



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Vitor Cerqueira Dassié

**A Companhia Mariocas e o Tambor de Crioula: cultura popular sob
a ótica da retórica da perda**

Rio de Janeiro

2017

Vitor Cerqueira Dassic

**A Companhia Mariocas e o Tambor de Crioula: cultura popular sob a ótica da
retórica da perda**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientador: Ricardo Gomes Lima

Rio de Janeiro

2017

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEHB

D231 Dassie, Vitor Cerqueira.
A Companhia Mariocas e o Tambor de crioula: cultura popular sob a ótica da retórica da perda / Vitor Cerqueira Dassie. – 2017.
173 f.: il.

Orientador: Ricardo Gomes Lima.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes.

1. Cultura popular – Brasil – Teses. 2. Política cultural – Teses. 3. Tambor-de-crioula (Dança) – Teses. 4. Análise do discurso narrativo – Teses. 5. Companhia Mariocas - Teses. 6. Perda (Psicologia) – Teses. I. Lima, Ricardo Gomes, 1950-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 398(81)

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Vitor Cerqueira Dassie

A Companhia Mariocas e o Tambor de Crioula: cultura popular sob a ótica da retórica da perda

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em 25 de outubro de 2017.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Ricardo Gomes Lima (orientador)

Instituto de Artes – UERJ

Prof. Dr. Maurício Barros de Castro

Instituto de Artes – UERJ

Prof^a. Dra. Maria de Cáscia do Nascimento Frade

Faculdade Angel Vianna

Rio de Janeiro

2017

AGRADECIMENTOS

Muitas pessoas me ajudaram de diversas maneiras ao longo do caminho que percorri até chegar a este trabalho final. A todas agradeço de coração.

À minha esposa e companheira Diana Martinez, agradeço por todas as dicas e pelo estímulo para iniciar o processo;

Ao amigo André Magela pela orientação prévia na confecção do pré-projeto;

A todos os professores e funcionários da UERJ que, mesmo em condições precárias e muitas vezes sem receber seus salários, não deixaram a peteca cair. A UERJ resiste!

A todos os colegas pelo companheirismo e pelas bagunças carnavalescas em plena aula. (Todos muito sérios, claro, até sem suas fantasias);

À Wilmara Figueiredo e à Dorinha Figueiredo que me receberam em sua casa durante minha visita ao Maranhão;

Ao Mestre Amaral pela disponibilidade mesmo em meio a tantas tarefas que a organização da sua festa exige;

E, claro, à Companhia que me acolheu como um membro da família Mariocas desde o primeiro momento.

Muito obrigado!

RESUMO

DASSIE, Vitor Cerqueira. *A Companhia Mariocas e o Tambor de crioula: cultura popular sob a ótica da retórica da perda*. 2017. 173 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

Esta dissertação tem por objetivo observar o processo de construção da identidade e dos discursos culturais do Tambor de Crioula da Companhia Mariocas. Procura-se analisar como as ideias de tradição e cultura são construídas através de discursos de objetificação cultural, por meio de um processo de apropriação e reapropriação de bens culturais coletivos, tendo como paradigma a retórica da perda. Tal paradigma influencia os referidos processos de forma transversal, tanto no âmbito das instituições que planejam e executam as políticas culturais em nível federal e estadual, quanto em relação aos pequenos discursos, que podem ser observados através de grupos de cultura popular pelo estudo do caso da Companhia Mariocas. Para tanto, procura-se identificar as vozes que compõem os discursos dos Mariocas, trazendo à discussão o contexto histórico ao qual estão conectadas e as demandas impostas pelo meio em que estão inseridas atualmente, observando tanto as questões definidoras da pós-modernidade quanto aquelas representadas pelas pressões exercidas pela sociedade, pelo Estado e pelo mercado. Observa-se também o Tambor de Crioula como um ritual, assim como a atuação do instrumento musical tambor – sob o ponto de vista da antropologia da arte – como um mediador do desejo coletivo, o que põe em evidência os valores representativos do grupo.

Palavras-chave: Tambor de Crioula. Companhia Mariocas. Cultura popular. Cultura maranhense. Retórica da perda.

ABSTRACT

DASSIE, Vitor Cerqueira. *The Companhia Mariocas and the Tambor de crioula: popular culture from the perspective of the rhetoric of loss*. 2017. 173 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

This dissertation aims to observe the process of construction of the identity and cultural discourses of the Companhia Mariocas' Tambor de Crioula. It seeks to analyze how the ideas of tradition and culture are constructed through discourses of cultural objectification, through a process of appropriation and reappropriation of collective cultural assets, having as paradigm the rhetoric of loss. Such a paradigm influences the aforementioned processes in a transversal way, both within the institutions that plan and execute cultural policies at the federal and state levels, and in relation to the small discourses that can be observed among popular culture groups by studying the case of the Companhia Mariocas. In order to do so, it seeks to identify the voices that make up the Mariocas' discourses, bringing to the discussion the historical context to which they are connected and the demands imposed by the environment in which they are currently inserted, observing both the defining issues of postmodernity and those represented by the pressures exerted by society, the State and the market. The Tambor de Crioula is also observed as a ritual, as well as the performance of the drum - from the point of view of the anthropology of art - as a mediator of collective desire, which highlights the representative values of the group.

Keywords: Tambor de Crioula. Companhia Mariocas. Popular culture. Culture of Maranhão. Rhetoric of loss.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Altar dedicado a São Benedito na festa de Mestre Amaral, São Luís, MA, 2016.	15
Figura 2 - Tambores do Mestre Amaral, São Luís, MA, 2016.	16
Figura 3 - Umbigada ou punga feminina, São Luís, MA, 2016.	19
Figura 4 - Umbigada ou punga feminina com a Cia. Mariocas, Lapa, 2016.	22
Figura 5 - Punga de tambor, Cia. Mariocas, Lapa, 2016.	23
Figura 6 - Rômulo e Ramon no rufador e no meião, Praça Mauá, 2016.	25
Figura 7 - D. Rosa e D. Chuchu, Praça Mauá, 2016.	27
Figura 8 - Coureira na roda mensal dos Mariocas, Praça Mauá, 2016.	28
Figura 9 - Caixeiras do Divino, Ilha do Governador, 2017.	33
Figura 10 - Boi Brilho de Lucas, Parada de Lucas, 2016.	37
Figura 11 - <i>Quentando</i> os tambores.	49
Figura 12 - Rufador de PVC, Praça Mauá, 2017.	52
Figura 13 - Indumentária de coureira, Praça Mauá, 2016.	68
Figura 14 - Um mundo extraordinário, São Luís, MA, 2016.	70
Figura 15 - Coureira, Lapa, 2016.	80
Figura 16 - Oficina do Mestre Amaral com a Cia. Mariocas na Casa do Maranhão, Rio de Janeiro, 2016.	87
Figura 17 – Roda de coureiras, Praça Mauá, 2016.	96
Figura 18 - Área interna do local de trabalho do Mestre Amaral, São Luís, MA, 2016.	105
Figura 19 - A Companhia Mariocas, Praça Mauá, 2016.	112

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	8
1	OS MARIOCAS E O TAMBOR DE CRIOULA NO RIO DE JANEIRO	13
1.1	O Tambor de Crioula	13
1.2	A Companhia Mariocas	24
1.3	As festas e a religiosidade da colônia maranhense no Rio de Janeiro ...	32
1.4	A formação da identidade cultural maranhense	38
2	TRADIÇÃO E CULTURA POPULAR	47
2.1	As identidades da Companhia Mariocas	47
2.2	O Tambor de Crioula virou cultura popular	53
2.3	Um mundo extraordinário	64
2.4	Como a tradição influencia os comportamentos	72
3	FORMAS DE CONSTRUÇÃO NARRATIVA E OBJETIFICAÇÃO DO CULTURAL	84
3.1	Desvio diferencial	85
3.2	História como processo destrutivo	101
3.3	A função da narrativa	105
3.4	O elemento externo	109
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	114
	REFERÊNCIAS	116
	ANEXO – Transcrição das entrevistas	120

INTRODUÇÃO

A Companhia Mariocas é um grupo formado por maranhenses e cariocas, que vem atuando no Rio de Janeiro desde 2002 e que se dedica a praticar diversas manifestações tradicionais do Maranhão, como bumba meu boi, cacuriá e mesmo os blocos de carnaval com roupas e ritmos característicos. Entre estas manifestações está o Tambor de Crioula¹, dança de umbigada praticada em diversas regiões do estado, assim como na capital, São Luís. Ao contrário do bumba boi, que é identificado pelos maranhenses como uma manifestação onde estão representados os três principais grupos étnicos tidos como fundadores da cultura brasileira – europeus, africanos e indígenas – o Tambor de Crioula tem sua identidade originalmente fundada e mais intimamente relacionada com os grupos de origem africana e esta condição é determinante da forma como se relaciona com a comunidade e com as demais manifestações. O objetivo deste trabalho é observar de que maneira são construídos os discursos culturais e de identidade do Tambor de Crioula na perspectiva da Companhia Mariocas, associando suas representações aos discursos acadêmicos e de Estado, com foco nos valores que o movem o trabalho da Companhia Mariocas especificamente e o Tambor, de um modo geral.

Durante a pesquisa, uma das minhas principais dificuldades foi a realização do trabalho de etnografia. Entretanto, apesar de minha formação não ser em antropologia e de não ter noções básicas sobre o tema, o convívio com a Companhia Mariocas trouxe importantes descobertas. Acrescenta-se a isso o pouco tempo que tive para este fim. No entanto, os quase dois anos de convívio com a Companhia renderam bastante material para a dissertação. É preciso ressaltar também que, além do trabalho de campo com os Mariocas, tive a oportunidade de conhecer o Tambor de Crioula em seu Estado de origem. Em visita a São Luís, participei da festa do Mestre Amaral, um dos conhecidos mestres de Tambor de Crioula no Maranhão. Foram apenas três dias que, no entanto, me deram a

¹ A expressão Tambor de Crioula, grafada com iniciais maiúsculas, será usada ao longo deste trabalho para se referir à manifestação cultural em estudo. Assim como a forma reduzida Tambor, igualmente com inicial maiúscula. O termo tambor aparecerá em minúsculas todas as vezes que se referir ao objeto, instrumento de percussão membranofone, que dá nome à manifestação.

oportunidade de ver de perto o Tambor em sua origem e que renderam muitas fotos e uma entrevista que enriqueceu muito o trabalho.

Além das pesquisas de campo, alguns trabalhos anteriores de pesquisa acadêmica foram importantes para minha pesquisa. Destacam-se algumas pesquisas sobre a cultura maranhense no Rio de Janeiro, como os trabalhos de Ana Gonçalves sobre os Mariocas (2015), de Aline Paes sobre o boi Brilho de Lucas (2014) e de Carla Pereira sobre a festa do Divino da colônia maranhense (2005). Além da pesquisa de Lady Albernaz (2004) sobre a identidade cultural maranhense.

Palavras como identidade, tradição, colônia ou mesmo nação são muitas vezes percebidas como se tivessem uma existência independente da ação e do desejo humanos. A visão personificada de tais elementos tende a lhes atribuir uma natureza não apenas independente, mas também uma condição segundo a qual somente de uma forma específica é possível alcançá-los, manipulá-los, transformá-los, como se fossem objetos materiais existentes no mundo das coisas e que assim, estáticos, devem ser transmitidos às futuras gerações. A percepção objetificada das culturas pode, por exemplo, causar nas pessoas a impressão de que a cultura, assim como os outros termos já citados, também possui uma natureza estática, cristalizada. O fenômeno da objetificação, embora seja ele próprio dinâmico como a cultura, pode, no entanto, ocultar a natureza dinâmica dos processos culturais que o produz.

Cultura e tradição podem ser transmitidas de uma geração para outra dependendo apenas do desejo que uma geração tenha de realizar este processo e a outra de receber e passar adiante. Esta dissertação não pretende dar conta de responder se cultura e tradição devem ou não ser transmitidas. O foco da discussão está na natureza dos processos de construção desses fenômenos na forma de discursos de objetificação e na dinâmica dos processos culturais. Está, além disso, no próprio discurso e nas vozes que os produzem. O objetivo ao destacar os processos e torna-los visíveis é não apenas compreender como funcionam, mas também observar o caso específico do Tambor de Crioula da Companhia Mariocas e ver como respondem influenciando e sendo influenciados pelo meio de que são parte.

O mesmo que ocorre de forma abrangente com o fenômeno da objetificação, ocorre com as políticas de preservação do patrimônio cultural. A ideia de que os processos culturais são elaborados no âmbito do discurso e de que são construções humanas não é novidade. Entretanto, assim como os discursos de objetificação cultural de pequenos grupos como os Mariocas, que ocorrem de forma circunscrita às suas áreas de abrangência, os discursos de preservação também são construções e compartilham, em escala nacional, aspectos muito próximos de sua natureza e dinâmica. E tais discursos muitas vezes são apresentados tendo como justificativa a ameaça da perda como uma retórica para sua preservação. É preciso salvar da destruição a cultura, o folclore, a nação. No entanto, como veremos adiante, a retórica da perda é não apenas a justificativa, mas é também o elemento que sustenta tal discurso, assim como o motor dinâmico do processo.

Dois dos principais discursos de preservação do patrimônio cultural brasileiros – representados pelas figuras de Rodrigo Melo Franco de Andrade e Aloísio Magalhães – serão apresentados ao longo do trabalho, entretanto, o foco da discussão estará não nestes discursos em si, mas na forma como o Tambor de Crioula da Companhia Mariocas interage com estes discursos e como eles constroem os seus próprios discursos. Os discursos de patrimônio produzidos na esfera federal, em certa medida se repetem na esfera estadual e desta para o nível dos grupos que produzem cultura popular. Ao tirar o foco dos macrodiscursos e desviá-lo para os pequenos discursos é possível observar não apenas como ambos interagem entre si, mas também como os últimos constroem seus discursos e objetos culturais. Para isso, é necessário ouvir o que o Tambor e os Mariocas têm a dizer e enxergar o que os movem.

Desta forma, é preciso, antes de mais nada situar o Tambor no seu contexto. O capítulo 1, faz uma leitura histórica sobre o Tambor de Crioula, identificando alguns dos discursos sobre suas origens, suas principais características e a forma como é realizado atualmente e relacionando-o com outras formas de música e dança afro descendentes no Brasil, assim como com alguns relatos sobre práticas semelhantes observadas em Angola no século XIX, além de relacioná-lo com o contexto histórico no qual a dança se inseriu no Brasil colônia à época de sua formação. Traz também uma descrição de como se formou a Companhia Mariocas,

como foi o processo de migração dos seus membros, além de identificar quem são os componentes que estiveram mais atuantes à época da pesquisa.

Em um segundo momento, traça um histórico da cultura maranhense presente no Rio de Janeiro desde a década de 1960, reconstruindo os passos dos principais nomes que foram responsáveis pela criação de uma colônia maranhense organizada nesta cidade, assim como os principais locais de encontro onde são celebradas as festas, a religião e confraternização. Por fim, traça um histórico dos principais pesquisadores maranhenses de cultura popular desde fins do século XIX e sua influência na institucionalização da cultura naquele Estado, localizando semelhanças entre estes e o processo de patrimonialização da cultura que passa a ocorrer em âmbito nacional a partir do século XX, a fim de observar a influência deste na formação dos discursos de identidade cultural maranhenses.

O capítulo 2 discute o processo de construção da identidade, ou das identidades, que compõem a Companhia Mariocas como um grupo, situando-as no contexto de demandas que moldam as questões da formação identitária na contemporaneidade, tendo como principais referências os trabalhos Stuart Hall (2006) e John Storey (2015). Isto, sem perder de vista o contexto histórico no qual estão inseridos e que lança luz sobre o atual cenário em que se inserem e levando ainda em consideração a conexão ritual com a ancestralidade, valor que, como veremos, é crucial na formação da sua identidade. Trata ainda de observar as diferentes vozes que compõem o grupo, assim como seus interesses e motivações. Também no capítulo 2 serão discutidas questões sobre o que são culturas populares, a fim de entender como os conflitos entre os grupos hegemônicos e dominados dão origem à própria noção de cultura popular e de que forma essa mesma interação entre os grupos pode trazer benefícios para os grupos de cultura popular ao impulsioná-los conferindo-lhes energia, mas pode ao mesmo tempo ameaçá-los.

O capítulo 2 ainda vai recorrer a duas outras ferramentas que ajudarão a escutar o que diz o grupo e o que eles desejam. Primeiro, ao observar o Tambor como um ritual, tendo como referência o trabalho de Roberto DaMatta (1997), será possível enxergar como o rito põe em evidência certos elementos que mostram e dão forma aos valores defendidos pelo grupo, além de deixar evidente que elementos são esses. Ao observar tais elementos postos em destaque pelo rito, é

possível ver o que desejam os Mariocas e o Tambor de Crioula ao defenderem suas tradições como um valor fundamental. Ao serem ritualizados, estes elementos, que têm natureza abstrata, são trazidos para o mundo das coisas na forma da própria tradição, de modo a perpetuar uma determinada visão extraordinária do mundo. Em seguida, com o auxílio da antropologia da arte segundo Alfred Gell (1998), é possível observar que o tambor é capaz de influenciar o comportamento dos membros do grupo e como isto ocorre. Tal observação coloca em evidência alguns elementos que estão em jogo quando se fala em tradição, especialmente quando postos em confronto com valores tidos como definidores da pós-modernidade, e que vêm à tona ao observar questões de gênero, profissionalização e institucionalização de práticas e de ensino.

O capítulo 3 tem como principal referencial teórico o trabalho de José Reginaldo Gonçalves sobre a retórica da perda (1996) e se propõe a analisar a dinâmica dos processos de objetificação cultural, observando a natureza destes discursos, ou como a lacuna existente entre aquilo que se deseja e sua objetificação, representada pela figura da perda, é o elemento que impulsiona o processo e o mantém girando; além de observar, com Claude Lévi-Strauss (1998), a importância das articulações entre culturas e de que forma a visão da história como um processo destrutivo toma parte na sua construção. Analisa também de que forma a visão que um observador tem de uma cultura pode ser distorcida pelos paradigmas e pela visão que tem da própria cultura na qual o observador está inserido.

O capítulo discute a função dinâmica e estruturadora que a objetificação narrativa desempenha através do processo de apropriação e reapropriação de bens culturais, a qual é responsável pela própria invenção da cultura; além de pôr em comparação os discursos e as vozes dos Mariocas com os dois principais discursos de preservação do patrimônio cultural brasileiro, com o objetivo de compreender como a relação entre desejo e perda se transforma no motor que coloca o grupo em movimento. A objetificação cultural, por meio de suas diversas narrativas, traz para o mundo material, através das práticas culturais, as ideias e os valores representativos dos grupos que os defendem.

1 OS MARIOCAS E O TAMBOR DE CRIOLA NO RIO DE JANEIRO

1.1 O Tambor de Crioula

O Tambor de Crioula é uma das diversas modalidades de divertimentos conhecidas no Brasil como danças de umbigada, que são provenientes de algumas regiões da África e estão presentes em várias regiões do Brasil. Apesar das fontes escassas, é possível associar as danças de umbigada a rituais de matrimônio observados em Angola no século XIX e conhecidos como *lamba*. Segundo relatos de observadores mencionados por José Ramos Tinhorão em seu livro *Os sons dos negros no Brasil* (2012), tais rituais continham representações alegóricas e compunham, uma “espécie de suíte de cenas da vida dos casados, dançadas durante a cerimônia culminante do casamento” (TINHORÃO, 2012, p. 56). O gesto característico da umbigada, presente também em muitas outras danças brasileiras, como o jongo e o samba de roda baiano, no Tambor de Crioula é também conhecido como *punga*².

O Tambor de Crioula é uma dança realizada em ocasiões de divertimento, mas que tem uma relação estreita com a religiosidade maranhense, tanto com o catolicismo popular, quanto com as manifestações religiosas afrodescendentes, como o Tambor de Mina³. É muitas vezes praticado com o intuito de pagar promessas religiosas e seus brincantes mostram grande devoção a São Benedito, o santo negro da tradição católica, o qual é identificado sincreticamente com o vodum Verequêti, do Tambor de Mina (IPHAN, 2006, p. 65). Não tem uma data fixa para acontecer e pode ser realizado ao longo do ano, exceto no período de quaresma (COSTA e HAIKEL, 2013, p. 85). No entanto, segundo informa um dos integrantes da Companhia Mariocas, Ramon Costa, em conversa informal, o Tambor dos Mariocas, por não ser um Tambor de promessa, pode ser realizado mesmo durante

² Segundo o Dicionário Houaiss, a palavra *punga* tem origem na palavra Suaile *punga* e significa “mexer-se, agitar-se, balançar-se” (HOUAISS e VILLAR, 2001).

³ “‘Mina’ é a designação dada no Maranhão à religião de origem africana desenvolvida naquele Estado e praticada nas ‘casas de Mina’, daí ser algumas vezes considerada equivalente ao ‘Candomblé’ e ao ‘Xangô’, outras formas de religião de origem africana desenvolvidas em Salvador e em Recife” (FERRETTI, 1988).

esse período. Essa ambiguidade, embora seja comum a diversas festas religiosas, pode, como se verá, estabelecer uma conexão com fatores sociais estritamente ligados à cultura afrodescendente de um modo geral e especificamente à cultura dos negros no Maranhão, principalmente quando comparada com outra ambiguidade característica do Tambor de Crioula, a relação entre divertimento e treinamento marcial. Por fim, o Tambor de Crioula ocorre em todo o estado do Maranhão com pequenas variações regionais de ritmo – ou sotaque, no jargão dos brincantes –, de cantoria e de coreografia.

Durante minha pesquisa, tive a oportunidade de acompanhar a festa realizada todos os anos no mês de outubro por Mestre Amaral, além de colher seu depoimento em uma entrevista. Mestre Amaral é um mestre de Tambor de Crioula atuante em São Luís e que tem uma relação com os Mariocas, uma vez que a Companhia já esteve no Maranhão por ocasião de suas festas e que o Mestre já esteve também no Rio de Janeiro dando oficinas com o grupo. Sua entrevista, realizada com a intermediação de componentes do grupo foi importante para a pesquisa por trazer uma outra visão do universo do Tambor de Crioula. É natural de São Vicente Ferrer, na Baixada maranhense, sobrinho de Mestre Felipe e atua em São Luís.

Sobre os diferentes sotaques do Tambor de Crioula, Mestre Amaral comenta:

Sotaque... cada região tem um sotaque. O tambor ligeiro, é como se diz, o tambor rápido. Por exemplo, em Guimarães o tambor é rápido demais. É pegado, é muito ligeiro. Já na Baixada, onde eu nasci, é esse tambor cadenciado, mais devagar, né. E o pessoal não força muito. E aí tem outro lugar, Alcântara também já é rápido, o tambor, as cantiga. As cantiga também tem muita coisa que é diferente em outras regiões. Axixá, Icatu... então é uma cantiga aboiada, entendeu, não é esse ritmo nosso aqui, ele é muito aboiado [canta um trecho como demonstração] "ê, vem dançar tambor, Maria", esse ritmo também, né. Quer dizer, aí cada região ela tem um sotaque. Aí só... o sotaque mais... quem vem mesmo do interior, que vem da baixada, que era eu, aqui em São Luís, é o Mestre Felipe, que era meu tio também.

Figura 1 - Altar dedicado a São Benedito na festa de Mestre Amaral, São Luís, MA, 2016.



Fonte: o autor

Rômulo Costa, um dos fundadores da Companhia Mariocas, comenta, quando perguntado sobre sotaques em sua entrevista, que “O Tambor de Crioula só tem um ritmo só, é o tambor grande, meio e crivador. O Boi tem vários ritmos, mas o Tambor de Crioula não tem, só tem um ritmo só, uma levada só”.

Apesar da aparente discordância entre os dois, foi possível observar comparando o Tambor dos Mariocas com o do Mestre Amaral e com gravações que, de fato seus Tambores apresenta uma configuração rítmica bastante semelhante, com variações de andamento, embora não seja objetivo desta pesquisa discutir esta questão especificamente.

Figura 2 - Tambores do Mestre Amaral, São Luís, MA, 2016.



Fonte: o autor

Os tambores, objetos que dão nome a essa expressão de cultura, são construídos tradicionalmente de tronco de árvore escavado, com couro fixado por cravelhas em uma das extremidades e são afinados no calor de fogueiras que esticam o couro até que se obtenha a tensão desejada pelo coureiro. O conjunto de três tambores é chamado de parelha. Em alguns grupos, à parelha se soma um par de baquetas de madeira que, segundo Mestre Amaral, “nego chama matraca, mas matraca é de bumba boi. É o maracá aquilo” e com as quais um quarto coureiro toca percutindo-as na lateral do tambor grande. Os tambores são batizados, muitas vezes por sacerdotes católicos ou pais de santo e recebem nomes. Atualmente também são usados tubos de PVC para substituir o tronco de madeira, devido à dificuldade de se obter o material nas cidades grandes e por normas ambientais, e muitos tambores não recebem batismo, isolando-os da simbologia religiosa que os envolve, para serem usados em oficinas, permitindo que as mulheres aprendam a tocar, como veremos mais adiante.

A brincadeira se realiza com três tambores. O tambor grande ou rufador fazendo os improvisos e interagindo com as coureiras – as mulheres que dançam

em roda; o tambor médio, meião ou socador, fazendo a marcação. É este que geralmente inicia uma roda de Tambor de Crioula, determinando o andamento das toadas⁴; e o tambor pequeno, pererengue ou crivador, fazendo o contratempo. Tanto o toque quanto o canto ficam a cargo dos homens, enquanto as mulheres dançam. As mulheres também podem cantar, entretanto as funções de dançar e tocar são de um modo geral exclusivas de gênero. A coreografia consiste em uma roda, formada pelo semicírculo das dançarinas ou coureiras, que se fecha em um círculo ao juntar-se à parilha de tocadores, tambozeiros ou coureiros, com o coro de cantadores por perto. É no centro da roda que as mulheres se revezam individualmente em uma dança solo na qual saúdam um por um os coureiros, interagindo principalmente com o rufador, quando ocorre a punga entre o tambor e a coureira. A coreografia culmina com a umbigada entre as coureiras, momento em que ocorre a substituição da solista. Este movimento também é chamado punga.

Entretanto, apesar da associação da punga com a umbigada, Mestre Amaral informa que a punga não está apenas associada a este gesto. Sobre se existe alguma diferença entre punga e umbigada, informa:

É, na verdade é punga o nome. Mas hoje em dia vai mudando, né, eles vão criando outro nome. Hoje o povo chama embigada porque, realmente, a punga é no embigo e eles chama embigada, mas o nome mesmo é punga. Porque antigamente era a punga dos homens e ainda tem, ainda. Punga dos homens, que é o homem que dançava tambor, na verdade, né. Então tinha a punga dos homens que era tipo uma rasteira, né, na perna. Era na perna, quer dizer, essa era a punga que se chama punga dos homens. E as mulheres a punga é na barriga, aí nego chama também embigada, mas o nome é punga mesmo.

A palavra punga no Tambor de Crioula refere-se a pelo menos quatro coisas diferentes que são, paradoxalmente, percebidas pelos praticantes como uma coisa só. A primeira é a interação entre duas dançarinas, no momento em que uma coureira substitui a outra na roda, e que se dá através do toque de ventre com ventre, acompanhado de um abraço que ajuda a promover o toque. É a já referida umbigada ou *semba* citada pelas fontes de Tinhorão mais adiante. A segunda e a terceira são a punga do rufador e a respectiva interação coreográfica entre a coureira e o coureiro, igualmente mencionada acima. Essa interação ocorre através

⁴ Muitas vezes as toadas podem ser puxadas pelo cantador, antes da entrada dos tambores, e isso pode também determinar uma diferença de sotaque entre toadas puxadas pelo socador, mais aceleradas, ou aquelas mais lentas, puxadas pelo cantador (COSTA e HAIKEL, 2013, p. 116).

do toque de um ritmo específico realizado pelo rufador e que deve ser acompanhado por um movimento coreográfico de interação e improvisado da coureira. Tanto nesses casos quanto no anterior há uma espécie de sintonia ou cumplicidade expressadas no ato da punga. E a quarta forma é a punga masculina, que se manifesta através de um golpe dado com a perna e que tem o objetivo de derrubar o oponente, em um movimento que se assemelha a um golpe de capoeira. Mestre Amaral comenta: “A punga dos homens é uma dança tipo a capoeira, né. O cara dança, aqueles senhores dançam e depois vai lá e dá... pega aqui na perna, aqui... brincando ele faz assim... [levanta e mostra como é o movimento]”. Atualmente é uma prática que vem perdendo espaço, segundo relatos de membros da Companhia Mariocas e outros relatos como o encontrado em Os Tambores da Ilha (IPHAN, 2006, p. 113), devido à sua agressividade, principalmente na capital São Luís. Rômulo comenta sobre a punga masculina:

Na verdade a pungada dos homens é uma... É muito difícil você hoje ver essa pungada no Maranhão, hoje é muito difícil. Só lá no interior do interior que você vê a pungada dos homens, que é batendo a coxa contra a coxa do outro para deixar o outro cair. Na verdade também é uma punga, não deixa de ser uma punga. É... na verdade eu te juro que não vejo mais isso. Em São Luís mesmo você não vê isso. Nos interiores mais próximos da capital São Luís, também não vê mais. Você vai encontrar de um, dois a três interiores a pungada dos homens. Então a gente não se baseia muito nessa pungada dos homens, não.

Na minha visita ao Maranhão, pude presenciar na festa do Mestre Amaral alguns homens pungando. Entretanto, o gesto parecia não ter mais a agressividade dos relatos e do registro em vídeo⁵ que pude observar e se parecia mais com a simulação de um golpe que com um golpe verdadeiro.

Nas entrevistas realizadas com os membros da Companhia Mariocas, assim como com o Mestre Amaral em São Luís, todos são enfáticos em afirmar que a punga é as quatro coisas ao mesmo tempo. Além de ser considerada o ponto mais importante da manifestação. Na afirmação de Ramon Costa em sua entrevista, “A punga é o auge do tambor de crioula. A punga é a essência da coureira”. Ou ainda, segundo o relato de José Domingos, colhido pelo IPHAN para o processo de patrimonialização do Tambor de Crioula,

⁵ <https://www.youtube.com/playlist?list=PL4ADDF4C816E80CF5>, página consultada em 20/09/2017.

A punga é o símbolo do tambor de crioula. Quer dizer, tem que ter. Tem que existir. O toque do tambor aqui que faz ela, a coreira, fazer a punga ali. O jogo em cima do tambor. Ela rola ali, dá aquela rodada; quando ela faz aquela meia lua, aí ela vai em cima do tambor. Quer dizer, certo com a punga do tambor, ela também faz o jogo do corpo dela (IPHAN, 2006, p. 55).

Figura 3 - Umbigada ou punga feminina, São Luís, MA, 2016.



Fonte: Ricardo Gomes Lima

Essa leitura sugere que existe um elemento que unifica o significado das quatro formas de punga – independente dos significados que cada gesto possa representar individualmente. Para entender de que forma quatro gestos tão distantes na forma se fundem de modo que são entendidos como uma coisa só e para entender o significado dessa fusão, é importante retornar às origens destes gestos e rever de que forma ocorreu sua inserção no Brasil colonial escravocrata.

A respeito da origem e significado do gesto peculiar da umbigada presente no Tambor de Crioula e em tantas outras danças, José Ramos Tinhorão, em seu livro *Os Sons dos Negros no Brasil*, cita como referência dois livros oitocentistas de viajantes portugueses que trazem em seus relatos importantes observações. No primeiro, *Os Sertões D'África* de Alfredo Sarmiento, através de seus relatos de viagem pelo “sertão da vasta e riquíssima província d'Angola” (SARMENTO, 1880, p. 13), é possível observar a semelhança entre as danças descritas pelo português e as diferentes formas de danças de umbigada presentes no Brasil:

Nesses distritos e presídios, o *batuque* consiste também num círculo formado pelos dançadores, indo para o meio um preto ou preta que depois de executar vários passos, vai dar uma embigada, a que chamam *semba*, na pessoa que escolhe, a qual vai para o meio do círculo, substituí-lo (SARMENTO, 1880, p. 127).

De fato, segundo Tinhorão, a tal *embigada* referida por Sarmiento como *semba*, seria parte de uma série de rituais, que de acordo com Sarmiento eram chamados de *lembamento* ou *lemba*, e que precediam os casamentos no Congo-Angola naquela época. As formalidades rituais de um casamento nesta região poderiam durar mais de uma semana, segundo o autor, e incluíam as já referidas danças rituais constituídas de representações alegóricas das cenas da vida de casado.

O segundo relato de viagem citado por Tinhorão chama-se *Costumes Angolenses*, de Ladislau Batalha. O autor informa, sobre os rituais matrimoniais por ele testemunhados, que esta dança que tanto escandalizava os estrangeiros era chamada de *quizomba* (TINHORÃO, 2012, p. 57), e consistia em “uma roda, dentre a qual saem uns pares [...] tomando ares invocadores e posições indecorosas (BATALHA, 1890, p. 150).

Algumas dessas danças e rituais foram trazidos para o Brasil juntamente com todo o conjunto de manifestações que constituíam a cultura daqueles povos. Algumas dessas formas de manifestação seriam mais toleradas pelos senhores de escravo, outras menos, de acordo com os seus interesses. Entretanto, o que foi visto como “ares invocadores e posições indecorosas” pelo viajante, seria tido como algo útil e proveitoso pelos senhores de escravo. O que dava ao escravo por sua vez a oportunidade de viver parcialmente e também de forma oculta a sua cultura.

Tinhorão, comentando sobre como se deu a integração desses ritos ao chegar ao Brasil colonial, informa:

Ora, como no Brasil essas danças do sertão africano passaram a integrar, a partir dos fins do século XVIII, já com caráter de simples folguedo, as animadas rodas de negros que os portugueses chamavam de *batuques* – e que incluíam outros retalhos de antigas cerimônias rituais –, a realista quizomba vinda das solenidades do alembamento iria constituir apenas uma entre tantas outras danças vindas da África. E, entre estas, estaria a dança dos batuques da região mais ao sul de Angola, cuja característica maior seria a peculiaridade coreográfica da vênica chamada *samba*, ou umbigada (TINHORÃO, 2012, p. 58).

Indo ao encontro do que informa Tinhorão, Roldão dos Santos Lima afirma, sobre a referida *vênica*, em seu texto para o livro *Tambor de Crioula Ritual e Espetáculo* que

No Brasil, particularmente, as danças negras consideradas como profanas e portadoras de traços distinguidores de um folclore africano [...] entre os quais destacam-se a umbigada, eram aqui conhecidas como batuque, ou samba – por influência da palavra semba – umbigada em dialeto africano (FERRETTI, 1995, p. 41)

A respeito da política praticada pelos senhores de escravos no Brasil no que se refere às restrições impostas aos grupos de pessoas vindos da África e seus descendentes nascidos em terras brasileiras, os crioulos, o livro *Tambor de Crioula Ritual e Espetáculo* traz informações importantes para a compreensão da forma atual como o *Tambor de Crioula* é praticado. Em seu texto, Roldão Lima informa que era prática dos escravagistas “a liberação de um espaço na estrutura do cativeiro a fim de que os negros pudessem dançar e cantar, para, desse modo, não morrerem de tristeza e, sobretudo, apresentassem maior produtividade” (FERRETTI, 1995, p. 41). Entretanto, esse espaço não era livre da vigilância dos senhores, que permitiam aos negros determinadas formas de dança desde que não representassem alguma forma de paganismo que ferisse a religião cristã. Sérgio Ferretti acrescenta no mesmo livro, que por não serem danças de caráter religioso pagão e sim meros divertimentos e além, por terem caráter lascivo e sensual, tais danças eram toleradas e mesmo incentivadas por representarem o nascimento de novos escravos que não custariam ao senhor investimento adicional (Idem, p. 25).

Embora não seja possível afirmar de forma definitiva a existência de uma conexão, esses fatos remetem diretamente às hipóteses mais conhecidas e repetidas pelos praticantes do *Tambor de Crioula* sobre sua origem. Duas dessas

hipóteses são apresentadas no Parecer Técnico do Ministério da Cultura produzido por ocasião do registro do Tambor de Crioula como Patrimônio Cultural Brasileiro (IPHAN, 2007), e estabelecem uma ligação entre o Tambor de Crioula, a capoeira e as práticas religiosas de origem africana. No primeiro caso, segundo o parecer,

o Tambor era realizado em seus primórdios apenas por homens, escravos e libertos. Desta suposta origem, resta hoje a punga que ainda acontece entre os homens, em espaço separado do das mulheres e como um evento paralelo, em algumas situações festivas com Tambor de Crioula, notadamente no interior do estado do Maranhão. A punga realizada entre os homens é bem mais agressiva, realizada com as pernas, pés e joelhos, e visa derrubar o oponente através de rasteiras e pernadas (IPHAN, 2007, p. 7).

Já no segundo caso, o parecer “explica que originalmente as mulheres eram levadas a dançar em roda, na entrada da senzala, desviando a atenção dos senhores e encobrendo o fato dos homens estarem praticando cultos religiosos proibidos em seu interior” (IPHAN, 2007, p. 8).

Figura 4 - Umbigada ou punga feminina com a Cia. Mariocas, Lapa, 2016



Fonte: Rui Zilnet (Imagens da Cultura Viva)

A tolerância em relação aos divertimentos e às danças *lascivas* era aparentemente aproveitada pelos escravos para ocultar outras práticas que não eram bem vistas pelos senhores, ou seja, os treinamentos marciais e as práticas religiosas pagãs. Aos escravos era permitido cantar e brincar para que não morressem de tristeza e exercer sua sexualidade porque era igualmente do interesse do senhor. Por outro lado, realizar rituais religiosos profanos aos olhos do europeu, não era uma atividade aceitável. O mesmo ocorria com a capoeira. Daí a necessidade de ocultar tais práticas. E daí também a cumplicidade de as disfarçar por trás das outras atividades menos reprimidas. E dessa cumplicidade entre os escravos, que surge da necessidade de ocultar práticas proibidas, é que aparentemente derivam a punga ou umbigada que, apesar de terem nome, forma e aparência distintas entre si, são percebidas como uma única coisa entre os praticantes do Tambor de Crioula. Por trás do “mexer-se, agitar-se, balançar-se” que sugere o significado original da palavra, existe a cumplicidade entre os membros da comunidade escravizada no esforço de exercer sua religiosidade ou de opor resistência ao regime de escravidão.

Figura 5 - Punga de tambor, Cia. Mariocas, Lapa, 2016.



Fonte: Rui Zilnet (Imagens da Cultura Viva)

1.2 A Companhia Mariocas

A Companhia Mariocas surgiu por iniciativa dos irmãos gêmeos Rômulo e Ramon Costa, 48 anos, e de um terceiro membro chamado Silvio Pinto, que hoje não faz mais parte do grupo. Dedicada a produzir cultura maranhense para a comunidade maranhense no Rio de Janeiro – ou nas palavras do próprio Ramon, para evitar o “processo de aculturação” ao qual, segundo ele, estão sujeitos os grupos de migrantes – e para o público carioca, a Companhia Mariocas não apenas brinca o Tambor de Crioula, mas também diversas manifestações típicas do estado do Maranhão.

A Companhia é formada por pessoas de diversas faixas etárias, desde os mais jovens, filhos dos membros mais antigos, como Fábio, 12 anos, Filho de Francisca, que é membro da diretoria do grupo, até os membros mais idosos. Os brincantes mais frequentes somam em torno de 15 a 20 pessoas, embora exista uma quantidade maior de participantes menos frequentes que aparecem eventualmente, principalmente para apresentações de maior porte. Seus membros são maranhenses e cariocas – fato que deu origem ao nome Mariocas – e exercem uma variada gama de profissões, desde funcionários do comércio e de serviços gerais a agentes de museus, funcionários de manutenção de empresa de telecomunicações, funcionários de hospitais, educadores, dançarinos e músicos. Todos exercem suas próprias atividades profissionais e têm no grupo Mariocas uma atividade secundária. Apesar de algumas das apresentações realizadas pelo grupo serem remuneradas e de alguns dos membros terem algum tipo de formação e exercerem outras atividades artísticas, as atividades realizadas pelo grupo têm caráter amador.

A necessidade e o desejo de fazer Tambor de Crioula no Rio de Janeiro, segundo Rômulo, envolve a necessidade de preservar as suas ligações com seu estado e cultura de origem; um dos motivos que o estimularam a criar o grupo foi porque, nas palavras dele:

Quando a gente sai da nossa cidade para a cidade dos outros, para outro lugar, a gente perde nossas raízes, na verdade é isso. Então para a gente

não perder nossas raízes, nosso sotaque, nossas falas, nossas comidas, a nossa cultura, nós montamos esse grupo.

Já para seu irmão Ramon, a importância de se trazer o Tambor de Crioula está na “valorização, primeiro, de uma cultura do nosso país”. Ressalta ainda o caráter agregador da Companhia Mariocas que conta com a participação de “pessoas com mais de 40 anos aqui de Rio de Janeiro, que perderam isso [o contato com a cultura maranhense] e hoje está conosco e brinca [...]”

Figura 6 - Rômulo e Ramon no rufador e no meião, Praça Mauá, 2016.



Fonte: Rui Zilnet (Imagens da Cultura Viva)

Entretanto, a necessidade de *preservar as raízes* e de agregar seus conterrâneos em torno da sua cultura de origem se soma ao desejo de fazer sucesso e ficar famosos no Rio. Rômulo e Ramon atuavam como dançarinos em grupos de cultura popular, dança afro e Reggae, entre outros trabalhos artísticos no Maranhão antes de virem para o Rio de Janeiro. Os gêmeos tinham seus trabalhos

já bem desenvolvidos em São Luís e seus nomes reconhecidos localmente quando entraram em contato com o Rio pela primeira vez. É Ramon quem conta:

Nós já estávamos bem vistos na nossa cidade, aparecendo nos programas de televisão e viemos ao Rio de Janeiro fazer um programa de televisão com a Regina Casé, Brasil Legal em 1995. [...] Chegamos ao Rio de Janeiro já com o olhar diferente que hoje a gente vê o Rio de Janeiro. E batalhando por um objetivo, né, não só de ser famoso, mas fazer o que a gente vinha fazendo.

A formação dos irmãos está diretamente relacionada com a cultura popular maranhense, com a qual têm uma relação íntima que vem não só da influência familiar, mas também de suas incursões “pelos interiores do Maranhão”, para usar uma expressão muito usada por eles, na companhia dos grupos de dança e de cultura popular dos quais fizeram parte. É Rômulo que fala sobre sua relação com as músicas e as danças populares: “a cultura popular brasileira já vem dos meus avós, tataravós, então eu comecei desde novinho”. Sua formação está também ligada ao movimento negro maranhense, do qual fizeram parte. Ambos se apresentam como bailarinos ou dançarinos quando perguntados sobre sua principal ocupação e base de sua formação, embora sua principal função na Companhia Mariocas, quando se trata de Tambor de Crioula, seja atuar como músicos. “Minha formação é Dança Afro Primitiva, 15 anos fazendo isso”, informa Ramon. Mas sua formação envolve ainda “outros tipos de dança, como Jazz, contemporâneo, dança clássica, balé clássico”, tendo sido bailarino do Teatro Municipal do Maranhão, segundo nos informa. Dançou ainda no GDAM, Grupo de Dança Afro Malungos, e com o grupo Jah Rastafará, que acompanhava a banda de reggae maranhense Tribo de Jah.

A criação da Companhia Mariocas ocorreu anos depois do primeiro contato com o Rio, em 2002, quando os gêmeos já estavam estabelecidos na cidade e como uma atividade paralela a outras atividades artísticas desenvolvidas por eles: “quando a gente estava atarefado com algumas coisas na nossa área de dança, de Reggae, fizemos Revista Raça, fizemos outros programas, então a gente não estava muito com essa visão da cultura popular, mas sentia falta”. Os Mariocas hoje praticam várias modalidades de manifestações culturais que ocorrem no Maranhão além do Tambor de Crioula, como o bumba meu boi e o cacuriá, além de reproduzir os bailes de Reggae, muito comuns em São Luís, e os blocos de carnaval como se veem nas ruas daquela capital. Entretanto, em seus primeiros anos o grupo praticava

principalmente o Tambor de Crioula. Foi a necessidade de encontrar percussionistas para fazer o boi do Maranhão que levou à busca de novos parceiros e à realização de oficinas.

