



TAMBOR DE CRIOULA COMO PROCESSO DE COMUNICAÇÃO: negociações contemporâneas

CREOLE DRUM AS COMMUNICATION PROCESS: contemporary negotiations

*Leticia Conceição Martins CARDOSO⁵⁹,
José Ernane Vieira de MOURA JÚNIOR⁶⁰,
Thalia França GONÇALVES⁶¹*

RESUMO:

O artigo apresenta a expressão cultural do Tambor de Crioula, em São Luís do Maranhão, como uma prática de comunicação, cujas mediações com setores políticos e econômicos geram novos sentidos para os sujeitos-brincantes. O Tambor de Crioula representa a resistência do povo negro, que reelabora seus saberes e fazeres tradicionais num processo de negociação com os poderes hegemônicos. À luz da teoria das mediações (MARTÍN-BARBERO, 2008), buscamos compreender essas configurações a partir da contextualização histórica da manifestação, fruto de hibridismos entre a religiosidade africana e o catolicismo, e de pesquisa de campo junto ao grupo Tambor de Crioula de Mestre Felipe.

PALAVRAS-CHAVE:

Tambor de Crioula; Mediações; Resistência negra.

ABSTRACT:

The paper presents Creole Drum cultural expression, in São Luís, Maranhão, as a communication practice, whose mediations with political and economic sectors generate new meanings for the playing-subjects. Creole Drum represents the resistance of black people, who re-

⁵⁹ Departamento de Comunicação Social – UFMA. Mestre em Ciências Sociais / Doutora em Comunicação

⁶⁰ Mestre em Políticas Públicas / UFMA. Graduado em Jornalismo / UFMA

⁶¹ Estudante de Graduação - Jornalismo / UFMA. Bolsista de Iniciação Científica

elaborate their traditional knowledge and practices in a process of negotiation with the hegemonic powers. In the light of the theory of mediations (MARTÍN-BARBERO, 2008), we look for understand these configurations from the historical contextualization of the manifestation, result of hybridity between African religiosity and Catholicism, and field research with Mester Felipe Creole Drum.

KEYWORDS:

Creole Drum; Mediations; Black Resistance.

1. Introdução

O surgimento do Tambor de Crioula é incerto. Mas, sabemos que sua origem remonta aos homens e mulheres africanos que foram escravizados pelos portugueses e trazidos para as terras brasileiras em meados do século XVI, como mão de obra cativa para os engenhos de açúcar do Nordeste. Esses povos negros, ainda que escravizados e submetidos a sofrimentos de toda ordem, carregaram consigo seu imaginário, suas lendas, sua religiosidade, enfim, suas tradições. “Nesse contexto, vivendo sob o julgo do trabalho forçado, torturado e oprimido, poucas chances tinha o negro escravo de praticar os seus rituais de origem” (FERRETTI, 2002, p. 32). Se havia proibições, tornavam-se necessários os cultos clandestinos. Assim, apesar da opressão do sistema escravocrata (branco e católico), os negros mantiveram suas danças, seus cantos, seus tambores, seus rituais místicos. Seja como forma de lazer, seja como grito de lamento e resistência à situação de opressão em que viviam, as manifestações dos negros escravizados se tornaram táticas de manutenção de sua própria cultura. Com o passar do tempo, houve uma assimilação por parte dos negros dos símbolos católicos oficiais, o que lhes permitiu certa liberdade para a prática de seus ritos. Como explica Ferretti (2002, p.32):

a partir da escolha dos seus padroeiros, a aproximação dos negros africanos e seus descendentes com o mundo do colonizador foi sempre impregnada de um simbolismo que hoje revela uma extraordinária coerência e uma profunda sabedoria e oportunismo na comunhão forçada com os valores de classe dos senhores.

O Tambor de Crioula tem, desde então, em São Benedito o seu santo protetor, resultado do sincretismo a que os negros se viram obrigados a praticar, como tática contra-hegemônica, para que pudessem manter suas raízes religiosas e culturais.

É pela força e criatividade desses povos que conhecemos hoje a capoeira, o samba, a umbanda, o candomblé, o tambor de crioula, dentre tantas outras práticas do universo lico africano que contribuem para a multiculturalidade brasileira. Atualmente, o tambor de

crioula é uma prática cultural que inclui dança, música, religiosidade e lazer, ligada às classes populares, especialmente de origem étnica negra, presente em várias comunidades do Maranhão. Em linhas gerais, a sua execução consiste no uso de tambores, tocados em um compasso acelerado, gritos, saudações, toadas, melodias e dança circular – esta última, realizada, sobretudo, por mulheres. É praticado ao ar livre, praças ou terreiros e também não possui data fixa de apresentação (FERRETTI, 2002).

Uma das formas de entender o Tambor de crioula é como prática cultural comunicativa de resistência e de identidade étnica dos sujeitos, especificamente dos povos negros africanos que aqui se estabeleceram. Esses grupos sociais encontraram uma cultura diferente de sua terra natal e passaram por um processo de dominação física e simbólica pelo colonizador europeu, que, no entanto, não conseguiu apagar/silenciar/destruir suas tradições.

