, permanentemente ou temporariamente. Conectam as pessoas entre si e entre tempos distantes.

Neste sentido a *performance* musical também é vista de forma abrangente. Ao contrário da simples análise estrutural da execução musical, o conceito de *performancemusical* visa dar conta do entendimento da música como processo, isto é, a realização da música dentro de um contexto social que envolve diversos tipos de comportamentos, regras e códigos definidos pela comunidade (Béhague *apud* Seeger, 2015: 173). Como veremos, o estudo da *performance* musical, base de uma etnografia da música, é o estudo do comportamento real antes, durante e depois da apresentação. Leva em consideração a interação entre os participantes e o público, entre os comportamentos, gestão de regras e códigos definidos pelos praticantes. No caso do tambor de crioula estas regras estão em constante atualização e negociação.

1.3) CAMPO EMPÍRICO

Os campos empíricos frequentados durante a pesquisa foram diversos. Procurei participar de diferentes „rodas“, festas para entidades espirituais, pagamento de promessa, tambores formais ou “de/prá cultura” e oficinas, como mostrado na tabela abaixo.

Local	Data	Bairro	Cidade	Descrição breve
Terreiro de Mariinha	Maior 2014	Angelim	São Luís	Festa de „preto velho“
Tambor „de promessa“ de	Novembro de 2014	Tambor de Camarão realizado ao lado de uma	Vargem Grande – Região de	Dia de Finados. Tambor para „alma milagrosa“

Camarão; e no Cemitério Municipal		cruz na beira da estrada	Itapecuru	
Sede tambor de Mestre Felipe	Junho 2015	Polo Coroadinho	São Luís	Tambor „de ponta de rua”
Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos	Agosto de 2015	Centro	Alcântara	Tradicional festa de São Benedito
Terreiro de pai Dario	Outubro de 2015	Maracanã	São Luís – zona rural	Festa de Nossa Senhora Aparecida
Centro Cultural Mestre Amaral	Dezembro de 2015	Centro Histórico	São Luís	Oficinas de tambor de crioula
Tambor da „Praia Grande”	Durante o ano de 2015	Mercado da Praia Grande – Centro Histórico	São Luís	Tambor de Ferreira que acontece quinzenalmente às sextas
Casa das Minas	Outubro 2015	Centro Histórico – Rua São Pantaleão	São Luís	Tambor de crioula no Festejo do Divino Espirito Santo

Procurei participar do maior número possível de „rodas” de forma a me fornecer uma visão geral do que ocorre nas „rodas” de tambor de crioula em São Luís e no interior. E que, com isso, pudesse analisar as diferentes *performances* e modos em que a linguagem musical se manifesta entre os participantes.

Elegi como os principais campos empíricos da pesquisa o tambor de crioula Boa Esperança de José Ribamar Tavares, também conhecido como Zé Banana; e o tambor da Capelinha de São Benedito ou Rosas de São Benedito de Carla Belfort, conhecida como Carla Coreira.

Os dois tambores, apesar de serem realizados em locais distintos, mantêm ligações próximas tanto com o polo Coroadinho quanto com o denominado „Reviver”.

1.3.1) Polo Coroadinho

De acordo com a Lei Municipal 3.253 de 29 de dezembro de 1992¹², que dispõem sobre o zoneamento, parcelamento, uso e ocupação do solo urbano de São Luís, o „Coroadinho” está situado na Zona de Interesse Social 1 (ZIS 1), entre a Zona Residencial 2 – Pindorama – e a Linha de Alta Tensão da Eletronorte, situada nos limites da Zona de Reserva Florestal (ZRF), fazendo divisa com o bairro Sacavém.

¹² Informações extraídas no site <http://www.gedmma.ufma.br/wp-content/uploads/2014/04/PROJETOcoroadinho1.pdf> (acesso em 17/05/2016).

Segundo esta mesma lei, é uma área de ocupação espontânea não planejada cuja posse não está regulamentada.

Sua ocupação inicia-se na década de 1940 por migrantes rurais do interior deste e de outros estados que procuravam em São Luís oportunidades de melhoria de renda e de vida. No ano de 1976 constitui-se enquanto bairro formado por 16 vilas¹³ à margem do Rio das Bicas, em terreno pantanoso, com grande quantidade de mata secundária. A ocupação do local consolida-se com o inchaço de outra área de ocupação urbana chamada de „Coroadó“, em que por falta de espaço, famílias ocupam áreas do referido território. Este processo de ocupação é contínuo e a produção de localidades não cessa. Com isso existem conflitos entre as definições de entidades que trabalham com a caracterização oficial do local e da população, ora definindo especificamente um sítio, vila, aglomeração, ora enquanto bairro de modo geral. Por isso adoto a denominação de Polo Coroadinho para defini-lo como um todo sem desconhecer a pluralidade de classificações existentes.

A imagem da região do Polo Coroadinho é geralmente veiculada à violência e a falta de estrutura básica (água e esgoto, ruas, escolas e creches, casa adequadas, ônibus, etc...), principalmente através dos meios midiáticos e ideologicamente no imaginário das classes mais altas, causando estigmatização de seus moradores. Sua caracterização não foge definição de *periferia*, isto é, loteamentos clandestinos e precarizados compostos por pessoas de baixa renda familiar e localizados próximos aos centros urbanos, um fenômeno urbano típico do processo de metropolização de grandes cidades e aos acelerados processos de urbanização. Ocorre, entretanto que o termo pode aparecer extremamente generalizador e é importante destacar aqui que as localidades, cada bairro periférico da cidade, possui especificidades e subjetividades envolvidas que vão contra a definição de periferia como „lugar de pobres e marginais“.

No caso de São Luís, grandes empresas, como ALUMAR (Consórcio de Alumínio do Maranhão) e a Companhia Vale do Rio Doce, trouxeram ao imaginário de pessoas carentes a ilusão de emprego, renda e consequentemente melhoria de vida em

¹³ São elas: Coroadinho, Vila dos Frades, Bom Jesus, Primavera, Sítio do Pica Pau Amarelo, Vila Conceição, Vila dos Nobres, Vila Natal, Vila Atêncio Queiroga, Vila São Sebastião, Terra Preta, Alto da Bela Vista, Alto do São Francisco, Alto do Parque Timbiras, Vila Maruim e Vila Nice Lobão. Segundo informações do GEDMMA (Grupo de Estudos: Desenvolvimento, Modernidade, Meio Ambiente – UFMA no site www.gedmma.ufma.br) há ainda Vale Verde, Vila Nazaré, Flor do Cinto, Santa Luzia, Pindorama, Rio da Prata, Laranjal, Mangalho, COHEBE, Sítio do Mamão, Sítio do Físico, Km 07, Salinas do Sacavém.

uma grande cidade distinta da realidade em que viviam. A falta de formação e capacitação da grande maioria não se enquadraria no perfil destas empresas, gerando desemprego e subempregos.

Classificado como *aglomerado subnormal* pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE¹⁴) no censo de 2010, antes Zona de Interesse Social, designa um conjunto constituído por no mínimo 51 unidades habitacionais (casas, barracos, casas de taipa, palafitas etc.) ocupando terrenos de propriedade alheia (pública ou particular) dispostas, em geral, de forma desordenada, densa e carentes de serviços públicos essenciais (como coleta de lixo, rede de água e esgoto, energia elétrica, iluminação pública, etc.). Segundo a mesma fonte esta é uma das maiores ocupações urbanas do nordeste e possui uma população de 53.945 moradores ocupando 14.278 residências. Como dito anteriormente, grande parte de sua população origina-se de outros estados e do interior do Maranhão, principalmente oriundas de comunidades negras rurais. Trazem consigo vivências e práticas culturais do meio rural que são ressignificadas e atualizada no espaço urbano. Carla Belfort e José Ribamar residem no polo Coroadinho, porém em localidades distintas.

1.3.2) ‘Reviver’

Durante o século XIX, São Luís havia passado por um período de abundância e riqueza. E o centro da cidade, hoje conhecida como „centro histórico” era local de prestígio. Nas décadas de 1960/70, São Luís atravessava o auge do declínio e consequente falência da economia de exportação de produtos agrícolas que vinha ocorrendo desde o fim do trabalho escravo. As fábricas que haviam se instalado na cidade enfrentaram o assoreamento do Porto, que inviabilizou o escoamento da produção para a Europa, bem como a consolidação da região sudeste como grande centro produtor do país. Neste período há um esforço de modernização da cidade que passa a ter como símbolo a construção da ponte São Francisco. Ocorre o desenvolvimento da parte nova da cidade, a parte do outro lado da ponte conhecida como „Maranhão Novo”, principalmente os bairros da Ponta da Areia, Renscença e Calhau (Venancio, 2004).

Na década de 1970 as „duas cidades” entram em conflito. O centro histórico perde seu prestígio e o „Maranhão novo” passa a ser sinônimo de status social. Muitas

¹⁴ Acessado em www.ibge.gov.br em 09/02/2015.

famílias deixam suas casas para morar do outro lado da ponte e as antigas residências se transformam em lojas, escolas, bancos, repartições públicas, centros de cultura e lazer. Também em estacionamentos, cortiços, depósitos de lixo. Há um processo de abandono e descaso do centro.

A grave situação de abandono acaba por gerar o Programa de Preservação e Revitalização do Centro Histórico de São Luís em 1979, um projeto de revitalização focado principalmente na Praia Grande, que passa a ser conhecida como „Reviver“, nome inventado pelo prefeito da época. Quase vinte anos depois acontece o reconhecimento internacional. E é através da cidade antiga, incluída na Lista de Patrimônio Mundial da UNESCO, que São Luís passa a ter visibilidade internacional.

Acaba por se tornar um lugar de forte atrativo turístico, incluindo um leque de bares, restaurantes, lojas. Torna-se um local propício ou mesmo um „palco“ tanto para eventos culturais, como shows musicais, quanto para as manifestações populares, como o tambor de crioula, bumba-meu-boi, cacuriás, etc. Isso se deve tanto pela acessibilidade e visibilidade quanto pela tradição cultural.

Inclusive a identificação do tambor de crioula como bem da cultura imaterial começa no centro histórico. Em 2004 houve uma indicação de que as superintendências do IPHAN aplicassem o INRC – Inventário Nacional de Referências Culturais – que consiste em um método de procedimentos para identificação dos bens imateriais, nos sítios já tombados. Na época o tratamento com cultura imaterial era algo novo dentro da superintendência do Maranhão e técnicos identificaram no centro histórico a prática do tambor de crioula como referência¹⁵. Segundo Izaurina Nunes possivelmente por conta do „tambor da Praia Grande“ - que acontece dentro do mercado da Praia Grande ou Mercado das Tulhas e cujo „dono“ é Ferreira que realiza há pelo menos 15 anos – e o „tambor de Ivan Madeira“ que já ocorria onde hoje funciona a Companhia de Cultura Popular Catarina Mina.

1.3.3) Tambor de crioula Boa Esperança

O tambor de crioula Boa Esperança é uma das ramificações da Sociedade Umbandista Boa Esperança, cujo presidente e líder religioso é José Ribamar Tavares.

¹⁵ Informações cedidas por Izaurina Nunes, cientista social técnica do IPHAN e atual responsável pela coordenação dos processos de salvaguarda do tambor de crioula, em entrevista realizada em 2/12/2015.

Para entender este tambor de crioula é importante caracterizar seu líder e sua família, bem como a associação em que faz parte.

José Ribamar nasceu em São Luís no ano de 1943, filho de mãe maranhense – trabalhadora de casa de família - e de pai alagoano - militar. Porém com dois meses vai morar junto com sua avó na região do Mirinzal, próximo a Cururupu, em um povoado chamado Gurutil, região povoada por diversas comunidades negras rurais, algumas atualmente autodefinidas como *quilombolas*. Sendo sua mãe e avó espíritas e médiuns, porém não praticantes do tambor de mina, recebeu seu guia, Príncipe das Águas Verdes, aos 7 anos. Criado até os sete anos no interior, volta a São Luís com oito anos para residir no bairro Monte Castelo junto com sua mãe que era doméstica. Percebe-se que, desde sua origem bastante humilde, os deslocamentos marcaram a trajetória de José Ribamar, o que será visto novamente com a mudança para o polo Coroadinho.

No interior „caiu no poder“(recebe a primeira atividade do santo) com sua avó que era simpática ao tambor de mina. Recebeu o dono de sua „crôa“¹⁶ Príncipe das Águas Verdes que, segundo José Ribamar, é filho de rei Dom João e, segundo ele, faz um trabalho em “linha astral”. Recebe diversas entidades entre voduns, caboclos e orixás em determinados trabalhos na mina, mas conseguiu conter as entidades, permanecendo somente com Príncipe das Águas Verdes (dono do terreiro), Raimundinho Boji, e a „patroa do fundo“. Define os primeiros transe como “ficava deslembado”e “tinha medo”. Sua avó o levou a uma pessoa experiente que lhe fornecia/aplicava “remédios”. Diz ter sofrido muito por conta da obrigação de seguir a doutrina do tambor de mina a pedido das entidades. Não queria ter este trabalho na mina, por isso sofreu muito, como afirma no relato abaixo:

(...) Aí com o tempo, com a determinação do tempo, eu não queria, não queria este projeto de trabalho na mina, mas padeci muito, sofri muito por não querê, mas aí Deus me ordenou, Deus me deu força, libertação, aí eu disse “quer saber? Eu vou seguir minha vida porque...” Andei um pouco arrastado.... Aí com 17 anos eu consegui trabalho, comecei a trabalhar, trabalhar...

Portanto, com 17 anos, em 1960, aceita a obrigação com o tambor de mina e assenta seu primeiro terreiro, no bairro de Fátima, onde residia com sua primeira esposa. Trabalhou a mina, juntamente com tambor de crioula, festejo do Divino Espírito Santo e bumba-meu-boi, neste bairro por cerca de 23 anos quando separa de sua

¹⁶ „Crôa“ refere-se a cabeça, lugar onde o santo age nos momentos de transe.

primeira esposa. Nota-se, pelos seus depoimentos, a relação de trabalho que estabelece tanto com a religião quanto com o tambor de crioula, bumba-meu-boi e Divino Espírito Santo. Casa-se, então, com Teresa Cristina, sua atual esposa e assenta novamente seu terreiro agora em Primavera – Bom Jesus, no polo Coroadinho. Possui cerca de trinta filhos-de-santo, entre homens e mulheres, sendo alguns de fora da comunidade e de outros estados como São Paulo e Rio de Janeiro. Mantém seu terreiro até hoje neste local onde reside com sua família. Tem dois casais de filhos e treze netos.

Segundo seu estatuto, a Sociedade Umbandista Boa Esperança é uma entidade civil de caráter filantrópico e sem fins lucrativos, fundada em 01 de janeiro de 1992, portanto à 24 anos. As ações práticas e formativas de José Ribamar Tavares, entretanto remontam pelo menos 33 anos no endereço acima citado, quando inicia no polo Coroadinho seus trabalhos espirituais e com a cultura popular, incluindo o tambor de crioula. Funda sua residência e local de trabalho no bairro acima citado. Este espaço de vivência religiosa e comunitária é majoritariamente acessado pelos moradores da comunidade, parentes, filhos de santo e amigos. Mantém suas atividades ligadas ao terreiro de tambor de mina, oferecendo consultas, trabalhos de cura, sessões de toques de tambor de mina, festejo comunitário do Divino Espírito Santo. Mantém ativamente o Grupo de Tambor de Crioula Boa Esperança há 52 anos, o qual José Ribamar é „dono“ e principal articulador juntamente com sua família, prestando serviços aos órgãos municipais e estaduais em apresentações no carnaval e São João. Juntamente com seu filho Weldenes Gomes Tavares detém o conhecimento e técnicas de produzir e reformar instrumentos musicais como a parelha de tambor de crioula e caixa do divino. Weldenes e Joselia Domingas Gomes Tavares, também filha de José Ribamar, produzem bordados, armação de indumentárias, capacete de índio característicos do bumba-meu-boi os quais recebem encomendas na época de São João. Sua outra filha, Sebastiana Gomes Tavares, juntamente com seus filhos Hiago e Luis Davi, sempre acompanha e ajudana organização do terreiro e do tambor de crioula, na qual é „coreira“. Através deste grupo mantêm laços de solidariedade entre as pessoas de sua comunidade tendo brincantes e suas famílias ligadas ao espaço da associação, que organizam os eventos coletivamente. Mantém um trabalho quinzenal de tambor de crioula no centro histórico de São Luís juntamente com Ferreira, dono do tambor „da Praia Grande“, a cerca de cinco anos. Participa de eventos relacionados às políticas públicas culturais como as Conferências Municipais de Cultura, a Semana do Tambor de Crioula, realizado em

2014 pelo Comitê Gestor de Salvaguarda do Tambor de Crioula, o Fórum Estadual de Cultura do Maranhão em 2014, VII Fórum Municipal de Cultura em 2015, entre outros.

A sede da Sociedade Umbandista Boa Esperança é local de vivência cultural, religiosa e social em um local carente de serviços e que atende boa parte da comunidade circundante. Mesmo com diversos problemas enfrentados para a realização de suas atividades, problemas estes que atingem não só a associação, mas toda comunidade como violência, desemprego, falta de estrutura básica (asfalto, tratamento de esgoto, saúde pública eficaz, etc.), José Ribamar, sua família e membros da associação lutam diariamente para que seu calendário anual de festas, a vivência e práticas comunitárias, atendimento às pessoas que necessitam de apoio social sejam realizadas.

CALENDÁRIO ANUAL

MAIO

- 1º sábado de maio (sábado de aleluia) – início Festa do Divino Espírito Santo e do calendário anual
- terminado o festejo do Divino, inicia o tambor de mina. 3 dias de toque de mina, um deles sendo Aniversário de Príncipe das Aguas Verdes

JULHO

- tambor de cura

SETEMBRO

- tambor de índio

DEZEMBRO

- Dia 4: Dia de Santa Barbara
- Dia 8: Tambor „de promessa“ à São Benedito e dia de Nossa Senhora da Conceição – a festa é em devoção aos dois santos
- Dia 25: Toque de tambor de mina

JANEIRO

- Final do ciclo (encerramento) com tambor de mina – festa para Seu Raimundinho Boji

No início do ano, em 18 de janeiro, é realizada o tambor de mina para a entidade de José Ribamar conhecida como Raimundinho Boji. Este ritual marca o final do calendário religioso da festa, que tem início no sábado de aleluia e início do festejo do Divino Espírito Santo.

Os rituais de tambor de mina obedecem a uma obrigação religiosa do pai-de-santo que oferece à sua comunidade serviços espirituais orientados pelos seus guias, entidades. Elas agem de acordo com as necessidades de seus filhos-de-santo sendo de grande importância a retribuição em forma de dádiva, da graça alcançada. Para isso a mediação do pai-de-santo é essencial para comunicar, além de preceitos importantes, de que forma será esta retribuição. Estas trocas entre indivíduos e entidades sobrenaturais agem nas pessoas da comunidade aliviando os infortúnios como doenças, desavenças, perda de emprego, insegurança, etc. atuando com eficácia simbólica em uma região carente de recursos básicos e políticas públicas eficazes. Estes serviços são gratuitos e cobrar dinheiro seria uma forma de ir contra os preceitos religiosos. Um conjunto vasto de conhecimentos é passado de geração a geração, transmitindo pela história oral preceitos religiosos, técnicas musicais e coreográficas, culinárias, medicinais, modos de perceber e sentir o mundo, etc. Em julho ocorre o tambor de cura, em setembro o tambor de índio e em dezembro outro toque de tambor de mina.



Aniversário de Príncipe das Aguas Verdes em 2014 (foto fornecida por Joselia Gomes Tavares)

Em maio acontece o festejo do Divino Espírito Santo que tem início no sábado de aleluia. É uma grande festa com duração de 15 dias e que envolve grande número de pessoas da comunidade além de convidados de outras localidades. Possui uma sequência ritual que envolve um grande número de personagens entre eles crianças que

compõem uma corte – „tribuna“ - formada por imperador, imperatriz e mordomos, bandeirinhas que seguram a bandeira do Divino e a bandeira real, e as „caixeiras“ e „caixeiros“ do Divino, que são os responsáveis pela música que acompanha todo o ritual. Esta sequência começa antes mesmo da festa com a organização que parte da consulta do pai-de-santo com suas entidades que fornecem detalhes das cores e outros aspectos simbólicos essenciais da festa, necessária também no „pagamento de promessa“ com tambor de crioula. Um grande tronco de árvore é buscado por alguns homens da comunidade, o qual representará o mastro do Divino, que é erguido no início da festa. A sequência ritual passa pelo buscameto do mastro, missa com cortejo até a sede, levantamento do mastro, assentamento da tribuna (corte) em seus tronos, 9 dias de reza (novenas), a festa do Divino Espírito Santo, a derrubada do mastro, serramento do mastro e o encerramento do festejo. Além de todo ciclo ritual que o festejo do Divino necessita, com o fim do festejo ocorre o aniversário de Príncipe das Águas Verdes, entidade espiritual „dono“ da casa no qual é celebrado com festa e toque de tambor de mina num período de 3 dias. A organização é feita de forma comunitária e envolve principalmente a família e os filhos de santos. Todo o custo da festa que envolve decoração, comidas e bebidas oferecidas diariamente aos convidados, deslocamentos, músicos que acompanham o cortejo, etc. fica a cargo do pai-de-santo. Esta festa é bastante apreciada por pessoas curiosas em conhecer a cultura do festejo do Divino de São Luís. Faz esta festa há 55 anos.



Altar para o Divino Espírito Santo (foto tirada em 10/05/2015 pelo autor)

Nesta casa o tambor de crioula está inserido no calendário religioso, principalmente na festejo do Divino Espírito Santo (maio) e no tambor „de promessa“ (dezembro). A motivação das festas é religiosa e está inserida nas sequências rituais que

incluem a prática do tambor de crioula e há incorporação de entidades sobrenaturais como encantados, caboclos, orixás. Bem como aconteceu com José Ribamar, outras pessoas o procuram atrás de cura para suas doenças. Procura sempre se corresponder com seu povo de santo “fazendo trabalhos que seja corretos, necessários para as pessoas doentes”. Neste ponto fica evidente o caráter místico-religioso que adquire seus trabalhos e festas.

Seu grupo, tambor de crioula Boa Esperança, assume uma dupla significação: ora obrigação e devoção à entidades espirituais, ora espetáculo remunerado em apresentações pagas. Dentre as apresentações remuneradas, nos diz que conta com quarenta pessoas que o acompanham, entre „coreiros“, „coreiras“ e „assistência“¹⁷, cerca de quinze homens e vinte e cinco mulheres. Porém nas apresentações é pedido um número reduzido num total de vinte e cinco pessoas e aquelas que não serão pagas, vão conforme a vontade de brincar. Na apresentação de São João 2015 no arraial do Ípem, contou-se cerca de quarenta brincantes, cerca de quinze coreiros e vinte e cinco coreiras. Recebe nestas apresentações um “Termo de Compromisso e Responsabilidade” da prefeitura e pagamento de 50% (cinquenta por cento) adiantado. Se não cumprir o contrato tem que devolver o dinheiro. O contrato prevê duas apresentações, pagando um cachê. Este é dividido entre os participantes que foram convidados a participar, recebendocada um o respectivo „agrado“¹⁸.

Foram realizadas incursões a campo para observação do tambor de crioula Boa Esperança sendo três eventos em sua sede, por ocasião do pagamento de promessa a São Benedito e Nossa Senhora da Conceição em 2013 e 2015 e da Festa do Divino Espírito Santo de 2014, além de uma apresentação formal, por ocasião do Arraial Junino no Ípem – Calhau em 2015, pela qual foram contratos pela Secretaria de Cultura do Estado, além de visitas para conversas, reuniões e entrevistas. Um acompanhamento do tambor da Praia Grande, em que José Ribamar é um dos responsáveis por ser muito amigo de Ferreira - o dono do tambor - e que o confia a ele quando não pode comparecer. Realizei também um acompanhamento do tambor „da praça da Faustina“ – Rosas de São Benedito - entre 2013 e 2015, onde pude participar, observar e registrar diversas rodas

¹⁷ Nome que designa „coreiros“ que respondem o coro ao lado da „parelha“. O „cantador“ é quem improvisa ou canta versos conhecidos, posicionando-se em meio a „assistência“, função revesada entre os „coreiros“.

¹⁸ „Agrado“ refere-se ao pagamento em dinheiro - ou mesmo em bebidas, cigarros, entre outras coisas materiais - para os „coreiros“ e „coreiras“ quando requisitados a participar de *performances* de tambor de crioula.

organizadas por Carla Belfort, duas oficinas e apresentações organizadas pelo governo do estado por ocasião das festividades juninas.

1.3.4) Tambor de crioula da ‘Capelinha de São Benedito’

Carla Belfort nasceu em 1984 em São Luís e tem hoje 30 anos. Mora no polo Coroadinho desde a infância, juntamente com sua família. Filha de Maria das Graças Belfort¹⁹ e sobrinha de Marizinha, coreira, moradora do Coroadinho. Ela se define como dançarina e produtora cultural. Dança tambor de crioula desde os 5 anos de idade quando sua mãe a levava para dançar na casa de Mestre Felipe. Participa formalmente como membro dos tambores de Mestre Felipe e do Laborarte, junto com sua mãe. Do mesmo modo que José Ribamar participa de outras rodas em que é convidada.

Seu tambor de crioula tem início em 2013 quando sente necessidade de voltar a prática do tambor na praça da Faustina, no „Reviver“. A praça recebe o nome de „praça da Faustina“, pois segundo relatos de informantes²⁰ em frente a praça funcionava um prostíbulo à qual a cafetina chamava-se Faustina. Entre 2000 à 2008, Faustina incentivou a prática do tambor de crioula, organizando rodas, convidando coreiras e coreiros, vendendo cerveja. Segundo Costa (2010) antes de ser denominado popularmente como Praça da Faustina, em frente, num casarão histórico, funcionava seu prostíbulo. O IPHAN manifestou interesse em reformar o prédio entre os anos de 2004 e 2005 desde que fosse transformado em bar ou restaurante. Na mesma época um grupo começou a „bater tambor“ na praça em frente ao casarão de Faustina o que foi chamando a atenção de turistas que por lá passavam os quais pagavam cerveja e cachaça aos brincantes para tirarem fotos com os mesmos. Faustina, preocupada financeiramente com o fim do prostíbulo, começou a vender cerveja para as pessoas que paravam para ver o tambor. Com isso conseguiu „fechar os quartos“ para montar um bar.

Depois de passado algum tempo, Carla, ao perceber que a praça era utilizada somente no Carnaval e São João, viu em uma construção utilizada como depósito de lixo, uma possível capela para São Benedito. Pôs-se a limpar, pintar, consertar o trinco e

¹⁹ Conhecida como Roxa é natural de Itapecuru, da comunidade Santa Rosa dos Pretos, „coreira“ de tambor de crioula e „caixeira“ do Divino Espírito Santo desde a infância, ocupando em diversos festejos a função de „caixeira régia“, „caixeira“ que comanda o ritual. Foi reconhecida como mestra de tambor sendo premiada pela ação de salvaguarda “Prêmio Mestres de Tambor de Crioula”. Também é membro do cacuriá de Dona Teté e do Laborarte.

²⁰ Foram entrevistados Carla Belfort, sua mãe D. Roxa e Phillipe Israel – coreiro morador do centro histórico – que confirmaram esta versão. Todos conheceram a Faustina.

iniciar um processo de ressignificação do espaço para uma capela de devoção à São Benedito. Vincular novamente o local à prática do tambor de crioula, sendo que hoje ela é reconhecida como „praça do tambor de crioula“, onde ocorrem as apresentações artísticas de tambor de crioula (tambor ‘de/pra cultura“, como veremos) no Carnaval e São João, com reformas previstas para o local.

Segundo Carla a principal motivação é a devoção à São Benedito. Os recursos para a realização das „rodas“ provem da própria organizadora, que repõe seus gastos com venda de comida e cerveja, podendo ou não obter algum lucro (geralmente gastando mais do que ganhando), e de ajudas oriundas de órgãos oficiais como a FUNC que algumas vezes a ajudou com a instalação de banheiros químicos e aparelho de som; da Secretaria de Cultura do Estado que doou a „parelha“; de patrocínios como da rádio Difusora; ajuda de amigos „padrinhos“²¹ da capela; cobertura da Tv Mirante e jornalistas.

Mantém contato com pessoas de diversos lugares do país através de redes sociais virtuais, como o *facebook.com*, divulgando suas atividades com fotos, vídeos, matérias jornalísticas, etc. Os „coreiros“ que sustentam o tambor em suas rodas são amigos que moram no centro histórico e outros que vão para o local a convite de Carla. Possui diversos parceiros que compõem um cenário artístico do próprio tambor de crioula (entre eles tambores de mestre Leonardo e mestre Felipe), como também para além dele como dj’s, grupos artísticos.

Realiza dois tipos de oficina de tambor de crioula que fornecem seu sustento: „As mulheres que dão no couro“ são oficinas de toque de tambor exclusiva para mulheres. Por enquanto oferece oficinas de toque, mas pretende oferecer oficinas de cantoria; acontece semanalmente e é cobrado um valor por oficina. Com estas oficinas formou-se um grupo, de mesmo nome, para apresentações que ainda não está formalizado. Além destas, oferece oficinas no período junino com uma formação mais “tradicional”, isto é, oficinas para homens de toque e cantoria que são ministradas por um amigo „coreiro“ e para mulheres a dança as quais participam pessoas de várias partes do Brasil e de São Luís.

²¹ Um dos rituais realizados na capela é o batizado que sempre conta com padrinhos convidados ajudam na organização da festa e participam da benção, a qual é conduzida por sua mãe, D. Roxa.

1.4) METODOLOGIA

Os métodos da pesquisa foram baseados em trabalhos de campo com observação participante – dentro e fora das „rodas“ de tambor e oficinas, ou seja, ora cantando, tocando, ora apenas observando; anotação em caderno de campo os elementos relevantes para a pesquisa como os principais eventos; descrição de „marchas“²²; a organização e articulação dos „coreiros“ e „coreiras“, fazendo um contexto das „rodas“. Apesar de poucas publicações, também foi feita revisão bibliográfica sobre o tema.

Foram utilizados recursos de gravação de áudio, vídeos e fotografias para futuras análises e ilustrações do material coletado. O equipamento utilizado para a gravação do áudio foi um gravador digital portátil da marca *Zoom* modelo *H2n* que possui gravação em estéreo e surround, gravando em até dois canais. Possui função de auto-regulação que equaliza diferentes sons ambientes, de alturas e intensidades diferentes, em uma mesma frequência. Para mixagem das faixas de áudio e conversão para MP3 foi utilizado o software *Audacity*, um programa simples de edição de áudio. Já o software utilizado para a transcrição do material sonoro selecionado para ilustrar as análises musicais é o *Sibelius6*, um programa de composição e transcrição em pauta musical. O registro fotográfico foi feito em uma máquina digital *Nikon* modelo *D3200*. O uso técnico destes equipamentos será detalhado na Parte 4, anteriormente a análise das „marchas“.

Durante a pesquisa destaco a importância do papel dos mestres, mestras, „coreiros“ e „coreiras“ para o entendimento geral da música, bem como os aspectos mais específicos observados como linguagem, das formas de transmissão e significações sociais. A descrição e análise do contexto foram de extrema importância, pois cada „roda“ trazia novos elementos e interpretações sobre um mesmo assunto ou mesmo levantava outras questões manifestas nos toques e nos versos. Na coleta de dados dos eventos frequentados, utilizei uma técnica de dissecação dos eventos performáticos sugerida em Seeger (2015: 173 – 176), de forma a organizar os dados para a análise do contexto, utilizando de perguntas jornalísticas, tais quais: O que é este evento? Onde? Como é organizado? Em qual data? Por quem? Pra quê? Por quê?

²² As „marchas“ de tambor de crioula são os momentos entre o início de uma toada, „puxada“, isto é, cantada solo pelo cantador que a inicia até o momento em que se apita, se fala, ou se gesticula para sinalizar seu fim. Geralmente se canta mais de uma toada em uma „marcha“ de tambor. Ela também acompanha a duração em que a parêlha permanece afinada.

Foram realizadas seis entrevistas:

- em 15/04/2015 com Carla Belfort;
- em 30/06/2015 com Maria das Graças Belfort;
- em 30/06/2015 com Abel Ferreira;
- em 06/05/2015 e 08/04/2016 com José Ribamar Tavares;
- em 12/08/2015 com Barrabás;
- em 02/12/2015 com Izaurina Nunes.

Foram realizadas transcrições de entrevistas, bem como de letras e rítmicas dos tambores nas toadas gravadas em gravador digital; conversas informais de maneira a deixar os sujeitos mais confortáveis na elaboração das respostas; e registro em fotografia e vídeo.

Aparece de modo importante na intenção desta pesquisa qualitativa a consideração dos aspectos subjetivos na análise dos fenômenos sociais observados, mesmo porque uma das questões é a significação de sentimentos que perpassam pela música, corpo e cognição dos brincantes. Entendendo que a pesquisa qualitativa é sempre reflexiva e interativa com o campo e considera a subjetividade válida cientificamente, não descarta, portanto, intenções, ideias, sentimentos, crenças, valores tanto dos pesquisados quanto do pesquisador, os quais devem ser trabalhados e analisados com cautela.

Busquei fazer uma *descrição densa* da *performance* musical do tambor de crioula, dando prioridade à função dos elementos musicais vinculados aos comportamentos, bem como as diferenças e semelhanças das „rodas“ pesquisadas.

Esta base metodológica que inspirou a pesquisa advém do pensamento interpretativista desenvolvido por Clifford Geertz (1989) pretendendo uma etnografia voltada para as significações semióticas da cultura expressas principalmente no comportamento - gestos simbólicos articulados a uma estrutura significante. Para o autor, o fazer etnográfico pode ser comparado a ler um livro, um manuscrito, que no primeiro momento parece estranho, cheio de contradições, mas que está permeado pelos discursos sociais com exemplos de comportamentos definidos. Fazer etnografia com

observação participante pressupõe capacidade de, pelo menos parcialmente, *situar-se* no objeto dentro de sua experiência pessoal sem, no entanto, pretender tornar-se um „nativo“. Assim é necessário ler os discursos sociais imbuídos nas práticas coletivas perguntando das ações simbólicas qual sua importância, o que está sendo transmitido, encarando a cultura não como um poder, algo pronto, reificado, acabado,

(...) algo ao qual podem ser atribuídos casualmente os acontecimentos sociais, os comportamentos, as instituições, ou os processos; ela é um contexto, algo dentro da qual eles podem ser descritos de forma inteligível – isto é, descritos com densidade. (Idem: 10)

Para isso um envolvimento o mais ético possível com os informantes de modo a construir uma relação em termos de reciprocidade interpessoal, em que pesquisador e pesquisados ajudam-se mutuamente, é extremamente necessário para um objetivo comum - a criação de uma interpretação sobre o tambor de crioula através de sua linguagem e *performance* musical compartilhada coletivamente.

Busquei nesta dissertação realizar uma etnografia da *performance* musical do tambor de crioula de modo a entender os elementos que levam a *euforia coletiva*. Este modelo de etnografia da música (Seeger, 2008; 2015) tem como fundamento uma visão ampla da música que vai muito além dos sons em si; transcende “tempo, espaço e níveis existenciais da realidade (...) influencia humanos, espíritos, animais, e aqueles seres, difíceis de imaginar, que estão entre uma coisa e outra” (Seeger, 2015: 34) que se comunicam e se comungam;

(...) é uma intenção de fazer algo que se chama música (ou que se estrutura à semelhança de que *nós* chamamos de música), em oposição a outros tipos de sons. É a capacidade de formular sequências de sons que os membros de uma sociedade assumem como música (ou como quer que a chamem). Música é a construção e o uso de instrumentos que produzem sons. É o uso do corpo para produzir e acompanhar sons. Música é a emoção que acompanha a produção, a apreciação e a participação em uma performance. Música é também, claro, os próprios sons, após sua produção. E, ainda, é tanto intenção como realização; é emoção e valor, assim como estrutura e forma. (Seeger, 2015: 16 – *italico no original*)

A etnografia da música perpassa pela vivência atenta e prolongada com o objeto de estudo procurando todos os aspectos que estão envolvidos nas *performances*, sejam eles comportamentos aparentemente “musicais” ou “extramusicais”. A integração do antropólogo na *performance* é importante para elucidar questões que podem ser obscuras a primeira vista.