A Companhia possui um corpo diretor formado por Ramon como presidente, Rômulo como diretor e Francisca como tesoureira. Além de Aedda e Pamela como produtoras. Quando ocorrem apresentações contratadas, o dinheiro é dividido entre aqueles que participarem da apresentação. Quando o cachê é pequeno, o grupo é reduzido e dá-se preferência aos mais assíduos. O grupo já foi contemplado com verba de edital público de fomento à cultura, ocasião em que compraram a Kombi com a qual se locomovem e transportam os instrumentos nos dias de apresentação.

Figura 7 - D. Rosa e D. Chuchu, Praça Mauá, 2016.



Fonte: Rui Zilnet (Imagens da Cultura Viva)

Os ensaios acontecem na Casa do Maranhão, aos sábados, conduzidos principalmente por Ramon, Rômulo e Aedda. Não é comum haver ensaio de Tambor de Crioula e parte dos coureiros sequer frequenta os ensaios. Durante os meses em que ensaiei com eles, além das brincadeiras típicas do Maranhão, havia ensaios de

jongo, onde Aedda e Ramon ensinavam a dança para os demais participantes. Comecei a ensaiar como brincante no Mariocas no mês de junho de 2016 e nessa ocasião os ensaios se voltavam para a preparação para a festa do Boi Brilho de Lucas, festa realizada todos os anos em Parada de Lucas pelo grupo de mesmo nome “criado em 1987 por migrantes maranhenses da cidade de Viana, residentes no Rio de Janeiro desde a década de 1970” (PAES, 2014), para a qual os Mariocas são convidados todos os anos e prepararam, naquele ano, uma apresentação de cacuriá. É comum a participação da Companhia Mariocas na roda mensal de Jongo que ocorre na Lapa, além da roda da Companhia de Aruanda que ocorre em Madureira, sob o Viaduto Negrão de Lima, ou Viaduto de Madureira. Uma vez por ano, no carnaval, o grupo desfila com seu bloco carnavalesco pelas ruas do Centro e de Santa Teresa. E para completar o ciclo com as principais atividades do grupo, uma vez por mês, no terceiro domingo do mês, o grupo promove sua própria roda de Tambor de Crioula na Praça Mauá, Centro do Rio de Janeiro.

Figura 8 - Coureira na roda mensal dos Mariocas, Praça Mauá, 2016.



Fonte: Rui Zilnet (Imagens da Cultura Viva)

Nas rodas de Tambor de Crioula, assim como ocorre com as demais manifestações, é exigido dos participantes que se apresentem com indumentária padronizada que, no caso do Tambor de Crioula, é constituída por calça branca e camisa com estampa floral, geralmente de chita ou camiseta de malha estampada com a marca do grupo, para os homens; e para as mulheres, saia floral também de chita e bata rendada.

Foram realizadas algumas entrevistas entre os participantes e a partir de agora passo a traçar um perfil resumido de alguns dos brincantes.

Rosanira Carvalho “Dona Rosa” nasceu na cidade de Cururupu⁶, MA, migrou para São Luís aos 13 anos, onde permaneceu por cerca de dez anos antes de ir para o Rio de Janeiro, onde mora desde 1973. De espírito sempre muito alegre, conta que, apesar de conhecer e ter ido a algumas festas, não praticava Tambor de Crioula no Maranhão, porque, segundo ela, no seu tempo, “moça, menina moça, não participava de Tambor de Crioula, era uma coisa feita só pelas pessoas mais velhas, bem velhas, tá, que participava. As mocinhas... porque tinha que rebolar, então mocinha não podia rebolar na frente do tambor”. Apenas depois de conhecer os gêmeos no Rio de Janeiro foi que começou a frequentar rodas de Tambor. Seu primeiro contato com o Mariocas foi em 2007 na Feira de São Cristóvão⁷, por intermédio de um amigo que lhe contou que seria realizada no local uma roda de Tambor de Crioula dos Mariocas. Conta D. Rosa que levou sua neta

que tinha saído de lá com uns 4 para 5 anos, que não conhecia, para ela conhecer um pouco a nossa cultura. Aí quando chegou lá que ela começou a ver a batida do tambor, quando eu vi a Gleicinara já estava na roda dançando e por causa dela eu entrei no grupo.

D. Rosa diz ainda que gosta de dançar: “É uma terapia que eu faço. Você solta tudo que é de ruim, extravasa e quando você vai para casa está levinha (risos)”.

⁶ Cidade de 1.093 km², localizada no Litoral Ocidental Maranhense, com população em 2016 estimada em 30.805 habitantes e IDH 0,612 em 2010, segundo o IBGE: <http://cod.ibge.gov.br/NAC>, consulta realizada em 27/01/2017.

⁷ O Centro Luiz Gonzaga de Tradições Nordestinas, também conhecido como Feira de São Cristóvão e Feira dos Paraibas [nome considerado pejorativo], é um pavilhão que promove a cultura e o comércio de produtos nordestinos. Localiza-se na cidade do Rio de Janeiro. Foi criado em homenagem a Luiz Gonzaga, o Rei do Baião. (Fonte: Wikipédia, <https://goo.gl/uxjBFn>, consulta realizada em 27/01/2017).

Não se pode falar de D. Rosa, sem falar de D. Chuchu. Companheiras nas rodas e nos ensaios, as duas estão sempre conversando alegremente em todos os encontros do grupo. Maria Eusébia Nogueira “Dona Chuchu” tem 63 anos, trabalha em serviços gerais e nasceu em Pindaré-Mirim⁸, MA. Assim como D. Rosa, D. Chuchu também começou a praticar o Tambor de Crioula no Rio, com a Companhia Mariocas, através do seu contato com D. Cecília. Mas, diferente de D. Rosa, D. Chuchu nunca tivera contato com a manifestação até então. Chegou ao Rio quando tinha entre 16 e 18 anos de idade e quando perguntada se participa de outras atividades semelhantes ao Tambor de Crioula, responde: “Participo. A minha Mangueira. Sou Mangueira desde que me entendo como gente. [...] Eu saio na ala da comunidade”. Quando perguntada sobre por que gosta de dançar, responde: “Ah, porque eu gosto. Eu não sei dançar, não sei sambar, não sei nada, mas eu adoro”. Ao falar sobre as razões por que ela frequenta as rodas da Companhia Mariocas, D. Chuchu lembra das companheiras: “Ah, porque gostei e é a nossa cultura maranhense, os meninos são legais, todo mundo do grupo. Tem aqui essa colega aqui. É muito legal ela. [Referindo-se à D. Rosa.] A Cecília, então, era dez, mas infelizmente...”

D. Cecília é citada algumas vezes nas entrevistas e sempre lembrada em conversas informais. Falecida em dezembro de 2013, foi uma personagem importante para o grupo. Em sua dissertação de mestrado, Ana Beatriz C. Gonçalves conta que:

Dona Cecília era uma das integrantes mais importantes, por ser a mais velha e ser bastante ativa, pois era ela quem colocava ponto final nos conflitos. Era uma mulher muito alegre e cheia de energia, com seus cabelos grisalhos e no auge dos sessenta anos era quem fechava as rodas de Tambor e durante a roda chamava atenção de quem não estivesse cumprindo as regras da dança. Exercia um papel importante de unir o grupo, tendo em vista que por mais que houvesse divergências entre alguns integrantes, todos a respeitavam. (GONÇALVES, 2015, p. 51-52)

Mestre Galinheiro é o mestre de Tambor de Crioula da Companhia Mariocas, segundo conta Ramon. Morador da zona oeste do Rio de Janeiro, é o mais velho coureiro do grupo e, apesar da dificuldade em se locomover devido a um problema

⁸ Cidade de 273,526 km², localizada no Oeste Maranhense, com população em 2016 estimada em 32.348 habitantes e IDH 0,633 em 2010, segundo o IBGE: <http://cod.ibge.gov.br/BYM>, consulta realizada em 27/01/2017.

de saúde que o impede de frequentar todas as rodas e ensaios, quando vai às rodas assume o tambor grande e puxa as toadas.

Aedda Mafalda é carioca, nascida nas proximidades da região do Morro da Serrinha⁹, onde sua família tem uma casa de candomblé. Conta que nunca tinha tido contato com danças populares, exceto o samba de roda do Recôncavo Baiano, por conta de sua relação com a religião afro-brasileira. “A minha avó era zeladora de uma casa [de candomblé] e a gente, depois do candomblé, fazia samba de roda”. É educadora infantil e profissional de dança. A Serrinha, além de ser conhecida por seus jongs, é uma comunidade que faz parte da região da Grande Madureira, área também famosa pela atuação, desde o início do século XX, das *tias* em seus *quintais* do samba, pontos de encontro e de celebração artística e religiosa, onde, assim como ocorre ainda hoje com o Tambor de Crioula, “o binômio festa-religião articulava a vida social do grupo, e é quase impossível separar um do outro” (CASTRO, 2016). Seu primeiro contato com outras danças populares veio por meio da academia, durante sua graduação em dança contemporânea, através do professor da disciplina folclore que levou a turma para assistir a roda de jongo da Lapa, no ano de 2010. Nesse dia travou seu primeiro contato com a Companhia Mariocas, que também se apresentava no local, ocasião em que tomou conhecimento de uma oficina que seria realizada pelos Mariocas no SESC Madureira, em agosto do mesmo ano. Sobre seu contato anterior com as danças populares, Aedda diz que:

das manifestações depois que eu conheci [o Tambor de Crioula], a única que eu já tinha algum tipo de vivência era essa [o samba de roda]. Jongo, Coco, Ciranda, Tambor de Crioula, Cavalo Marinho, enfim, todas essas eu só conheci a partir do contato com a graduação de dança, na disciplina de folclore.

A partir desse primeiro contato e de ter participado da oficina citada, Aedda entrou definitivamente para o grupo. Teve um relacionamento amoroso com Ramon, com quem tem uma filha, Maria. Hoje Aedda é parte da equipe de produção do

⁹ A Serrinha é uma comunidade localizada no bairro de Madureira, próximo à divisa com Vaz Lobo, Zona Norte da cidade do Rio de Janeiro. Esta comunidade é conhecida por ser o berço das escolas de samba Prazer da Serrinha (extinta) e Império Serrano, sendo que esta última, apesar de não ser mais sediada na comunidade, ainda mantém com ela profundos vínculos. A Serrinha é conhecida por ser também um dos tradicionais locais de prática de jongo, desde a época dos primeiros sambistas, no início do século 20. (Fonte: Wikipedia, <https://goo.gl/CAA2D2>. Consulta realizada em 28/01/2017.)

grupo, ao lado de Pamela Carvalho. Pamela é formada em história e é educadora no Museu de Arte do Rio¹⁰. Esteve afastada do grupo por questões profissionais nos meses em que estive em maior contato com a Companhia.

Ana Cleia Borges é maranhense, 40 anos, coordenadora de atendimento do hospital Quinta D'Or, vive no Rio de Janeiro desde 1996, quando tinha 17 anos. Sobre sua relação com o Tambor de Crioula, conta: “Bem, eu não conhecia o Tambor de Crioula, na verdade eu nunca nem tinha visto falar”. Conheceu os gêmeos no Rio e conta que a partir de “aí fui me aproximando, conhecendo as culturas e aí foi aonde eu conheci algumas culturas do Maranhão, inclusive o Tambor de Crioula e me apaixonei por tudo isso, por ser maranhense e não saber que existia essas culturas tão lindas, tão maravilhosas”. Ana Cleia e Rômulo têm um relacionamento afetivo.

1.3 As festas e a religiosidade da colônia maranhense no Rio de Janeiro

A cultura maranhense está presente no Rio de Janeiro não apenas através do Tambor de Crioula e da Companhia Mariocas. Existe uma diversidade de grupos que atuam realizando encontros, brincando o bumba meu boi, promovendo a festa do Divino, oficinas de dança e música e até mesmo mantendo centros de Tambor de Mina. A comunidade maranhense no Rio de Janeiro é bastante organizada e começa a se estruturar em finais da década de 1950. O objetivo deste capítulo é traçar um panorama da colônia maranhense no Rio de Janeiro, para em seguida fazer uma leitura da cultura maranhense a partir da interação entre as classes intelectual e política e a classe popular.

As festas a cultura e a religiosidade maranhenses estão presentes no Rio de Janeiro há pelo menos 60 anos. Existem relatos a respeito da presença de uma colônia maranhense no Rio de Janeiro – uma categoria nativa daqueles que, morando no Rio de Janeiro, se dizem oriundos do Maranhão ou que se identificam com o estado – com estrutura e organização que começa a se estabelecer desde

¹⁰ Museu de Arte do Rio (MAR) é um museu localizado no centro do Rio de Janeiro, inaugurado em 1 de março de 2013.

meados da década de 1960, embora seus membros tenham começado a chegar à capital fluminense na década anterior¹¹. Carla Rocha Pereira, em sua dissertação de mestrado *Devoção e Identidade*, que fala sobre a festa do Divino Espírito Santo maranhense no Rio de Janeiro, conta, sobre os primeiros migrantes que vieram a criar uma colônia maranhense organizada no Rio que “o motivo para tal migração está, em muitos casos, relacionado à falta de emprego em São Luís e à busca por uma ‘melhor condição de vida’”. Informa ainda que isso se deu principalmente em função do fechamento de fábricas de tecido no Maranhão e da “decadência das atividades econômicas no Nordeste até o final da década de 60” (PEREIRA, 2005, p. 31-32).

Figura 9 - Caixeiros do Divino, Ilha do Governador, 2017.



Fonte: Rui Zilnet (Imagens da Cultura Viva)

¹¹ A categoria colônia pode também ser entendida como uma objetificação cultural construída por meio dos discursos dos seus membros, como veremos mais adiante no capítulo 3.

Muitos destes migrantes quando chegaram ao Rio de Janeiro, ainda segundo Pereira, vieram a se estabelecer nos bairros que formam o Complexo da Maré¹², onde, segundo a maior parte dos relatos coletados pela autora, começaram a se organizar as primeiras festas do Divino e possivelmente o primeiro terreiro de Tambor de Mina no Rio de Janeiro.

A articulação desses primeiros encontros é atribuída, de acordo com esses mesmos relatos, à figura de Manuel Colaço, pai-de-santo maranhense que migrou para o Rio depois de morar no Pará e que levava sua devoção ao Divino para os locais por onde passou. Ao chegar ao Rio fundou um pequeno terreiro na comunidade de Parque União, na Maré. Um dos informantes de Pereira conta que Manuel Colaço tentou promover a festa do Divino no Pará, mas que ao chegar lá não encontrou outros maranhenses que o ajudassem na tarefa, ao contrário do que ocorreria no Rio (PEREIRA, 2005, p. 50).

Foi no terreiro de Manuel Colaço no Parque União que esses migrantes realizaram a primeira festa do Divino maranhense, “quando começaram a classificarem-se como Colônia Maranhense no Rio de Janeiro” (PEREIRA, 2005, p. 8). Festa que hoje é realizada todos os anos pela Irmandade do Divino Espírito Santo, na ASCAER, Associação dos Servidores Civis da Aeronáutica, na Ilha do Governador,

Existem hoje quatro lugares onde a festa do Divino é realizada na região metropolitana do Rio por migrantes maranhenses. A festa realizada na ASCAER é a maior e mais frequentada pelos migrantes e seus descendentes. Além desta, são realizadas anualmente festas em Costa Bastos, Nova Iguaçu e Seropédica. As festas do Divino maranhenses se diferenciam das demais comemorações do Divino no Brasil principalmente em dois aspectos. O primeiro é a participação feminina à frente do ritual religioso e da música – fato que será comentado mais adiante em

¹² O Complexo da Maré é um bairro com conglomerado de pequenos bairros da Zona Norte da capital fluminense. Constitui-se num agrupamento de várias favelas, sub-bairros com casas e conjuntos habitacionais. Com cerca de 130.000 moradores (2006), possui um dos maiores complexos de favelas do Rio de Janeiro, consequência dos baixos indicadores de desenvolvimento social que caracterizam a região. O seu Índice de Desenvolvimento Humano (IDH) no ano 2000 era de 0,722, o 123º colocado da cidade do Rio de Janeiro, melhor apenas do que o de Acari, do Parque Colúmbia, de Costa Barros e do Complexo do Alemão.

(Fonte: Wikipédia, [https://pt.wikipedia.org/wiki/Mar%C3%A9_\(bairro\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Mar%C3%A9_(bairro)), consulta realizada em 10/02/2017).

comparação com as festas de Tambor de Crioula. A respeito desse tema, Pereira conta:

Sobre o Divino celebrado no Maranhão, podemos dizer que ele tem peculiaridades que o distinguem das demais festas em todo o país, como as mulheres que cantam e tocam caixa, a caixeira-régia que comanda as demais e que detém o saber ritual, a divisão de gênero, essencial, na qual o dever das mulheres está relacionado com o andamento festivo e cabe aos homens os trabalhos ligados à força física e à parte burocrática em torno desta comemoração, principalmente naquelas realizadas por maranhenses no Rio de Janeiro e, em especial, a Irmandade do Divino Espírito Santo no bairro da Ilha do Governador (PEREIRA, 2005, p. 27).

O segundo é que, de acordo com a mesma autora, “No Maranhão, a festa do Divino está intimamente ligada aos terreiros de mina”. Cabe ressaltar que, conforme artigo de Cáscia Frade (2005), o Divino no Maranhão se apresenta em duas vertentes: uma realizada sob o controle da igreja e outra promovida pelos adeptos do Tambor de Mina.

As festas do Divino são celebradas tradicionalmente no dia de Pentecostes. A da Ilha do Governador é a única que preserva esta tradição no Rio de Janeiro. As demais, para evitar a concorrência e a fim de que um maior número de pessoas possa participar, são realizadas em datas próximas posteriores à realização da primeira. Por outro lado, por ser realizada atualmente em um clube, ao invés de um terreiro, a festa da Ilha vem perdendo a ligação com o Tambor de Mina.

O terreiro Cazuá de Mironga, de Seropédica é onde se realiza a segunda maior festa. Foi fundado pelo pai-de-santo José Mirabeau Pinheiro, mais conhecido como Zé Grande, natural da cidade de Alcântara, MA. Nos terreiros maranhenses é importante a participação dos encantados¹³ na celebração do Divino, assim como ocorre no terreiro de Seropédica “onde há entidades que ajudam na ornamentação do barracão, assistem a celebração do Divino, conversam com os devotos e ainda há aqueles que auxiliam na preparação da comida que será servida” (PEREIRA, 2005, p. 60).

No Cazuá, assim como no terreiro de Nova Iguaçu, também se preserva a tradição do toque do Tambor de Mina uma semana após a festa do Divino, ritual que

¹³ Entidades cultuadas no Tambor de Mina. Segundo Mundicarmo Ferretti, trata-se de “seres espirituais africanos (voduns e orixás) e não africanos, recebidos em transe mediúnico nos terreiros, que não podem ser observados diretamente, mas que se afirma poderem ser vistos, ouvidos em sonho ou por pessoas dotadas de poderes especiais, e podem ser observados por todos, quando incorporados” (FERRETTI, 2000).

pode durar até três dias. O terreiro Ilê de Iansã-Obaluaiê foi fundado em Nova Iguaçu no ano de 1974 por Antônia Luzia Barbosa da Costa, Dona Antônia. Além destes há o Terreiro Abassá de Mina Jeje-Nagô, de Maria Margarida Freitas Silva, Dona Margarida.

Além das Festas do Divino e dos terreiros de Tambor de Mina, outras formas de manifestação cultural maranhenses são cultivadas por migrantes no Rio de Janeiro. Segundo conta Aline Paes (2014), um outro grupo de migrantes que começou a chegar a partir da década de 1970, as famílias Rosa Castro e Silva Costa, naturais de Alcântara, interior do Maranhão, passou a realizar todos os anos, no mês de junho, a partir de 1982, uma festa de bumba meu boi no bairro de Parada de Lucas¹⁴, zona norte do Rio, conhecido como Boi Brilho de Lucas.

A festa do Brilho de Lucas também é um ponto de articulação que atrai a atenção de outros migrantes maranhenses. Segundo a autora, “O Brilho passa a crescer e ser comentado por outros migrantes, e com isso passa a ser uma referência na cidade dentro deste nicho [...] atraindo outros migrantes que rapidamente se tornaram amigos ou parceiros do grupo” (PAES, 2014, p. 21).

¹⁴ Parada de Lucas é um bairro de classe baixa da Zona Norte do município do Rio de Janeiro. Seu índice de desenvolvimento humano, no ano 2000, era de 0,745, o 117º colocado entre 126 regiões analisadas na cidade do Rio de Janeiro. Faz fronteira com os bairros Vigário Geral, Vista Alegre, Irajá e Cordovil e também com o município de Duque de Caxias. O comércio local é composto essencialmente por bares e mercearias, predominantemente conduzidos por descendentes de migrantes nordestinos. (Fonte: Wikipedia, <https://goo.gl/im2Tbl>. Consulta realizada em 28/01/2017.)

Figura 10 - Boi Brilho de Lucas, Parada de Lucas, 2016.



Fonte: <https://www.facebook.com/brilho.delucas>

Hoje um dos principais pontos de encontro da comunidade maranhense no Rio de Janeiro é a Casa do Maranhão. Uma das principais realizações da Irmandade do Divino Espírito Santo e da colônia maranhense, o blog da Casa do Maranhão¹⁵ informa que “a Colônia recebeu da Prefeitura do Rio de Janeiro a concessão para se instalar em uma sala no Centro da cidade, parte de um conjunto arquitetônico do século XIX tombado pelo Município”. Pereira (2005) informa também que a negociação com a prefeitura foi realizada através de um membro da Irmandade, Dona Ildenir, que como funcionária da prefeitura conseguiu a promessa do prefeito César Maia, então candidato a seu segundo mandato. Ainda segundo informações obtidas no blog, “devido à sua deterioração física, foram necessárias diversas obras – custeadas pela própria colônia através, principalmente, de doações, para que o imóvel tivesse condições de ser utilizado”. A Casa do Maranhão, além de abrigar a sede da colônia e da Irmandade, é hoje a sede e local de ensaios da Companhia Mariocas.

¹⁵ <https://casadomaranhao.wordpress.com/category/a-casa/>, consulta realizada em 11/02/2017.

1.4 A formação da identidade cultural maranhense

O Estado, as universidades, os pesquisadores e os intelectuais de alguma forma influenciam e acabam alterando a dinâmica das manifestações culturais. Estudiosos de cultura popular, antropólogos, artistas, cada um com seus objetivos e agendas criam suas próprias narrativas a respeito do que são as manifestações que estudam e ao fazerem recriam de alguma forma tais manifestações. E o Estado por sua vez tem uma participação importante na elaboração dessas narrativas, na medida em que detém o poder de intervir no patrimônio cultural do país através da implantação de políticas públicas oficiais.

Em seu livro *A Retórica da Perda*, José Reginaldo Gonçalves (1996) analisa duas grandes narrativas por meio das quais é possível observar de que forma o Estado brasileiro tem elaborado suas políticas culturais. A primeira delas se iniciando com o estado novo, em 1937, na figura de Rodrigo Melo Franco de Andrade e a segunda, a partir do final da década de 1970, no início do processo de abertura política, ainda durante a ditadura militar, com as políticas implantadas por Aloísio Magalhães.

Segundo Gonçalves, a narrativa de Rodrigo construía suas bases na ideia de que para “redescobrir o Brasil”¹⁶, o país deveria voltar-se para seus valores mais autênticos, os quais estavam supostamente fundados no seu passado. Além disso, em seu discurso a população brasileira é vista como ignorante e indiferente em relação à causa do patrimônio e desta forma precisava ser ensinada para que despertasse para o processo civilizador. Arquitetura e literatura eram instrumentos privilegiados para a construção da identidade nacional. Para Rodrigo,

a civilização é narrada como o resultado de um processo universal de evolução, desde os estágios mais 'primitivos' até os mais 'avançados' [...] Em outras palavras, as populações ameríndias e de origem africana no Brasil são interpretadas como situadas em estágios ultrapassados de evolução cultural (GONÇALVES, 1996, p. 46).

¹⁶ A expressão “redescobrir o Brasil”, segundo Gonçalves (1996), foi cunhada pelos modernistas e implicava uma intensa valorização da cultura brasileira em contraste com a cultura europeia (ver nota de rodapé à página 41).

Já o discurso de Aloísio, diferente do de Rodrigo, via o Brasil como uma nação jovem e em desenvolvimento, além de culturalmente diversa. Tal visão, afirmada na narrativa de Aloísio, era uma forma de se opor ao discurso civilizador de Rodrigo que impunha uma hierarquia de classes segundo as suas origens. “Em oposição ao enredo da narrativa de Rodrigo, articulado pelas ideias de ‘civilização’ e ‘tradição’, a estória narrada por Aloísio é articulada pelas noções de ‘desenvolvimento’ e ‘diversidade cultural’” (GONÇALVES, 1996, p. 52-53). Aloísio via na diversidade cultural o elemento chave de construção da identidade nacional, ampliando o foco da política de patrimônio cultural para um conjunto mais abrangente de bens culturais, como práticas religiosas e sociais, associadas principalmente às comunidades de origem africana e ameríndia.

Assim como Rodrigo, Aloísio vê a cultura brasileira composta por múltiplas e distintas sub-culturas: africana, ameríndia e europeia. No entanto, em contraste com Rodrigo, ele vê essas culturas – especialmente a africana e a ameríndia – não como estágios de uma evolução universal, em direção à civilização, mas como formas de vida social e cultural atuais, diversas e em processo de transformação. Ele enfatiza que deveriam ser igualmente representadas por uma política de patrimônio cultural (GONÇALVES, 1996, p. 54-55).

No Maranhão tanto as estruturas institucionais que cuidam do setor cultural quanto os pesquisadores e intelectuais que pensam a cultura parecem acompanhar em algum nível, reservadas as suas peculiaridades, as tendências gerais apontadas por Gonçalves como paradigmas utilizados para entender cultura. É possível observar no caso específico do Maranhão, as linhas gerais da forma de pensar cultura observadas tanto sob a gestão Rodrigo, quanto na de Aloísio.

Em sua tese de doutorado “O ‘urrou’ do boi em Atenas”, Lady Albernaz (2004) analisa a cultura maranhense sob dois aspectos. No primeiro, observa de que forma os estudos sobre as culturas populares se tornaram objetos de interesse dos intelectuais maranhenses e a partir de quais paradigmas eles eram e são estudados. No segundo, traça um panorama das instituições onde estes estudos são realizados e onde são criadas as políticas culturais maranhenses. Para tanto constrói sua discussão em três momentos. No primeiro, a figura de Celso de Magalhães é central como formulador dos primeiros estudos sobre cultura popular no Brasil e no Maranhão ainda no século XIX. No segundo, os continuadores de Celso de

Magalhães e seus desdobramentos; e em seguida as políticas de estado para a cultura no Maranhão.

Segundo a autora, “os estudos sobre o folclore no Maranhão, e também no Brasil, iniciam-se no séc. XIX, com as investigações do maranhense Celso de Magalhães sobre a poética popular”. O nome de Celso de Magalhães está associado à segunda geração de *Atenienses*, grupo de intelectuais que buscava “elevar o espírito do povo maranhense, divulgando sua produção literária, informada pelos valores culturais eruditos, segundo a visão europeia” (ALBERNAZ, 2004, p. 176).

Na visão de Celso de Magalhães, assim como Rodrigo, a literatura tinha papel central e era a medida através da qual se podia enxergar o grau de civilização de um povo. Entretanto, diferente de Rodrigo, Magalhães não buscava “redescobrir o Brasil”, mas aproximar o homem brasileiro do universo da cultura europeia, em detrimento dos demais elementos formadores da cultura brasileira, tidos como não civilizados.

Na busca de encontrar uma solução para a questão racial são lançadas as bases das teorias de branqueamento do povo brasileiro. A necessidade de superação do atraso civilizatório, sem perder a singularidade necessária para a nação, transformou o folclore e a cultura popular em objetos de estudo científico e erudito, no final do séc. XIX. O popular passou a ser definido como as primeiras realizações humanas em termos culturais, sendo usado para demonstrar a antiguidade do povo, a autenticidade da cultura nacional, e sua legitimidade num determinado território ao longo do tempo (ALBERNAZ, 2004, p. 168).

De fato, a visão de Magalhães sobre a questão racial não foge ao padrão de sua época. “O autor descreve as três raças que formaram o Brasil com crueza, e as considera pouco elevadas. O português branco, superior ao negro e ao índio, era, entretanto, inferior aos germanos e anglo-saxões” (ALBERNAZ, 2004, p. 169).

Existem diferenças marcantes entre os discursos de Magalhães e Rodrigo. O primeiro procura na cultura popular brasileira elementos que a aproximem de um modelo exterior – a cultura europeia – ou que sejam dignos de “elevar o espírito do povo maranhense”. O segundo, por sua vez, busca educar as pessoas para algo interior, para que elas possam “redescobrir o Brasil”. Entretanto, a civilização como um processo evolutivo está presente tanto em um quanto em outro e será a base também dos discursos dos continuadores de Magalhães no Maranhão.

O principal continuador da obra de Celso Magalhães é seu sobrinho Antônio Lopes, nas primeiras décadas do século XX, sendo suas obras muito semelhantes, teórica e metodologicamente (ALBERNAZ, 2004, p. 174). Se destaca nos escritos de Lopes a contraposição das figuras de ricos e pobres, incultos e eruditos, assim como a relação que cada uma dessas personagens tem na formação da identidade maranhense.

Segundo Albernaz, para Lopes, “a poesia popular se transforma de acordo com a índole do povo, e simultaneamente revela qual é esta índole”. Para a autora, esta concepção de poesia “permite ver uma unidade entre o popular e o erudito, posto que são realizados por pessoas da mesma origem e partilham das mesmas características”. O que as diferencia seria a erudição no uso da linguagem. “Entretanto, a unidade que a índole apresenta é retirada das características atribuídas aos eruditos [...]: suas aptidões intelectuais, sobretudo literárias ou poéticas; o espírito crítico, a ironia, o pendor para a poesia, a graça, a espiritualidade” (ALBERNAZ, 2004, p. 176).

Desta forma, para a autora, “parece caber aos eruditos identificar o popular e [...] [ver] como, nas expressões da arte popular, a índole maranhense, que constrói a erudição, manifesta-se” (p. 177).

Apesar de permitir uma aproximação entre populares e eruditos, nesta concepção o elemento popular parece ser visto como o portador de características em estado bruto ou embrionário, que existem em estado desenvolvido no erudito, sendo o primeiro incapaz de produzir seus próprios valores e aptidões.

Em resumo, tanto o discurso de Rodrigo quanto o de Magalhães e Lopes colocam a cultura em um processo civilizatório que evolui baseando-se em um modelo. O que os diferencia é a posição em que se encontra este modelo, que pode ser exterior ou interior. As dessemelhanças observadas entre os discursos de Magalhães e de Rodrigo podem ser atribuídas ao lapso de tempo existente entre um e outro. O mesmo não pode ser dito, entretanto, sobre Lopes, que desenvolveu seu trabalho intelectual entre 1915 e 1948, durante um período de intensa valorização da cultura popular como uma busca voltada ao interior e que, nas palavras de Albernaz, “deslocou a primazia da investigação sobre a poesia para o folguedo” (2004, p. 177).

Nesta época surgem no Maranhão as primeiras instituições que, apesar de estarem fora da estrutura estatal, já contavam com subsídio do governo para

desenvolver pesquisas. Não tinham como foco central os estudos sobre culturas populares, mas se desdobravam para esse tema com frequência. Trata-se da Academia Maranhense de Letras, fundada em 1908, e do Instituto de História e Geografia do Maranhão, 1925.

Ambas instituições, assim como as obras de Lopes e Magalhães, podem ser vistas “como mais um lugar de fortalecimento da erudição, sendo o povo um objeto de reflexão vinculado à continuidade dos símbolos eruditos, ou como o povo, na sua própria linguagem, expressava esses símbolos” (ALBERNAZ, 2004, p. 179-180). O estudo das culturas populares no Maranhão até essa época não parecia estar preocupado em encontrar nessas culturas, elementos que pudessem forjar a identidade brasileira ou maranhense, ou que permitissem “redescobrir o Brasil”, preocupação dos intelectuais ligados ao modernismo, como Rodrigo. A busca era no sentido oposto, encontrar no popular, elementos que o elevassem à condição de civilizado. Nas palavras de Albernaz,

Os estudos do folclore, que têm como foco os folguedos, danças e festas populares relacionados com a formação de identidade, não parece ser um tema relevante para a maior parte dos intelectuais que integram essas instituições, sendo visto como um tema menor dentre outros tratados pelos eruditos. Nesta disputa por definir o que seria o maranhense, a idéia de *Atenas* literária não foi abalada pela inclusão dos temas sobre o folclore, posto que os ocupantes dos postos de defesa da erudição [...] procuram no povo uma produção cultural que o aproximasse dos verdadeiros *atenienses* (ALBERNAZ, 2004, p. 180).

As duas visões têm pontos positivos e não têm necessariamente que se anular mutuamente. Entretanto, uma mudança começa a se delinear com a instalação da Subcomissão Maranhense do Folclore (SMFL), representante da Comissão Nacional do Folclore (CNFL)¹⁷ no Maranhão, em 1948. Há, em função deste evento, uma demanda por pesquisadores a fim de cumprir as orientações da CNFL de fazer um levantamento a respeito do bumba meu boi. Os intelectuais que

¹⁷ A Comissão Nacional de Folclore é uma entidade governamental brasileira dedicada ao estudo e fomento do folclore brasileiro. Foi fundada em 1947 por Renato de Almeida, através de recomendação da UNESCO, sendo vinculada ao Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura e à UNESCO. Mantém seu escritório e acervo no Palácio do Itamaraty, no Rio de Janeiro (Fonte: Wikipédia. https://pt.wikipedia.org/wiki/Comiss%C3%A3o_Nacional_de_Folclore, consulta realizada em 22/02/2017). "A estrutura da CNFL baseou-se em subcomissões criadas em todos os estados brasileiros, constituídas por estudiosos do tema usando metodologia semelhante à ciência positiva, e que, simultaneamente, tivessem boas relações com o poder executivo local. A CNFL formou uma verdadeira rede de pesquisa nacional, com o objetivo de criar a ciência do folclore nas universidades brasileiras que estavam se organizando" (ALBERNAZ, 2004, p. 180, nota 42).

formaram a SMFL eram quase todos ligados à AML ou ao IHGM, o que não trouxe mudanças importantes ao pensamento até então estabelecido. Entretanto, é através da SMFL que o nome de Domingos Vieira Filho começa a se estabelecer. Além disso, a partir da implantação da CNFL e suas subcomissões, os estudos sobre cultura popular começam a “superar o caráter local” (VILHENA, 1997, p. 94), ganhando uma certa uniformidade. Em 1950 a SMFL se desarticula após a morte de Lopes, visto que seus integrantes tinham seus postos na AML e no IHGM, parecendo ter continuado apenas pelos esforços de Vieira Filho. A partir de então diminuem as publicações sobre cultura popular no estado, sendo que quase metade desta produção é de autoria de Vieira Filho, fato que viabiliza sua legitimação intelectual (ALBERNAZ, 2004, p. 182).

Cabe aqui observar que nessa época também ocorre a Missão de Pesquisas Folclóricas (MPF), organizada por Mário de Andrade através da Biblioteca Pública Municipal de São Paulo entre 1937 e 1938. A pesquisa realizada pela MPF foi importante por refletir pioneiramente sobre o Tambor de Crioula e o Tambor de Mina do Maranhão. Entretanto, o trabalho, publicado tardiamente em 1948, trazia uma incoerência ao classificar ambos no grupo das manifestações religiosas, como o Candomblé, o Xangô e a Umbanda, ou, nas palavras do Mário de Andrade, como “formas intercorrentes de feitiçaria” (FERRETTI, 2006). Como se sabe, apesar de sua relação com a Mina e com o catolicismo, o Tambor de Crioula é um divertimento. Pode ser praticado tanto em celebrações de cunho religioso – como a Festa do Divino ou pagamento de promessas – quanto em ocasiões não religiosas, como aniversários e outras reuniões sociais.

A produção intelectual de Domingos Vieira Filho em um primeiro momento não altera em muitos aspectos a visão dos intelectuais da AML e do IHGM sobre a cultura popular. Na concepção de Vieira Filho, as classes cultas ainda tinham a função de civilizar as demais classes. Desta forma, para ele, os elementos da cultura popular ainda não tinham uma função importante na formação da identidade maranhense, como será a visão dos seus continuadores e que se aproxima da visão de Aloísio Magalhães. A classe culta ainda era o modelo a ser seguido pelos populares para que se tornassem civilizados. Entretanto, Vieira Filho trouxe duas contribuições importantes para o pensamento da cultura no Maranhão. Ele amplia a gama de objetos estudados pelos pesquisadores de culturas populares no Maranhão

ao incluir as criações recentes do povo e não mais apenas as manifestações de tempos imemoriais, além de passar a estudar as danças dramáticas, ou folguedos na terminologia da época, dando grande relevância ao bumba meu boi. Este fato vai permitir que o bumba meu boi assuma a posição importante que hoje tem no estabelecimento da identidade maranhense. “Vieira Filho é colocado como o intelectual que inaugura a relação entre o boi e identidade maranhense, como é compreendida hoje pelos novos estudiosos da produção popular no estado” (ALBERNAZ, 2004, p. 185). A segunda contribuição de Vieira Filho está na implantação dos órgãos voltados para a cultura popular na estrutura da burocracia estadual no Maranhão a partir da década de 1970, época em que o enfoque dos estudos sobre a relação entre cultura popular e identidade começa a se ampliar de forma a incluir os elementos da cultura popular nos significados de ser maranhense (ALBERNAZ, 2004, p. 183-5).

A partir de então, passa a ocorrer uma transformação gradual segundo a qual as culturas populares passam a desempenhar um papel mais central na construção da identidade maranhense ou, de acordo com Albernaz,

As novas concepções de cultura implicaram em novas classificações sobre o que seria erudito e popular. Este conjunto de acontecimentos refletiu-se nas elaborações sobre os significados que compõem uma identidade maranhense, deslocando a centralidade dos símbolos e sentidos associados com Atenas, para a cultura popular e dentro dela o bumba meu boi, na atual configuração cultural que afirma uma identidade. O folclore parece se deslocar do passado, para dar sentido também aos significados de identidade maranhense contemporaneamente (ALBERNAZ, 2004, p. 185).

A visão dos intelectuais da AML e do IHGM ainda predomina durante algum tempo, mas cede lugar gradualmente quando as pesquisas sobre cultura popular se renovam através da visão de antropologia, destacando-se a figura de Sérgio Ferretti, principal auxiliar de Vieira Filho nesta época. Estas mudanças aproximam a política cultural do Maranhão e do Brasil que já se encontrava sob a gestão de Aloísio de Magalhães que, como foi dito anteriormente, via na diversidade cultural o elemento chave de construção da identidade nacional.

A partir da década de 1980, dois aspectos da política cultural maranhense chamam a atenção. Primeiro a aproximação com as universidades que dá base para ampliar os debates sobre cultura. E em segundo lugar, os esforços do governo do estado para “recolocar a cultura local no cenário nacional, a exemplo do progresso

econômico retomado no governo de José Sarney [ou de] lançar a produção cultural do Maranhão nacionalmente” (ALBERNAZ, 2004, p. 202 e 204), fato que inicia o processo de colocação da cultura popular na agenda turística do Estado.

Até aqui procurei mostrar como vêm se articulando os diversos atores e como vem sendo construída a identidade ou as identidades culturais maranhenses e qual o papel da cultura popular neste processo. As festas populares, segundo Maria Laura Viveiros de Castro, “integram a história concreta dos grupos humanos e participam ativamente da construção de identidades sociais, sempre díspares, inacabadas e em alguma medida problemáticas” (CAVALCANTI, 2011, p. 3). Quando essas festas entram nos circuitos turísticos, ganham força e passam a atrair a atenção de um número maior de pessoas. Com isso, surge a preocupação, entre os pesquisadores principalmente, como demonstra Ferretti na introdução de *Ritual e Espetáculo*, de que elas venham a se descaracterizar. O processo de espetacularização da cultura popular é motivo de preocupação para Roberto Benjamin. Segundo o autor:

As performances dos folguedos são espetáculos populares, como já tratava Hermildo Borba Filho em seus estudos na década de 1960 do século passado, de que é exemplo o mamulengo, teatro de bonecos de Pernambuco. Contudo, são espetáculos dirigidos para a comunidade e realizados nos espaços comunitários, admitindo-se, naturalmente, a presença de espectadores estranhos.

[...]

A utilização direta dos grupos folclóricos, em geral com a combinação da presença de artistas e personagens *olimpianos* promovidos pela *media* (como as madrinhas das baterias das escolas de samba) tem como resultado a redução da diversidade, a simplificação da música e da coreografia, determinando, com a continuidade, uma (re)significação da manifestação, que passa do significado de prática religiosa, identidade cultural da comunidade e de lazer, para o espetáculo comercial de cultura de massa (BENJAMIN, 2002, p. 2-3).

Esta preocupação, segundo Ferretti e ao menos no caso do Tambor de Crioula, não tem se concretizado, indicando que, conforme Maria Laura Viveiros de Castro, ao invés de descaracterização, pode ocorrer na verdade uma expansão e atualização dos seus significados. Segundo a autora, é importante observar as alterações que ocorrem em uma festa, porque ao modificar-se, “ela torna-se também lugar de memória, de construção e atualização de um passado que não pertence mais apenas a seus cidadãos, mas mostra-se capaz de atribuir identidade a setores

amplos da sociedade” (CAVALCANTI, 2011, p. 3-4). Mudança, resignificação e expansão de significados serão parte do tema do capítulo seguinte.

2 TRADIÇÃO E CULTURA POPULAR

2.1 As identidades da Companhia Mariocas

Ao atravessar o oceano rumo às Américas, os diferentes povos africanos que para cá foram transportados, à força, trouxeram consigo suas crenças, hábitos, vínculos e identidades específicos. Ao chegar ao Brasil encontraram um ambiente de hostilidade em relação a muitas de suas práticas, mas que, no entanto, era permissivo ou até mesmo estimulava outras. Na condição de escravos e em um meio social totalmente diferente, foram obrigados a se adequar à nova ordem e assim, construir novas identidades articulando desta forma novos vínculos com a cultura e religião locais. Novas identidades que, por força da nova autoridade à qual estavam submetidos, não podiam ter relação com suas antigas práticas que na visão do europeu e do colono brasileiro eram consideradas pagãs e mesmo hereges. Práticas que, no entanto, não foram de todo apagadas. Transmitir seus valores de forma oculta e aos pedaços, embrulhada em um invólucro de aparência europeia passou a ser a estratégia encontrada por aquelas pessoas que, mesmo submetidos à condição de escravos, encontraram uma forma de perpetuar suas tradições e valores. O resultado é uma nova identidade que, deslocada e fracionada com a perda de unidade anterior, passa a se estruturar como uma cultura afro-brasileira, herdeira desse desejo de não deixar de existir como cultura, da ideia de que é preciso salvar, perpetuar suas práticas diante da ameaça externa e da necessidade de dar continuidade àquilo que foi interrompido pelo processo de escravização. Tais desejos, ideias e necessidades se manifestam através de uma *justificada sensação de perda*.

Entretanto, falar em identidades móveis e fracionadas é falar da própria condição do sujeito na modernidade e principalmente na atualidade. A respeito disso, Stuart Hall afirma:

O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um "eu" coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas (HALL, 2006, p. 13).

É possível observar, como referido no capítulo 1, categorias contraditórias e fragmentadas na formação das identidades – tanto no que diz respeito aos grupos afrodescendentes em geral, quanto especificamente em relação à Companhia Mariocas – desde o período colonial até o presente momento.