O regime escravocrata, além da tortura e opressão da mão-de-obra forçada, estabeleceu um processo de inferiorização da cultura africana, tentando forçar a ruptura do elo presente entre os negros escravos e suas raízes, instituindo violentamente uma nova ordem para esses povos, baseada nos pensamentos e ideais eurocêntricos.

Neste contexto de violência, retaliação, repressão e imposição cultural por parte dos colonizadores portugueses, o povo africano conseguiu manter parte de suas tradições culturais e religiosas, fazendo adaptações, reelaborações e apropriações, que hibridizaram⁶² a cultura dominante com a sua própria cultura, num processo conflitivo e nada pacífico com os colonizadores. Essas ressignificações culturais permitiram o movimento de intercâmbio geracional da cultura africana, ainda que controlada, como forma de transcender o sofrimento da nova realidade de submissão e estabelecer um elo com memórias ancestrais e a terra natal.

Com o passar dos séculos, o Tambor de Crioula instalou-se no Maranhão e hoje é considerado um saber tradicional desta região do país, obtendo o título de Patrimônio Imaterial do Brasil, pelo IPHAN – Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, em 2007. Como podemos imaginar, o processo de assimilação do Tambor de Crioula pela sociedade brasileira não foi tranquilo, nem fácil. Já no século XX, durante muitas décadas, os brincan-

⁶² Para Canclini (2011, XIX) a hibridação são “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”. Já o sincretismo seria a fusão complexa de crenças, combinação de práticas religiosas tradicionais (CANCLINI, 2011).

tes⁶³ de tambor foram discriminados e até perseguidos pela polícia e pela elite branca, na capital São Luís. Eram proibidos de dançar em áreas centrais da cidade e em determinados horários. Ainda hoje é possível perceber o preconceito ou o desprezo para com o Tambor de Crioula, pelas elites econômicas, o que associamos a fatores de classe e de raça.

Nesse contexto, buscamos compreender as atuais configurações do Tambor de crioula como prática de comunicação que estabelece mediações com a política, o mercado e o turismo, gerando novos sentidos para os sujeitos-brincantes, na medida em que estes reelaboram seus saberes e fazeres tradicionais num processo de negociação com os poderes hegemônicos, em São Luís do Maranhão.

2. Apropriação de Símbolos: estratégias das elites, táticas dos brincantes

As noções de estratégias e táticas, pensadas por Michel de Certeau (1998) para tratar da criatividade popular na constituição do cotidiano dos sujeitos, auxilia-nos a entender os usos e apropriações presentes no dia a dia das culturas populares: sejam ações estabelecidas pelo mercado e pelo Estado para se apropriar das festas e folguedos populares, sejam os arranjos criados pelos próprios brincantes para extrair algum proveito dessa relação. Segundo Certeau (1998, p. 100-101), a estratégia é uma ação planejada, o cálculo ou a manipulação das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito exerce poder sobre outro, em seu próprio domínio; consiste num um saber que sustenta e determina o poder de conquistar para si um lugar próprio. De modo distinto, desenha-se a tática, caracterizada como um movimento possível dentro do campo de visão do inimigo, no espaço por ele controlado; trata-se de uma ação de contingência, aproveitando oportunidades e falhas do poder instituído; por isso mesmo é considerada “a arte do mais fraco”.

Seguindo essa orientação, podemos entender as reelaborações simbólicas e materiais que aconteceram e acontecem nas culturas populares, particularmente no Tambor de crioula, não apenas pela via da dominação das elites econômicas sobre classes subalternas, nem tampouco pela concepção conservacionista (que nostalgicamente evoca o passado e uma suposta pureza cultural). Mas por uma dimensão bem mais complexa das mediações, que percebe as festas e práticas populares numa teia de relações e produção de sentidos em posições diferenciadas – conflitos, assimilação, rejeição, concordância – numa arena de

⁶³ Categoria nativa que se refere aos integrantes do grupo, aqueles que “brincam o tambor”. As danças populares são chamadas de brincadeiras, o que remete ao caráter lúdico, artístico, criativo, imaginativo das manifestações.

negociações com setores predominantes, num movimento que converge para o “reconhecimento da competência comunicativa das comunidades e para a natureza negociada, transacional, da comunicação” (MARTÍN-BARBERO, 2005, p. 68). Além disso, ensina Martín-Barbero (2008, p. 289), compreender a natureza comunicativa da cultura, significa estar atento ao “seu caráter de processo produtor de significações e não de mera circulação de informações”.

Em outras palavras, os sujeitos-brincantes de Tambor de crioula por um lado se adaptam a estratégias políticas e econômicas que interessam ao mercado e ao Estado (hegemônicas); por outro lado, os brincantes têm um papel ativo nesse processo, exercem relativo poder na sociedade aproveitando as brechas do sistema capitalista. Por meio de sua prática cultural, os brincantes desenvolvem táticas de existência e resistência (contra-hegemônicas). É nesse sentido que entendemos a dinâmica cultural do Tambor de crioula que será retomada aqui.