Em uma roda de tambor de crioula, diversos aspectos sonoros estão em jogo, muito além do canto e sons dos tambores, os quais compõem sua *paisagem sonora*. Gritos, risadas, falas, sons da radiola, da banda fazem parte das diversas rodas frequentadas e excluí-los poderia perder a vitalidade ou euforia da *performance*. Isto envolve um questionamento sobre a seletividade de nossas técnicas de gravação que, como adverte Seeger, poderia ser imprópria. Outra questão seria realizar uma gravação de dentro de uma roda de tambor sem participar: a pesquisa mostrou que atitudes passivas podem ser impróprias ao pesquisador sendo esperada, pelos „coreiros“ e „coreiras“, a participação ativa de quem está *dentro* da roda, ajudando a manter a euforia, a intensidade, a força, “vai lá mêmo pá bate uma palma”,²³.

Seeger entende a *performance* musical como ação social e, como tal, criadora e recriadora de estruturas sociais. A música do tambor de crioula cria relações sociais como a rede de reciprocidade; define espaços para e dentro da *performance*; valora moralmente ocasiões e eventos (como tambor „de/pra cultura“; tambor „de promessa“; tambor „de ponta de rua“) podendo distinguir períodos cerimoniais de não cerimoniais; relaciona-se com sentimentos religiosos, com profano bem estar e *euforia*; suporta relações entre os sons que se pretende harmonizados, musicais ou que „corta o tambor direitinho”,²⁴ relações estas que vinculam o som e o silêncio, rápido e devagar, uníssono e solo, tipos de toadas cantadas, técnicas instrumentais e de fabricação, maior descontração ou seriedade; gera movimentos („balancear“, dança, „punga“, gestos entre cantador e „assistência“ que indica uma conversa ou mesmo o momento de se trocar de cantador); estabelece relações entre grupos distintos de solidariedade, reciprocidade ou desavença, como entre: gêneros (homens, mulheres, LGBT)²⁵, pessoas do interior e da cidade²⁶, brancos e negros, turistas e ludovicenses; estabelece relações temporais que envolve tipos de tambor que duram a noite toda e os que tem hora determinada para acabar, o calendário anual dos tambores de promessa bem como a conexão entre um passado idealizado e o presente (como disse Carla em conversa informal que no passado

²³ Frase de Barrabás em entrevista realizada em 12/08/2015.

²⁴ Esta é uma expressão utilizada por coreiros e coreiras para indicar que o resultado da performance está agradando.

²⁵ Sigla para Lésbicas, Gays, Bissexuais e Transgêneros. Como no caso de homens homossexuais que dançam como mulheres, vestidos a caráter, ou mesmo mulheres que tocam a parelha, existindo conflitos entre as visões de „coreiros“ que estão relacionados com suas próprias representações do que é ou deve ser o tambor de crioula.

²⁶ Prestígio de „coreiros“, mestres, bem como das diferenças de se tocar o tambor.

tambor de crioula era “reunião de escravos” e “hoje é diferente tem *what's up*²⁷ para chamar a galera”).

²⁷ Referência a um aplicativo para celular de conversas instantâneas.

PARTE 2 –A LINGUAGEM DO TAMBOR

Pretendo discutir nesta parte um aspecto importante da música do tambor de crioula que se concretiza na maior parte das *performances* musicais. Defino como uma linguagem musical dialógica, ou seja, uma comunicação de ideias e sentimentos, que envolvem representações sobre a música do tambor de crioula. Ela é organizada, como veremos, em uma *estrutura dinâmica*, pois passível de diversas interpretações pelos „coreiros“ e „coreiras“.

Primeiramente farei uma introdução de como a música tem sido pensada dentro das ciências sociais, seguido de uma discussão teórica acerca da linguagem. Parto de Ferdinand Saussure (2012) e a interpretação no campo da antropologia realizada por Claude Levi-Strauss (2008), a qual é utilizada de forma análoga ao meu objeto, a linguagem musical do tambor de crioula. Por fim uma descrição desta linguagem, considerando semelhanças e diferenças encontradas em campo, e o modo como pude observar que esta linguagem está sendo gerida nos dias atuais.

2.1) MÚSICA E CIÊNCIAS SOCIAIS

A música desde muito tempo tem sido objeto de investigação nas ciências sociais. Cito apenas dois clássicos emblemáticos como Elias (1995) e Halbwachs (2006) que, dentro de uma dimensão sociológica, trataram da música como uma parte significativa da cultura e da vida social, porém como reflexos de estruturas e processos sociais. Nestes casos, a música que estes autores se referiam eram sempre aquela de sua sociedade, a música erudita ocidental.

A partir de Alan Merriam (1964), o termo *antropologia da música* torna-se conhecido em conjunto do desenvolvimento de um modelo que defendia o estudo de todos os aspectos da produção musical, englobando necessariamente conceitos, métodos e questões da antropologia. Este livro (Merriam, 1964) abre portas para se pensar de forma interdisciplinar um encontro entre métodos e perspectivas entre as ciências sociais e a musicologia, o que dará subsídios para o desenvolvimento e consolidação de outro campo do saber denominado de etnomusicologia.

Segundo a interpretação de Anthony Seeger (2008) é possível traçar a história da etnomusicologia por uma série de questões que têm sido colocadas desde a publicação do *Dictionnaire de Musique* de Jean-Jaques Rousseau (1775). Rousseau adquire importância pelo fato de ter percebido que os efeitos gerados pela música nas pessoas não se limitam aos efeitos físicos do som. Reflete sobre como, por exemplo, a música se relaciona com a memória afetiva de um povo, agindo enquanto sinal de recordação que evocam sentimentos. Estes advêm da cultura. Rousseau conclui que se quisermos saber sobre o efeito que a música causa nas pessoas deveríamos procura-la no “coração humano” (Rousseau, 1775 *apud* Seeger, 2008: 243 – 244). E, para sabermos quais os efeitos que a música causa no “coração humano”, Seeger propõe que estudemos o meio social em que os músicos e plateia estão inseridos e se relacionando, ou seja, sua cultura.

O desenvolvimento da etnomusicologia também perpassa pela Musicologia Comparada - um dos três pilares da musicologia no Ocidente juntamente com a Musicologia Histórica e a Sociologia da Música -, que tem vigência entre 1885 e meados do século XX aproximadamente. Na década de 1950 foi influenciada pela escola americana e torna-se alvo de muitas críticas por estar associada aos conceitos de evolução ou universalismo (Seeger, 2008b). Tem gênese na curiosidade pelo entendimento de povos culturalmente distantes, os quais produziam sons que atiçavam os ouvidos dos musicólogos. Estes, quando recebiam gravações feitas por viajantes ou pesquisadores de outras áreas, ficavam em seus gabinetes transcrevendo e escrevendo sobre culturas as quais não conheciam pessoalmente, para comparar suas estruturas musicais. Como na antropologia, o trabalho de campo tornara-se um dos requisitos para a compreensão e análise dos grupos estudados. Seeger (2008b: 23) afirma que, apesar da etnomusicologia poder ser dividida em duas correntes, como musicologia comparada com abordagem relativista e a antropologia da música, há um “perigo de isolamento e redução das perspectivas”. Afirma orientar seus alunos a uma leitura ampla sobre o tema, troca de informações com colegas de outros departamentos, etc. para que seus alunos evitem o “isolamento intelectual” ao abordar um objeto tão amplo quanto a música.

No Brasil a música foi e continua a ser muito estudada por antropólogos, com interesses principalmente entre os indígenas, considerando como “sendo uma das chaves mais importantes da sociabilidade e tendo conexões fortes com a cosmologia e a

filosofia dos povos (...)” (Bastos, 1995: 5). O estudo antropológico da música foi, com contribuição dos estudos e reflexões teóricas de Seeger, tomando novos caminhos, entre eles para uma antropologia musical, termo cunhado pelo mesmo autor.

Seeger (2015) elabora teoricamente sobre a diferença entre uma antropologia *da* música para uma antropologia *musical* a qual está baseada em uma questão de ênfase e perspectiva. A perspectiva da antropologia da música traz para o estudo musical conceitos, métodos e questões da antropologia e a encara como produto da cultura. Por outro lado, a antropologia musical diz respeito a como estruturas sociais e culturais se desenvolvem na produção musical. Seeger defende que

Uma antropologia da música aborda a maneira como a música é parte da cultura e da vida social. Em contraste, uma antropologia musical trata da maneira como as performances musicais criam muitos aspectos da cultura e da vida social. Em vez de estudar a *músicana* cultura (conforme propôs Alan Merriam, 1960), a antropologia musical estuda a vida social como performance. (Seeger, 2015: 14 – itálico no original).

Esta abordagem deve refletir o modo como o pesquisador encara a própria música por ele estudada, isto é, se aborda *o som* em si ou se tem como material de análise *a produção de sons*, que envolvem os processos sociais a qual a música faz parte. Segundo Seeger, a abordagem da antropologia musical estuda a música como *performance* considerando todos os processos que envolvem a produção de sons, o contexto no qual a música está inserida.

Apesar de concordar com esta perspectiva de análise, seu campo de estudo teve uma característica que não se encontra na delimitação de meu objeto e campo de estudo: eram sociedades indígenas aldeadas que tinham poucas relações com pessoas de fora da comunidade. O tambor de crioula, por outro lado está inserido cada vez mais na sociedade nacional de forma a não ser viável tentarmos uma antropologia musical que englobe a totalidade da vida social. Como este trabalho enquadra-se no campo da antropologia, inspiro-me em uma antropologia da música, de forma a não limitar o campo da antropologia apenas a música, entretanto enfatizo o *fazer musical* como produtor e produto das ações culturais e relações sociais entre os membros.

2.2) MÚSICA E LINGUAGEM

Entender a linguagem como parte importante da música, definida de forma ampla, é encará-la enquanto uma peça chave para a sociabilidade, para formação da visão de mundo, produção de sinais diacríticos, formação de redessociais, ordenando a cosmologia e a filosofia de grupos sociais, entre outras.

A linguagem, segundo Saussure (2012), é um fenômeno comunicativo que envolve questões sociais, individuais, psíquicas e fisiológicas. É a fusão cognitiva da *língua* (langue) com a *fala* (parole). A língua é a parte social da linguagem. É um sistema de valores que se opõem uns aos outros e que está depositado, como produto social, na mente de cada membro da comunidade e que, por possuir homogeneidade, caracteriza-se como instituição social.

Para o autor, língua “é, ao mesmo tempo, um produto social da faculdade de linguagem e um conjunto de convenções necessárias, adotadas pelo corpo social para permitir o exercício desta faculdade nos indivíduos”. É um todo por si só, “um sistema de signos distintos correspondentes a ideias distintas” (Saussure, 2012: 42 - 43). Portanto é a unidade da linguagem. É constituída por um sistema baseado na oposição psíquica de impressões ou imagens acústicas, a qual denomina de *significantes*, que estão associadas a conceitos, denominados de *significados*. Esta associação forma o *signo* linguístico que através da fala – ou discurso, no nosso caso, musical - adquire a função comunicativa.

É importante ressaltar no pensamento de Saussure que a língua estrutura de forma particular a visão de mundo de um grupo social. Entretanto, no nosso caso, apesar de existirem algumas estruturas bem definidas na música do tambor de crioula, esta linguagem possui „sotaques” em locais específicos, além de se atualizar nas *performances*.

O tambor de crioula possui em suas *performances* musicais um aspecto comunicativo que pode ser definido enquanto uma linguagem dialógica que é sentida, decodificada, interpretada e gerida pelos seus praticantes. Para tanto tem como suporte uma língua – um sistema de valores baseado na oposição psíquica de imagens acústicas (significantes), que consistem nas sequências temporais de sons executados nos tambores, matracas, canto, gritos e palmas, que estão associados a conceitos

(significado) entendidos pelos praticantes. Os sons e gestos produzidos pelo toque dos instrumentos como os tambores, as palmas, as matracas, e o canto, bem como a infinidade de sons e gestos produzidos nas *performances* são significados/conceituados através de técnicas específicas que delimitam as diversas características do som. Entre essas características estão a altura, intensidade, timbre e duração²⁸. E essas imagens acústicas adquirem significados, pois, enquanto valores existem na consciência dos praticantes. Isso define em parte as representações do o que é o tambor de crioula, como se executa, o que é uma boa „roda“ ou um bom „coreiro“, „coreira“, um bom instrumento, um tambor que „pega fogo“, etc.

Desenvolvendo o conceito de linguagem, utilizo uma contribuição que a fonologia linguística teve no estudo antropológico, proposto por Lévi-Strauss (2008). Para o autor não se trata de uma colaboração ocasional entre linguistas e antropólogos, em que cada um dos campos de saber trabalha de forma independente, coletando e aproveitando conhecimentos de um ou de outro, mas sim de uma situação análoga entre fonologia linguística e análise de parentesco. Esta analogia decorre de que

como os fonemas, os termos de parentesco são elementos de significação se integrados em sistemas; os “sistemas de parentesco”, assim como os “sistemas fonológicos”, são elaborados pelo espírito no estágio do pensamento inconsciente; e por fim, a recorrência, em regiões afastadas do mundo e em sociedades profundamente diferentes, de formas de parentesco, regras de casamento e atitudes entre certos tipos de parentes etc. leva a crer que, num caso como no outro, os fenômenos observáveis resultam da operação de leis gerais, mas ocultas. (Lévi-Strauss, 2008: 46).

Pensando na música como constituída de uma linguagem socialmente construída, entendida e significada, podendo ser transmitida através da escrita – como na música formalizada no ocidente denominada de música erudita, por exemplo – ou da auralidade – compreendida como um conjunto prático e técnico, transmitido não através de métodos formais, mas sim pela tradição oral, escuta ativa, repetição, entre outros - trago esta analogia para nosso objeto. Entendo os sons como elementos de significação quando integrados em um sistema o qual denomino de linguagem musical. Esta linguagem musical é entendida cognitivamente pelos participantes por ser construída socialmente, entretanto não de forma intencional, racional e sim, à moda de Lévi-Strauss, enquanto sistemas “elaborados pelo espírito no estágio do pensamento

²⁸ Estes são conceitos que definem em parte as propriedades do som. Resumidamente: Altura define se o som é mais grave ou agudo; Intensidade se o som é mais fraco ou forte; Duração é o tempo em que o som se propaga no espaço; e Timbre é a característica, o que o difere de outros sons.

inconsciente”. É possível continuarmos a analogia ao constatar que em todas as culturas a música - ou novamente o que “nós” chamamos de música - faz parte do ordenamento da visão de mundo do grupo, do mesmo modo que os “sistemas fonológicos” e “sistemas de parentesco”, mesmo variando entre as distintas culturas. E a linguagem musical constitui-se enquanto um dos elementos de estruturação do fazer musical presente em todos os cantos do planeta. Pois é impossível pensarmos em uma música sem um mínimo de elementos estruturantes que dão significados às práticas²⁹.

Entretanto não podemos ser inflexíveis a ponto de descartar a agência dos que realizam todo o complexo cultural chamado de música. A própria interpretação é o resultado desta agência. E, no caso do tambor de crioula, esta linguagem se estrutura do mesmo modo que se dinamiza: na realização das *performances*.

Uma diferença apontada pelo autor entre os saberes linguísticos e antropológicos é sobre a finalidade dos termos que formam os sistemas – fonemas e termos de parentesco. Todos sabem qual é a função de um fonema: comunicação. O que é pesquisado pelos linguistas é o meio pelo qual o fonema articulado em uma linguagem chega a este resultado. Na antropologia, o problema é inverso: sabemos que os termos de parentesco constituem-se em sistemas, mas “continuamos ignorando o uso a que se destinam.” (Lévi-Strauss, 2008: 49). Na análise da música o problema é simétrico entre as duas áreas: sabemos que os sons podem se constituir em uma linguagem musical; o problema é como isso ocorre e por quê³⁰.

O questionamento seria se o som e suas propriedades poderiam ou não gerar uma relação de obrigação entre os praticantes, produzindo uma linguagem musical coerente, harmoniosa e significativa para aquele grupo. Pois – do mesmo modo que se preocupam os linguistas – dentre uma infinidade de sons possíveis (vocais, instrumentais), bem como dentre uma infinidade de recursos psicofisiológicos que os

²⁹ Seguimos uma distinção entre música e linguagem musical elaborada por Halbwachs que entende que a música só é possível se estiver estruturada em uma linguagem. “A linguagem musical não é um instrumento inventado depois, para fixar e comunicar aos músicos o que um deles imaginou espontaneamente. Ao contrário foi esta linguagem que criou a música. (...) a música nos faz sair de nosso próprio interior.” (HALBWACHS, 2006, p.212)

³⁰ Esta problemática é compartilhada por Seeger (2015: 14) em sua obra chamada *Por que cantam os Kisêdjê?*. Criticando a análise da música simplesmente através de seus produtos musicais, isto é, o material sonoro bruto ou a música em si, afirma que “(...) é raro que sua análise musical seja relacionada a outros aspectos da vida social e cultural do qual a música sempre faz parte. Bem poucos estudos perguntam: „Por que se faz música desta maneira e não de outra?“, e „Por que afinal fazer música em dada situação, em uma sociedade?“.”

homens possuem, por que certos sons são selecionados e outros descartados na música ou na linguagem oral? Qual a razão da escolha e quais são as leis de combinação? Seria a mais simples que se pode conceber e que pode existir?³¹

Refletindo sobre o sistema de parentesco e na possibilidade de sua origem estar na família nuclear, como se o sistema de parentesco fosse desenvolvido a partir de critérios biológicos, Lévi-Strauss classifica este postulado como perigoso, pois o caráter social do parentesco não é manter a natureza, mas afastar-se dela.

Ele [o sistema de parentesco] só existe na consciência dos homens, é um sistema arbitrário de representações, e não o desenvolvimento espontâneo de uma situação de fato (Lévi-Strauss, 2008: 64).

Para o autor, mais importante que a manutenção da vida é que o parentesco só se estabelece ou perpetua graças à relação de *alianças* entre os termos. O elementar não são os termos isolados (mãe, pai, filho, irmão), mas a relação entre eles.

Nesta linha de raciocínio as sensações biológicas sentidas pelo som poderiam ser o ponto de partida da qual a linguagem musical é produzida e estruturada? A música, segundo Halbwachs (2006), só é possível dentro de uma linguagem que expressa uma memória coletiva. Dialogando com Lévi-Strauss para o qual a família nuclear não é o que é essencial para o desenvolvimento do sistema de parentesco e sim as alianças - ou seja, a relação entre os termos -, os sons isoladamente, mesmo sabendo que produzem efeitos neurológicos nas pessoas³², não poderiam estruturar uma linguagem senão relacionados e esta relação só é possível se significada socialmente.

Neste sentido, trago os estudos de Halbwachs (2006) para o qual a memória coletiva não seria construída a partir da simples somatória de lembranças individuais. Esta é influenciada pela memória de outras pessoas do grupo, quando testemunhos sobre um fato inserem outros pontos de vista em sua reconstrução, sendo que inicialmente apenas alguns fragmentos permaneceriam em nosso espírito. A memória

³¹ Shurmann, ao discutir sobre uma representação etnocêntrica e evolucionista de alguns músicos eruditos sobre as músicas tradicionais que as classificam como primitivas, simples, etc., afirma que “Muito pelo contrário, as pesquisas etnomusicológicas mais aprofundadas, em abordando, por exemplo, as práticas musicais na cultura indígena brasileira, mostram que elas obedecem a uma organização surpreendentemente complexa, baseada em tradições seculares, dando a entender que absolutamente não seria possível explicá-las no âmbito teórico de uma suposta “imaturidade cultural” (Shurmann, 1989: 29)

³² Ver os relatos dos efeitos neurológicos produzidos pelos sons e pela música descritos pelo neurologista Oliver Sacks (2007). Sobre esses efeitos, sabemos que existe uma resposta biológica a certos estímulos sonoros. Somado a esses, e como a pesquisa mostra quando falarei sobre o transe e euforia, existem outros efeitos gerados através dos significados estético-cultural para aqueles que estão inseridos no meio musical que, como defino, vai além dos sons em si.

coletiva só é possível no encontro entre duas representações – a minha e a do grupo – em que “permanecemos em contato com esse grupo e ainda somos capazes de nos identificar com ele e de confundir nosso passado com o dele” (Halbwachs, 2006: 33). Esta reconstrução coletiva também depende que estabeleçam pontos de contato e concordância entre a memória individual e às memórias do grupo. E, se não nos reconhecemos, se não sou reconhecido mais no grupo ou se o grupo não existe mais, por mais que nos esforcemos e estejamos em contato com outras pessoas que o compunha, não conseguiremos mais reconstituir com elas a lembrança do grupo antigo.

É preciso que esta reconstrução funcione a partir de dados ou de noções comuns que estejam em nosso espírito e também no dos outros, porque elas estão sempre passando destes para aquele e vice-versa, o que será possível somente se tiverem feito parte e continuarem fazendo parte de uma mesma sociedade, de um mesmo grupo (Halbwachs, 2006: 39).

Para o autor, a única maneira da memória coletiva continuar presente mesmo depois do grupo dissolver-se seria evocando um fato que tivesse lugar significativo para o grupo, assumindo um ponto de vista que, no presente, ainda receberia sua influência. Neste ponto a música pode ter um papel significativo para a memória coletiva de grupos afro-brasileiros no Maranhão que o conectam com sua história.

Ao retomarmos para nosso objeto, a linguagem musical do tambor de crioula, podemos tomá-la enquanto produto da memória coletiva de grupos específicos em que, mesmo estando constantemente construída devido a influências de outros meios, de outros grupos, ela se objetiva no reconhecimento e na significação da prática pelo grupo.

Portanto defino como linguagem musical um conjunto de sons e gestos relacionados que produzem um significado social para um grupo específico e que são organizados, como a memória coletiva, no “espírito”, no estágio do pensamento inconsciente. Nas músicas de tradição oral, como o tambor de crioula, esta linguagem musical não está formalizada do mesmo modo que a música erudita ocidental, ou seja, objetivada na escrita sob forma de signos que representem os sons e suas relações – a pauta musical – mas está institucionalizada na memória coletiva e vinculada à prática, à repetição, aos gestos, sentimentos, auralidade. Deste modo, a prática, a repetição, a religiosidade, as formas de organização da *performance*, o jeito de falar, entre outros, são elementos constituintes na manutenção da linguagem musical que está intimamente

ligada a um grupo social o qual detém uma memória compartilhada acerca da sua produção e manifestação, acionando-a em momentos específicos. Além disto, estas práticas musicais estão relacionadas a rituais que exprimem e reatualizam as relações sociais e estruturam instituições (como trabalho, religião, relações de reciprocidade, festas cerimoniais, etc.) e presente em diversos aspectos da vida social. No caso das atividades da Sociedade Umbandista Boa Esperança, toda música é ritual ou está inserida em alguma atividade ritual, do mesmo modo que todo ritual é musical ou tem a música como elemento indissociável de sua prática.

Podemos fazer uma aproximação com a teoria do *sistema de dádivas* enquanto um *fato social total* desenvolvido por Marcel Mauss (2003) para pensarmos a linguagem musical de tradição oral bem como a organização de festas em que esta linguagem é determinante. Para Mauss a teoria do sistema de dádivas fundamenta-se em alianças estabelecidas através de trocas que possuem uma carga simbólica e envolve um conjunto de obrigações que estruturam as relações sociais. Estruturam relações por um constante dar-e-receber sendo que, ao receber um presente (dádiva), as partes fecham um contrato cercado de regras socialmente estabelecidas. Apesar de oferecer um presente não ser algo desinteressado, pois se sabe que será retribuído com algo de igual ou maior valor (tendo seu prestígio social elevado caso a outra parte „falhe“ em retribuir), a troca além de material é espiritual, uma comunhão entre almas que une ao invés de separar e propõe um equilíbrio, havendo nesta instituição uma superação do pensamento dualista (interesse x altruísmo; egoísmo x solidariedade; espontaneidade x obrigação). Pela dádiva os homens comunicam-se intersubjetivamente e socialmente, pois não são apenas indivíduos que se obrigam mutuamente, mas também seus respectivos grupos.

Mauss entende o sistema de dádiva como *atos sociais totais*

(...) isto é, eles põem em ação, em certos casos, a totalidade da sociedade e de suas instituições (potlatch, clãs que se enfrentam, tribos que se visitam, etc.) e, noutros casos, somente um número muito grande de instituições, em particular quando essas trocas e contratos dizem respeito sobretudo a indivíduos envolvendo fenômenos jurídicos, econômicos, religiosos, e mesmo estéticos, morfológicos etc. (Mauss, 2003: 309).

Mauss defende as vantagens do conceito que desenvolveu de fato social total - conceito baseado em *fato social* desenvolvido por seu tio Émile Durkheim – ao pensar

em generalidade e realidade para estudar o comportamento dos seres sociais totais e da sociedade em sua totalidade e não divididos em faculdades ou instituições.

Defino a música do tambor de crioula como sendo possível a partir de uma linguagem musical que age de forma estruturante e estruturada a partir de relações sociais estabelecidas e que é encontrada em diversos aspectos da vida social. Portanto defino esta prática musical enquanto *dádiva e fato social total*.

Na música existe uma troca material (sons são fenômenos físicos) e espiritual (comunhão entre almas; rede de reciprocidade; linguagem elaborada no „espírito“, energia) que une as pessoas em grupo e também grupos distintos. Envolve um contrato que está na formulação das *performances* musicais gerando sociabilidade com regras de organização social. A música pressupõe uma comunicação entre homens, que é expressa na relação intersubjetiva, sendo simbólica e ritualmente útil. Em rituais de festas tradicionais a música é estruturante agindo como sistema de dádiva entre homens e entre homens e deuses. No caso do tambor de crioula, refiro-me ao „pagamento de promessa“³³ à São Benedito e outras entidades espirituais.

Entender a música de forma ampla é, portanto, estendê-la para além de apenas um aspecto da cultura para encará-la enquanto uma peça chave para sociabilidade, para formação da visão de mundo, para produção de localidades e sinais diacríticos, para um ordenamento da cosmologia e da filosofia de grupos sociais, como instituição total.

Para Blacking (2007: 201)

A “música” é um sistema modular primário do pensamento humano e parte da infraestrutura da vida humana. O fazer “musical” é um tipo especial de ação social que pode ter importantes consequências para outros tipos de ação social. A música não é apenas reflexiva, mas também gerativa, tanto como sistema cultural quanto como capacidade humana.³⁴

Esta perspectiva amplia a noção da música como uma forma fixa, rigidamente estrutural, para uma perspectiva também gerativa. Leva em consideração a agência dos sujeitos e às formas de gerir a linguagem musical e sua atualização nas *performances*.

³³ „Pagamento de promessa“ refere-se a uma promessa feita a alguma entidade, geralmente a São Benedito, para que traga uma graça almejada. A promessa é paga quando se realiza uma festa com tambor de crioula que envolve um conjunto de obrigações com os convidados e com o santo, como será mostrado no capítulo seguinte.

³⁴ O autor utiliza o conceito *música* entre aspas por entendê-la enquanto específico de determinadas culturas que, em outras, podem não existir ou existir outras com significado diferente da geralmente empregada na palavra “música”. As formas de definir os sistemas musicais variam de cultura para cultura. A utilidade do conceito dá-se pela sua utilidade analítica.

O tambor de crioula se mantém através da prática e oralidade, instituindo-se comomúsica (também estética, devoção, dança) cantada e tocada com instrumentos de percussão. A música, como a dança,são entendidas como uma forma simbólica de comunicação entre pensamentos e sentimentos expressos tanto no canto quanto nos toques e coreografias, entendidos cognitivamente e dando sentido à prática coletiva. Neste sentido os conceitos de representações e de interdependência contribuem para se pensar a respeito de como as práticas culturais instituem-se enquanto música.

Na perspectiva de Durkheim (1970) as representações sociais seriam produto da combinação de sentimentos particulares que juntos transformam-se em algo diferente das representações individuais e são exteriores aos indivíduos, pensamento que se conecta com o conceito de memória coletiva de Halbwachs (2006). Estas se institucionalizam tornando-se significantes e, dentro desta visão funcionalista, cria possibilidades de ação determinadas.

Apesar da *performance* do tambor de crioula parecer demasiadamente improvisada, tendo já ouvido relatos de que “pra dançar, basta querer” ou mesmo “tocar o tambor grande é somente marcar a punção, de resto pode fazer o que quiser”,³⁵ não se pode dançar ou tocar qualquer coisa no tambor de crioula, pois isto impediria a comunicação, esvaziando a possibilidade de entendimento das ações pelos atores sociais³⁶. A comunicação entre os tambores opera de forma interdependente, sendo a ação dos instrumentistas responsável por manter esta linguagem secular. Porém um leque bem variado de improvisações é possível, podendo resignificar as práticas, sem que isso altere significativamente sua estrutura musical.

A percussão do tambor de crioula possui três tambores e uma matraca, os quais serão detalhados no tópico seguinte. Deter-me-ei como exemplo somente aos três tambores. O tambor chamado „meião” possui uma célula rítmica (padrões rítmicos) constante, sendo este responsável por „manter o ritmo” - como dito popularmente – ou marcando a pulsação – como conceituado na teoria musical. Pode ser interpretado de forma mais lenta ou acelerada conforme a toada; pode ser interpretada forte ou leve pelo „coreiro”; pode expressar timbres diversos dependendo da técnica mais ou menos

³⁵ Moraes e Ferretti (In. Ferretti (org), 2002: cap. 3) e entrevista com Barrabás em 12/08/2015, respectivamente.

³⁶ Para essa situação, coreiros e coreiras costumam dizer que o tambor „emprenha” e geralmente a música para até ser „puxada” outra toada.

apurada do instrumentista bem como da qualidade do instrumento e de sua afinação. O tambor chamado „crivador“, possui mais do que um padrão rítmico, mas caracteriza-se pela marcação do contratempo do meio (toque constante fora do pulso) podendo variar entre as células rítmicas padronizadas. Já o „tambor grande“ é o responsável por improvisações que geralmente acompanham a melodia do coro, e que tem a função de marcar a „punga“, ou seja, momentos em que as „coreiras“ fazem uma evolução coreográfica de encontro dos ventres, denominada pelo mesmo nome. As variações do „tambor grande“ são diversas, o que abre um leque muito grande de possibilidades de ação pelo instrumentista. Entretanto um bom tocador deste instrumento é o que além de marcar a punga de maneira correta, ou seja, cognitivamente interpretada pelos atores, consegue variar dentro do que é possível de se entender na roda, isto é, de um modo que aja interdependente com os outros elementos da roda, principalmente com a dança e com a toada que está sendo cantada. Não se pode tocar uma célula constante de outros gêneros como do rock, baião, funk, maracatu, etc. Deve-se obedecer aos sinais do „meio“ (velocidade e intensidade), do „crivador“ (fugir da constância do contratempo), da linha melódica da toada e do movimento das „coreiras“. Bem como é possível notar um conjunto de células rítmicas que são executadas – apesar de diferenças de interpretação – em diversas „rodas“. Estas características das ações dos „coreiros“ mostram uma linguagem musical dos tambores agindo de forma interdependente entre as representações individuais para se criar algo significativo para as ações, isto é, o ritmo característico do tambor de crioula.

Esta análise, entendida como fruto da teia de relações interdependentes, amplia a noção de representação social durkheimiana, pois considera a formação de uma estrutura – no caso musical – vinculada as ações dos agentes à intenção não-finalista, ou seja, produto da ação sem o objetivo de se criar, manter ou modificar uma estrutura, mas sendo simplesmente produto destas práticas que a cria, a mantém ou a modifica. Esta linguagem não estaria, portanto substancialmente fora dos atores e sim constantemente elaboradas subjetivamente a partir de suas relações sociais.

2.3) LINGUAGEM MUSICAL DO TAMBOR DE CRIOLA

Pretendo levantar neste tópico aspectos da linguagem musical do tambor de crioula. Exporei e descreverei o que é a „roda“ de tambor de crioula; os instrumentos utilizados e suas relações; a „punga“ do „tambor grande“; os „sotaques“; dialogia e monologia; e as formas de transmissão.

- A „roda“ de tambor

A „roda“ de tambor de crioula é uma formação circular onde ficam dispostos a „parelha“ - os tambores e a „matraca“ - com os „coreiros“ que a tocam e, ao lado, ficam as „coreiras“ formando o „cordão“.



„Roda“ de tambor de crioula de „ponta de rua“ em frente a sede do tambor de crioula de Mestre Felipe, realizada em 06/06/2015. Foto minha.

Os tambores ficam enfileirados, deitados e apoiados em um pedaço de madeira, sendo somente o tambor grande tocado em pé – e o primeiro da fileira ao lado esquerdo de quem assiste, olhando de frente como na foto - e preso por uma „fita“³⁷ ao longo da cintura do tocador³⁸ e, nas suas costas, outro tocador percute as matraca no corpo do instrumento. A matraca é dispensável em algumas poucas rodas em São Luís – como no tambor de Mestre Felipe ilustrado na foto acima - sendo necessário o mínimo de três instrumentistas e o máximo de quatro. Ao lado dos coreiros que tocam ficam outros que compõem o „coro“, também chamados de „assistência“, tendo sempre um que puxa as „toadas“, conhecido como „cantador“, que improvisa ou canta versos conhecidos. A

³⁷ Ou „correia“. Não são como as „fitas“ usadas no bumba-meu-boi, geralmente feitas com pano ou papel. Como o tambor grande é pesado e recebe a força dos toques, ela deve ser de pano grosso ou couro, grossos e resistentes.

³⁸ Em algumas localidades apoia-se o tambor grande sobre um cavalete. Em Anajatuba, localizada na região de Itapecuru-Mirim/MA, a „fita“ é sinal de distinção. Os donos de tambor costumam leva-las consigo para as *performances*. Em São Luís é comum ver mestres ou „donos“ trazerem seus apitos.

mudança de posição do coreiro que está na „assistência“ para a posição de „cantador“, geralmente ocorre cantando-se o refrão da toada e, posteriormente, improvisando os versos. Isto, porém, não é uma regra fixa, podendo os versos continuarem com o coreiro que assume a posição da „cantoria“.

As músicas do tambor de crioula são caracterizadas pelos participantes como „toadas“ que, segundo Câmara Cascudo, citado no livro de Santos Neto e Ribeiro (2011: 22) pelo etnomusicólogo Joaquim Antônio do Santos Neto, é “Outra forma de romance lírico brasileiro (...), canção breve, em geral de estrofe e refrão, em quadras”. É dessa forma literária que as toadas de tambor de crioula se apresentam na capital. José Valdelino e Joaquim Santos Neto (In. Ferretti, 2002) classificaram diversos temas encontrados em rodas de tambor de crioula. São eles: Auto-apresentação, saudação e cumprimento aos companheiros e à assistência; Auto-elogio como cantador e brincante; Reverência e homenagem aos seus santos protetores; Sátira, descrição de fatos do cotidiano, recordações de situações de pessoas e lugares já vivenciados; Recordações amorosas, homenagens a mulheres; Desafio entre cantadores; Despedidas.

Identifiquei outras duas modalidades que são: de „levantamento“ - que se refere a primeira toada cantada e que inicia a „roda“ de tambor. Segundo José Ribamar

Levantamento da toada é quando a gente vai fazê primeira, primeiro movimento, né, por exemplo „Cheguei“, intão esse é o nome da toada: “Cheguei, eu cheguei, cheguei com minha turma, cheguei”.

Também identifiquei toada de „entrega de promessa“ - que se refere a aquela que, no caso de José de Ribamar, é cantada às 18h no dia em que faz seu tambor „de promessa“. É uma toada de reverência ao santo que tem a função de consumir o pagamento da obrigação religiosa. Segundo José Ribamar

(...) é só em promessa. Quando chega num horário aí a gente tem que cantá pra ele [o santo]. (...) Por exemplo, começou uma hora, meio dia, o horário fixo pra entregar, pra terminar, pra fazer o término da festa é seis horas da tarde. Aí a gente chega, vai cantá pro santo, oferecer a mesma toada [de levantamento] ou outra toada, entregar o tambor e depois tem a reza.

O que ele apresenta se relaciona com seus movimentos de olhar no relógio, antes de começar a roda do tambor de promessa e próximo das 18h.



José Ribamar olhando ao relógio momentos antes de iniciar a toada de „levantamento” na festa de „pagamento de promessa”, em dezembro de 2015. No tambor grande, Weldenes; no meião Marconi; no crivador Hiago; e na matraca Luis Carlos.

A „marcha” determina o tempo em que algumas toadas são executadas até o apitosoar, indicando seu fim. Com o decorrer da *performance* a afinação dos tambores torna-se mais grave e difícil de tocar – o tambor fica „mole”, como dizem – sendo preciso levá-los à fogueira para „quentá”, afinar. Quando os tambores estão prontos, inicia-se uma nova marcha.