As duas ambiguidades já observadas através dos dualismos religioso / profano e diversão / resistência, em conjunto com as hipóteses – apresentadas pelo IPHAN e também citadas no capítulo 1.1 – sobre a origem do Tambor, são exemplos disso. A condição do escravo, como visto, o obrigava a agir de modo a ocultar sua identidade de origem manifestada através de seus ritos religiosos, o que acabou por produzir como resultado um ritual que é ao mesmo tempo religioso e profano. É fato que a religiosidade permeava todas as instâncias da vida cotidiana da sociedade de então e, portanto, esse fato em si poderia não configurar um deslocamento de identidade, mas a dualidade religioso / profano esconde ainda uma outra ambiguidade quando se pergunta qual religiosidade se manifesta através do Tambor de Crioula, a africana ou a europeia. O Tambor funciona como uma porta de entrada que pode levar tanto ao universo dos ritos e mitos, ou seja, da religiosidade africana, quanto ao europeu, missão que vem cumprindo desde os tempos em que servia para desviar “a atenção dos senhores e encobrendo o fato dos homens estarem praticando cultos religiosos proibidos” (IPHAN, 2007, p. 8) no interior das senzalas. E pode-se dizer que uma das chaves que podem ser usadas para acessar esses mundos é a figura sincrética de Verequêti / São Benedito. Nesse sentido é compreensível o erro comumente observado entre as pessoas que entram em contato pela primeira vez com o Tambor de Crioula, ao confundi-lo com o Tambor de Mina, como ocorreu com Mário de Andrade em sua Missão de Pesquisas Folclóricas. Um fenômeno semelhante ocorre quando se trata do dualismo diversão / resistência ou defesa, ao ocultar práticas marciais por trás de inocente – e, do ponto de vista do senhor de escravos, produtiva - diversão. Em ambos os casos, quando a proibição das práticas religiosas e marciais começa a ser afrouxada ou a extinguir-se, elas ganharam independência em relação às práticas usadas para ocultá-las.

Figura 11 - *Quentando os tambores*



Fonte: Rui Zilnet (Imagens da Cultura Viva)

Uma outra forma contraditória de construção de identidade pode ser observada através da dualidade tradicional / moderno. Ainda segundo Hall, “a principal distinção entre as sociedades ‘tradicionais’ e as ‘modernas’, [é que as últimas] são por definição, sociedades de mudança constante, rápida e permanente” (HALL, 2006, p. 14). E citando Anthony Giddens (1990) acrescenta que:

nas sociedades tradicionais, o passado é venerado e os símbolos são valorizados porque contêm e perpetuam a experiência de gerações. A tradição é um meio de lidar com o tempo e o espaço, inserindo qualquer atividade ou experiência particular na continuidade do passado, presente e futuro, os quais, por sua vez, são estruturados por práticas sociais recorrentes (HALL, 2006, p. 14-15).

No que diz respeito às relações com o passado e as tradições, as entrevistas e a convivência com a Companhia Mariocas oferecem um bom número de casos que exemplificam as afirmações de Hall e Giddens. A preservação de heranças e tradições é traço importante e abrangente da cultura maranhense e pode ser observada nas conversas que tive tanto com os membros da Companhia Mariocas, quanto com os maranhenses quando estive no Maranhão. Mas não é apenas nas

conversas que esse fato aparece. Músicas, instrumentos e comportamentos também são formas de manifestar esse desejo. Um exemplo bastante conhecido é a toada do cantador Humberto Maracanã que ecoa como um hino às tradições maranhenses e parece confirmar a afirmação de Giddens sobre perpetuação da experiência de gerações quando diz: “Esta herança foi/ Deixada por nossos avós/ Hoje cultivada por nós/ Para compor tua história Maranhão¹⁸”.

E o encontro entre o tradicional e o moderno oferece oportunidades de observar de que forma os Mariocas constroem suas identidades. O instrumento tambor é talvez o objeto central nessa discussão porque é pivô de uma série de fatos que chamam a atenção. Primeiro a própria construção dos tambores, escavados em tronco, que, contrariando a tendência a “mudança constante, rápida e permanente” de Hall, obedece ao ritmo determinado pelas mãos do artesão, embora alguma mudança na técnica de construção decorrente da utilização de novas ferramentas possa ser observada. Mestre Amaral comenta sobre a antiga técnica de escavar o tronco a fogo:

Antigamente queimava, mas hoje a gente não queima mais assim, é difícil. Antigamente a gente botava no fogo, é... custava até a fazer o tambor, que se fazia com calma. Não se vendia tambor nessa época. Para fazer esse tambor aí passava uma porção de dias, botava fogo nele, queimava por dentro, mas agora a gente cava mesmo é... e ficou mais fácil até de fazer, porque nessa época era, era... era tudo manual mesmo. Hoje não, hoje tem muita coisa elétrica, furadeira, lixadeira. Antigamente era no machado, era lavar, que a gente chamava. Lavar todo ele por fora no machado e às vezes passava uma plaina só para tirar aqueles... E para furar ele, para meter o couro a gente tinha que fazer um chucho assim de ferro, e botava na fogueira, fazia uma fogueira e botava para esquentar, para ficar vermelho, para poder furar ele. Hoje em dia tudo é na furadeira rápido, né. (risos) Menos trabalho.

Entretanto, o antigo costume de ir buscar troncos de madeira na mata persiste e o resultado ainda são tambores robustos e de difícil transporte, que não parecem querer seguir a tendência dos seus similares mais leves que podem ser tocados mesmo em movimento nos blocos e escolas de samba. E diferente até mesmo dos tambores usados no Tambor de Mina, sua afinação não é feita por sistema de aros de metal. No Tambor de Crioula os tambores são afinados ao calor de fogueiras. A exceção são os locais onde não é possível acender uma fogueira, ocasiões em que são usados tambores de PVC, que, além de serem mais leves e poderem ser afinados com mais facilidade, não são batizados, permitindo também a participação

¹⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=eGna25C6V3c>, página consultada em 13/04/2017.

das mulheres, o que traz à discussão um outro aspecto importante relacionado aos tambores, a exclusividade de gênero. Apenas os homens podem tocá-los. Embora seja fato que os homens também sejam impedidos de dançar no Tambor de Crioula e que em outras manifestações culturais maranhenses apenas às mulheres é permitido tocar, como nas festas do Divino. Todos esses pontos serão tratados posteriormente em momento oportuno. Aqui cabe apenas observar de que forma estes fatores ajudam a construir as identidades dos Mariocas sempre transitando entre tradição e modernidade.

Observar os motivos que levam as pessoas a praticar Tambor de Crioula também ajuda a compreender as identidades da Companhia. D. Rosa conta em sua entrevista, conforme já relatado no capítulo 1, que não praticava Tambor de Crioula quando menina por ter saído muito jovem do Maranhão e porque nessa época, na sua cidade, a participação de moças nas rodas de Tambor de Crioula não era bem vista, “porque tinha que rebolar, então mocinha não podia rebolar na frente do tambor”, embora tivesse conhecimento das festas de Tambor e participasse de outras festividades nesta época. Em sua entrevista, fica claro que os principais motivos pelos quais participa das rodas de Tambor de Crioula e outras atividades da colônia maranhense são a interação social com outros conterrâneos e por diversão ou pelo seu gosto pela dança. Além do desejo de transmitir sua cultura para sua neta: “entrei nessa roda, porque eu tinha uma neta. Ela tinha seus doze anos, que eu conheci esses meninos na Feira de São Cristóvão, que aí então eu frequentava muito a feira, aí tinha uma barraca de uns amigos, que era tudo maranhense”.

Assim como D. Rosa, para D. Chuchu, interação social é um dos principais motivadores para sua participação. Como ela também veio a conhecer o Tambor de Crioula apenas depois que chegou ao Rio de Janeiro, o contato com seus conterrâneos e o prazer de dançar são suas principais motivações. Diz que adora dançar e que frequenta a Escola de Samba de Mangueira. Nota-se em ambos os casos que além da possibilidade de reencontrar sua cultura, participar das rodas de Tambor de Crioula da Companhia Mariocas é um momento de diversão e principalmente uma oportunidade de confraternização e encontro.

Figura 12 - Rufador de PVC, Praça Mauá, 2017.



Fonte: Companhia Mariocas

Entretanto, é no conflito cultural gerado pela quebra de tradições que se pode observar a questão das identidades deslocadas levantada por Hall há pouco. D. Rosa comenta, mostrando um sentimento contraditório em relação à inversão das funções de gênero observada no Tambor de Crioula – especialmente no carnaval, quando a Companhia Mariocas realiza uma roda onde os homens se fantasiam de mulher para dançar ao som das mulheres ao tambor:

Olha, para mim tanto faz, porque tudo que me der para tocar eu toco, entendeu? Se é para tocar, então eu vou tocar, porque eu sei mais ou menos, mas isso aí é uma tradição que quebrou, foi quebrada, porque se chegar lá na roça, mulher não vai sentar em cima de tambor, não e nem homem vai botar saia para dançar tambor. Isso é uma coisa do homem bater tambor e as mulheres dançar, não tem nada disso. Mas eles vieram para cá e distorceram tudo e aí botaram em uma panela só.

A quebra da “experiência de gerações” e das “práticas sociais recorrentes” que constituem os símbolos e as tradições segundo Giddens citado há pouco, leva a uma experiência contraditória em que se vive as duas identidades simultaneamente.

O movimento negro e a dança são também dois elementos que promovem o encontro e identificação dos sujeitos em torno do Tambor dos Mariocas e assim nos ajudam a compor o cenário das identidades da Companhia. Aedda Mafalda e os próprios gêmeos são exemplos disso. A dança contemporânea no caso da primeira e a dança afro no caso dos gêmeos. A formação dos gêmeos, de acordo com o depoimento já citado anteriormente, é em “Dança Afro Primitiva”, embora já tenham transitado por diversos outros tipos de dança. Já no caso de Aedda, uma das cariocas do grupo, apesar de seu contato com a religião afro-brasileira através de sua avó, sua identificação com as danças populares nasceu na faculdade de dança contemporânea.

O movimento negro do Maranhão e do Rio de Janeiro também são elementos deste cenário. Ramon comenta sobre sua experiência e de seu irmão: “Viemos assim no movimento negro do Maranhão, que tem uma referência forte dentro da cultura negra”. E embora não tenha sido possível colher mais depoimentos sobre o assunto – em alguns casos por recusa por parte de alguns membros, ou mesmo porque o tema simplesmente não foi mencionado – existem outros membros que participam ativamente dos movimentos negros.

2.2 O Tambor de Crioula virou cultura popular

Neste subcapítulo vou tratar não só de definir o que é cultura popular, mas usar este conceito para dar conta dos conflitos internos e externos da Companhia Mariocas e do Tambor de Crioula expressados nas falas dos seus atores.

Quando, a partir da década de 1980, o Governo do Maranhão passa a promover mudanças na sua política cultural, no esforço de projetar a cultura local dentro do cenário cultural nacional, através do desenvolvimento da indústria do turismo e com a inclusão da cultura popular no circuito de atrações turísticas – esforço que, segundo Albernaz (2004), fazia parte do projeto econômico global

daquele governo –, o Estado coloca o conjunto das manifestações culturais maranhenses em uma posição controversa. Por um lado, a inserção destes grupos no mercado de turismo começa a promover sua inclusão na sociedade e ajuda a diminuir as barreiras sociais e mesmo geográficas que limitavam sua atuação. É a partir dessas mudanças que o bumba meu boi maranhense começa a ascender como símbolo da identidade cultural do Estado (ALBERNAZ, 2004, p. 42). Entretanto, o deslocamento dessas manifestações de seus locais de origem e a interferência nas suas dinâmicas internas ocasionados pela sua inclusão nos mercados cultural e de turismo, eram motivo de críticas segundo as quais tais mudanças poderiam representar para a chamada *cultura popular* um risco de *desfiguração* ou mesmo de *desintegração*.

Tal controvérsia pode ser observada através das falas de diversos atores envolvidos no processo, que apontam para o risco iminente de destruição e perda dos bens culturais maranhenses. Para Sérgio Ferretti, no entanto, este temor não se concretiza. No prefácio à edição de 1995 de *Tambor de Crioula: Ritual e Espetáculo*, pesquisa que deu origem ao livro no final da década de 1970, o pesquisador comenta que “Os temores previstos na época da pesquisa, de que o incentivo ao turismo poderia contribuir para a breve descaracterização desta manifestação cultural, não se concretizaram. Ao lado das apresentações turísticas [...], dos discos e da publicidade, o Tambor de Crioula continua vivo” (FERRETTI, 1995, p. 8). A preocupação de *perda* das características distintivas do Tambor, em sua opinião provou-se falsa. Completa o autor: “Não terminaram, como temíamos, ‘as festas de ponta de rua’ [...]. Continuam a ser realizados pagamentos de promessa do catolicismo popular e do Tambor de Mina, com a realização de festas de Tambor de Crioula” (FERRETTI, 1995, p. 8).

Esta questão do temor a respeito da possibilidade de uma descaracterização das manifestações populares e a própria ideia de que alterações nas suas forma e dinâmica são prejudiciais e representam uma perda para o patrimônio cultural pode estar ligada à visão que as primeiras gerações de estudiosos das culturas populares – muitas vezes identificados como folcloristas – tinham sobre o povo e suas manifestações. Para Luís R. Vilhena, em seu trabalho *Projeto e Missão*, fazendo uma leitura de Peter Burke (1989), no século XIX, as definições de povo

convergiam na direção de uma definição 'purista', segundo a qual o termo apenas incluiria os camponeses, que 'viviam perto da natureza, [e] estavam menos marcados por modos estrangeiros', o que lhes teria permitido preservar 'os costumes primitivos' por um longo período. Isso acabava por negar a condição de populares às manifestações não apenas das elites, como também às das camadas médias e às da massa urbana de artesãos e operários (VILHENA, 1997, p. 25).

A *autenticidade* do povo era definida pelo seu isolamento, não apenas no tempo, mas também no espaço e em relação a outras culturas. O povo, para as primeiras gerações de pesquisadores das culturas populares, portanto, era uma categoria restrita ao grupo de pessoas que ainda não havia sido afetado pela modernidade. Da mesma forma, a definição de cultura popular ficava isolada e restrita ao *povo* assim definido. O que eles buscavam com isso eram os elementos que os ajudariam no seu projeto de construção de uma identidade nacional, ou, ainda segundo Vilhena, "a maioria dos folcloristas buscava no 'povo' as raízes autênticas e genuínas que permitiriam definir a sua cultura nacional"¹⁹. E segue afirmando que "Baseados em suas pesquisas, artistas de diversas nacionalidades emergentes no século XIX e XX procuraram elaborar linguagens originais que os libertassem dos parâmetros acadêmicos da arte estrangeira" (VILHENA, 1997, p. 25). Esta discussão não tem por objetivo questionar o trabalho daqueles pesquisadores, que foi inegavelmente importante e deixou um grande legado para a pesquisa das culturas populares e que de fato deu base para construção de identidades brasileiras. Pretende apenas salientar como se perpetuou a ideia de que para que o *povo* e sua cultura sejam considerados *autênticos*, estes precisam estar isolados das classes cultas e/ou das classes urbanas. O mesmo ocorrendo com a distinção entre uma cultura popular *autêntica* e uma outra cultura de massa urbana e *inautêntica*.

Seria redundante negar que a Companhia Mariocas atua isoladamente ou afastada das classes urbanas e das classes cultas. Em relação a esta última, cabe observar que o grupo é constituído por pessoas com diversos níveis de formação e

¹⁹ Uma das principais críticas direcionadas às primeiras gerações de estudiosos de culturas populares é aquela referida por Vilhena no mesmo livro, segundo a qual eles eram, em muitos momentos, conduzidos pelas suas próprias agendas, e que, desta forma, seus discursos diziam muito pouco sobre os grupos em estudo e muito sobre suas próprias ideologias, denotando um certo grau de autoritarismo da parte deles. Entretanto, Vilhena relativiza este argumento alegando a existência de uma certa circularidade nas relações entre estes dois níveis culturais (VILHENA, 1997, p. 29), tema que será retomado no decorrer deste capítulo.

que grande parte do público que frequenta suas rodas vem das classes que têm mais acesso à educação. Sobre o público que frequenta as rodas da Companhia, Ramon comenta:

Na verdade é mais as pessoas que gostam da cultura, que gostam da arte, né. Quem gosta de ver, porque na verdade [inaudível] diferença. De onde eu moro, né, Pavuna²⁰, para cá para o Rio, para o centro, o pessoal curte, gosta e respeita. Lá onde eu moro o pessoal não respeita a cultura, na verdade, a cultura popular, as pessoas não respeitam.

[...]

...porque tocou tambor no nosso país é macumba, então... as pessoas, na verdade não é culpa deles, é culpa do estudo, do estudo, da escola que não passa a... a história verdadeira do negro, do... das danças, né, do... das brincadeiras. Então não é culpa, na verdade não é nem culpa do... do pobre morador, não é culpa das pessoas, é culpa das escolas que não passa a história, eu já bato muito nessa tecla também, porque nós tentamos fazer várias vezes lá e não rolou, então a gente vê a diferença, o público daqui é um público mais que é... que se envolve com a arte, que é artes plásticas, as pessoas que trabalham mais com a cultura mesmo, né.

É válido, ainda, escutar o Mestre Amaral sobre essa questão do isolamento e sobre a presença do Tambor fora do Maranhão:

Eu acho importante, porque, o Tambor de Crioula, na verdade, a raiz mesmo dele é aqui, mas é muito importante também as pessoas já é... espalhando o Tambor de Crioula, né, as pessoas que conseguem fazer em outro lugar. Às vezes as pessoas... “ah, em outro lugar não tem tambor, só tem tambor aqui”. A gente (diz): não, tem tambor em outros lugares também. Tem no Rio, em São Paulo. Até por que, vai um pessoal daqui, que já trabalha com tambor e vai para lá e já firma o tambor de crioula e para mim, eu acho muito importante porque, ainda mais depois que o tambor foi reconhecido como patrimônio, quer dizer, foi melhor para a gente porque em outros lugares também tem. Às vezes as pessoas dizem assim “ah, não é como aqui em São Luís”. Realmente, mas... É por que às vezes a pessoa vai e ele tem... ele bota um tambor... não é como aqui, né... as pessoas, tem lugar que as pessoas nem conhecia o tambor, né, então tem que lutar muito até a pessoa aprender. Não é como aqui que a pessoa já, a bem dizer, já nasce dentro do tambor e vê tambor toda hora, todo lado, ela vai aprendendo. Para lá é muito difícil, mas é muito importante. Eu acho legal demais. Eu tenho essa possibilidade também de sair para dar aula em São Paulo, Belo Horizonte, no Rio, então é muito importante ter o Tambor de Crioula em outros lugares.

²⁰ Pavuna é um bairro da Zona Norte do município do Rio de Janeiro. Faz divisa com os bairros de Anchieta, Guadalupe, Costa Barros, Coelho Neto, Acari, Irajá, Jardim América e Parque Colúmbia, e também faz divisa com o município de São João de Meriti. O bairro possui uma das maiores populações dentre os bairros cariocas. Seu Índice de Desenvolvimento Social (IDS), no ano 2000, era de 0,540, o 121º colocado entre 158 regiões analisadas na cidade do Rio de Janeiro. (Fonte: Wikipédia, <https://pt.wikipedia.org/wiki/Pavuna>, consulta realizada em 15/09/2017).

O temor dos pesquisadores no final da década de 1970 não se concretizou. Os grupos de Tambor de Crioula, assim como os demais grupos estão em equilíbrio com os meios dos quais fazem parte, transformando-o e sofrendo sua interferência. No entanto, esse processo tem algumas peculiaridades que precisam ser observadas.

Com o desenvolvimento da indústria do turismo, os grupos de Tambor de Crioula e de outras manifestações populares adquirem a dimensão de pequenos empreendimentos de lazer. Entretanto, é importante relatar aqui que o comércio de espetáculos de cultura popular no Maranhão não é uma atividade recente e não teve início com o turismo na década de 1980. Segundo conta Sérgio Ferretti sobre suas pesquisas,

No material da pesquisa sobre tambor de crioula, encontramos em anúncios de jornais de inícios do século [XX], convites para apresentações pagas de bumba-meu-boi feitas em circos, com a cobrança de ingressos, mostrando que essa dimensão empresarial já é antiga nas manifestações da cultura popular maranhense (FERRETTI, 2006, p. 104).

Em *Raça e História*, ao falar sobre a importância da articulação entre as culturas, Lévi-Strauss comenta que “A exclusiva fatalidade, a única tara que pode afligir um grupo humano e impedi-lo de realizar plenamente a sua natureza, é estar só” (LÉVI-STRAUSS, 1998, p. 20). A capacidade de estabelecer conexões e articular interesses comuns é determinante para a condição de vida dos grupos. É verdade que a articulação entre os grupos sociais não tem ocorrido de forma amistosa ao longo da história. O encontro entre culturas distintas quase sempre resultou em conflitos, guerras ou escravidão. No entanto, mesmo nessas situações, as coligações trazem algum benefício para os grupos.

Desta forma, o processo de articulação não acontece de forma igualitária. Trata-se, na maioria das vezes de uma relação onde um grupo minoritário negocia com um grupo hegemônico os benefícios que pode extrair diante das condições impostas pelo meio. Os grupos de pessoas escravizadas no Brasil, como visto

anteriormente, conseguiram, em certa medida, se beneficiar das concessões feitas pelos escravagistas e passar adiante suas culturas, religiões, músicas, danças²¹.

É do interesse dos grupos hegemônicos que tais concessões sejam feitas. Elas trazem benefícios para ambos os lados. É o caso, comentado no capítulo 1, da permissão dada pelos senhores de escravos em relação às *batucadas* dos negros, que os tornava menos melancólicos e, portanto, mais produtivos e mesmo da permissividade em relação às suas *danças lascivas* que garantiam o nascimento de novos escravos. Tais permissões possibilitaram aos escravizados transmitir de forma oculta seu legado.

Entretanto, mesmo levando isso em conta, as diferenças entre senhor e escravo eram marcadamente sinalizadas então. Os processos hegemônicos mais recentemente têm funcionado, ao contrário, no sentido de suavizar cada vez mais as relações para alcançar seus objetivos, ou, nas palavras de John Storey, “A hegemonia atua [...] pela transformação do antagonismo em uma simples diferença” (STOREY, 2015, p. 177). De fato, não existem mais as figuras do escravo e do senhor, mas, a situação não se resume a isso. Trata-se de nomear os processos e alterar os discursos de dominação de forma a produzir efeito semelhante. A esse respeito, Storey comenta que “Apenas no discurso, ‘uma relação de subordinação’ pode se tornar ‘uma relação de opressão’ e, assim, constituir um local de lutas” (STOREY, 2015, p. 177). Trata-se de uma tentativa de anular a realidade do discurso do grupo dominado por meio de um discurso que cria uma realidade distinta. Storey segue: “Uma pessoa pode ser ‘objetivamente’ oprimida, mas, a não ser que reconheça como opressão sua subordinação, é improvável que essa relação algum dia se torne antagônica e, portanto, aberta à possibilidade de mudança” (STOREY, 2015, p. 177). A classe hegemônica estabelece sua agenda por meio da articulação de interesses com os grupos minoritários e com a suavização dos antagonismos. Storey completa, citando Laclau (1993), informando que

Uma classe é hegemônica não tanto pelo quanto é capaz de impor uma concepção uniforme do mundo sobre o resto da sociedade, mas pelo tanto que consegue articular diferentes visões do mundo de forma que seu potencial antagonismo seja neutralizado (STOREY, 2015, p. 177).

²¹ São incontáveis os malefícios que o regime escravocrata trouxe. O objetivo aqui é apenas observar que mesmo nestas condições há espaço para um certo grau de negociação e comparar esta situação com a atual.

São dois lados de uma moeda. Por um lado, os grupos minoritários se encontram em uma situação que, apesar de não ser em nenhum aspecto parecido com a escravidão, denota dependência e controle. Por outro lado, esta relação lhes provê os meios de sua sobrevivência. Estar sob a tutela do Estado traz exigências que obrigam os grupos a negociar como meio. Entretanto, as relações comerciais, como no exemplo do circo e de muitas outras formas de empreendimentos de lazer atuais também trazem esse viés e uma possibilidade não elimina a outra. Ao contrário, há uma complementaridade entre elas. Em todo caso, é a capacidade de negociar com o meio, de se relacionar com o elemento externo e assim evitar o isolamento que garante a permanência dos grupos.

O projeto de construção da identidade nacional das primeiras gerações de estudiosos de cultura popular tinha a preocupação de não permitir a descaracterização das manifestações populares, mas foi criticado por ser autoritário e interferir nas suas dinâmicas. O ponto de contato entre os grupos hegemônicos – representados pela figura dos pesquisadores, antigos e atuais – e as respostas dos grupos de cultura popular do Maranhão e especificamente a Companhia Mariocas será tratado aqui.

Se para os pesquisadores a expressão *cultura popular* remete àquelas práticas outrora chamadas de folclóricas, isto é, que se originam do povo e que têm uma relação estreita com este, pude observar na minha experiência com a Companhia Mariocas, assim como em outras pesquisas semelhantes, que para seus praticantes, contraditoriamente, essa expressão algumas vezes parece soar um tanto invasiva, como algo que vem de fora e que pode, em alguns casos, representar uma ameaça. É o caso de D. Vitória, praticante da festa do Divino no Maranhão e no Rio de Janeiro, para quem “A *cultura* está acabando com a festa do Divino em São Luís!” (PEREIRA, 2005, p. 182, grifo meu). De um modo geral, as alegações de descaracterização têm como fundo questões envolvendo dinheiro e estímulo do Estado para os brincantes de cultura popular. No caso específico da festa do Divino maranhense, a questão financeira tem um papel fundamental na medida em que faz parte das tradições do Divino a arrecadação de donativos entre os membros da comunidade para a realização da festa (PEREIRA, 2005, p. 182 em diante, cap. 3.3).

Algo semelhante ocorre entre os membros da Companhia Mariocas. Em sua entrevista, D. Rosa diz, quando perguntada se tem gente que vive do Tambor de Crioula, que “Isso só lá no Maranhão. Aqui no Rio, não. Porque lá *virou cultura*, porque antigamente era uma coisa que era só para brincar, entendeu, mas de repente *virou cultura*”. A expressão *virar cultura popular* parece estar associada às mudanças sofridas (ou promovidas) pelos grupos e pelas manifestações quando inseridas em um ambiente onde o dinheiro de programas de incentivo cultural do governo ou outras fontes altera de alguma forma as dinâmicas dos grupos que antes praticavam as manifestações movidos por outras motivações. Embora antigas motivações convivam em harmonia com as novas, conforme comentou Ferretti na citação acima. Além disso, o *virar cultura popular* nem sempre é percebido como algo que pode ameaçar a manifestação, no caso de D. Rosa, o Tambor de Crioula, mas sim como algo externo.

Também Ramon Costa em sua entrevista, quando perguntado a respeito de mudanças ocorridas na estrutura e forma tradicionais das apresentações do Tambor, diz que “tem os tambores de brincadeira e tem os tambores de promessa. A maioria do tambor é de promessa. Mas hoje... o Tambor de Crioula virou *cultura popular*”. Aqui mais uma vez um mariooca marca a distinção entre “uma coisa só para brincar” ou “um tambor de promessa” e algo novo que virou ou se transformou em *cultura popular*.

Um terceiro exemplo bastante revelador é o caso do Mestre Amaral. Em minha visita ao Maranhão pude presenciar sua festa, um Tambor de promessa herdado de seu bisavô, cuja tradição ele renova todos os anos e que, no entanto, representa hoje seu meio de sustento. Mestre Amaral hoje vive apenas dos lucros provenientes de atividades relacionadas com o Tambor de Crioula. Seja através da venda dos instrumentos que ele fabrica, da venda de bebidas e comidas nas suas festas, ou por meio das oficinas que realiza. O *virar cultura popular*, neste caso, não apenas não é visto como algo ameaçador, como foi incorporado ao cotidiano e à religiosidade do Mestre.

O conflito entre o elemento externo e os grupos, nesses casos, se torna visível principalmente ao nomear as manifestações. Isso traz à tona uma outra questão que também parece representar um dilema dentro do universo da cultura popular, as formas de transmissão de conhecimento e aprendizado. Esse dilema se

manifesta na forma de um desconforto com as novas formas de ensinar o Tambor de Crioula. É um personagem que pode trazer informações importantes sobre o tema é Mestre Felipe, tio do Mestre Amaral.

No livro *Mestre Felipe* por ele mesmo, Mestre Felipe conta com orgulho as histórias sobre seu próprio aprendizado e experiência com o Tambor de Crioula, desde sua infância, na casa de sua avó, Nhá Inésia, além das motivações que os levavam a promover as festas. A essas lembranças, confronta outras mais recentes sobre como ocorrem, o que motiva, como é o processo de ensino e aprendizado e sobre a profissionalização do Tambor atualmente. Conta que nasceu “no miolo do tambô”, dentro da festa. Sobre as festas realizadas por sua avó, conhecidas em toda a região, e sobre sua intimidade com o Tambor neste ambiente, diz:

Eu nasci foi no miolo do tambô, lá em casa! [...] No miolo do tambô, p'que dentro da festa! [...] Quando eu nasci foi na festa da minha avó! [...]

Minha avó fazia festa de tambô lá em casa, a minha mãe fazia festa de Divino Espírito Santo, e aí, pronto! Binidito, meu irmão, fazia rabeca. Terminava o tambô, tinha o dia da última noite: a rabeca berrava, chorava no braço!” (COSTA e HAIKEL, 2013, p. 19).

Em outro trecho, relembra como as crianças aprendiam a tocar:

E o tambô, como era o aprendizado do tambor antigamente? [...]

Nessa época não era dizê assim: Nós ia fazê aula! P'que o caboco cismava ir p'uma festa [...] começava sexta-feira de boca da noite. [...] Quando chegava de manhã, umas quatro pras cinco hora da manhã [...] Quando [...] os grande largavam o tambô, tudo quanto era criança se atravessava pra batê! (COSTA e HAIKEL, 2013, p. 35)

O aprendizado informal e as motivações de então, contrastam com a institucionalização e profissionalização que ocorrem hoje. E conciliar essas novas perspectivas com as antigas tradições muitas vezes pressupõem mudança de antigas práticas. Quando o Tambor de Crioula passa a fazer parte do calendário festivo oficial da cidade de São Luís, participando do carnaval e outras festividades, parece não haver desfiguração de antigas práticas como o pagamento de promessas. Entretanto, mesmo que as funções religiosas não tenham se perdido com esse fato, a perda da espontaneidade e uma aparente profissionalização lhe causa uma certa consternação. Em um trecho, relata suas impressões a respeito da mudança de motivação das festas:

Agora, São Gonçalo é todo tempo! [...]

P'que essa é por promessa! Cada qual... P'que hoje em dia, as promessa da... de São Gonçalo é assim: eles faz hoje uma promessa fantástica, não pidin'ô, que eles rogo pr'uma promessa, um milagre. P'que de primêro era um milagre e hoje em dia, não! Sabe por que é... mais quem faz essa festa? [...] P'que vai dar muito dinheiro! (COSTA e HAIKEL, 2013, p. 41)

Ocorre que órgãos de estado, com o intuito de preservar a manifestação, de certa forma alteram a dinâmica interna dos grupos. Se por um lado dão fôlego, por outro criam para os brincantes a necessidade de reinventar as tradições. Uma manifestação que passava por um momento de decadência, mas que contraditoriamente vinha sobrevivendo até ali, passa a ter que lidar com uma outra dinâmica de atividades. Ou nas palavras de Mestre Felipe, “Ninguém ligava pra Tambô de Crioula. E assim me'mo foi! Passaro a ligá pra Tambô de Crioula, depois que correu isso: din-din!” (COSTA; HAIKEL, 2013, p. 168). E completa:

“E agora, hoje em dia, Fulano não vai se não tivé dinheiro. Eu digo: ‘Rapaiz, eu vou!’ Eu não vou mais, p'que eu não vou batê. [por causa de idade e doença] Se eu pudé, eu vô me'mo! Tambô não me criou, não. Eu criei tambô! Eu não ganhava dinheiro no interior! Aqui, se não tivé, Seo Fulano não vai p'que não tem dinheiro” (COSTA e HAIKEL, 2013, p. 169).

Para as gerações mais novas esse conflito não parece causar o mesmo desconforto e tanto as novas formas de aprendizado quanto o processo de profissionalização vêm se tornando mais comuns. Muitos dos atuais praticantes aprenderam através das oficinas oferecidas não apenas no Maranhão, mas também no Rio ou em São Paulo. O próprio Mestre Felipe deu aulas de Tambor de Crioula no Laborarte²², apesar de expressar estranhamento quando fala sobre o tema. E a Companhia Mariocas não destoa dos demais, cabendo lembrar que meu primeiro contato com eles foi através de uma oficina, como mais tarde será comentado.

O brincante não chamava originalmente sua diversão de *cultura popular*. Ele chamava Tambor de Tambor, Boi de Boi, Divino de Divino. A denominação *cultura popular* é um elemento que vem de fora do seu universo e que inclui indistintamente todas as manifestações em uma única categoria e é assim percebido pelos brincantes, como um fator externo, mas que ao mesmo tempo pode ser controlado. Entretanto, a tradição permanece em seu curso. A articulação entre os grupos exige transformações e é, como veremos, um processo de negociação.

²² Instituição que atua fomentando a cultura popular maranhense e em especial promovendo o ensino do Tambor de Crioula.

As questões relacionadas à articulação têm uma forte conexão com a dinâmica da cultura popular. E a questão sobre a definição do que é *cultura popular* é um tema amplo. Entrar em uma discussão que aborde todas as controvérsias que o envolvem está fora do escopo desta pesquisa. Existem muitas definições possíveis tanto para o termo *cultura* quanto para *cultura popular* e não cabe aqui comparar e analisar todas elas. Uma análise bastante abrangente sobre o tema pode ser encontrada no livro *Teoria Cultural e Cultura Popular: Uma Introdução*, de John Storey. Para os objetivos desta pesquisa, ficarei restrito a uma das definições propostas por Storey. Trata-se de uma abordagem política do tema, que vê a cultura popular como um espaço de disputa entre grupos hegemônico e não hegemônico. Processo onde atua não apenas a cultura “de cima”, como um fenômeno implacável de imposição; e também não fica restrito a manifestações de culturas “espontâneas” e isoladas, vindas “de baixo” ou “do povo”. De fato, consiste em uma área de negociação entre as duas. Uma arena onde diferentes elementos são postos em questão e que é marcada simultaneamente por *resistência e incorporação* de valores, ao que se chega a um vetor que é não apenas o canal por onde a cultura popular se manifesta, mas é a própria cultura popular. Segundo Storey,

Cultura popular, neste sentido, não é a cultura imposta, a dos teóricos da cultura de massa, nem aquela cultura antagonista que emerge espontaneamente, vinda de baixo, do “povo” – é um terreno de trocas e negociações entre as duas: um terreno, como já dito, marcado por resistência e incorporação (STOREY, 2015, p. 30).

Esta definição está ligada ao pensamento de Antonio Gramsci, especialmente quando trata de hegemonia e quanto ao que chama de “‘equilíbrio de compromisso’ – uma balança que, em geral, pende para os interesses dos poderosos” (STOREY, 2015, p. 30-31). Vai também ao encontro do que pensa Vilhena quando trata da intervenção dos primeiros estudiosos de cultura popular, ou seja, concordando com Bakhtin (1987) e Ginzburg (1987), segue a hipótese de que “há uma relativa circularidade entre esses dois níveis culturais, ou seja, um conjunto de trocas que não excluem a dominação, a violência simbólica e a resistência cultural, mas que nunca é unidirecional” (VILHENA, 1997, p. 29).

A cultura é o espaço onde são construídas identidades individuais e coletivas. Para Storey, compartilhar uma cultura “é interpretar o mundo – dar-lhe significado e

experimentá-lo como algo significativo” (STOREY, 2015, p. 182). Diante da demanda do mundo no sentido de profissionalizar-se, de – como se costuma dizer – “adaptar-se aos novos tempos”, o Tambor de Crioula recria suas tradições, criando novos significados, muitas vezes conflituosos, o que permite permanecer, ter continuidade. Assim, criar novos significados conforme as demandas do mundo exterior – ou seja, fazer cultura – é também um espaço potencial para contestações e negociações. A demanda do Estado por bens culturais que possam atrair turistas é uma agenda hegemônica que tem o poder de alterar as antigas dinâmicas dos grupos culturais, entretanto é também o ponto de apoio sobre o qual estes mesmos grupos reconstróem valores e significados.

A cultura é tida como popular, sem prejuízo de outras definições possíveis, na medida em que se estabelece uma situação de confronto e negociação com uma instância dominante. Confronto onde são negociados ideias e valores e em que se corre o risco de ter que abrir mão de algumas dessas ideias e valores, uma vez que a balança do *equilíbrio de compromissos* tende para o lado hegemônico. No discurso dos personagens citados acima, *virar cultura popular* pode significar ser menos *tradicional*, perder contato com suas origens. Entretanto, contraditoriamente, representa também a continuidade desses dessas tradições. A política cultural destrói o que tenta proteger da destruição, ao mesmo tempo que ajuda a reconstruí-lo. É uma questão sobre quem pode reivindicar o poder para definir a realidade, onde destruir significa construir algo novo. Uma outra questão é onde se situam os valores que estão sob risco de perda.

2.3 Um mundo extraordinário

Para ampliar a discussão sobre os conflitos em torno dos termos *tradição* e *cultura popular*, vamos observar, através da leitura de Roberto DaMatta, de que forma a compreensão de fenômenos culturais como instituições, normas, mitos e especificamente as tradições e os ritos ajudam a enxergar o que está em questão quando se fala em *tradição* e *cultura popular*. O fenômeno da transformação de uma

necessidade biológica ou de uma pressão do meio ambiente em um fenômeno social é a própria invenção da cultura.

DaMatta, estruturalista, seguidor das colocações de Claude Lévi-Strauss sobre a passagem da natureza à cultura, também retoma a análise de Victor Turner com Van Gennep sobre os ritos de passagem. Segundo Turner, “Van Gennep mostrou que todos os ritos de passagem ou de "transição" caracterizam-se por três fases: separação, margem (ou "limen", significando "limiar" em latim) e agregação” (TURNER, 1974, p. 116).

O social, segundo DaMatta, é o conjunto de processos através dos quais é possível

apropriar, medir, domesticar, perceber, negociar e assim reagir ao chamado mundo natural externo e interno. O social é, pois, uma espécie de miolo entre o estímulo e a resposta, entre a natureza e o grupo, entre o grupo e a pessoa. É um plano onde a consciência se pode realizar, já que ‘tomar consciência’ é, fundamentalmente, focar a atenção sobre um elemento, deixando de lado os outros” (DAMATTA, 1997, p. 34).

Através deste processo de tomada de consciência, um elemento, em detrimento de outros possíveis elementos dentro do mesmo conjunto, ganha destaque e assume um valor, tornando-se o instrumento que dá forma aos valores e ideias de uma cultura. É no espaço entre as determinações biológicas ou as pressões do meio e os interesses do grupo que fermentam os processos onde são objetificados, por meio dos discursos, os desejos, as esperanças, os anseios.

Aqui surgem duas perguntas. Primeiro, tomar consciência de quê? E segundo, a partir da tomada de consciência, de que forma reagir? Isto é, que elementos externos são tão importantes ao ponto de merecerem ser transformados nos símbolos que serão parte de um ritual? Ao mesmo tempo, quais são os “chamados do mundo natural interno” que movem este processo de tomada de consciência? De que formas o Tambor de Crioula e a Companhia Mariocas, no caso específico com que lidamos aqui, reagem a esses elementos e chamados? Apropriar-se e negociar são duas possíveis respostas. E o que torna as questões ainda mais complexas é a quantidade de vozes diferentes que falam através do Tambor de Crioula, ao se apropriarem dele. E ao se apropriarem, essas vozes ecoam como legítimos herdeiros da sua tradição.

A primeira dessas vozes são as mulheres e os homens que foram trazidos da África na condição de escravos e que aqui tiveram que abrir mão de suas culturas e

de suas vidas. A pressão sofrida no sentido de abandonar práticas vistas negativamente como hereges e primitivas resultou, como vimos, nas mais variadas manifestações de ordem sincrética e que têm, de um modo geral e como consequência do seu sincretismo, a característica de ser uma espécie de porta que pode levar ao mundo da religiosidade africana ou europeia.

Mais recentemente, as pressões dos governos sobre os praticantes de Tambor de Crioula, de culturas afro descendentes e demais manifestações populares, que eram marginalizados ou mesmo banidos de determinadas áreas da cidade de São Luís (ALBERNAZ, 2004, p. 42), e que hoje são demandados a gerar valor para o Estado através de sua atuação em programas turísticos, trazem como resultado novas formas de responder, interagir e transformar o meio.

Há também um conjunto de pequenas vozes que trazem igualmente suas causas e valores para o debate. Algumas vezes de forma articulada, outras não. Existem aqueles que, como D. Chuchu e D. Rosa mencionadas anteriormente, veem na prática do Tambor uma oportunidade de confraternização e de encontro com pessoas e culturas de suas cidades de origem. Uma outra voz é o movimento negro do qual participam muitos dos componentes dos Mariocas, com suas pautas de resistência. Há também o esforço pessoal dos líderes articuladores desses grupos, como o Mestre Amaral no Maranhão e os irmãos Ramon e Rômulo dos Mariocas, que ganham prestígio e admiração da comunidade. Além dos grupos de pequenos artistas e de admiradores de expressões diversas das culturas populares que se agregam e também se apropriam a seu modo do Tambor de Crioula.

Pode-se dizer que todas ou pelo menos quase todas essas vozes veem no elemento *tradição* algo que precisa ser protegido e passado para as futuras gerações. Não sei se é possível determinar quais sejam todos os elementos exteriores que impulsionam essas vozes na direção da preservação da *tradição*, por outro lado, não é objetivo desta pesquisa inquirir fatores pessoais, sejam psicológicos ou biológicos. Vou adotar aqui como elementos externos, a relação do Tambor de Crioula – na figura da Companhia Mariocas – com o Estado e a pressão gerada no sentido de transformar o Tambor em produto da indústria do turismo, com a influência da academia que cria a categoria *cultura popular*, e desta forma observar a reação do grupo refletida no conflito entre esta e a *tradição*.

Continuando com a leitura de DaMatta, neste ponto cabe perguntar como e por que meio acontece o processo de tomada de consciência e reação. Tomar consciência neste contexto significa tirar algo do mundo imaterial das ideias – na verdade eleger um elemento entre outros possíveis elementos como o mais importante e merecedor de estar em destaque – e torná-lo real, palpável, inserido no contexto das relações, tirá-lo do mundo natural para o mundo social. Trazer para o mundo das coisas e das práticas algo que é fugaz, como uma emoção, ou seja, reificar através de uma prática artística, um elemento imaterial. Para que a transformação do natural em social possa ocorrer, é necessária uma dramatização. É pela dramatização que passamos a *sentir* os objetos de desejo materializados. E o rito, segundo o autor, é o veículo através do qual isso acontece.

O modo básico de realizar tal coisa, essa elevação de um dado infraestrutural a coisa social é o que chamamos de ritual, cerimonial, festividade, etc. O momento extraordinário que permite [...] pôr em foco um aspecto da realidade e, por meio disso, mudar seu significado cotidiano ou mesmo dar-lhe um novo significado. Tudo que é “elevado” e colocado em foco pela dramatização é deslocado, e assim pode adquirir um significado surpreendente, capaz de alimentar a reflexão e a criatividade (DAMATTA, 1997, p. 35).

O mundo ritual se relaciona com o mundo real. Através de um é possível compreender o outro. Ao observar a forma como o grupo reage ao meio criando o ritual, é possível ver a natureza do próprio meio e entrever a qualidade dos anseios do grupo, embora sempre de forma indireta e imperfeita.

É a forma como o grupo reage, ou seja, a resposta social ao estímulo material externo, que cria identidades, valores, cultura. E a resposta social, como observa DaMatta, tem quatro características básicas (DAMATTA, 1997, p. 37-38).

Figura 13 - Indumentária de coureira, Praça Mauá, 2016.



Fonte: Rui Zilnet (Imagens da Cultura Viva)

A primeira é que é uma resposta específica, que age individualizando um elemento da estrutura natural ou do meio, que é apropriado e transformado em coisa social. E individualizar significa pôr de lado e esquecer outros possíveis elementos. Uma hipotética comunidade afrodescendente em uma outra sociedade e em situação semelhante poderia optar, ao ser incitada pelo meio, a imaginar sua resposta social como um produto cultural destinado ao público jovem. Ao assumir o elemento *tradição* como resposta às pressões do meio e a ancestralidade como viés de sua resposta a comunidade opta por não abrir mão da continuidade histórica em relação à sua cultura ancestral e aos processos que os levaram àquela condição.