O Maranhão foi um dos estados que mais recebeu negros africanos para o sistema escravocrata no Brasil. Logo, é um dos estados onde se fez sentir mais nitidamente as consequências desse sistema opressor e violento. Como discute Roldão de Lima (2002), os negros se viram obrigados a praticar clandestinamente seus fazeres e saberes ancestrais, muitas vezes se utilizando dos símbolos oficiais católicos, numa hibridação peculiar, o sincretismo:

Operando assim com um sincretismo singular, a partir da sutil identificação com os modelos católicos, os negros puderam manter um forte esquema de resistência, contando inclusive com a participação dos integrantes do clero na reivindicação de uma de suas mais importantes necessidades: o lazer. (LIMA, 2002, p. 33).

Com a instituição dos dias santos pela Igreja Católica, bem como dos domingos de folga, os cativos puderam, então, praticar sincreticamente seus rituais lúdico-religiosos. Em dezembro festejavam São Benedito, conforme informa Salles (1971, *apud* LIMA, 2002). “Assim, formando um pacto sincrético com as imagens religiosas do dominador, o negro passou a usufruir de maior espaço de tempo para gozar de relativa liberdade que as festas lhe propiciavam em meio ao cativeiro”. (LIMA, 2002, p. 34).

Aos poucos, foram se constituindo as irmandades (confrarias) dos negros, que tinham entre as finalidades defender posicionamentos comuns diante da dominação dos brancos colonizadores e a solidariedade com os irmãos. E, por meio dessas confrarias, ainda que de forma disfarçada, eles praticavam seus rituais culturais de raízes africanas, o que era feito nas chamadas festas de largo, novenários, leilões, procissões, dentre outros (LIMA, 2002). No

entanto, o controle eclesiástico se fazia presente, com o chamado assistente eclesiástico, o que garantia à Igreja Católica que qualquer manifestação só aconteceria se liberada pelo arcebispado. As decisões nem sempre eram aceitas pacificamente pelos participantes – pessoas negras, pobres e oprimidas – que tentavam burlar esse controle, por meio de táticas como o uso de simbolismos próprios por ocasião de eventos religiosos oficiais (LIMA, 2002).

Mesmo depois de extinto o regime de escravidão, ainda se manteve toda sorte de repressão às manifestações de cunho popular dos negros. Já nos anos 1900, notas em jornais impressos de São Luís denunciavam os que eles chamavam de “coisa de negro”, “bagunça”, dentre outros adjetivos do gênero. O fato de serem consideradas profanas e violentas colaborou para que as manifestações africanas fossem perseguidas. O Tambor de crioula, por exemplo, foi classificado como ato de feitiçaria e de vandalismo.

De acordo com Américo Azevedo Neto (*apud* FERRETTI, 2002, p. 51), o Tambor de Crioula, originalmente era realizado para esconder exercícios de briga, sendo que mais para o sul do país era feito escondido sob o som de berimbau; já no Maranhão, acontecia sob o som de tambores. Azevedo Neto supõe que com a supressão da escravidão, não havendo mais necessidade por parte dos negros de se exercitarem para a luta contra o opressor branco, restou o costume, que aos poucos foi se transformando em uma dança. Desse modo, a inserção da mulher na prática do Tambor de Crioula se deu, muito provavelmente, após a abolição da escravatura, ou seja, quando seu sentido originário de luta foi resignificado e cedeu espaço a uma coreografia ligada à festividade. Sobre essa temática, o pesquisador e integrante do Tambor de Crioula de Mestre Felipe, Marco Aurélio Haickel, oferece a interpretação de que a retirada de componentes violentos ou de briga foi uma ação proposta pelos próprios Mestres de Tambor, para garantir a execução da manifestação nos espaços da capital. No interior do estado, ainda é possível encontrar a Punga dos homens, espécie de Tambor com jogo de pernas e lutas, em diversos municípios da região da Baixada, do Munim e do Litoral, onde o Tambor não perdeu o caráter de “virilidade”. Informa Haickel:

Então, é possível que em São Luís, o fato de mulheres serem as únicas a permitir-se o movimento na roda tem uma clara interferência de impedir a violência. A reflexão partiu de vários mestres. Quando iniciamos uma oficina, em 1994, no Laborarte realizamos uma série de Rodas de Conversas, com pesquisadores e mestres de cultura. Estiveram presentes mestres Felipe, Satiro, Anivô, um antigo que esqueci o nome... Naquela oportunidade, foi uníssono da parte deles de que uma vez em São Luís mudava-se o caráter da brincadeira. Como São Luís aglutinava coreiros⁶⁴ das mais

⁶⁴ Coreiro/coreira, decorrente de couro (do tambor), é termo nativo atribuído a tocadores e dançarinas de tambor.

diversas regiões, era preciso – e como se tratava de uma manifestação de preto onde havia muito preconceito – era necessário que se impedisse a prática da punção entre os homens, pois era quase impossível não haver brigas. E brigas chamaria a força pública. E a força pública proibiria a festa. Todos queriam a festa! (Informação verbal)⁶⁵

Em nosso entendimento tal característica foi ressignificada/atenuada por uma decisão política dos líderes de tambor que vieram do interior e se instalaram na capital São Luís, o que é entendido como uma tática de sobrevivência da prática cultural no cenário urbano, marcado por regras de sociabilidade bem diferentes da zona rural (a exemplo do policiamento, das normas de conduta nas cidades, a percepção mais acelerada do tempo, a vigilância do poder público, a midiaticização, a contratação dos grupos para apresentações...).