O tocador do tambor grande e os coreiros ficam em pé, exceto os que estão no meião e crivador. Esta configuração do tambor de crioula é observada em São Luís, porém existem configurações diferentes no interior³⁹.

A roda de tambor permite uma fluidez espontânea de cada participante, podendo cada coreiro tocar, solar ou cantar com o coro dependendo de sua vontade e/ou da vontade dos outros participantes em uma constante negociação. As coreiras, que cantam e dançam formando o cordão, geralmente entram uma de cada vez no centro, pedindo licença ou recebendo convite simbolicamente através da „punga”⁴⁰, ao receber mensagem transmitida pelo tambor grande.

Em alguns momentos as coreiras dançam simultaneamente dentro da roda. A dança também é bem fluida, geralmente descrita como se “pra dança basta querê”⁴¹ e ter

³⁹ Um estudo considerado importante a ser ainda realizado é o mapeamento etnomusicológico das formas e significados de tocar, cantar, dançar, enfim, „brincar” o tambor de crioula no interior do estado. Este é uma das ações previstas no Plano de Salvaguarda do Tambor de Crioula pelo Comitê Gestor criado com o reconhecimento do tambor de crioula como patrimônio imaterial em 2007 pelo IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) e responsável por pensar ações de reconhecimento e valorização do tambor de crioula. Esta ação ainda não foi realizada.

⁴⁰ O tambor de crioula faz parte de um conjunto de danças afro-brasileiras denominadas de *umbigada* - como o jongo e o batuque de umbigada – características do sudeste do país, entre outros locais. A umbigada traria uma significação de fertilidade e fecundidade.

⁴¹ Ferretti (2002, Cap. 3) relata a fala de uma coreira sobre a motivação para dançar tambor de crioula. Esta questão é discutível, pois se entendermos a dança dentro de uma linguagem do mesmo modo que a música podemos observar uma gramática que determina regras que compõem a dança.

uma saia rodada. É comum representações do tambor de crioula dividido em gênero, tanto por estudiosos quanto por brincantes: homens tocam e cantam e mulheres dançam e respondem o coro. Porém em épocas recentes existe um movimento de homens dançando do mesmo modo que as coreiras, com saia, adornos, etc. e mulheres tocando tambores e puxando toadas. “As mulheres que dão no couro”, por exemplo, é um grupo que se formou ao longo de oficinas oferecidas por Carla Belfort. Suas integrantes são todas mulheres, que tocam e cantam o tambor de crioula⁴². É possível notar homens dançando em algumas localidades no interior do estado do Maranhão, como no município de Anajatuba, porém com outras significações tendo uma semelhança com a Capoeira segundo alguns pesquisadores (Ferretti, 2002; Lameira, 2009; Santos 2014).

- *Instrumentose estruturas musicais*

Os instrumentos utilizados no tambor de crioula são denominados de „parelha” a qual é composta pelo „meião” ou „socador”; „crivador” ou „pererengue”; „tambor grande” ou „rufador”⁴³; e a „matraca”. As palmas também acompanham o ritmo dos instrumentos e a voz faz a linha melódica das toadas.

Os três tambores são confeccionados de troncos de árvores escavados com técnicas complexas de produção artesanal⁴⁴, de modo semelhante aos djembês e dununs da África ocidental⁴⁵. Possuem um formato cilíndrico, sendo a extremidade que prende o couro de diâmetro ligeiramente maior. A confecção dos tambores envolve grande conhecimento de técnicas tradicionais de trabalho em madeira. A escolha da madeira é o primeiro passo. Segundo José Valdelino e Joaquim Santos Neto, as principais madeiras

42 Esta “reinvidicação” feminina em relação a legitimar sua participação nos toques, na execução rítmica da manifestação popular, ocorre há mais de oito anos com o Maracatu Baque Mulher, um grupo de mulheres que se destacam „no baque” em duas principais nações de maracatu do bairro do Pina, Recife/PE. Dizem que “já que antigamente as mulheres só dançavam, costuravam, organizavam...”, hoje querem tocar, cantar, coordenar o „baque” além de discutir relações de gênero, como o machismo no maracatu. Informações extraídas https://www.facebook.com/Maracatu-Baque-Mulher-624717567568489/info/?entry_point=page_nav_about_item&tab=overview acessado em 10/06/2016.

43 Estas foram denominações encontradas na pesquisa. Valdelino e Santos Neto (In. Ferretti, 2002 : 78) apresentam outras denominações

44 Existem empresas que fabricam instrumentos musicais que confeccionam esses tambores em linha de produção, como a Contemporânea. Entretanto, este tipo de instrumentos não é comum de se encontrar em *performances* de tambor de crioula em São Luís.

45 Para uma visualização da semelhança entre o tambor de crioula e a música malinké ao som de djembês e dununs, ver RHITYM FOLI: THERE IS NO MOVEMENT WITHOUT RHITYM de Thomas Rhoebbers e Floris Leeuwenberg disponível em [youtube.com.br](https://www.youtube.com/watch?v=lvPLIuBy9CY) - consultado em 10/06/2016 no site <https://www.youtube.com/watch?v=lvPLIuBy9CY>.

utilizadas são madeiras de “(...) mangue, sororó, pau d`arco, angelim, faveira e mescla.” O couro pode ser de “boi, vaca, veado, cavalo e tamanduá”(In. Ferretti 2012 : 79)⁴⁶.

Barrabás⁴⁷ afirma fazer seus tambores com diversos tipos de madeira, inclusive com algumas raramente usadas, como goiabeira. Considera-se um pesquisador, pois procura informações e técnicas com outros mestres nesta arte, além de experimentar outras madeiras.

Eu já fiz tambor de Jutaizeiro, tambor de Soró, tambor de Carnaubeira, tambor de Pequizeiro, tambor de Cedro, tambor de Pau D`arco, tambor de Goiabeira, rapá eu fiz tambor de tanta madeira que ninguém nunca tinha me dito, nunca tinha falado, nunca tinha visto um tambor dessa madeira.

Para ele a questão é a sonoridade do tambor construído. As madeiras eleitas tem papel fundamental no timbre dos tambores e se relacionam com as fases da lua para saber o momento de seu corte. Elas deixam o som mais seco ou reverberando, mais grave ou agudo, mais intenso ou fraco. Esta questão, de experimentar madeiras que não são usadas convencionalmente na fabricação da parelha, revela a agência dos coreiros que, entretanto, seguem critérios que são percebidos através do estudo dos materiais, da produção do som, e da observação direta de artesão antigos.

É criei, mas isso como um estudo que eu vi das outras madeiras, da fibra das outras madeiras e parecia do, como é que se diz, da cor, né, da umidade dessa madeira de quanta água ela tinha, quanto a outra não tinha, quanto tempo secava, foi um estudo pra mim chega, então não foi uma coisa assim... Então a ciência tá nessas coisas. Porque aí cara, se tu não conhece uma lua como é que tu vai trabalhar num pau? Se tu não conhece uma lua, tu não sabe de onde vem.

Barrabás afirma não gostar de tambores confeccionados em PVC. Chamados de „tambor de cano“ é muito utilizado por ser mais fácil de confeccionar e transportar. Existe também uma preocupação com a preservação do modo tradicional de fabricação dos tambores⁴⁸. Por possuir um timbre bem específico e diferente do tambor de madeira disse-me, informalmente, que o PVC não tem um som agradável e „fica mole“ (desafina) muito rápido. Além disso, existe a preocupação com a manutenção dos conhecimentos tradicionais e valorização de seu ofício:

⁴⁶ Neste capítulo existe uma boa descrição das técnicas de produção das parelhas

⁴⁷ Tem 42 anos, é coreiro e artesão de instrumentos de percussão, incluindo a parelha de tambor. Nascido no interior, mora no centro histórico há muitos anos. Sua casa – Casa do Coreiro – é ponto de encontro de vários brincantes. Participa das rodas da Praia Grande, da Faustina e realiza o tambor da Fonte, na Fonte do Ribeirão, também no centro, todas as terças-feiras.

⁴⁸ Ver sobre a preocupação na manutenção destas técnicas rudimentares em Lameira (2009 : 208)..

(...) Ó aqui, vô te dizê uma coisa, os cara acha que eu sô ignorante, mas aqui nem cubri pros outro tambor de cano eu não cubro. “Rapá ma porque tu num cobre”. Eu digo “Não, porque eu faço tambor de madeira, eu acho que esse é um trabalho que eu faço...” Tá entendendo? Então eu não tenho nada a ver com tambor de cano, quem quiser fazer... Eu olho um cano e nem penso nisso, porque eu, às vezes, eu acho que, às vezes a gente chega numa apresentação aqui mesmo na cidade, as vezes tem quinze grupos de tambor de crioula e tu não vê uma parelha de tambor de pau, madeira.

Existe uma disputa que envolve legitimação sobre o uso dos tambores feitos em PVC ou em madeira. O conhecimento de produção e manutenção dos tambores é algo que gera muito prestígio entre coreiros, sendo que a pesquisa indica enquanto ofício masculino, não sendo encontrada nenhuma mulher que trabalha com fabricação e manutenção de parelha.

Apesar de não trabalhar na fabricação dos tambores de madeira, apenas „cobrindo”,⁴⁹ o tambor, José Ribamar se refere à parelha de madeira como „legítima” e „original”. Quando me mostrou sua parelha, que possui tambores de madeira e de PVC, coloca que “(...) esse aqui é de madeira também, legítimo, esse daqui é PVC”. Quando indagado se queria ter um aparelha só de madeira afirma que sim, pois “(...) essa é a oficial, né?”. Quando indagado se possuía diferenças de timbres

O PVC é mais leve, agora o de madeira se torna mais pesado, mas ele tem um tom graúdo, ele tem um tom mais, mais forte, né, mais abrangente no ritual do som que ele tem, conforme o tamanho dele. Esse aí o tamanho dele é normal, eu queria que ele fosse maiorzinho um pouquinho.

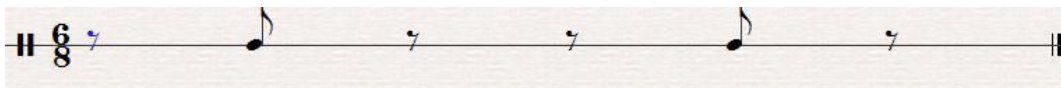
O *meião* é o tambor de tamanho médio que fica justamente no meio da formação, um espaço privilegiado que enfatiza sua função de comandar o andamento e manter a pulsação rítmica. Inicia seu toque antes dos outros tambores logo após a toada ser puxada pelo cantador, geralmente começando de forma lenta, acelerando até atingir o andamento desejado e coerente com a toada. Entretanto pode acelerar em momentos de *euforia* e não deve jamais desacelerar. José Ribamar afirma ser o mais difícil de tocar por conta de sua função musical de base, sustentação rítmica, sendo que, mesmo não tendo variações, demanda esforço físico e técnica considerável. A nota mais aguda é percutida na beirada e o grave no meio do couro. Valdelino e Santos Neto (In. Ferretti : 82) assumem que poderíamos chama-lo de “tambor mestre”.

⁴⁹ Relaciona-se ao ato de colocar o couro no instrumento, que é preso pelas „cravelhas”. Estes são pequenos pedaços de madeira fixados em buracos feitos no corpo do instrumento, próximo a extremidade de maior diâmetro.



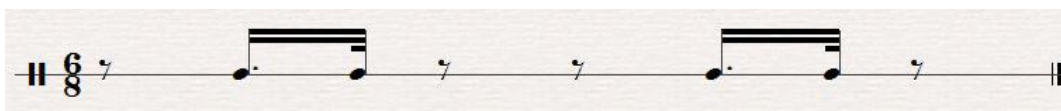
Célula rítmica do meiaõ em São Luís⁵⁰.

O *crivador* é o menor dos tambores e geralmente é o segundo a entrar na evolução rítmica do tambor de crioula. Assenta-se ao lado esquerdo do meiaõ, entrando após este firmar o andamento. Seu toque é produzido na beirada do couro, parte mais aguda. Encaixa no segundo microtempo das colcheias, o que completa e cruza o ritmo do meiaõ. Sua função rítmica, somada ao meiaõ, apoia o solo do tambor grande. Possui mais do que uma variação. Geralmente, e como ensina Mestre Amaral, inicia com um toque simples com uma das mãos



Célula rítmica do crivador.

e depois dobra-se o toque com as duas mãos.



Célula rítmica crivador (dobrado).

O *tambor grande* é o maior de todos e é tocado entre as pernas do tocador e amarrado por uma fita em sua cintura. O tocador posiciona-se em pé, ao lado direito do meiaõ. Este tambor oferece ao tocador uma grande variedade de timbres que são explorados pelo tocador. Por exemplo, o som grave no meio que pode ser „socado“ ou „espalmado“ ou mesmo tocado com os cotovelos; o toque na beirada do couro,

⁵⁰ Há uma divergência entre Leitão (2013) e Valdelino e Santos Neto (In. Ferretti, 2002) na transcrição do tambor de crioula a respeito da acentuação ser o toque agudo ou no toque grave. Adoto a interpretação de Valdelino e Santos Neto devido ao fato da pulsação se encontrar no toque grave, toque básico que deve ser escutado por todos, portanto que deve soar mais intenso – com acentuação; além de ser o momento que deve confluir com o toque do tambor grande denominado de „punga“. Todos os exemplos aqui se aplicam a São Luís, sendo tocado diversamente no interior do estado.

dependendo da posição dos dedos (mais abertos ou fechados), produz um som mais agudo ou grave; o toque de „molho“, isto é, notas fantasmas (*ghost notes*) são executadas percutindo levemente no couro e, portanto, não produzem um som com grande intensidade, mas são fundamentais no preenchimento sonoro e na movimentação total do corpo.

Barrabás relaciona o toque do tambor grande com o estilo, a maneira com que a pessoa se relaciona com o tambor. Expressa o sotaque do coreiro. O toque é algo subjetivo, devendo o coreiro ter o cuidado de não perder o momento da „punga“, que é a sincronização do momento do toque grave do meio com a evolução coreográfica da dança das coreiras: o encontro dos ventres⁵¹.

Tem muita liberdade de improvisação. Por outro lado é possível reconhecer frases rítmicas (padrões) parecidas, como as transcritas por Leitão (2013: 83-84) e Valdelino e Santos Neto (In. Ferretti, 2002: 85-88). Com relação ao som extraído para a punça, área de som mais grave, nota-se que é importante na significação da linguagem musical do tambor. Tem a ver com o estilo, a maneira com que a pessoa se relaciona subjetivamente com o tambor e com a dança das „coreiras“. Pode corresponder diretamente à localidade do tocador, expressando seu „sotaque“.

Segundo Barrabás, „sotaque“ é o jeito de se organizar o tambor que envolve o jeito de tocar, de cantar, de dançar e também o jeito de se fazer a festa. Diz reconhecer rapidamente o „sotaque“ do coreiro quando observa ele tocar ou cantar: „punga“ no meio ou beirada; jeito de cantar mais „afobado“ - alto/gritando - ou no „baixão“ - mais cadenciado; o andamento das toadas mais rápido ou devagar são sinais diacríticos que envolvem as localidades das comunidades de origem de coreiros e coreiras.

Segundo Valdelino e Santos Neto (In. Ferretti, 2002: 85) a „punga“ no tambor grande

(...) provoca excitação rítmica corporal de tal forma que seu tocador ao fim do processo evolutivo de uma marcha de tambor, chega a um estágio aonde seu corpo passa a vibrar numa relação direta coincidente como o próprio ritmo executado.

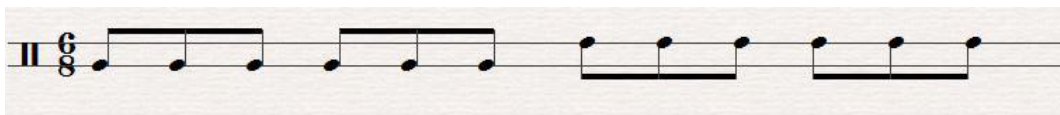
Sua execução começa assim que o meio e o crivador firmam a base rítmica da toada, em um toque simples

⁵¹ Esta questão da importância da sincronização das „pungas“ do tambor grande e das coreiras é recorrente dentro do meio do tambor de crioula.



Início do tambor grande após a base rítmica do meião e crivador.

Outros exemplos de toques do tambor grande são colocados por Valdelino e Santos Neto (In. Ferretti, 2002: 85 – 87) e divididos de acordo com sua função. São eles: o *improviso*, o *repinicado* e o *ajuntamento da punga*. O *improviso* é uma combinação do toque simples com outras células rítmicas conhecidas do tocador e que se relacionam com a toada e com a intenção do tocador com as coreiras. O *repinicado* caracteriza-se por uma célula rítmica constante, de altura aguda que finaliza com a „punga“. Weldenes categoriza este toque como „dobrado“, enretanto mesclando notas graves e agudas, do mesmo modo que é chamado na matraca.



Toque „dobrado“, executado com as duas mãos, em notas graves ou agudas.

O *ajuntamento da punga* caracteriza-se por uma sequência de células rítmicas variadas que culminam na punga⁵².

Uma célula importante a ser mencionada, me foi ensinada por Carla Belfort e está presente em muitas rodas de tambor de crioula em São Luís, especialmente no Coroadinho e no Centro Histórico, transcrita a seguir

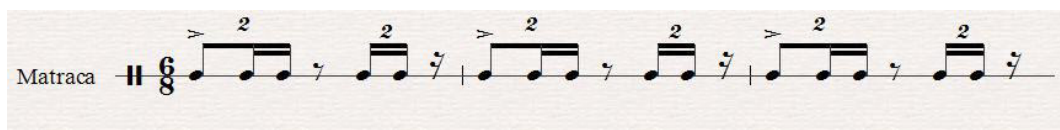


Toque de tambor grande.

⁵² Exemplos de transcrições de toques de tambor grande podem ser encontrados em Leitão (2013: 84) e em Valdelino e Santos Neto (In Ferretti, 2002: 85 – 87)

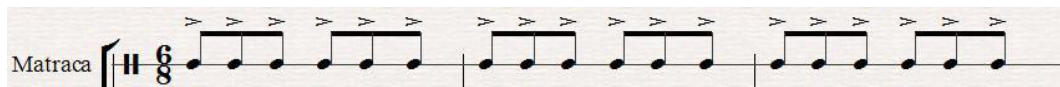
As *matracas*⁵³ são pedaços cilíndricos confeccionados com madeira de vários tipos. Como dito acima, a respeito do tambor de Mestre Felipe, não é utilizada em todos os grupos. Possui um tamanho de aproximadamente 40 cm e de 3 a 4 cm de diâmetro, se assemelhando a baquetas. São percutidas em par, com ambas as mãos, no corpo do tambor grande, sendo que o tocador se posiciona agachado atrás do tambor grande. É geralmente o penúltimo instrumento a entrar em uma toada, o qual é seguido pelas palmas. Possui um timbre agudo, com altura superior aos outros tambores. Geralmente a intensidade deste instrumento é mais elevada.

Sua principal célula rítmica, observada em campo é



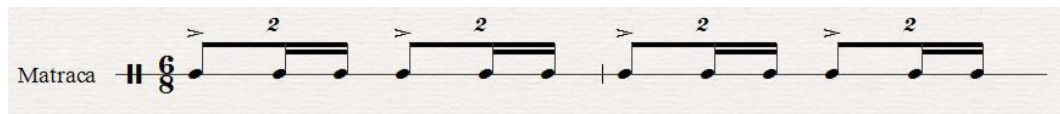
Toque da matraca. Utiliza-se a manulação D D E D⁵⁴, transcrito pelo autor na festa de pagamento de promessa de José Ribamar em dez. 2015.

Foi observado em campo, um toque „dobrado“, que se caracteriza pela acentuação de todas as colcheias do compasso, como mostrado a seguir.



Toque da matraca „dobrado“, executado no pagamento de promessa José Ribamar – transcrição do autor.

Outro toque da matraca foi observado em campo algumas vezes como variação da célula principal, outras vezes executada de forma constante.



Célula rítmica executada por Luís Carlos no tambor „de promessa“ de José Ribamar em 2015. Costuma usá-la sem variação.

⁵³ As „matracas“ de tambor de crioula se diferenciam das usadas no bumba-meu-boi. Nesse sua forma é retangular e é percutida uma contra outra, diferente do tambor de crioula em que é percutido no corpo do instrumento. Os padrões rítmicos também são diferentes.

⁵⁴ Foram observadas outras manulações no decorrer da pesquisa.

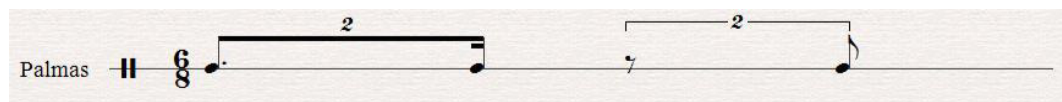
As *palmas* no tambor de crioula são executadas por coreiros e coreiras em vários momentos durante a roda. Não se bate palma o tempo todo. Pelo que pude notar, as palmas tem um propósito de „esquentar“ a roda, de exortar os participantes. Foi observado algumas vezes em campo o toque da palma pausar quando o cantador está improvisando e voltando na parte do coro. Talvez para poder escutar os versos improvisados e estimular as pessoas cantarem no momento do coro.

Pude perceber dois padrões de palmas. O primeiro se caracteriza pela marcação do pulso, juntamente com o toque grave do meio.



Exemplo de palmas no tambor de crioula

O outro é uma célula rítmica encontrado em diversas manifestações brasileiras.



Exemplo de variação de palmas

A música do tambor de crioula pode ser percebida como obedecendo a um padrão rítmico binário composto, conhecido como 6/8, que consiste em uma subdivisão ternária do pulso⁵⁵. A rítmica do tambor de crioula apresenta um entrelaçamento que compõe um ritmo cruzado através da polirritmia dos instrumentos de percussão. Como veremos abaixo *é contramétrico*, o que gera uma dificuldade de transcrever as toadas inteiras do tambor de crioula em fórmulas de compasso⁵⁶.

Como observado por Joaquim Santos Neto (In. Santos Neto e Ribeiro, 2011: 27), não pretendo afirmar definitivamente a atribuição do compasso 6/8 ao tambor de crioula, visto que ele também pode ser transcrito em binário simples 2/4. Muito menos as transcrições tem pretensão de ser uma forma rígida para *performance*, sendo utilizada

⁵⁵ *Pulso* é uma unidade básica usada para se medir o tempo que, repetindo, divide-o em partes iguais, sendo seu conjunto denominado de *pulsção*. Dependendo da composição pode ser regular ou irregular, acelerando ou desacelerando. No tambor de crioula quem marca a pulsção, ou andamento, é o meio em resposta ao andamento fornecido pela toada cantada. Este andamento pode ser alterado, acelerando conforme o tambor „esquenta“.

⁵⁶ Compassos são utilizados na escrita da música ocidental para fornecer a unidade de tempo que dará a pulsção e o ritmo de determinada composição ou de partes dela, visto que podem haver mudanças de compasso no decorrer da obra.

como registro e ilustração das análises. Como a pulsação dada pelo meio (também chamado de “tambor mestre” pelos autores) é ternária, isto é, possui o microtempo composto de três colcheias e possui um toque sem alterações, optamos por transcrever os exemplos desta forma⁵⁷. Além disso, interpreto a sonoridade da música tradicional maranhense como pulsando em três. Bois, Divinos e tambor de crioula e de mina soam de modo parecido, principalmente com relação à pulsação. Observei com relação a isso a entidade de José Ribamar dançando a mina dando três passos a cada sequência rítmica, isto é dividindo-o em três.

Habita no senso comum a noção da música brasileira atrelada ao conceito de *síncopa*, como a noção de „samba sincopado”⁵⁸. Segundo Sandroni (2012) síncopa é um conceito específico da música erudita ocidental que pode não ser muito útil na definição de músicas de outras tradições, como a música africana e afro-brasileira. A formulação do conceito perpassa pelas noções de ruptura no discurso musical através do deslocamento do acento rítmico que quebraria a regularidade do pulso, indo contra a expectativa do ouvinte. É como se o pulso fosse o ritmo regular, e a síncopa, situada nos microtempos entre um pulso e outro, fosse o irregular, exceção à regra. O que ocorre na música brasileira, principalmente na música regional e que enquadra o tambor de crioula, é que o „irregular” é a regra.

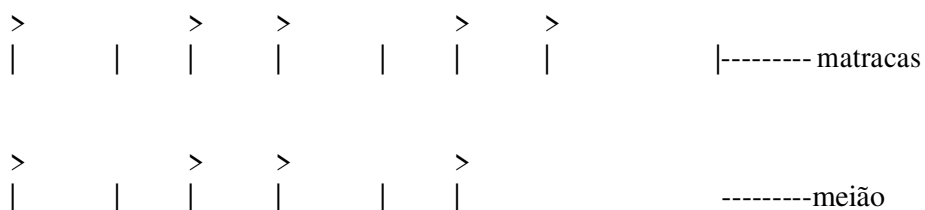
Considerando a limitação do conceito de síncopa devemos procurar outros que dêem conta na análise do produto sonora música do tambor de crioula. Sandroni cita a análise do etnomusicólogo Mieczyslaw Kolinski⁵⁹ para discorrer sobre a métrica e ritmo. A métrica é a base, a infraestrutura sobre a qual a superestrutura rítmica se desenvolve. No samba, por exemplo, a infraestrutura (métrica) seria o compasso 2/4, isto é, um compasso binário simples, que é marcado pelo surdo (1, 2, 1, 2...) e pelo qual toda evolução rítmica deste e de outros instrumentos se desenvolve.

Nas polirritmias africanas, a métrica seriam as pulsações isócronas que, possibilitando a coordenação do conjunto, às vezes são manifestadas pelas palmas ou pelos passos de dança dos participantes; o ritmo, as durações variadas que constituem cada uma das partes complementares da realização musical (Sandroni, 2012: 23 *apud* Arom, „Du pied à la main: les fondements métriques des musiques traditionnelles d’Afrique Centrale” : 19 -21).

⁵⁷ Esta interpretação é corroborada por Leitão (2013: 83).

⁵⁸ Sandroni (2012: 21) afirma que “De fato, alguns musicólogos viram na síncopa uma característica definidora não apenas do samba, mas da música brasileira em geral”

⁵⁹ A propósito do livro *Studies in African Music* de A. M. Jones, publicado em 1960 (Apud Sandroni, 2012: 23)



Estas premissas musicais são importantes para reconhecermos as dificuldades de definirmos a sonoridade da música do tambor de crioula, bem como, de transcrever em partitura. Por outro lado a notação escrita possui o valor de exemplificarmos nosso pensamento, sempre de forma cuidadosa, didática e explícita, para que possa dialogar com novas pesquisas sobre o tema.

- *Sotaques*

Os *sotaques*⁶⁴ se referem a diferentes interpretações tanto da linguagem quanto da *performance* do tambor de crioula. Envolvem a formação de diferentes métricas e padrões rítmicos; usos dos instrumentos e suas técnicas; formas de cantar; formas de *deperformance*⁶⁵. É o jeito de organizar o tambor: de tocar, de cantar e também o jeito de realizar a *performance*.

Para se levantar detalhadamente os sotaques de tambor de crioula do Maranhão, uma ampla pesquisa por todo estado seria necessária. Apesar de não ser o foco do trabalho, quero expor alguns destes sotaques que ilustram a dinamicidade do tambor de crioula.

Alguns coreiros, como Barrabás e Weldenes, dizem reconhecer o sotaque de outros coreiros quando observam e escutam. O jeito de „marcar a punça“ (no meio ou na beirada do tambor grande), o modo de cantar („afobado“ – forte, gritando – ou no

⁶⁴ Importante modo de diferenciação entre estilos de bumba-meu-boi, que se denominam sotaque de „matraca“ (ou da „Ilha“), da „baixada“ (ou de „Pindaré“), de „costa de mão“, de „zabumba“ (ou de „Guimarães“) e de „orquestra“. Esta categoria, muito usada tanto no bumba-meu-boi quanto no tambor de crioula, é emprestada da linguística, sendo acionada justamente para a definição dos diferentes tipos de se fazer música dentro de uma mesma manifestação cultural. Isto indica a importância da linguagem dialógica na música do tambor de crioula entre os participantes.

⁶⁵ As diferentes formas de *performances* serão ilustradas no próximo capítulo. Neste nos deteremos a formas musicais.

„baixão” – cadenciado), o andamento (mais rápido ou lento), as diferentes toadas e as células rítmicas do meio e crivador, são alguns elementos da linguagem musical que se diferenciam e formam sinais diacríticos, pois se relacionam com as localidades em que o tambor de crioula se manifesta.

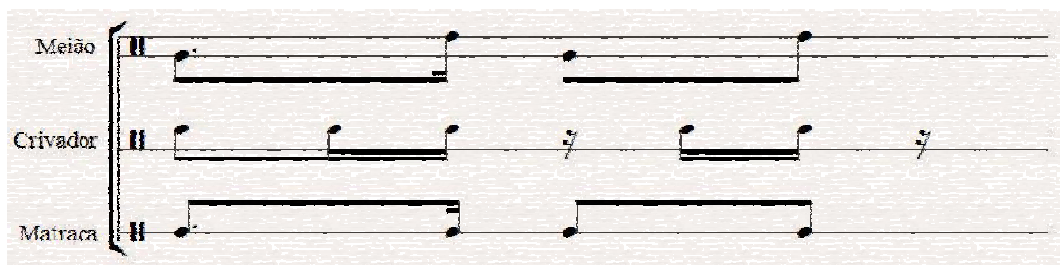
Barrabás afirma que o sotaque de „matraca” está presente nos municípios de Bequimão, Alcântara, Mirinzal e na região da Baixada. Caracteriza-se musicalmente pelo uso da matraca, a punção na beira do tambor e andamento mais acelerado que São Luís. Em Quiá, comunidade onde nasceu, não tinha matraca. Do mesmo modo que em São Vicente Ferrer, município próximo. O meio é „balanceado”, ou seja, cadenciado, e a cantoria é no „baixão”, grave e „sem afobá”. José Ribamar coloca que o „baixão” se refere ao jeito de tocar, de cantar e também a linguagem verbal dos versos.

Baixão é conforme o jeito de cantá, e o jeito de tocá deles. (...) aqui nós tocamos tambor corrido. Mais sofisticado, mais forte. E tem outros que tão aí, que cantam aí que é, a gente quase que não consegue acompanhar, porque é outro cantar, é outro ritmo, é o linguajar.

São Vicente Ferrer é a cidade de nascimento de Mestre Felipe. Seu tambor em São Luís também não possui matraca. Entretanto Mestre Amaral, sobrinho de Mestre Felipe e que vem para São Luís do mesmo município, opta por usá-las. Podemos notar tanto uma continuidade quanto uma ruptura ou reinterpretação na linguagem musical com os deslocamentos.

Dona Roxa diz que o sotaque do tambor de Mestre Felipe é o „rojão”. Este sotaque é, segundo Roxa, mais lento porque não se usa matraca. A matraca poderia sugerir uma dinâmica mais acelerada ao tambor de crioula. Comparando este sotaque com de sua terra natal, a comunidade de Santa Rosa dos Pretos na região de Itapecuru, afirma é mais lento que o tambor que dançava quando criança. Para ela, o sotaque da região de Itapecuru é mais parecido com o „corrido” característico de São Luís.

Pude participar de duas rodas de tambor de crioula em Vargem Grande, na região de Itapecuru, que corroboram com as afirmações de Roxa. Percebi uma diferença, em relação a São Luís, no que se refere aos padrões rítmicos do meio, crivador e matraca.



Meião, crivador e matraca no „sotaque” da região de Itapecuru.

Além dos padrões rítmicos há variações no andamento e na métrica. O andamento em Itapecuru é mais rápido do que observado em São Luís. A métrica pode ser percebida em compasso binário simples, 2/4. Os padrões rítmicos do meião, crivador e matraca se relacionam do modo exposto acima.

- . *Dialogia e monologia*

No tambor de crioula o canto é *dialógico* - ou seja, existe uma comunicação/diálogo entre os improvisos cantados - e *responsorial* - com o coro respondendo aos solos improvisados. O canto expressa um regionalismo visível na poética e impoação vocal. Os versos cantados de um para outro coreiro, dentro da dinâmica da roda de tambor em que ora se canta solo e „puxa a toada”, ora responde o „coro”, expressam um vasto conhecimento da cultura maranhense, do meio ambiente e de relações políticas e sociais.

Tendo a música como uma forma simbólica de comunicação, os toques também são dialógicos, comunicam-se entre si, e responsoriais, como o tambor grande que responde ao improviso do puxador⁶⁶, comunica-se com os outros tambores e principalmente dialogando com as coreiras no momento da punga. Os tambores meião e crivador possuem células rítmicas constantes que dialogam entre si, sendo o meião uma forma de marcação do pulso e o crivador sobressaindo-se nos contratempos. Nas palavras de Barrabás

Um tambor bem tocado é o conjunto mêmoo que eu te digo. É a cantoria, tá entendendo, tira a toada certa pra`quele batuque pra`quele toque, a cantoria. A assistência, falando no côro. Os tambor tudo dialogando um com outro,

⁶⁶ Esta perspectiva de comunicação na polirritmia de toques de percussão pode ser observada em Carvalho (2007) a respeito do maracatu-nação pernambucano.

conversando um com outro, sem tá apavorado, tudo naquele espaço, cada um no seu espaço e tudo bunitinho.

Nota-se nesta fala a caracterização dos aspectos comunicativos na música do tambor de crioula. O “conjunto”, a “toada certa pra”quele batuque”, os “tambor tudo dialogando um com outro”, “cada um no seu espaço”, são exemplos desta caracterização. Sobre o toque do tambor grande, Barrabás nos informa que o mais importante não é executar células rítmicas complexas e sim a marcação da punga.

O cara mais simples, mas que tá tocando aquela coisa limpa, um som limpo, e marcando em cima da punga, bunitinho, tá tocando tambor, siô.

„Marcar a punga” é, pois, uma das características do tambor de crioula que envolve dialogia entre meio, crivador e tambor grande em sintonia com movimentos da coreira. Esta relação „esquenta o tambor”, ou seja, causa a sensação de *euforia coletiva*. Barrabás afirma que

É justamente do meio, aquele tempo do meio que vai te dando noção do que é a „punga”, que vem pra mulher, né. Porque se a mulher que é „baiadêra” mêmô, que conhece tambor ela não vai dança uma „punga” a tôa no ar, num vai tá jogando saia, besteira, fazendo besteira, ela vai tá no ritmo, marcando e tal, e tudo, animando, e o cara que tá tocando o grande já se anima, todo mundo se anima, e não é bonito? „Baiadêra” mêmô, „baiadêra” que tá dançando ela vai dizê, se o caboclo conhece mêmô a arte, tá dentro porque ela conhece mêmô, mas se o cara errá uma punga ela vai te hummmm... ela vai joga é a saia em cima de ti ainda, vai te tirar uma onda

José Ribamar, em entrevista sobre a música do tambor de crioula, ressalta importância da comunicação dialógica na cantoria entre os participantes, da necessidade de participação coletiva e da sensação de prazer. Quando indagado sobre o que era uma boa roda de tambor, afirma que

É importante que teje o grupo completo, né, que é a sensação, é o prazer da gente fazer a música com o repertório completo, como eu quero dizer, com todos os coreiros e coreiras, (...) O trabalho da cantoria, isso é um dom, é um dom de si mesmo da gente mesmo, quer dizer os versos, puxa a toada depois da toada tem os versos. Aí solta para o grupo, para o coro fazer o trabalho com a gente, a gente retorna de novo, aí faz o trabalho referente a São Benedito ou qualquer um santo que esteja na mente a gente faz o trabalho correto.

A sonoridade da música do tambor de crioula possui um aspecto mântico, do mesmo modo que algumas formas musicais da África Ocidental, sempre com um coro

repetitivo e com uma melodia com poucas variações, assim como o ritmo do meio e do crivador também constantes, apesar de no crivador aparecerem algumas variações⁶⁷.

Carvalho (2007) faz uma análise do maracatu nação pernambucano a qual pode ser muito pertinente ao estudo do tambor de crioula. Ele analisa um processo de *reificação*, tanto do que se diz sobre o maracatu, isto é sua representação, quanto em sua linguagem musical, que se relaciona com características mais ou menos dialógica desta linguagem.