Ao dançarem em uma roda de Tambor de Crioula, as coureiras usam roupas especiais. Saia de chita, geralmente com estampas florais; blusa de renda, colares e pulseiras. Essas indumentárias integram um imaginário que remete ao tempo da escravidão. Mas não apenas remetem a esse tempo, como também, segundo Raul Lody ao falar sobre o traje da baiana e a força feminina, evidenciam

que por meio de atitudes, procedimentos e maneiras de trajar seu poder é fixado e mantidos os valores dos fundamentos religiosos e sociais,

norteados pela perpetuação do 'axé' (força mágica), base dos centros religiosos implantados pelos africanos" (LODY, 2003).

E ao remeter-se a esse tempo, o Tambor de Crioula, com suas coureiras, seus trajes e tambores, destaca os indivíduos e os insere de uma forma especial no contexto da escravidão, que é na verdade, o tempo em que práticas como o Tambor de Crioula foram estabelecidas, o tempo em que os ancestrais foram obrigados a ocultar seus rituais sob a aparência de práticas que podiam ser aceitas pela sociedade e dessa forma ritualizar estes elementos.

Um dos mecanismos de ritualização, segundo DaMatta, é o reforço. Através deste mecanismo, um elemento é destacado dos demais com o objetivo de chamar a atenção para posições ou relações que já existem ou da qual os elementos destacados já faziam parte. DaMatta afirma que, nesses casos, "os elementos não são transpostos de ambiente de modo radical. Trata-se apenas de chamar a atenção para as regras, posições ou relações que realmente existem [...]" (DAMATTA, 1997, p. 80). O objetivo é tornar evidente, destacar algo que não pode ser esquecido. E completa: "O que parece ocorrer é um inflacionamento daquilo que já existe de modo que os rituais fundados no *reforço* (ou na *separação*) guardam uma relação direta com as rotinas do mundo cotidiano" (DAMATTA, 1997, p. 80, destaques do autor). Procura-se desta forma destacar a condição do descendente de africanos no Brasil, através da lembrança que remete ao ancestral. Lembrança de algo que não pode ficar submerso, esquecido. Os ritos de separação e reforço são, ainda segundo DaMatta, um mecanismo que escolhe aquilo que está em vias de submergir e que por isso não está sendo percebido. É um processo que age individualizando um elemento e transformando-o em coisa social.

A segunda característica da resposta social sobre o mundo natural é que ela é "um *compromisso* entre uma pressão externa [...] e uma resposta específica, que pode ou não estar de acordo com quem controla essa pressão" (DAMATTA, 1997, p. 37, grifo nosso). Isso remete diretamente ao conceito de cultura popular de Storey, mencionado acima. Estar ou não de acordo com a pressão dos grupos hegemônicos, ou até que ponto estar de acordo, uma vez que essa negociação pode trazer benefícios para o grupo. Em todo caso, é através dessa resposta específica que são definidas individualidades e identidades do grupo.

Figura 14 - Um mundo extraordinário, São Luís, MA, 2016.



Fonte: o autor

Durante o ano de 2016 participei com a Companhia Mariocas de apresentações contratadas pela Secretaria de Turismo do Estado do Maranhão durante os Jogos Olímpicos do Rio de Janeiro. O evento é realizado em ambiente completamente diferente daqueles onde são realizadas as rodas de Tambor de Crioula tanto no Maranhão quanto no Rio de Janeiro. O ambiente montado pela organização do evento com palcos, *stands* com atrações e exibição de curiosidades sobre os estados do Nordeste, com o objetivo de atrair turistas e a própria presença de uma grande quantidade de pessoas vindas das mais diferentes partes do mundo, tende a esvaziar a apresentação de vínculos religiosos e sociais. Entretanto, o *compromisso* com a tradição é mantido, ou seja, como disse Sérgio Ferretti, em paralelo com as apresentações com finalidade turística, o Tambor permanece vivo nas rodas e nas promessas e é o esforço dos próprios brincantes que mantém essa chama acesa. Não por acaso, nesta mesma ocasião, apesar de toda a estrutura montada pela prefeitura e mesmo com todos os turistas, os gêmeos encontraram um jeito de acender uma fogueira em um canto do Boulevard Olímpico – entre um

armazém e outro e com a presença constante de um membro da brigada de incêndio – para *quentar* os tambores antes da apresentação.

A terceira característica é que a resposta social define uma posição, marcando mais uma vez a individualidade do grupo. E através desses elementos, de acordo com DaMatta, é possível chegar à quarta característica, segundo a qual, uma vez que “o ritual é definido por meio de uma dialética entre o cotidiano e o extraordinário, o rito estando na situação extraordinária, ele se constitui pela abertura desse mundo especial para a coletividade” (DAMATTA, 1997, p. 38). Assim, o rito é a porta que conecta o mundo cotidiano com o mundo extraordinário “onde habitam os deuses e onde em geral a vida transcorre num plano de plenitude, abastança e liberdade” (DAMATTA, 1997, p. 38). Esse *mundo extraordinário*, no Tambor de Crioula é invocado por meio da ideia de *tradição*, elemento que faz a conexão com a ancestralidade, local onde habitam os deuses originais, onde estes convivem em harmonia com os *deuses* europeus, onde a vida transcorre em plenitude e onde a liberdade perdida se restitui. Desta forma, “Montar um ritual é, pois, abrir-se para esse mundo, dando-lhe uma realidade, criando um espaço para ele e abrindo as portas da comunicação entre o ‘mundo real’ e um ‘mundo especial’” (DAMATTA, 1997, p. 38).

No ritual o grupo passa a enxergar a si próprio de forma diferente. Ele sai do seu estado normal e entra em um estado transitório que não é o mundo real nem o mundo como poderia ser. É um estado passageiro em que o mundo extraordinário é encenado. Entretanto, “há no ritual a sugestão de que o momento extraordinário pode continuar” (DAMATTA, 1997, p. 38). Não mais como um rito ou uma encenação, mas de forma permanente como a transformar de algum modo a realidade. A abertura desse “mundo especial para a coletividade” se torna palpável através da perpetuação da *tradição*. É através da *tradição*, dos ensinamentos dos ancestrais, dos “mais velhos” que a própria cultura sobrevive às novas pressões do meio externo, agora e antes. A dramatização do mundo extraordinário significa não apenas respeitar a tradição, mas principalmente tomar consciência da condição de afrodescendente e ao mesmo tempo perpetuar sua cultura. E a tradição, como veremos a seguir, é o parâmetro que dá forma ao comportamento do grupo. É ela que, por meio do instrumento tambor ou mesmo o Tambor de Crioula em si, determina tal comportamento.

2.4 Como a tradição influencia os comportamentos

A *tradição*, desta forma, molda o comportamento dos grupos e a própria forma que a manifestação assume. Como observado anteriormente, ela também sofre a influência do grupo em um processo circular que envolve negociação de valores com o meio. No entanto, respeitar a tradição e assim acatar os ensinamentos dos ancestrais na figura dos encantados e dos mais velhos, é um valor muito importante para a Companhia Mariocas. Em sua entrevista, ao falar sobre como começou sua relação e como ocorre o aprendizado do Tambor, Ramon comenta que é

“Conversando com os mais velhos. E quando você quer, você busca, vai na fonte, né. Mesmo que você veja, que você brinque, que você dance, mas você tem que ir na fonte. Respeitando sempre os mais velhos, valorizando muito os mais velhos”.

Entretanto, as novas demandas do meio trazem a necessidade de renovação, o que pode gerar conflitos e um conflito pode ser usado como uma ferramenta que nos permite ler a *tradição* e interpretar os desejos do grupo. E nesse caso, como veremos, o conflito se apresenta como uma negociação entre as gerações e o meio.

Para ampliar a discussão sobre como a tradição molda as ações dos agentes envolvidos no universo do Tambor de Crioula, vamos fazer uma leitura da teoria de *Art and Agency*, formulada por Alfred Gell (1998) em seu livro de mesmo nome. *Art and Agency* é uma ferramenta que permite enxergar a arte sob o ponto de vista da antropologia oferecendo uma visão da estrutura dinâmica do entorno de situações que envolvem objetos de arte. Segundo Gell,

O objetivo da teoria antropológica é entender o significado do comportamento no contexto das relações sociais. Da mesma forma, o objetivo da teoria antropológica da arte é dar conta da produção e circulação de objetos de arte como uma função deste contexto relacional.²³ (GELL, 1998, p. 11, tradução nossa).

²³ Texto original: “The aim of anthropological theory is to make sense of behavior in the context of social relations. Correspondingly, the objective of the anthropological theory of art is to account for the production and circulation of art objects as a function of this relational context.”

O autor vê a arte como um sistema através do qual seus agentes pretendem alterar de alguma forma o universo em redor de si. Deste modo, o objeto de arte é visto como o índice através do qual se pode inferir intenção, causalidade, resultado, transformação; ou seja, agência.

Na teoria antropológica da arte, o objeto de arte é substituto do agente no sentido de que representa seu desejo ou é uma manifestação dele. Desta forma, o objeto *age* interferindo no mundo de acordo com o desejo do agente. Na verdade, o objeto substitui algo que, para usar a terminologia de Gell, pode ser chamado de o *estado mental* do agente. Estado mental neste contexto pode se referir ao desejo do agente ou àquilo que causa nele tal desejo e que não apenas o faz interferir no mundo ao seu redor, mas é também a forma como essa interferência se realiza. Entretanto, para a teoria de *Art and Agency*, como veremos a seguir, os elementos que podem ocupar tanto a posição de objeto, quanto a de agente são intercambiáveis. O conceito que define tais elementos não enumera quais deles podem e quais não podem assumir essa ou aquela posição. Ao contrário, delimita a estrutura dinâmica de cada função, de forma que qualquer elemento que assuma esta estrutura em um determinado momento e contexto, assume também sua função. Isto significa que uma pessoa pode se posicionar como um agente que tem intenção e pretende “alterar o mundo em redor”, mas, de maneira semelhante, é possível encontrar elementos não humanos e mesmo não materiais ocupando esta posição. Desta forma, os termos *desejo* e *estado mental* devem ser lidos tendo isso em mente. Muito embora, mesmo nos casos em que um objeto ocupa a posição de agente, em última instância, estes acabam por conectar-se à ideia de *desejo* e *estado mental* de pessoas ou grupos.

Assim, para usar um exemplo de Gell, o sorriso pode substituir a afabilidade, que é o estado mental que a pessoa que sorri deseja dar acesso às demais pessoas, ou seja, o sorriso é uma extensão da sua mente. É um instrumento usado por uma pessoa, enquanto agente, para alterar o mundo em redor de si ao fazer com que as demais pessoas o enxerguem de uma forma específica. Algo semelhante se dá com a relação entre o objeto de arte como mediador físico da intenção entre o agente e o público. Entretanto, é necessário antes entender que o objeto de arte neste contexto, uma vez que por definição não se pode enumerar uma lista de objetos relacionáveis como sendo objetos de arte, não deve ser identificado

apenas como o objeto das artes plásticas ou mesmo com os objetos de outras artes como música, literatura, etc. O objeto neste caso pode ser identificado como um mediador físico entre o estado mental de um agente e o de um paciente²⁴. Desta forma, “O objeto de arte é qualquer coisa que esteja inserida no ‘vão’ destinado aos objetos de arte, no sistema de termos e relações previsto na teoria.²⁵” (GELL, 1998, p. 7, tradução nossa). Neste contexto, a definição de objeto de arte, embora bastante precisa, deixa em aberto a identificação do elemento que pode ocupar este espaço – ou na verdade é definida como a própria abertura, ou pelo “vão” a ele destinado. E sendo assim, para Gell, tanto um ídolo esculpido em madeira quanto um sacerdote através do qual um deus se manifesta, em uma missa ou em uma cerimônia de Candomblé, por exemplo, podem se enquadrar na definição de objetos de arte, desde que se possa inferir por meio deles uma relação de agência-paciência.

De forma semelhante, as funções de agente e paciente também podem ser desempenhadas pelos diversos entes que atuam no meio causal que envolve os objetos de arte, podendo se revezar e mesmo ocupar simultaneamente as duas funções. Entretanto, o centro de todas essas relações é o objeto de arte, ou o índice, que é definido como

“um ‘distúrbio’ no meio causal, que revela e potencializa agência exercida e paciência sofrida em ambos os lados [...] [o índice] é simultaneamente uma prótese, um membro extra do patrono e/ou do artista e é ao mesmo tempo a alça acoplada ao paciente-destinatário, que é capturado e manipulado por agentes externos como esses.²⁶” (GELL, 1998, p. 37, tradução nossa).

Desta forma o índice atua causando ou possibilitando ao paciente a inferência do estado mental do agente.

No nosso caso, um dos objetos que podem ser inseridos no vão destinado aos objetos de arte pode ser a própria manifestação Tambor de Crioula, uma vez

²⁴ A palavra *paciente* neste contexto pode ser definida como um "ente que sofre uma ação em estado de inércia, passividade, desintencionalidade; por oposição a agente" (HOUAISS e VILLAR, 2001). Desta forma, o termo *paciência* é definido como a qualidade do que é *paciente*.

²⁵ Texto original: "The art object is whatever is inserted into the 'slot' provided for art objects in the system of terms and relations envisaged in the theory."

²⁶ Texto original: "the 'disturbance' in the causal milieu which reveals, and potentiates, agency exercised and patient-hood suffered on either side of it [...] [o índice] is at once a prosthesis, an extra limb, of the patron and/or artist, while it is also the handle, attached to the patient-recipient, which is grasped and manipulated by external agents like these."

que se pode inferir sua influência no meio causal revelando a ação das diversas vozes já mencionadas, as quais negociam espaços e pautas para suas demandas. Entretanto, outros objetos poderiam ser inseridos e analisados com o mesmo fim, como as vestes femininas vistas anteriormente. Nesta análise usaremos o tambor, instrumento musical que dá nome à manifestação, como o elemento central que causa um *distúrbio* no meio causal e através do qual tentaremos determinar relações de agência e paciência. Por meio de tais relações, é possível observar a agência do tambor batizado, traçando um relato sobre de que forma ele altera o comportamento ao determinar a ação dos brincantes. Assim, será possível observar como se manifestam as vozes da Companhia Mariocas e suas relações com a preservação da *tradição* do Tambor de Crioula.

Entretanto, é necessário ainda introduzir um último elemento da teoria de Gell nesta discussão. A posição de agente, como foi dito, pode ser ocupada por pessoas ou por elementos não humanos e mesmo não materiais. No caso em questão, um dos elementos que ocupam esta posição é a tradição, ao determinar a ação dos indivíduos por meio do tambor. A *tradição* nesse sentido e de acordo com Gell é o protótipo agente que influencia a ação do artista.

O protótipo é definido como “a entidade a qual o índice representa visualmente (como um ícone, representação, etc.) ou não visualmente.²⁷” (GELL, 1998, p. 26, tradução nossa). É em resumo o elemento que serve de modelo para a criação do objeto de arte. Nem todos os índices têm protótipos dos quais são representações, entretanto existem muitos exemplos de relações agente/paciente ligando índices e protótipos. Dentre estes, “há uma espécie de agência que é abduzida do índice, de forma que o protótipo é entendido como um ‘agente’ em relação ao índice.²⁸” (GELL, 1998, p. 26, tradução nossa). Ou seja, o protótipo, o ente presumivelmente passivo que serve de modelo para a criação artística, age de alguma forma influenciando a ação do artista ao produzir o ícone. É o caso da tradição, que determina – de diversas formas, mas em nosso caso, por meio do tambor – que caminhos seguem os agentes.

²⁷ Texto original: “the entity which the index represents visually (as an icon, depiction, etc.) or non-visually.”

²⁸ Texto original: “there is a species of agency which is abducted from the index, such that the prototype is taken to be an ‘agent’ in relation to the index.”

Meu primeiro contato com a Companhia Mariocas ocorreu em novembro de 2015, quando eles realizaram uma oficina de Tambor de Crioula de dois dias de duração em sua sede, na Casa do Maranhão. Com duração de cerca de três horas em cada dia, a oficina foi realizada no salão do sobrado à rua Senador Pompeu, e também na própria rua, onde se acendeu uma fogueira para que os tambores fossem afinados. A sala estava repleta de instrumentos e provida de um altar em homenagem a São Benedito. Participaram cerca de vinte pessoas que, em roda e com os pés descalços ouviram a palestra inicial. No decorrer da palestra, o ministrante, Ramon Costa, falava sobre as características do Tambor de Crioula e sobre a oficina que seria dividida em duas partes, uma para ensinar as danças e outra para os toques de tambor. Ele falava com desenvoltura sobre todos os aspectos da manifestação, sobre a devoção a São Benedito, sobre os momentos e locais onde ocorrem as brincadeiras, sobre a dança e sobre os três tambores, o batismo, seus nomes e funções. Entretanto, em um momento específico ficou nítido o cuidado ao falar sobre uma proibição às mulheres. Dizia que foram confeccionados tambores à parte para elas, os quais não haviam sido batizados e que elas até poderiam tocar os tambores batizados, desde que não montassem sobre eles. Disse ainda que assim era a tradição e que, assim como se atende ao pedido de amigo, que aceitássemos a tradição como um pedido.

A questão da interdição dos tambores às mulheres parece ser um tema sensível que precisa ser confrontado não apenas pelos coureiros mais jovens, mas também pelas antigas gerações. A pressão social no sentido da inclusão das mulheres afeta o universo do Tambor de Crioula de alguma forma gerando algum conflito. Entretanto, não se trata apenas de uma questão de gênero, como veremos. E ao que parece, a mudança vem acontecendo há muitos anos.

Em seus relatos, no livro *Mestre Felipe por Ele Mesmo* (2013), a questão é levantada sempre com algum embaraço e ao mesmo tempo com uma admiração mal contida pelas coureiras que conseguiam bons resultados ao tocar o tambor. Ao relatar um episódio ocorrido ainda durante sua juventude nas rodas de Tambor de sua avó, Mestre Felipe conta que

Tinha uma mulhé na Ponta da Capuera [...] de nome Isabel, desse tamanho assim, Isabel Piolho. Pra tambô grande não era todo homem que ia dan'ó nela! Ela trepava no tambor grande lá e o tambor berrava como o bicho! Aí o caboco disse:
Ó, isso aí é uma mulhé que tá baten'ó tambô grande! E eu disse:
Ah, não! E ele disse:

É! Tá baten'ô tambô grande!
 [...] Aí, eu cheguei lá [...] e disse:
 Rapá, essa minina tá fican'ô doida?
 [...] Aí cheguemo lá, foi um suplício quando eu vi mulhé batê tambô!"
 (COSTA e HAIKEL, 2013, p. 22)

Há uma contradição aparente no discurso de Mestre Felipe ao relatar o *suplício* que foi assistir a uma mulher tocar um tambor que *berrava como o bicho*, expressão de entusiasmo que ele usa de forma corrente ao ouvir um bom tocador.

E mais adiante narra um outro episódio, ocorrido anos mais tarde, em que começa a falar sobre as restrições à postura feminina ao tocar, para em seguida cortar subitamente a conversa:

As mulhé tudo tucava. Cumadre Lorença, Agustinha, Joana... tudo tocava tambô!
 As mulheres... Sérgio entrecortou Seo Felipe.
 hum-hum!
 Era comum...
 Era!
 ...Lá, no...
 Lá, era!
 ...nessa época...
 Era!
 ...as mulheres tocá tambô?
 Mulhé tocava era muito! No Tabocal?
 Mas elas ficavam de lado ou elas ficavam encarcadas em cima do tambô?
 As mulhé que tucavam tambô grande era de lado!
 [...]
 Óia, nós fum'uma vês... [Cortando o assunto] (COSTA e HAIKEL, 2013, p. 56)

Já nesse episódio, ocorrido anos mais tarde, na capital São Luís, parece menos relutante:

Ela vêi praí, quiria batê o tambô e eu disse: Não bata! Os outros piquenos ela já sabia. [...] Eu fui batê meião e ela foi batê tambô grande, que Nivô disse:
 Rapá, tu tá butan'ô mulhé pra batê tambô? Eu disse:
 Boto! Boto, p'que ela me garante que toca! (COSTA e HAIKEL, 2013, p. 86)

Um outro exemplo que pode ilustrar a discussão é o de Mestre Amaral. Embora eu não tenha visto mulheres tocando em sua festa, ele afirma:

É, o povo tinha muito isso de dizer que as mulheres não podiam tocar, mas hoje as mulheres estão tocando tambor também. É, às vezes nego tinha muito, assim... tinha muito preconceito, mas agora nego já está se acostumando já... já estão se acostumando com a mulher tocar tambor. Porque na verdade, na minha época, quando eu me criei lá eu tinha duas irmãs que já faleceram – na verdade era três – que tocavam, todas três, tambor. Tocavam, cantavam e dançavam. Só que aqui em São Luís – era no interior – aqui em São Luís, o pessoal nunca se acostumou que... não quer que a mulher toque tambor, porque... ela tem uma especialidade de a

mulher não sentar no tambor na época que ela está no dia dela, aí não pode sentar no tambor. Mas tem muitas meninas aí que já tocam o tambor e eu mesmo dou aula para mulher. É bom porque ela fica uma coureira completa, se chama coureira completa, sabe tocar, sabe dançar, sabe cantar, porque a gente canta e elas ajudam no coro também. Muitas, às vezes, não sabem dançar cantando, mas muitas sabem.

Todos os participantes da oficina aceitaram o pedido. A prevalência da *tradição* em detrimento de uma suposta pressão do meio fica evidente com o pedido dirigido aos participantes da oficina para que se ajustassem às exigências ancestrais. Por outro lado, a dificuldade inicial de Mestre Felipe, que se transforma em silêncio para em seguida virar um “Boto! Boto, p’que ela me garante que toca!” mostra que existe um conflito entre a prevalência da tradição e influência do meio. Já Mestre Amaral não tem problema com as coureiras completas, desde que respeitem a interdição durante a menstruação.

É preciso ressaltar que a participação feminina como percussionistas nas rodas de Tambor é de fato rara e que os casos relatados são exceções a uma regra bem estabelecida. Existe uma interdição de ordem sobrenatural à participação feminina. Ramon conta em sua entrevista que no Tambor de Crioula da Companhia Mariocas as mulheres não tocam os tambores batizados porque “os mais velhos e os encantados pedem”. Existem situações de exceção em que os Mariocas permitem que as mulheres toquem, como as oficinas destinadas ao público em geral em que todos os aprendizes experimentam as danças e os toques, além da roda realizada pelos Mariocas no carnaval, onde, em uma postura tipicamente carnavalizada, as posições se invertem, os homens se fantasiam de mulher com saias rodadas e as mulheres tocam como os homens. Esta brincadeira de carnaval é, na verdade, um rito de inversão que acaba por ressaltar mais uma vez que as funções de gênero dentro do Tambor causam algum conflito. Brincar com a inversão das funções é uma forma de ressaltá-las²⁹. Há também os casos de exceção comentados pelo Mestre Felipe e as coureiras completas do Mestre Amaral, mas em todos eles a exceção é criada de forma a não romper com a tradição. De todas as rodas as quais pude assistir, nenhuma, fora as oficinas e a roda de carnaval tinha participação feminina. E, na verdade, é a tradição que, por meio do tambor, determina a ação das pessoas. Mesmo quando o objetivo é se desviar da tradição.

²⁹ Para uma discussão ampla sobre a função dos ritos de inversão no carnaval, especificamente no carnaval brasileiro, ver DaMatta (1997).

Durante as cerimônias realizadas por ocasião da festa do Divino Espírito Santo pela colônia maranhense no Rio de Janeiro no ano de 2017, as quais tive oportunidade de assistir, pude observar a interdição no sentido inverso. No Divino os homens não podem tocar tambor durante as cerimônias que são conduzidas pelas caixeiras. Apenas as caixeiras tocam, cantam as toadas e puxam as ladainhas. Entretanto, no final da festa, depois que o mastro já havia sido derrubado, as mulheres se reuniram novamente para tocar e cantar e nesta ocasião foi permitida a participação de um homem caixeiro.

A festa do Divino é uma celebração de cunho religioso. Já o Tambor é um divertimento que, no entanto, está impregnado da religiosidade atual dos maranhenses e possivelmente mostra traços dos antigos rituais de *semba*, conforme descrito por Tinhorão (TINHORÃO, 2012). Pude observar no discurso do Mestre Felipe, na festa do Mestre Amaral e nas rodas da Companhia Mariocas de que forma o modo de tocar o tambor tem uma relação estreita com o universo masculino. A forma como Mestre Felipe fala repetidas vezes sobre os tambores berrarem como bichos e a própria forma como o rufador (tambor grande) é tocado, de alguma forma sugere que a relação que o homem tem com o instrumento, uma relação de subjugação, remete ao ato de domar um animal em uma demonstração de força e virilidade.

A dança do Tambor de Crioula tem um importante componente erótico. O tambor é tocado entre as pernas do homem, trazendo uma forte conotação fálica e não por acaso as mulheres dançam insinuando-se principalmente para o tambor grande, reforçando a ideia de uma celebração da relação entre masculinidade e feminilidade. No seu texto *Pungar é sexualidade*, Eliana Pereira observa sobre a punção de rufador que “pensando nessa configuração, identifica-se a manifestação da libido masculina e feminina, entre coreira e coreiro” (PEREIRA, 1995). Nota-se que o que passa por proibição não é apenas isso. Trata-se um ritual estabelecido com papéis específicos a serem desempenhados em um jogo teatral – ou dramatização, como propõe DaMatta (1997, p. 35) – onde trocar as funções e dar às mulheres o tambor não representa uma simples troca de posição.

Figura 15 - Coureira, Lapa, 2016.



Fonte: Rui Zilnet (Imagens da Cultura Viva)

Vista isoladamente, a interdição às mulheres no Tambor de Crioula pode induzir a pensar em termos de sexismo e atraso, mas ao se ampliar a visão para o conjunto da cultura afro-maranhense e ver as mulheres à frente de outras cerimônias religiosas como o Divino e mesmo os cultos do Tambor de Mina – ou ainda em outras atividades culturais, onde ambos os gêneros estão autorizados a tocar, caso do Cacuriá e dos blocos de carnaval – nota-se que de fato não existe um isolamento das mulheres. O desconforto observado nos casos acima pode ser explicado pela expectativa gerada nas pessoas que não conhecem a cultura maranhense e também pela *invasão* do espaço masculino. É possível notar, portanto, o que é mais importante para as finalidades deste trabalho, que o conflito gerado pela participação das mulheres não é apenas uma questão de gênero. Ver uma mulher tocar o rufador é um suplício, como afirmou Mestre Felipe, também porque rompe com o rito da tradição e com o universo ancestral trazido pela invocação do mundo extraordinário. E ao fazer isso, quebra os laços de continuidade da cultura afro-maranhense.

É, portanto um conflito que envolve questões de gênero, uma certa tensão e energia sexuais, além da necessidade de sustentar continuidade histórica para manter a tradição. E este ambiente de conflito faz emergir um espaço de negociação que se desenrola – tanto no discurso do Ramon na oficina, quanto no de Mestre Felipe – através de artifícios que, de alguma forma, aproximam as mulheres do tambor sem quebrar o pacto da tradição. São três as soluções encontradas para esse dilema – uma é a técnica alternativa onde as mulheres tocam sem montar o rufador, a outra é uma parêntese alternativa de tambores *pagãos* para as mulheres aprendizes e a terceira é interdição apenas no fim do ciclo menstrual – e todas deixam claro como o tambor determina a ação dos indivíduos. A Primeira é uma simples alteração da técnica instrumental usada como artifício para desviar o contato da genitália com o tambor. Cabe ressaltar que os tambores, feitos de tronco de árvore, são pesados, especialmente o rufador que tem em torno de um metro e vinte de altura. Tocá-lo entre as pernas exige força. Não pude presenciar uma mulher tocando desta forma, mas imagino como deve ser difícil sustentar uma roda de Tambor por horas usando essa técnica. Na segunda, altera-se não mais a técnica, mas parte da estrutura simbólica que dá sustentação ao Tambor de Crioula, criando-se um espaço de isolamento do sagrado, para preservar o seu simbolismo. A terceira também cria, de certa forma, um isolamento do sagrado, neste caso, isolando os dias específicos durante os quais existe interdição.

Com o ensino do Tambor de Crioula institucionalizado e formalizado em escolas e oficinas, fica cada vez mais difícil sustentar tal proibição. Se nas rodas espontâneas na juventude do Mestre Felipe a pressão para inserção das mulheres já se sentia, dentro de instituições de ensino ela se intensificou. Além do que, a técnica de tocar o tambor grande sem montar sobre ele pode ser muito inconveniente devido ao peso do instrumento, mesmo para um homem. Daí surge a nova solução: separar uma parêntese de instrumentos não batizados para as mulheres aprendizes. No Tambor de Crioula, assim como em diversas manifestações de cultura popular, não existe uma separação clara entre o *profano* e o *sacro*. A solução encontrada cria uma área *dessacralizada*, não envolta no simbolismo religioso onde as mulheres podem participar como músicos, sem comprometer o sagrado.

A tradição como protótipo (modelo) dos parâmetros determinantes da ação do indivíduo transforma o tambor no *índice* desses parâmetros. Ou seja, por meio da

presença do tambor batizado é possível inferir o desejo coletivo de continuidade histórica das culturas afrodescendentes através da tradição. Assim, o tambor age não apenas interditando a atuação feminina, mas determinando a ação dos indivíduos de um modo geral para dar passagem àquele mundo extraordinário que os conecta com a ancestralidade. A interdição feminina é o exemplo que se destaca em função da polêmica que causa e acaba servindo para pôr em destaque a atuação do tambor. Um fenômeno semelhante poderia ser observado com as caixas das caixeiras do Divino ou com a roupa das coureiras do Tambor de Crioula, entretanto, isso ampliaria demais as discussões sobre o tema.

As transformações sociais no entorno do Tambor de Crioula dispararam um processo de conflito que traz a necessidade de negociação dos termos de mudanças internas na dinâmica das relações entre os atores, o que deixou em evidência o papel central do tambor, assim como ressalta sua agência ao interditar o acesso das mulheres. Todas as soluções para o conflito alteram, pela agência do tambor, formal e estruturalmente a manifestação, de modo a manter a tradição do Tambor agora conjugada à nova ordem. Em uma o tambor induz a uma mudança na técnica de execução do instrumento, de forma que a mulher não monte sobre o tambor batizado, como fazem os homens, o que constituiria a fuga às normas; na outra, é o tambor que deixa de ser batizado para que as mulheres possam tocá-lo; a última, por fim, restringe a interdição a um período curto de tempo. Em uma, o tambor remodela a técnica dos músicos, nas outras, altera a própria estrutura da manifestação, de forma que a representação, o que há de simbólico no tambor batizado e, portanto, sagrado, não se perca.

Entretanto, ficam evidentes nos discursos acima, além do desconforto que tal proibição pode causar socialmente nos dias atuais – quando vista isoladamente, como foi dito –, também a própria atuação da tradição através do tambor nesta questão. O tambor aparece como mediador da *tradição-agente* e com isso acaba por revelar mais uma vez os desejos e as vozes do grupo. A tradição age permitindo, mas também age proibindo. Porém, diante de uma situação de conflito, passa a agir transformando as interações sociais tanto na forma quanto na estrutura. Em todo caso, todas as alterações passam pela preocupação em manter a tradição.

A resposta do Tambor de Crioula aqui é um compromisso entre a pressão no sentido de autorizar o acesso das mulheres ao tambor e a tensão da quebra da

tradição. A encenação do ritual do Tambor é construída de forma a abrir para a coletividade – ou tornar social – o *mundo especial* onde habitam os encantados e que nos foi deixado pelos *mais velhos* e os *ancestrais*. E o tambor é um dos atores responsáveis pela perpetuação da tradição que conecta os membros ancestrais e os membros atuais da comunidade, através da articulação das vozes, suas pautas, seus desejos com as demandas do meio hoje e antes. A experiência ritual nunca é unívoca. Há sempre uma diversidade de vozes envolvidas no processo e, desta forma, uma multiplicidade de significados e valores experimentados. Ou, para citar Maria Laura Cavalcanti, “Nunca conseguimos compreender uma atividade ritual em apenas uma chave de sentido; há sempre múltiplos sentidos sobrepostos. Há aspectos econômicos, políticos, jurídicos, morais, cognitivos, entre outros que ali se enfeixam” (CAVALCANTI, 2015, p. 11). As vozes do passado se juntam às atuais formando um conjunto rico e complexo de significados. As demandas do meio hoje são diferentes daquelas de antes e as estratégias usadas com o fim de perpetuar a tradição também mudam. No próximo capítulo, vamos aprofundar a relação do estado com os grupos de cultura popular e ver de que forma as políticas culturais interferem na cultura de um modo geral e em especial no caso da Companhia Mariocas.

3 FORMAS DE CONSTRUÇÃO NARRATIVA E OBJETIFICAÇÃO DO CULTURAL

Em seu livro *A Retórica da Perda* (1996), José R. Gonçalves analisa o processo de construção dos discursos de patrimônios culturais brasileiros partindo do princípio de que é o desejo que constrói a cultura e de que todos os discursos dos agentes envolvidos nos processos de patrimonialização cultural são objetificações de seus desejos. O objetivo deste capítulo é observar de que forma são construídos os discursos do Tambor de Crioula da Companhia Mariocas, levando-se em consideração suas vozes e os elementos que a compõem e tendo como base a análise de Gonçalves.

O autor desenvolve sua análise sob o ponto de vista dos discursos das políticas do patrimônio cultural no Brasil, desenvolvidos no seio das entidades que compõem o aparelho estatal destinado a este fim em âmbito nacional, expressos por diferentes meios pelos mesmos agentes empenhados na sua realização e lido em diferentes formulações – como a *redescoberta do Brasil*, a *preservação do patrimônio perdido no passado*, a *preservação da diversidade ameaçada*, a *educação do povo inconsciente de sua cultura* e muitas outras formas de construir e dar forma ao objeto de desejo que é a preservação do patrimônio cultural – em um processo que implica a apropriação, por parte destes mesmos agentes, de bens culturais supostamente ameaçados. Aqui, no entanto, o foco do estudo será deslocado dos macrodiscursos para os pequenos discursos, representados pelo Tambor de Crioula da Companhia Mariocas, embora o conteúdo daqueles também seja importante para este trabalho, uma vez que as políticas culturais têm influência direta sobre os pequenos grupos. Desta forma, um dos objetivos será analisar a relação destes pequenos discursos com as políticas de estado de cultura, ou, mais especificamente, a relação entre suas construções narrativas, levando-se em consideração a hipótese de que estas são reflexo do desejo do grupo manifestado, no caso dos Mariocas, através da ideia da tradição. Embora o objetivo principal seja observar os discursos dos Mariocas, a comparação é útil, uma vez que todos estes discursos têm em comum o paradigma sob o qual são construídos que, para Gonçalves, se baseia na visão da história como um processo destrutivo. Construir os

processos e os discursos da cultura sob o paradigma da destruição é, para ele, uma retórica da perda.

Os discursos de preservação do patrimônio são, desta forma construções narrativas que pretendem tornar real, ou objetificar, um desejo. Existe, no entanto, uma lacuna entre o desejo e a construção e esta lacuna precisa ser repetidamente preenchida em um processo constante de apropriação e reapropriação dos objetos culturais, sejam eles materiais ou não. E, embora o foco do estudo de Gonçalves sejam os discursos dos agentes de estado na figura de dois líderes cujas gestões tiveram maior influência ao apontar os caminhos da cultura no Brasil, os discursos de objetificação e os processos de reapropriação são parte integrante da dinâmica da cultura e estão nela presentes de forma abrangente. E ao deslocar o foco da análise para os pequenos discursos, é possível observar os desejos e os objetos criados pelos agentes da cultura que atuam na outra ponta do processo e ver como desejam, como vêm construindo seus objetos e como se reapropriam deles e ainda como lidam com o paradigma da perda. Assim, a partir da articulação destes com aqueles, observar o que têm a dizer, portanto, a Companhia Mariocas e o Tambor de Crioula.

Enquanto lia a Retórica da Perda pela primeira vez, me ocorreu que se tratava de um discurso perigoso e que sim, é necessário seguir preservando o patrimônio cultural. Apenas a partir dos capítulos finais o autor informa que seu objetivo não é esvaziar o patrimônio cultural, mas apenas deslocar o foco dos debates excessivamente centrados nos objetos e transportá-lo para o discurso de objetificação, observando seus mecanismos e dinâmicas. O resultado é um ganho na tomada de consciência destes processos.

3.1 Desvio diferencial

A lacuna existente entre o desejo e seu objeto é referida por Gonçalves como um desvio diferencial. Mas, antes de entrar neste tema, é preciso elaborar alguns outros aspectos sobre a relação entre os grupos de cultura popular e os entes responsáveis pelas políticas culturais.

A relação entre os pesquisadores e os grupos de cultura popular já foi classificada como uma prática autoritária que produz um discurso que na verdade não diz muito sobre o objeto de suas pesquisas em si. Esta discussão traz ainda uma outra questão importante, ou seja, se a preocupação do pesquisador em relação à cultura popular, que é apresentada na forma de um resgate, é de fato positiva ou se se trata de uma intervenção invasiva que afeta negativamente a dinâmica das manifestações; e ainda se o interesse do estado em promover estas manifestações surge apenas da vontade de instrumentalizar estas manifestações com o intuito de promover suas políticas.

Se aceitarmos estas críticas como válidas, intervenção dos pesquisadores de culturas populares seria, portanto, um discurso sobre suas próprias ideologias e, desta forma, o suposto resgate e proteção de manifestações se constituiria, na verdade, em uma utilização do discurso do outro com o objetivo subjacente, consciente ou não, de promover seu próprio discurso. Vilhena comenta que, a partir desta crítica, surgiram muitos trabalhos que “condenavam as obras inspiradas pela perspectiva folclorista, mostrando que aquilo que se apresenta como um resgate nada mais seria que o ‘sequestro’ do discurso do outro, isto é, que o projeto que se apresenta como de defesa do popular é na verdade autoritário” (VILHENA, 1997, p. 29). Entretanto, esta visão pode representar uma simplificação da relação entre as entidades envolvidas nos processos de pesquisa e preservação dos patrimônios culturais e as pessoas e os grupos de brincantes que praticam manifestações como o Tambor de Crioula ou o bumba meu boi, por exemplo. A resposta de Vilhena a esses questionamentos corrobora alguns tópicos já debatidos aqui. Como visto anteriormente, a cultura popular pode ser interpretada como um espaço de negociação marcado pela resistência e incorporação de valores e onde seus agentes estão longe de serem considerados entes passivos, embora o processo de negociação hegemônica traga a possibilidade de anulação ou dissolução do discurso dos grupos minoritários, como mencionado no subcapítulo 2.2.

Em resposta a esta controvérsia, Vilhena comenta que, ao contrário do que sugerem as críticas mencionadas, prefere trabalhar com a hipótese de que existe uma “relativa circularidade” (VILHENA, 1997, p. 29) em um processo onde estão presentes a dominação e a resistência cultural. A alegação de *sequestro do discurso*

do outro posiciona *o outro*, ou seja, os grupos de cultura popular, na condição de agentes passivos, incapazes de responder às demandas do discurso do agente exterior. Mas, se, ao contrário, o outro produz seu próprio discurso de forma ativa, o que era tido como o *sequestro do discurso do outro* pode passar a ser visto apenas como *um outro discurso*, uma outra voz.

Figura 16 - Oficina do Mestre Amaral com a Cia. Mariocas na Casa do Maranhão, Rio de Janeiro, 2016.



Fonte: Companhia Mariocas

A relação dos Mariocas com a cultura maranhense, representada através do Tambor de Crioula, assim como com a tradição e todo o conjunto de significações que ela traz deixa claro como a relação do grupo com o meio não é passiva. Todo o esforço realizado para construir um trabalho fora do seu estado, também. Em sua entrevista, ao falar sobre as dificuldades iniciais que enfrentaram na época da criação da Companhia, Ramon comenta sobre as pessoas que foram convidadas para realizar oficinas:

fizemos oficina com Mestre Felipe [...] com o Celsinho lá do Maranhão, que mora hoje em São Paulo. Veio, veio dar oficina aqui. César Nascimento também, que é discípulo do Mestre Felipe. Conheci Mestre Leonardo, também fomos... [...] A gente ia nas festas de Tambor de Crioula, sabe.

Da mesma forma, a já mencionada relação do grupo com a ancestralidade, representada pelas figuras dos mais velhos e dos encantados, deixa claro quem são suas principais referências na construção de seu discurso.

Assim, o que ocorre na verdade é um processo de articulação entre os grupos, onde os esforços se somam para promover interesses comuns. Os processos de articulação têm, no entanto, uma estrutura polarizada e, como consequência, podem também ser vistos de forma negativa, como um conflito em que um grupo tenta dissolver e anular o discurso do outro. Os conflitos de interesses vão sempre existir, entretanto, a *fatalidade* a que se refere Lévi-Strauss (1998), ou seja, o isolamento é o verdadeiro fator de risco que pode levar as manifestações populares ao desaparecimento.

O que se diz em relação aos pesquisadores, se aplica, de forma semelhante, ao estado. Quando um governo decide incluir as manifestações de cultura popular em suas políticas, isto se transforma em um ponto de apoio sobre o qual os brincantes reconstruem sua cultura. Os praticantes articulam com as entidades que os escolheram para impulsionarem seus trabalhos. Não é difícil observar este fenômeno no caso da Companhia Mariocas e mesmo da colônia maranhense no Rio de Janeiro. Um exemplo é o caso da sede da Casa do Maranhão, referido no mesmo capítulo, que também serve de sede para a Companhia Mariocas, negociada com o então candidato a prefeito do Rio de Janeiro, César Maia, e que desde então é o ponto de articulação para a Companhia realizar e promover seu trabalho.

Essa discussão nos leva a duas outras questões relacionadas com a forma como os grupos de cultura popular interagem com pesquisadores e o Estado e como eles constroem seus discursos. A primeira diz respeito aos discursos de preservação da *pureza* das manifestações. O discurso da cultura popular pode trazer uma ideia de cristalização dos bens que são objetos de preservação, uma vez que é através da ideia de tradição que se estabelecem autoridade e continuidade histórica no discurso. Por um lado, esta ideia pode também estar relacionada à antiga concepção de povo adotada pelos estudiosos, mencionada no subcapítulo 2.2. Entretanto, pode ter relação também com uma necessidade de estabelecer autoridade narrativa. Em um processo dinâmico, recorrente e constante de reapropriação cultural que, como veremos adiante, é responsável pela própria

criação das identidades e das culturas e não pela sua suposta cristalização e onde há constantes transformações e interações com os demais elementos do meio, o discurso cultural precisa estabelecer autoridade, que, nesse caso, ocorre através da conexão narrativa que estabelece continuidade em relação ao passado histórico. Especialmente quando há uma quebra nos costumes dos grupos (HOBSBAWM e RANGER, 2015, p. 8), como ocorreu durante os processos de escravização e como ocorre nas sociedades atuais onde, segundo Hall (HALL, 2006), as transformações são rápidas e constantes. A suposta alegação de pureza estabelece esta conexão e confere autoridade narrativa aos criadores dos referidos discursos.

A segunda crítica direcionada aos discursos de preservação da cultura popular é aquela que alega que tais práticas trazem como consequência o seu *engessamento*. Quando em algum momento uma cultura é *resgatada* através de um programa de preservação patrimonial ou *incluída* em uma política de promoção governamental, ela é de certo modo *cristalizada*. Esta crítica é direcionada a todos os entes que de alguma forma estão envolvidos com a preservação patrimonial, mas, mais uma vez, é atribuída especialmente aos pesquisadores identificados como folcloristas. Entretanto, esta crítica surge da falsa ideia de que a cultura se cristaliza. A natureza da cultura é dinâmica e está em constante transformação. Culturas surgem e desaparecem a todo momento. Essa aparente cristalização pode ser lida, como veremos com Lévi-Strauss, mais em função de um conflito de interesses – ou na verdade da não proximidade de interesses – entre os observadores e as culturas em análise, do que como um efetivo engessamento das culturas. Quando um pesquisador vê e estuda uma manifestação cultural, ele a retrata como a viu. Isso pode ser visto como uma forma de cristalização. Um retrato é sempre uma cristalização, independentemente do nível de consciência que se tenha das dinâmicas socioculturais que envolvem o objeto retratado. E embora esse retrato tenha também por objetivo compreender tais dinâmicas, acaba sempre gerando uma aparente cristalização do objeto em análise.

Mestre Amaral conta em sua entrevista como é sua relação com seus ancestrais, a qual estabelece continuidade com o passado histórico e lhe confere autoridade como mestre de Tambor de Crioula. Ao falar sobre quem iniciou sua festa, conta: “É. Tataravó e passou para a avó, aí passou para o meu pai e ficou pra mim. Eles foram morrendo e eu fiquei tomando conta, fazendo essa promessa...”