Nesse processo conflitivo, o Tambor, a exemplo do que aconteceu com outras culturas populares brasileiras – como o samba, o carnaval, o futebol, a capoeira, o bumba meu boi, a feijoada... – passou a ser apropriado pelo Estado e por instituições empresariais como um símbolo de identidade regional / nacional, a serviço da política, do mercado de bens simbólicos e do turismo, tornando-se, também, uma fonte potencial de lucros. Esse processo de apropriação das manifestações culturais transforma essas práticas em símbolos de coesão social, manipulados pelo Estado como formas de identidade nacional (OLIVEN, 1983).

Podemos dizer que as ideias modernistas do nacional-popular, de valorização de uma identidade autêntica, genuinamente brasileira, aliadas ao mito das três raças, que conta a origem do moderno Estado Brasileiro e dá sustentação à concepção do “lusotropicalismo”, do “Brasil-cadinho” (ORTIZ, 1985, p. 37) geraram uma importante ferramenta ideológica para o Estado nacional. A estratégia repercute até hoje na construção das políticas públicas. Segundo Ortiz (1994, p. 41), Gylberto Freire foi fundamental para esse processo reeditando a temática racial como chave para a compreensão do Brasil: “A passagem do conceito de raça para o de cultura elimina uma série de dificuldades colocadas anteriormente a respeito da herança atávica do mestiço”. Assim é forjada a ideologia da democracia racial, segundo a qual a mestiçagem originou uma convivência harmoniosa e democrática, sem conflitos (de raça ou de classe) entre as três matrizes étnicas que formaram o país. Por essa estratégia ideológica do Estado, os elementos étnicos são ressemantizados e transformados em cultura nacional, deslocando sua origem. É assim que as culturas populares, negadas, reprimidas ou tidas como inferiores pela elite e pelo Estado brasileiros, a partir da década de 1930, com a consolidação

⁶⁵ Entrevista concedida por Marco Aurélio Haickel para esta pesquisa em 23/09/19.

do Estado-Nação, começam a ser assimiladas, promovidas e cooptadas pelo Estado, com o *status* de cultura brasileira, num ato recheado de violência simbólica.

No Maranhão, ainda nos anos 1960, as culturas populares como grupos de Tambor de crioula e de Bumba meu boi eram constantemente expulsos das áreas nobres e centrais da capital São Luís à base de força policial. Para ultrapassar essas barreiras físicas, esses grupos tiveram que acionar táticas, como se enquadrar em padrões de normalidade das elites, além de pedir ajuda de políticos, o que levou a um processo de “assepsia”, em que elementos considerados grotescos, oriundos das culturas negras, sofreram adaptações – podemos lembrar a apropriação de Santos Católicos e a exclusão do caráter de luta em áreas urbanas.

Pesquisas mostram que, a partir da década de 1970, diversos grupos de Tambor de crioula saíram de suas “casas” para fazer parte de apresentações que tinham por objetivo mostrar as raízes culturais do Maranhão, sobretudo para turistas e em festas como Carnaval e São João. “Arraiais públicos, particulares, circuitos de rua, praças, programação cultural de eventos e congressos, festas de aniversário, são alguns dos espaços em que o tambor circula como ‘*show*’” (CORDEIRO, 2006, p. 68). Daí em diante, diversos órgãos públicos responsáveis pela difusão do turismo e da cultura passaram a desenvolver políticas de incentivo e divulgação das manifestações folclóricas do Maranhão. A MARATUR (Empresa Maranhense de Turismo) passou a atuar na divulgação das manifestações populares “por meio de cartazes, folhetos e notas na imprensa. O material de publicidade é distribuído em hotéis, restaurantes, agências de viagens, companhias aéreas e empresas oficiais de turismo de outros Estados” (FERRETTI, 2002, p. 133).

(...) o dinheiro que ganham no Tambor de Crioula, pode servir de complemento à renda familiar e vários deixam de ir ao trabalho para filmagens ou apresentações durante o dia, pois além do dinheiro, apresentações em hotéis, residências de luxo, filmagens e eventualmente viagens, certamente lhes dão mais prestígio que a ocupação principal. (FERRETTI, 2002, p.139).