A partir da década de 1990, identifica o que ele denomina de „boom“ do maracatu, momento em que entra em evidência no cenário artístico cultural nacional e internacional. Há uma proliferação de grupos ao redor do mundo, coexistindo com uma super valorização de seus elementos estéticos que são elevados a categoria de „arte“. Mestres, batuqueiros e dançarinos saem de Pernambuco para oferecerem oficinas em outros estados como São Paulo, Rio de Janeiro, Santa Catarina, bem como fora do país. Fiz parte desta história, tendo contato e vivência com mestres importantes do maracatu-nação. Mas os elementos mais procurados por estes aprendizes de maracatu são os musicais e coreográficos, mesmo porque não é comum entre estes grupos – definidos por Carvalho como *para maracatus* - pretender ser uma nação de maracatu, o que implicaria um envolvimento mais ou menos direto com religiões denominadas de Xangô ou Jurema – religiões afro-brasileira de Pernambuco vinculadas à prática do maracatu-nação.

A questão levantada pelo autor, que nos interessa, é que com esta proliferação de grupos e oficinas a linguagem musical se altera significativamente. O que era apreendido em vivências práticas a partir de sua *comunidade de fala* – termo emprestado da linguística – passa a ser também ensinado de forma fixa, com nomes de toques, técnicas, regência, convenções, etc. Esse movimento reifica uma linguagem antes dialógica - isto é, seus atores, como numa conversa, trocavam intenções, emoções, informações que eram decodificadas e entendidas sem o artifício da linguagem oral, que permitia “que se abra espaço para o não-controle absoluto do evento musical” (Carvalho, 2007 : 20) - para uma linguagem monológica, em que cada um sabe antes da realização *daperformance* o que deve acontecer, em qual momento e de que maneira,

⁶⁷ É importante salientar que as células rítmicas do meio e do crivador também sofrem alterações em determinadas regiões do estado, como mostrado acima.

com qual técnica, etc. No tambor de crioula a dialogia ainda é bem marcante apesar de haver um esforço, principalmente em oficinas, em transmitir formas fixas de toques, técnicas e regência. Entretanto convenções, por exemplo, breques e evoluções rítmicas em uníssono, não foram observadas.

- *Paisagem sonora*

Em uma roda de tambor de crioula, além dos sons dos instrumentos e do canto, muitos elementos sonoros estão presentes. Estes sons compõem a paisagem sonora. Seu estudo, segundo Schafer (2011), se caracteriza pela análise do universo sonoro que nos rodeia. Para isso, uma escuta ativa – ou seja, uma escuta atenta aos diferentes timbres de forma a identificá-los – a todos os sons do ambiente em que se está realizando o trabalho faz-se necessária.

Gritos, risadas, conversas, fogos de artifício, sons da radiola⁶⁸, banda, etc. fazem parte do material sonoro das diversas rodas frequentadas. Em algumas *performances* a intensidade da paisagem sonora pode ser maior, em outras menor. Foi sentida intensamente em locais em que tinham outros eventos musicais, como em festas de „pagamento de promessa” e no centro histórico em épocas festivas. Cabe-nos a tarefa de compreender o significado destes sons, sendo que em meu entendimento pode se relacionar com o fenômeno da euforia coletiva.

A festa de São Benedito de Alcântara, que goza de muito prestígio entre os coreiros e coreiras de São Luís, possui uma relação histórica com intervenções acústicas. É um tambor que, segundo relato informal de uma pessoa da comunidade que preferiu não se identificar, foi autorizado aos negros que fizessem a festa a São Benedito em frente à Igreja de Nossa Senhora do Rosário. Desde o início da festa observada, em 2015, o som da banda da igreja (com uma formação composta de caixa, surdo, pratos e instrumentos de sopros como trombone, trompete e saxofone) interage com o tambor de crioula. A relação que se estabeleceu entre os dois grupos merece ser estudada mais a fundo, mas o fato é que perdura até hoje. Pude perceber que uma preocupação dos participantes era com o som da radiolade reggae que começaria às 22h

⁶⁸ Radiola consiste em uma formação de amplificadores chamado de *paredão* que produzem um som grave intenso que acentua o grave do baixo elétrico no reggae. Muito comum no Maranhão são as festas de radiola em que casais dançam juntos ao som do reggae, entre outros ritmos.

e poderia atrapalhar a *performance* muito mais do que o som da banda. Também me foi relatado que apesar de outros sons „interferirem“ na *performance*, o tambor de crioula deveria ser tocado „mais forte“, de modo que sua intensidade seja percebida para além da banda e da radiola. Esta „interferência acústica“ entretanto não impediu e não impede a realização do tambor de crioula. Ocorre que pode parecer „bagunçado“ aos desavisados, que foi o que me ocorreu antes de uma reflexão a respeito do assunto. A isso se soma a constante troca de tocadores e de instrumentos durante as marchas, sem interrupção das toadas e mais de uma toada sendo cantada ao mesmo tempo, que se relaciona ao modo em que o tambor de crioula é organizado nesta festa.

Seeger (2015: 155-164) enxergava a sociedade Kisêdjê como uma orquestra, justamente porque os cantos os quais pesquisava quase nunca eram eventos isolados: quando se executava *um canto em uníssono* na casa-dos-homens outros cantos, como o *canto triste*, era cantado dentro das outras casas. Estes elementos compunham um cenário musical total sendo que sem esta interferência acústica a *performance* seria feia aos participantes por não as deixarem eufóricas, uma das principais funções da música naquela sociedade. O que pude perceber em Alcântara foi algo parecido: mesmo com diversas „intervenções acústicas“ externas como a banda, a radiola de reggae, e internas, com toadas cantadas ao mesmo tempo, o tambor de crioula acontece e com uma euforia notável sentida entre os participantes, entre o público e entre coreiros e coreiras de outras localidades que procuram participar da festa.

Gritos, como “Eh coreira!”, “Coro, coro, coro”, “Iiiii coreiro!”, entre inúmeros outros, são muito característicos do tambor de crioula. Pude perceber que estes gritos tem uma intenção de exortar os praticantes para que cantem ou dançam com vigor e euforia. Estes gritos também podem significar um deboche com outros companheiros, quando se erra um toque ou um passo de dança e que interrompem os diálogos musicais. Este deboche agiria como um alerta para que se preste atenção nas informações que estão sendo transmitidas entre os participantes.

- *Modos de transmissão: „dom“ e oficina*

Os modos de transmissão do tambor de crioula se relacionam com a forma com que as pessoas, tanto quem aprende quanto quem ensina, se relaciona com o tambor.

Quando cheguei a São Luís querendo aprender a tocar o tambor de crioula, um coreiro me sugeriu que se eu quisesse aprender o básico para participar das rodas, tinha que ser por meio de oficinas. Mas o aprendizado só seria efetivado caso eu participasse de muitas rodas de tambor, tocando e cantando. Carla Belfort também me alertou para eu participar do maior número possível de rodas, pois ali se aprenderia o tambor de crioula, vendo, ouvindo, tocando, cantando, conversando, e tudo que envolve a participação direta em *performances* de tambor de crioula.

Muitos coreiros e coreiras tem o tambor de crioula como uma prática que vem desde a infância. De modo semelhante que sua mãe Dona Roxa - que diz ter aprendido com os pais em Itapecuru, na comunidade em que nasceu - Carla Belfort diz que o „gosto“ pelo tambor começou desde que era bem pequena.

Eu comecei a dançar tambor aos 5 anos, com mamãe, aí mamãe me levava pra casa de [Mestre] Felipe, era tão gostoso quando eu era criança, de sair. Aí eu ia pegando, pegando, pegando, e até hoje sou apaixonada por tambor

Barrabás possui tios que tocam e lhe ensinaram o tambor de crioula e fala muito de sua relação do tambor e dos parentes (avô, pai, tios) que lhe ensinaram . “eu sei que isso aí também tá na raiz da gente, da cultura, né? Isso tá mais no sangue da pessoa, né?”

Sebastiana, filha de José Ribamar, quando indagada sobre o que ela sentia quando dança o tambor de crioula, fala de seu aprendizado.

(...) assim eu sinto assim o gosto de dançar, por que ninguém me ensinou, eu sinto assim que eu gosto mesmo de dançar, só não danço quando eu não posso e quando eu posso eu danço (...) é uma emoção ali ta participando, compartilhando aquilo que a gente sabe com outras pessoas. É isso aí, acho legal. Meus filhos, esse aqui [Hiago] já bate um pouquinho, o outro [Luís Davi] também já qué batê.

Seu filho, Hiago, com 7 anos é „abatazeiro“ do terreiro de seu avô e toca o tambor chamado de „contra-guia“ nas sessões de tambor de mina. Toca também meião e crivador no tambor de crioula junto com os adultos. Seu outro filho, Luís Davi, com três anos já toca o meião com muita segurança. Pratica sempre nos tambores de seu a avô e improvisa latas de leite em pó – que servem de meião e crivador – e garrafas PET – que se transformam em tambor grande.



Luis Davi praticando o tambor de crioula com seu vizinho em latas apoiadas em um pedaço de pau improvisado, no quintal de sua casa.

José Ribamar afirma que tanto os toques quanto as cantigas são um „dom“ que as pessoas que trabalham com a „cultura“ tem. Quando indagado sobre como aprendia os toques do tambor de mina e do tambor de crioula diz que “vem de dom. Aí a gente já passa pros acompanhante”.

Pude notar durante a pesquisa que este „dom“ envolve um aprendizado cotidiano que perpassa por brincadeiras, pela percepção auditiva, repetição dos gestos e técnicas corporais e musicais, expressão de si, algo próximo da mimese. Entretanto, alguns modos de transmissão da parte rítmica do diálogo musical do tambor foram observados tanto em oficinas quanto fora delas, como mostrarei a seguir.

O primeiro denomino de *demonstração*. Consiste em demonstrar o toque que é observado, significado e entendido pelo „coreiro novo“⁶⁹ que o repete. Geralmente a linguagem verbal é acionada para explicitar a manulação, o andamento, o local e o jeito de se bater (técnica) que fornece o melhor som, entre outros elementos.

O outro seria o *toque nas costas*. Consiste em bater nas costas de quem aprende, enquanto o mesmo executa o toque no instrumento. O toque nas costas é utilizado para sentir corporalmente o toque em conjunto com a execução do instrumento, o que facilita o entendimento. Este modo de transmissão foi primeiramente observado antes do início da pesquisa, em uma visita ao Bumba-meu-Boi sotaque de zabumba de

⁶⁹ Categoria que se relaciona com os aprendizes de tambor de crioula.

MestreLeonardo, em 2013, no bairro da Liberdade, em que R.⁷⁰ tentava me ensinar o toque do panderito.

O método de *pergunta e resposta* consiste em ensinar de forma separada as partes de um toque, para depois executá-la em seu conjunto. Por exemplo, o coreiro que ensina faz o toque do meio, lentamente, para o outro encaixar a célula do crivador no momento em que o meio não toca.

Já o uso de *onomatopeias* consiste em dizer em palavras qual é o toque do tambor, por exemplo, “pá tum, pá tum” para referir ao toque do meio. C., coreiro que frequenta muitas rodas de tambor de crioula pelo centro, é de Alcantara e me disse sobre o modo que seu avô lhe ensinava o tambor. Dizia que o meio era “ta tu, ta tu”, o crivador “te peguei, te peguei” e o tambor grande “já tirei, já tirei”. Cantar estas três frases soa muito parecido com a polirritmia do tambor de crioula.

O *tocar junto* é uma forma de transmissão que envolve a prática de conjunto entre quem aprende e quem ensina. Podem ser executados o mesmo toque, porém em instrumentos separados, a exemplo de duas pessoas tocando a mesma célula rítmica, um no meio e outro no crivador. Quando o aluno consegue realizar os primeiros toques, outros coreiros se juntam a parilha para executarem em conjunto todos os ritmos simultaneamente.

O que pode ser caracterizado como local de aprendizagem, em que se tem um contato mais íntimo com os instrumentos é a *fogueira*. Ela tem um papel importantíssimo na música, pois é onde os tambores são afinados⁷¹, isto é, atingem uma altura em que os ouvidos treinados dos coreiros identificam como ideal para a prática do tambor. São locais que geralmente ficam a uma distância de poucos metros da roda em que se prepara a fogueira com madeiras e papéis encontrados no local ou trazidos para este fim. Os tambores se posicionam como o couro voltado para a fogueira e são deixados ali por alguns minutos até que atinja o „ponto de toque“.

⁷⁰ R. é artista popular de São Luís, coreiro, abatazeiro do tambor de mina, boiêro – como se chamam os brincantes de bumba-meu-boi -, coreógrafo e dançarino do cacuriá de Dona Teté, vinculado ao Laborarte. O uso de iniciais de nomes em *italico* foi recurso utilizado para preservar a identidade das fontes.

⁷¹ O couro de origem animal possui uma característica de contrair suas moléculas quando levado a altas temperaturas. Deste modo, a pele „estica“, adquirindo um timbre agudo. Quando a temperatura abaixa, as moléculas se dilatam, deixando o couro „mole“ o que torna a afinação mais grave. Segundo os coreiros, quando o tambor „fica mole“ as chances de se machucar a mão são maiores.

Observei diversas vezes crianças próximas à fogueira tentando executar as principais células rítmicas do meião, crivador, matraca o tambor grande. A fogueira é lugar de aprendizagem prática nos instrumentos, pois os tambores ficam a disposição de quem queira praticar de modo mais discreto. Também é local de conversa sobre temas relacionados a roda, como a música, as pessoas que participam e suas atitudes, bem como assuntos variados.



Crianças praticando o tambor de crioula na festa de Nossa Senhora da Conceição no Maracanã, em 2015.

O contexto atual vivenciado pelo tambor de crioula pode ser de alguma forma comparada ao „boom“ do maracatu, mesmo que em diferentes proporções, pois, mesmo havendo grupos e coreiros e coreiras que vão para fora oferecerem oficinas de tambor de crioula, estas práticas ainda estão se iniciando. Mas observamos estas práticas crescerem como forma de sustento através da arte, como ofício.

Pude constatar em oficinas, como a oferecida por Mestre Amaral por ocasião do evento BR-135 em 2015, o esforço em traduzir uma linguagem dialógica para pessoas oriundas de outros segmentos sociais e culturais, tanto de São Luís como de fora. Além de mim estavam mais cinco aprendizes que me disseram gostar de tambor de crioula mas que, como vinham de outra classes social em que o tambor não está presente, nunca haviam praticado o tambor.

Inicia sua oficina com a preocupação em definir o que é o tambor de crioula, explicando sua diferença com outras manifestações, como o terecô, dando sua própria representação. Explica que o tambor de crioula não se limita à questões musicais, que não é somente “sentar no tambor e batê”, e que existem outras coisas por trás. Afirma ser uma dança religiosa – católica – e, mesmo existindo outros tambores “de palco”, como ele diz, tem os tambores “da casa” ou “de raiz”, que exige respeito e seriedade.

Afirma que é uma brincadeira, mas séria. Pensa primeiro nas obrigações religiosas que envolvem São Benedito para depois pensar no dinheiro que seu ofício de coreiro (pois seu trabalho é o tambor de crioula) pode lhe trazer. Sobre as relações raciais, diz que antigamente o tambor era segregado e chamava-se „tambor de preto“, os brancos não participavam e existia muito estigma social, mas “hoje todos participam”. Paga promessa a São Benedito o qual herdou de sua família. Aprendeu muito com mestres conceituados como Leonardo, Nivô, Apolônio e Felipe, seu tio. Trata o tambor de crioula e seus instrumentos como trata de sua família, tendo ciúmes de emprestá-los e cuidado para não serem danificados. Respeito e sinceridade foram fundamentos que aprendeu com seu pai, também coreiro. Faz uma distinção entre esquentar o tambor e afiná-los:

Esquentá o tambô é uma coisa, afiná é outra. Esquentá você pode tacá ele na fogueira, ele esquenta, e até fura...(risos). Mas tem a afinação, a hora de tocar... a fogueira também é uma coisa muito importante (...) é uma peça fundamental do tambor

Discorre muito sobre a questão do respeito que envolve um conjunto de regras de atitudes que são bem vistas ou não em suas rodas, e que são observadas por São Benedito. Por exemplo, o respeito pela fogueira que, segundo ele basta olhá-la para ver muita coisa a respeito do tambor. Considera que ela é fundamental, pois afina os tambores; é local de aprendizado; por isso atitudes como jogar um copo, chutar, etc. são condenadas por ele. O respeito pela roda também é fundamental e não se deve passar pelo meio da roda, e sim ao redor, bem como pegar um instrumento sem pedir permissão ao dono, ou ao santo. Faz uma comparação interessante entre uma roda de tambor e uma apresentação musical no palco

Uma banda vai tocá, eu num vô chega e subi lá no palco, e chega pegá o instrumento, entendeu... sem a permissão de ninguém. Se a pessoa me chama tudo bem, se não...

Ao falar dos instrumentos aciona conhecimentos de forma a legitimar seu discurso da prática musical. Diz que antes o tambor grande chamava-se *rufador*, o meio era *socador*, e o crivador possuía uma levada mais simples que foi aos poucos se modificando⁷². Afirma ser o toque do crivador difícil, mas em sua preocupação com os fundamentos da música do tambor, diz ser o toque do meio o que ele mais gosta e que acabava sendo de difícil execução, pois nele “não pode mudar nada”, “uma pegada que

⁷² Os exemplos por ele citado, do desenvolvimento do toque do crivador, são as transcrições feitas acima do *toque simples* e do *dobrado*.

“você tem que segurar até o fim”. Para ele é como se fosse “o coração do tambô”, além de que possui uma característica técnica que, segundo sua perspectiva, não se pode „tocar com uma mão só”, diferentemente do toque simples do crivador em que esta técnica é possível. Esta preocupação com o fundamento musical deriva do fato do tambor grande e do crivador, por possuírem um leque variado de frases possíveis e liberdade de improvisação, destaca seus tocadores que podem exibir proeza musical. Esta procura por evidência individual e proeza musical foi definido por Carvalho (2007) como *fetichismo do tambor*, isto é, uma procura por distinção através da demonstração técnica de domínio musical.

A metodologia empregada nestas oficinas decorre da forma „tradicional” de transmissão do tambor de crioula -ou seja, o aprendizado comunitário ou o „dom” - aliada a conhecimentos que busca com profissionais da música e educadores. Estes métodos de transmissão são muito utilizados em educação musical, inclusive por mim mesmo.

Quando perguntei a Mestre Amaral como ele fazia para dar oficinas, qual metodologia utilizava, ele respondeu que era muito difícil ensinar o tambor e que ele ia aprendendo no dia-a-dia e com pessoas formadas em música ligadas a ele. Esses empregos metodológicos em oficinas de tambor de crioula criam algumas formas fixas em que o aluno pode desenvolver a linguagem de forma monológica ou reificada, tocando sempre os mesmos padrões. Por outro lado, a vivência prática nas rodas de tambor, é local privilegiado para se observar e escutar padrões rítmicos, formas de cantar, técnicas instrumentais de outros coreiros e coreiras. Para um entendimento de como o tambor de crioula *conversa* é necessário inserir-se na comunidade de fala, vivenciando de forma aprofundada os fundamentos da linguagem musical, com participação em rodas diversas de tambor de crioula, conversas com coreiras e coreiros mais velhos, fazendo muitos calos na mão, sentindo o cheiro da fogueira, o peso do tambor. Estas questões são essenciais para a formação do entendimento de uma linguagem dialógica.

PARTE 3 – A PERFORMANCE MUSICAL DO TAMBOR

Dentro da corrente antropológica dedicada aos estudos dos rituais, Arnold Van Gennep (1977) realizou uma importante pesquisa através da qual desenvolve um modelo teórico para analisar os *ritos de transição* ou *ritos de passagem*. Este modelo foi influenciador do trabalho de outro importante pesquisador sobre rituais e *performance* nas ciências sociais, mais especificamente na antropologia, Victor Turner. (Da Silva, 2005: 36).

Analisando sociedades tradicionais de pequena escala, Turner (1974) desenvolve, entre outros, os conceitos de *estrutura*, *antiestrutura*, *liminaridade* e *communitas*. Estrutura se relaciona com o modelo de estrutura da escola de antropologia social britânica, a qual o autor fazia parte. Fugindo da rigidez da tradição britânica com relação à estrutura, Turner fornece o conceito de *antiestrutura*, isto é, espaço *liminar* dentro da sociedade visando lidar com as próprias contradições, conflitos, crises que ameaçam a estrutura. É a dinâmica estrutural que remete a dois conceitos chave do autor: *liminaridade* e *communitas*.

Liminaridade consiste em um estado ambíguo em que as pessoas se encontram fora da rede de classificações que normalmente determinam a localização de estados e posições dentro da estrutura social. Expressam-se por uma infinidade de símbolos (sonoros, visuais, gestuais, etc.). As pessoas que nele se encontram podem ser representadas sem status ou com status invertido, ou seja, ritos *liminares* criam uma ocasião para os atores sociais representarem, simbolicamente, papéis que correspondem a uma posição invertida dentro da estrutura social. Segundo o modelo de Turner (1974), pessoas que participam de um estado de *liminaridade* compartilham um sentimento de *communitas*, que surge espontaneamente motivada por valores, crenças ou ideais coletivos e configuram-se numa *antiestrutura*. Este sentimento de *communitas* ajuda na definição de *euforia coletiva*, pois são sensações efêmeras que acontecem em momentos específicos de rodas de tambor de crioula e que envolvem uma entrega de si para a realização de algo maior. Sendo que os sujeitos se reconhecem, através de uma identificação com a prática (coreiros e coreiras), ao compartilharem de uma linguagem comum.

Analisando as sociedades ocidentais, Turner desenvolve o conceito de *liminóide* para dar conta dos eventos extraordinários que ocorrem nestas sociedades. Estes eventos

estão inseridos nestas sociedades nos campos das artes, esportes, entre outros. Diferentemente de *liminaridade*, que segundo a análise funcionalista agiria imperativamente nas pessoas de sociedades tradicionais, o conceito de *liminóide* leva em consideração o livre arbítrio em que pessoas decidem sobre sua participação ou não em atividades culturais, no caso o „gosto“ pelo tambor.

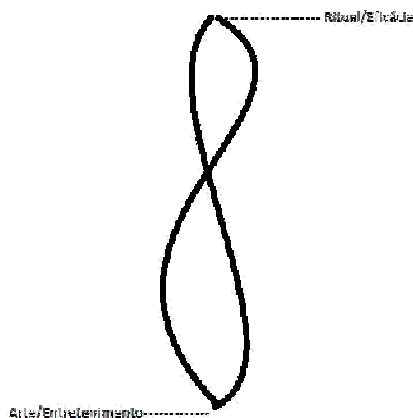
E é a partir deste conceito que o autor formula sua perspectiva do conceito de *performance*. Este conceito marca uma diferença de perspectiva na antropologia justamente pelo caráter interdisciplinar, em que Turner recorre a diferentes áreas disciplinares como o teatro, a filosofia e a linguística. Sua análise de *performance* é influenciada pela linguística e, do mesmo modo em que defino a linguagem musical, considera o estudo da comunicação não verbal. Diferentemente da análise rígida da estrutura social, as *performances* são situações extraordinárias, ou seja, momentos de interrupção da ordem social, da normalização rotineira do cotidiano⁷³. Sua definição também é influenciada pela teoria da vida social como teatro elaboradas pelo sociólogo Erving Goffman, bem como pela sua relação intelectual pessoal com o teatrólogo e antropólogo Richard Schechner (Da Silva, 2005: 42).

Turner emprega em suas análises uma perspectiva durkheimiana de separação dicotômica entre o sagrado e o profano, definidas pelas classificações de “performances sociais” e “performances estéticas”, respectivamente (Da Silva: 43). Entretanto Schechner (2012: 82) define o conceito de *deperformance* como originária de

(...) tensões criativas do jogo binário: eficácia – entretenimento. (...) como uma trança ou espiral, comprimindo e afrouxando ao longo do tempo, em contextos culturais específicos.

O autor conceitua que a *performance* não deve ser caracterizada através de opostos binários como ritual/entretenimento, arte/eficácia, mas pela *tensão criativa* entre esses elementos, um movimento dialético que poderia ser visualizado numa espiral.

⁷³ Apesar de Seeger (2015) analisar as *performances* musicais dos Kisêdjê não como eventos extraordinários, mas onde a sociedade se revela como um todo, esta perspectiva é útil no caso do tambor de crioula, devido as diferenças entre a sociedade Kisêdjê e a sociedade em que o tambor de crioula está inserido.



“Tensão criativa” através da relação dialética ente ritual/eficácia e arte/entretenimento do modelo de Richard Schechner (2012).

Assumindo sua análise dialética da *performance*, Schechner destaca, entretanto, que entre os *performers* ou mesmo entre a plateia, uma *performance* pode ser chamada de ritual ou entretenimento dependendo de seu contexto e função. Esta categorização levaria em consideração aspectos como o lugar; por quem é realizada; em que circunstância; com que propósito. Sendo que o propósito seria o principal fator: se este for para efetuar mudança, outras qualidades ligadas a ritual/eficácia estarão presentes - como gerar resultados, a ligação com o transcendente, o tempo intemporal, o transe, pouco virtuosismo, comportamentos tradicionais, a transformação do eu permanente, audiência participando e acreditando, a crítica desencorajada e a criatividade coletiva. Por outro lado, se a proposta da *performance* é, principalmente dar prazer, ser mostrada, ser bela, então esta passa a ser considerada como entretenimento e assume outras características - como a diversão, o foco no aqui e agora, o performer no controle de si, muito virtuosismo, comportamentos novos, a transformação do eu improvável, audiência passiva que aprecia e avalia, a crítica, a criatividade individual. (Schechner, 2012: 81). Apesar de *performance* poder ser caracterizada pelos *performers* e plateia como um ou outro, Schechner afirma que dificilmente uma apresentação é eficácia ou entretenimento puro, o que pode ser observado nos diferentes tipos de *performances* do tambor de crioula.

Neste esquema analítico, o tambor de crioula se realiza em *performances* em que estão presentes elementos tanto de ritual quanto de entretenimento. Demonstrarei com

estes elementos são articulados nas diferentes tipos *performances* musicais do tambor de crioula observadas em campo⁷⁴.

Norma McLeod (*apud* Seeger, 2015: 172) concebe a *performance* musical como comportamento real que envolve a interação entre os executantes e a plateia, incluindo a preparação, os erros, sons inesperados, eventuais contratempos na organização e formas de resolução, em contraposição a uma noção idealizada da *performance*. Esta perspectiva entende a *performance* como um comportamento situado em um contexto ao qual faz parte e é significativa aos participantes. Para a definição do conceito de *performance* musical, Seeger a assume enquanto como “*langue e parole*”, “cultura e ação”, “evento e processo”, “comportamento musical e extramusical” e “regras ou códigos de performance definidos pela comunidade para um contexto ou ocasiões específicos” (Béhague, 1984: 6 *Apud* Seeger, 2015: 172–173). Portando, em vez de pressupor a cultura como matriz da produção musical, esta perspectiva entende a música como “parte da própria construção e interpretação das relações e dos processos sociais e conceituais.” (Seeger. 2015: 15). Nesta perspectiva a própria *performance* atualiza os processos sociais conectando o ato dinâmico com a memória coletiva.

3.1) REDE DE RECIPROCIDADE E ORGANIZAÇÃO DA PERFORMANCE MUSICAL DO TAMBOR DE CRIOULA

A *performance* de tambor de crioula necessariamente conta com um número razoável de pessoas, com diversos coreiros e coreiras, algumas mais densas, outras menos. Participações constantes em diversas rodas criam uma rede de relações a qual defino de *rede de reciprocidade*. Participar de uma roda ou festa de tambor de crioula a qual foi convidado gera um compromisso, de quem convidou, a participar da festa de seu convidado. Se um coreiro ou coreira convida outro para sua festa e ele comparece, engrandecendo a festa e animando a roda, dificilmente esta pessoa não comparecerá em seu tambor quando for convidada. Isto gera relações de reciprocidade e interdependência em que a presença assume uma forma de dádiva.

⁷⁴ A descrição densa ou etnografia das *performances* musicais serão detalhadas na Parte 3 – A euforia coletiva nas *performances* musicais do tambor de crioula. Deter-me-ei agora na definição de *performance* musical do tambor de crioula.

Do mesmo modo que entendo a música dialógica de tradição oral, as relações que se estabelecem entre coreiros e coreiras estão fundadas em um constante dar e receber, envolvendo a presença que enriquece a *performance*. Um coreiro ou coreira sempre traz consigo o aprendizado de sua comunidade de origem e seu sotaque. Este conhecimento se movimenta nesta rede através do contato entre diferentes modos de se entender e praticar o tambor de crioula, na troca de informações, técnicas musicais, cantorias e toadas, entre membros de outras comunidades. Também ocorre o empréstimo de materiais - como a parelha, a matraca, fita para tambor grande, lenha para fogueira, saias, etc. Esta rede também movimenta os próprios convites para determinadas festas ou apresentações formais que os coreiros e coreiras promovem: sua própria ou de amigos e familiares. Foi observado que quando uma pessoa falta em retribuir com sua presença quando requisitado é causado certo abalo nas relações sociais.

Barrabás afirma que se esforça em comparecer a toda festa em que é convidado. É forma de estar bem com o santo e com as pessoas. Discorre sobre a responsabilidade ao participar de um tambor „de promessa”

Eu vô lá e vou ter aquela responsabilidade. Assim de sempre ficá na minha cabeça „Tenho que ir lá, vamo cantá pro santo, lá o pessoal tá só e tal, vamo lá ajudar, nós não viemo pra cá pra isso, nós viemo se diverti também, mas viemo pa fazê a festinha lá e tal”. Tá entendendo, isso não é todo dia é uma data marcada.

Carla Belfort, quando discorre sobre a rede de reciprocidade, costuma acionar duas frases metafóricas que caracteriza muito bem esta rede: “Uma mão lava a outra e as duas lavam o corpo” e “Tudo junto e misturado”. Para se realizar uma boa *performance* de tambor, é necessária a relação mútua entre as pessoas (“Uma mão lava a outra”) para se realizar algo em que uma só não daria conta (“lavam o corpo”). A segunda frase revela o sentimento de *communitas*, ou seja, um sentimento agregador de pertencimento a algo maior que si, a *performance* do tambor de crioula. Carla também informa que existe um grupo criado, através de um aplicativo de mensagens instantâneas para celulares chamado *what’s up*, justamente para acionar esta rede em que as coreiros e coreiras são requisitados a participar de rodas e festas diversas de tambor de crioula.

Do mesmo modo, José Ribamar diz que, sempre que possível, participa de outras festas, principalmente quando envolve o „pagamento de promessa”. Cita alguns

tambores „de promessa“ que sempre comparece como o de João no bairro Sá Viana, de Maria do Côco e de Ana Alice, ambos no Coroadinho. Em tambores „de/prá cultura“ também se esforça em participar quando é requisitado de modo a ajudar na formação de outros grupos “(...) brinco São João, Carnaval e ajudo outros meus companheiros”.

Geralmente esta *rede de reciprocidade* tem como principal articulador o „dono“ de um grupo tambor ou mesmo um produtor que deseja realizar uma roda de tambor.

Com as transformações que ocorreram com o tambor de crioula, devido a sua valorização enquanto arte, uma nova categoria começa a ser acionada para se falar dos „donos“ de tambor de crioula, que é a categoria de „mestre“. Roxa, ao falar sobre a categoria, diz que „mestre“ de tambor de crioula é quem tem o domínio do conjunto das práticas que compõem a *performance* musical:

Ele tem que saber cobri o tamb... fazê o tambor. Cavá o pau, fazê o buraco, cubri o tambor, sabe quentá o tambor, sabe cantá, sabe rimá, botá verso e fazê cantiga. Esse é o tambozeiro. (...) E tocá. Tocá os três. Esse é que é o mestre (...) o mestre tem que fazê toada, porque quando for gravá um CD, prá tê as toada dele, não cantá toada dos outro (...)

A própria categoria de mestre gera problemas uma vez que o que se entendia como mestre era o „dono“ do tambor, isto é, aquele que faz a promessa e realiza a festa para paga-la. Esta denominação é muito comum em São Luís e no interior do estado onde existem poucos grupos formalizados para apresentações. O dono do tambor é quem dá a motivação, geralmente religiosa com „pagamento de promessa“, promove a organização e produção de uma festa anual o qual a promessa é paga. Pode também realizar uma roda de tambor por simples diversão ou devoção ao santo, não sendo necessária a promessa, como no caso de Carla Belfort, da „Capelinha de São Benedito“ e Ferreira, do tambor da „Praia Grande“. Não necessita saber tocar, cantar ou produzir instrumentos, mas precisa ter todas as condições de fazer/produzir a festa para pagar sua promessa, que propiciem as relações musicais e extra musicais. As funções necessárias para a realização musical quando o dono não possui um grupo ou amigos dispostos a ajudá-lo, ficam sob responsabilidade de um grupo contratado pelo „dono“, que paga um cachê ou um „agrado“ em forma de outros bens materiais. Portanto a música ficaria por conta de coreiros e coreiras contratadas. Já a denominação de „mestre“ implica, segundo o depoimento de Roxa, o conhecimento musical total do tambor de crioula.

José Ribamar nos indica que o „mestre“ é como um diretor, ou regente, que comanda a *performance* musical. Nos fala da função de direção do mestre de tambor de crioula, que deve conduzir o grupo para „aquecer“ o tambor, aumentar a euforia. “Então sem ter o mestre, ele é que tá ditando e dirigindo corretamente o grupo, aí todos tem que chega na mente que o mestre tá elevando (...)”.

Foi possível observar nas *performances* observadas que alguns coreiros e coreiras se apropriam desta função de direção, não necessariamente um de cada vez, como se existisse apenas um mestre o qual todos devem obedecer⁷⁵. Alguns coreiros e coreiras de maior prestígio „tomam a frente“ em ocasiões de conflito, desentendimento da forma musical, ou comportamentos reprovados, de modo a dar um bom andamento à *performance*. O que observei, e que José Ribamar corrobora em seu depoimento, é a função exortativa que estimula os outros *performers* à euforia. Também foi observado o uso do apito, que sinaliza o começo e o fim da marcha de tambor, além de sinalizações gestuais para que outros coreiros improvisem os versos ou mesmo para chamar os coreiros e coreiras para iniciar a marcha. Apesar destes comportamentos não serem exclusivos do mestre, observei que coreiros e coreiras de maior prestígio nas rodas costumam „tomar a frente“ nestas situações. Esta observação pode dialogar com os conceitos de *capital simbólico* (Bourdieu, 2004) que coreiros e coreiras articulam dentro do *campo* (idem) das práticas do tambor de crioula e que geram diferenças de status e poder de fala. Esta aquisição de *capital simbólico* dentro do *campo* do tambor de crioula envolvem a trajetória, a origem, conhecimentos adquiridos, geralmente a idade, etc.



José Ribamar comandando o tambor da „Praia Grande“ em 13 de novembro de 2015 (foto minha).

⁷⁵ Este modo de se entender o mestre, como regente único que comanda o desenvolvimento da *performance*, sinalizando convenções, aumento e diminuição de intensidade, etc. pode ser observado em algumas formações de escola de samba ou maracatus-nação.

O Comitê de Salvaguarda da política de patrimonialização nos dá indícios do uso da categoria de mestre também vinculada aos conhecimentos musicais e coreográficos

Ao longo do tempo coreiros e coreiras foram reconhecidos em seus grupos e comunidades como mestres de Tambor de Crioula, por suas habilidades, detenção de sabedoria popular que os levam a escavar e confeccionar tambores, tocá-los, cantar toadas e dançar na roda com seus parceiros, além de multiplicar este conhecimento com novas gerações (IPHAN, 2014 : folheto de divulgação do „Prêmio Mestres do Tambor de Crioula“).

Entretanto José Ribamar é, além de pai-de-santo e líder comunitário no bairro do Bom Jesus, reconhecido como mestre por uma ampla rede de brincantes, pela sua comunidade, o qual seu grupo está inserido, e pelo Comitê de Salvaguarda no prêmio acima citado. Mas não fabrica nem costuma tocar a parelha, apesar de que „cobre“ seus tambores, ou seja, coloca o couro na boca do tambor preso nas cravelhas, mesmo detendo o conhecimento de técnicas de construção. Canta com primor, mantém prestígio entre coreiros e encara o tambor de crioula como obrigação religiosa. Construiu uma forte rede de reciprocidade entre coreiros e coreiras de muitos bairros de São Luís como bairro de Fátima, Liberdade, Maracanã e centro histórico, bem como municípios do interior como Itapecuru e Pinheiro. Não costuma faltar a festa de tambor por compreender a importância da rede e saber que sua festa deve ser bela, eufórica, com o maior número de pessoas possíveis para agradar as entidades espirituais.