Apesar de desconhecer a razão específica que motivou seus ancestrais, ou a graça que desejavam alcançar ao fazer a promessa para o santo, Amaral assumiu o compromisso de levar adiante a festa:

Ó, meus tataravós eu nem lembro, porque na verdade, essa promessa, ela foi feita pelas bisavós, tataravós que eu nem sei por que ela foi feita pro santo. Foi para São Benedito. É, e hoje eu pago ela mas... eu não sei p... quando eu fiquei só, ficou compromisso pra mim pagar, então eu pago todo ano.

E completa falando sobre a importância que a festa tem para ele:

Para mim é muito importante porque foi uma promessa que ficou para mim fazer, né. E aí, dedicado à minha família, muita... meus avós, quer dizer, para mim é uma tradição muito especial. Eu faço com o maior prazer, com o maior gosto e dá tudo certo, né, a festa que eu faço nessa data. Vem muita gente, as pessoas gostam de vir. E aí eu faço com o maior prazer e eu trabalho direto aqui, toda quarta e sexta, oficina... Mas ela é muito especial para mim. Quando chega essa data, já me dá vontade de chegar para fazer mesmo, porque é uma coisa muito especial para mim.

Mestre Amaral estabelece uma conexão com a ancestralidade, mas sua festa não é uma cópia cristalizada das festas antigas. Estas eram realizadas, no interior de São Vicente Ferrer, em um ambiente de coletividade típico de pequenas comunidades, onde algumas coisas não ocorriam como hoje:

Olha, a diferença, assim, que às vezes as coisa mudou um pouco. No interior, antigamente as festa ela... ela era diferente, ela era até... tinha muita coisa, por exemplo, uma promessa é como aqui, cinco dias de festa aqui, então era uma festa que quando fazia promessa era uma semana de festa, com ladainha, com reza todos os dias. Aqui a gente nem, às vezes a gente nem reza todos os dias, mas no interior era assim, então tinha aquela diferença que era muito as coisa feita tudo em casa, socava arroz, para dar comida ao pessoal, matava porco. E aí aqui já ficou mais difícil, às vezes as pessoas já compra as coisa pronta, não tem mais aquela coisa de ficar fazendo tudo ali mesmo, entendeu? Artesanal, de estar indo socar arroz. Às vezes as senhoras, mãe de família, dizia 'olha, vou fazer logo minhas coisa hoje cedo que eu vou lá para casa de fulano de tal ajudar ela a socar arroz para a festa'. Então, era muito bom, socava o café... tudo socado em casa. E o tambor também, às vezes o tambor também ele era um tambor mais... assim... mais balanceado. Hoje o tambor aqui... tem muito tambor que é muito rápido. Por causa assim do... de representação, que nessa época não tinha representação, né, não tinha tambor de palco no interior. Hoje, você chega num palco para tocar, eles querem que seja rápido para poder entrar, não demorar e aí acostumou e as pessoas estão tocando muito rápido e aí ficou mais difícil assim. Não é mais aquele é... aquela coisa de ficar tocando tambor mesmo tem... o tambor antigamente mesmo, quando estava de madrugada mesmo se dizia assim, tambor balanceava, entendeu? Você ficava mesmo só... a coureira só... entendeu? Hoje as coureira são muito rápida por causa disso.

Além disso, o grande fluxo de pessoas de diferentes partes do Brasil e mesmo de outros países denuncia que não se trata tampouco de algo que se enquadre na definição de povo como um grupo isolado do resto da população.

Entretanto, a conexão com a ancestralidade é estabelecida e seus valores cultivados, embora os usos se alterem.

Aqui cabe introduzir uma discussão sobre alguns tópicos relacionados com a natureza e a dinâmica da cultura que, segundo Claude Lévi-Strauss, corroboram a ideia de que pensar a cultura como um objeto cristalizado ou mesmo dividi-la em duas categorias – uma estacionária e outra cumulativa, para usar as palavras do antropólogo – pode ser uma forma equivocada de abordar o tema. Na verdade, tanto a questão do engessamento quanto a da pureza se relacionam de alguma forma com o que diz Lévi-Strauss sobre a qualidade cumulativa da cultura. Embora também esteja ligada à necessidade de estabelecer continuidade histórica por um lado, a alegação de pureza está relacionada com o isolamento da definição de povo. Em seu texto *Raça e História* (1998), o antropólogo comenta que a cultura é muitas vezes pensada de forma evolucionista ou, na verdade, através de uma compreensão errada do mesmo. Ou seja, a cultura é concebida por alguns através da ideia de um *falso evolucionismo*. Como consequência,

Seríamos assim conduzidos a distinguir duas espécies de histórias: uma história progressiva, aquisitiva, que acumula os achados e as invenções para construir grandes civilizações, e uma outra história, talvez igualmente ativa e empregando outros tantos talentos, mas a que faltasse o dom sintético, privilégio da primeira. Cada inovação, em vez de se acrescentar a inovações anteriores e orientadas no mesmo sentido, dissolver-se-ia nela numa espécie de fluxo ondulante que nunca consegue afastar-se por muito tempo da direção primitiva (LÉVI-STRAUSS, 1998, p. 8)

No entanto, o autor afirma que o progresso da humanidade nunca se assemelha “a uma pessoa que sobe uma escada, acrescentando para cada um dos seus movimentos um novo degrau a todos aqueles já anteriormente conquistados” (LÉVI-STRAUSS, 1998, p. 9), e que sim procede por saltos, ou, na linguagem da biologia, por mutações. Portanto, para o autor, a cultura não apenas não pode ser concebida como uma *escada*, com um início e um destino, um *falso evolucionismo*, mas essa forma de pensar conduz a um segundo equívoco ao nos levar a distinguir entre duas formas de produzir cultura ou duas histórias, uma que aprende com seu

passado e acumula informações e outra onde o sentido de acumulação não estaria presente e assim, “as sociedades humanas utilizaram desigualmente um tempo passado que, para algumas, teria sido mesmo um tempo perdido; que umas metiam acelerador a fundo enquanto que as outras divagavam ao longo do caminho” (LÉVI-STRAUSS, 1998, p. 8).

Ao contrário, o autor informa que a história cumulativa não é privilégio desta ou daquela civilização. E relativiza a noção de acumulação ao argumentar que classificar culturas como estacionárias ou cumulativas é mais uma limitação do observador do que da própria cultura que está sendo observada. Um observador estranho a uma cultura não é capaz, ao menos em princípio, de enxergar os elementos que na cultura em visita estão evoluindo de forma cumulativa. Isto significa que o observador procura naquelas culturas algo que se assemelha ao que ele vê na sua própria cultura. Ao observar aquela cultura e não conseguir distinguir elementos cumulativos – pela sua dificuldade em os reconhecer, uma vez que não encontra elementos que possam servir de termo de comparação – julga que nela não existe acumulação de conhecimento, ou seja, que se trata de uma cultura estacionária. Ao contrário, quando encontra naquela elementos com os quais se identifica, sendo capaz de distingui-los e julgá-los, classifica-a como mais ou menos avançada em relação à sua. Nas suas palavras:

Consideraríamos assim como cumulativa toda cultura que se desenvolvesse num sentido análogo ao nosso, isto é, cujo desenvolvimento fosse dotado de significação para nós. Enquanto que as outras culturas nos apareceriam como estacionárias, não porque necessariamente o fossem, mas porque a sua linha de desenvolvimento nada significa para nós, não é mensurável nos termos do sistema de referência que utilizamos (LÉVI-STRAUSS, 1998, p. 10).

A posição que atribuímos a uma cultura estranha é uma função da nossa posição em relação a ela e da diversidade dos nossos interesses em comum e não das suas características próprias. Ao classificarmos uma cultura como estacionária, cabe-nos perguntar se isso não decorre do fato de ignorarmos os seus verdadeiros interesses, conscientes e inconscientes. A contribuição efetiva de cada cultura reside mais “na maneira particular como resolvem os seus problemas e perspectivam valores que são aproximadamente os mesmos para todos os homens” (LÉVI-STRAUSS, 1998, p. 13). Neste sentido, o Tambor de Crioula tem conseguido

sobreviver enquanto cultura, preservando suas conexões ancestrais, em constante interação com os demais elementos presentes no meio do qual fazem parte.

Por fim, Lévi-Strauss comenta a respeito da capacidade que a articulação entre culturas tem de potencializar sua capacidade cumulativa:

A possibilidade que uma cultura tem de totalizar este conjunto complexo de invenções de todas as ordens a que nós chamamos civilização é função do número e da diversidade das culturas com as quais participa na elaboração - a maior parte das vezes involuntária - de uma estratégia comum. Número e diversidade, dizemos nós (LÉVI-STRAUSS, 1998, p. 20).

Não existem, portanto, para o autor, sociedades em que não há acumulação de conhecimento. A capacidade cumulativa não é propriedade desta ou daquela cultura. Todas possuem em algum grau esta capacidade e é o seu posicionamento e capacidade de estabelecer articulações com outras sociedades que determina esta graduação. É o contato e a troca entre culturas que garante esse processo.

O contato entre as culturas ao longo da história raramente tem se estabelecido de forma voluntária e amistosa. Ao contrário, ocorreu quase sempre por meio de conflitos. Tais conflitos, entretanto – assim como as possibilidades de articulações que surgem deste contato – podem resultar em benefício mútuo. Meu objetivo, obviamente, não é fazer qualquer tipo de elogio à escravidão. Não é o conflito que traz benefício e sim o contato e a consequente articulação de interesses. Os diferentes povos africanos trazidos para o Brasil na condição de escravos, não é preciso dizer, foram alijados de suas culturas e valores e apenas por meio de artifícios puderam transmiti-las para as gerações futuras. E é neste esforço voltado para resolver seu problema particular que elas se distinguem. No entanto, a relação recente dos seus descendentes com o estado, embora não desprovida de um caráter de dominação, amplia suas possibilidades ao permitir um maior desenvolvimento dos valores herdados dos seus ancestrais. E aqui é possível se perguntar qual é, nas palavras de Lévi-Strauss, a “contribuição específica” dos Mariocas. Qual é a “maneira particular como resolvem os seus problemas” e que problemas seriam estes?

A diversidade de vozes presentes e atuantes através da Companhia Mariocas poderia responder a essa pergunta afirmando que há muitas questões e muitas respostas ou mesmo que não há problema algum, há apenas a possibilidade de encontro e confraternização. Entretanto, a ideia da tradição, que é transversal e está

presente em muitos dos discursos construídos pela Companhia, os conecta diretamente com seus ancestrais, dando continuidade ao desejo de sobrevivência destes e não permitindo seu desaparecimento enquanto cultura, ainda que o discurso de preservação das tradições esteja presente também em outras formas de manifestação cultural no Maranhão, atravessando não apenas as vozes dos Mariocas. É o discurso da tradição que mantém o vínculo com o passado, estabelece a autoridade do próprio discurso, além de ser o elemento que evoca o mundo extraordinário referido por DaMatta. Para a sociedade isso traz como vantagem a manutenção da diversidade cultural, ou seja, da contribuição específica de cada grupo social representada não pelo número absoluto de invenções que oferece, mas pela própria dessemelhança entre as culturas, como menciona Lévi-Strauss mais adiante, uma vez que só a partir da diferença existe troca e articulação de interesses.

E é justamente a articulação de interesses que vai servir de ponto de apoio para os grupos de cultura popular. Aquilo que, paradoxalmente, era visto como uma suposta cristalização da cultura, é, na verdade, o elemento que a impulsiona e dá energia para que o Tambor de Crioula siga interagindo com o novo momento e as mudanças no meio. Como bem observou o Professor Sérgio Ferretti, o temor de que a inserção do Tambor de Crioula na indústria do turismo poderia promover sua descaracterização (ver 2.2) não se concretizou. Ao contrário, essa prática deu energia ao Tambor, conferindo-lhe fôlego e assim contribuindo com a manutenção da diversidade cultural.

Entretanto, a patrimonialização de bens culturais por meio das políticas de estado de preservação não é a única forma possível de articulação de práticas da cultura popular, conforme demonstrado através do exemplo citado no subcapítulo 2.2 sobre os anúncios em jornais do início do século XX – época que coincide com o fim do período de prosperidade econômica do Estado do Maranhão. Aqueles anúncios traziam notícias de apresentações pagas de bumba meu boi em circos e sugerem que, não fosse a falência econômica do próprio estado, o bumba meu boi e talvez outras diversões populares do Maranhão, como o Tambor de Crioula, poderiam ter encontrado outros caminhos, independentes da tutela do Estado e igualmente longe do seu fim. O objetivo aqui não é assumir uma posição política, mas ressaltar que essas culturas têm força e podem encontrar seu espaço e seu

público. Seria possível mesmo ampliar a afirmação e dizer que isso significa que eles sequer precisariam do apoio do estado. No entanto, a existência de possíveis caminhos independentes pelos quais poderiam seguir ou de fato seguiram e seguem não é razão para excluir a presença do estado sempre que necessário.

Tendo isto em vista, é útil observar que muitas manifestações como o Tambor de Crioula sofreram com a marginalização e poderiam ter entrado em franca decadência. Ou de fato entraram e muitas delas podem ter sucumbido com o passar do tempo. A própria posição marginalizada do Tambor dentro da cultura maranhense e em relação a outras formas de cultura popular é um indicador desta circunstância. Albernaz comenta sobre isso que a relação do Tambor de Crioula

com a raça o diferencia do bumba boi, em termos de sua contribuição para a formação de uma identidade maranhense. O tambor de crioula teria uma origem mais exclusivamente negra, portanto de afirmação de uma identidade racial específica dentro de uma sociedade que se percebe miscigenada e multirracial (ALBERNAZ, 2004, p. 23).

Pude observar pessoalmente estes fatos em conversas informais através de redes sociais com os membros do Mariocas nas quais o assunto era a posição periférica concedida ao Tambor durante as festas juninas no Maranhão, principalmente em comparação com o bumba meu boi, sempre nos palcos principais, enquanto o Tambor era alocado em palcos secundários ou mesmo fora deles.

No entanto, o ponto de apoio criado pelo Estado do Maranhão ao inserir as culturas populares na sua agenda turística e com o apoio da comunidade acadêmica é uma das formas que o Tambor de Crioula encontrou para se manter em circulação. A situação instável em que se encontrava, decorrente do declínio da produtividade econômica do Estado do Maranhão além do processo de marginalização sofrida, ganha uma certa estabilidade com o suporte do estado e a participação na indústria do turismo. E a partir daí tem início o processo de negociação, resistência e incorporação que caracteriza a dinâmica das culturas populares. Na verdade, melhor seria dizer, ao invés disso, que a partir daí este processo se renova com a nova configuração que assume o meio onde o Tambor de Crioula atua. A negociação agora não é mais entre os povos escravizados e os que se aproveitaram desta prática para girar a engrenagem da economia. A suposta cristalização – assim como sua contraparte, o suposto processo de desfiguração –

na verdade não é real, é apenas o ponto a partir do qual a manifestação vai seguir seu curso em um novo ambiente em um processo constante de apropriação e reapropriação. Ou seja, o que é chamado de cristalização, é na verdade energia aplicada sobre a engrenagem da dinâmica cultural. E essa energia poderia, alternativamente ou articuladamente, ter sido fornecida pelo circo, como mencionado anteriormente; pelo rádio e pela indústria fonográfica – como ocorreu no caso do samba durante o Estado Novo³⁰ –, pela TV ou mesmo pelas mídias sociais, mais recentemente.

Figura 17 – Roda de coureiras, Praça Mauá, 2016.



Fonte: Rui Zilnet (Imagens da Cultura Viva)

³⁰ Para discussões sobre as relações do samba com o rádio, a indústria fonográfica e o Estado Novo, ver José R. Tinhorão (1998), parte V: O Estado Novo; Jairo Severiano (2008), capítulo 29: O samba na Época de Ouro e Lira Neto (2017).

Aedda Mafalda comenta, a respeito das relações da Companhia Mariocas com o público e com entidades que contratam as apresentações do grupo, além de questões de profissionalização e as motivações pessoais para levar o grupo adiante:

[...] então para nós [que fazemos Tambor de Crioula] aqui [no Rio de Janeiro], e eu mesmo não sendo maranhense posso dizer para nós, é mais um resgate do que vivenciamos lá, porque lá tem motivo e tem Tambor a toda hora. Quando só tem o Mariocas que faz, quando tem Tambor é um alvoroço, porque não tem toda hora. Agora tem todo mês, mas muito tempo não teve todo mês, então quando tinha Tambor, “hossa vai ter Tambor de Crioula, meu Deus!” O pessoal que é do Maranhão fica desesperado, os cariocas que curtem também ficam, né, como eu. Então agora é mais uma questão de prazer. Obvio que tem profissional também, quando contratam a agente é maravilhoso, né. Tem apresentação, *vam'bora* lá. Mas, independente de ter pagamento ou não, a gente faz o Tambor. Uma atividade que gera prazer para os integrantes independente de estar sempre ganhando ou não, não é uma forma de ser remunerado financeiramente sempre, entendeu?

Ao contrário do que ocorre no Maranhão, os Mariocas não sobrevivem apenas do Tambor de Crioula, embora algumas apresentações sejam pagas. As apresentações mensais não têm caráter comercial, como as festas do Mestre Amaral, por exemplo. Entretanto, o apoio do estado e do turismo tem sido importante para o grupo. Como exemplos podem ser citados o caso do veículo utilizado pelo grupo, adquirido com o apoio do Ministério da Cultura através do Prêmio Culturas Populares - 100 Anos de Mazzaropi no ano de 2014 e as apresentações realizadas por ocasião dos Jogos Olímpicos de 2016, promovidas pela Secretaria de Estado de Turismo do Maranhão.

A estratégia adotada pelos povos de origem africana e suas primeiras gerações de descendentes, quando se trata de suas práticas culturais, permitiu sua permanência e continuidade histórica. E da mesma maneira tem ocorrido com o Tambor de Crioula e a Companhia Mariocas em articulação com os novos agentes com os quais está em contato. Em ambos os casos, a pergunta que surge diz respeito a que tipo de objetivo pretendem alcançar antes e agora. O que deseja o Tambor de Crioula?

Em seu livro, *A Retórica da Perda* (1996), José Reginaldo Gonçalves sugere, através da leitura de Handler (1984), o uso da ideia de *objetificação cultural* como ferramenta de análise das *culturas* e *tradições* em modernos contextos nacionais. Para o autor, essa ideia reflete a tendência a imaginar fenômenos não materiais

como coisas concretas, como se existissem no mundo material. Ainda segundo esta concepção, a objetificação cultural torna-se particularmente evidente quando se observa o uso de termos como *nação*, *sociedade*, *grupo*, *tradição* e *cultura* (GONÇALVES, 1996, p. 12 e seguintes). Resulta daí uma certa tendência a pensar palavras como tradição e cultura como se fossem objetos concretos, que fazem parte do mundo das coisas, assim como a tendência a concebê-los com uma vida própria que não depende das ações humanas para seguir seu curso. Ou, nas suas palavras, “o uso objetificado de palavras como ‘grupo étnico’ e ‘nação’ traz como consequência a concepção segundo a qual estas seriam entidades ‘objetivas’, existindo no mundo independentemente de ações, desejos, ideias e valores humanos” (GONÇALVES, 1996, p. 14-15).

A tendência a pensar entidades abstratas como se fossem algo concreto e que existe no mundo das coisas e, além disso, a tendência a tratá-las como objetos físicos que podem ser entregues ou transmitidos de uma pessoa a outra pode estar também relacionada à tendência a imaginar a cultura de forma cristalizada. E em ambos os casos, a compreensão das dinâmicas internas do processo cultural pode ajudar a refletir sobre esse fenômeno. Entretanto, as tendências a objetificar, acumular, transmitir e transformar fazem parte da dinâmica da cultura e são determinadas pela ação e pelo desejo humanos. É o desejo que produz a cultura, que cria e recria os grupos e que os mantém unidos. É o desejo que faz com que se transmitam as culturas de uma geração a outra. E é o desejo que transforma as culturas.

Fazendo uma leitura de Hayden White (1989), Gonçalves traz uma discussão a respeito da narrativa histórica baseada na teoria lacaniana do símbolo com o objetivo de embasar sua discussão a respeito das narrativas produzidas pelas entidades responsáveis pela preservação dos patrimônios culturais no Brasil. Entretanto, apesar do foco na narrativa histórica e em nível institucional, esta discussão se aplica diretamente ao objeto desta dissertação, não apenas porque grupos como a Companhia Mariocas são influenciados diretamente pelos discursos de preservação, mas também porque o tipo de análise proposta se aplica de forma ampla ao processo de objetificação cultural. Gonçalves comenta que “a narrativa histórica ‘transforma o real em um objeto de desejo’, na medida em que apresenta a realidade como um todo coerente e distante, inibindo a dimensão caótica e arbitrária

do real” (GONÇALVES, 1996, p. 17). A narrativa cria a realidade que pretende descrever. Seja ela a narrativa histórica, seja a narrativa dos agentes de preservação de patrimônios, seja a narrativa dos próprios grupos como a Companhia Mariocas. Para ter coerência, o discurso precisa estabelecer relações entre os objetos presentes na narrativa e o mundo. São as relações estabelecidas entre os objetos que os tornam passíveis de serem interpretados, lidos e desta forma compreendidos, ou seja, é a narrativa que *inibe a dimensão caótica* do real, ao estabelecer conexões. O discurso cria a coerência ao estabelecer conexões entre as coisas. Para White (1989), “o relato histórico atribui a essa realidade uma forma e, desse modo, torna-a desejável na medida em que sobre ela impõe a coerência formal, que somente as histórias possuem”. Assim, o discurso não apenas cria sua realidade e estabelece coerência, mas também é um reflexo do desejo. “Enquanto um ‘objeto de desejo’, esse ‘real’ é visto como um objeto distante que, nas palavras de White, ‘convoca-nos de longe (este ‘longe’ que é a terra das formas) e evidencia para nós uma coerência formal de que nós mesmos carecemos” (GONÇALVES, 1996, p. 17).

O tambor, conforme visto no subcapítulo 2.4, exerce a função de estabelecer uma relação de continuidade ao permitir à comunidade ter acesso à ancestralidade. Ele é, portanto, um dos elementos que podem ser reconhecidos por afastar a *dimensão caótica do real* e trazer coerência ao discurso, ao estabelecer as relações do mundo ancestral com o mundo atual. O tambor liberta o Tambor de Crioula do caos, na medida em que o resgata do desaparecimento. E esse parece ser o desejo – ou um dos desejos – do grupo, seguir existindo como cultura. A conexão que estabelece a relação de continuidade é o tambor, que torna esse desejo palpável. Quando as mulheres tocam, surge o temor de quebra dessa conexão, como ocorreria caso os homens passassem a tocar as caixas do Divino. O que o tambor diz na verdade não é que sua presença serve à interdição das mulheres, e sim que serve para dar acesso ao mundo da ancestralidade. Tal desejo é esquivo, quanto mais se tenta aproximar dele, mais distante ele fica, sempre a convocar, de longe, o grupo a restabelecer constantemente seus laços.

A concepção de uma realidade ficcionalmente constituída não é novidade entre as ciências humanas, para as quais “o ‘objeto’ científico é cada vez mais

entendido como um artefato ou ‘invenção’ [...] ao invés de uma entidade existente em si mesma” (GONÇALVES, 1996, p. 14-15).

O autor afirma ainda que para que tal processo ocorra, é necessário que ao *texto* da objetificação seja atribuída autoridade e que essa autoridade do objeto é percebida como equivalente à realidade, ou seja, “a moderna crença segundo a qual os historiadores descrevem ou deveriam descrever os fatos ‘como eles realmente ocorreram’ é produzida por meio de uma estratégia onde o historiador define a autoridade da narrativa como ‘a autoridade da própria realidade’” (GONÇALVES, 1996, p. 17). E como consequência informa o autor que, “na medida em que essa autoridade narrativa [...] não é questionada, as ‘culturas’ ou ‘sociedades’ estudadas pelos antropólogos são apresentadas nos textos etnográficos como se fossem entidades preexistentes, concretas e coerentes” (GONÇALVES, 1996, p. 19). Com isso, o autor chama a atenção para a dimensão *literária* da história e da antropologia ressaltando que, ao fazê-lo, seu objetivo não é invalidar a produção destes, mas apenas destacar a existência dessa dimensão sempre presente, embora nem sempre notada das ciências humanas. E é a partir desta noção de história, cultura ou de tradição tidas como criações, como parte de um discurso, que o autor pensa a cultura.

A cultura, assim como outras entidades não materiais, é apresentada nesses discursos como possuidoras de coerência factual e continuidade histórica. Entretanto, estas surgem mais como resultado das estratégias narrativas do que como dados efetivos. Nas palavras de Gonçalves, “a coerência narrativa é concebida, ilusoriamente, como coerência factual” (GONÇALVES, 1996, p. 20). A ideia de cultura se transforma em um objeto de desejo que está constantemente sendo almejado como algo distante no tempo ou como algo autêntico que precisa ser preservado. O que não é autêntico ou não tem continuidade com o passado distante é posto de lado como uma incoerência factual e eliminado. E completa:

A coerência e a integridade de que carecemos são projetadas numa dimensão ausente, que é tornada presente pelas narrativas sobre a identidade e o passado nacional. Enquanto um objeto de desejo, a nação³¹ é paradoxalmente experimentada por meio de sua ausência (GONÇALVES, 1996, p. 21).

³¹ Assim como outras entidades citadas anteriormente, como cultura, tradição e mesmo colônia (NA).

Essa distância é, no entanto, efeito da diferença existente entre o desejo e sua manifestação tornada real por meio da objetificação de um discurso cultural. É o *desvio diferencial* presente na relação de coerência e incoerência dos discursos. E é através do discurso que se tenta superar essa distância. No entanto, uma vez que se trata de uma tarefa interminável, as narrativas culturais precisam ser constantemente reelaboradas e seus objetos reapropriados, assim como é necessário estabelecer e restabelecer coerência e continuidade, de forma a eliminar essa distância. Nas palavras de Gonçalves:

Sendo esta uma tarefa interminável, as narrativas nacionais estão sendo sempre contadas e recontadas, assim como ocorre com os mitos. Neste processo, aquela distância ou ausência, a distância entre linguagem e experiência, entre símbolo e o que é simbolizado, significante e significado, desejo e objeto de desejo, é permanentemente recriada, embora sob o impulso mágico de transcendê-la (GONÇALVES, 1996, p. 21).

Trata-se de um impulso no sentido de estar sempre recriando a cultura, porque a cultura como uma objetificação, na verdade, nunca conduz efetivamente ao objeto, uma vez que este tem a natureza de um desejo e é, portanto, imaterial, imaginário, inalcançável. Existe sim, segundo DaMatta e conforme referido no subcapítulo 2.3, uma sensação de que tal objetificação permanecerá, que ocorre através da encenação ritual. Este impulso é regulado pela própria necessidade de estabelecer coerência e manter-se conectado às perdas cultura e tradição ancestrais. A tradição que uma geração constrói em seu discurso é, em certa medida, diferente da de outra, exceto pelos desejos de se manter em comunhão com os ancestrais e de permanecer.

3.2 História como processo destrutivo

Por trás das questões que envolvem a patrimonialização e principalmente por trás da ideia de colecionamento e preservação de bens culturais, sejam eles materiais ou imateriais está a concepção da história como um processo destrutivo. Esta preocupação é o paradigma que norteia práticas que *respondem ao desafio de salvar* o patrimônio do desaparecimento e segundo o qual as práticas culturais

tendem à destruição. Quando aplicado a bens patrimoniais materiais, esta prática promove sua preservação quanto ao desgaste natural que o tempo acarreta e busca reduzir este desgaste. Entretanto, quando se trata de bens imateriais como o Tambor de Crioula, embora também seja legítima, é preciso levar em consideração que as culturas estão em constante transformação e o choque causado pela reinserção destas práticas é causa de transformações.

Sobre o tema, Gonçalves comenta que

a nortear essas práticas está uma concepção moderna de história, em que esta aparece como um processo inexorável de destruição, em que valores, instituições e objetos associados a uma 'cultura', 'tradição', 'identidade' ou 'memória' nacional tendem a se perder (GONÇALVES, 1996, p. 22).

Ao lado da preocupação em relação ao desaparecimento de culturas vem uma segunda preocupação que é consequência da primeira, a questão da homogeneização. Gonçalves comenta que “Os remanescentes do passado, assim como as diferenças entre culturas, tenderiam a ser apagadas e substituídas por um espaço marcado pela uniformidade” (GONÇALVES, 1996, p. 22).

Quando essa preocupação é levada ao pé da letra e de modo absoluto, como uma consequência inevitável e quando não se leva em consideração o processo criativo e a intervenção das pessoas como um outro fator que em contrapartida ao processo destrutivo vem trazer equilíbrio a este processo, a perspectiva é de um final pouco promissor, ou nas palavras de Gonçalves, “O efeito dessa visão é desenhar um enquadramento mítico para o processo histórico, que é equacionado, de modo absoluto, à destruição e homogeneização do passado e das culturas” (GONÇALVES, 1996, p. 22).

A preocupação com a homogeneização é também legítima e a preservação dos diferentes saberes e práticas das diferentes culturas é importante neste processo. Essa preocupação está presente não apenas no pensamento dos pesquisadores brasileiros. Lévi-Strauss comenta nos capítulos finais de sua obra já citada que o que ele tem procurado mostrar é “que a verdadeira contribuição das culturas não consiste na lista das suas invenções particulares, mas no desvio diferencial que oferecem entre si” (LÉVI-STRAUSS, 1998, p. 21). Isso sem deixar de levar em consideração que, como mencionado anteriormente, para Lévi-Strauss a articulação entre as diferentes culturas tem a característica de promover e potencializar a acumulação de conhecimento e que para tal, as culturas precisam

estar em equilíbrio com o meio do qual fazem parte. Desta forma, o esforço das primeiras gerações de estudiosos da cultura popular, muitas vezes identificados como folcloristas, e sua preocupação com o desaparecimento ou descaracterização das manifestações populares vai ao encontro do que pensam Gonçalves e Lévi-Strauss a respeito de diversidade cultural e homogeneização, embora discordem quanto à realidade das transformações como um elemento essencial na dinâmica do fenômeno cultural.

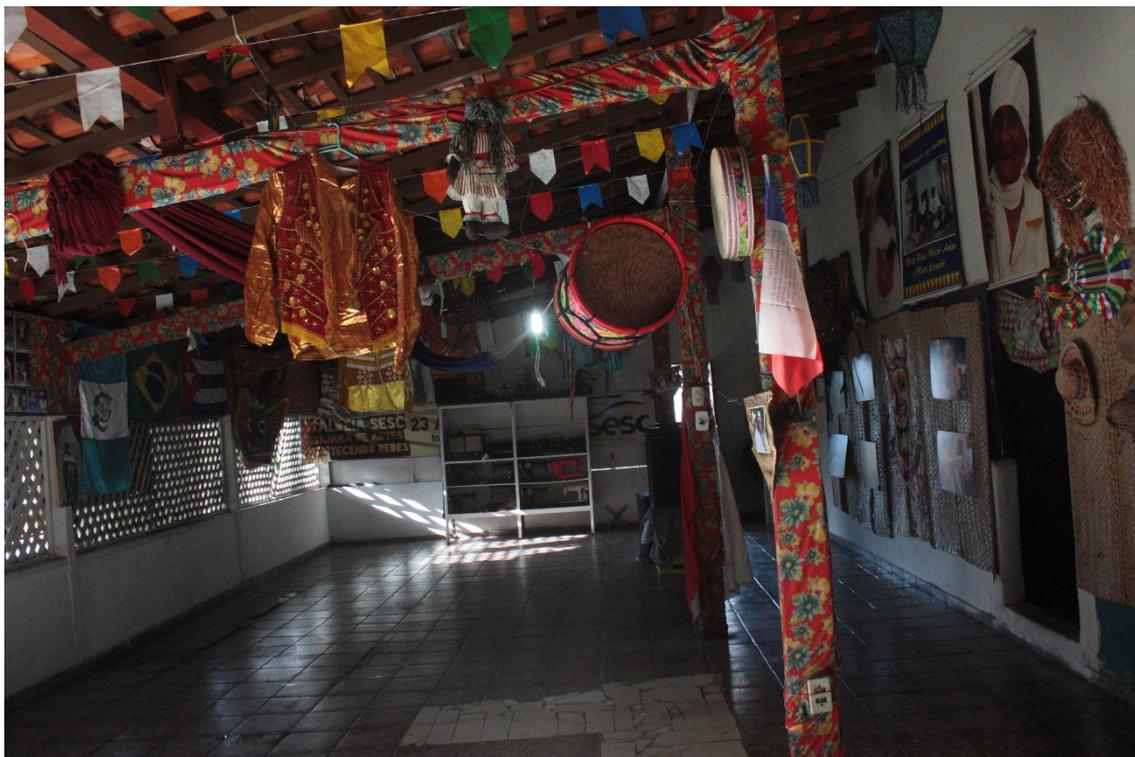
Entretanto, salvar significa que as manifestações deverão transformar-se de acordo com as novas demandas do meio. Assim, o discurso que visa a promover a preservação de processos e patrimônios culturais, é o mesmo que contraditoriamente de alguma forma acaba promovendo a sua destruição, porque no processo de transformação existe também um processo de perda. Ao retirar os objetos de seus contextos sociais e históricos originais – lembrando que essa é uma demanda do meio e não dos agentes culturais – e reinseri-los em um novo ambiente com novas demandas e novos atores, estes objetos se transformam e já não são mais o que eram antes. Ou seja, a prática de preservação acaba por destruir ou ao menos causar a transformação dos objetos que pretende preservar. E é este paradoxo que gera o conflito observado por diversos atores relacionados com a cultura maranhense, conforme mencionado no capítulo 2.2, e bem resumido por Dona Vitória quando disse que a *cultura popular* vai destruir o Divino. No caso do Tambor de Crioula, este conflito pode ser visto de forma mais positiva. Os Mariocas atuam de forma semiprofissional no Rio de Janeiro, enquanto no Maranhão, Mestre Amaral vive apenas de seu trabalho com o Tambor de Crioula:

...aqui em São Luís a gente é... eu quis trabalhar assim... eu acho que é bom porque a gente vai ensinando também as pessoas mais novas. Para ir aprendendo também aqui também. Às vezes os mestres vai falecendo, aí vai... as pessoas vão... outros às vezes vai embora daqui para outro lugar. E aí a gente vai criando um grupo assim, outro grupo, vai ensinando as crianças, para quando crescer já saber também o ritmo do tambor, como é que funciona. As aula é muito importante. E o tambor da quarta e sexta é... foi uma vontade depois que a gente chegou a São Luís de fazer esse tambor assim. Para trabalhar com tambor, *porque hoje eu trabalho só com Tambor de Crioula*, então eu tinha que fazer o tambor, esse tambor de quarta e sexta. Eu faço tambor em outros lugares também, não é só aqui. Eu toco até em igreja, terreiro, de tudo quanto é lado eles vão me chamando... aniversário. Aí eu criei esse tambor para quarta e sexta ter um lazer para as pessoas vir e se divertir. É uma festa que a gente faz. Para mim é um motivo muito bom porque eu trabalho com ele já... As pessoas conhecem, também, mais o tambor, né? Já vem direta, duas vezes na semana. Quem não conhece já vem, já vai conhecendo, já participando, sabendo como é que é o tambor de crioula.

E mesmo levando em consideração todas as alterações promovidas pelos brincantes no Tambor de Crioula aqui e no Maranhão, os laços que os conectam com sua ancestralidade assim como o desejo de seguir existindo enquanto cultura são preservados.

Este é na verdade um processo de apropriação e as práticas de apropriação são uma reação à própria transitoriedade dos objetos e valores. É uma prática que por sua natureza precisa ser constantemente renovada e é através dela que ideias como as de identidade, nação, cultura e tradição atravessam o tempo. Sem essa necessária renovação, sem o constante reapropriar-se de seus valores, levando-se em consideração as novas conjunturas e necessidade impostas pela atualização do ambiente do qual fazem parte, estas ideias se apagariam. Mais do que isso, é este processo mesmo que cria as diferentes culturas. É através do processo de apropriação e reapropriação que as diferentes culturas se tornam o que são. Para Gonçalves, portanto, apropriação “é sinônimo de preservação e definição de uma identidade, o que significa dizer, no plano das narrativas nacionais, que uma nação torna-se o que ela é na medida em que se apropria do seu patrimônio” (GONÇALVES, 1996, p. 24). Embora ele fale de forma abrangente em narrativas nacionais, o mesmo se aplica de forma mais específica. Trata-se, enfim, para completar o pensamento do autor, de “um esforço no sentido de restabelecer ou defender a continuidade e a integridade do que define a identidade e a memória nacional; um esforço no sentido de transcender a inautenticidade e garantir a ‘autenticidade’ ao restaurar e defender um evanescente ‘sentido de ser’” (GONÇALVES, 1996, p. 24).

Figura 18 - Área interna do local de trabalho do Mestre Amaral, São Luís, MA, 2016.



Fonte: o autor

Este esforço pela continuidade e integridade dos elementos definidores das identidades está em sintonia com os valores defendidos pela Companhia Mariocas e que são, em última instância, os valores defendidos pelos homens e mulheres trazidos da África, ou seja, não deixar de existir enquanto cultura, permanecer mesmo quando seja necessário transformar-se. Esforço que tem permitido a permanência e continuidade histórica destas culturas.

3.3 A função da narrativa

A discussão a respeito da natureza das narrativas, além da autoridade que a elas se possa atribuir, conduz a uma outra que trata da função que as narrativas desempenham na sociedade. O ato de se apropriar e reapropriar no processo de recriação de uma cultura não tem relação apenas com objetos, práticas e saberes, coisas do mundo material e de ordem prática e cotidiana. Inclui também outras

formas de valores e concepções menos atreladas às coisas, mas que, por serem menos palpáveis, precisam ser objetificadas. Desta forma, as narrativas de apropriação e reapropriação desempenham a função de trazer esses valores para o mundo cotidiano, ou seja, de materializar, através de bens culturais aos quais se atribui valor histórico e tradicional, ideias de natureza abstrata. Para Gonçalves, “essas narrativas apresentam uma dimensão alegórica, uma vez que ilustram concretamente, por meio de objetos, princípios abstratos” (GONÇALVES, 1996, p. 28).

A apropriação de bens culturais ocorre através de discursos de resgate que visam salvar do desaparecimento as manifestações culturais em questão. Desta forma, a objetificação de termos como *tradição* e *cultura popular* representa uma busca constante no sentido de estabelecer continuidade histórica e identidade. Entretanto, o objeto primordial, por assim dizer, que se busca materializar com este processo é esquivo e é isso que faz dessas narrativas um esforço constante de reapropriação onde diversas vozes concorrem pela autoridade e autenticidade de discursos que procuram estabelecer relações que tornem esses objetos palpáveis, legíveis, ao estabelecer conexões que gerem continuidade histórica, que preservem as relações pessoais e ancestrais. Tais discursos não apenas estabelecem coerência e materialidade, mas são reflexo do desejo e, portanto, inalcançáveis. A necessidade de constante reelaboração decorre da sua própria natureza, ou seja, do fato de serem objetos distantes que nos chamam de longe, evidenciando uma coerência formal de que carecemos, na visão de White (1989) mencionada anteriormente. É o estabelecimento de relações de continuidade e coerência que trazem esses objetos etéreos do mundo dos desejos e lhes dão forma e materialidade. E este objeto de natureza etérea carrega os desejos das diferentes vozes atuantes. Desejos individuais e coletivos, além de desejos comuns e conflitantes. Entretanto, apesar de a origem da objetificação ter natureza imaterial, íntima, abstrata, ao serem trazidos para o mundo das coisas através dos discursos de preservação e nas mais diversas formas manifestas de produtos culturais, ele se insere no universo das relações sociais, que são os objetivos desta pesquisa.

O ato de apropriar-se constantemente da cultura é responsável pela própria criação da mesma. E é ele que, ao mesmo tempo, reinventa e recria a cultura constantemente. “Uma nação existe na medida em que se apropria de si mesma por

meio de sua cultura” (GONÇALVES, 1996, p. 63-64). Trata-se, na verdade, de um processo constante de reapropriação. Entretanto, como dito anteriormente, o processo de criação da *nação* por meio da reapropriação da sua cultura e referido por Gonçalves de forma ampla e abrangendo um processo que ocorre em nível nacional, também se aplica especificamente ao processo através do qual indivíduos ou pequenos grupos se apropriam de suas culturas, mesmo por que estes estão inseridos em um contexto local e este último em âmbito nacional. Portanto, criar uma nação através da apropriação de bens culturais é um processo semelhante ao discurso que cria a tradição. Apropriar-se produz a nação, mas produz também a cultura em nível local. É um processo onde atuam muitas vozes, em diferentes níveis de relação social e onde as vozes podem se associar e se articular a fim de ganhar espaço, autoridade, projeção, inserção ou qualquer outra forma de vantagem que lhes garanta continuidade.

Desta forma, cabe perguntar quem são os agentes responsáveis pelos discursos de apropriação e reapropriação cultural em nível nacional e tentar estabelecer uma comparação entre seus discursos e os da Companhia Mariocas. Em *A Retórica da Perda*, Gonçalves analisa, sob a perspectiva da história como um processo de perda, aqueles que na sua visão são os dois principais discursos de preservação do patrimônio cultural no Brasil, articulados por meio dos órgãos de governo destinados especificamente a este fim, que foram produzidos sob as gestões de Rodrigo Melo Franco de Andrade e de Aloísio Magalhães, conforme mencionado no subcapítulo 1.4. É possível observar que as principais dimensões presentes nestes dois discursos, através dos quais se promoveu a apropriação cultural no Brasil por meio de órgãos de Estado em suas respectivas épocas, ainda ecoam e se relacionam de diferentes maneiras com os discursos das entidades que promovem a cultura popular maranhense, sejam eles órgão de Estado ou grupos de brincantes, além, especificamente, do discurso da Companhia Mariocas.

Segundo Gonçalves, para Rodrigo, “o Brasil existe na medida em que possui um passado ou uma tradição. O passado é valorizado pelo papel exemplar que desempenha no processo de Civilização” (GONÇALVES, 1996, p. 64). A dimensão do *passado exemplar* ou *tradição* para Rodrigo deve ser resgatado em prol do futuro e desempenha um papel central no processo de civilização. Entretanto, Rodrigo

depositava no passado não apenas uma ferramenta para construir um futuro. Sua visão pressupunha a existência de um passado coerente e integrado. Seu discurso “pressupõe uma situação original ou primordial, quando esses bens que integram o patrimônio eram parte de uma totalidade supostamente integrada, coerente e contínua” (GONÇALVES, 1996, p. 98).

Já no caso de Aloísio, o discurso de apropriação segue dois caminhos. No primeiro, o foco está no passado, mas não no passado exemplar de Rodrigo e sim em uma visão do passado “concebido como um instrumento, uma referência a ser usada no processo de desenvolvimento econômico e cultural” (GONÇALVES, 1996, p. 75). A concepção de história de Aloísio é elaborada através de uma visão impregnada pelas ideias de *trajetória histórica e continuidade de um processo cultural*. É importante lembrar que o discurso de Aloísio se posicionava deliberadamente em oposição ou em contraste com o de Rodrigo (GONÇALVES, 1996, p. 52-53), conforme já dito em 1.4. Assim, de certa forma o que diz Aloísio parece estar mais em sintonia com a concepção da cultura como um processo dinâmico.

No segundo caminho, o foco está na ideia de diversidade. Não se pode dizer que a ideia de diversidade esteja presente no discurso dos Mariocas e que desempenhe o papel essencial desempenhado pela tradição para estabelecer a continuidade do Tambor de Crioula como manifestação cultural. A relação da Companhia Mariocas com a diversidade segundo Aloísio ocorre de outra maneira. Aloísio promove uma ampliação na gama de bens que merecem a atenção dos programas de patrimonialização. Segundo Gonçalves, “a concepção tradicional de um ‘patrimônio histórico e artístico’ [...] é substituída por uma concepção de ‘bens culturais’ que cobriria diversas espécies de objetos e atividades” (GONÇALVES, 1996, p. 76). Discurso que vai encontrar ressonância na postura de Domingos Vieira Filho quando este assume uma posição de liderança na política cultural maranhense, ao incluir não apenas as danças dramáticas, mas também as criações populares recentes (ver subcapítulo 1.4). Na visão de Aloísio (1984),

existe uma vasta gama de bens procedentes sobretudo do fazer popular – que por estarem inseridos na dinâmica viva do cotidiano não são considerados como bens culturais nem utilizados na formulação de políticas econômica e tecnológica. No entanto, é a partir deles que se afere o potencial, se reconhece a vocação e se descobrem os valores mais autênticos de uma nacionalidade (GONÇALVES, 1996, p. 76).