A estratégia não é exclusividade da gestão cultural no Maranhão. Trata-se de uma estratégia global, parte do sistema capitalista, que tende a transformar sentimentos, crenças, valores e outros traços imateriais em produtos, em atividades comercializáveis. No entanto, o que a economia faz é comercializar a apresentação, atribuir valor material a essas práticas. Há uma interação entre a economia e as comunidades, já que o sistema capitalista necessita da localização da cultura, para que possa utilizá-la como produto. Para alguns estudiosos, como Ferretti (2002), essa lógica impacta de forma negativa nas manifestações populares, transformando-as em mera “mercadoria da indústria cultural, num processo que beneficia princi-

palmente os promotores da indústria do turismo”. Para ele, nessa apropriação, as festas populares vão perdendo sua espontaneidade e se transformando em espetáculos para turistas de outras camadas sociais, com “a transformação de um ritual marginal, num espetáculo valorizado em função de outros interesses” (FERRETTI, 2002, p. 143).

E, assim, a festa do Tambor de Crioula, que só acontecia quando os membros de uma coletividade se juntavam para tocar e dançar, na porta de casa, acabou sendo “ampliada” para apresentações marcadas, programadas, cronometradas, em palcos, praças e arraiais da capital. Alguns entendem que na medida em que se inserem no mercado, essas práticas são destituídas do sentido tradicional/comunitário da festa. De modo diferente, entendemos que a prática cultural adquire novas dimensões (mediadas pelo mercado e pela política), sem deixar de ser fonte de pertencimento, traço identitário ou vínculo com o sagrado para quem a pratica. As diversas investigações de Canclini (2011, p.22) sobre a massificação do popular concluem que “o culto tradicional não é apagado pela industrialização dos bens simbólicos”.

Os sujeitos-brincantes desenvolvem negociações diversas em torno do processo criativo das práticas populares a partir da “reelaboração simbólica das suas relações sociais” (CANCLINI, 1983, p. 43), o que gera novas táticas e sentidos. Como bem observa Pelegrini e Funari (2008, p. 87), os sujeitos interpretam e dão sentido às suas práticas para além do controle institucional.

Embora as origens dessas festas [populares] se percam nos milênios, cada uma delas só existe como prática no momento presente. Uma procissão existe durante a procissão e, a cada nova edição é uma recriação. Não há conservação, mas vivência, que modifica a cada instante. Além disso, essas manifestações têm sempre um caráter ambivalente e sincrético. Por um lado, há explicações teológicas e estruturas hierárquicas que, por definição, representam a continuidade e o poder. Quem dá vida ao ritual, entretanto, não conhece bem a teologia e, mais que isso, a interpreta à sua maneira (PELEGRINI e FUNARI, 2008, p. 87).

Embora negociando com setores hegemônicos, o Tambor de crioula representa diversas comunidades e é considerado uma prática de resistência popular, especialmente num estado em que 74% da população é composta por negros. Fenômeno organizado e executado pelo povo, o Tambor de crioula é uma dessas formas culturais que alia devoção ao prazer, o que está representado em suas toadas⁶⁶, a exemplo de “Vem vê coureiro do Maranhão” (MESTRE FELIPE, 2002):

⁶⁶ A toada no Tambor de crioula caracteriza-se pelo canto e acompanhamentos de instrumentos de percussão: um solista (o mestre), logo após os primeiros toques dos tambores, “puxa” uma toada que pode ter sido

Vem vê, vem vê coureiro do Maranhão, vem vê!
 Eu canto pra São Benedito, vem vê! Com todo o meu batalhão, vem vê!
 Eu brinco com muito prazer, vem vê! Com gosto e satisfação, vem vê!
 Ô coreira me dá um abraço, vem vê! Te dou um aperto de mão, vem vê!
 Vou brincar neste tambor, vem vê! Dentro da minha função, vem vê!
 Ô com um copinho de cachaça, vem vê! Pra limpar meu coração, vem vê!

Ao mesmo tempo em que os brincantes participam por tradição, identificação ou pagamento de promessa a um santo ou entidade; o toque dos tambores e a dança estabelecem um jogo de sensualidade e catarse, num revigoramento das energias por meio da cachaça e das toadas, atravessando a noite. É possível compreender, ainda, as toadas como táticas comunicativas do Tambor. No referido exemplo, há um forte apelo midiático, que convoca o público a prestigiar a apresentação: “Vem vê coureiro do Maranhão, vem vê!”, dirigido a quem não conhece a prática cultural e quem vem de outras culturas, atendendo a demandas turísticas e de consumo no seu processo criativo. Como não perceber as apropriações que o Tambor faz de práticas midiáticas para se comunicar com a sociedade no trecho da toada “Vila de São Vicente” (MESTRE FELIPE, 1998)?