O que aparece nestas definições é um conflito entre a valorização dos aspectos musicais em um cenário em que a música do tambor de crioula está em evidência e os outros aspectos que envolvem obrigação e reciprocidade. Uma questão interessante que se relaciona com o modo de se entender a *performance* do tambor de crioula pôde ser analisado a partir do evento Prêmio “Mestres do Tambor de Crioula”. Foi realizado pelo Comitê Gestor de Salvaguarda que premiou com um certificado e uma quantia de R\$ 5.000,00 “aqueles que se destacaram como praticantes do Tambor de Crioula” (Iphan, 2014, p. 27) através de “três concursos extensivos para todo o Maranhão” selecionando artesãos, coreiros e coreiras através de edital. O primeiro ocorreu em 05 de setembro de 2014, na Praça da Faustina. Como pude verificar empiricamente, alguns questionamentos apareceram em conversas informais com os praticantes sobre a real intenção do projeto. Primeiro sobre a própria categoria de „mestre“ que como dissemos o reconhecimento hierárquico da manifestação era relacionado com o „dono“ e não com o „mestre“. No evento estava previsto apenas uma seção solene para a entrega dos

títulos, não sendo programada uma roda de tambor de crioula, sendo que estavam presentes 15 praticantes premiados com representantes de seus respectivos grupos. O que ocorreu foi que, como havia um conjunto de percussão de tambor de crioula no local, rapidamente foi organizada a roda, que durou cerca de 3 horas. O questionamento feito por R. foi sobre qual o sentido de se premiar e reverenciar 15 mestres com apenas 3 horas de tambor de crioula. Seriam necessários, segundo ele, pelo menos 15 noites de tambor, uma para cada premiado.

Esta *rede de reciprocidade* está conectada a trajetória de vida dos brincantes e suas disposições que se mantêm em contato periódico em *performances* de tambor de crioula realizadas em locais diversos, bem como em outras festas de outros gêneros como toques de tambor de mina, bumba-meu-boi e festejo do Divino Espírito Santo, entre outros. Esta rede é fundamental para *performance* desde sua organização.

A organização de uma roda de tambor de crioula perpassa por diversos aspectos que envolvem a motivação; materiais, local e estrutura; a rede de relações necessária para o ajuntamento de coreiros e coreiras e realização da *performance*; separação das funções e gestão, realizadas em reuniões que antecedem.

Carla Belfort organiza suas rodas e festas na praça da Faustina contando com a ajuda de pessoas ligadas a ela. Para a realização das *performances* na praça, houve um trabalho prévio na capela e na praça que envolveu lavagem, pintura, retirada de pedras, arrumação do altar com as imagens dos santos, velas e incenso. Para a realização das rodas e festas, conta com amigos que são convidados e que a ajudam a buscar as bebidas e o gelo, bem como a preparar e a servir a comida. Tanto a bebida quanto a comida são vendidas para as pessoas de fora e doadas para pessoas de dentro de sua rede, como forma de retribuição. Em alguns eventos maiores, como a festa de „batizado da capela“ procura com órgãos públicos o empréstimo de banheiros químicos, aparelhagem de som e transporte para grupos convidados, o que nem sempre é atendido, tendo que recorrer a outros meios para conseguir. Conta também com a ajuda de um dj, que anima a praça, enquanto não se executa o tambor de crioula. Em festas maiores compra camisetas que são vendidas ou doadas.

Não observei reuniões com um grupo de pessoas para decidir sobre a realização das festas, sendo uma articulação de Carla com as pessoas que a ajudam, tanto coreiros e coreiras como amigos que simpatizam e gostam de ajudar. A fogueira é feita pelos

coreiros que a fazem próximo a escadaria, ao lado para praça da Faustina, tendo a responsabilidade de afinar a parelha e, posteriormente, leva-la ao centro da praça nos momentos da *performance*.

A estrutura organizacional do tambor de crioula de José Ribamar, bem como da associação, baseia-se em relações familiares e comunitárias. A família Gomes Tavares é a principal articuladora das atividades em que convocam os membros da comunidade para auxiliarem na organização das festas. As reuniões que as antecedem fazem parte da estrutura da associação e costuma ser registrada em ata e contam com a presença de José Ribamar (e suas entidades espirituais), Tereza Cristina (esposa), Sebastiana, Weldenes e Joselia (filhos) e com os membros do tambor de crioula como Vera, Isidora, Conceição, Márcia, Luziane, Marconi, Luís Careca, Zé Armando, Tássio, entre outros. Todas as funções necessárias para as festas são divididas entre os membros. Não possui funcionários, visto que a associação não conta com recursos financeiros para tal função. Portanto articula entre os membros as funções de preparação e distribuição das comidas; armazenamento e distribuição de bebidas; pintura, eventuais reformas e decoração do barracão com os elementos simbólicos necessários, entre eles o altar; preparação de espaço e dj que comanda a radiola; manutenção dos instrumentos; preparação da fogueira e afinação dos tambores; transporte de parelhas; entre outros.

Vamos analisar, de acordo com as definições dos próprios praticantes, as diferentes *performances* de tambor de crioula identificadas durante a pesquisa. São elas o tambor „de promessa“; o tambor „de rua“; o tambor „de ponta de rua“ ou „roda de tambô“ e o tambor „de/pra cultura“.

3.2) PERFORMANCES DO TAMBOR DE CRIOULA

O tambor „de promessa“, por exemplo, é aquele em que o „dono“ pede uma graça (saúde, dinheiro, entre outras) para alguma entidade espiritual⁷⁶ e a retribui através de uma festa em que se realiza o tambor de crioula. Como observado em campo, este tipo de tambor também se refere a uma „obrigação“ que pode ou não estar inserida em uma

⁷⁶ São Benedito, padroeiro do tambor, pode ser considerado como principal entidade a qual se faz promessa. Entretanto podemos citar muitas outras, por exemplo, os santos católicos como Nossa Senhora da Conceição, como na festa de Joan, no Maracanã; „guias“ do tambor de mina, como Raimundinho Boji, entidade de José Ribamar; „preto velho“, entidade cultuada na umbanda, como no terreiro de Mariinha; entre muitos outros. Estas entidades também podem se apresentar sincretizadas.

doutrina religiosa. Esta se assemelha muito ao que é definido por Cacciatore (1977: 184) como *obrigações* nos cultos afro-brasileiros, entendidas como

Oferendas rituais às divindades que o crente é obrigado a fazer, por exigências das mesmas, a fim de propiciá-las e receber seu auxílio em questões espirituais e materiais. Seu não-cumprimento pode acarretar pesados sofrimentos para o faltoso. (...)

Portanto existem aqueles que fazem promessa a alguma entidade diretamente para receber uma graça. Esta entidade pode ser criada no imaginário popular como no caso do tambor de Camarão em Vargem Grande que realiza seu „pagamento de promessa” no dia 1 de novembro em um „cruzeiro”⁷⁷ na beira da estrada MA-222. Camarão, borracheiro, disse cumprir esta promessa há oito anos. Fez esta promessa por causa de problemas pessoais, pois “nada dava certo”. Observou que tinha esse „cruzeiro” na beira da pista em que as pessoas pagavam promessas para a „Alma Milagrosa”, colocando velas sobre ele. Reconhece que não sabe de quem é esta „alma”, entretanto a chama de „Antônio” e que isso não teria importância, visto que outras pessoas já fizeram promessa a ele e conseguiram suas graças. Segundo Camarão, outra pessoa que havia feito promessa para „Antônio”, “ficou bonzinho, o que cura é a fé em Deus”.

Há também quem paga „promessa” por estar inserido em cargo de destaque em doutrina religiosa, como no caso do pai-de-santo José Ribamar. Sua „obrigação” consiste no fato de ter assumido, entre as tarefas de um pai-de-santo, a responsabilidade do tambor de crioula, do bumba-meu-boi e do divino espírito santo. Por isso realiza sua festa em dezembro de „pagamento de promessa” não por uma graça alcançada, mas para não receber os sofrimentos que a falta com os santos, São Benedito e Nossa Senhora da Conceição, lhe causará.

Entendo que esta relação entre pessoas e entre pessoas e entidades espirituais pode ser analisada através dos conceitos de *eficácia simbólica* (Levi-Strauss, 1975) no sentido gerar resultados concretos para a vida das pessoas através de práticas simbólicas, e *dádiva* (Mauss, 2003), havendo uma troca entre homens, como a rede de reciprocidade, e entre homens e entidades espirituais, gerando uma relação de obrigação entre as partes. Portanto neste tipo de tambor, muitos elementos e símbolos religiosos são acionados. É importante ressaltar que, apesar de qualquer pessoa poder participar da

⁷⁷ „Cruzeiro” refere-se a um crucifixo fixado no chão na beira da estrada e que sinaliza que ali houve um acidente de trânsito envolvendo a morte de uma ou mais pessoas.

festa de um tambor „de promessa“ e que, quanto maior o número de pessoas participantes, maior será a retribuição para com a entidade espiritual, existe um caráter um tanto restrito, comunitário e que envolve a rede de relações em que o dono do tambor está inserido.

Entretanto, pude observar que, para muitos coreiros e coreiras que conversei durante as visitas ao tambor „de promessa“ de José de Ribamar, a relação com o tambor se dava pelo „gosto“ de se fazer o tambor de crioula. Além disso, algo que é muito comum em „pagamento de promessa“ é contratar um determinado grupo para realizar a roda de tambor de crioula na festa. Roxa me disse que o tambor de Mestre Felipe é muito requisitado para pagar a promessa de quem não tem um grupo de tambor, sendo que o grupo não cobra dinheiro, apenas comida, bebida e ônibus, o „agrado“. Isso sugere que alguns coreiros e coreiras vão a festas de „pagamento de promessa“ com o principal objetivo de se divertirem. Em algumas toadas de reverência aos santos, por exemplo, é possível perceber que sentimentos religiosos são aflorados e que, juntamente outros elementos, causam o fenômeno da *euforia*, sendo muito difícil saber, senão através das representações dos atores sociais envolvidos, se o que está acontecendo é entendido como religioso ou não.

Foi relatado em campo um tipo de tambor de crioula que, apesar de não ter participado, insiro com registro. Este foi categorizado por José Ribamar como tambor „de rua“ que consiste em um tambor itinerante em que o grupo se apresenta nas casas de pessoas de dentro comunidade. Ocorre no sábado de aleluia. Do mesmo modo que o tambor de promessa, também tem um caráter mais restrito, comunitário.

[No] sábado de aleluia nós fazemos compromisso. Aí, por exemplo, “Ah vamos tocar na casa de João”. Aí você dá bebida, dá merenda, dá o que você quiser (...) Assim é o tambor “de rua”. No lugar que a gente chega, a gente toca.

O tambor „de ponta de rua“ é um tambor de crioula em que a motivação é a devoção a São Benedito, entre outros, e o divertimento dos praticantes. São rodas organizadas nas ruas de bairros periféricos em que as pessoas se reúnem para realizar o tambor de crioula pelo „gosto“, para verem os amigos, beber e comer, fazerem o tambor „pegar fogo“, ficarem *eufóricas*. Estas rodas acontecem geralmente sem horário definido para acabar, „esquentado“ por bebidas alcoólicas, inclusive com incentivo ao uso de forma a dar mais resistência e *euforia* aos praticantes.

Pude participar de um tambor „de ponta de rua” na sede do tambor de crioula União de São Benedito de Mestre Felipe no dia 06/06/2015, data em que se comemora o aniversário do referido mestre⁷⁸. É um tambor realizado na rua em frente à sede e que teve início cerca de 3h da tarde. Contou com a participação de muitos coreiros e coreiras de São Luís. É importante notar que, apesar de não ser comum o uso das „fardas”⁷⁹, uma equipe de reportagem estava no local, o que fez o grupo vestir-se ao modo das apresentações formais. Foi oferecido almoço e bebidas aos participantes e platéia, bem como pode ser notado momentos de devoção a São Benedito como a dança em frente ao altar, assim que a roda começou.



Dança com São Benedito pelas coreiras em frente ao altar, no tambor „de ponta de rua” na sede do tambor de Mestre Felipe.

Outra *performance* de tambor de crioula que se assemelha muito ao tambor „de ponta de rua” é a denominada simplesmente de „roda de tambor”. Deste modo⁸⁰ que é denominado o tambor „da Faustina”, ou tambor da „Capelinha de São Benedito”, cuja organizadora ou „dona”, Carla Belfort, sempre se refere a ela como „roda de tambor”. Reafirmo que Carla assume seu tambor como religioso devido a sua devoção principalmente a São Benedito, mas também a São João e ao Divino Espírito Santo. É interessante em seu depoimento como ela articula as ideias do tambor religioso com a noção do tambor de crioula como arte, “é um palco do tambor”

Ahh, eu sou devota de São Benedito, saca? Aquela praça é um palco do tambor de crioula no São João e no Carnaval, depois ela é abandonada (...). E um dia eu sentada na praça vi uma capela ali, e pensei “-Olha só, ali dava uma capela, sabia, de São Benedito?”. Aí eu fui, com meu dinheiro e fiz... (entrevista cedida em 13/04/2015).

⁷⁸ Mestre Felipe faleceu em 2008.

⁷⁹ Trajes uniformizados, como o padrão das estampas de chitão, em que o grupo se apresenta em apresentações „de/prá cultura”.

⁸⁰ Este tipo de *performance* também se relaciona ao modo que são caracterizados o tambor da „Praia Grande” de Ferreira, que ocorre quinzenalmente no mercado da Praia Grande e o tambor „da Fonte” de Barrabás, que ocorre semanalmente na Fonte do Ribeirão, sendo os dois no denominado centro histórico.

Dentro da dimensão simbólica, realiza alguns rituais. Oferece sempre que possível, comida e bebida aos coreiros e coreiras de forma a retribuir pela ajuda em realizar a roda. Os coreiros e coreiras não usam „fardas“. Como dito, realiza um ritual cotidiano, abre a capela quase todos os dias para que as pessoas que passam pela praça possam ver São Benedito, a parelha, as flores, bem como expressar devoção. Na festa de aniversário da Capela, em maio, articula diversos outros rituais em que sua devoção é explicitada. Também faz uma „salva de caixa do Divino“ com caixeiras e caixeiros amigos, entoando cânticos de reverência ao Divino e à São Benedito.

Realiza anualmente o „batizado da capela“ em que convida amigos, mestres de cultura popular, pesquisadores, geralmente pessoas de prestígio os quais são homenageados como „padrinhos“. Estes são abençoados por sua mãe, Roxa, uma espécie de sacerdotisa do ritual que, com sua experiência de benzedeira, faz as rezas em frente ao altar da capela com os padrinhos, junto à parelha. Geralmente eles ajudam com alguma quantia em dinheiro, que ajudará nos custos da festa.

No batizado realizado em maio de 2015 os padrinhos foram os antropólogos estudiosos da religião e da cultura popular maranhense, Sérgio Figueiredo Ferretti e Mundicarmo Maria Rocha Ferretti. No „batismo“⁸¹ dentro da capela, Roxa chama Carla para “tirá ele [imagem de S. Benedito] pra dá pros padrinho”. Ela o faz e entrega para Sérgio Ferretti. Mundicarmo se posiciona ao seu lado e Roxa diz para ela colocar a mão junto ao santo. Apesar do espaço pequeno, Roxa alerta que o ritual deve ser feito dentro da capela, pois “a casa dele é aqui”. Roxa, com um ramo de arruda na mão, o molha em um copo d’água e recita a seguinte ladainha, sendo os versos repetidos pelos padrinhos:

Santo Antônio benzeu Cristo; Cristo benzeu o altar; Tamos batizando Benedito; Nesta hora que será; Meu Divino Espírito Santo; Santo que eu tenho amor; Eu sou caxeira do Divino; E Benedito campeão de tambor; Em nome de Deus Pai, Deus Filho, Deus Espírito Santo, Amém.

As rodas de tambor na Capelinha de São Benedito também servem de palco para homenagens póstumas de personalidades importantes no meio da cultura popular. Foram homenageados, entre outros, o escritor Ariano Suassuna (2014) e o amo do Bumba-meu-boi de Maracanã, Humberto do Maracanã (2015).

⁸¹ Descrição feita a partir de vídeo disponibilizado no perfil de Carla Coreira no *facebook.com* e de observações em campo.



Matéria no Jornal G1 da Mirante e impresso de divulgação da homenagem a Humberto do Maracanã

Sua motivação também se vincula ao „gosto“, ao ver os amigos, beber e comer, fazer o tambor „pegar fogo“ e ficarem *eufóricos*. Como se localiza em um local de intenso fluxo de pessoas de diversas classes sociais tem uma grande visibilidade na cidade. Diversos grupos artísticos participam das festas, como o Cacuriá Estrela de São Francisco; Cacuriá de Dona Teté; Tambor de Crioula de Mestre Leonardo; Tambor de Crioula de Mestre Felipe; Salva de Caixa do Divino com Caixeiras Régias; Bumba-meu-boi do Maracanã; Grupo Maratuque Upaon-Açu; Grupo Afrôs; entre outros. Todas estas atrações, em conjunto com a localização, dão uma grande visibilidade à Capelinha e ao tambor de crioula, gerando grande prestígio para Carla Belfort no meio da cultura popular, bem como entre jornalistas, funcionários públicos que trabalham com cultura popular, etc.

Carla Belfort se articula para que possa ter acesso a incentivos culturais públicos e privados. Conhece pessoas ligadas à Secretaria de Cultura do Estado, à Func, órgãos privados como a Difusora e a Mirante, que diz ser “patrocinadora”, pois conhece a chefe de redação e alguns membros de sua equipe. Sobre a aquisição da parelha da capela, conta que foi adquirida como doação pela secretária de cultura do Estado na época, Olga Simão, como reconhecimento pelo seu trabalho com o tambor de crioula. Como agradecimento, convidou-a para participar da festa de batismo da capela.

Através de suas atividades com tambor de crioula, Carla consegue apoio para a realização de outros eventos culturais. Deste modo, firma-se cada vez mais como produtora cultural e como multiplicadora dos conhecimentos, produzindo ou ministrando oficinas. Em 2016 trabalhou como produtora no carnaval, realizou oficina de caixa do Divino com sua mãe na Casa do Maranhão em maio e, apesar de não ser em maio, conseguiu realizar o batismo da capela em junho, desta vez reverenciando São

João, em que conseguiu apoio do Governo do Estado e participação de importantes grupos de bumba-meu-boi da Liberdade (de Mestre Leonardo - sotaque de „zabumba”), de Maracanã (de Mestre Humberto - sotaque de „matraca”), e da Floresta (de Mestre Apolônio – sotaque da „baixada”).

A praça da Faustina é compreendida atualmente como um local característico de *performances* de tambor de crioula. Este é um dos espaços que ocorrem muitas apresentações „formais” ou „de/pra cultura” de grupos de tambor nas épocas festivas, principalmente no São João e Carnaval.

O tambor „de/pra cultura” são apresentações formais, pois são formalizadas através de contratos com órgãos públicos, podendo também se referir a grupos formalizados, isto é, grupos de tambor de crioula que são organizados em associação ou entidades e que possuem registro de CNPJ – Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica. É categorizado como „de” ou „pra” cultura devido sua relação direta com os órgãos públicos que administram e aplicam recursos destinados às apresentações artísticas. Portanto a *performance* deste tipo é categorizado pelos participantes „de cultura” ou „para cultura”, para a secretaria de cultura do estado ou do município.

O contrato, como apontado anteriormente na Parte 1, é feito mediante Termo de Compromisso e Responsabilidade, documento que expõe os direitos e deveres tanto dos grupos contratados, quanto do órgão público que requer a apresentação. Entretanto o que pude observar são apenas as restrições que se coloca ao grupo contratado. Este documento coloca como contratante o órgão responsável e como contratado o grupo de tambor de crioula que prestará o serviço. No caso em que tive contato com este documento, contratante refere-se à Secretaria de Estado da Cultura e contratado ao tambor de crioula de José Ribamar através Associação Umbandista Boa Esperança. Expõe de forma clara e objetiva o número de apresentações e o valor pago por cada uma delas. Está definido que:

- as apresentações “terão entre 40 (quarenta) minutos e 1 (uma) hora de duração, não sendo permitida apresentação do (a) **Contratado (a)** em tempo inferior a este”;

- “o pagamento das apresentações será efetuado conforme disponibilidade financeira da **Contratante**”;

- que somente serão aceitas “justificativas de falta e/ou atraso em casos fortuitos e força maior devidamente comprovados (óbito de responsável do grupo, intempéries climáticas, etc.)”;

- o grupo deverá contar com um mínimo de 25 participantes;

- transporte, hospedagem, alimentação e bebida são de responsabilidade do contatado;

- falta a qualquer destes itens acarretará multa proporcional e exclusão do evento;

O que existe neste tipo de tambor de crioula é uma relação de contrato de serviço, entendendo-o como um produto cultural que está disponível para ser atração em grandes eventos como o São João e Carnaval. A motivação dos coreiros e coreiras para participarem destas rodas perpassa o ganho de um cachê e, em alguns casos, o prestígio de estar em evidência no cenário cultural. Este cachê é dividido entre os participantes como retribuição pelo trabalho que eleva o nome do grupo e, como disse anteriormente, recebe a denominação de „agrado“. Também pode servir de motivação o „gosto“ pela prática do tambor de crioula. José Ribamar diz que apesar de ser requisitado um mínimo de 25 pessoas, as quais são convocadas, outras comparecem apenas pelo prazer de praticar ou dançar o tambor. É requisitado neste tipo de apresentação o uso de vestimentas uniformes – „fardas“ - que caracterizam o grupo, como o padrão do „chitão“⁸².

Existe o consumo de bebida neste tipo de tambor, como o conhaque de alcatrão e a cerveja, entretanto não é encorajado o abuso de forma a deixar evidente a embriaguez. Este tipo de desencorajamento a embriaguez, bem como o uso de „fardas“ não é comum em tambores „de promessa“, „de rua“ e „de ponta de rua“. No caso de tambores „de promessa“ ou de „ponta de rua“ a bebida teria uma função exortar as pessoas a atingirem a *euforia coletiva*. Embora alguns coreiros e coreiras usem suas „fardas“ nestas *performances*, não se apresenta uniformemente, pois membros de diferentes grupos com diferentes vestimentas cantam, tocam e dançam em uma mesma roda.

⁸² Ou apenas „chita“ é nome do tecido florido muito utilizado nas saias das coreiras e camisas de coreiros. Cada tecido de „chitão“ possui um padrão de cores e desenhos que se repete.

A *performance* do tambor de crioula, enquanto espaço diferenciado da vida ordinária cotidiana, pode ser definido como espaço *liminóide* em que os *performers* acionam uma identidade específica, coreiros e coreiras. Através da análise dos processos de negação e estigmatização dos afro-brasileiros que praticam, bem como da própria manifestação do tambor de crioula, a roda de tambor “de/pra cultura” pode ser entendida enquanto momento em que são acionadas identidades de coreiros e coreiras para uma alteração de status. Estes, que sabem fazer e afinar a parelha, tocar, dançar, entoar versos, dialogar, organizar a festa, etc., são valorizados como „detentores do saber“, como definem os agentes culturais que trabalham com as manifestações culturais patrimonializadas, a exemplo do IPHAN. Nestas apresentações formais, em que a manifestação do tambor de crioula e seus *performers* estão em evidência há uma inversão de status dentro da estrutura social, de marginalizado a valorizado e com prestígio. Esta análise da inversão de status na situação *liminóide* do tambor de crioula pode ser encarada, como definido por Turner, de „poder do fraco“. E a *performance* do tambor de crioula apresenta-se como uma manifestação política.

3.3) A PERFORMANCE DO TAMBOR DE CRIOULA COMO MUSIC SHARED.

Música é a síntese de processos cognitivos que estão presentes na cultura e no corpo humano: a forma que toma e os efeitos que tem nas pessoas são gerados por experiências sociais nos corpos das pessoas dentro de diferentes ambientes culturais. Porque a música é o som organizado humanamente, expressa aspectos da experiência dos indivíduos em sociedade⁸³.

John Blacking (1974) relata que no início de sua formação musical na Europa havia sido ensinado a compreender a música como um sistema de sons ordenados em que um conjunto cumulativo de regras e uma gama crescente de padrões sonoros teriam sido inventados e desenvolvidos pelos europeus, considerados aqueles que possuíam excepcional habilidade musical. Propõe uma desconstrução deste viés etnocêntrico, que falha ao buscar (ou justificar) uma origem universal da música e seu consequente desenvolvimento linear no tempo. Esta perspectiva ocidental entende a música por ela mesma deixando de lado sua relação com a vida dos seres humanos, os quais estão

⁸³ Do original “Music is a synthesis of cognitive process which are present in culture and the human body: the forms it takes, and the effects it has on the people, are generated by the social experiences of human bodies in different cultural environments. Because music is humanly organized sound, it expresses aspects of the experience of individuals in society” (Blacking, 1974 : 89 – tradução minha)

inseridos em contextos culturais específicos, dotados de significação. Perigosamente classifica culturas e grupos sociais, limita diferenças entre o que é e o que não é música e define interesses de grupos sociais. Afinal, por que valorizar, reconhecer, procurar entender uma sociedade que não produz música, mas barulho?

O tambor de crioula por muito tempo foi criminalizado, perseguido e discriminado - este perdurando ainda nos dias de hoje entre pessoas distantes do universo da cultura popular - sendo que um dos elementos de discriminação era a própria música, entendida apenas como material sonoro. Um exemplo de falta de entendimento da complexidade da música do tambor de crioula pode ser visto na contracapa do LP “Tambor-de-crioula: Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro”, gravado em São Luís com o grupo Pindarezinho de Fátima, em 1976. Apesar de reconhecer o esforço de registro desta manifestação popular, Domingos Vieira Filho, importante folclorista e divulgador da cultura popular maranhense, coloca que as toadas de tambor de crioula eram “(...) não raro improvisadas na hora sem muito nexos, consistindo quase sempre num estribilho que os brincantes, homens e mulheres remoem unissonamente”. Apesar de reconhecer a dificuldade de entender algumas toadas, principalmente os versos improvisados, não são de modo algum sem nexos, muito pelo contrário, expressa um conhecimento específico do meio ambiente natural maranhense, da vasta produção cultural dos povos tradicionais, entre outros⁸⁴.

O argumento principal de Blacking (1974) é que da mesma forma que o som é organizado humanamente, a humanidade também se organiza sonoramente, já que os sons organizados e significados em uma determinada cultura exprimem e determinam formas de organização coerentes com o comportamento humano.

O autor levanta um questionamento sobre os contrapontos existentes entre o entendimento que se tem da música na Europa, principalmente ao modo em que ela foi ensinada a ele, e o conceito totalizante da música na sociedade Venda⁸⁵. Adota um estudo comparativo de sistemas musicais de modo relativista e, portanto, não de modo valorativo, em direção a um entendimento de diferentes modos de se interpretar/significar e praticar música. Os seguintes aspectos da musicalidade Venda

⁸⁴ Alguns exemplos de versos cantados em rodas de tambor de crioula podem ser vistos na quarta parte do ANEXO I.

⁸⁵ Grupo étnico situado na África do Sul.

comparada a música erudita europeia serão descritos a seguir e posteriormente aplicados ao estudo do tambor de crioula.

Um de seus primeiros questionamentos seria se a música poderia ou não ser submetida a regras arbitrárias, rígidas como as regras de um jogo. Sua análise leva a ligação profunda da música aos sentimentos e experiências sociais e que seus padrões são muitas vezes gerados por "explosões surpreendentes de efeitos cerebrais inconscientes"⁸⁶. Esta visão estruturante da música ocidental erudita que prima pela técnica perfeita, leitura fluente dos sinais gráficos (partitura), obediência ao maestro, entre outras, caracteriza uma tentativa de subordinação às regras rígidas. No caso dos solistas, por exemplo, há uma supervalorização de aspectos individuais (técnica, leitura e regência), inclusive na expressão emotiva do instrumentista, que deve ter um treinamento árduo para conseguir expressar emoções significativas ao que o maestro deseja transmitir.

Segundo, que as competências e habilidades musicais podem ser estimuladas a serem desenvolvidas ou atrofiadas nas pessoas dependendo do contexto cultural: as competências e habilidades podem ser encaradas de forma seletiva e restrita a uma elite que domina códigos que, portanto, não são compartilhados por todos, que é caso da música erudita ocidental. Por outro lado, pode ser distribuída por todos, isto é, compreendendo que todo homem é capaz de realizar e entender a música, sendo os códigos acessíveis a todos, como em diversas concepções de música inseridas em culturas de tradição oral.

Outra questão está na primazia da escuta ou do conhecimento teórico. Na sociedade ocidental, que possui notação/escrita musical, a música é transmitida através de métodos, muitas vezes individualmente, em que as habilidades técnicas são mais valorizadas que a escuta. Em música de tradição oral, a escuta é tão ou mais importante que outras habilidades, pois é o que garante a continuidade desta tradição.

Entendendo que as habilidades “musicais” não se desenvolvem sem motivações “extramusicais”, sem a ligação da música com a vida da pessoa, o autor define a música Venda como uma atividade total nesta sociedade. Para o autor, a música erudita na sociedade ocidental valoriza a música de uma forma em que é entendida em si mesma, primando pela execução com perfeição técnica e leitura fluente da notação musical,

⁸⁶ Do original “surprising outbursts of unconscious cerebration” (Blacking, 1974 – tradução minha)

comparando habilidades técnicas de um músico com outro e gerando *virtuoses*, podendo fazer com que quem aprende não relacione a música com seu contexto emotivo e social, incite a competição e atrofie suas potencialidades. Por outro lado, observa na sociedade Venda a combinação da atividade social, física e musical de forma totalizante, em que ao invés de competição, o sentido é de experiência compartilhada⁸⁷.

Estas análises podem ser levadas em consideração para se pensar o tambor de crioula comparando suas formas sociais e musicais, isto é, o modo de organização, transmissão e prática musical.

Suas “regras”⁸⁸ não são de modo algum arbitrarias. São subjetivas e negociadas, de forma que não estão sistematizadas como um método, por exemplo, para que possam ser seguidas rigidamente. Só se entende as “regras” de participação em uma roda de tambor – vale lembrar que existem diferentes modos de se fazer o tambor, com diferentes significados e motivações sendo que de cada roda esperam-se determinados comportamentos – quando se está dentro dela. Eis alguns exemplos.

Foi observado em campo uma coreira ser repreendida pelo dono quando conversava com outra em uma *performance* formal⁸⁹ enquanto em outras rodas, como na praça da Faustina, isso não atrapalharia seu desenvolvimento. Com relação a entrada da coreira na roda existem aquelas em que a coreira é „convidada a entrar” e existem outras onde a coreira que quer entrar na roda „convida a outra para sair”. Nos dois casos o símbolo é a punga. Entretanto, no primeiro caso a coreira que está dentro da roda escolhe outra no cordão, a qual é convidada a dar a „punga” e entrar na roda. Quando a coreira „convida a outra para sair” o movimento é inverso: a coreira que está no cordão

⁸⁷ Ressalvo que a experiência coletiva não é exclusiva do tambor, sendo que na música erudita também é muito importante como, por exemplo, no caso de práticas de conjunto em que o maestro não está presente. A individualidade existe principalmente com relação ao solista, que tem que se destacar, e ao estudo individual. Numa orquestra o músico tem que se misturar e há dialogia. Acrescento que não existe apenas uma técnica perfeita, mas várias escolas que ensinam técnicas diferentes que se pretende tocar com perfeição, conseguida com esforço individual. No tambor de crioula também existe a cobrança de tocar direito, apesar de não se falar em técnica, mas o coreiro que “desce a mão no coro”, “que sabe marcar a punga”, entre outros, definem representações do que seria um bom instrumentista de tambor de crioula. Entretanto alcançar o status de „coreiro bom” não envolve o estudo individual. Pelo contrário, envolve a participação em diferentes tipos de *performance*, em que há troca e compartilhamento de conhecimentos acerca do tambor de crioula.

⁸⁸ O conceito de “regras” é utilizado aqui entre aspas justamente pela tendência de compreendê-lo como algo fixo, rígido e imutável o qual se deve seguir sem questionar. Como iremos mostrar estas “regras” variam e podem ser mais ou menos impositivas dependendo do contexto da roda (lugar, motivação da prática, pessoas que estão participando, etc.)

⁸⁹ O caso citado ocorreu na apresentação do tambor de crioula Boa Esperança no Arraial do Ípem – Calhau em São Luís durante as festividades juninas de 2015.

entra no meio da roda dançando, passa em frente aos tambores e faz gestos que indicam para outra coreira que está pronta para pungar e tomar o centro da roda.

Uma questão musical sobre o toque do tambor grande: já me foi informado, por mais de um coreiro, que a “regra” do tambor grande é saber „dar a pungua”, isto é, saber se comunicar musicalmente⁹⁰ com a coreira nos momentos em que ela está pungando com o tambor e com outra coreira. De resto, o coreiro poderia fazer “o que quisesse”. Porém foi observado em campo e na literatura existente que existem certas células rítmicas que geralmente estão presentes nas rodas de tambor, o que corrobora com a análise de Blacking de que os improvisos não são criações espontâneas, mas muito mais decisões de quando e como utilizar padrões sonoros e suas variações.

As “regras” de comportamento que permeiam uma roda de tambor de crioula só podem ser compreendidas quando se compartilha uma mensagem que está por detrás da *performance* musical, isto é, não são delimitadas antes da roda efetivamente acontecer; ela está em construção a todo momento. Como exemplo, em uma roda na praça da Faustina um coreiro que tocava o meio se levantou no decorrer de uma toada, durante a evolução coreográfica da coreira e da *performance* musical e foi duramente reprimido por alguns coreiros e coreiras que conversavam próximo da fogueira⁹¹. Foi acusado por outros participantes de ser arrogante, sendo que foi dito no calor do momento que “tambor bonito não pode ter estas coisas”. Em Alcântara/MA durante a Festa de São Benedito, um dos mestres que goza de prestígio e respeito também fez o mesmo gesto e não foi reprimido e, pelo que pude observar, além desta questão, este tambor possui outro esquema de organização, com outras regras em que este tipo de atitude não é reprimida.

Uma das “regras musicais” da cantoria relaciona-se com a forma musical. Este conceito se destina a compreender a estrutura e o desenho que, assim como a forma de um objeto, também se encontram na música, porém perceptível pelos ouvidos ou pela grafia, quando transcrito. Um exemplo de formas musicais que causaram certo conflito na significação da música ocorreu na praça da Faustina no 2º aniversário da Capelinha

⁹⁰ A música também é gesto, podendo haver informações musicais em notas que não produzem som, chamadas de *ghost notes*. Para Blacking (1974: 27) no caso da percussão Venda, que pode ser emprestada para a análise musical do tambor de crioula, cada toque é parte de um movimento total do corpo, seja ele percutindo ou não no instrumento.

⁹¹ A fogueira onde é esquentado/afinado o tambor é, além de local de aprendizado como argumentarei adiante, local que promove conversas em que as regras e atitudes são discutidas, além de outros assuntos que podem ou não ter ligação com a roda de tambor.

de S. Benedito em 2014. O cantador chamou a atenção da assistência “agora que era a hora de vocês cantá”, pois os coreiros cantaram junto com ele o tema central da música enquanto “puxava a toada” a seguir:

Eu vô criança, eu vô... cantá pra São Benedito, eu vô. (parte a’')

Foi ele quem me chamô, eu vô... cantá pra São Benedito, eu vô. (parte a’''')

Este tema central da toada é comumente cantada com a seguinte forma:

Cantador: a’ – 2 vezes / a’''' – 2 vezes

Coro: idem - após cantar as duas partes duas vezes cada, o coro responde da mesma forma.

Como cada uma das partes se repete, existe uma propensão daqueles que não conhecem ou estão desatentos com relação à forma musical a repetir a parte a’ e/ou a’''' antes do cantador terminar de solar, como se cada parte exigisse uma resposta. Isso aconteceu e o coro foi alertado pelo cantador que apontou quando era a hora certa de se responder o coro. Este tipo de atitude, de se reprimir alguém na assistência que está cantando „errado” é algo recorrente em algumas rodas, em outras não. Isso também tem a ver com o significado da *paisagem sonora*, ou seja, o que significam os „outros sons” que compõem uma roda de tambor de crioula, a representação que se tem de como funciona a música do tambor, e o status que possui quem faz a „alteração” na forma.

Com relação a paisagem sonora posso exemplificar com o que foi exposto na Parte 2 quando discorro sobre a festa de Alcântara em que observei momentos em que duas toadas diferentes estavam sendo cantadas ao mesmo tempo. E isso, em nenhuma das vezes, interferiu na linguagem musical a ponto do toque ser interrompido.