O conjunto de bens listados por Aloísio inclui “atividades pré-industriais, artesanato, rituais, costumes, esportes, uma vasta gama de objetos e atividades que são parte de contextos socioculturais específicos” (GONÇALVES, 1996, p. 76). Esta postura se justifica pois, nas palavras de Aloísio (1985), “O tempo cultural não é cronológico. Coisas do passado podem, de repente, tornar-se altamente significativas para o presente e estimulantes do futuro” (GONÇALVES, 1996, p. 75). A estratégia de apropriação de Aloísio vislumbrava, portanto, uma “representação da nação brasileira como uma totalidade cultural diversificada e em permanente processo de transformação” (GONÇALVES, 1996, p. 81) e assim o era porque, segundo ele, “o principal problema enfrentado pelas modernas nações em geral e, particularmente, pelas do ‘terceiro mundo’, é a ‘perda’ dos seus ‘componentes fundamentais’” (GONÇALVES, 1996, p. 98). Ou seja, aquilo que dá personalidade à nação e cuja perda se traduz em inautenticidade. A diversidade cultural é o que define a individualidade brasileira. O processo de homogeneização afeta sua diversidade e, portanto, sua autenticidade. Por essa razão as culturas populares estariam em perigo e sua preservação justificada. Desta forma, “essas formas de ‘cultura popular’ são concebidas por Aloísio como ilhas de coerência e harmonia, resistindo a um vasto processo de destruição e homogeneização cultural” (GONÇALVES, 1996, p. 104).

Assim, tanto a visão de um passado exemplar e de uma cultura unívocos que devem ser resgatados quanto a de um passado tido como referência para ações futuras podem ser observadas – ou, na verdade, se articulam – nos discursos da tradição do Tambor de Crioula e da Companhia Mariocas. Embora a postura de Aloísio em relação à história aparente contrariar a postura dos Mariocas, que vê a tradição não apenas como um instrumento para o desenvolvimento econômico e cultural, mas como uma forma de estabelecer continuidade ancestral pela invocação do mundo extraordinária que ela representa, esta postura é flexível e permite diálogo com o presente.

3.4 O elemento externo

Tanto para Rodrigo, quanto para Aloísio, portanto, no processo de apropriação e reapropriação cultural, a identidade se estabelece como uma reação à possibilidade de sua própria e irreparável perda. A identidade nasce e é vivida no registro da perda: o mundo subdesenvolvido sob ameaça da alienação cultural e da homogeneização por via dos meios de comunicação de massa. O presente está contaminado, enquanto o passado é autêntico, seja esta autenticidade estabelecida pela ideia de um passado-tradição a ser replicado, seja pela ideia de um passado-origem da diversidade. E esta postura se manifesta no universo do Tambor de Crioula e da Companhia Mariocas diante do risco de perda do contato com a ancestralidade.

Mais do que isso, a perda é identificada como alguma coisa que existe fora do universo da cultura que está sendo apropriada. Nas palavras de Gonçalves: “Enquanto uma justificativa ideológica para o projeto preservacionista, a perda é pensada como um fato histórico exterior aos discursos preservacionistas” (GONÇALVES, 1996, p. 106). É uma ameaça exterior contra a qual é necessário defender-se, caso contrário, a cultura – ou no caso de Rodrigo e Aloísio, a nação – será destruída ou desfigurada. A exterioridade da perda não aparece apenas ao nível da nação. É possível observar a experiência da perda vivida localmente a partir da relação estabelecida entre o estado e os brincantes, quando o primeiro se torna uma ameaça, na visão dos segundos, no momento em que estes se percebem como sujeitos passivos diante do paradoxo proporcionado pela experiência das políticas de preservação do patrimônio, onde de alguma forma o objeto que está sob a proteção do Estado acaba sendo *destruído* ou sendo *obrigado* a adequar-se. Muito embora esta *obrigação* seja mais uma imposição do meio do que dos órgãos que cuidam das políticas culturais. É o que ocorre nos casos observados anteriormente, onde indivíduos percebem o que eles chamam de *cultura popular* – ou seja, as culturas populares praticadas sob a proteção do estado e inseridas no contexto da indústria do turismo – como algo que pode trazer prejuízo às suas manifestações ou, como disse D. Vitória, como algo que pode “acabar com o Divino”, (ver subcapítulo 2.2). Nesse caso, os elementos externos são os agentes do governo ou os pesquisadores que também se apropriam das culturas populares.

Desta forma, a identificação da perda como uma ameaça exterior exerce, na verdade, uma função estruturante inerente ao próprio discurso e é o “não-

reconhecimento de sua função enquanto princípio estruturador interno ao próprio discurso preservacionista [...] que garante a eficácia simbólica e social desse discurso” (GONÇALVES, 1996, p. 106). Ao localizar a perda como uma ameaça externa, ela não pode ser percebida como um elemento que faz parte da dinâmica constitutiva do discurso e mesmo da dinâmica dos processos culturais. Uma vez que a perda seja entendida como parte integrante do discurso, fica a questão sobre a efetividade da perda. Gonçalves problematiza a questão deslocando o foco dos questionamentos em relação ao patrimônio cultural das objetificações para a própria estrutura das narrativas de objetificação. Assim, o questionamento em relação à efetividade da perda perde importância. Para ele seria mais proveitoso questionar as consequências de tal estratégia em comparação com uma estratégia que reconhece a perda como inerente a ela mesma. Nas suas palavras,

A questão mais importante não é, obviamente, se os patrimônios culturais estão realmente se perdendo ou não nas sociedades nacionais. Se aceitarmos responder a essa questão, negativa ou afirmativamente, estamos dando nosso aval ao pressuposto da existência de um patrimônio substantivo, integrado e dotado de fronteiras bem delimitadas e, assim, legitimando as estratégias de objetificação assumidas pelos ideólogos dos patrimônios culturais. Uma questão mais útil talvez fosse nos perguntar pelas consequências dessas estratégias, interpretando a perda não como anterior, mas sim como posterior a elas, como um de seus efeitos mais notáveis (GONÇALVES, 1996, p. 106-107).

O desgaste de bens materiais e o desaparecimento de práticas e saberes de outras épocas são fatos e ao fazer tal afirmação não estou contrariando a sugestão de Gonçalves. No caso do conjunto arquitetônico, por exemplo, o tempo se encarrega de destruí-lo sem a interferência de forças estrangeiras ameaçadoras. No caso de músicas, danças e outras práticas artísticas temporais, uma diversidade de experiências e modos de fazer caem no esquecimento. A questão que não está em foco, na verdade, é se tais desgastes e esquecimentos representam efetivamente perdas para o patrimônio, para a nação, para a cultura ou para a tradição. E isso não significa, tampouco, que sejam questões sem importância, ao contrário. Entretanto, apenas os grupos interessados nas práticas em questão podem responder a essas perguntas. Afinal, o que representa uma perda para uns, pouco ou nada significa para outros. Pode-se dizer, inclusive, que, para o grupo de interesse, como no caso do Tambor de Crioula, o que representa uma perda para uma geração, pode não ter

o mesmo significado negativo para outra, desde que a união estabelecida através da encenação com o mundo extraordinário permaneça.

Figura 19 - A Companhia Mariocas, Praça Mauá, 2016.



Fonte: Rui Zilnet (Imagens da Cultura Viva)

O foco da discussão está, ao invés disso, na dinâmica, nas motivações e no uso dos discursos de objetificação. Os processos de preservação são sempre fragmentários e não resgatam efetivamente os bens, senão por representação simbólica. O bem sob cuidado dos seus representantes funciona como metonímia da totalidade da qual aquele fragmento de passado um dia fez parte, ou seja, “um objeto etnográfico exposto na vitrine de um museu passa a representar uma inalcançável totalidade: a realidade etnográfica de onde ele foi retirado” (GONÇALVES, 1996, p. 107).

Os desejos de comunhão com os ancestrais, de estabelecer continuidade histórica, da cumplicidade da punça e de negociar sua resistência – e desta forma continuar existindo como cultura – de certa forma funcionam de forma semelhante. Todos são fragmentos de um inalcançável passado e desta forma, são seus representantes. O Tambor de Crioula é uma representação ou, nas palavras de

DaMatta, uma encenação desta comunhão, que, através da força do ritual, pretende dar vida e perpetuar aquele mundo extraordinário onde habitam os ancestrais. E no entanto, o Tambor representa sua totalidade no presente.

Os objetos – sejam eles um conjunto arquitetônico histórico ou uma manifestação como o Tambor de Crioula – são incumbidos por meio do discurso de objetificação de cumprir a impossível tarefa de superar simbolicamente a distância existente entre desejo e realidade. E esta tarefa só pode ser empreendida na medida em que esta lacuna exista, ou seja, na medida em que seja identificada uma ameaça de perda. É nesse sentido que se deve entender que a perda precisa ser percebida como uma ameaça externa, fora da realidade do discurso, tal como ocorre nas afirmações dos brincantes ao dizerem que a *cultura popular* vai destruir o Tambor. É preciso que a realidade do discurso – que na realidade é uma invenção – esteja ameaçada para que se possa empreender a jornada de superar a distância entre esta e o desejo. Desta forma, os bens culturais precisam ser destruídos, precisam estar sob ameaça ou mesmo ter algum tipo de distanciamento – seja este um distanciamento espacial, temporal ou social – para que possam ser desejados e objetificados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tomar consciência de que a perda é inerente ao discurso e, além disso, reconhecer que o próprio discurso é em si uma criação humana, tanto quanto a própria cultura, não implica necessariamente negar que desgaste e esquecimento sejam realidades que também existem. E na verdade, estas talvez sejam as únicas coisas concretas, além das coisas em si. Ou as culturas não nascem e se extinguem assim como as espécies? O objetivo, portanto, de “deslocar o foco dos debates, muitas vezes centrados em categorias objetificadas, como as de ‘cultura’, ‘sociedade’, ‘nação’ e ‘história’, para as estruturas narrativas” (GONÇALVES, 1996, p. 136) apenas retira do centro das atenções essas categorias objetificadas e em seu lugar coloca o motor que impulsiona sua criação. Em última instância, são o desejo e a própria busca que mantém vivas as tradições e as culturas. Assumir essa perspectiva não significa censurar os objetificadores, nem as objetificações. São construções humanas como quaisquer outras. O objetivo é questionar determinadas posições assumidas como verdades absolutas, ativar a discussão sobre assuntos adormecidos. Não é dizer “não objetifique” (GONÇALVES, 1996, p. 137) ou não use estes termos, mas sim tomar consciência deles. Entender a dinâmica do discurso de preservação, entender a dinâmica da própria cultura e seguir buscando o desejo, ou seja, seguir reapropriando-se. E principalmente, sair do registro da perda. Sair do processo destrutivo para o processo criativo, com uma perspectiva temporal mais ampla. De certa forma, não existe patrimônio, não existe Tambor de Crioula. O que existe é objetificação, ou na verdade várias objetificações, ou seja, o que existe é o desejo e o processo constantes de reapropriação do Tambor.

Os desejos de cumplicidade na punga, de negociar resistência, de comunhão com o ancestral talvez tenham como origem a condição em que viveu um povo que sofreu um processo de degredo e escravidão e passou por um longo período de desconstrução das suas estruturas sociais e quer, de alguma forma, manter essa estrutura viva. Quer sobreviver. Por outro lado, uma impressão que tive ao assistir uma cerimônia como a do levantamento do mastro durante as festividades do Divino – e o mesmo ocorre com o Tambor, embora a percepção me tenha ocorrido na outra festa –, é de que o que vejo não é resistência. Vejo apenas as pessoas usufruindo

de sua cultura e fé já fortemente estabelecida, mas sem um sentido de reconstrução ou preservação. Apenas a confraternização entre as pessoas e a comunhão com o Divino – ou os Divinos. Muito embora esse paradigma certamente esteja presente em sua origem pela ideia da tradição. E, apesar de cada grupo, ou mesmo cada indivíduo ter a sua visão pessoal do que é a tradição, o que está por traz disso é essa necessidade de punção, que é o que mantém a roda girando.

Para não se tornar obsoleto, para ter a possibilidade de deixar traços, o Tambor de Crioula precisa entrar no relato do contemporâneo e para isso precisa fazer concessões. Entrar no relato significa contar sua própria história, atuar internamente, de forma a tornar possível o equilíbrio entre as pressões exercidas pelo meio sobre o grupo e vice versa, sem que isto ocasione rupturas suficientemente graves ao ponto de causar o fim do Tambor de Crioula. O ato de realizar estas transformações é uma questão de sobrevivência. Não se trata simplesmente de abrir mão de fórmulas tradicionais e adotar novidades ou modismos por um desejo frívolo, e sim o desejo de contar a própria história. A tradição e a cultura são construções, assim como as sociedades, e isso é resultado de um processo narrativo.

A identidade da Companhia Mariocas e do Tambor de Crioula se estabelece por meio do contato com a ancestralidade. A encenação do ritual do Tambor coloca o mundo extraordinário dos antigos coureiros e coureiras e seus encantados novamente em contato com o mundo sinalizando para os coureiros e coureiras atuais a possibilidade de perpetuação deste contato. E é a possibilidade de perda deste contato que move o grupo a seguir buscando-o.

REFERÊNCIAS

ALBERNAZ, L. S. F. **O "urrou" do boi em Atenas: instituições, experiências culturais e identidade no Maranhão.** 2004. 343 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - IFCH, Departamento de Antropologia, Unicamp, Campinas, 2004.

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais.** São Paulo: HUCITEC; Brasília, DF: Editora Universidade de Brasília, 1987.

BATALHA, L. **Costumes Angolenses.** Lisboa: [s.n.], 1890.

BENJAMIN, R. **Espetacularização da cultura e refuncionalidade dos grupos folclóricos.** Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Instituto de Pesquisas Sociais, 2002. (Publicação avulsa).

BURKE, P. **Cultura popular na idade moderna: Europa: 1500-1800.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CASTRO, M. B. D. As tias cariocas e os quintais da Grande Madureira: a construção de um "berço do samba". In: SANTOS, M. S. D. **Nos quintais do samba da Grande Madureira: memória, história e imagens de ontem e hoje.** São Paulo: Olhares, 2016. p. 42-48.

CAVALCANTI, M. L. V. D. C. Artigos. **Museu Casa do Pontal - Arte Popular Brasileira**, 2011. Disponível em: <<http://www.museucasadoportal.com.br/sites/default/files/artigos/pdf/Artigo%20%20Maria%20Laura.pdf>>. Acesso em: 23 abr 2017.

CAVALCANTI, M. L. V. D. C. Ritual e teatro na cultura popular. **Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares**, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, p. 7-22, maio 2015.

COSTA, S.; HAIKEL, M. A. **Mestre Felipe por Ele Mesmo: Quero Vê Tambô Berrá é na Ponta do Dedo.** São Luís: Funarte, 2013.

DAMATTA, R. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro.** Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

FERRETTI, M. Mina, uma religião de origem africana. **Cad. Pesq.**, São Luís, v. 4, n. 1, p. 39-58, jan./jun. 1988.

FERRETTI, M. Fórum de Pesquisa 02: Brasil Imaginário. In: REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 22., 2000. **Anais...** Brasília: [s.n.], 2000.

FERRETTI, S. F. (Coord.) **Tambor de Crioula: ritual e espetáculo**. São Luís: Comissão Maranhense do Folclore, SECMA, LITHOGRAF, 1995.

FERRETTI, S. F. Mário de Andrade e o Tambor de Crioula no Maranhão. **Revista Pós Ciências Sociais**, São Luís, v. 3, n. 5, p. 93-112, jan./jul. 2006.

FRADE, C. Festas do Divino no Brasil. **Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 27-35, out. 2005.

GELL, A. **Art and Agency: an anthropological theory**. Oxford: Clarendon Press, 1998.

GIDDENS, A. **The consequences of modernity**. Cambridge: Polity Press, 1990.

GINZBURG, C. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

GONÇALVES, A. B. C. **Companhia Mariocas: cultura popular maranhense no Rio de Janeiro**. 2015. 90 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - ICHF, Departamento de Antropologia, UFF, Niterói. : , 2015.

GONÇALVES, J. R. S. **A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; IPHAN, 1996.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HANDLER, R.; LINNEKIN, J. On sociocultural discontinuity: nationalism and cultural objectification in Quebec. **Current Anthropology**, v. 25, n. 1, 1984.

HOBSBAWM, E. J.; RANGER, T. **A invenção das tradições**. São Paulo: Paz e Terra, 2015.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. D. S. **Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

IPHAN. **Os Tambores da Ilha**. São Luís: IPHAN, 2006.

IPHAN. **Registro do Tambor de Crioula no Maranhão: Parecer Técnico**. Brasília: IPHAN, 2007.

LACLAU, E. Discourse. In: GOODIN, R. E.; PETTIT, P. **A companion to contemporary political philosophy**. London: Blackwell, 1993.

LÉVI-STRAUSS, C. **Raça e História**. Barcarena: Editorial Presença, 1998.

LODY, R. **O que que a baiana tem**: pano-da-costa e roupa de baiana - Catálogo da exposição realizada no período de 27 de março a 27 de abril de 2003. Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2003. Disponível em: <<http://docvirt.com/docreader.net/SAP/2839>>.

MAGALHÃES, A. Bens culturais: instrumento para um desenvolvimento harmonioso. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico**, Rio de Janeiro, n. 20, 1984.

MAGALHÃES, A. **E Triunfo? A questão dos bens culturais no Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

NETO, L. **Uma história do samba**: As origens. São Paulo: Companhia das Letras, v. I, 2017.

PAES, A. F. **Um Bumba-boi Carioca**: Memória e Identidade Maranhense em Parada de Lucas - Rio de Janeiro. 2014. 60 f. TCC (Graduação em Produção Cultural) - IACS, UFF, Niterói. : , 2014.

PEREIRA, C. R. **Devoção e identidade**: a festa do divino espírito santo da colônia maranhense no rio de janeiro. 2005. 205 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia e Antropologia) - PPGSA, IFCS, UFRJ, Rio de Janeiro. : , 2005.

PEREIRA, E. F. Pungar é sexualidade. **Comissão Maranhense de Folclore - Boletim On-Line** , São Luís, n. 3, p. 3-4, ago. 1995.

SARMENTO, A. **Os sertões D'África**: apontamentos de viagem. Lisboa: Editor Francisco Arthur da Silva, 1880.

SEVERIANO, J. **Uma história da música popular brasileira**: das origens à modernidade. São Paulo: Editora 34, 2008.

STOREY, J. **Teoria cultural e cultura popular**: uma introdução. São Paulo: Edições SESC, 2015.

TINHORÃO, J. R. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998.

TINHORÃO, J. R. **Os sons dos negros no Brasil**: cantos, danças, folguedos: origens. São Paulo: Editora 34, 2012.

TURNER, V. W. **O processo ritual: estrutura e anti-estrutura.** Petrópolis: Vozes, 1974.

VILHENA, L. R. **Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964).** Rio de Janeiro: Funarte: Fundação Getúlio Vargas, 1997.

WHITE, H. The value of narrativity in the representation of reality. In: MITCHELL, W. J. T. **On narrative.** Chicago: The University of Chicago Press, 1989.

ANEXO – Transcrição das entrevistas

Mestre Amaral

Data: 15 de outubro de 2016

Duração: 27min e 50 seg

Vitor Dassie: A sua festa começou com o seu bisavô?

Mestre Amaral: É. Tataravó e passou para a avó, aí passou para o meu pai e ficou para mim. Eles foram morrendo e eu fiquei “tomando de conta”, fazendo essa promessa, toda... [inaudível].

VD: E começou quando?

MA: Ela fez doze anos agora. Tem doze anos que eu comecei ela. Era para ter começado antes, mas aí... É... Está com doze anos que eu faço ela.

VD: E a do seu tataravô, o Sr. tem ideia de quando foi que começou?

MA: Ó, meus tataravós eu nem lembro, porque na verdade, essa promessa, ela foi feita pelas bisavós, tataravós que eu nem sei por que ela foi feita pro santo. Foi para São Benedito. É, e hoje eu pago ela mas... eu não sei p... quando eu fiquei só, ficou compromisso pra mim pagar, então eu pago todo ano.

VD: É uma tradição de família?

MA: É, que foi feita pra São.. essa promessa foi feita pra São Benedito.

VD: E o senhor, tem um motivo específico?

MA: É.. Assim, da promessa?

VD: Da promessa.

MA: Tem assim que...

VD: Pode falar? Não sei se pode também.

MA: Pode, se eu... se eu... O meu trabalho, na verdade é... Quando meu pai faleceu, antes dele falecer ele disse que era para mim ficar mantendo essa festa. Eu via ele fazer também, acompanhei ele fazer muito. Morava no interior, era lá em São Vicente Ferrer, na Baixada. E eu já tinha... ele já fazia essa festa todo ano, essa data de outubro. E aí eu... quando ele faleceu eu continuei pagando, porque ele dizia que quando ele não pudesse mais pagar, que ele fosse embora, que era para mim tomar de conta, porque eu sou o filho mais novo. Dos dezoito eu sou o caçula.

VD: Dezoito?

MA: É.

VD: E qual a importância que o senhor vê nessa...?

MA: A importância para mim... para mim é muito importante porque foi uma promessa que ficou para mim fazer, né. E aí, dedicado à minha família, muita... meus avós, quer dizer, para mim é uma tradição muito especial, para mim. Eu faço com o maior prazer, com o maior gosto e dá tudo certo, né, a festa que eu faço nessa data, vem muita gente, as pessoas gostam de vir. E aí eu faço com o maior prazer e eu trabalho direto aqui, toda quarta e sexta, oficina... Mas ela é muito especial para mim, quando chega essa data, já me dá vontade de chegar para fazer mesmo, porque é uma coisa muito especial para mim.

VD: Percebi pelo movimento ali, da ladainha, como ela é realmente importante.

MA: É, exatamente, com certeza.

VD: O senhor sabe que tem Tambor de Crioula no Rio. O que o senhor acha?

MA: Eu acho importante, porque, o Tambor de Crioula, na verdade, a raiz mesmo dele é aqui, mas é muito importante também as pessoas já é... espalhando o Tambor de Crioula, né, as pessoas que conseguem fazer em outro lugar. Às vezes as pessoas... ah, em outro lugar não tem tambor, só tem tambor aqui. A gente (diz): não, tem tambor em outros lugares também. Tem no Rio, em São Paulo. Até por que, vai um pessoal daqui, que já trabalha com tambor e vai para lá e já firma o Tambor de Crioula e para mim, eu acho muito importante porque, ainda mais depois que o tambor foi reconhecido como patrimônio, quer dizer, foi melhor para a gente porque em outros lugares também tem. Às vezes as pessoas dizem assim “ah, não é como aqui em São Luís”. Realmente, mas... É por que às vezes a pessoa vai e ele tem.. ele bota um tambor... não é como aqui, né... as pessoas, tem lugar que as pessoas nem conhecia o tambor, né, então tem que lutar muito até a pessoa aprender. Não é como aqui que a pessoa já, a bem dizer, já nasce dentro do tambor e vê tambor toda hora, todo lado, ela vai aprendendo. Para lá é muito difícil, mas é muito importante. Eu acho legal demais. Eu tenho essa possibilidade também de sair para dar aula em São Paulo, Belo Horizonte, no Rio, então é muito importante ter o Tambor de Crioula em outros lugares.

VD: O senhor nasceu dentro do tambor?

MA: É, nasci dentro do tambor, porque já tinha... quando eu nasci já tinha... era como esses filho meu aí, meu pai já trabalhava direto no tambor, era muito bom, ensinou a gente também, assim como eu estou ensinando meus filhos também.

VD: Mas o senhor nasceu em São Luís?

MA: Eu nasci lá em São Vicente Ferrer

VD: Sobre a punga e a umbigada. Tem alguma diferença entre punga e umbigada? É a mesma coisa?

MA: É, na verdade é punga o nome. Mas hoje em dia vai mudando, né, eles vão criando outro nome. Hoje o povo chama *embigada* porque, realmente, a punga é no *embigo* e eles chama *embigada*, mas o nome mesmo é punga. Porque antigamente era a punga dos homens e ainda tem, ainda. Punga dos homens, que é o homem que dançava tambor, na verdade, né. Então tinha a punga dos homens que era tipo uma rasteira, né, na perna. Era na perna, quer dizer, essa era a punga que se chama punga dos homens. E as mulheres a punga é na barriga, aí nego chama também umbigada, mas o nome é punga mesmo.

VD: Como é essa punga dos homens? De onde veio?

MA: A punga dos homens é uma dança tipo a capoeira, né. O cara dança, aqueles senhores dançam e depois vai lá e dá... pega aqui na perna, aqui... brincando ele faz assim... [levanta e mostra como é o movimento]

VD: É para derrubar?

MA: É para derribar.

VD: Mas quando a coureira está ali cumprimentando, dançando em frente ao coureiro, aquilo também chama punga?

MA: É, tem a punga do tambor também, que é a batida do tocador, ele dá uma repinicada aí *pim*, aí sempre ele chama ela para a punga e ela tem que fazer isso...

VD: Tem um toque específico...

MA: É. Ela já sabe, a coureira já sabe. Tem aquele contato com o tambor grande. E o outro já é a punga da barriga, do *embigo*, porque ela é uma punga e ela é um... o nome é punga também e ela é um cumprimento com a coureira, que elas estão dançando então é um agradecimento também, quando ela entra no tambor que punga, é o agradecimento.

VD: É um cumprimento entre as coureiras?

MA: É, com certeza.

VD: E entre a coureira e o...

MA: Entre o tambor também, é um cumprimento também, com o tambor. O tambor e o coureiro também que está tocando.

VD: E por que que tem, o Sr. Sabe, por que que tem esse cumprimento?

MA: É porque a batida do tambor, então ela está se comunicando com o tambozeiro, entendeu? Está tendo aquela comunicação, porque ele está tocando para ela dançar, ela tem que se comunicar com o tambozeiro também. E agradecendo também o tambor. É importante também.

VD: O Sr. Vê diferença entre as festas tradicionais do seu tempo de criança e as suas festas de hoje e outras festas de hoje em São Luís?

MA: Olha, a diferença, assim, que às vezes as coisa mudou um pouco. No interior, antigamente as festa ela... ela era diferente, ela era até... tinha muita coisa, por exemplo, uma promessa é como aqui, cinco dias de festa aqui, então era uma festa que quando fazia promessa era uma semana de festa, com ladainha, com reza todos os dias. Aqui a gente nem, às vezes a gente nem reza todos os dias, mas no interior era assim, então tinha aquela diferença que era muito as coisa feita tudo em casa, socava arroz, para dar comida ao pessoal, matava porco. E aí aqui já ficou mais difícil, às vezes as pessoas já compra as coisa pronta, não tem mais aquela coisa de ficar fazendo tudo ali mesmo, entendeu? Artesanal, de estar indo socar arroz. Às vezes as senhoras, mãe de família, dizia "olha, vou fazer logo minhas coisa hoje cedo que eu vou lá para casa de fulano de tal ajudar ela a socar arroz para a festa." Então, era muito bom, socava o café... tudo socado em casa. E o tambor também, às vezes o tambor também ele era um tambor mais... assim... mais balanceado. Hoje o tambor aqui... tem muito tambor que é muito rápido. Por causa assim do... de representação, que nessa época não tinha representação, né, não tinha tambor de palco no interior. Hoje, você chega num palco para tocar, eles querem que seja rápido para poder entrar, não demorar e aí acostumou e as pessoas estão tocando muito rápido e aí ficou mais difícil assim. Não é mais aquele é... aquela coisa de ficar tocando tambor mesmo tem... o tambor antigamente mesmo, quando estava de madrugada mesmo se dizia assim, tambor balanceava, entendeu? Você ficava mesmo só... a coureira só... entendeu? Hoje as coureira são muito rápida por causa disso.

VD: É mais rápido, o ritmo é mais acelerado?

MA: É, exatamente, é... Só que o meu, eu gosto de botar o tambor mais cadenciado, entendeu? Não gosto de tambor muito rápido. Sigo o ritmo de lá, do interior.

VD: E quais são as diferenças de sotaque?

MA: Sotaque... cada região tem um sotaque. O tambor ligeiro, é como se diz, o tambor rápido. Por exemplo, em Guimarães o tambor é rápido demais. É pegado, é muito ligeiro. Já na Baixada, onde eu nasci, é esse tambor cadenciado, mais devagar, né. E o pessoal não força muito. E aí tem outro lugar, Alcântara também já é rápido, o tambor, as cantiga. As cantiga também tem muita coisa que é diferente em outras regiões. Axixá, Icatu... então é uma cantiga aboiada, entendeu, não é esse ritmo nosso aqui, ele é muito aboiado [canta um trecho como demonstração] “ê, vem dançar tambor, Maria”, esse ritmo também, né. Quer dizer, aí cada região ela tem um sotaque. Aí só... o sotaque mais... quem vem mesmo do interior, que vem da baixada, que era eu, aqui em São Luís, é o Mestre Felipe, que era meu tio também.

VD: O Sr. É sobrinho do Mestre Felipe?

MA: É. E tem o pessoal que vem de lá, de Santa Fé. Que veio de lá, que pega o mesmo ritmo, que é o mesmo ritmo de lá, então as cantigas também são igual, assim. Cada um tira a sua, mas é o mesmo sotaque

VD: E quais são os motivos para fazer, além do... Quer dizer, tem essa festa que é uma promessa que vem do seu tataravô e tem as oficinas, tem uma festa semanal. Quais são os motivos?

MA: O motivo, assim, porque eu na verdade...

VD: Carnaval...

MA: ...aqui em São Luís a gente é... eu quis trabalhar assim... eu acho que é bom porque a gente vai ensinando também as pessoas mais novas. Para ir aprendendo também aqui também. Às vezes os mestres vai falecendo, aí vai... as pessoas vão... outros às vezes *vai* embora daqui para outro lugar. E aí a gente vai criando um grupo assim, outro grupo, vai ensinando as crianças, para quando crescer já saber também o ritmo do tambor, como é que funciona. As *aula* é muito importante. E o tambor da quarta e sexta é... foi uma vontade depois que a gente chegou a São Luís de fazer esse tambor assim. Para trabalhar com tambor, porque

hoje eu trabalho só com Tambor de Crioula, então eu tinha que fazer o tambor, esse tambor de quarta e sexta. Eu faço tambor em outros lugares também, não é só aqui. Eu toco até em igreja, terreiro, de tudo quanto é lado eles vão me chamando... aniversário. Aí eu criei esse tambor para quarta e sexta ter um lazer para as pessoas vir e se divertir. É uma festa que a gente faz. Para mim é um motivo muito bom porque eu trabalho com ele já... As pessoas *conhece*, também, mais o tambor, né? Já vem direta, duas vezes na semana. Quem não conhece já vem, já vai conhecendo, já participando, sabendo como é que é o Tambor de Crioula.

VD: E essas festas de turismo? Carnaval festas que o governo... prefeitura governo... você faz também?

MA: É, a gente se apresenta, eles dão as *brincada* para a gente fazer. Mas chega na época, ele – o Estado, o Município – eles [inaudível] para a gente fazer. Um palco para a gente se apresentar, que um dinheirinho que eles *manda*, né, para ajudar também o Tambor de Crioula nessa época. Boi, Tambor... Então a gente tem um cachê, um dinheiro para fazer um dinheiro de representação, como a gente chama, durante o São João e Carnaval.

VD: E como é a participação das mulheres no tambor? Por que eu escutei falar que de alguma forma as mulheres não podem tocar. O homem dança em alguns momentos específicos. Como é que funciona isso da mulher não poder tocar o tambor?

MA: É, o povo tinha muito isso de dizer que as *mulher* não podia tocar, mas hoje as *mulher* estão tocando tambor também. É, às vezes *nego* tinha muito, assim... tinha muito preconceito, mas agora nego já está se acostumando já... já estão se acostumando com a mulher tocar tambor. Porque na verdade, na minha época, quando eu me criei lá eu tinha duas irmãs que já faleceram – na verdade era três – que tocavam, todas três, tambor. Tocavam, cantavam e dançavam. Só que aqui em São Luís – era no interior – aqui em São Luís, o pessoal nunca se *acostumaram* que... não quer que a mulher toque tambor, porque... ela tem uma especialidade de a mulher não sentar no tambor na época que ela está no dia dela, aí não pode sentar no tambor. Mas tem muitas menina aí que já tocam o tambor e eu mesmo dou aula para as *mulher*. É bom porque ela fica uma coureira completa, se chama coureira completa, sabe tocar, sabe dançar, sabe cantar, porque a gente

canta e elas ajudam no coro também. Muitas, às vezes, não sabem dançar cantando, mas muitas sabem,

VD: E ela só não pode montar quando está nos dias.

MA: É, não pode porque prejudica o tambor.

VD: Por que o tambor é batizado?

MA: É. E aí não pode.

VD: Seus tambores todos batizados?

MA: Todos, todos.

VD: E que é que batiza o tambor?

MA: Aqui a gente batiza aqui mesmo no altar, na igreja também. Eu toco muito na igreja, tem um padre daqui da igreja de São João que... todo ano eu toco lá também.

VD: Padre católico?

MA: É. Aí eles batizam o tambor toda vez. Que na verdade quando eu compro tambor aqui, ele já é batizado aqui no meu altar. Mas aí ele ainda vai na igreja também, que o padre chama, a gente vai lá fazer uma apresentação, a gente batiza também.

VD: E têm nome?

MA: É...o batismo do tambor, assim eles chama, o batizado do tambor.

VD: Não, mas o tambor tem nome?

MA: Tem. Os *nome dele* são o socador, que é do meio, que começa; o outro é o crivador, que é o último, aquele pequenininho; e o outro é o tambor grande. Que na verdade, hoje é chamado por tambor grande, mas o nome do tambor mesmo tradicional é socador, que é o que começa, o do meio, crivador e rufador, que é o grande, o que chama grande. Mas aí foi mudando, botando uns *nome* assim, é... meio, crivador e tambor grande, mas o nome e socador, crivador e rufador.

VD: E aquele suporte que...

AM: Aquilo é um...

VD: Como é que chama?

MA: Maracá. O que toca atrás, que você está falando?

VD: Não... O maracá que toca atrás do rufador.

MA: É, que nego chama matraca, mas matraca é de bumba boi. É o maracá aquilo.

VD: Aquele pedaço de madeira que fica em baixo do meio e em baixo do...

MA: Ah, esse aí é gangorra, para dar o apoio, ela é que o tambor encaixa para poder sentar em cima.

VD: E o Sr. Constrói? Quem constrói?

MA: Eu mesmo. Todos *tambor é feito* aqui. Porque meu pai me ensinou também a fazer no interior. Ele me ensinou ...[inaudível]

VD: O Sr. traz madeira de onde?

MA: A gente traz madeira... agora a gente está trazendo do interior, lá de Catu, Axixá, porque aqui dentro de São Luís não tem. Às vezes vai para Alcântara, que ainda é um lugar que tem muito mato, a gente ainda consegue madeira, porque aqui dentro de São Luís não acha essa madeira brocada aí, velha, né, para poder fazer o tambor.

VD: Tem que ser madeira velha?

MA: Madeira do mato, é... Tem muita madeira aqui que é de mangue, o soro, mas não é muito bom para tambor. A gente tem que procurar madeira do mato.

VD: E o Sr. já pega a madeira caída ou...

MA: A gente derriba. A gente sabe quando pau está velho, que está brocado, a gente bate nele assim [batendo com o nó do dedo], a gente sabe que ele também já morreu lá em cima. Ele está só em pé, mas... a gente bate e sabe quando ele está brocado, porque fica uma broca assim... A gente derriba ele, corta os *pedaço* e traz, aí depois vai trabalhar nele, cavar por dentro, para ficar mais limpinho.

VD: Como é que cava?

MA: Cava com uma goiva que tem um [chiacho]³² assim, porque como o tambor ele é [inaudível], é tipo um [chiacho], mas ele é assim, bota um cabo e fica cavando ele por dentro. Dá trabalho.

VD: E queima? Tem que queimar?

MA: Antigamente queimava, mas hoje a gente não queima mais assim, é difícil. Antigamente a gente botava no fogo, é... custava até a fazer o tambor, que se fazia com calma. Não se vendia tambor nessa época. Para fazer esse tambor aí passava uma porção de dias, botava fogo nele, queimava por dentro, mas agora a

³² Não foi possível compreender a palavra usada para descrever a goiva. Parece semelhante à palavra usada logo em seguida, *chucho*, para dar nome ao instrumento usado para furar o tambor. Segundo o dicionário Houaiss, *chucho* é uma vara de ferro pontiaguda.

gente cava mesmo é... e ficou mais fácil até de fazer, porque nessa época era, era... era tudo manual mesmo. Hoje não, hoje tem muita coisa elétrica, furadeira, lixadeira. Antigamente era no machado, era lavrar, que a gente chamava. Lavrar todo ele por fora no machado e às vezes passava uma plaina só para tirar aqueles... E para furar ele, para meter o couro a gente tinha que fazer um chucho assim de ferro, e botava na fogueira, fazia uma fogueira e botava para esquentar, para ficar vermelho, para poder furar ele. Hoje em dia tudo é na furadeira rápido, né. (risos) Menos trabalho.

VD: E o Sr. participa de Tambor de Mina também?

MA: Participo também.

VD: Toca também?

MA: Toco também.

VD: Tem uma diferença do Tambor de Mina, do instrumento mesmo, como é que é?

MA: É, o Tambor de Mina, o instrumento é diferente, porque é tudo no...

VD: São três também?

MA: São três, é o guia, o contraguia e o tambor da mata. O tambor da mata é aquele [apontando]. Está coberto ali, aquele ali é um tambor de mina, tambor da mata.

VD: Ele tem uma estrutura de ferro.

MA: É, ele é botado assim, no ferro, é apertado na chave, ele não vai para a fogueira como bota o Tambor de Crioula.

VD: E por que? Sabe essa diferença?

MA: A diferença é por que a Mina é um tambor que ele fica lá direto. Não sai daqui, para levar para ali, entendeu, é um lugar, ele fica lá exposto no cavalete. E aí você não pode estar levando para a fogueira, fazendo fogueira. Então a Mina lá mesmo a gente aperta ele, lá onde ele está, lá mesmo na chave, mais rápido. Às vezes está tocando, tocando, tocando e a outra pessoa está até apertando: "Aperta aí que está folgado". Vai folgando, a gente vai apertando na chave. E também a doutrina, também as *cantiga é diferente*, a doutrina, né. E a Mina já entra também as pessoas que... as *entidade*, entendeu? Tambor de Crioula, não. É difícil alguma pessoa que... assim para baixar assim... Quando é coisa muito forte aí baixa, mas não é assim para brincar como [inaudível].

VD: O Tambor de Crioula é mais para brincar?

MA: É. Uma cultura assim para brincar, para se divertir. Já a Mina, já vem as *entidade*, por exemplo a cantiga quem tira já não é a pessoa, é a entidade que bate na pessoa e faz pegar a doutrina, que a gente chama.

VD: Quais são as madeiras que...

MA: As madeiras, tem vários tipos de madeira. Tem a siriba, tem o soró, tem o cedro, tem o marfim, que tem um tambor dele aí. Tem a siriba vermelha e a siriba branca. A faveira. São as madeiras próprias para fazer tambor. À vezes a gente olha um pau brocado, mas a madeira dele não é própria para fazer tambor. Fica podre de [inaudível]. Seca e fica brocada, mas não é madeira específica de fazer. A gente tem que saber qual é a madeira que faz.

VD: Entendi. E como... o grupo, o Sr. tem um grupo...

MA: Sim

VD: ...de pessoas específico?

MA: Tem um grupo, é.

VD: Como sobrevive? As pessoas têm seus trabalhos...?

MA: Têm, exato, é.

VD: Ou vivem de Tambor de Crioula?

MA: Não. O pessoal tem os *trabalho* deles. Só que no dia de uma brincadeira, por exemplo, no dia quando tem uma representação, a gente chama as pessoas para fazer uma representação, chama no carnaval. E faz, mas as pessoas têm outros trabalhos deles também. Não é como a *mim* que só trabalho com Tambor, né. As pessoas também, as *coureira*, os *coureiro*, também trabalham de outra forma também.

VD: O Sr. trabalha só com Tambor?

MA: É, só com Tambor.

VD: Desde quando?

MA: Eu, depois que cheguei em São Luís, eu ainda trabalhei empregado uns tempo, depois eu... eu ficava muito dividido entre o tambor e o emprego. O que eu queria era estar com o Tambor mesmo. E aí eu escolhi. Saí do emprego para ficar com o Tambor de Crioula. Ficar só com o Tambor, trabalhando só com o Tambor.

VD: E como é que é, sobrevive das oficinas que o Sr. faz?

MA: É, das oficina, das festa que eu faço também assim, né, quarta e sexta. E às vezes fazem um projeto também, uns editais, a gente... faz muitos, mas às vezes

não ganha, mas alguns a gente ganha. Mas eu trabalho aqui também fazendo as parselhas para venda, né, os artesanato. Mas é assim que trabalho aqui, fazendo os tambores, os pandeiros, faço outros instrumentos, aí vai sobrevivendo dos material mesmo.

VD: E tem edital? Edital do Estado.

MA: Tem, sempre sai aí. De vez em quando sai uns edital aí. Nem todos a gente ganha. A gente inscreve, mas não passa. Mas, tem alguns a gente às vezes ganha também. Ganhou um agora aí do município, mas ainda nem pagaram. (risos) Esperando eles pagar, ponto de cultura.

VD: Mas antigamente não tinha isso?

MA: Não tinha.

VD: Era festa de família...

MA: É, era festa de família, o pessoal ia dançar mesmo, porque queria. Também, hoje em dia você tem que pagar um cachê para as pessoas. Tem que ter um cachê, né, para pagar eles. Porque esse dinheiro já vem, por exemplo, o São João já vem para a gente com cachê, então a gente tem que pagar os brincantes também. E hoje em dia a galera não quer mais brincar sem não ser... pessoal não dar um agrado também [inaudível]. Aqui eu faço tambor quarta e sexta mas, sempre de manhã eu dou um agrado para quem está tocando, né. Não dá para dar muito, mas a gente já ajuda, né, as pessoas que mora mais longe também paga pelo menos para pagar passagem. E é um tambor aqui que não é um tambor que eu ganho do Estado, é um tambor que a gente faz mesmo, aqui mesmo, só que as pessoas que estão tocando também tem que agradar.

VD: E todo tambor que faz, o Sr. paga as pessoas, todos eles?

MA: É.

VD: Esse de ontem, por exemplo.

MA: Não, esse aqui é de promessa...

VD: O de promessa não tem dinheiro?

MA: É, não tem dinheiro, não. Às vezes a gente dá assim uma passagem para a pessoa que sai de manhã, porque mora longe, vai pegar um ônibus, a gente dá para pagar passagem, mas não tem cachê, não. O de promessa.

VD: E quem vem para esses Tambores? Quem é o público?

MA: Aqui vem público de todos os lados. (Risos) Esse Tambor de quarta e sexta que eu faço na semana vem gente de todos quanto é lado. Daqui, de fora, que é um ponto turístico aqui também, né. Então as pessoas já vêm para conhecer o Tambor de Crioula, né, e vem aqui na sexta-feira gente de todo lugar, daqui mesmo, de perto, dos bairros. Os tamborzeiro não é só as pessoa que toca comigo, já vem outros tamborzeiro que têm outros tambor também, né, a pessoa já vem para cá. Já sabe que tem o tambor da sexta. “Vou lá no Tambor, tocar lá no Mestre Amaral.” Aí vem, toca... Aí vem gente de todo lado, outras coureira que é de grupo vêm também, que é um tambor de brincar aqui na sexta mesmo, de a gente fazer para se divertir.

VD: Os grupos se misturam também?

MA: É, se mistura. É, se mistura. Vêm três de um grupo, vêm três de outro. Vem um cantador de outro grupo, como tinha Seu Chico ontem, um que estava de camisa vermelha. Ele é um mestre também, de outro tambor. Mas ele veio aqui ajudar, vem amanhã de novo. Vai vindo as pessoas

Rosanira Carvalho “Dona Rosa” e Maria Eusébia Nogueira “Dona Chuchu”

Data: 27 de novembro de 2016

Duração: 18 min e 47 seg

VD: Primeiro eu quero saber nome, idade, onde nasceu e profissão

Maria Eusébia Nogueira “Dona Chuchu”: Para que isso tudo? Idade, eu hein (risos) Ih, aí lascou agora tudo. Meu nome é Maria Eusébia Nogueira, 63 anos...