Na vila de São Vicente o rádio fala toda hora, coreiro eu vou-me embora!
 Coreiro tu me ajuda, coreiro eu vou-me embora!
 Deixa a notícia rodar, coreiro eu vou-me embora!
 Que eu tou junto galera, coreiro eu vou-me embora!
 Eu nasci em São Vicente, coreiro eu vou-me embora!
 Abaixo do Tabocá, coreiro eu vou-me embora!
 E todo mundo me conhece, coreiro eu vou-me embora!
 Eu sou Felipe de Sibá, coreiro eu vou-me embora!
 Sou campeão de tambor, coreiro eu vou-me embora!
 E deixa a notícia rodar, coreiro eu vou-me embora!

O compositor representa em sua toada a visibilidade midiática (no rádio, nas notícias que circulam...) e um sentido de competitividade (“Sou campeão de tambor”) no Tambor de crioula, o que sugere um processo produtivo/criativo que pensa na circulação e também no consumo da prática cultural.

Baseado em saberes e fazeres ancestrais, o Tambor de crioula vem se mantendo e se atualizando com as táticas possíveis nesse jogo de disputas do mundo social. E por constituir, hoje em dia, um complexo processo de comunicação, formado por instâncias de produção, circulação e consumo, é que o Tambor consegue interagir com a lógica capitalista hegemônica que organiza a sociabilidade contemporânea.

improvisada naquele instante ou ser do conhecimento de todos, o coro na roda repete algumas vezes parte da toada, passando a compor uma espécie de refrão (FERRETTI, 2002, p. 105).

3. Tambor de Crioula como processo de comunicação popular

Os processos de comunicação do Tambor de crioula, que correspondem às dimensões da produção, da circulação e do consumo, têm a ver com as estruturas organizacionais dentro e fora das comunidades de tambor. Esses processos não se encontram necessariamente no âmbito midiático, pois as relações e as produções de sentido (mediações) fazem parte do cotidiano dos brincantes. O Tambor de crioula é, portanto, uma prática comunicacional que manifesta os ideais de uma comunidade, que reconhece suas origens étnicas e suburbanas ao mesmo tempo em que se relaciona com os jornais, a publicidade, as empresas, o governo do Estado, as demandas turísticas, as transformações urbanas.

A base teórico-metodológica da pesquisa é o protocolo das mediações voltado ao estudo das culturas populares, que foi desenvolvido por AUTOR (2016), inspirada no autor latino-americano Martín-Barbero (2008). Essa metodologia propõe identificar os elementos do processo comunicacional em práticas de cultura popular, visando entender as dimensões da produção, da circulação e do consumo. A ideia é desconstruir a tendência que opõe as culturas populares ao mercado, como se essa relação tivesse de ser dicotômica ou polarizada. Os sujeitos-brincantes podem se apropriar dos processos de comunicação para viabilizar suas práticas culturais, inclusive no mercado de bens simbólicos. Aqui, defendemos o reconhecimento do valor simbólico e da tradição, aliado ao potencial econômico dessas manifestações. Como refletiu Canclini (1983, p.11), o contato do popular com o capitalismo geralmente é visto sob uma autenticidade ilusória sobre a sabedoria do povo ou uma pureza da cultura, como se “as culturas populares não fossem resultado da absorção das ideologias dominantes e das contradições entre as próprias classes oprimidas”.

Os dados empíricos apresentados decorrem de nossas vivências com o Tambor de Crioula de Mestre Felipe⁶⁷, buscamos entender seu processo produtivo (sua organização enquanto comunicação popular) a partir da observação em campo de festas do Tambor de Mestre Felipe e de entrevistas com os brincantes do grupo.

O Tambor de Mestre Felipe organiza-se em um contexto de “uma grande família”, e-les próprios se denominam “turma”. Cada integrante é tratado como um parente próximo. O discurso de resgate à memória de Mestre Felipe é constante. Felipe Neves Figueiredo,

⁶⁷ Durante pesquisa desenvolvida no âmbito do projeto *Metodologias de pesquisa em estudos culturais: um olhar comunicacional sobre as culturas populares no Maranhão, financiada pelo edital PIBIC/2018 e Edital Universal da Fapema/2018.*

do em 06 de junho de 1924, faleceu em 18 de julho de 2008, natural de São Vicente Férrer, foi lavrador, oleiro, carpinteiro e tirador de caranguejo. Líder do grupo batizado Tamborão de São Benedito, mais conhecido com o nome do Mestre. A sede do grupo fica localizada na Vila Conceição, no Bairro do Coroadinho, periferia de São Luís, na casa onde viveu tre Felipe e mora atualmente José Raimundo dos Anjos, seu filho caçula. Lá são realizadas reuniões, assembleias e as festas internas do grupo.

Por conta das limitações deste artigo, vamos nos concentrar na etapa da produção do tambor, mas sem desconsiderar que a produção integra a circulação e o consumo no processo. Nesse sentido, o processo produtivo do Tambor é constituído pela organização do grupo, pelas estruturas físicas e humanas, a divisão do trabalho, a captação de recursos, entre outros fatores, que são tensionados pelas mediações da institucionalidade e da tecnicidade, categorizadas analíticas do mapa barberiano.