Sobre o modo como coreiros entendem e representam a forma, ou mesmo as letras das toadas, indaguei Weldenes e José Ribamar acerca da letra da seguinte toada, sendo que tinha dúvida se na parte a’''' seria “vô vê” ou “como a” sereia do mar:

Eu vô pra Bahia, eu vô passeá, (parte a’')

Eu vou brinca na areia, **vô vê (como a)** sereia do mar. (parte a’''')

Weldenes me respondeu que “cada um canta do seu jeito”, ou seja, esta minha dúvida, sobre existir um modo correto de se cantar esta toada, não fazia diferença entre eles. Talvez em outro local, outro grupo, ou mesmo outro coreiro, teria tido como resposta de que um jeito é o certo e outro errado.

Em uma das rodas na praça da Faustina, no tambor da Capelinha de São Benedito realizada no dia 09/08/2015, José Ribamar puxava a seguinte toada:

Eu sô brasileiro, brasileiro eu sô (parte a’')

Eu nasci pra manda côro, brasileiro eu sô (parte a’''')

Cantador: a’'' – 2 vezes / a’''' – 2 vezes

Coro: idem - após cantar as duas partes duas vezes cada, o coro responde da mesma forma.

Quando ele cantava esta toada, dois coreiros da assistência conversavam a respeito da letra que, como ouvi algumas vezes, seria diferente na parte a’''' sendo cantada da seguinte maneira:

Eu nasci pra manda côro, eu sô brasileiro / Eu nasci pra manda côro,
brasileiro eu sô. (parte a’''' – cantada apenas uma vez)

O que se sucedeu foi que, como José Ribamar possui o status de „mestre” ou „dono” de tambor há muitos anos, os coreiros decidiram que o deixariam cantar desse jeito. Entretanto, cantaram respondendo o coro do modo que conhecem, como exposto logo acima. Com gestos e imitação vocal que elevam sua intensidade foram mostrando aos outros como seria a toada, que se desenvolveu sem que atrapalhasse a comunicação.

Sobre as competências e habilidades musicais, de como um coreiro se desenvolve musicalmente, os relatos me foram apresentados como „um dom”: „sei desde que me entendo”. Isto está relacionado com o modo de transmissão da prática de tambor de crioula. Não existe um método geral ou uma única forma de aprendizado do tambor. Ele se dá no contato aural com a manifestação, na primazia da escuta, entendimento, cognição de padrões sonoros e como eles se articulam em uma comunicação que expressam subjetivamente estados de espírito. Destaco que essas experiências se dão de forma orgânica, isto é, por livre e espontânea vontade, sem um horário, local, método

ou professor específico, mas com diversos locais em horários, métodos e professores que (re) passam as suas próprias representações e experiências com o tambor. Esta possibilidade de aprendizado musical está acessível a todos aqueles que frequentam e desejam aprender nas rodas de tambor de crioula. Percebemos que estas formas de lidar com a música perpassam pela escuta ativa e criativa como fundamental para a execução musical e para a manutenção dinâmica da linguagem musical do grupo e da memória coletiva.

As motivações para participar de um tambor também são diversas e geram contextos em que o tambor de crioula assume “regras” específicas. Estas motivações estão envolvidas com a prática musical em que coreiros e coreiras desenvolvem suas habilidades bem como suas relações sociais extramusicais.

Por último, que sintetiza estas aproximações é que isto não seria possível se o entendimento e o valor que se atribui à música do tambor de crioula não fossem de uma „música compartilhada” (no original, *music shared*). Este conceito busca as relações entre os padrões de organização humana e os padrões de sons produzidos como o resultado da interação humana. Não observamos pessoas afirmarem que haviam aprendido o tambor de crioula sozinho com o auxílio de métodos, mesmo sabendo que estes métodos e transcrições existem⁹². Aprender é praticar o tambor de crioula, o que exige uma experiência compartilhada, uma entrega a algo maior do que si mesmo. É comum ouvir que um bom andamento de uma roda de tambor requer um envolvimento entre as pessoas, uma energia, uma doação de si mesmo, para que a roda flua coerentemente. José Ribamar me disse que o tambor é bom quando as pessoas estão em sintonia, se conhecem e brincam junto.

Existem também conflitos decorrentes das diferentes perspectivas da forma de organizar o tambor, da inveja do prestígio de alguns coreiros e coreiras, desentendimentos pessoais, entre outros. Podem inclusive ocorrer brigas entre coreiras ou entre coreiros dentro da roda sendo, nesses casos acionadas as redes de reciprocidade para se defender ou atacar alguém. Estes momentos não ocorrem constantemente e aparecem negativamente no julgamento da *performance*. Coreiros e coreiras aproximam-se e participam de rodas em que o sentimento de afinidade e solidariedade é maior, o que torna a experiência mais agradável e eufórica.

⁹² Leitão, 2013 é um bom exemplo.

É interessante para nossa argumentação esta citação de Blacking (1974: 28) no qual mostra a perspectiva da música Venda ao mesmo tempo política e espiritual.

Música Venda é frequentemente política, pois pode envolver pessoas mostrando experiências compartilhadas poderosas que revelam a estrutura da experiência cultural, e assim torná-los mais conscientes de si e das responsabilidades com o outro: „homens são homens por causa de sua associação com outros homens” os Venda dizem. A música Venda não é uma fuga da realidade, mas uma aventura dentro da realidade do mundo espiritual. É a experiência de tornar a ser, em que a consciência individual é nutrida com a consciência coletiva da comunidade e, portanto, torna-se a fonte da riqueza de suas formas culturais⁹³.

Carla Belfort revela uma representação recorrente do tambor de crioula⁹⁴: uma reunião de negros escravizados que se juntavam para aliviar as dores do trabalho compulsório. Diz também que hoje ainda é uma reunião, mas é diferente. Esta forma coletiva que o tambor de crioula possui e que envolve o trabalho no preparo e na *performance* musical, as redes de relações sociais na organização de uma roda permeadas de dádiva e retribuição tanto entre as pessoas quanto entre pessoas e entidades espirituais, a energia que se deve doar para a fluidez da roda de um tambor de crioula eufórico, a solidariedade com aqueles que querem beber e comer mas não possuem dinheiro, entre outros exemplos que poderiam ser citados, são dialeticamente influentes no/pelo sistema musical ao gerar uma linguagem em que as células rítmicas dos três tambores se complementam e formam algo que possui outro significado de quando são percutidos sozinhos. Bem como a relação dialógica nos cantos, gestos e dança.

Nesta perspectiva podemos compreender a prática do tambor de crioula enquanto uma ligação dos praticantes a um mundo espiritual, não menos real, que conecta sua experiência de vida (eu) à consciência coletiva (a qual o eu é parte) e que esta espiritualidade geralmente está ligada à representações de ancestralidade, à história da diáspora africana e sua consolidação no Brasil, e a devoção à São Benedito. Sobre esta representação do tambor de crioula, exemplifico com este depoimento de José

⁹³ Do original “Venda music is overtly political in that is performed in a variety of political contexts and often for the specific political purposes. It is also political in the sense that it may involve people in a powerful shared experience within the framework of their cultural experiences and thereby make them more aware of them selves and of their responsibilities toward each other. „*Muthu ndi muthu nga vhanwe*” the Venda say: „Man is man because of this associations with other men”. Venda music is not an escape from reality; it is an adventure into reality, the reality of world of the spirit”.

⁹⁴ Outras representações similares a esta podem ser encontradas em Ferretti (2002), Ramassote (2006), Lameira (2002), Costa (2010), Braga (2007).

Ribamar quando indagado sobre as diferenças e semelhanças do tambor de crioula e do tambor de mina

Ele faz uma parte, uma parte africana, mas é quase que idêntico uma coisa com a outra, porque no tambor de crioula tem a raça negra e dentro da mina tem a parte dos pretos velhos, antigos, são os orixás mais antigos também (...)

Blacking (1974: 45), ao analisar a relação entre a música e o transe, observou em campo a primeira como possível fator condicionante da segunda. Na sociedade Venda somente os membros de um determinado culto, que possuíam relações de parentesco, entravam em transe com entidades espirituais, as quais são intimamente relacionadas com padrões rítmicos. Conta um fato em que estava tocando um tambor quando foi interrompido, pois estava tocando muito acelerado, inibindo assim o transe de uma senhora. Analisa que tanto o parentesco quanto o ritmo são fatores importantes nos efeitos da música sobre pessoas, como o transe. Entretanto não somente a música e o parentesco, mas o ambiente social (no caso, o contexto religioso) e as atitudes que se desenvolvem a partir dele.

No caso das *performances* de tambor de crioula observadas em que houve transe, todas aconteceram em tambor „de promessa“ dentro de terreiros. Apesar de saber da importância da música para o transe, principalmente na organização do transe dentro de doutrinas religiosas específicas, bem como de haver transe no tambor de crioula, não posso afirmar que o transe nas *performances* acontece por causa da linguagem musical do tambor de crioula.

Quando iniciei meu projeto de pesquisa e observava a energia e vitalidade de coreiros e coreiras nas *performances* de tambor de crioula, pensava que a música poderia induzir as pessoas a algum tipo de transe, como um transe musical. Havia ouvido alguns relatos sobre o transe no tambor de crioula, o que aguçou minha curiosidade. A primeira vez que pude observar o transe no tambor de crioula aconteceu na sede da Sociedade Umbandista Boa Esperança, no „pagamento de promessa“ de José Ribamar, em 2013. Algumas entidades estavam presentes, entre elas uma conhecida por Maria Légua, que havia me alertado para não cruzar as pernas quando estava sentado, pois na formação em roda⁹⁵, impediria que a energia fluísse no ambiente. Esta e outras entidades „da casa“, ou seja, que estão com as filhas e filhos-de-santo de José Ribamar,

⁹⁵ Seu terreiro possui um espaço central onde ocorrem as *performances* com um banco de alvenaria em volta, formando uma roda inclusive entre o público. Pode ser visto na figura acima.

sempre costumam participar das festas. Sebastiana relata que as entidades sempre participam das festas e são esperadas: “Nós aqui já acostumamo, e se eles não vier a gente fala „Ohh aquele encantado não veio, aquele caboclo não veio””. Sublinho que as festas nesta casa são sempre rituais religiosos.



Roda do tambor de „pagamento de promessa” de José Ribamar, em 2015. Chaguinha, como é conhecida, incorporada com Maria Légua depois de Carla Belfort, no lado esquerdo. Foto minha.

No terreiro de Mariinha, em 2013, pude participar de um tambor para Preto Velho, entidade cultuada em seu terreiro. É uma festa que ocorre anualmente no dia 13 de maio, data em que na umbanda se comemora o dia de Preto Velho. Seu marido realizou uma promessa a São Benedito em que paga neste mesmo dia. Vale mencionar que em algumas casas de umbanda de São Luís, São Benedito é sincretizado tanto com Preto Velho quanto com Toy Averequete, entidade espiritual - vodun - cultuada no tambor de mina. A festa é celebrada com um grande evento que envolve muita comida e bebida, rezas (ladainhas) em frente ao altar, transe de entidades espirituais, e „marchas” de tambor de crioula. Um dos momentos de bastante euforia foi quando a roda estava „quente” e a mãe-de-santo com Preto Velho entrou na roda de tambor de crioula, o que poderia sugerir que o transe fosse despertado pela energia da música do tambor de crioula. Entretanto, logo após o fim da „marcha” em que isso ocorre, no momento em que a música não estava sendo executada, um filho de santo entra em estado de transe espiritual com a mesma entidade. Constatado que, neste caso descrito, a música seja um elemento importante, entretanto não determinante para o transe religioso.

Roxa, quando indagada sobre transe no tambor de crioula, diz sobre os locais em que já havia visto, dentro do polo Coroadinho:

É, tem nesta casa [de Zeca, casa em que participa], tem na casa de Antoninho, tem na casa de Zé Banana [José Ribamar]. Essas são as três casas que faz essas coisa aqui. E tem a casa de Neuza, lá no Mangueirão.

Ela ressalta que todos estes tambores são localizados em casas de tambor de mina ou umbanda, sendo extritamente relacionado com suas práticas religiosas.

Entretanto existe um fenômeno que observei na maioria das rodas em que frequentei, algumas de forma mais intensa, outras menos, que seria quando o tambor „esquenta“ e „pegá fogo“, o qual denomino de *euforia coletiva* e será conceituada e detalhada na próxima Parte, através da etnografia da *performance* musical, em algumas marchas selecionadas.

PARTE 4 - A EUFORIA COLETIVA NAS PERFORMANCES MUSICAIS DO TAMBOR DE CRIOLA

Nesta parte analisarei a produção da *euforia coletiva* através da descrição densa da *performance* musical de algumas „marchas“, realizadas em „rodas“ de tambor de crioula as quais pude participar. Tendo como dados a participação nestas „rodas“, percepções pessoais, entrevistas, conversas informais, registro de áudio, fotografia e vídeo, procuro realizar uma etnografia da *performance* musical (Seeger, 2008) voltado-se para as questões: Quais foram os momentos de euforia? O que estava acontecendo com o som e com a *performance* musical com um todo? Quem participava? Onde? Quando? Quais toadas? Quais os sentimentos?

Primeiramente procuro conceituar *euforia coletiva* a partir de Seeger (2015) e das representações de coreiros e coreiras acerca do „pegar fogo“ no tambor. Em seguida elaboro uma descrição densa da *performance* musical do tambor de crioula realizado na festa de „pagamento de promessa“ de José Ribamar Tavares e do tambor „pra cultura“ do tambor de crioula Boa Esperança no São João, ambos em 2015.

Anthony Seeger (2015) propõe um conceito importante relacionando música e comportamento humano interagindo de forma coerente e significativa na sociedade indígena kisêdjê, situada no estado do Mato Grosso, Brasil. Seeger analisa a importância da *euforia coletiva* relacionando-a com a concepção de música para esta sociedade. A música é uma forma de deixar as pessoas eufóricas, felizes e cria um tempo virtual que congrega o passado e o presente, unindo memória coletiva e reafirmação de valores e sentimentos.

Para as sociedades de língua jê, que ocupavam vastas regiões no interior do Brasil, a música possibilita a comunicação entre seres humanos e provoca um sentimento de euforia. (...) transcende tempo, espaço e níveis existenciais de realidade. Ela influencia humanos, espíritos, animais, e aqueles seres, difíceis de imaginar, que estão entre uma coisa e outra. (Seeger, 2015: 34).

O autor também faz uma breve comparação entre a música dos kisêdjê e dos aborígenes australianos no que se refere aos rituais comunitários, que congregam pessoas em acampamentos que envolvem grande participação comunitária e *euforia coletiva*.

Talvez a descrição de euforia kisêdjê seja semelhante à “efervescência” de Durkheim (1965), exatamente por causa da similaridade das formas sociais entre os aborígenes e os Jê. Em ambos os casos, a cantoria e as cerimônias

reuniam os grupos em uma empresa coletiva, tornavam bela uma aldeia e eufórica uma pessoa. (Seeger, 2015: 253).

Seeger (2015: 248) reconhece que pouco foi produzido a respeito de como a música e a dança podem afetar o corpo e alterar as percepções, com excessão dos estudos sobre transe. A música em religiões de matrizes africanas tem a função de proporcionar e/ou organizar o transede pessoas incorporadas com entidades sobrenaturais. A análise de Ferretti (2009) conceitua os cânticos, danças e instrumentos como elementos rituais importantes e necessários à doutrina religiosa.

Seeger (2015: 248) afirma ser provável que alguns sentimentos nas pessoas quando cantam e dançam na sociedade kisêdjê fossem “fruto dos efeitos fisiológicos do esforço e da cantoria constante”. Entretanto comprova que os efeitos também são sentidos através do contexto, da transformação e da memória. O tambor de crioula, apesar de não ter observado rodas que durem 15 dias, como nas aldeias kisêdjê, demanda um esforço considerável em horas de execução, sendo a música produzida caracterizada por um movimento sonoro circular, isto é, sua forma tem um aspecto repetitivo, quase mântrico. O contexto envolve um conjunto de elementos simbólicos, como imagens de santos, cores, cheiros, sons, gestos comunicativos, movimentos que „balanceiam”⁹⁶ o corpo de coreiras, cantadores e assistência. Envolve uma memória coletiva de tempos ancestrais, transmitidas através das técnicas instrumentais e artesanais, dos sons dos instrumentos e das letras das toadas. Portanto, de modo semelhante ao que analisa Seeger (2015: 249) sobre o canto kisêdjê - embora em um nível mais modesto - a *performancemusical* do tambor de crioula pode ser entendida como

(...) uma experiência física bem como social, algo a ser feito de maneira dura e exaustiva, que resultava em uma experiência fora do comum [do cotidiano]. Eles experienciavam a experiência em si, contudo, como seres sociais, não como entidades puramente fisiológicas.

O conceito de *euforia coletiva* no tambor de crioula é um instrumento importante para nossa análise. Uma roda torna-se muito significativa aos participantes quando, segundo relatos, observações e análises de gravações de áudio, o tambor

⁹⁶ O „balancear” é um movimento característico em *performances* musicais do tambor de crioula, em que coreiras e coreiros balançam seus corpos para direita e para esquerda. Este movimento é marcado pela batida leve dos pés, direito e esquerdo, coincidindo com pulsação da toada.

„esquenta“ e „pega fogo“, ou seja, ocorrem momentos de *euforia coletiva*. Esta euforia pode acontecer quando toadas são puxadas pelos cantadores coerentemente com momentos específicos (por exemplo, uma toada de reverência ao santo quando o tambor está na frente do altare de pagamento de promessa); ou quando a toada é cantada por cantador e tocada por coreiros de prestígio que realizam a linguagem musical com perícia e dialogia; ou coreira e tambor grande se encontram numa dança fluida e comunicativa; ou a assistência responde o coro com entusiasmo com palmas constantes; ou quando alguma entidade espiritual está presente incorporado em uma pessoa e dançando na roda; e principalmente quando estes elementos aparecem juntos. Existem algumas toadas que, segundo relatos, são mais „fortes“, isto é, mais significativas aos participantes, como as que falam dos santos e entidades, ou mesmo „mais divertidas“, sendo esta uma questão diretamente relacionada a subjetividade de coreiros e coreiras.

José Ribamar fala de alguns pontos importantes para o tambor „aquecer“ que envolve a legitimação de quem comanda o tambor para o compartilhamento e comunhão entre os participantes. Uma boa roda de tambor, segundo ele, envolve o reconhecimento de certas pessoas „capacitadas“ para fazer o trabalho. “Quando o mestre é capacitado pra fazer o trabalho e o coro todo reconhece que você tá com boa vontade de fazer aquele trabalho com eles ali, e eles dá o apoio pra que você se sinta bem”. Por outro lado, uma roda de tambor ruim é aquela que não existe a comunicação, que não „aquece“, que não há *euforia coletiva*.

Uma roda ruim a pessoa não tem nem como comparar, fazer um trabalho que os demais não querem ajudar, faz [de sua] parte corpo mole, aí não tem como... Se eu puxo uma toada, aí levo para os demais companheiros eles não aquecem a música como eu cantei eu tenho que pará, prá [o coro] chegar no ritmo que eu cantei, prá fazer o coro de acordo como seje correto o tambor de crioula (...)

Percebi que a comunicação não-verbal é de suma importância para a produção da *euforia coletiva*. José Ribamar afirma que este tipo de comunicação é um elemento importante para „aquecer“ a roda de tambor, sendo que “às vezes o que tá errado a gente tem que dar uma dica pelo olhar”. Esta comunicação não-verbal, como sinais gestuais, gritos, olhares, „balancear“ do movimento corporal, indicam o modo de como a roda está se desenvolvendo. Estes sinais gestuais ocorrem durante as marchas e alertam os companheiros quando existe uma falha de comunicação. Isto pode ser observado em sua fala, quando indagado se existia este tipo de comunicação

Tem, tem, porque às veiz quando um coreiro erra o toque a toada num, ela num levanta, num fica aquecida, e faz é diminuir mais, diminuir o trabalho. Mas quando tá tudo certinho, levar a toada da maneira que o socador, o crivador, o tambor grande e a matraca, quando percebe que tem a matraca dentro do grupo, é importante. Aí todo mundo fica alegre, todo mundo faz o seu trabalho. E a gente tem por onde viver aquecido dentro daquele momento ali. “Ahh o tambor de fulano tá bom...”

A comunicação verbal também pode ser observada durante as marchas, entretanto com menos frequência do que entre uma marcha e outra. Como mostrarei na análise das marchas, no fim de uma marcha em que há alguma falha de comunicação é comentado logo em seguida, sob forma de deboche. Podemos definir como linguagem verbal a transmissão das letras das toadas durante as marchas, em que canta-se proximo ao ouvido do coreiro ou coreira que está aprendendo a toada.

José Ribamar afirma uma relação importante entre quem está cantando e quem está tocando, que envolve o entendimento do estilo de cantar e de tocar

(...) porque a gente já sabe como a gente canta, e o tocadô já me entende, já entende o coreiro, a participação do trabalho (...) A comunicação é, por exemplo, eu vô to cá, eu vô cantá, você é o tocadô do tambor grande e já sabe meu tom da toada, e o estilo da toada

É comum ouvir de coreiros e coreiras sobre a atração que existe quando se „corta o tambor direitinho“, ou seja, se executa a linguagem e *performance* musical de forma coerente e agradável. Carla Belfort, quando me chama a participar de uma roda de tambor diz: “o tambor tá ti chamando”.

Barrabás diz o que sente quando ouve um tambor de crioula bem executado:

“(...) Eu vou é pra dentro, siô. Porque é uma coisa que toma conta de ti, uma coisa que não tem explicação. Vai lá mêmo bate uma palma.”. Também afirma que o tambor „de promessa“ tem uma significação especial para ele

Eu digo principalmente no tambor de promessa, é um tambor que sempre tá pra cima por que ali é uma promessa. (...) eu sô convidado prum tambor de promessa ali, eu vô te todo cuidado, porque eu tô acreditando naquele santo que tá ali, eu tô fazendo aquilo ali considerando uma raiz ancestral e uma presença de várias pessoas que tavam nesta cultura, que já se foram e tão presentes ainda (...).

D. Roxadiz sentir-se “muito bem” e “feliz” quando dança tambor de crioula, uma “terapia”, já tendo inclusive me relatado sentimentos parecidos com relação a sua participação nos festejos do Divino, como caixeira.

Ahhh me sinto feliz, muito bem, muito bem. Posso tá toda dolorida, dor no corpo, não sei o quê... João, eu danço um tambor eu fico boazinha, não sinto mais nada naqueles dias, nada. Dançá tambor é bom demais, muito bom, é uma terapia dança tambor, eu adoro.

D. Roxa, que é dançante de tambor de mina, afirma que nunca entrou em transe com tambor de crioula ou tocando caixa do Divino, somente dentro da doutrina, dentro da “história” do tambor de mina. Porém quando indagada se já havia sentido algo parecido

Já, já sim. Sente (...) principalmente quando assim, por exemplo, hoje tem um tambor é num barracão de mina, ixxi é com certeza quando o tambor começa a gente sente eles [entidades espirituais]

José Ribamar diz que um fator importante para a roda de tambor „pegar fogo” é a cantoria e o aspecto coletivo da música do tambor de crioula.

É a cantoria, exatamente. Por exemplo, aí eu canto aqui, puxo a toada, aí já entrego aqui pro cordão, o cordão vai levantado, vai levando, vai levando até chegar onde eu tô de novo prá modificar a toada ou botá outra toada. Isso é importante, com certeza. É muito bom, muito gratificante a gente trabalha com as pessoas que sabe, não só os coreiros, como os tocador, as coreiras, é importante pra fazer o trabalho. Porque sem o apoio deles nós não samo nada.

Também afirma que o momento em que o tambor está aquecido é quando se ouve muitos gritos, como por exemplo, “Eh coreira”, “Coro, coro”. Esses gritos *eufóricos* também podem ocorrer para estimular, exortar os participantes. José Ribamar afirma que toadas que falam de santos homenageados nos tambores „de promessa”, estimulam a „aquecer” as rodas de tambor de crioula. A dança de coreiras mais idosas que fazem seu trabalho coreográfico com „ciência”, com „história” e que têm seus trabalhos reconhecidos por coreiros e coreiras, também estimulam os participantes a euforia.

Estas interpretações a respeito do „pega fogo” do tambor serão importantes na descrição das marchas. De grande importância, destaco abaixo alguns aspectos técnicos que influenciaram as descrições das marchas e análise da *euforia coletiva*.

4.1) TÉCNICAS DE ANÁLISE DA *EUFORIA COLETIVA* NA *PERFORMANCE* MUSICAL: UM MODELO EXPERIMENTAL

Quando me deparei com a tarefa de analisar como se formava a *euforia coletiva* em „marchas” de tambor de crioula, percebi que somente observando, anotando e conversando não conseguiria explicitar de forma detalhada o que ocorria, tanto com a música quanto com os participantes, nestes momentos. Foi quando abri os arquivos de áudio no programa *Audacity* e observei um recurso chamado “Mostrar picos”, o qual me fornecia os momentos em que havia maior intensidade sonora. A partir destas marcações automáticas, percebi que elas poderiam ajudar na análise da música em conjunto com a observação direta dos comportamentos dos coreiros e coreiras durante as *performances*, aos registros fotográficos, audiovisuais, entrevistas e conversas informais.

Os registros de áudio foram feitos com um gravador digital portátil que, nas primeiras gravações, segurava em minhas mãos de forma a posicioná-lo perto da face dos cantadores para conseguir um bom registro dos versos da cantoria. Entretanto me deparei com uma questão técnica importante, que reflete de modo significativo na coleta de dados e análise: se ficasse movimentando o gravador, o gráfico se alteraria conforme estivesse mais ou menos próximo dos tambores e matraca, que são os sons mais intensos na *performance*. Decidi, depois de observar a utilidade que poderia ter os gráficos para minhas análises, que posicionaria estaticamente o gravador em um local específico, perto da cantoria. Com isso perdi o registro detalhado da cantoria, que pretendi reparar na observação atenta das gravações audiovisuais. Entretanto obtive gráficos que me forneceram as variações de intensidade mais próximo possível do real.

Outra questão técnica envolve a medição do *andamento*. Pude perceber empiricamente e pelas entrevistas que o andamento das músicas se alterava conforme maior ou menor euforia. José Ribamar afirma que o andamento é determinado pelo cantador que „puxa” a toada. Cantar „baixo” quer dizer mais lento, ao contrário da teoria musical tradicional, em que cantar „baixo” significa cantar com notas graves. Afirma que se a toada fica mais rápida, é sinal de que está „pegando fogo” e se fica mais devagar “é ruim”, os outros coreiros se perdem, “emprenha”, ou seja, impede a função comunicativa. Existem toadas que são rápidas e outras devagar. Os tocadores, segundo

seu depoimento, já sabem que devem entrar mais acelerados ou acelerar até chegar ao andamento desejado da toada.

Agora essa toada é rápida “Agora eu vô fazê como Teresinha fez / agora eu vô fazê como Teresinha fez / Botei muié pra dançá / Quatro, quatro de uma vez” Então ela é *acelerada* [batendo a célula rítmica do meio] (...) e o tambor meio já sabe *cumê* que vai ficar

Decidi medir o andamento através da escuta atenta de meus registros comparados a pulsos fornecidos por um metrônomo digital, o qual mostrava as batidas por minuto (bpm). Escutei as marchas junto com o metrônomo, encaixando o pulso digital com a batida grave do meio, chegando a um valor aproximado. Em algumas marchas, como veremos, as variações foram mais sensíveis, outras mais explícitas.

Também me atentei aos diferentes sons da *paisagem sonora* que envolve as performances musicais, que foram muito relevantes para analisar a euforia. Quando havia muitos gritos, procurava entender as razões para tal. Poderia ser que existia euforia naquele momento ou mesmo que alguém estivesse na produção da euforia, animando, esquentando, exortando coreiros e coreiras a tocarem e dançarem com mais energia.

A estas técnicas experimentais soma-se a perspectiva de Seeger (2008) sobre a *etnografia da música*. Em sua definição, Seeger afirma a importância de se descrever o fenômeno musical de forma mais abrangente possível, com o maior número de perspectivas possível. Ao falar da complexidade de se descrever a *performance* musical utiliza como exemplo uma anedota que conta a tentativa de descrição de um elefante por um grupo de cegos. Para um, que tocou a tromba, o elefante era longo e cilíndrico; para o que tocou a pata, era circular e firme como o tronco de uma árvore; e assim por diante. Entretanto, não era um ou outro que estava correto, mas sim a soma de todas estas perspectivas. Compara esta anedota com a complexidade de se descrever a *performance* musical: ela envolve aspectos fisiológicos, emocionais, estéticos e cosmológicos. O tambor de crioula insere-se nesta complexidade e o que pretendo é demonstrar a descrição a partir de diferentes ângulos da *performance* musical.

Os gráficos (espectro acústico) apresentados nas análises, abaixo, possuem marcações em vermelho que indicam os *picos de intensidade*, fornecidos pelo software *Audacity*. Estes picos de intensidade podem indicar que o tambor está „aquecido“, ou não. As análises levam em conta o contexto e as ações de coreiros e coreiras durante a

performance, somados ao aspecto sonoro. Logo acima dos gráficos está o tempo de execução da marcha. Os números entre o tempo da marcha e o gráfico indicam as *marcações* feitas por mim, os quais serão utilizados nas descrições. É importante ressaltar que estes métodos foram meios encontrados para auxiliar a análise da *euforia coletiva* não uma tentativa de controlar a *performance* ou afirmar uma „verdade absoluta“ sobre o „pega fogo“ no tambor. Destaco que a produção da *euforia coletiva* envolve aspectos subjetivos e que estas análises são interpretações do fenômeno musical baseadas em observações, registros, conversas e fundamentos teóricos.

4.2) ETNOGRAFIA DAS *PERFORMANCES* MUSICAIS DO TAMBOR DE CRIOLA, DIALOGIA E *EUFORIA COLETIVA*: ‘PAGAMENTO DE PROMESSA’ E O TAMBOR ‘PRA CULTURA’ DE JOSÉ RIBAMAR TAVARES.

Neste item farei uma descrição etnográfica de *performances* musicais, através da perspectiva da linguagem musical, da dialogia e da paisagem sonora, analisando a produção da *euforia coletiva* em *performances* distintas. Apesar das duas *performances* serem do mesmo dono, José Ribamar Tavares, e de muitos coreiros e coreiras estarem presentes nas duas *performances*, o grupo se altera, bem como a motivação, o espaço, a organização, a música, os comportamentos, entre outros.

4.2.1) Tambor ‘de promessa’ de José Ribamar Tavares – 08 de dezembro de 2015

O „pagamento de promessa“ feita em homenagem a Nossa Senhora da Conceição e São Benedito é uma obrigação religiosa a qual José Ribamar se dedica à 55 anos. É realizada no dia 8 de dezembro – dia de Nossa Senhora da Conceição - e dura o dia todo, iniciando pela manhã (primeira marcha às 6h) e encerrando no fim da tarde (última marcha às 18h). O „pagamento de promessa“ é feito com a realização de uma grande festa com tambor de crioula que ocorre dentro da sede da Sociedade Umbandista Boa Esperança, no bairro do Bom Jesus, polo Coroadinho. A participação é aberta para todos, entretanto pude notar que é majoritária a presença de pessoas da comunidade, bem como coreiros e coreiras convidadas.

Anterior à organização da festa, há uma preparação financeira para os gastos que a mesma necessitará. Uma festa de „pagamento de promessa“ deve satisfazer os convidados para que as entidades espirituais reconheçam o esforço feito pelo dono. Para isso o dono deve fornecer aos convidados comida, bebida, diversão com radiola, decoração com os elementos simbólicos necessários a pedido das entidades e muitas marchas de tambor de crioula.

Para a festa de 2015, alguns problemas foram enfrentados. Houveram alguns problemas de segurança, pois os organizadores temiam que algum tipo de violência poderia ocorrer, por motivos os quais não pretendo expor aqui. O fato é que algumas telhas do barracão foram danificadas e poderia impedir a realização da festa, o que gerou um custo extra. Este problema foi resolvido com doação de uma pessoa próxima. Também foi solicitado, através de ofício, para que circulasse pela sede uma ronda policial. O pedido foi protocolado, entretanto não pude observar a ronda. Não houve problemas com relação a violência.

Com relação a organização, realiza-se previamente uma reunião com a comunidade, principalmente entre o dono, sua família e os coreiros e coreiras membros da Associação⁹⁷. Estes auxiliaram nos afazeres da festa. A preparação da comida ficou por conta de Teresa Gomes Tavares auxiliada por coreiras que usualmente ocupam esta função. A decoração é feita principalmente no altar, o qual deve conter os elementos simbólicos a pedido das entidades se José Ribamar. Foi realizada também a pintura da fachada do barracão.



Imagens da fachada da Sociedade Umbandista Boa Esperança e do altar, tendo como centro São Benedito e Nossa Senhora da Conceição – foto minha.

⁹⁷ Esta reunião ocorreu no dia 06/12/2015, sendo somente nesta data confirmada a realização da festa. É importante sublinhar que esta festa quase não ocorreu, devido aos problemas de segurança e com os gastos necessários para a realização. Nestas reuniões é comum José Ribamar estar incorporado com Raimundinho Boji, Príncipe das Águas Verdes, ou sua „mulher do fundo“, que lhe fornece os elementos simbólicos necessários para a festa.

A radiola é contratada por um dj que tem a função de divertir os convidados em momentos de descontração. Localiza-se na parte de fora do barracão, no quintal, onde são colocadas mesas e cadeiras em espaço agradável com muita sombra. A música *reggae* é o som predominante nas radiolas, gênero muito presente na sensibilidade musical maranhense, principalmente entre os participantes da cultura popular. Como afirma Seeger (2015: 148), a música é uma construção social, do mesmo modo que o tempo e espaço. A música pode inclusive ser um fator importante na organização espacial e temporal. Por isso a radiola geralmente cria um espaço diferente daquele em que ocorre a *performance* do tambor de crioula. Quando estão em espaços distintos é possível que ocorram ao mesmo tempo, como observado nesta festa e em Alcântara. Nestes casos, como o objetivo da radiola é divertir os convidados quando não estão participando ou assistindo o tambor de crioula, seu volume é diminuído pelo dj. Porém, quando no mesmo espaço, o tempo de execução sonora da radiola e do tambor é delimitado.

As bebidas são armazenadas na casa ao lado da sede, que é também um bar. Existe uma abertura entre os dois terrenos que facilita o trânsito de pessoas. Neste bar ficam as bebidas e petiscos que são comercializadas, bem como as cervejas compradas pelo dono que é oferecida para os convidados.

A limpeza do terreno e do barracão, local amplo e fechado, é outra tarefa que deve ser realizada. O barracão deve ser limpo e organizado de forma a ser um espaço ritual. Apesar de ser o local onde são realizados os rituais em períodos cerimoniais, cotidianamente se pessoas circulam pelo espaço, as crianças brincam ali, etc. Esta limpeza também envolve o preparo do local onde ficará a fogueira que afinará a parelha, outro espaço com atribuições simbólicas. É preferível um local amplo e próximo ao barracão, para facilitar o transporte dos tambores que devem ser constantemente deslocados. Alguns coreiros se responsabilizam em pegar os gravetos, papelão, pedaços de madeira para preparar a fogueira. A afinação da (s) parelha (s) geralmente fica sob a responsabilidade do coreiro que vai tocar o tambor que está „quentando”⁹⁸ na fogueira.

⁹⁸ É interessante notar que „quentá” – esquentar - o tambor pode tanto significar que o instrumento está afinando na fogueira, quanto a intenção de causar euforia em uma roda, por exemplo, quando se diz “vamo quentá esse tambor”. Em ambos os casos o sentido é de tornar harmoniosa e agradável a música do tambor de crioula.

A parelha é outro elemento que deve ser preparado para estar pronta na data da festa. Eventuais reformas, como cobrir couros furados e o empréstimo de tambores extras para que a *performance* não seja interrompida para se afinar os tambores, são tarefas importantes. Para esta festa foi emprestada a parelha de Ferreira, do tambor da „Praia Grande“, justamente para este fim, visto que José Ribamar possui apenas um trio de tambores.



Imagem dos tambores sendo afinados na fogueira, em local amplo. Foto minha feita de dentro do barracão.

Notei a presença de muitas crianças durante toda roda, participando efetivamente como coreiros e coreiras, aprendendo diretamente na *performance*, inclusive crianças pequenas de cerca de dois anos.

- **Marchas de tambor**

A primeira marcha, com queima de foguetes, deve ocorrer no alvorecer („alvorada“) do dia, às 6h da manhã. Os tambores são afinados na fogueira, alguns coreiros e coreiras são convocados e tem a duração de cerca de 3 a 5 toadas. É uma marcha de obrigação que deve ser realizada como „pedem“ as entidades espirituais de José Ribamar.