Rosanira Carvalho “Dona Rosa”: (Só isso? [Risos])

D. Chuchu: ...trabalho de serviços gerais e... que mais?

VD: É... onde nasceu?

D. Chuchu: Pindaré-Mirim, Maranhão.

VD: E a senhora?

D. Chuchu: (Abre a boca! [risos])

D. Rosa: Tu vai interromper agora meu babado? Tu quer fazer sucesso com a minha gravação?

D. Chuchu: (Ela não fez comigo? [risos])

D. Rosa: Vai para o banheiro fazer tua maquiagem. Tu não vai querer ficar famosa em cima de mim, não (risos)

D. Chuchu: Ele está gravando tudo. Vai tudo para a Internet.

D. Rosa: Vai tudo para o Face.

VD: Não vai, não. Pode ficar tranquila.

D. Rosa: Eu me chamo Rosanira Carvalho, nasci em uma cidade no estado do Maranhão chamada Cururupu.

VD: Como?

D. Rosa: Cu-ru-ru-pu. É cu mesmo. (Risos.) Eu saí do Maranhão eu tinha treze anos para São Luís, capital do Maranhão, fiquei uns dez anos, depois eu vim para o Rio de Janeiro. Mas lá eu não participava dessas coisas não, porque no meu tempo, moça, menina moça, não participava de Tambor de Crioula, era uma coisa feita só pelas pessoas mais velhas, bem velhas, tá, que participava. As mocinhas... porque tinha que rebolar, então mocinha não podia rebolar na frente do tambor. Só as preta velha mesmo, quanto mais velha melhor, tá. Então, na minha família tinha gente que fazia festa de São Sebastião, São Benedito, de São Lázaro. Mas eu também não participava dessa festa pelo mesmo motivo que eu estou te falando,

criança não participava. Então eu tenho muita pouca história para contar do Tambor de Crioula, que então eu [inaudível] mais, depois que eu conheci os meninos aqui no Rio, que aí eu comecei a participar. Mas lá eu sabia que existia, mas eu não participava.

VD: Em que ano a Sra. começou a participar aqui no Rio?

D. Rosa: Foi dois mil e... e sete. Dois mil e sete, que eu conheci os meninos.

VD: E já morava no Rio há quanto tempo?

D. Rosa: Olha, já estou há 43 anos no Rio de Janeiro. Eu cheguei aqui em 73, mais ou menos isso, uns 43 anos, quando eu cheguei no Rio, tem pouco tempo, tá. E agora você quer saber mais o quê?

VD: Quero saber... A Sra. Participa de outras atividades semelhantes ao Tambor de Crioula?

D. Rosa: Não, no momento não.

VD: Já participou?

D. Rosa: Também não.

VD: Aqui no Rio só o Mariocas?

D. Rosa: O primeiro grupo que eu engajei foi só os Mariocas.

VD: E o que é punga?

D. Rosa: Punga é quando o tambor, que o tambozeiro está repicando, quando ele faz aquela batida *pum-qui-pum*. Isso é a punga. É a hora da punga, *pum*. É a hora da punga, cada batida que ele dá com esse tom é a hora da punga, a quebra do joelho.

VD: Quebra do joelho?

D. Rosa: É, tá...

VD: E ela acontece sempre em uma hora específica do...

D. Rosa: A dança é sempre na base da punga, é sempre pungando. Tanto faz na boca do tambor como na roda, é sempre pungando.

VD: E qual é a diferença entre punga e umbigada?

D. Rosa: Porque a punga é como eu estou falando para você, é sempre a quebra do joelho. E a umbigada não, a umbigada você vai rebolando, se requebrando e encosta umbigo com umbigo da outra coureira que está ali na roda.

VD: Umbigada e punga são diferentes?

D. Rosa: É, é diferente.

VD: E aquele momento com o santo, em que vocês levam o santo, a imagem do São Benedito, aquilo é punção também?

D. Rosa: Isso para mim é coisa nova, porque isso aqui, quem dançava com o santo lá no interior do Maranhão, no caso a minha tia que fazia festa do São Benedito, então festa do São Benedito foi uma promessa por alguma graça recebida por ela, que então ela se apegou ao santo, aonde, durante... enquanto ela viveu, ela festejava o São Benedito em agradecimento. Então só ela dançava com a imagem. Então depois que outras pessoas vieram para cá e aí então começaram a misturar e agora todo mundo dança com São Benedito, mas quem dançava com São Benedito antigamente era só a pessoa que fazia a promessa. Você teve qualquer problema na sua vida, então vou fazer promessa para São Benedito para adquirir isso aqui. Então tu ia fazer para o resto da tua vida. Então só ela dançava com o santo. As outras coureiras não dançavam. Isso para mim é uma coisa nova. Pelo menos lá na minha região ninguém dançava, só a pessoa que estava pagando a promessa que era novena, entendeu? Então no dia do Tambor, ela em agradecimento, ela dançava com o santo, mas só ela. Aqui não, aqui é outras pessoas, porque as pessoas aí já destorcem, aí já confundem com umbanda, com candomblé, com isso, com aquilo. Não tinha nada a ver. Festa do santo, é festa do santo. Embora que cada um deles representa um [inaudível] aqui no Rio eu vim conhecer essa história, mas lá no Maranhão não era nada disso, não. Não tinha essa mistura.

VD: Mas você via as festas, você não participava, mas você via? Não dançava, mas assistia.

D. Rosa: Várias eu assistia.

VD: E por que a Sra. Participa dessas rodas?

D. Rosa: Olha, entrei nessa roda, porque eu tinha uma neta. Ela tinha seus doze anos, que eu conheci esses meninos na Feira de São Cristóvão, que aí então eu frequentava muito a feira, aí tinha uma barraca de uns amigos, que era tudo maranhense. Aí um belo dia um deles me convidou. “Você conhece os gêmeos?” “Não”. “Sabe por que, porque eles vão fazer uma apresentação de Tambor tal dia assim, assim”. Aí então eu levei a minha neta que tinha saído de lá com uns 4 para 5 anos, que não conhecia, para ela conhecer um pouco a nossa cultura. Aí quando chegou lá que ela começou a ver a batida do tambor, quando eu vi a Gleicynara já estava na roda dançando e por causa dela eu entrei no grupo. Aí acabou que ela foi

embora e eu fiquei, entendeu? Então foi assim que eu entrei o grupo. Mas eu já conhecia um pouco.

VD: E como é a participação das mulheres no Tambor? Mulher toca? Ou só dança?

D. Rosa: Não. Na minha terra mulher não tocava, não. Aqui é que exatamente, às vezes até por falta do coureiro, entendeu, então as mulheres aprenderam a bater aqui, mas lá no interior quem bate tambor é só homem. As mulher não senta no tambor, é uma tradição.

VD: Por quê?

D. Rosa: Por que eles acham que é uma coisa que dá azar, entendeu, qualquer besteira assim. É pura superstição. Mulher não bate tambor. Aqui no Rio que veio com essa história, talvez até por falta da mão do coureiro. Com a dificuldade de arranjar o homem para bater, então elas começaram a bater.

VD: O que a Sra. acha das mulheres batendo?

D. Rosa: Olha, para mim tanto faz, porque tudo que me der para tocar eu toco, entendeu? Se é para tocar, então eu vou tocar, porque eu sei mais ou menos, mas isso aí é uma tradição que quebrou, foi quebrada, porque se chegar lá na roça, mulher não vai sentar em cima de tambor, não e nem homem vai botar saia para dançar tambor. Isso é uma coisa do homem bater tambor e as mulheres dançar, não tem nada disso. Mas eles vieram para cá e distorceram tudo e aí botaram em uma panela só.

VD: A Sra. Toca surdo no bloco. Já tocou tambor também, no Tambor de Crioula?

D. Rosa: Não, nunca toquei. É como eu estou falando, mulher não toca tambor. Hoje em dia os meninos [inaudível] ensinando, mas não toca. Não é uma coisa para mulher tocar. É uma coisa para homem tocar.

VD: Você gosta de dançar?

D. Rosa: Ah, eu gosto. É uma terapia que eu faço. Você solta tudo que é de ruim, extravasa e quando você vai para casa está levinha (risos).

VD: Quem frequenta essas rodas? Quem são os frequentadores das rodas do Mariocas?

D. Rosa: Olha, já teve tantas pessoas frequentando, tem pessoas assim, que vai e volta, vai e volta. Eu nunca saí do grupo, mas às vezes, porque as pessoas

que participam do grupo, é mais pessoas amadora, entendeu, não é assim como um profissional, porque são pessoas que trabalham no dia-a-dia, às vezes umas podem comparecer – assim nesse horário, dez horas – às vezes tem gente trabalhando, aí não vem porque em primeiro lugar está o trabalho, porque tem que alimentar, tem que pagar aluguel, fazer isso, fazer aquilo. É diferente de lá do interior, porque lá no interior, quando você coisa para aquela festa, você não tem compromisso com ninguém, entendeu, é dia de festa, é dia de festa. Mas aqui não, aqui as pessoas trabalham. Vê que até mesmo os meninos mesmo, às vezes o Rômulo não participa porque está trabalhando, entendeu. Por esse motivo, não tem aquelas pessoas certa. A vez tem e a vez não dá para vir.

VD: E quem são as pessoas que assistem, quem é o público? A Sra. Tem idéia?

D. Rosa: Acho que público em geral. É o público em geral. Basta tocar para começar a vir alguém espiar e muitos [inaudível], muitos gostam, entendeu? E então por aí fora, não tem assim, aquele gosta, aquele não gosta. Não, todo mundo participa e gosta.

VD: E como é a organização do grupo? O grupo sobrevive de quê?

D. Rosa: Olha, eu vivo do meu trabalho, entendeu, porque eu estou aposentada, mas eu ainda trabalho. E assim, acho que vice-versa, cada um tem que contar sua história, entendeu, porque eu vivo do meu trabalho. Eu não vivo especificamente do grupo dos Mariocas. Acho que a maioria aqui, todo mundo trabalha, entendeu?

VD: Tem gente que vive do Tambor de Crioula?

D. Rosa: Isso só lá no Maranhão. Aqui no Rio, não. Porque lá virou cultura, porque antigamente era uma coisa que era só para brincar, entendeu, mas de repente virou cultura e aí é o Tambor de Crioula, é bloco tradicional, qualquer coisa que participa para a cultura, aí é dinheiro que entra, porque tem uma coisa da prefeitura.

VD: Obrigado, é isso.

...

VD: O povo quer saber, D. Chuchu...

D. Chuchu: É, o povo quer saber.

VD: Como começou sua relação com o Tambor de Crioula, foi lá no Maranhão, foi aqui?

D. Chuchu: Não, foi aqui através da Cecília.

VD: ah, sim. E a Sra. Veio para cá com que idade?

D. Chuchu: Ih, deixa eu ver... ainda não era mulher de verdade, não (risos) Deixa eu ver com quantos anos vim, foi com dezessete... Foi com dezessete que eu vim? Acho que foi dezessete. Olha, de dezesseis até dezoito que eu vim. Agora não lembro mais certo, certo, certo.

VD: E a Sra. Participa de outras atividades semelhantes ao Tambor de Crioula?

D. Chuchu: Participo. A minha Mangueira. Sou Mangueira desde que me entendo como gente.

VD: E o que a Sra. Faz na Mangueira?

D. Chuchu: Eu saio na ala da comunidade.

VD: Legal, interessante.

D. Rosa: Ela marcha na Mangueira.

D. Chuchu: Eu não sei sambar.

D. Rosa: Ala da comunidade só faz marchar.

D. Chuchu: Mas eu rebolo também. (Risos). Ele está gravando tudo, tá Rosa.

VD: Estou gravando tudo. Não vai nada para a internet, pode ficar tranquila. O que é punga?

D. Chuchu: Pinga?

VD: Punga. Pinga, não, punga (risos).

D. Chuchu: É Rosa que está te...

VD: D. Chuchu, o que que é punga?

(D. Rosa: explicando ao fundo)

D. Chuchu: Punga é uma batida do tambor forte, que você quebra o joelho.

VD: O que que é quebra o joelho?

D. Chuchu: O que que é, Rosa?

VD: Não sabe?

D. Chuchu: É para fazer a punga.

VD: E a umbigada? Qual é a diferença da punga para a umbigada?

D. Chuchu: Umbigada... Umbigada é quando você vai sair da roda e aí você dá uma umbigada com a colega que tirou você.

VD: Mas umbigada e punga são a mesma coisa?

D. Chuchu: Não. Umbigada, você vai, assim, dançando, dançando e *pum*, dá a umbigada.

VD: E com o santo, aquela dança com o santo? A Sra. Já viu?

D. Chuchu: Ah, eu já vi, aí eu não sabia, aí foi lá na casa do Maranhão, aí a Rosa estava dançando com ele, aí eu cheguei, aí ela me entregou o santo, aí eu fiquei “meu Deus, eu faço o que com ele?”. Ela: “roda”. Aí eu fiquei rodando (risos)

VD: Foi a primeira vez que a Sra. Viu?

D. Chuchu: Foi, a primeira vez. Aí o santo estava errado, aí consertaram o santo, botaram o santo de frente para o povo, eu botei o santo de frente para mim, estava errado, era de frente para o povo. Aí fiquei dançando lá um pouquinho, aí foi uma pessoa lá, me tirou, aí entreguei o santo.

VD: E no Maranhão, como eram as festas no Maranhão? Tinha essas coisas?

D. Chuchu: Eu nunca... eu via conhecer Tambor de Crioula aqui no Maranhão... aqui no Rio, com os meninos.

VD: Nunca tinha visto?

D. Chuchu: Não

VD: Nem assistido, nem dançado?

D. Chuchu: Nem assistido, nem dançado, nem nada.

VD: E por que você acha que se faz essas rodas de... por que você frequenta essas rodas... por que você frequenta o Mariocas?

D. Chuchu: Ah, porque gostei e é a nossa cultura maranhense, os meninos são legais, todo mundo do grupo. Tem aqui essa colega aqui. É muito legal ela. A Cecília, então, era dez, mas infelizmente...

VD: Como é a participação das mulheres? Mulher toca? Dança?

D. Chuchu: Mulher dança, canta. Quem toca é homem e os homem canta também.

VD: Você já viu mulher tocando?

D. Chuchu: Não, mulher tocando ainda não vi, não. Você viu Rosa?

D. Rosa: Só naquela oficina que eles deram.

D. Chuchu: Eu não fui.

VD: E Você gosta de dançar? Por quê?

D. Chuchu: Eu gosto. Não sei, mas eu gosto. Adoro (risos).

VD: Por quê?

D. Chuchu: Ah, porque eu gosto. Eu não sei dançar, não sei sambar, não sei nada, mas eu adoro.

VD: Quem são as pessoas que frequentam a roda? As que fazem a roda e as que assistem.

D. Chuchu: É... Rosa, Ana Cleia, Chica, Mafalda, Maria, é... Rose.

VD: E quem frequenta a roda, de onde vem essas pessoas?

D. Chuchu: Vem do Rio todo. E eles gostam, né.

VD: Como é a organização do grupo? De que que o grupo vive?

D. Chuchu: ...Pâmela também, que eu não botei. Cada um sobrevive da sua renda mesmo. Eu trabalho também, estou trabalhando, graças a Deus. Aí, quando tem o cachê, eles dividem tudinho com todo mundo, tá, a sua parte, tudo. Aí eu gosto assim, mas eu venho por... eu não venho só por dinheiro, eu se tiver dinheiro eu venho, se não tiver eu venho. Porque eu venho porque a gente... está no nosso coração, a gente gosta, eu gosto.

Aedda Mafalda

Data: 10 de dezembro de 2016

Duração: 26 min e 29 seg

VD: Primeiro identificando. Nome, idade, naturalidade, profissão...

Aedda Mafalda: Nome: Aedda Mafalda. Natural do Rio de Janeiro, 36 anos, é... educadora infantil e profissional de dança.

VD: E você trabalha com dança. Como é seu trabalho com dança, além do Mariocas?

AM: Então, eu sou graduada em Dança Contemporânea, né, pela UFRJ. E aí eu conheci a Companhia Mariocas dentro da disciplina de folclore. Um professor nosso apresentando as manifestações em geral populares, nos levou à roda de jongo da Lapa, que acontece toda última quinta-feira do mês e aí, em uma roda de jongo, a Companhia Mariocas estava se apresentando lá, foi distribuído o folder de uma oficina que ia acontecer. Eu vi a manifestação, gostei muito, foi uma afetação assim, instantânea e procurei me informar para aprender. Essa oficina aconteceu no SESC de Madureira em agosto de 2010. E... O que é que você perguntou?

VD: É... Na verdade a pergunta era sobre a sua atuação na dança. (risos).

AM: Eu sou terrível.

VD: Você estava falando que você é formada em dança.

AM: É, então, aí acabou que – é importante isso – acabou que essa paixão pela dança popular fez a minha linha de pesquisa na dança contemporânea ir sempre por esse lado. As minhas pesquisas todas foram baseadas em danças populares. Tanto que o meu TCC também fala sobre Tambor de Crioula.

VD: Aí então a sua relação com o Tambor de Crioula começou através da faculdade.

AM: Sim, sim. Apesar de eu morar – é com o Tambor de Crioula que você está focando, mas só para saber que eu moro perto da Serrinha, que é o Morro da Serrinha onde tem jongo e tal, apesar de eu morar tão perto, eu não conhecia nenhuma manifestação popular dessa. Tudo que eu conheci foi através da faculdade. A única coisa que eu já conhecia era o Samba de Roda, próximo do Recôncavo Baiano, por conta de pertencer a uma casa de candomblé. A minha avó era zeladora de uma casa e a gente, depois do candomblé fazia samba de roda.

Então, das manifestações depois que eu conheci, a única que eu já tinha algum tipo de vivência era essa. Jongo, Coco, Ciranda, Tambor de Crioula, Cavalinho Marinho, enfim, todas essas eu só conheci a partir do contato com a graduação de dança, na disciplina de folclore.

VD: E você... mas você pratica alguma dessas outras? Jongo, Cavalinho Marinho...

AM: Sim, sim. Além da companhia... eu faço, eu participo, desde que eu participei da oficina em 2010, como eu te disse, fiquei na companhia... enfim, com um dos diretores da companhia, a gente se envolveu emocionalmente, eu me aprofundei mais na Companhia e além do trabalho efetuado pela Companhia Mariocas, que é tradicionalmente em manifestações maranhenses, eu participo de uma outra companhia também, Companhia de Aruanda, que trabalha na área de Madureira, por ali, e eles trabalham com as outras manifestações, Coco, Ciranda, Maracatu. Então, além dos trabalhos que eu realizo no Mariocas, eu também faço trabalho com essa outra Companhia de Aruanda, que também trabalha na área de educação infantil, a gente dá oficina para crianças, tem um espetáculo infantil e eu trabalho com as outras manifestações com essa companhia também.

VD: E aí, voltando para o Tambor de Crioula, a pergunta é: o que é punga?

AM: Então, punga é... na verdade são 3 coisas dentro do Tambor de Crioula, o que para mim é um encontro em todas essas três. Por exemplo, tem a punga da coureira, que é o ponto forte da movimentação da dançarina – coureira é a dançarina, né, de Tambor. A coureira tem, ela dança... ela desenha um círculo com o seu corpo no chão e o ponto forte na frente é o ponto de encontro dela com a punga do coureiro, tambozeiro no tambor grande. *Pum-pum-pum*, tem um pulso que é mantido pelo meio, tambor meio, e as variações são feitas pelo grande, mas ele coincide em algum momento com a punga do tocador no grande e a punga da coureira na dança, né, em relação ao tambor grande. E tem a punga entre coureiras, que é o toque abdominal. Conforme a gente... as coureiras evoluem dançando, como a troca de energia, elas se encontram com o umbigo e esse movimento também é chamado de punga. É uma dança de umbigada, como o Jongo, como o Samba de Roda e tal. É uma dança de umbigada que tem contato físico, porque o Jongo não tem, mas nessa hora da punga, é... é uma troca de energia entre as coureiras e ela se liga novamente, a coureira que saiu se desprende e a nova se liga

ao tambor através dessa punga que foi criada. É uma região muito importante para as manifestações de origem africana, relação com o ventre, com a fertilidade, com a maternidade, então é... tem uma importância muito grande essa energia de troca da punga. Tanto que muitas vezes, em rodas abertas, né, assim, as coureiras que não se... mulheres que não se falam ou não se relacionam não fazem a punga, porque você vai trocar uma energia com uma pessoa e é uma troca muito importante. Se você não se dá bem com aquela pessoa, não é legal você fazer esse movimento. (Você tem que me podar, porque eu vou falando).

VD: Pode falar, fica à vontade.

AM: É... então, no meu ponto de vista, tem essa... comunicação. Entre as coureira, entre a coureira e o coureiro e tudo isso interligado, então eu... está tudo... a punga, nesses três pontos, elas estão interligados como uma comunicação entre as pessoas...

VD: A punga é uma comunicação?

AM: Sim, sim. Você está me perguntando se é uma comunicação. No meu ponto de vista sim. É uma comunicação entre as pessoas que estão ali e entre os ancestrais, entendeu.

VD: Entendi. E a terceira? Você falou que tinha uma terceira.

AM: Então, a punga do coureiro, *pum*, no toque...

VD: Da coureira com o coureiro no toque.

AM: A punga do coureiro, já é um ponto.

VD: Ah, sim.

AM: A punga da dança, do ponto forte da coureira...

VD: Da interação dela com...

AM: Da movimentação dela. E a punga do umbigo. A troca de energia entre as coureiras. Então são três pungas que a gente chama, né, tudo é punga.

VD: Então qual é a diferença entre punga e umbigada?

AM: Na verdade nenhuma. Eu não vejo diferença, porque, por exemplo, a umbigada... tem Batuque de Umbigada, tem Jongo, tem Samba de Roda, tem Coco. Apesar de Coco e Jongo não ter contato físico na umbigada, é uma forma de umbigar, uma troca, uma comunicação que você está... é uma relação que você está com o outro que está dançando com você. E no Tambor de Crioula como é... tudo dessa manifestação é muito característico, tem um nome específico para esse

movimento. Mas, no toque entre... na punga relacionada entre as coureiras, na troca de energia como eu te falei, é uma umbigada também, entendeu, então nesse ponto, para mim é a mesma coisa.

VD: E aquela interação quando a coureira leva o São Benedito para a roda. Aquilo é punga também ou como se chama aquilo? O que é aquilo?

AM: Não, não é punga. Não é esse nome que a gente dá. Geralmente... porque assim, o Tambor de Crioula é uma manifestação que tem como seu padroeiro esse santo, São Benedito que é preto e é filho de italianos, mas ele é africano e tudo mais... Muitos Tambores de Crioula são feitos em promessa, em devoção a São Benedito. Então, geralmente, os Tambores de promessa, ou quando você tem uma graça, mesmo que você não seja dono de um Tambor de Crioula, você pode pedir a alguém que faça um Tambor de Crioula para você, porque você alcançou uma benção com São Benedito. E aí, nessa situação as coureiras dançam, todas da roda dançam com o São Benedito na mão, próximo ao peito ou na cabeça, por conta de respeito e de agradecimento àquela manifestação que ele é padroeiro e aquela graça alcançada ou não, porque às vezes você pode não ter alcançado, não ter pedido nada e estar satisfeito com tudo que tem e querer agradecer, né, a gente não só pede as coisas, agradece também.

VD: Mas isso só acontece quando tem um evento específico, especial de agradecimento?

AM: Não.

VD: Em todas as rodas isso pode acontecer, sem nenhum motivo?

AM: Pode. Se... por exemplo a Companhia Mariocas [inaudível], a gente não trabalha com isso. Mas já tiveram situações, por exemplo... não sei se você já era do grupo, acho que sim, um Tambor que fez em comemoração ao Dia Nacional do Tambor de Crioula em 18 de junho na Praça Mauá, a gente dançou com São Benedito, mas foi uma situação em que a gente estava comemorando o Dia do Tambor de Crioula, que o São Benedito é o padroeiro. A gente já foi em algumas rodas em que a pessoa daquela roda tinha o São Benedito para ser rodado, então as coureiras que estão na roda dançam com ele. E na Festa do Divino, geralmente, quando tem Tambor, porque Tambor de Crioula acontece em qualquer época, não tem motivo. Festa do Divino, Festa de São José Ribamar, festa de aniversário, alguém nasceu, alguém morreu, passou na faculdade, enfim... tudo é motivo para ter

Tambor de Crioula (risos). Então, em uma dessas situações pode acontecer de alguém pedir que seja com tambor (sic). E aí todas as coureiras dançam...

VD: Com o santo.

AM: ...com o santo, da mais velha para a mais nova e depois volta para a mais velha para ela colocar ele no altar, entendeu? O Mestre Amaral quando esteve aqui ele fez uma vivência dessas com a gente. Então a mesma coureira que abre a roda é a mesma que fecha. E aí abre primeiro com esse... todas dançam com São Benedito, interagem, passam São Benedito, depois a mais velha volta, coloca ele no altar, a roda continua fluindo até quando tiver que ser e a mesma coureira que abriu a roda é aquela que vai fechar, certo, então, assim, tem uma especificidade para acontecer a dança com o São Benedito.

VD: E tem uma espécie de umbigada, pernada entre os homens também. Como é que é isso? Como se chama, o que que é?

AM: Então, o pouco que eu sei de Tambor de Crioula, porque eu cheguei agora nesse mundo, é... o que eu aprendi foi que o Tambor de Crioula na verdade começou com os homens, que era uma forma de brincadeira ou luta como a capoeira e chama pernada, mas era... não sei se tinha tambor ou não no nome, mas crioula foi por conta das mulheres. E aí, nas fazendas de engenho e tudo mais, quando os capitães, enfim... os seguranças vinham para ver, eles entendiam que aquilo era uma forma de treinamento para lutar e aí as mulheres vinham para proteger os homens, para esconder, para abafar o caso e aí virou Tambor de Crioula por conta disso. Mas mulher também, e eu vi alguns vídeos já, depois vou até te dar o livro para você ver, de mulher que também faz a pernada. Os tambores são iguais, a parrelha é igual, e aí eles fazem um movimento que vem e... levanta por favor... vem e dá a pernada pela coxa [mostrando como se faz o golpe], é pela coxa, entendeu, que vem e *pum*. E no tempo, aí você cai. A pernada é com força e derruba o outro.

VD: E derruba, um derruba o outro?

AM:.. No tempo do toque. Porque o toque não é diferente. É o mesmo toque que você conhece, que a gente dança, que as coureiras dançam, é o mesmo toque...

VD: É uma dança, é tipo uma dança?

AM: É, que é... é tipo a capoeira.

VD: É como a capoeira?

AM: Exato.

VD: Eu cheguei a ver lá no Mestre Amaral.

AM: Ah, arrasou!

VD: Você já viu... como é que são as festas no Maranhão? Você já foi? Qual é a diferença? Tem diferença do que vocês fazem aqui, do que o Mariocas faz aqui ou outros grupos fazem aqui?

AM: Eu estive Maranhão em janeiro de 2013. Eu conhecia já o Tambor de Crioula há 3 anos porque foi em 2010 que eu conheci. Eu criei uma expectativa muito grande em relação a estar lá na terra do Tambor e tudo mais. Realmente, tem muitos grupos, muitos grupos, mas em sua maioria formados por pessoas mais velhas, por senhoras. Foi o que eu vi... eu não fui para os interiores, então eu não posso te dar essa comparação. Eu estive no Reviver, que é no centro histórico, e tal e eu não vi muita diferença do que a gente faz aqui em relação a toque, a estrutura de roda, né. Eu fiquei só muito decepcionada com uma coisa que eu vi, mas eu não posso te garantir, porque tem a questão do Tambor de Mina, dos encantados, que é uma outra questão, mas que pode ter sido isso que eu vi e eu não tenho como afirmar. Porque no Tambor de Crioula, só as mulheres que dançam, de saia, os homens tocam. E lá no Reviver eu estive presente em uma roda que tinha um homem vestido de mulher dançando na roda e aquilo me deu uma decepção. Mas como eu não sei qual era aquela situação, não posso te... me deu um choque, né, quando você vê, mas não sei qual é a situação, porque encantado pode ser em qualquer pessoa, homem ou mulher, né, mas aconteceu isso. Agora, o que eu achei bem bacana é que as mulheres lá elas se emperequetam com força. Nas rodas que eu tive oportunidade de participar, as coureiras são muito mais enfeitadas do que aqui, né. As anáguas muito bem passadas e arrumadas. Os figurinos delas são lindíssimos. Isso para uma apresentação. Eu não frequentei, além da roda do Mestre Amaral, uma outra roda comum, como a gente faz aqui na Praça Mauá, por exemplo. Mas as apresentações que eu vi de Tambor, os figurinos eu achei impecáveis. E no Mestre Amaral eu tive oportunidade de ir duas vezes, estava grávida né e tudo mais. É... eu achei muito bacana, mas aí era uma roda, então as mulheres estavam só com a saia, não tinha aquela pompa toda. E não teve também nessa roda a dança com São Benedito, né, era uma roda comum que acontece toda

sexta-feira lá. Mas em relação, assim, basicamente né, porque eu já fugi do assunto... (risos). Basicamente eu não vi muita diferença em relação ao que a gente faz aqui, sabe. Sendo carioca eu pude... eu não me sentia assim um peixe fora d'água, por exemplo, entendeu? Foi tranquilo.

VD: Mas em termos de motivações, você vê alguma diferença?

AM: Não entendi, desenha.

VD: Motivos, quais são os motivos para...

AM: Para se fazer o Tambor lá...

VD: ...para se fazer o Tambor lá e aqui?

AM: Hum, sim. Eu acho que aqui...

VD: São espontâneos, são profissionais, são... uma festa...

AM: Cara, aqui no Rio, vou falar aqui da minha área, né. No Rio a gente só tem As Três Marias, que eu saiba, né. No município do Rio, porque em Paraty também tem um outro grupo que faz lá e tem em São Paulo, enfim. Mas no município do Rio tem Mariocas, Três Marias, que não funciona tão bem assim, porque não tem tocador e tal, então para nós aqui, e eu mesmo não sendo maranhense posso dizer para nós, é mais um resgate do que vivenciaram lá, porque lá tem motivo e tem Tambor a toda hora. Quando só tem o Mariocas que faz, quando tem Tambor é um alvoroço, porque não tem toda hora. Agora tem todo mês, mas muito tempo não teve todo mês, então quando tinha Tambor, "nossa vai ter Tambor de Crioula, meu Deus!" O pessoal que é do Maranhão fica desesperado, os cariocas que curtem também ficam, né, como eu. Então agora é mais uma questão de prazer. Obvio que tem profissional também, quando contratam a agente é maravilhoso, né. Tem apresentação, *vam'bora* lá. Mas, independente de ter pagamento ou não, a gente faz o Tambor. Uma atividade que gera prazer para os integrantes independente de estar sempre ganhando ou não, não é uma forma de ser remunerado financeiramente sempre, entendeu? Foi isso que você perguntou?

VD: É sim, basicamente isso. Por que fazem essas rodas? Por que essa roda mensal?

AM: Ah, por que a roda mensal?

VD: É, por quê? Motivos para...

AM: É, então... a maioria dos grupos aqui do Rio de cultura popular se encontra uma vez no mês para tipo treinar, enfim, por em prática as coisas e tal. E a

gente não tinha esse momento... (ah, obrigada! [Sua filha lhe trouxe alguma coisa.]) A gente não tinha esse momento de divulgação. [conversa com a filha.] A gente não tinha esse momento de interação e também de divulgação. Porque muita... mesmo a gente estando no Rio há tanto tempo (“a gente”, eu já estou aqui maranhense. Risos.) Mesmo a Companhia existindo há tanto tempo, muita gente não conhece o trabalho, muita gente não sabe que existe, muita gente muita coisa, então, é importante a gente estar ali ocupando um espaço que é próximo aqui à sede da Casa do Maranhão na Praça Mauá, que está ali lindo, novo, maravilhoso e que a gente tem que botar o tambor na rua para as pessoas poderem conhecer também, entendeu, assim como eu conheci seis anos atrás.

VD: Como é a participação das mulheres, além de dançar? Mulher toca, pode tocar? O que você acha?

AM: Ai meus Deus! Então, cara, (risos) as mulheres não podem tocar efetivamente, né. Mulher canta, graças a Deus, né. Estou podendo fazer isso agora. Mas na manifestação tradicionalmente só homem toca os tambores – meião, crivador, tambor grande e a matraca – fazem coro e as mulheres só dançam e fazem coro e cantam, certo? Podem puxar toadas também. Mas como a gente tem a ideia de disseminar a manifestação, de divulgar, a Companhia Mariocas realiza oficinas, a gente ensina os toques e a dança e tal. E no carnaval (ih, não falei dos tambores batizados, mas eu volto), no carnaval a gente realiza sempre na terça-feira de carnaval uma roda de Tambor de Crioula em que em algum momento da roda as mulheres podem tocar e os homens podem dançar, porque os homens também gostam de dançar Tambor de Crioula, tem alguns homens que dançam muito bem, inclusive. E aí no carnaval eles se... ah!... Dá uma pausa.

...

AM: E aí no carnaval a gente realiza essa roda que os homens podem dançar e as mulheres podem tocar, o que foi maravilhoso, porque eu sempre fui apaixonada por tocar tambor, realizei meu sonho no carnaval desse ano de poder tocar o grande. Maravilhoso, mas, tradicionalmente em rodas não pode. Só a gente... a Companhia Mariocas faz isso, não sei de outros grupos... não tenho conhecimento disso, mas a gente permite essa atividade no carnaval **com tambores de cano**, porque não são... tambores batizados mulheres não podem nem chegar perto. Tem tambor de promessa que eu te falei antes...

VD: Os batizados vocês não podem.

AM: Não, não pode.

VD: E... aí, a outra pergunta: você gosta de tocar?

AM: Gosto! Adoro tocar!

VD: Dançar eu sei que você gosta.

AM: Tocar eu gosto à beça e me descobri cantadeira de Tambor depois da maternidade, porque eu gostava, sempre respondia ao coro e tal, mas eu virei compositora com Maria e eu já tenho duas toadas compostas por conta de Maria.

VD: Legal! Já escutei a toada.

AM: É, aí então é isso, descobri na maternidade a vocação para compor também.

VD: Quem frequenta essas rodas? Não o grupo, mas quem é o público?

AM: Ah, sim, na roda nossa da Mauá?

VD: Todas as rodas, da Mauá, as outras... Quem são as pessoas que vão assistir?

AM: Então, muitas pessoas... nas rodas, porque apresentação é o público do local. Mas nas rodas são pessoas de outros grupos, de outras manifestações que vão prestigiar a gente também e pessoas que estão passando por aquele local. Muitas pessoas que não são de grupo nenhum, mas que conhecem o trabalho da Companhia, que são maranhenses ou não, porque pode ser de outro estado também e que vão prestigiar a gente nessas rodas.

VD: Como é a organização do grupo? Tem uma direção, tem um...

AM: Tem. Então, a Companhia Mariocas é formada, foi fundada, na verdade, pelos gêmeos Rômulo e Ramon e hoje eles direcionam junto também no corpo... legal, tem assim, Rômulo, Ramon e a Chica como diretor, presidente e tesoureira e no momento Pâmela Carvalho e Aedda Mafalda em produção.

VD: E o grupo vive... Como sobrevive?

AM: Então...

VD: Da vontade de fazer...

AM: Muito da vontade de fazer, muito mais, né, porque a gente não tem... a gente já foi contemplado algumas vezes por edital, mas que foi adquirida a Kombi, mas a maioria dos trabalhos que a gente tem, a gente divide o cachê entre os integrantes do grupo e cumpre coisas legais, enfim, de documentos e tudo mais. A

gente trabalha, como eu te falei. Eu e a Pâmela, a gente trabalha e o Ramon também focando na divulgação do trabalho, para cada vez mais a gente receba convite, já fizemos trabalhos no SESC, já fizemos trabalhos em outros lugares. Já tivemos a oportunidade de viajar para fora do país para poder mostrar o Tambor de Crioula e o Bumba-meu-boi também, que a gente também trabalha com Bumba-meu-boi. Mas, assim, não tem uma renda fixa mensal, é por apresentações que acontecem. A gente vai se organizando dessa forma.

VD: E alguém vive do grupo? Só do grupo? Todo mundo tem profissão?

AM: Não, todo mundo tem uma outra atividade.

VD: Sobre os tambores. Quem constrói? Vocês trazem os tambores? De onde vêm?

AM: Então, alguns tambores... Quando eu cheguei na companhia, já existiam duas pares de tambores... tem duas pares de tambores que são batizadas, Dois Irmão e a outra eu não me lembro qual é o nome. Mas as pares de cano é Ramon que faz, é Ramon que cobre, como a gente chama. Cobrir o tambor é como você bota o couro. E aí... as de cano, principalmente. As de madeira, quando eu cheguei elas já existiam, então eu não posso dizer se ganhou ou se foi ele que fez, eu realmente não sei.

VD: Quais são os sotaques? Qual é a diferença dos sotaques?

AM: Ah, tá. Então, os Tambores do interior do Maranhão são mais cadenciados, mais lentos, os Tambores da capital são mais acelerados. O Mestre Felipe, não sei se você já pesquisou ele, mas se tiver pesquisado vai pesquisar, ele não gostava de matraca, ele dizia que... ah, vou te emprestar meu livro, se não tiver também comprado, Mestre Felipe por ele mesmo.

VD: Ah, eu tenho.

AM: Já tem, então tá. Então, nesse livro ele diz que usa matraca quem não sabe fazer tambor gemer. Fazer tambor gemer e tirar o som do tambor, né, então o cara queria puxar a sardinha para o lado dele, né, o cara que não sabe fazer o tambor tocar usa a matraca para dar uma enfeitada. De verdade, eu curto dançar as duas formas. Dá um tcham, para a apresentação é bacana a matraca. Mas para dançar é legalzinho mais cadenciado, é mais gostosinho, entendeu, então tem, que eu conheço, tem esses dois tipos, essas duas formas de tocar o Tambor. Com

matraca, que são aqueles dois bastões de madeira que tocam o corpo do tambor grande e sem matraca.

Rômulo Costa

Data: 10 de dezembro de 2016

Duração: 17 min e 09 seg

Rômulo Costa: Rômulo Costa, nascido em São Luís do Maranhão, sempre trabalhei com cultura popular e... é isso, acabou (risos).

VD: Calma, um pouquinho mais. É... qual é a sua idade?

RoC: 47 anos.

VD: E... profissão?

RoC: Profissão: dançarino e eu trabalho com antenas UHF.

VD: E a sua relação com o Tambor de Crioula começou quando?

RoC: Na verdade com cultura popular, começou desde novinho, já vem de família, já vem de berço. A cultura popular brasileira já vem dos meus avós, tataravós, então eu comecei desde novinho.

VD: Com quais... que tipo de manifestação começou?

RoC: Tambor de Crioula, Cacuriá, Boi, Dança principalmente, né, eu fiz parte do movimento negro, então não deixo de fugir (sic) das nossas raízes.

VD: Mas, especificamente o Tambor de Crioula começou nessa época também ou veio depois?

RoC: Não, começou nessa época, né, porque sempre trabalhamos com dança, trabalhamos com a cultura, já veio... o Tambor de Crioula já veio desde pequeno. É... promessa de tios, promessa de avós. Faziam Tambor na sua porta porque não-sei-quem caiu doente, então está sempre presente na nossa vida o Tambor de Crioula, porque assim, quando acontecia uma coisa assim... passei no vestibular, vou fazer um Tambor na porta da casa da sua mãe, meu pai caiu doente, vou fazer uma promessa para o meu pai ficar bom na porta de casa. Então o Tambor de Crioula na verdade sempre foi uma promessa para São Benedito. "São Benedito, se o Sr. curar o meu familiar eu te prometo um Tambor de Crioula." Então, sempre isso foi presente.

VD: E o Tambor de Crioula acontece o ano inteiro?

RoC: No Maranhão acontece o ano todo, o ano inteiro. Ele dá uma parada na páscoa, aí antes da páscoa dá uma paradinha, depois volta tudo de novo, depois do carnaval ele dá uma parada e depois volta tudo de novo.

VD: O que que é punga?

RoC: Punga. A punga da coureira, a punga no tambor. A punga é aonde que a coureira dá uma umbigada na outra, uma união de umbigo. Na verdade a dança brasileira é dança de umbigada, então a punga no Maranhão é a pungada de uma coureira na outra, então a punga no tambor, o cara está tocando aqui e está metendo a mão no tambor e fala é... “olha a punga coureira, olha a punga coureira”, e dá uma porrada no tambor que vai bater certinho com a batida da dança com ela. É isso a punga.

VD: E as duas coisas são chamadas punga, essa interação entre as duas coureiras e a interação entre a coureira e o coureiro? Tem uma diferença? As duas são pungas.

RoC: Não, não tem. As duas são pungas. A punga do tambor, na verdade. A essência do Tambor é a punga.

VD: Mas são coisas diferentes, uma coisa é umbigada e a outra coisa é uma espécie de interação entre a coureira e o tambor. O que tem de igual entre as duas coisas?

RoC: Para nós que estamos fazendo ali, não tem diferença, é uma interação entre a coureira e o tambor e a interação entre coureira e coureira, juntos, entendeu. Então para nós não tem diferença, porque como ela está brincando com o tambor, fazendo a punga para o tambor, ela está brincando também fazendo a punga com a coureira. Então para nós não tem diferença. Estamos tocando naquele momento ali, não tem diferença.

VD: E aquela parte com o santo, aquilo é punga também? Aquela parte com a imagem do santo.

RoC: Não, ali, na verdade, quando é um Tambor de promessa. Ali é quando é um tambor de promessa. Como a nossa brincadeira, o nosso grupo, não é um grupo de Tambor de promessa, é Tambor de rua, Tambor para apresentação, então a gente não leva São Benedito para a rua, para fazer uma assim. Todos os nossos eventos a gente não pode levar São Benedito, porque nós não somos de promessa. O Tambor de promessa tem que levar São Benedito para brincar na roda.

VD: E só quando tem promessa.

RoC: É, Tambor de promessa. Tem grupos, quando é na páscoa, eles botam o São Benedito na roda. Ou então quando é Tambor para São Benedito, no dia dele,

São Benedito, o pessoal leva, promessa... Um Tambor no dia de São Benedito, vou levar o São Benedito para a rua, vou levar para a praça, vou levar para uma rua, um espaço. Isso é outra história.

VD: E a pernada entre os homens? É punga também? Como é que é o nome? Como é que funciona?

RoC: Na verdade a pungada dos homens é uma... É muito difícil você hoje ver essa pungada no Maranhão, hoje é muito difícil. Só lá no interior do interior que você vê a pungada dos homens, que é batendo a coxa contra a coxa do outro para deixar o outro cair. Na verdade também é uma punga, não deixa de ser uma punga. É... na verdade eu te juro que não vejo mais isso. Em São Luís mesmo você não vê isso. Nos interiores mais próximos da capital São Luís, também não vê mais. Você vai encontrar de um, dois a três interiores a pungada dos homens. Então a gente não se baseia muito nessa pungada dos homens, não.

VD: Mas é uma punga também?

RoC: É uma punga também.

VD: Você vê muita diferença entre as festas de Tambor de Crioula aqui e lá no Maranhão? Os motivos para fazer festa aqui e para fazer lá são diferentes? As festas em si são diferentes? Quais são as diferenças?

RoC: Eu não vejo muita diferença, eu vejo mais é dedicação. Na verdade diferença a gente não vê muito, é dedicação. Porque lá, o pessoal lá se envolve muito. Se é... se junta muito nessa... na festa da cultura. Aqui é um pouco mais disperso... Na verdade a gente chama de regiões para regiões, né. Então lá o pessoal tem mais fé, tem mais gás, mais fé na cultura, na raiz, no santo, né, então, aqui não, aqui ainda é oba-oba, "eu vou só para ir", eu vou... não, lá o pessoal se entrega para as festas juninas, para as festas folclóricas.

VD: Por que vocês fazem as rodas de Tambor de Crioula?