A institucionalidade refere-se às relações estabelecidas entre a manifestação cultural e as instituições públicas e privadas: órgãos públicos, o Estado, a religiosidade, a mídia, o campo acadêmico. Abrange o reconhecimento e legitimação do Tambor enquanto patrimônio social e cultural, além das relações de poder que englobam aspectos econômicos e políticos. Já, a tecnicidade tange a regulação do mercado, as estratégias técnicas de produção e comunicação estabelecidas no cotidiano do tambor: as tecnologias, os saberes e práticas tradicionais envolvidos no processo, como a elaboração de toadas e de indumentárias, agendamento de espetáculos e apresentações, divulgação na mídia, entre outras atividades.

Em linhas gerais, as lógicas de produção que configuram a estrutura organizacional do tambor de Mestre Felipe, bem como suas estratégias de produção voltadas ao seu público, ao mercado, às instituições governamentais, incluem as seguintes atividades:

a) *Tambor de Ponta de Rua*: É uma prática que teve início em 1972 na qual os brincantes se juntam na porta de casa para tocar tambor, sem finalidade de arrecadar recursos financeiros. Cada integrante se compromete a levar comidas e bebidas, preparar os instrumentos, fazer convites para a comunidade, entre outras providências. Nesse momento de confraternização, rezas, devoção a São Benedito, aliadas a muita cachaça, dança e brincadeiras, estabelecem-se os vínculos com a comunidade, agregando vizinhos, brincantes de outros grupos, pesquisadores e visitantes. O coordenador Sérgio Luís Aguiar da Costa analisa a festa: “Quando é o tambor aqui na porta, a gente tem tempo... Aí os cantadores vão botando as suas

toadas, tem uma dinâmica maior” (Informação verbal)⁶⁸. Essa “dinâmica maior” é diferente de uma apresentação contratada por órgãos públicos ou empresas. No período de São João, por exemplo, a brincadeira de Tambor de crioula tem duração de 40 minutos, nos arraiais da cidade. Já o Tambor de Ponta de Rua desfruta de tempo, como relata Mestre Raimundo Militão Pereira:

O ritual, às vezes a pessoa quer que comece 3 horas da tarde para ir até 8 horas da noite, aí vai e nem se preocupa. Quando o dono quer a noite toda, o couro come a noite toda, vai das 10 horas até às 6 horas da manhã! Caboclo tá cheio de grode, cantando e fazendo aquele ritual como deve ser: uma coisa muito bem concentrada, bem organizadinha, não tem aquela pressa, tem a reza e com calma. (Informação verbal).⁶⁹

Notamos que há uma espontaneidade maior dos brincantes no tambor de Ponta de Rua, que podem levar amigos para brincar na roda do tambor sem compromisso. A coreira pode sair do círculo para conversar com outras pessoas que estão na festa, beber ou comer.

b) *Reuniões da diretoria:* A diretoria do Tambor de Mestre Felipe, juridicamente denominada Associação Folclórica Tambor União de São Benedito, foi fundada pelo Mestre quando a sede do grupo ainda era no Laboratório de Expressões Artísticas (LaborArte⁷⁰), no Centro Histórico da cidade, na década de 80 e 90. Depois disso, como conta Sérgio: “ele se afastou do Laborarte e centralizou as reuniões aqui [na Vila Conceição] (...), e em 2004 criamos a razão jurídica, porque não tinha” (Informação verbal)⁷¹. Instituída a nova sede, também foi criada a diretoria composta por integrantes do grupo. Essa diretoria se divide em: presidente, vice-presidente, secretário, vice-secretário, tesoureiro, conselheiro fiscal e uma equipe que eles denominam “grupo de coordenação”. Podemos entender o funcionamento da diretoria pela fala de Sérgio: “Nenhum de nós é produtor profissional, certo? Nós fazemos a coisa dentro do nosso tempo livre e, em alguns momentos, a gente deixa até a família pra poder fazer” (Informação verbal)⁷². Dá para interpretar que na produção do tambor, ainda não há uma visão técnico-profissional ou empresarial, mas existe o compromisso dos integrantes com a prática cultural, que mantém a organização e manutenção do grupo o ano inteiro.

⁶⁸ Entrevista concedida por Sérgio Luís Aguiar da Costa para esta pesquisa em: 17/11/2018.

⁶⁹ Entrevista concedida por Raimundo Militão Pereira para esta pesquisa em: 17/11/2018.

⁷⁰ Laboratório de Expressões Artísticas – Laborarte é um grupo independente, fundado em 1972, que realiza ações culturais em São Luís, nas áreas do teatro, dança, música, capoeira, artes plásticas, fotografia e literatura.

⁷¹ Entrevista concedida por Sérgio Luís Aguiar da Costa para esta pesquisa em: 17/11/2018

⁷² Entrevista concedida por Sérgio Luís Aguiar da Costa para esta pesquisa em: 17/11/2018.