A segunda marcha do dia deve ser iniciada às 12h com os coreiros e coreiras que estão presentes. É o momento que se inicia a roda de tambor sendo que as outras marchas vão se desenvolver até o termino da festa, ocorrendo uma ou duas pequenas pausas para descansar ou almoçar. Começa com poucos coreiros e coreiras e, através do som dos tambores, chama a atenção de outros que vão se juntando a roda. Interpreto este momento como um dos primeiros sinais dialógicos entre o som da música –

primeiras toadas – e os comportamentos dos outros coreiros e coreiras vindo para a roda, tomando suas posições, cantando com o coro, „balanceando“ o corpo para entrar no fluxo de movimentos e ocupando os espaços vazios do barracão. O som da radiola estava bem intenso, e aos poucos ficando menos intensa.

A primeira toada, chamada de „levantamento“, irá „salvar o santo“, isto é, uma primeira toada é feita em homenagem ao santo da promessa. A primeira toada executada na segunda marcha (de 12h) no ano de 2015 foi “Salvei, salvei, salvei Conceição, salvei”. Nesta toada apenas 10 pessoas estavam no barracão sendo José Ribamar na cantoria, Weldenes Gomes Tavares no tambor grande, Hiago no crivador, Marconi no meio, Luis Carlos, irmão de José Ribamar, na matraca, Carla e B. como coreiras, uma menina, prof. R.⁹⁹ assistindo e eu filmando. A *performance* já começara com a preparação dos coreiros se arrumando e batendo no tambor para aquecer a mão e sentir o coro; José Ribamar olhando as horas; coreiras ajeitando a saia, passando a mão no rosto, todos se movimentando esperando a deixa do cantador:

- **2ª marcha:**

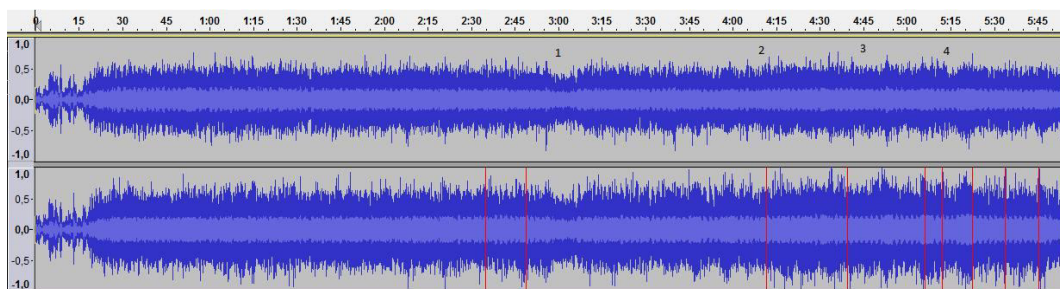


Gráfico acústico da segunda marcha, com marcações.

Andamento: 130 bpm – constante.

Toada: Salvei, salvei, salvei Conceição, Salvei (*Levantamento*)

Parte A

Cantador: Salvei, salvei, salvei Conceição, Salvei (a“)

Assistência: Salvei, salvei, salvei Conceição, Salvei (a“)

José Ribamar

⁹⁹ Professor do departamento de música da UFMA, que participou da festa a meu convite.

Senhora me dê licença, salvei, foi agora que eu cheguei, salvei.

Outros versos do Cantador: intraduzíveis pela gravação

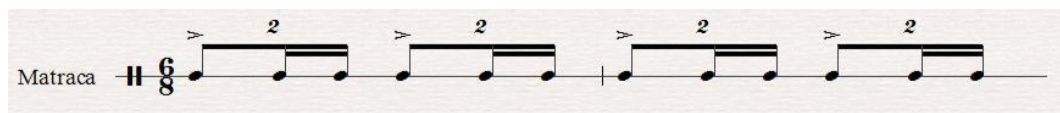
Parte B

Cantador: versos improvisados ou conhecidos. (b'')

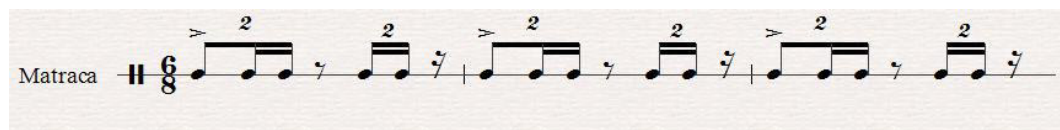
Assistência: Salvei Conceição (b''')

É interessante notar com o primeiro verso de José Ribamar, a conversa entre o dono da promessa e a “senhora”, pedindo licença para o começo da segunda *performance* musical do ritual.

Os dois primeiros „picos de intensidade” ocorrem com variações do tambor grande, quando Weldenes utiliza notas mais agudas no instrumento. Quando o tempo está em aproximadamente 02:58 há uma „emprenhada” em que o meião se atrapalha, parando por cerca de um segundo. Os outros instrumentos (matraca, tambor grande e crivador) fazem uma pequena pausa os quais retornam quando o meião volta a sustentar o ritmo, nos mostrando a importância do meião como „tambor mestre” que guia a métrica, o pulso e, conseqüentemente, o andamento da *performance*, entendido pelos coreiros responsáveis pelos outros instrumentos. Na marcação **1** há uma diminuição na intensidade, que é retomada com a sincronia dos tambores e do canto. A intensidade da roda mantêm-se constante até aproximadamente 04:10. Luís Carlos, que manteve sua execução na matraca em apenas uma célula rítmica (abaixo), muda sua posição para outro coreiro que altera a célula rítmica da mesma (marcação **2**).



Célula rítmica executada por Luís Carlos na 2ª marcha. Costuma usa-la sem variação.



Célula rítmica alterada pelo coreiro que ocupou a posição de Luís Carlos.

A intensidade da música começa a elevar de modo significativo neste momento em que a matraca muda seu padrão rítmico. Também altera para a Parte B da toada, em que a assistência repete „Salvei Conceição” (b''') entre os versos do cantador. O coro

responde com mais vigor, alguns gritos são escutados e mantêm-se a intensidade, da roda. Weldenes assume a cantoria, voltando para a Parte A (marcação 3). Ouve-se um coreiro gritar na roda - marcação 4 - juntamente com uma variação do tambor grande, coincidindo com o pico de intensidade. Houve um aumento de intensidade a partir da marcação 2, entretanto a euforia se manteve moderada.

- **3ª marcha**

Andamento: 135bpm com leve aceleração após 04:00

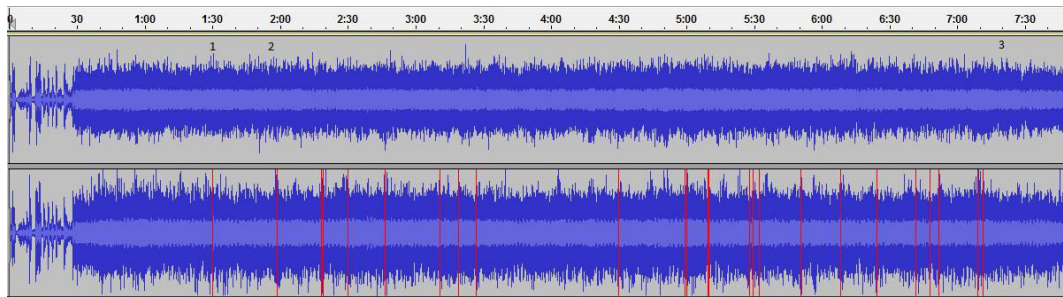


Gráfico acústico da terceira marcha, com marcações.

Toada: Meu São Benedito eu sô seu escravo, se morrer no teus pés, eu sei que serei salvo

Assistência: da mesma forma que o cantador

Esta toada inicia com coreiros tocando nos tambores, testando os timbres da afinação dos instrumentos e coreiras conversando até José Ribamar apitar e iniciar a toada. Esta toada geralmente é cantada apenas uma vez, entretanto José Ribamar cantou repetindo, como se houvesse uma subdivisão da Parte A, como mostrado a seguir.

José Ribamar

Meu São Benedito eu sô seu escravo (repetiu 2x)
S´eu morreu nos teus pés eu sei que serei salvo (repetiu 2x)

A assistência cantou o coro sem repetir cada uma das partes. José Ribamar continuou a toada normalmente, do modo sugerido pela assistência, ou seja, sem a repetição. José Ribamar muda a toada (marcação 1) no momento em que coincide o primeiro pico de intensidade.

Toada: Baia, baia, baia, baiô / Baia, baia, baia, baiadô

Assistência: do mesmo modo que o cantador

Na marcação **1** um primeiro grito de um coreiro “Vamo aí” começa a elevar a intensidade da toada. Na marcação **2** uma coreira grita “Eh coreira”. A partir desta marcação a intensidade se mantém e podem ser ouvidos gritos, bem como variações na matraca, no toque „dobrado“. Na marcação **3** a intensidade da roda começa a baixar, com coro e toques menos intensos, cessam os gritos e José Ribamar decide terminá-la.

- **4ª marcha:**

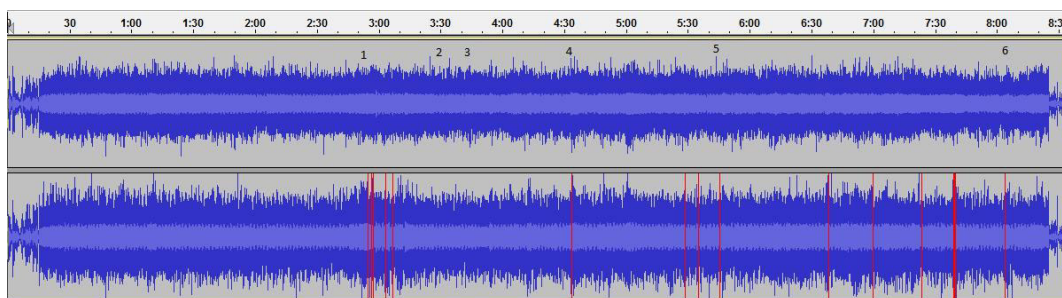


Gráfico acústico da quarta marcha, com marcações.

Andamento: 125bpm até 130bpm

Toada: Aaaeeee baiana (a'') **Assistência:**

Aaaeeee baiana (a'') **Cantador:** Chapéu

de coro, baiana (a''') **Assistência:**

Chapéu de coro, baiana (a''')

Esta marcha se inicia com o som da radiola ao fundo, alguns toques no meio, José Ribamar puxa a toada e assistência responde o coro. Joca assume o meio, e Sasá. o crivador. Ambos são moradores da comunidade.

José Ribamar improvisa o seguinte verso: “Ô toca tambor do meio, baiana”.

Neste momento o meio começa seu toque, dialogando com o cantador e fixando a pulsação da toada. Na marcação **1**, Weldenes assume a cantoria ao mesmo tempo em que executa o tambor grande com muito vigor, marcando picos de intensidade e aumentando o andamento. Porém logo após, apesar do andamento se manter, a

intensidade abaixa até chegar à marcação **2**, momento em que Weldenes puxa a toada a seguir.

Toada: Maria não veio, eu lá não vô

Assistência: Maria não veio, eu lá não vô

Andamento: 130bpm à 145bpm

Esta toada é um bom exemplo da relação entre dialogia, transe espiritual e *euforia coletiva*. S, que é coreiro mais velho e experiente que Hiago, assume o crivador. Existe uma boa dialogia entre Weldenes, Sasá e Joca, este no meio. Duas senhoras da comunidade, D. Isidora e Chaguinha, estão presentes na roda além de Carla e B. Esta última possui como guia uma entidade conhecida como Maria Légua, que se manifestou neste momento. Nesta toada, aos poucos, coreiros e coreiras se juntam a roda, bem como crianças.

Na marcação **3**, logo depois de começar a toada, Maria Légua grita, como se a toada estivesse sido cantada para ela, e entra dançando. Executa a punção com Isidora e dança na frente dos tambores, como reverência. Depois cumprimenta o pai-de-santo José Ribamar. José Ribamar disse que Chaguinha não é coreira de tambor de crioula, mas sua entidade “gosta e vem dançar”. Disse também que por conta de não dançar fora do transe, sua dança é diferente das outras coreiras, “mais solta”.

A marcação **4** coincide com grito de Maria Légua. Destaco que algumas vezes os picos coincidem com os gritos, outras não. A partir desta marcação, outros gritos de Maria Légua são escutados, bem como de Douglas, que está na assistência. A intensidade geral da roda se eleva e o andamento aumenta até aproximadamente 140bpm. Na marcação **5** há um grito “Eh coro!” seguindo de um grito de Maria Légua. Grupo em *euforia coletiva*, com muita intensidade, andamento acelerado e gritos, apesar de ainda haver poucas pessoas na roda. A partir desta marcação muitos gritos são ouvidos, bem como o coro cantando forte. Do último pico de intensidade (marcação **6**) em diante, a intensidade começa a baixar e José Ribamar, observando a sinalização de Weldenes, que simula o apito com assovio, finaliza a toada. Diz em seguida que o tambor irá dar uma pausa para afinar a parelha. Weldenes brinca com Douglas “tá esquecendo é da rima?”, pois havia indicado para que o mesmo continuasse a toada, o que não aconteceu.

- 5ª marcha

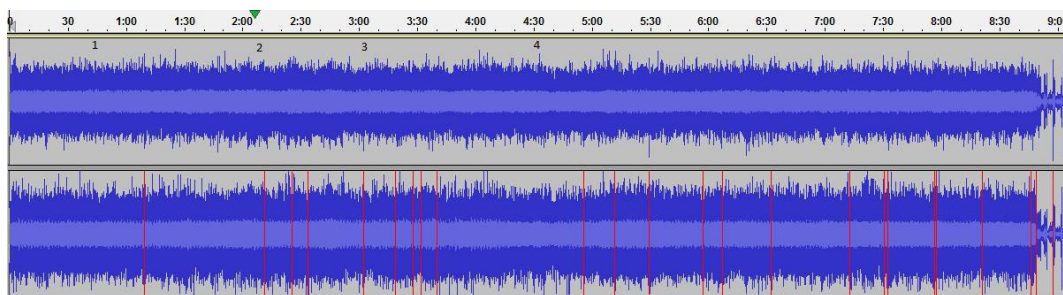


Gráfico acústico da quinta marcha, com marcações.

Nesta marcha, conta-se mais de 25 pessoas no barracão, entre coreiras e coreiros do grupo de José Ribamar e convidados, crianças e adultos participando como plateia. É interessante notar que a plateia em um tambor „de promessa“, dificilmente age passivamente na roda de tambor. Há interação cantando, batendo palmas, „balanceando“ o corpo, conversando com os coreiros e coreiras, etc.

Andamento: 145bpm que se mantém constante até o fim da marcha.

Toada: Maria me convidou, pr´uma festa de tambor (parte a” – repete-se 2 vezes)

Eu vô mamãe eu vô, baiá, baiá, tambor (parte a”” – repete-se 2 vezes)

Assistência: da mesma forma que o cantador

Começa com José Ribamar puxando a cantoria, respondido com um coro fraco, sem sincronismo e potência. Weldenes muda a toada a partir da marcação **1**, convocando os coreiros a participarem e obtendo uma melhor resposta do coro, sincrônico e com intensidade elevada.

Toada: Se chamá, coreiro vêm / Se chama, coreiro vêm

Assistência: da mesma forma que o cantador

Esta toada anima os participantes, pois significa aquela atração que o tambor tem de chamar coreiros e coreiras para roda, como discuti acima. A partir da marcação **2**, eleva-se a intensidade e *euforia coletiva* com muitos gritos. Weldenes, neste caso, altera a toada (abaixo) em momento eufórico da roda, diferente da toada acima, em que a intensidade estava baixa. O faz de maneira dialógica e sincronizada com as coreiras que dançam para o tambor grande, cantando a nova toada logo após darem a punção.

Toada: Timbaôba, timbaôba, em terra de coreiro, timbaôba

Assistência: da mesma forma que o cantador

Logo após o pico de intensidade, na marcação **3**, Weldenes sinaliza para o Luís Carlos, que executava a matraca, para ele ajeitar a madeira que apoia o meião e crivador, pois estava atrapalhando os coreiros. Com isso há uma pausa na matraca, que me parece não haver entendido os gestos de Weldenes, não houve comunicação não-verbal. A toada mostra mais quatro picos. Depois a toada vai perdendo a euforia e a intensidade abaixa. Na marcação **4**, Weldenes utiliza-se da comunicação verbal, dizendo “o pau, o pau... ajeita o pau aí ó”. Há uma nova pausa na matraca e o coro menos intenso. Quando a matraca retorna, no próximo pico, a intensidade se eleva. Interessante nesta toada que é mencionado por Weldenes a valorização do lugar, indo do mais abrangente, como o Estado (Maranhão é meu lugar), aos mais específicos, como o bairro („Bom Jesus é terra boa”) e a localidade („Primavera terra de tambô”). No gráfico de intensidade, pode se notar a maior amplitude do espectro sonoro, em comparação às marchas descritas acima.



Roda de tambor no „pagamento de promessa de José Ribamar – foto minha

- **6ª marcha:**

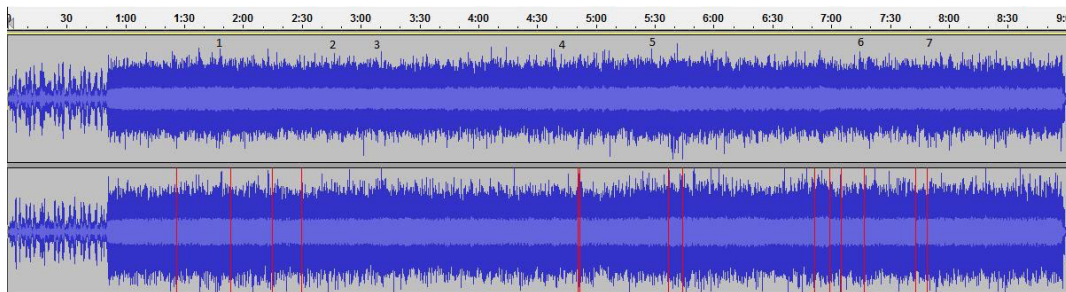


Gráfico acústico da sexta marcha, com marcações.

Weldenes, em gestos eufóricos, improvisa os seguintes versos e passa a cantoria dialogicamente com um gesto na boca para coreiro da assistência.

Weldenes

Quero vê quem ta na roda / Quero vê saia rodá / Canta eu canta meu mano /
Deixa o povo se alegrar / Primavera é terra boa / Terra de bom cantador /
Canta eu canta meu mano (...)

Coreiro responde, mudando a toada.

Toada: *Baiana* e e baiana (a'')

Assistência: *Baiana* e e baiana (a'')

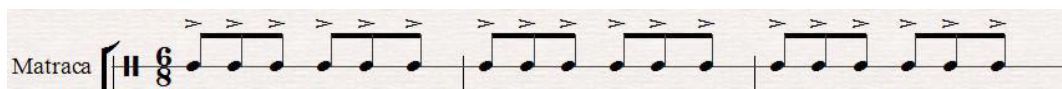
Cantador: Chapéu de côro baiana (a''')

Assistência: Chapéu de côro baiana (a''')

Esta toada foi cantada diferente da primeira vez que foi executada na quarta marcha. Foi cantada anteriormente “Aaaeeee baiana”, e agora, “Baiana e e, baiana”.

Porém, nos dois jeitos de se puxar a toada pode-se ouvir a assistência respondendo de ambos os modos, simultaneamente. Neste caso, trata-se de interpretações diferentes da letra com a mesma estrutura melódica, não interferindo na comunicação. Quando há algum incomodo com relação ao modo que um coreiro está cantado, é comum cantar próximo ao ouvido do companheiro para que se escute a letra da toada.

O antepenúltimo e o último picos de intensidade - marcações **6** e **7** - mostram a elevação da intensidade da roda a partir de variações na matraca e no tambor grande. Foram executados, nestas marcações, o toque „dobrado”que, segundo Weldenes, “levanta o tambor no ritmo do meião (...) dependendo da capacidade do coreiro de não deixar cair”. Ele quer dizer que este toque pode aumentar a euforia, mas depende da habilidade do coreiro que executa o meião de não deixar o andamento diminuir por conta destas variações. Pelo contrário, o toque do tambor grande e matraca estimulam o coreiro que executa o meião a tocar mais firme e levemente mais acelerado.



„Dobrado” executado tanto na matraca quanto no tambor grande - transcrição do autor.

- **7ª marcha:**

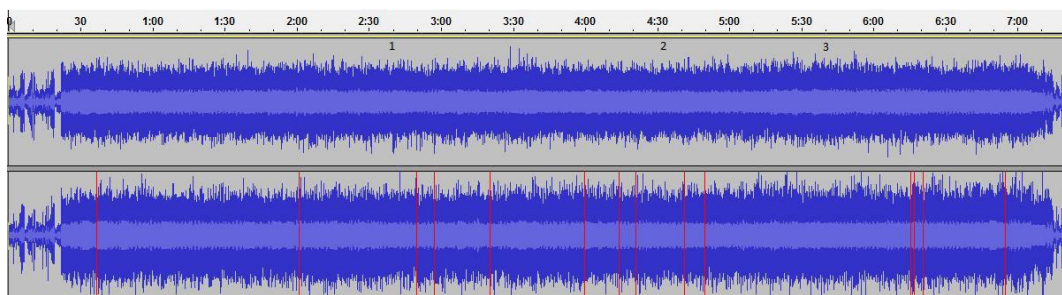


Gráfico acústico da sétima marcha, com marcações.

Andamento: Inicia com a pulsação em 140bpm, variando para 150bpm e terminando em 155bpm, sendo que a intensidade aumenta começa a aumentar a partir da marcação **1**.

Toada: Ô serra, ô serra, ô serra serrado

Assistência: da mesma forma que o cantador

Weldenis sai do tambor grande e vai para a cantoria. Moisés assume sua posição no tambor grande. O primeiro pico de intensidade coincide com a entrada da matraca, entretanto as coreiras estão se preparando para entrar na roda, alguns coreiros tomando posição na assistência e não se escutam gritos.

Toada: Xô, xô, xô, meu canário, xô

Assistência: da mesma forma que o cantador

A partir da marcação **1**, uma senhora filha de santo de José Ribamar, faz gestos como se sentisse as vibrações de sua entidade, sendo ajudada pelas colegas para não cair no chão. Anteriormente à toada ser puxada por Weldenis, ela vinha a fazer gestos tímidos, apenas o „balancear“ característico da pulsação da toada. Começa a dançar em transe, euforicamente tomando posição dentro da roda, pungando com a coreira.

A partir da marcação **2**, Weldenis, que está improvisando os versos na cantoria desafia Moisés, que está no tambor grande, a tocar e improvisar os versos ao mesmo tempo.

Weldenes

O Moisés está na boa, tá na boa no tambor / Se eu soubesse que tu vinha ia lá pro interior / Meu mano canta comigo que não é só tocadô

Neste momento há dialogia. Comunicam-se através palavras, gestos e risadas. O coreiro precisa responder de alguma maneira, caso contrário a roda tomaria outro rumo podendo, por exemplo, outro coreiro responder em seu lugar, mudar a toada, ou mesmo ser finalizada. Entretanto foi respondida, aumentando a euforia da roda.

Toada: Ô sereia cantou (a'')

Assistência: Lá fora na areia (a''')

Cantador: Cantou, cantou (b'')

Assistência: Lá fora na areia (a''')

Esta toada inicia na marcação **3**, em momento em que a intensidade e euforia da roda estavam fortes. Os quatro últimos picos de intensidade marcam momentos de muitos gritos, a assistência respondendo forte e a matraca executando o „dobrado“. A marcha finaliza com uma pausa da matraca e consequente apito de José Ribamar.

- **10ª marcha:**

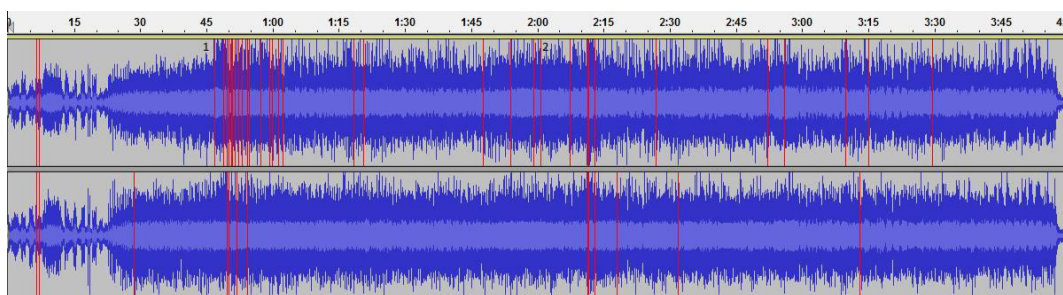


Gráfico acústico da décima marcha, com marcações

Andamento: inicia em 130bpm aumentando gradativamente até a marcação **1**, em que mantêm-se em 140bpm.

Toada: Eu mandei chamá Maria, para vim baiá tambor (a'' – repete duas vezes)

Eu vô mamãe, eu vô / Eu vô baiá tambor (a''' – repete duas vezes)

Assistência: da mesma forma que o cantador.

Pititio puxa a toada, coreiro entra executando meião, não consegue manter o andamento e para. As mulheres são maioria na roda, tendo apenas coreiros nos tambores e matraca, Pititio. e José Ribamar na cantoria. As coreiras cantam dialogando com a toada, isto é, coreiro chamou as „Marias“ que „se afinam“ na cantoria. Meião entra mantendo o andamento e a dialogia com crivador, tambor grande e matraca. Podemos notar o aumento gradativo de intensidade a partir da marcação **1**, momento que coincide com a entrada da matraca e gritos, principalmente das coreiras. A partir da marcação **2** muitos gritos da coreiras e toques „dobrados“ da matraca e tambor grande.

- **11^a marcha:**

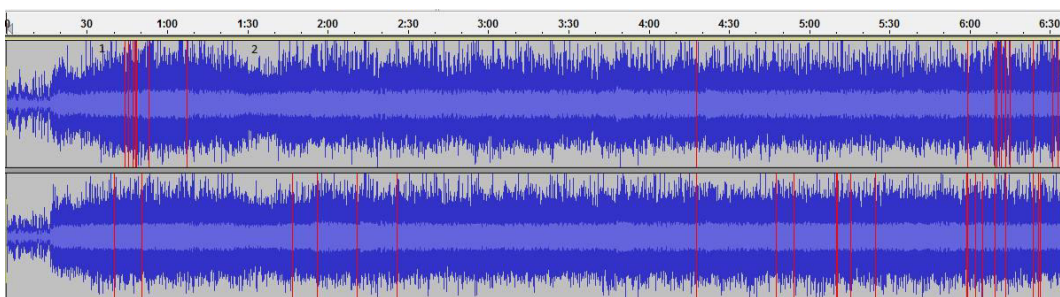


Gráfico acústico da décima primeira marcha, com marcações.

Andamento: inicia em 115bpm acelerando até 135bpm

Toada: Eu vô pra Bahia, eu vô passear / Eu vou deitar na areia, vô vê sereia no mar

Assistência: da mesma forma que o cantador

Podemos perceber a relação entre aceleração do andamento, gritos, o toque dialógico entre matraca e tambor grande. José Ribamar inicia a toada e o coro responde. Dois toques de matraca uma contra outra, executada por A.¹⁰⁰, logo depois mais dois. Entra meião na cabeça do compasso em andamento de cerca de 135bpm. Inicia aumento de intensidade com gritos (“ê correeira!”, “ihhhhhh!”). Início do toquedo crivador que ajuda a manter o andamento em cerca de 135bpm. Entra tambor grande. Na marcação **1**, A. executa 5 toques na matraca simultaneamente ao toque da mão esquerda do meião e entra no toque da matraca, variando com a célula tocada por Luís Carlos e „dobrado“. Na marcação **2**, o tambor grande pausa, e logo em seguida, a matraca. O meião e crivador seguem juntamente com a cantoria. As coreiras que estão no centro param e esperam a volta do tambor grande e matraca.

¹⁰⁰ Coreiro que frequenta diversas rodas no centro histórico, incluindo a „Capelinha de São Benedito“ e o „tambor da Praia Grande“.

Matraca

Meio

Eu vô pra Bahia Eu vô passo-á Eu vô dei-tá naa-reia vô vê se-reia no mar

Transcrição a partir de 0:33:57, na entrada da matraca.

Toada: não consegui identificar.

- 13^a marcha

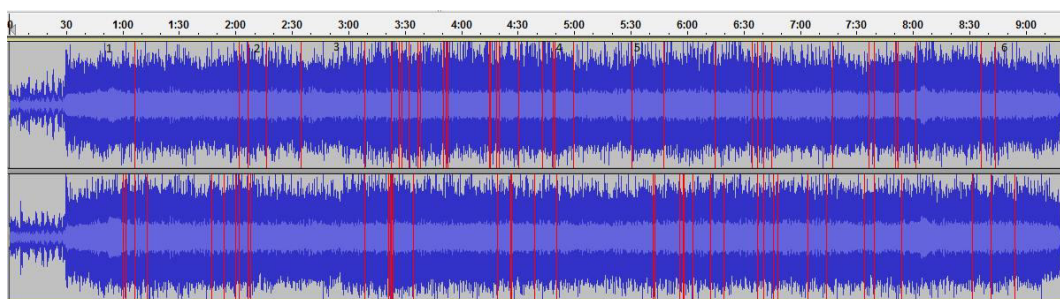


Gráfico acústico da décima terceira marcha, com marcações

Andamento: inicia em andamento rápido, cerca de 145bpm, aumentando até cerca de 155bpm.

Parte A

Toada: Baiêei, baiêei, baiêi na baia, baiêi (a'')

Assistência: da mesma forma que o cantador (a'')

Parte B

Cantador: improvisa versos

Assistência: Baiêi na baia

A percussão desta primeira toada começa com a marcação do meio bem firme, em andamento rápido. Podemos notar pelo gráfico que a intensidade desta marcha está mais elevada do que as outras, indicando muitos picos de intensidade. Pude contar mais de 40 pessoas dentro do barracão. A., que está executando o tambor grande, logo no início da toada (marcação 1) realiza o toque „dobrado“ por cerca de 13 segundos,

variando entre os timbres agudo e médio. Antes de começar este toque, um coreiro que está dançando no cordão com uma saia „de chita“ presa pelo pescoço, entra na roda fazendo giros expressivos, causando muitos gritos entre as coreiras e „esquentando“ a roda. Segundo José Ribamar, ele faz parte do tambor de mina. Podemos perceber pelo gráfico a intensidade aumentar a partir desta marcação.

Na marcação **2**, os gestos e sons ficam menos intensos e muda-se a toada, em 02:30.

Toada: Baia, baia, baia, baiô, baia, baia, baia,
baiadô **Assistência:** da mesma forma que o cantador

Na marcação **3**, após uma pequena pausa, a matraca é executada mais intensa, confluindo com o coro sincronizado, toque „dobrado“ no tambor grande, gritos agudos das coreiras e coreiros da assistência chamando para o coro “Eh coro!”. Toada realizada bem intensa e eufórica, até momentos antes de mudar a toada.

Toada: Baiana e e, baiana / Chapéu de côro baiana

Novamente é puxada esta toada por Weldenes, a partir da marcação **4**. Cessam os gritos e o coro responde fraco, entretanto mantêm-se o andamento. Na marcação **5**, é um momento que coincide o „dobrado“ da matraca com um grito “Eh coreiro”. Logo após, cerca de 30s depois, voltam os gritos e marcam alguns picos de intensidade. A toada segue com intensidade elevada, gritos até a marcação **6**, em que há uma pausa na matraca, voltando o toque por alguns segundos e pausando novamente. Parece haver alguma confusão no final da toada a partir desta marcação que interrompe o diálogo e finaliza a marcha.

- **15ª marcha**

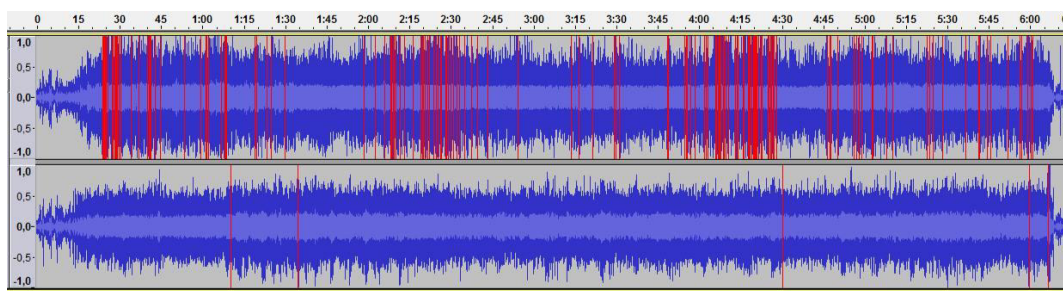


Gráfico acústico da décima quinta marcha

Andamento: inicia em 135bpm aumentando gradativamente até aproximadamente 145bpm

Antes de começar esta toada, José Ribamar, com sua entidade Raimundinho Boji, entra no salão dizendo: “Cheguei!”. Troca de roupa, vestindo-se como costuma apresentar sua entidade, de camisa de chita e chapéu na cabeça. Puxa a toada a seguir, indicando que nesta data da realização da festa – dia de Nossa Senhora da Conceição e do „pagamento da promessa” – é o dia de ‘dá-lhe nele”, isto é, de executar o tambor de crioula. Nesta marcha foi cantada apenas uma toada. O gráfico mostra-se diferente dos demais, pois nesta marcha me juntei à assistência com o gravador na mão, posicionando-o próximo a cantoria de modo a conseguir o registro do diálogo entre os coreiros cantadores. É uma marcha interessante para observarmos a dialogia entre os cantadores através dos versos e dos gestos coerentes com a perspectiva da toada, como dissemos, a execução eufórica do tambor de crioula.

Parte A

Toada: É hoje que dou-lhe nele, é hoje que dou-lhe nele / Junto com meus companheiro, é hoje que dou-lhe nele (a’')

Assistência: do mesmo modo que o cantador (a’')

Parte B

Cantador: recita versos, improvisados ou não. Inicia esta parte com “Dou-lhe nele!” (b’')

Assistência: Coreiro (b’''')

Raimundinho Boji canta a toada duas vezes e diz os seguintes versos.

Raimundinho Boji

Tiro chapéu da cabeça, é hoje que dou-lhe nele / Depois volto a bota,
é hoje que dou-lhe nele

Passa a cantoria com gestos para Pititio, que entoia os seguintes versos

Pititio

É hoje que o côro panha, é hoje que dou-lhe nele / Quero vê tambor
panhá, é hoje que dou-lhe nele

Se for bicho eu dou no meio, é hoje que dou-lhe nele / Se for porco eu vô
mata, é hoje que dou-lhe nele

Sereia chama sereia, é hoje que dou-lhe nele / Tubarão peixe do mar, é hoje
que dou-lhe nele

Cantador

Eu vô bota minha rima, é hoje que dou-lhe nele / Minha rima no boiá, é hoje que dou-lhe nele

Lá em casa mamãe disse, é hoje que dou-lhe nele / Mamãe disse pr'eu não batê, mai é hoje que dou-lhe nele / Meu mano ta cansado, é hoje que dou-lhe nele / Tá cansado de batê, é hoje que dou-lhe nele

Weldenes

Segura tambor do meio, é hoje que dou-lhe nele / Cê vai me acompanha, é hoje que dou-lhe nele / Ê coreiro segura a rima, é hoje que dou-lhe nele / Cê num vai se atrapalhá, é hoje que dou-lhe nele / Canto uma, canto duas, é hoje que dou-lhe nele / Quero ver côro panhá, é hoje que dou-lhe nele

Pititio

Tiro chapéu da cabeça, é hoje que dou-lhe nele / Pro santo abençoá, é hoje que dou-lhe nele

Chamada da assistência aos coreiros – “Boiêro!” – para pedir uma resposta forte, eufórica. José Ribamar, com ou sem Raimundinho Boji, costuma pedir participação eufórica dos coreiros e coreiras, tanto nesta e como em outras toadas, dizendo “Coro, ê coro, ê coro”.

Raimundinho Boji altera a toada para Parte B, fazendo gestos firmes com as mãos e braços, como se estivesse “discutindo” com os companheiros e incentivando o coro a responder forte (b“”).

Raimundinho Boji

Eu dou-lhe nele / Boiêro / Oh dá-lhe nele / Eu quero vê / O cantadô / Oh dá-lhe nele / O cantado (b“”)

Logo em seguida, grita e gesticula, passando a cantoria para Weldenes

Weldenes

Oh dá-lhe nele / Nossa Senhora / Nosso Senhor / Assim que eu era / Assim que eu sô

Weldenes canta mais dois versos que não consegui traduzir, e não prossegue com a cantoria, sinalizando para finalizar a marcha.