RoC: Porque a gente gosta, bicho, para não esquecer nossa raiz. Sem patrocínio, sem apoio. Nós fazemos porque nós gostamos, porque está no sangue. É muita força de vontade de fazer acontecer. Porque, na verdade, não sei se meu irmão vai te falar, quando a gente sai da nossa cidade para a cidade dos outros, para outro lugar, a gente perde nossas raízes, na verdade é isso. Então para a gente não perder nossas raízes, nosso sotaque, nossas falas, nossas comidas, a nossa cultura, nós montamos esse grupo, 'bora' pra rua, fazer e acontecer. Hoje tem

cachê, amanhã não tem cachê. Hoje tem um pão para comer, amanhã tem um caviar, e aí estamos indo, acontecendo, entendeu?

VD: E, mudando agora totalmente, como é a participação das mulheres no Tambor, a participação das mulheres e dos homens? As mulheres dançam, os homens tocam. Mulher pode tocar? Homem pode dançar? Como é que é isso? O que você acha disso?

RoC: Desde que eu me entendo como gente, o que passaram para nós, nossos tataravós, nossos avós, nosso pai e mãe, o que passaram para nós, que é... mulher não entra na r... homem não entra na roda para dançar, só mulher, só mulher que dá punça, só mulher. No Maranhão, eu te falei aquela história da punça dos homem, os homem dança, mas não dança de saia, não dança, não, eles dão uma pungada no outro, não dança, dão uma pungada, faz uma brincadeira. Mas homem botar saia, entrar na roda, isso é fora de cogitação. Então isso a gente tem de manter, passaram para a gente. Não adianta você fazer uma coisa que te passaram hoje assim, eu vou tirar esse copo daqui, vou botar aqui, porque está errado. Não, se esse copo tem que ficar aqui, eu vou deixar esse copo aqui porque foi isso que me ensinaram. Isso é respeito com a cultura. Eu acho assim, né, eu vejo assim, beleza?

VD: Mas aqui... Mas tem umas rodas em que acontece essa...

RoC: Na verdade essa roda...

VD: É só aqui no Rio?

RoC: ...acontece aqui no carnaval. Essa roda de homem botar saia, nós fazemos no carnaval. Porque não é o compromisso com o Tambor, é uma brincadeira, aquela hora é uma brincadeira, o pessoal quer... "vou botar uma saia. Vamos botar". E a gente bota as meninas para tocar, mas isso é no carnaval, só um dia só, e não é sempre, a gente até... As pessoas falam que nós somos até radical com essa história de botar homem para dançar na roda. Não é radical, é [inaudível] para a gente. Então no carnaval, que é uma coisa louca, uma festa, uma... manifestações, nós fazemos essa brincadeira.

VD: E... quem frequenta essas rodas? Não as pessoas do grupo, mas a... quem é o público, quem são as pessoas que vão assistir?

RoC: Na verdade é mais as pessoas que gostam da cultura, que gostam da arte, né. Quem gosta de ver, porque na verdade [inaudível] diferença. De onde eu

moro, né, Pavuna, para cá para o Rio, para o centro, o pessoal curte, gosta e respeita. Lá onde eu moro o pessoal não respeita a cultura, na verdade, a cultura popular, as pessoas não respeitam.

VD: Na Pavuna?

RoC: Na Pavuna, então as pessoas não respeitam muito, porque tocou tambor no nosso país é macumba, então... as pessoas, na verdade não é culpa deles, é culpa do estudo, do estudo, da escola que não passa a... a história verdadeira do negro, do... das danças, né, do... das brincadeiras. Então não é culpa, na verdade não é nem culpa do... do pobre morador, não é culpa das pessoas, é culpa das escolas que não passa a história, eu já bato muito nessa tecla também, porque nós tentamos fazer várias vezes lá e não rolou, então a gente vê a diferença, o público daqui é um público mais que é... que se envolve com a arte, que é artes plásticas, as pessoas que trabalham mais com a cultura mesmo, né. E os amantes, como vários é... poetas, o Ferreira Gullar estava sempre com a gente também, já fez parte do grupo, a gente foi fazer várias apresentação para ele, então é por aí.

VD: Como é a organização do grupo? Tem diretor, tem...?

RoC: Tem, tem uma diretoria, tem um presidente, tem uma coordenadora, tem o pessoal que trabalha com a divulgação, então cada um tem uma função. Somos seis pessoas, cada um tem uma função de fazer acontecer o grupo.

VD: E que tipo de financiamento, tem... rola dinheiro, rola... tem gente que contrata?

RoC: Na verdade é assim... tem gente que contrata quando... tudo é dividido, quando nós temos uma grana legal, a gente divide com o grupo, quando a gente não tem a gente fala "galera, não tem cachê, quem quiser ir, vai, quem não quiser não vai." Aí pode ser de baixo da ponte, pode ser em um shopping center, com a gente não tem preconceito. E a galera não... "ó, eu vou, eu não vou", é assim. Na verdade, o grupo é uma irmandade, né, se dá, dá; se não der também não deu, a gente não vai ficar zangado com ninguém.

VD: E os tambores, você traz tambores de lá? Você fabrica aqui?

RoC: Alguns nós fabricamos aqui, né, montamos aqui. Outros foram doados pelos grupos de lá também do Maranhão, certo, vários grupos que apoiam, que gostam e vê falar da gente aqui e manda um instrumento, manda uma matraca, manda um pandeirão, manda uma retinta, manda até um Tambor de Crioula

completo para a gente também, manda um Boi, né, então, a galera cada um vai mandando o que pode mandar.

VD: Vem do Maranhão?

RoC: É, vem do Maranhão, vem de lá.

VD: E eles são batizados aqui? Ou já vieram batizados?

RoC: Uns boi nosso foi batizado lá, outros foi batizado aqui, Tambor de Crioula também, um foi batizado aqui. Como nós temos vários tambores, uns foi batizado aqui, outros já vieram batizados de lá, doações dos grupos...

VD: E quem batiza o tambor? É um padre?

RoC: É um padre. Na verdade, no Tambor de Crioula é o padre, né, vai para a porta da igreja e o padre batiza o Boi. Mas também pode ser uma mãe de santo, ela batiza também, e assim vai. O nosso tambor foi batizado em uma casa de umbanda, uma casa de Tambor de Mina, lá em Nova Iguaçu, nosso Tambor de Crioula foi batizado lá.

VD: E, fala um pouco sobre os sotaques. Quais são as diferenças, quais são os sotaques?

RoC: É, do Bumba-meu-boi são vários sotaques, tem o sotaque da ilha, tem o sotaque da Baixada, tem... o sotaque de costa de mão que do interior do interior. Então são... o da ilha, o tambor os... ilha né, os pandeirões para cima, Baixada, os pandeirões para baixo repenicando, então... uns boi usa instrumento de sopro, né, Bumba-meu-boi que é o Boi de orquestra, como chama. Na verdade, o Boi da orquestra é o Boi do pessoal que tem mais dinheiro, então o Boi da ilha, o Boi de Pindaré, é só o pobre que não tinha dinheiro, pegava o couro, cobria um... pegava uma árvore cobria uma... e fazia o tambor. E quando foi para São Luís mesmo, para a capital mesmo e como o pessoal possuía mesmo instrumento de sopro, começaram a misturar o sopro com os ritmos africanos, com ritmos indígena, aí fez... montaram o Boi de orquestra.

VD: E do Tambor de Crioula?

RoC: O Tambor de Crioula só tem um ritmo só, é o tambor grande, meião e crivador. O Boi tem vários ritmos, mas o Tambor de Crioula não tem, só tem um ritmo só, uma levada só.

VD: Então é isso, obrigado pela entrevista.

RoC: De nada, nós estamos aqui para fortalecer essa... esse trabalho seu, né, então... Eu só queria deixar um recado, essa herança foi deixada por nossos avós, hoje cultivada por nós, valeu? Obrigado.

VD: Obrigado a você.

Ana Cleia Borges

Data: 10 de dezembro de 2016

Duração: 10 min e 56 seg

VD: Muito bem, é.. nome, idade, naturalidade, profissão.

Ana Cleia Borges: Então, meu nome é Ana Cleia Borges, tenho 40 anos, sou natural do Maranhão, São Luís, e hoje eu sou coordenadora de atendimento do hospital Quinta D'Or.

VD: Como começou a sua relação com o Tambor de Crioula, foi lá em São Luís...?

ACB: Bem, eu não conhecia o Tambor de Crioula, na verdade eu nunca nem tinha visto falar, por ser maranhense, né. Eu conheci o Rômulo e o Ramon aqui no Rio e aí fui me aproximando, conhecendo as culturas e aí foi aonde eu conheci algumas culturas do Maranhão, inclusive o Tambor de Crioula e me apaixonei por tudo isso, por ser maranhense e não saber que existia essas culturas tão lindas, tão maravilhosas.

VD: E você não participava de nenhuma atividade desse tipo no Maranhão?

ACB: Nenhuma atividade desse tipo eu participava.

VD: Você veio para cá com... que ano, com que idade?

ACB: Vim para cá em 96, tinha 17 anos, eu acho. Não me recordo, mas eu acho que era 17 anos. Mas a única cultura mesmo destinada de São Luís do Maranhão era o Reggae que foi o que eu já vivenciava lá e aí aqui no Rio também encontrei e me identifico muito e aí comecei a me apaixonar pelo Tambor de Crioula através da Companhia Mariocas onde o Rômulo e o Ramon foram me dando esse ensinamento.

VD: E você participa de alguma outra atividade cultural semelhante ao Tambor, aqui no Rio?

ACB: É, participo sempre com eles, sempre que tem algo diferente, a gente vem para os ensaios, vamos aprendendo. Não conhecia o Bloco Tradicional, hoje passei a conhecer. Eu era [inaudível] nos instrumentos, não tinha ritmo e aí fui me aprimorando e fui conhecendo, desenvolvendo e são essas atividades mesmo culturais, o Jongo, não conheço ainda, estou aprendendo ainda e muito pouco.

VD: E sempre com o Mariocas ou participa de outros grupos?

ACB: Sempre com o Mariocas.

VD: E o que é a punga?

ACB: A punga, assim, pelo ensinamento que eles me deram é o momento que você tem que entrar na roda e tem que dar essa umbigada com a coureira que está dançando para que ela entenda que você para entrar no Tambor você tem que... é uma licença, tem que pedir licença e para a coureira que está dançando entender que você está entrando também na roda. E além de pedir licença para você poder dançar para aqueles tambores.

VD: Então a punga é uma forma de pedir licença? O que que significa a punga?

ACB: É, é uma forma de pedir autorização para entrar em uma roda para dançar.

VD: E tem uma diferença entre punga e umbigada?

ACB: Eu acho que não. Acho que punga é o nome que dá para a umbigada.

VD: É uma coisa só, então?

ACB: Eu acho que é uma coisa só, dá o nome de punga e na verdade é umbigada.

VD: E aquela dança que tem entre a coureira e o tambor grande?

ACB: É uma forma de você estar se divertindo, estar se apresentando ali para os coureiros, para os tambores, de estar se exibindo, mesmo, rodar a saia, é... deixar, né... se sentir livre, liberta, dançar mesmo, é a forma de se apresentar para eles e para o tambor em especial.

VD: Eu sei que você não chegou a participar do Tambor lá no Maranhão, mas você tem alguma... sabe alguma coisa a respeito da punga entre os homens? Aquela pernada entre os homens? Você tem alguma coisa para falar, sabe alguma coisa?

ACB: Eu estive no Maranhão tem 4 anos, apesar de ser maranhense não conhecia. Eu cheguei sim a participar de uma roda de Tambor de Crioula lá na cidade, em São Luís, no centro cultural, no centro histórico de São Luís. Tive a oportunidade de dançar, foi muito bacana, mas essa punga entre os homens eu já vi só através de vídeo, assistindo DVDs eu vi e eu acho que é o mesmo entendimento do que uma coureira dá a umbigada, eu acho que os homens realizam

essa punga para mostrar que ele está entrando para dançar, para pedir licença aos tambores. Eu acho que deve ter o mesmo significado.

VD: E a festa do Maranhão, comparando com as festas de Tambor no Rio, tem diferença? Você percebe diferença?

ACB: Sim, tem muita diferença, é... a cultura lá é mais forte. Aqui a gente tenta mostrar o máximo que podemos, mostrar nossas raízes, nossas culturas, né, mas lá é muito forte, tem muita diferença, as pessoas respeitam muito mais. É, o número de pessoas são maiores também. Tem muita diferença sim.

VD: E como é que é isso de fazer o Tambor aqui no Rio? Por que que faz no Rio? Qual é o motivo, qual é a... o que leva a fazer?

ACB: Aqui no Rio leva é a gente mostrar mesmo a nossa cultura da nossa cidade, de onde nascemos. Mostrar o quanto é importante, o quanto é bonita a dança, é... O quanto é valorizado lá e a gente tenta mostrar aqui para que as pessoas também passem a valorizar melhor, é... Ter um conhecimento maior de São Luís do Maranhão.

VD: E com relação à participação das mulheres na roda, você... como é que é essa coisa da mulher tocar tambor? Você toca, você gosta, já tocou?

ACB: Eu não toco, é... tem alguns grupos, acho que até em São Luís também, as pessoas... tem algumas mulheres que tocam, mas pelas informações que eu tive, conhecimentos e os estudo, né, referente ao Tambor de Crioula o ideal que são os homens que tocam. Mas hoje em dia já tem muita coureira tocando, acho bonito, acho legal isso. Já fiz uma oficina, já toquei, achei bem bacana. Dá vontade às vezes, quando eu vejo um coureiro tocando assim sem ritmo, dá vontade de, por ter feito a oficina, dá vontade de pegar o tambor e tocar, né, mas eu respeito essa informação que só coureiro toca, mulher não senta no tambor, eu acho isso bem bacana.

VD: Em relação ao público, quem é o público que frequenta essas rodas?

ACB: O público depende do lugar onde estamos. As rodas são bem divulgadas, o Tambor de Crioula é bem divulgado hoje nas redes sócias e aí o povo que valoriza a cultura brasileira são os mais frequentantes, mas o público é... depende do lugar onde estamos [inaudível]... É, público dos Estados Unidos, americanos, Rio de Janeiro, Paraíba, São Paulo. Depende do lugar onde estamos nos apresentando.

VD: Vocês foram para os Estados Unidos, né, você foi?

ACB: Não, não tive essa oportunidade, fiquei doente, fiquei chateada, mas eu sei que a Companhia Mariocas desenvolveu um bom trabalho, mostrou as nossas raízes lá também, não só o Tambor de Crioula, mas como o Bumba-meu-boi, o Bloco Tradicional que eles levaram. Levaram um pouquinho Cacuriá e tenho certeza que foi bem bacana, mas não tive a oportunidade de ir.

VD: E como é que é a organização do grupo? O grupo tem uma organização, tem uma estrutura, tem líder, tem é... gerente ou o que for?

ACB: Sim, tem uma estrutura, tem um presidente, que é o Ramon, tem o diretor, o Rômulo, tem a tesoureira que é a Chica, tem a Mafalda e a Pâmela como produtora. Hoje tem uma organização, controle dos figurinos, tem grupo de redes sociais, aonde a gente vai se comunicando, é... estrutura para divulgar o que vai ser feito, onde vai ser feito, quantas pessoas podem participar. Hoje está bem organizado, a Companhia vem só crescendo, graças a Deus, e está bem bacana, bem organizado.

VD: E como é que é a questão com dinheiro, tem pagamento, tem... vocês fazem só...

ACB: Tem pagamento, dependendo do cachê tem pagamento, tem apresentações que não tem pagamento, porque infelizmente dinheiro tem que servir para alguma coisa da Companhia, conserto na nossa Kombi, conserto de figurino, para guardar um dinheirinho para a gente fazer a nossa festinha de final de ano, que nos encontramos em Copacabana. Mas sempre que o cachê é um cachê que dá para contribuir aos participantes, nós recebemos por isso. Mas quando não dá, graças a Deus, hoje todos entendem e é isso.

Ramon Costa

Data: 10 de dezembro de 2016

Duração: 38 min e 53 seg

VD: Muito bem. Primeiro, nome, idade, naturalidade, profissão.

Ramon Costa: Sou Ramon Costa, São Luís do Maranhão, 47 anos, brincante da cultura popular. Minha formação é Dança Afro Primitiva, 15 anos fazendo isso. Passei por outros tipos de dança, como Jazz, contemporâneo, dança clássica, balé clássico, né. E as culturas populares do Maranhão. Fui bailarino do grupo do Teatro Municipal do Maranhão, até chegar ao Rio de Janeiro.

VD: E você quando veio para o Rio de Janeiro, você fundou o Grupo Mariocas? Foi você que fundou o Grupo Mariocas com seu irmão?

RaC: Sim. É... Amante e brincante da cultura popular do Maranhão, fazendo isso desde 15 anos, né, brincando com essas brincadeiras. E dançando na nossa cidade, fazendo. E quando a gente brinca, quando nós brincamos, quando nós fazemos a dança clássica ou outro tipo de dança, dança afro, os dançarinos brincantes, eles sempre se envolvem nos grupos de cultura popular [inaudível], a gente é do teatro municipal, mas está brincando nos grupos de cultura popular. Viemos assim no movimento negro do Maranhão, que tem uma referência forte dentro da cultura negra, e para a gente não foi diferente, né. Com grupos, né, de dança lá no Maranhão, grupos de dança afro, principalmente, para nós, foi fundamental o grupo GDAM, Grupo de Dança Afro Malungos, fomos também [inaudível] do grupo, Malungos quer dizer companheiro de primeira viagem em Iorubá. E fomos convidados no começo desse grupo lá, dessa companhia GDAM, fomos convidados a brincar e dançar. A especialidade deles era só dançar. Depois abriram para cultura popular. E fomos com o grupo deles quando, passamos 15 anos no grupo, dançando brincando. E isso foi acontecendo até eu chegar ao Rio de Janeiro. E quando a gente faz isso, quando chega em outra cidade que não é nossa, o que é essa cidade, o que tem que fazer, né? Nós já estávamos bem vistos na nossa cidade, aparecendo nos programas de televisão e viemos ao Rio de Janeiro fazer um programa de televisão com a Regina Casé, Brasil Legal em 1995. Chegamos ao Rio de Janeiro já com o olhar diferente que hoje a gente vê o Rio de

Janeiro. E batalhando por um objetivo, né, não só de ser famoso, mas fazer o que a gente vinha fazendo. O Reggae também no Maranhão é muito forte. Montamos grupo de Reggae, a dança Reggae, no Maranhão, primeiro grupo de dança Reggae no Maranhão foi o nosso. Eu e ele montamos, eu e meu irmão, Rômulo. E aí, viajamos Norte e Nordeste, viajamos para o sul com uma banda chamada Tribo de Jah, o grupo de dança era Jah Rastafará, e fazendo isso começamos a viajar o Brasil.

VD: Mas aí vocês vieram ao Rio de Janeiro em 96, né, pela primeira vez?

RaC: 95.

VD: E... mas quando é que vocês vieram já instalados e formaram o Grupo Mariocas. Desde quando o Grupo Mariocas existe?

RaC: É, desde 2002. Quando a gente estava atarefado com algumas coisas na nossa área de dança, de Reggae, fizemos Revista Raça, fizemos outros programas, então a gente não estava muito com essa visão da cultura popular, mas sentia falta, quando chegava o mês de junho, julho, “cadê o Boi, cadê o Tambor de Crioula, cadê o Cacuriá, cadê o Lelê?” E não tinha, né. A gente procurando, não tem, não tem. Viemos conversando, eu e meu irmão e mais um amigo nosso chamado Silvio Pinto, também dessa linha. Fizemos parte de outros grupos lá no Maranhão, fomos do grupo Cazumbá, também que faz essas mesmas brincadeiras, e ele veio, o meu irmão com ele, esse Silvio, juntamos em 22 de agosto de 2002 e montamos a Cia Mariocas, fazendo só mais o Tambor de Crioula do que o Boi. Fazíamos o Boi mas não tinha percussionista. É um pouco difícil encontrar percussionista nessa área do Boi do Maranhão. Mas ia fazendo oficina. Mestre Felipe, fizemos oficina com Mestre Felipe. Fizemos oficina com, é... com o Celsinho lá do Maranhão, que mora hoje em São Paulo.

VD: Mestre Felipe veio dar oficina aqui?

RaC: Veio, veio dar oficina aqui. César Nascimento também, que é discípulo do Mestre Felipe. Conheci Mestre Leonardo, também fomos... No Maranhão a gente já conhecia eles, mas a gente não era tão chegado a ele. A gente ia nas festas de Tambor de Crioula, sabe. Até porque a dança afro nos permitia a gente ir nesses... pesquisar esses mestre, né, e brincar com essas pessoas, né. Ir para as festas, né. Mestre Felipe, Mestre Leonardo, Mestre Nivô. Esses foram os grandes mestres do Tambor de Crioula no Maranhão. E aí, com essa vontade de fazer, de brincar,

sentindo vontade da nossa brincadeira, juntamos eu, meu irmão e o Sílvio, né, Ramon, Rômulo e Sílvio, montamos a Companhia Mariocas com estatuto, com uma ata de fundação, com os três fundadores, diretor, presidente e secretário. Montamos essa estrutura de direção na Companhia e aí sim a Companhia surgiu, convidando uns amigos e umas amigas, que eram maranhenses com a mesma vontade de brincar, né, com a brincadeira nossa, do nosso estado maranhense. Vamos pegar aqui a Rosa e a Francisca que foram uma das primeiras que segurou a onda conosco. Aí veio Dona... mais duas pessoas incríveis, Dona Maria José e Dona Dolores, do interior do Maranhão, de Serrano. Elas tinham muito conhecimento, para a gente foi muito valorizante de trazer e brincar conosco. Aí entrou Dona Cecília, aí hoje que o nosso mestre que é o Mestre Galinheiro. E foi procurando pessoas que realmente tinham alguma coisa a ver... Porque não é só chegar “vamos fazer”, né? Vamos fazer o que? O que que é isso? São pessoas mesmo que viveram isso. E quando chega aqui, não tem, né. Então eles chegam numa cidade, não tem, eles começam a perder essa identidade cultural, que era o que estava acontecendo conosco, nós estávamos perdendo nossa identidade cultural. Tivemos oportunidade de fazer outras coisas, aqui nessa linha, conversamos com a Marlene Matos, que na época era a empresária da Xuxa. Ela veio, pediu que a gente fizesse um Funk Melody, alguma coisa. Digo, a gente pode até fazer, né, para aparecer. Vamos ver como é a essência disso, vamos fazer, vamos arregar o dente e tal, bonito, beleza. Mas era isso que a gente queria mesmo de coração? Sabe? Não é.

VD: Então qual é a importância disso, do Tambor? Qual é a importância de fazer Tambor no Rio?

RaC: É, assim, acho que a valorização, primeiro, de uma cultura do nosso país. Esse é o priorde (sic). O que que é, certo, a Companhia Mariocas, hoje fazendo?... porque antigamente era Rômulo e Ramon, os gêmeos Rômulo e Ramon. Hoje em dia não, hoje é Companhia Mariocas, certo? Não tem mais Rômulo e Ramon. Tem uma companhia, tem pessoas, né. Então para a gente ainda é mais valorizante e mais fundamental de estar fazendo... são pessoas que vêm com a vontade, tem pessoas com mais de 40 anos aqui de Rio de Janeiro, que perdeu isso e hoje está conosco e brinca, com cachê, sem cachê. Vai se for de baixo da ponte, vai se for no teatro italiano, no palco italiano. Vai, não tem essa... Porque é isso que no interior do Maranhão acontece. Não tem o valor financeiro de receber, mas de

fazer, de brincar. Isso é o que valoriza mais a gente, de estar fazendo e valorizando, seja essa a cultura que for, mesmo que fosse de outro estado. É a mesma coisa, é fazer com a mesma intenção de mostrar para essa massa que o nosso estado não passa na escola, não passa na área de educação, No Maranhão a gente tem isso, né. Porque a gente dava aula em escolas, mês de junho, julho, para os meninos, para os alunos. Desde pequenininho, desde a creche com Coco. Com os mais velhos, Cacuriá, outras brincadeiras, o Boi vinha tudo isso tinha nas escolas. Hoje no Brasil, isso não tem, mas no Maranhão ainda existe isso. Mas também porque está em tudo quanto é lugar. Você vê um Tambor de Crioula, vê um Boi, vê um Cacuriá, vê uma dança do Lelê, vê uma dança sabe, então a gente tinha isso, então a gente não precisava ir buscar. Estava na porta de casa.

VD: E então como é que começou sua relação com o Tambor, foi de criança ou foi em alguma instituição, alguma...

RaC: Isso... a gente já via isso desde criança na porta de casa, porque os Bois, o Tambor, eles vão na porta de casa. Às vezes é um pagamento de promessa, né, minha avó fazia... “eu vou fazer um Tambor de Crioula na minha porta, porque eu pedi isso e isso”. Ela contratava um Tambor de Crioula ou amigos dela que ia lá e paga o Tambor de Crioula para São Benedito. “São Benedito, me dê isso, faz aquilo, que eu vou fazer um Tambor na minha porta”. O Boi, a mesma coisa. Então, isso já vinha para a gente, a gente não ia buscar. Então essa... desde pequeno, quando começamos a dançar, a ser dançarino, ser bailarino, e aí isso fica mais forte, porque você vai buscar isso, nos interiores, não só na capital, São Luís, mas ir nos interiores, indo buscar isso, vendo isso, sabe. Conversando com os mais velhos. E quando você quer, você busca, vai na fonte, né. Mesmo que você veja, que você brinque, que você dance, mas você tem que ir na fonte. Respeitando sempre os mais velhos, valorizando muito os mais velhos. E isso, eu e meu irmão fomos buscando, né, viagem... ia com o grupo GDAM nos interiores, ia para uma festa lá, que nós ia apresentar a dança afro. Mas lá tinha o Tambor de Crioula, tinha o Boi, tinha o Lelê, tinha Dança do Boiadeiro. Então a gente vinha buscando, se entrosava, brincava, cantava com eles. Tocava. A gente não foi buscar uma oficina de tambor, porque a gente já estava lá dentro: “toca aí, é assim...” Então isso naturalmente vem.

VD: Mas você teve alguma formação, você estudou em algum lugar? Dança?

RaC: No GDAM. O GDAM foi uma escola para mim. Lá era dança afro, né. Mas a gente ia buscando essas culturas populares. Porque a gente tinha dois espetáculos, a dança afro e o espetáculo de cultura popular. Então, nessa a gente vinha buscando... Tem o CCN, Centro de Cultura Negra do Maranhão, também foi uma área que a gente estava lá sempre, saíamos no bloco de lá, então isso muito nos ajudou, porque... estudar, ir ali, vamos ver o que isso aqui, sabe, buscando. Entra em um grupo chamado Casa de Referência do Maranhão, que vem de tudo, as brincadeiras populares do Maranhão. Depois entra no Teatro Municipal. Então para a gente foi uma fonte de tudo isso que a gente faz.

VD: E, mudando um pouco de assunto, o que é punga?

RaC: A punga é o auge do Tambor de Crioula. A punga é a essência da coureira. São duas pungas. O que você pergunta que é a punga? Tem duas pungas, a punga do tambor e a punga da coureira. Você quer saber o que, a punga do tambor e a punga da coureira?

VD: Tudo. As duas.

RaC: A punga da coureira é o auge do Tambor de Crioula. A coureira se dá, certo, para o encontro da umbigada. Porque a gente hoje chama de punga, mas se chama umbigada. A umbigada do Jongo, a umbigada do Coco. Mas o Maranhão, a punga, ela encosta barriga com barriga. É aquela área da mulher, da gestação, da barriga, que passa uma energia para a outra na roda. Essa é a punga da coureira. É uma hora que a coureira já está ali, já dançou, já brincou e chama a outra coureira: “vem coureira, eu quero passar essa dança para você; já brinquei, já dancei, já punguei para o tambor, agora vou passar essa punga para outra coureira; certo, e então a responsabilidade é sua, então vai brincar”. É o ápice do Tambor de Crioula, a punga, [batendo com as mãos] pungou. O que que é a punga do coureiro, que ele dá *tum*, que ela dá a punga, dá um murro no tambor. E a coureira, ela vai pungar no ritmo do tambor, no compasso do tambor, na batida do tambor, que aí sim, é essa a punga do tambor. Tem a punga da coureira e a punga do tambor. Eu faço uma frase, *pra-cá-tá- pra-cá-tá-pum*, essa já é a punga. E ela está pungando ali para o tambor. Tem uma sincronicidade da punga com o tambor, ela não está fora dessa punga, ela pode dançar como quer, mas tem uma punga, né, do pé, a punga do pé da coureira, a punga do tambor. Por que não é só a punga da barriga, também tem a punga do pé.

VD: Mas na verdade são coisas diferentes, por que uma coisa é a umbigada, um passo de dança e outra coisa é essa interação que tem entre a coureira e o tambor. O que que tem de semelhante nelas? O que torna isso uma coisa só? Por que elas tem um nome só?

RaC: De punga? Eu até me pergunto o que é punga, que palavra é essa? Vem de onde?

VD: De onde vem a palavra?

RaC: Da onde vem punga? O que que é punga? Isso é um questionamento que a gente pode depois começar a estudar. O que é isso, o que é punga? Que palavra é essa? Mas o que você me perguntou, o que que vem, o que que dá a punga? Qual é esse encontro, né, de punga da coureira, punga do... É o tambor, é tudo isso que a gente está falando, que é o Tambor de Crioula que tem uma essência, que tem uma... não sei repetir, não sabe o que realmente é, mas tem uma... Porque não adianta também você procurar, sabe, eu acho que você tem é que viver isso, esse momento, né, o que é a punga, o que não é. A punga é tudo isso que está no Tambor, toda essa junção de tambor, de coureira, de ritmo, de canto, de dança.

VD: E aquela pernada dos homens, aquilo é punga também?

RaC: É punga, punga de pernada. Porque na verdade, o que acontece com o Tambor de Crioula, ela vem de uma defesa dos homens. Os homens, naquela área da brincadeira, fora da senzala, eles ficavam treinando pernada. Um dava pernada no outro para o outro cair. Esse era um trabalho de defesa. E eles tinha essa pungada da coxa com o outro, para derrubar o outro. E eles brincando ali, o tambor tocando, eles faziam isso brincando. Quando vinha o dono da fazenda, o amo, as coureiras tiravam todos eles, todos os homens e entrava para brincar no tambor, para disfarçar que aquele golpe de defesa é um golpe de defesa que eles estavam fazendo. Então começou por aí, o que a gente pesquisou, o que o Cazumbá nos informou, esse órgãos de pesquisa sobre a cultura popular no Maranhão. Então essa pungada do homem, que era como defesa, de pernada, do homem, até para se defender dos capatazes ou de outros... momentos que eles poderiam usar, eles brincavam ali e aí as coureiras tiravam eles. Depois a coureira tomou conta desse tambor. Hoje em dia, na realidade, você vê um Tambor de coureiro, de pungada de

perna dos coureiros. Deve ter em Rosário, no interior de Rosário, naquela área ali do interior do Maranhão. Eu não vejo mais outro lugar.

VD: Essa história de o Tambor de Crioula ter se originado de uma defesa, isso é uma história tradicional ou... Qual é a fonte, qual é a origem dessa história? Foi aquele grupo...

RaC: Foi o Cazumbá, porque nós fazíamos o Cazumbá, começamos por aí, para mostrar por onde começou o Tambor de Crioula, só o homem fazia... dançava esse Tambor de Crioula, dando a punga. A fonte que eu tenho é do grupo Cazumbá. Como a gente fazia parte do Cazumbá e o nosso diretor, que era o mestre Azevedo, ele passou isso para mim. Porque ele é um grande pesquisador da cultura popular do Maranhão, então ele montou a companhia dele, o Grupo Cazumbá quando ele tinha uma grande fonte de pesquisa que ele foi buscar e para a gente foi passado isso, essa punga do coureiro, a pernada, alguns lugar chamam de pernada, também chamam de punga de coureiro.

VD: E quando as mulheres levam a imagem do São Benedito para a roda, isso é uma espécie de punga, ou é outra coisa?

RaC: Não. O que na verdade é... quando... os tambores de promessa. Porque tem os tambores de brincadeira e tem os tambores de promessa. A maioria do tambor é de promessa. Mas hoje... o Tambor de Crioula virou cultura popular, é brincadeira de Tambor, não sei até que ponto a gente possa dizer que o Tambor de Crioula ou essas brincadeiras hoje, as culturas populares virou... hoje virou cultura popular, essas manifestações culturais hoje virou cultura popular, hoje todo mundo diz: “ah, é cultura popular”. Não era isso. Aí depois que chega na cidade é outra história, outros estudos, outras pesquisas. As pessoas também criam, inventam outras coisas. A gente tem que ter muito cuidado com isso, com essas fontes que a gente é.. “eu fui, eu fiz, eu faço” e tal, e tem que ter muito... E a gente não é... não vai por essa linha. A gente quer realmente o que é o tradicional, o que é... Então quando você vê o São Benedito em uma roda de Tambor, quando a maioria dos mestres hoje fazem – Mestre Felipe fazia muito bem isso – hoje tem vários mestres que fazem muito antes de abrir a roda para o São Benedito, a roda de Tambor de Crioula, eu não conheço Tambor de Crioula que não seja para São Benedito. No Maranhão não se vê isso, sempre Tambor para São Benedito, que é o padroeiro, que é o santo do Tambor. E é a imagem do São Benedito no Tambor de Crioula, que

é para ele, né, vem numa forma mais de religião, da religiosidade de que parece uma brincadeira de tambor. Porque tem duas formas, o Tambor de Crioula de promessa, já é uma coisa religiosa, está prometendo para o santo, já é uma coisa mais para a religião, o Tambor de Crioula para São Benedito. [Inaudível] “vamos fazer um Tambor de Crioula de rua, um Tambor de Crioula de brincadeira”. Tem uma diferença. Pegar o santo e botar na cabeça, mostrar o santo para os coureiros, para as coureiras de brincar com o santo. Então a gente, não na de brincar, de soltar o santo, o santo está ali para proteger o Tambor de Crioula. Então tem essa diferença do Tambor de Crioula de promessa para o Tambor de Crioula profano.

VD: Então tem um Tambor de Crioula profano e um Tambor de Crioula de promessa. Tem outros motivos? Acontece ao longo do ano inteiro?

RaC: É o ano inteiro. Tem Tambor de Crioula para São Benedito o ano inteiro. Tem um dia de São Benedito, que é em agosto... na verdade São Benedito tem duas datas, certo, é outubro ou novembro, que a pessoa confunde a morte e a data, né. A morte dele foi 5 de agosto e tem o nascimento dele que eu acho que foi outubro, né, outubro ou novembro, uma coisa assim, acho que é novembro. Então tem duas datas, São Benedito. Pessoal comemora, acho que as duas datas, mas acho que a mais forte é a data do 5 de agosto, dia de São Benedito. Então... essa é uma data mais forte, né, que faz a festa para São Benedito. Então, essa festa para São Benedito é uma coisa mais religiosa, a gente nem... a Companhia Mariocas nem faz porque a gente respeita muito as questões da religião.

VD: Entendi. E você vê muita diferença das festas aqui no Rio para o Maranhão? As festas que vocês fazem aqui. Quais são as diferenças? ...que vocês fazem aqui com as festas que você via no Maranhão, ou que você ainda vê no Maranhão?

RaC: Diferença, diferença, não, eu não vejo. Eu vejo sim a... intensidade, né, é muito mais, muito mais, muito mais do que, certo, do que nós fazemos aqui. Tem festa de São Benedito que são 5 dias de festa para São Benedito. Tem dias. Então é muito, a intensidade é maior. Nós fazemos, brincamos com Tambor, sabe, faz para São Benedito, sabe, reza para São Benedito, sabe, faz toda uma ladainha para São Benedito. Tudo isso, mas diferença é... não sei por que se... é... é o lugar que nós estamos, sabe, é o respeito, né pela... quem... faz quem está, sabe quem está. Às

vezes a pessoas vem, né, fazer festa para São Benedito, tá, e aí? Não procura aprofundar mais o que que é. Só mais uma festa? Para ele é, para nós, não.

VD: E por que se faz Tambor de Crioula? Por que você faz Tambor de Crioula no Rio? Qual é o motivo para fazer Tambor de Crioula?

RaC: Nós começamos pela... cultura que nós viemos, até por que nosso tambor não era batizado. A gente veio mostrar para o Rio de Janeiro ou para o resto do país, até gente que vem de fora, uma manifestação, uma cultura que nós temos, do nosso estado. Começamos com uma companhia de dança que mostrava o que que o Maranhão tem, o que que é as brincadeiras da cultura popular, o que que é o Tambor de Crioula. Depois, depois, quando a gente... porque a gente faz muito nos terreiros de Minas, certo, os encantados vem "ó, batiza o tambor de vocês, batiza o tambor de vocês". Então são pedidos dos... eles que estão regendo essa... os... que no Maranhão não são orixás, são encantados, voduns, caboclos. E vêm, e vêm pedindo, né, "faz o batizado do tambor de vocês". Porque eles sabem. Não é só para tocar um tambor. Então vêm, né, os pedidos e a gente acata, né. "Certo, vamos acatar, vamos batizar um tambor". Hoje o Tambor de Crioula do Mariocas é batizado, certo, faz uns cinco, seis anos que é batizado.

VD: Foi batizado aqui no Rio.

RaC: Foi batizado aqui no Rio, e um terreiro de Mina, certo? Tem padrinho, tem madrinha. Então hoje é muito mais que uma brincadeira. Então é isso que faz a gente fazer o Tambor de Crioula, sabe, não é só mais uma dança, como... a gente era mais um grupo de dança, como vamos mostrar o que o Tambor de Crioula, nós vamos dançar o Tambor de Crioula. Hoje em dia, não. Hoje em dia está uma coisa mais da religião, da religião mesmo. Faz festa para São Benedito, que é o padroeiro, se faz... se reza antes de tocar, porque isso é essencial da nossa brincadeira, nossa religião. Então se hoje as forças maiores pedem para você batizar um tambor, batiza.

VD: E as mulheres? Como é a participação das mulheres? Elas tocam tambor?

RaC: No nosso não.

VD: Não tocam.

RaC: Não. No nosso tambor batizado. Porque na verdade o que eu ouvi, o que eu pesquisei, o que eu... por onde eu ando, os tambores batizados, mulher não senta.

VD: Não pode sentar.

RaC: Não pode sentar, não pode tocar.

VD: Por quê? Não pode tocar e nem sentar?

RaC: Não pode tocar nem sentar. Porque tem um sangue que desce da mulher, então os próprios mais velhos e os encantados pedem para não sentar.

VD: Mas só quando está no período menstrual ou...

RaC: Não, porque como não sabe... A mulher não vai chegar para mim e dizer "ó, eu estou..." Então não pode. Dizemos que não pode por causa desse ciclo da mulher. Porque o tambor foi uma vida, foi um tronco de árvore que foi uma vida. O couro foi uma vida, foi um animal que foi sacrificado para se dar de comer, mas o couro ficou lá. Vamos usar esse couro que foi uma vida. Uma árvore que o homem foi lá e arrancou, mas era uma vida. Aí vem uma mulher, certo, com seu período e senta em um tambor batizado. Tem tambor nosso que não é batizado, ela senta. Mas como a gente quer fugir disso, a gente quer manter essa... trajetória, essa... essa história do Tambor de Crioula, eu não vou... não vamos né, é... fugir disso, né. A gente tem que respeitar o que [inaudível]. Mesma coisa se eu pegar uma saia e entrar no Tambor de Crioula.

VD: Mas tem uma roda aqui que vocês fazem que têm uma brincadeira assim de inverter, mulher toca, homem dança.

RaC: A gente brinca assim no carnaval, mas o tambor não é um tambor batizado. E como a gente faz oficinas, a mulher toca. Toca nos tambores que não são batizados e ela quer tocar, quer tocar. E tem, assim, os homens também quer brincar, quer botar uma saia, quer dançar, quer. Então a gente sentiu necessidade de fazer essa brincadeira, reverter, né... certo, mulher tocando e homem... mas só no período do carnaval e parou, brincou, pronto.

VD: E quem frequenta? Quem o público que frequenta essas rodas e essas oficinas?

RaC: É o público amante da cultura popular. São brincantes. São as pessoas realmente que sabem o que procura da nossa cultura brasileira. E que não vê, que não foi no Maranhão, mas chega e vê nós brincando com isso, fazendo essa

história. O público é esse, amantes, artistas, cantores, amantes da cultura popular. Como.. o que nós somos. Quando eu vou em outro estado eu vou procurar, sabe, o que é um Carimbó, eu vou lá no Carimbó. Vou em Pernambuco e vou ver o que que é o [inaudível]. Somos amantes da cultura popular.

VD: E como é a organização do grupo? Quem é a direção...?

RaC: Hoje a direção é Ramon, Rômulo e Francisca, como o outro foi embora, depois de uns 3 anos foi embora, deixou, então nós continuamos a manter o grupo. E hoje quem substitui ele é a Francisca, que está na direção. Então a direção é Ramon, Rômulo e a Francisca, que está nessa direção da Companhia, né. Tem uma produção que está à frente disso hoje, mas quem... a coordenação hoje são essas três pessoas.

VD: E o grupo vive de quê? Algum tipo de financiamento? Só apresentação?

RaC: Não. Apresentações, né. A gente não tem nenhum tipo de apoio, de patrocínio, nada. Se a gente faz no Maranhão eles dizem que nós não somos daqui... não somos de lá, somos daqui. Se a gente faz aqui eles dizem que a cultura não é daqui, é de lá. Então a gente vive de apresentações, o cachê é dividido, metade para a Companhia, metade para os brincantes. A gente faz projetos na Lei Rouanet, outros projetos... editais que abre aí, às vezes é aprovado, às vezes não é. O que entra é para investir no grupo com figurino, com carro que é transporte próprio nosso. Então a gente está vivendo disso. Para comprar um couro. A gente ganha muitos instrumentos do Maranhão, lá dos grupos que nos doam, o próprio GDAM, uma parelha de Tambor de Crioula; o pessoal dos Feras, um grupo de... bloco, né, que eles chamam no Maranhão nos doou alguns instrumentos. Vem um traz um pandeiro, traz uma matraca, os amigos. Tem matraca, manda, né. Os pandeirões de Bumba-meu-boi, manda, né. A gente conseguiu confeccionar instrumento de Tambor de Crioula aqui, né. Não no... tronco de árvore, em PVC, né. Então a gente já conseguiu, já a construir. Então isso vai se mantendo. Vai se fazendo.

VD: E todo mundo, cada um tem a sua profissão separada? Ninguém vive do...

RaC: Todo mundo tem sua profissão. Mas na verdade os brincantes da cultura popular é isso. Todo mundo tem sua profissão. O cara lá no Maranhão que toca, ele trabalha na roça. Ele não é especialista naquilo. Aquele senhor que trabalha na roça. Aquele senhor que tem sua roça, sua coisa de farinha que são...

Então não é diferente, cada um tem a sua profissão e se juntam para brincar o Tambor de Crioula ou outra manifestação que for. Então a gente não tem essa... eu só... eu vivo só disso. Principalmente no Brasil, viver de cultura popular no Brasil é complicado, né. (Risos)

VD: Tá ok. Alguma consideração final? Alguma coisa que queira acrescentar?

RaC: É muito... as pessoas, né. Os nossos brincantes, as nossas mais velhas, né, a Companhia em geral... já so... já passou na Companhia, muita gente se foi, muita gente já foi para outra dimensão... sempre agradecer aos que já se foram, às mais velhas e aos mais velhos, esses são fundamentais para a Companhia, sabe, passaram muita coisa para a gente... “ó, é por aí...” a gente fez muita coisa errada... “é isso, é aquilo...” O importante é se está bom... Dona Cecília, Dona Maria José, Dona Dolores e outros que já se foram. Essas foram as principais, mais velhas do grupo, né. E agradecer os que já estiveram por aqui, os outros grupos, né. A própria casa do Maranhão que são o Seu é... qual o nome do senhor...? E outros que já veio e fez Tambor de Crioula aqui e não fazem mais, já fez boi aqui e não faz mais. E hoje em dia, quem está fazendo, quem tem uma expressão mais forte aqui no Rio somos nós da Companhia Mariocas. Que venha mais, venha mais, venha mais, certo, mas hoje, as pessoas principalmente que estão aqui, Mestre Galinheiro e outros e todas essas pessoas que são os mais velhos que estão nos fortalecendo para isso estar acontecendo. Esses são os principais agradecimentos, cada um deles.