- **22ª marcha – última marcha**

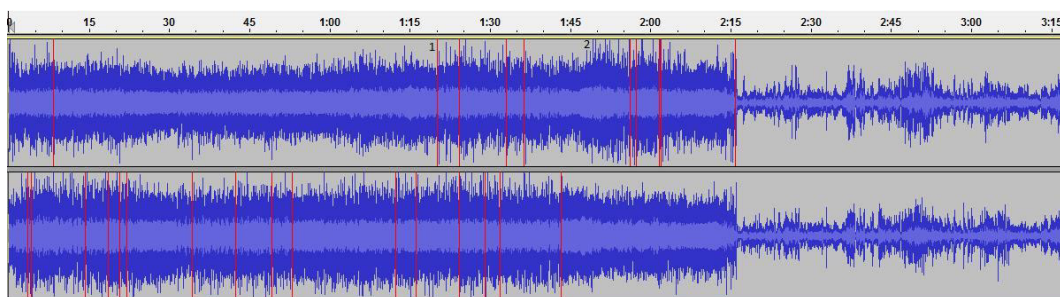


Gráfico acústico da vigésima segunda marcha, com marcações.

Andamento: mantém-se constante em 145bpm.

Nesta última marcha, o gravador estava posicionado estaticamente no mesmo local de antes, próximo à janela. Começo a gravar no momento em que entra o meia. Esta é a última marcha da festa, um momento bem eufórico que culmina com as coreiras, dançando circularmente na roda, todas simultaneamente, até saírem do barracão. Os coreiros que estão tocando o tambor grande e matraca seguem as últimas coreiras que saem do barracão e se posicionam na frente do altar, finalizando o ritual de „entrega“ da promessa. Interessante que duas marchas anteriores a essa, Raimundinho Boji avisou a todos: “Tenho quinze minutos para terminar o trabalho”, convocando coreiros e coreiras presentes a participarem dos últimos momentos, das últimas marchas.

Parte A

Toada: Mandei sela meu boi, mandei sela meu boi / No alto do seu altar, mandei sela meu boi (a’')

Assistência: do mesmo modo que o cantador (a’')

Parte B

Cantador: Eu vô saindo (improvisa ou canta outros versos conhecidos)

Assistência: Devagar

Na marcação **1**, Raimundinho Boji entoia a Parte B, sinalizando com gestos para as coreiras realizarem os movimentos de dança circular através do cordão, para saírem devagar. É um momento de bastante euforia e pode ser observado no aumento da intensidade a partir desta marcação.

Como disse, os coreiros do tambor grande e matraca realizam os movimentos de acompanhar a última coreira até a frente do altar. Coreira *D.* faz movimentos de reverência em frente ao altar, abaixando a cabeça, “sentido as vibrações do santo”. Na marcação **2**, momento em que os coreiros se dirigem ao altar, a intensidade geral da roda continua elevada, apesar de muitas coreiras já terem se retirado do barracão. Tocam por alguns segundos na frente do altar, até Raimundinho Boji apitar o fim da marcha. Após o fim Raimundinho Boji encerra a festa, agradecendo e cumprimentando alguns participantes, sendo homenageado com palmas e “Viva!” dos participantes.

4.2.2) Tambor ‘pra cultura’ do tambor de Crioula Boa Esperança – 21 de junho de 2015.

Esta *performance* foi realizada dentro das festividades do São João que ocorre em arraiais espalhados por toda a cidade de São Luís no mês de junho. O espaço é conhecido como „Ípem – Calhau“, um clube construído para ao lazer de servidores públicos estadual. No São João, como em muitos espaços destinados aos arraiais, conta com muitas barracas de comida e *souvenires*, brinquedos para crianças, segurança, ambulantes, um palco com grande estrutura para sons mecânicos e *shows* musicais. A entrada é gratuita, atingindo uma boa quantidade de pessoas oriundas de locais e classes sociais diversificadas. A contratação dos grupos de tambor de crioula, bumba-meu-boi, cacuriás, etc. é feita mediante ao „Termo de Compromisso e Responsabilidade“, descrito na Parte 3.

A motivação para a realização desta *performance* também está envolvida com a questão do „trabalho“. Entretanto não um trabalho religioso, como no tambor „de promessa“, uma obrigação com a doutrina e entidades espirituais, mas um trabalho para o público, governo, estado. Os participantes do grupo recebem o „agrado“ como forma de retribuição ao serviço prestado à associação e ao grupo de tambor de crioula de José Ribamar Tavares. A associação articula os coreiros e coreiras que vão participar e determinar a quantia monetária que será distribuída para cada um. Alguns coreiros e coreiras também participam mesmo não recebendo, motivados apenas pela diversão de se praticar o tambor, pelas relações sociais, devoção e, talvez, algum prestígio.

Percebi como estas apresentações são importantes na geração de renda para José Ribamar e sua família, bem como para os coreiros e coreiras que fazem parte do grupo. Neste ano de 2016, por exemplo, José Ribamar queixava-se de ter conseguido apenas uma apresentação „formal“, dizendo que “antes era melhor, tinha mais apresentações”, além de hoje em dia ser mais burocráticos, exigindo mais documentos, fotos, etc. para se conseguir algum contrato. A seleção, que hoje em dia também é realizada através de editais, criam dificuldades de entendimento e consequente acesso aos recursos públicos por alguns grupos.

A associação tem que providenciar o transporte (neste caso, um ônibus alugado pelo dono), a manutenção da parelha, vestuário (farda) para todos os coreiros e coreiras, bebidas (água e duas garrafas de conhaque de alcatrão). Algumas coreiras se apresentam maquiadas, com cabelos arrumados, unhas feitas. Usam a saia de chita, quase todas com o mesmo padrão, uma camisa rendada e adornos na cabeça, colares, pulseiras. Os coreiros usam uma camiseta de chita, calça ou bermuda, chapéu de palha.

O tempo é uma questão importante nestas *performances* e é determinado pela programação do arraial. José Ribamar sublima a importância de “chegar na hora exata e sair na hora exata” para não sofrer penalizações, tais quais não ser convocado para outras apresentações ou multas contratuais. Esta apresentação foi marcada para as 19h, entretanto houve um atraso por conta da chuva, pois como a apresentação foi em espaço aberto, inviabilizou a realização no horário determinado pela organização. Pude perceber que esta espera gera desconforto aos participantes, ficando ansiosos para se apresentarem logo. Ficaram debaixo de um local coberto, esperando a chuva passar para que os responsáveis pela limpeza pudessem secar o local em que se realizaria a *performance*. Esta espera para o início da roda de tambor de crioula é diferente do tambor „de promessa“ em que os participantes estão se descontraindo ao som da radiola, bebendo uma cerveja, comendo e se divertindo. Os produtos em arraiais costumam ter um preço elevado e nem sempre os coreiros e coreiras tem condições de consumi-los.

O espaço da *performance* é bem diferente do barracão da associação. Localiza-se em frente ao palco, a céu aberto e mais amplo que o barracão. As coreiras entram neste espaço em uma fila única, logo assim que a primeira marcha começa, diferente do tambor „de promessa“. Interpreto a entrada no espaço da *performance* do tambor „de promessa“ como dialógica – os tambores *chamam* as coreiras e coreiros - e, no tambor

„pra cultura“ como monológica, pois houve um ensaio coreográfico prévio de como seria esta entrada. Por conta do amplo espaço o cordão ficou disperso em uma grande roda, sendo que as coreiras não dançaram no centro da roda, mas sim em frente a parelha, próximo a cantoria e assistência. O espaço da *performance* é delimitado para o grupo que está apresentando, sendo que poucas pessoas da platéia se aproximam da roda e dificilmente interagem com os participantes, a não ser tirando fotos e batendo palmas ao fim das marchas.



Roda no tambor „pra cultura“, no Ípem-Calhau – foto minha

O som da *performance* é mediado pelo uso de microfones. Na parelha são fixados próximos a parte de trás dos tambores, um para cada tambor. No espaço da cantoria ficam dois microfones: um para o cantador e outro para a assistência. Os sons captados pelos microfones são *mixados*, isto é, misturados em um ou mais canais disponíveis em mesas de controle e equalização de áudio. Nestas mesas de controle e equalização de áudio, recebem efeitos que alteram o som natural das vozes e instrumentos. José Ribamar considera bom o uso do microfone, pois melhora o entendimento das toadas e dos versos.

Para José Ribamar existem poucas diferenças na música entre o tambor „de promessa“, „de rua“, „de cultura“. Segundo ele, as toadas são quase todas as mesmas. Porém, segundo José Ribamar, diz não cantar toadas novas em apresentações, porque os coreiros e coreiras podem estranhar, se intimidar, por não conhecerem. Para se colocar uma toada nova em uma apresentação, esta deve ser „ensaiada“ antecipadamente em outras rodas de tambor.

Na apresentação do Ípem – Calhau em 2015, foram executadas 3 marchas de tambor de crioula, com uma duração total aproximada de quarenta minutos. Na primeira marcha, que durou cerca de 10 minutos, José Ribamar puxou as seguintes toadas:

Toada: Vem vê, vem vê / coreiro do Maranhão, vê

Assistência: do mesmo modo que o cantador

Toada: Tô caçando boiêro, tô caçando boiêro / Santa Helena do meu lado, São João meu padroêro.

Assistência: do mesmo modo que o cantador

O que chama atenção é que não se escuta uma paisagem sonora intensa como no tambor „de promessa“, no qual se ouvia nitidamente muitas conversas, risadas, gritos, radiola. Quando a toada acaba, com o apito do mestre, escuta-se apenas uma pessoa falando, quase um silêncio. A afinação dos tambores cai bastante em apenas cinco minutos de *performance*, devido ao tempo úmido.

Entre a primeira e segunda marcha, José Ribamar diz “Bora gente, não se encosta”, alertando os coreiros e coreiras para não descansarem, não „se encostarem“, de forma a manter uma boa vitalidade a *performance*. José Ribamar me disse em entrevista que tambor „da cultura“ também pode „pegar fogo“ quando os cantadores puxam as toadas certas para os coreiros e coreiras “se assanharem”. Porém a relação de compromisso profissional, o tempo delimitado de tambor que gera uma espera do momento da apresentação, a bebida controlada, a pressão de fazer uma boa apresentação, a expectativa de pagamento, fazem com que a „entrega de si“ a algo maior para que produza uma *euforia coletiva* seja mais tímida, mais controlada. Num tambor „de promessa“ ou „de ponta de rua“, por exemplo, coreiros e coreiras estão inseridos na *performance* desde o momento em que chegam ao local, que possivelmente gera uma predisposição a „entrega de si“ no momento em que o tambor de crioula acontece.

Descrevo, a seguir, a segunda marcha, destacando os momentos em que pude perceber o tambor “pegar fogo”, ainda que com uma paisagem sonora menos intensa do que foi observado no „pagamento de promessa“, momentos estes em que haviam muitos gritos, falas, conversas verbais e gestuais.

- 2ª marcha

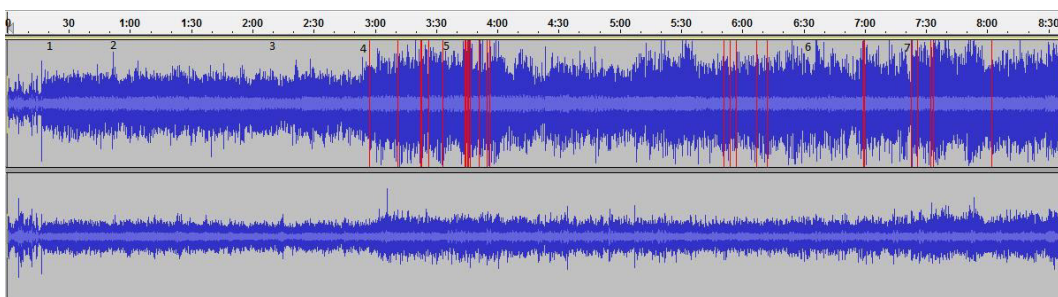


Gráfico acústico da segunda marcha no Ípem – Calhau, com marcações.

Andamento: Inicia em cerca de 130bpm e estabiliza o andamento em 150bpm.

Toada: Como qué [é] que amarro o boi, como qué [é] que amarro o boi / Se aqui não tem mourão, como qué [é] que amarro o boi.

Assistência: do mesmo modo que a cantoria

Logo assim que o cantador puxa a toada pela segunda vez, José Ribamar assinala com os braços para Joca, que está no meio, iniciar seu toque. Inicia em cerca de 130bpm acelerando até chegar a aproximadamente 150bpm, aceleração acompanhada pelo crivador, que executa o toque „simples“ em seguida o „dobrado“. A matraca entra de forma tímida, faz pausa de 2 segundos (marcação 1) e retorna forte com o mesmo toque executado por Luís Carlos no tambor „de promessa“ (transcrito acima), que parece sugerir a aceleração até o andamento desejado. O tambor grande começa a ser executado no momento em que a matraca retorna seu toque, comunicando-se dialogicamente com a base (métrica e andamento) do meio, bem como com crivador, matraca, cantoria e assistência. Na marcação 2, há outra pausa na matraca, momento em que Luís Carlos entrega a posição da matraca para outro coreiro que altera o toque para a célula rítmica „principal“.

Sobre a cantoria e assistência, dois modos de cantar esta toada pode ser ouvido nesta marcha: *qué* e *é*. De modo semelhante à 6ª marcha do tambor „de promessa (toada “Aeeee [Baiana] ee, baiana”), em algumas toadas duas ou mais pessoas podem cantá-las de modo diferente, dependendo da interpretação subjetiva de cada coreiro (e que em

alguns casos pode ser “corrigida”, cantando-se próximo ao ouvido de quem “aprende”¹⁰¹).

Na marcação **3**, há uma falha técnica no microfone que faz com que o som da cantoria fique menos intenso. Isso interfere nos movimentos de alguns coreiros, principalmente José Ribamar e Weldenes, que estavam no „balancear“ e passam a gesticular para os técnicos de som resolverem o problema. O coro responde com a mesma intensidade, entretanto a intensidade geral da roda diminui neste momento, José Ribamar olha as horas, preocupado com o tempo de apresentação.

A partir da marcação **4**, interpreto como momento que a roda começa a „pegar fogo“. Há uma leve aceleração de andamento e muitos picos de intensidade. A posição da matraca é assumida por outro coreiro, que executa com força e acentuação bem delimitada. Joca, no meio, também toca com mais vigor, movimentando sua cabeça para direita e para esquerda de acordo com a pulsação da toada. O coreiro do tambor grande sorri, executa toques fortes e rápidos e abre os braços para coreira. Ouvem-se gritos das coreiras. Weldenes muda a toada em momento *eufórico* da marcha.

Toada: Timbaôba, timbaôba / Na terra de coreiro, timbaôba

Assistência: da mesma forma que o cantador

Ouvem-se gritos a partir da marcação **5**, momento de mudança da toada. Muitos gritos exortivos, como “eh coreiro”. Na marcação **6**, por exemplo, Weldenes grita “eh coro, eh coro, eh coro” e vemos aumentar a intensidade e, em seguida, diminuir gradativamente. Na marcação **7**, há um declínio na intensidade justamente no momento em que a matraca pausa para troca de coreiro. José Ribamar grita “eh coro, eh coro, eh coro” para o coro responder mais forte e a matraca entrar com o toque firme, preciso. José Ribamar, percebendo que a afinação dos tambores estava “ficando mole” – possível de se perceber ao escutar a marcha –, observando um coreiro se aproximar com

¹⁰¹ Os termos “corrigida” e “aprende” não correspondem a transcrição da fala de coreiro ou coreira. As aspas indicam que, na minha interpretação, não existe um jeito certo, unilinear de se cantar uma toada de tambor de crioula. Existem diversas interpretações que são negociadas nas *performances*, geralmente quando um coreiro experiente tenta mostrar a outro o jeito de se cantar, tanto melodicamente, ritmicamente quanto o tema e versos da toada.

um tambor grande que estava na fogueira, grita novamente “eh coro, eh coro, eh coro”, e apita o fim da marcha, recebendo assim os aplausos da plateia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação teve a finalidade de expor uma perspectiva do tambor de crioula enquanto uma linguagem dialógica, compartilhada entre os coreiros e coreiras que, inseridos em amplas redes de relações sociais, organizam diversos tipos de *performances* em que a prática musical, as „marchas“ de tambor, são elementos centrais. Nas „marchas“ que selecionei, dentre as muitas coletadas durante a pesquisa, procurei demonstrar alguns elementos que se destacam para o tambor „pegar fogo“ e de que forma a linguagem e a *performance* musical estão relacionadas ao fenômeno da *euforia coletiva*.

Podemos perceber diferenças significativas tanto nos sons quanto nos comportamentos durante as diferentes *performances*. De modo geral, cada *performance* de tambor de crioula é diferente da outra, cada roda é uma roda. Os participantes e a plateia mudam, podendo participar ativamente ou passivamente da *performance*; o espaço, por mais que seja no mesmo lugar, geralmente se altera devido ao clima, a eventos paralelos, ao tipo de *performance*, etc.; horário e tempo de *performance*, estabelecidos ou não, alteram as disposições; as relações sociais entre os coreiros, bem como as „regras“ negociadas durante as rodas; relações individuais com a prática do tambor de crioula, como a devoção, „gosto“; entre outras diferenças.

As análises musicais permitiram interpretar que a intensidade sonora das marchas descritas tende a aumentar conforme o desenvolvimento da toada e o envolvimento dos participantes. Constata que a intensidade da roda e euforia dos participantes aumentam gradativamente, chegando a alguns ápices depois de executada por alguns minutos, quando há uma congregação de sentimentos, ideias musicais e poéticas coerentes com o tipo de *performance* realizada. Do mesmo modo que o andamento tende a acelerar nos momentos de ápice, o coreiro que executa o meião tem a responsabilidade de comandar esta mudança de forma a não „emprenhar“, ou seja, não acelerar ou desacelerar a tal ponto que impeça a comunicação com os outros participantes.

A mudança de toada, quando coerente com o contexto da roda e ao desenvolvimento da marcha, geralmente estimula os participantes a gritarem, cantarem, dançarem e gesticularem com maior vitalidade. Já o toque „dobrado“, executado no

tambor grande e matraca, podem causar uma excitação corporal que estimula a euforia coletiva. Estas questões estão envolvidas com a subjetividade dos *performers*.

Com relação à paisagem sonora, quanto mais uma roda de tambor „esquenta“, uma maior variedade de sons serão produzidos na *performance*, bem como mais gestos eufóricos serão expressos. E, nas rodas observadas, a relação com os „outros sons“ ou „interferências acústicas“, como da radiola, por exemplo, estabelece-se na intenção de produzir um som mais forte e eufórico no tambor que se destaque dos outros, mesmo que misturados.

Alguns modos de transmissão puderam ser observados em campo e indicam que as vivências dentro do contexto do tambor de crioula inserem o aprendiz („coreiro novo“) na linguagem musical dialógica e envolve a escuta ativa, a observação dos gestos e técnicas musicais, o aprendizado dos versos e das toadas, os quais são elementos marcantes na transmissão desta tradição musical aural. Com as oficinas de tambor de crioula, há um esforço em transmitir toda a complexidade que envolve a prática musical em algumas horas, o que requer uma capacidade de síntese e didática por parte de quem oferece a oficina, o que poderia sugerir um processo de reificação da linguagem musical dialógica em padrões monológicos. Entretanto interpreto as oficinas como tentativa de inserção de „coreiros novos“ nesta comunidade de fala, multiplicação de conhecimento e ofício, ao invés de uma reificação em formas estáticas e monológicas. Apesar de haver algumas semelhanças, considero como grande a diferença entre o momento em que se encontra o maracatu-nação e o que se encontra o tambor de crioula, pelo menos por enquanto, conforme discutimos na Parte 2.

A „escola da fogueira“ é importante tanto em espaços em que o tambor se manifesta “tradicionalmente”, como na casa de José Ribamar, quanto em espaços de oficinas. É um momento em que o „coreiro novo“ se relaciona individualmente com o instrumento, testa seus timbres, copia células rítmicas. Também se transmite a história oral, ocorrem as negociações e conflitos que definem as “regras” da *performance*, etc.

Dentre as inúmeras peculiaridades que podem apresentar as *performances* de tambor de crioula, acredito ser interessante pensarmos enquanto eventos criativos que envolvem a subjetividade de coreiros e coreiras em uma comunicação dialógica. Esta comunicação é estruturada por uma linguagem musical, que perpassam sentimentos de prazer, de devoção, de afinidade (bem como conflitos) pessoais, de prestígio e

afirmação, em uma constante relação dialética – ou “tensão criativa” – entre eficácia e entretenimento. E esta linguagem musical pode ser considerada como uma *estrutura dinâmica*, pois se institucionaliza do mesmo modo que é (re) interpretada, que está na vivência da prática musical e tudo o que implica a noção de *performance* musical do tambor de crioula.

Acredito que uma conclusão final sobre a música do tambor de crioula seria simplista, devido a todos os elementos dinâmicos que compõem a linguagem e *performance* musical, além dos inúmeros significados subjetivamente elaborados que foram, são e que ainda serão atribuídos à sua prática musical. Gostaria apenas de sublinhar a importância que adquiriu na pesquisa a comunhão da prática coletiva para ver o tambor „pegar fogo” que expressa, tanto sonoramente quanto visualmente, o „gosto” e devoção de coreiros e coreiras.

REFERÊNCIAS

- BASTOS, Rafael José de Menezes. *Etnomusicologia no Brasil: algumas tendências hoje*. In. Rev. Antropologia em primeira mão. UFSC, vol. 1. Florianópolis, 1995.
- BLACKING, John. *How Musical is man?* 2ª ed. – University of Washington Press: Seattle and London, 1974.
- _____. *Música, Cultura e Experiência*. Trad. André-Kees de Moraes Schouten. Cadernos de Campo, São Paulo, n. 16, p. 201 – 218, 2007.
- BLUMENFELD, Larry. *Vozes de mundos esquecidos: música tradicional de povos indígenas*. Trad. Mario Alves e Rui Mota. Caminha: Etnia. 1995.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. 7ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.
- BRAGA, Ana Socorro Ramos Braga (coord.). *Tambores do Pequi, cartas da liberdade: memória e trajetória da comunidade Pequi da Rampa*. Ed. Artística. UFMA. São Luís, 2007.
- CACCIATORE, Olga Gudolle. *Dicionário de cultos afro-brasileiros*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1977.
- CARVALHO, Ernesto Ignacio de. *Diálogo de negros, monólogo de brancos: transformações e apropriações musicais no maracatu de baque virado*. Dissertação de mestrado em antropologia. UFPE. 2007.
- COELHO, E.M.B. *Políticas Públicas indigenistas em questão: o dilema do diálogo (im) possível*. In: Revista de Políticas Públicas vol.2. São Luís. EDUFMA, 2003.
- COSTA, Zayda Cristina Rocha. *Tambor de crioula Catarina Mina e as novas gerações: conhecendo e refazendo sua história*. Monografia apresentada ao Curso de Ed. Artística. UFMA. São Luís, 2010.
- COSTA, Sergio; HAIKEL, Marco Aurelio. *Mestre Felipe por ele mesmo: quero vê tambô berrá é na ponta do dedo*. São Luís: Estação, 2013.
- DA SILVA, Rubens Alves. *Entre “artes” e “ciências”: a noção de performance e drama no campo das ciências sociais*. In. Horizontes Antropológicos. UFRGS. Programa de Pós Graduação em Antropologia Social. Ano 11, n. 24. Porto Alegre: PPGAS, 2005.
- DURKHEIM, Émile. *As formas elementares da vida religiosa*. São Paulo: 3ª edição. Paulus, 2008.
- _____. *Representações individuais e representações sociais*. In. Sociologia e Filosofia. Rio de Janeiro: 2ª edição. Forense-Universitaria, 1970.
- ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- _____. *O Processo Civilizador: uma história dos costumes*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar. 1994b.
- _____. *Mozart, sociologia de um gênio*. Michel Schröter (org). Sérgio Góes de Paulo (trad.). Rio de Janeiro : Zahar, 1995
- FANON, Franz. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- FERRETTI, Sergio (org). *Tambor de Crioula: Ritual e Espetáculo*. 3ed. – São Luís: Comissão Maranhense de Folclore, 2002.
- _____. *Repensando o sincretismo*. São Paulo: Ed. USP; São Luís: FAPEMA, 1995.
- _____. *Querebentã de Zomadônu: etnografia da Casa das Minas do Maranhão*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2009.
- FERRETTI, Mundicarmo. *Na batida do baião, no balanço do forró: Zedantas e Luís Gonzaga*. Fund. Joaquim Nabuco, Ed. Massagana. Recife, 2012

FOOTE-WHYTE, William. *Sobre a evolução de sociedade de esquina*. In: Sociedade de Esquina: a estrutura social de uma área urbana pobre e degradada. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GENNEP, Arnold van. *Os ritos de passagem*. Trad. Mariano Ferreira. 1ª ed. 1977. 2ª ed. Petrópolis, Vozes, 2011.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

IPHAN. *Plano de Salvaguarda do Tambor de Crioula*. São Luís: Publicação IPHAN, 2014.

MAUSS, Marcel. *Ensaio sobre a dádiva*. In: Sociologia e Antropologia. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MESTRINEL, Francisco de Assis Santana. *A Batucada da Nenê da Vila Matilde: formação e transformação de uma bateria de escola de samba paulistana*. Campinas: Dissertação de mestrado. I. A. Unicamp. 2009.

NETO, Joaquim Antônio dos Santos; RIBEIRO, Tânia Cristina Costa. *Bumba-meu-boi: som e movimento*. São Luís: Iphan, 2011.

MERIAM, Alan P. *The anthropology of music*. Illinois : Northwestern University Press Evanston, 1964.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Linguagem e parentesco*. In. Antropologia Estrutural. trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

_____. *A eficácia simbólica*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

LAMEIRA, Valeria Maia. *Tambor de Crioula: um estudo do erotismo feminino na cultura maranhense*. São Luís. 2002.

_____. *O (des)encontro do homem e da mulher no tambor de crioula do maranhão: Considerações psicanalíticas*. Tese de Doutorado em Teoria Psicanalítica do Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2009.

LAHIRE, Bernard. *Estar Disposto*. In. Retratos Sociológicos. Porto Alegre: Artmed, 2004.

_____. *Homem Plural: os determinantes da ação*. Petrópolis: Vozes, 2004b.

LAPERRIÈRE, Anne. *Os critérios de cientificidade dos métodos qualitativos*. In. LEITÃO, Rogério Ribeiro das Chagas. *Batucada Maranhense: análise rítmica dos ciclos culturais. A visão de um baterista*. São Luís: Gráfica RR, 2013.

LIMA, Ivaldo Marciano de França. *Maracatus-nação: ressignificando velhas histórias*. Recife: Bagaço, 2005.

NOGUEIRA, Thiago Victor Araújo dos Santos Nogueira; FERRETI, Sérgio Figueiredo. *O calor do tambor: análise das cantigas e toadas do tambor de crioula em São Luís – MA*. In. Cad. Pesq., São Luís, vol. 19, n. especial, jul. 2012

POUPART, Jean et al. *A pesquisa qualitativa: enfoques epistemológicos e metodológicos*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

RAMASSOTE, Rodrigo Martins (org.). *Os tambores da ilha*. São Luís: Publicação IPHAN, 2006.

_____. *Nota sobre o registro do tambor de crioula: da pesquisa a salvaguarda*. In. Revista Pós Ciências Sociais – São Luís, V.4, N. 7, Jan/Jun. 2007.

ROUGET, Gilbert. *La musique et la transe: Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*. Ed. Gallimard. Paris, 1980.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações no samba do Rio de Janeiro (1917-1933)*. 2ª ed. Ampl. – Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

SANTOS, Wellington Barbosa dos. *A festa de São Benedito em Anajatuba como elemento de identidade étnica*. Dissertação mestrado; PPGCS – UFMA. São Luís, 2014.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. Org. Charles Bally; Albert Sechehaye. – 34º ed. – São Paulo: Cultrix, 2012.

SCHEFER, Murray. *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e atual estado do mais negligenciado do nosso ambiente: a paisagem sonora*. Trad. Maria Trench Fonterrada. 2ª ed. – São Paulo: UNESP, 2011.

SEEGER, Anthony. *Por quê cantam os Kisêdjê – uma antropologia musical de um povo amazônico*. Trad. Guilherme Werlang. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

_____. *Etnografia da música*. Trad. Giovanni Cirino - In. Rev. Cadernos de Campo, São Paulo, n. 17, p. 237 – 259, 2008.

_____. *Etnomusicologia/Antropologia da música: disciplinas distintas?* In. ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar; CAMBRIA, Vincenzo. *Música em debate: perspectivas interdisciplinares* (org). Rio de Janeiro, Mauad X, FAPERJ, 2008b.

SHURMANN, Ernest F. *A música como linguagem*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1989.

SCHECHNER, Richard. *Performance e Antropologia de Richard Schechner*. Trad. Augusto Rodrigo da Silva Junior...et al. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

SLAVOJ, Zizek. *Multiculturalismo o la lógica del capitalismo multinacional?* Bibl. Virtual de Ciências Sociais, 2002.

TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular de Índios, Negros e mestiços*. Petrópolis: Vozes, 1972.

TURNER, Victor. *O processo ritual: estrutura e antiestrutura*. Petrópolis: Vozes, 1974

THOMPSON, Paul. *A entrevista*. In. A voz do passado – História oral. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1992.

VASCONCELOS, Jorge Luís Ribeiro de. *Ogã Alabê – Estudo Etnomusicológico de um Candomblé da Baixada Santista*. Campinas: Tese de Doutorado em Música. Instituto de Artes. UNICAMP, 2005.

VENANCIO, Marluce Wall de Carvalho. *A invenção do centro histórico de São Luís – Maranhão*. In. Anais: Seminário da história da cidade e do urbanismo, v. 8, n. 3. 2004.

KYMLICKA, Will. *Ciudadania multicultural*. Barcelona, Paidós, 1996.

REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL. *Constituição Federal*. 1988.

Vídeo:

Rhitym Foli: there is no movement without rhitym, de Thomas Rhoebbers e Floris Leeuwenberg disponível em youtube.com.br.

Sites:

Grupo de Estudos e Pesquisas das Formas Sociais:

www.gepfs.ufma.br/legurb/LEI3253.pdf.

GEDMMA (Grupo de Estudos: Desenvolvimento, Modernidade, Meio Ambiente – UFMA): www.gedmma.ufma.br

Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística: www.ibge.gov.br

Página do grupo Maracatu Baque Mulher, no site www.facebook.com

ANEXOS 1. VERSOS REGISTRADOS

Toadas cantadas nas marchas de tambor de crioula no levantamento do mastro na festa do Divino de José Ribamar Tavares em 2015.

1 marcha

Eu disse xô, canário, xô

Tu qué vê, vem... Zé Banana tem tambô

Cantá dentro da gaiola

Tu qué vê, vem, Tu qué vê, vem

Eu disse xô, canário, xô

Zé Banana tem tambô, Tu qué vê, vem

Quanto mais eu canto eu gosto

Carla vô te espera, Tu qué vê, vem

Eu gosto mesmo é do Senhô

Lá no ponto da Faustina, Tu qué vê, vem

Eu já salvei São Benedito,

[Eita baião] de tambô

Eu vô salvá o meu Senhô

Quero vê tambô ronca

A Primavera é terra boa

Eu saí ontem, cheguei hoje

Essa é a terra de tambô

Eu vi tambô gemê

Eu boto a mão no peito

[Refrão]

Faço ele *salucar*

Eu também sô cantadô

Eu gosto é de boiá

Meu canário, xô

A turma me conhece

Xô, xô, xô, meu canário, xô (eu disse...)

Me chama é pra brincá

(Weldenis)

Ô canta, canta canarinho,

(...) me chamô

Canta, canta pro Sinhô

Quero vê comé que tá

Meu canário é de (...)

Serra, serradô

Ô serra, ô serra, ô serra serrado

Ô tu que vê tambô bonito

Chega logo meu senhor

Ô tambor grande tá gemendo

(...) o crivadô

Eu já salvei São Benedito

Eu vô salvá o meu Senhô

Ô cantado canta comigo

Eu quero vê o seu valor

(Coreiro puxa o canto e é interrompido
pelo mestre)

2ª marcha

To caçando boiêro

Tô caçando boiêro, tô caçando boiêro

Santa Helena do meu lado

São João, meu padroêro (Zé Banana)

(...) cheguei agora, tô caçando boiêro

Eu cheguei no meu lugar,

São João, meu padroêro

Meu Divino Espírito Santo

Tô aqui no seu chamado

Canto (...) que eu gosto

Eu canto a noite inteira

Eu conheço o boiadô

Quando eu canto no terreiro

Meu Senhor São Benedito

É um santo milagroso

Tirei chapéu da cabeça

(...)

Balancei, balanciei

Deixa o povo balança

Canto dia, canto noite

Vejo o dia amanhecer

Eu vi tambor gemê

Como (...) fazê toada

Boi, boi, boi, boi (2x)

Te amarrei, boi

Te amarrei, boi (Pergunta e resposta 2x)

Ô balancei, balanciei

Te amarrei, boi (coro)

Deixa o povo balançar

Te amarrei, boi (coro)

Ô coreiro chega pá perto

Quero vê tambô zuá

Quanto mais eu canto eu gosto

Ô sem *arredá* pé do lugá

Esse é o tambor de crioula

Eu canto aqui e onde eu chega

(Refrão – continua Zé

Banana) Ô valei-me Nossa

Senhora São José de Ribamar

Ôi o santo milagroso

Mora de frente po mar

Meu senhô São Benedito

Nosso santo padroêro

Ôo defensô do lugar

Já disse pá boiadô

Quando é que vem pra cá?

Boiadô baia comigo

Não deixa eu morre a só

Ô Carla tu chega pra cá

Estou com meu baiá

Quando eu disse São Benedito

Ô Sinhô Santo Expedito

Ô meu Divino Espírito Santo

Padroêro da minha terra

(Refrão)

Como é que amarra o boi

Como é que amarra o boi

Se aqui não tem mourão

Como é que amarra o boi

Essa é a festa do Divino

Como é que amarra o boi

Quero vê coro panhá

Como é que amarra o boi

Quanto mais eu canto eu gosto

Quero vê côro gemê

Maranhão é minha terra

São Luís é meu lugar

Ê coreira que tá na roda

Quero vê saia rodá

(Refrão)

3ª marcha

Quero vê se eu posso

Quero vê se eu posso, quero vê se eu posso

Se eu perde terreiro é dele

Eu quero vê o teu cantá

Se eu ganha terreiro é nosso

E tozá tambor do meio, **quero vê se eu posso**

Crivador e tambor grande, quero vê terreiro é nosso

(...) pra boiêro, **quero vê se eu posso**

Eu também sô boiado, se perde terreiro é nosso

Coreira chega pra perto, **quero vê se eu posso**

Quero vê o teu baiar, se perde terreiro é nosso

Meu nome é José de Ribamar, quero vê se eu posso

(Me chamam) Zé Banana, se perde terreiro é nosso

Sereia Cantou

Ô sereia cantô (puxador)

Lá fora, na areia (coro)

Cantou cantou

Lá fora, na areia

O coreiro cantá comigo, **Lá fora, na areia**

Ô rima eu, rima meu mano

Ô vai até o sol raiá

Ô coro panha no sereno

Ô coro panha no lugá

Vou salvá S. Benedito

Vô por o santo no altar

Cantou, cantou

Lá fora, na areia

Sereia cantô

Lá fora, na areia (2x)

Na terra de coreiro

Timbaôba, timbaôba

Na terra de coreiro, timbaôba

Tu qué vê tambô bonito, **timbaôba**

Vem correndo, vem pra cá, **timbaôba**

Maranhão é minha terra

São Luís é meu lugar

Dou-lhe uma, dou-lhe duas

Quero vê tambor panhá

Ô bato a mão no peito

Faço ele saluçar

Eu canto a noite inteira

Sem redá pé do lugar

Sô mestre da cultura

Quero o coro me vê

Tambô rufô na areia

Tambô rufô na areia

quando a sereia cantá

Por cima da pindoveira

Tambô fez chuê, chuá (coro)

Debaixo do pindoal

Quero vê cantá comigo

Vem correndo, vem pra cá

Quanto mais eu canto eu gosto

Eu quero vê tambor panhá

Ô coreira que tá na roda

Eu quero vê o teu pungá

(Refrão)

Por cima da pindoveira

Tambô fez chuê, chuá (coro)

Debaixo do pindoal

São Benedito é meu mano

São José de Ribamar

Coro panhá toda hora

Coro panhá no lugar

ANEXO 2. CD CONTENDO AS MARCHAS ANALISADAS