A equipe faz a captação de recursos, inscreve a entidade em editais, realiza os balanços sobre as apresentações, prestação de contas e toma decisões, por meio de assembleias, que acontecem duas vezes por ano. A movimentação financeira é agitada:

Tomando por cachê do Governo do Estado, no carnaval a gente pegou R\$ 3.000,00. No São João, junto com o Sesc, eu acho que a gente fez uns 12 a 13 mil (...). [desse valor arrecadado] 10% é pra Casa [a sede do Tambor], porque com esse dinheiro a gente compra a farda, por exemplo. Na última prestação de contas, deu R\$ 1.800,00, aí a gente tirou uma grana pra comprar o couro, nós tivemos que pagar uma questão do IPTU, porque senão não recebia, que foi 300 reais (...). Nós fizemos mais ou menos esse quantitativo e pagamos os brincantes, e nós pagamos diferenciado: os Mestres, os mais antigos, os mais novos e tudo mais (...) (Informação verbal)⁷³.

A remuneração pode variar de R\$25,00 a R\$40,00 (em 2019), por brincante, seguindo uma hierarquia interna. Mas, nem sempre as apresentações são pagas, no chamado “Tambor de Promessa” que é a segunda forma de contratação, o contratante pode disponibilizar unicamente o transporte, comida e bebida. Esse formato gera alguns conflitos na turma, pois, não sendo arrecadado capital, alguns brincantes se sentem desmotivados.

c) *Ensaios*: São realizados antes das apresentações do calendário oficial do poder público (Carnaval e São João), sendo uma forma de o grupo estar presente em outras comunidades, fora do circuito das festas. Compreende ainda o momento de aperfeiçoar e experimentar os espetáculos.

d) *Participação em Editais*: São chamadas públicas que os órgãos de cultura disponibilizam para que artistas e grupos culturais possam se candidatar ao circuito de festas oficiais. É necessário o Cadastro de Pessoa Jurídica, alvará de funcionamento, RG e CPF da diretoria do grupo, certidões negativas de dívidas, cadastro atualizado, entre outros. A política viabilizada pela Gestão de Gilberto Gil (2003-2008) a frente do MINC gerou um formato mais democrático para o incentivo de atividades culturais anteriormente pouco reconhecidas no país (marginais, populares, LGBT, étnicas). O Tambor de Mestre Felipe costuma participar de editais locais, mas ainda se organiza para ser contemplado em editais nacionais.

e) *Calendário Oficial do Poder Público (Carnaval, São João)*: Participar desse cronograma significa ser reconhecido em eventos oficiais do Calendário Cultural, Turístico e Religioso do Estado do Maranhão, isto é, o Governo junto à Prefeitura fornecem recursos financeiros para viabilizar práticas culturais, com apresentações, durante o carnaval e o período junino, em troca de pagamentos de cachês, que variam em cada modalidade cultural.

⁷³ Entrevista concedida por Sérgio Luís Aguiar da Costa para esta pesquisa em: 17/11/2018.

Para exemplificar, em 2018, o Tambor de Mestre Felipe arrecadou cerca de R\$ 13.000,00 em apresentações no circuito oficial.

f) *Oficinas:* Essas atividades foram criadas pelo fundador do grupo Mestre Felipe, em parceria com o LaborArte, sendo mantidas até hoje. As oficinas são aulas para ensinar tocar e dançar tambor. Uma ação considerada necessária pelo grupo pela dificuldade de atrair novos brincantes. As oficinas promovem visibilidade e proximidade com pessoas de diferentes etnias, faixas etárias e classes sociais, que se interessam pela dança e musicalidade.

3.1 Institucionalidade e tecnicidade na produção do Tambor: apropriações contemporâneas

Foi um longo processo até que o Tambor de crioula se tornasse um símbolo de identidade regional, divulgado em matérias jornalísticas e campanhas publicitárias do Governo Estadual e Municipal, contratado por empresas e pelos poderes públicos em períodos do calendário oficial de festas (como no carnaval e no São João) (Ver figura 1).

A legenda da foto sugere uma familiaridade da governante com o Tambor: “Roseana Sarney faz o movimento da punça com brincante de tambor de crioula”, o evento aconteceu no Palácio dos Leões (Sede oficial do Governo de Estado). Essa é uma prática recorrente de políticos no Maranhão. Aproximam-se da cultura popular, tornam-se padrinhos dos grupos visando a um bom posicionamento junto às culturas populares e às comunidades que representam, o que pode ser revestido em vantagens eleitorais.

Quanto aos brincantes, já entendem que essa interação pode trazer benefícios para sua prática cultural e tiram proveito dessa relação, ainda que em desvantagem na negociação – pois o poder dos sujeitos, individualmente, deve ser relativizado perante a força econômica e política de certos agentes.

Figura 1 – Print da matéria “Roseana lança São João do Maranhão – A Copa da Cultura Brasileira”, veiculada no Blog O Estado, em 04/06/2014.



Fonte:

<https://www.blogsoestado.com/danielmatos/2014/06/04/roseana-lanca-sao-joao-do-maranhao-a-copa-da-cultura-brasileira/> Acesso em: 18/06/2019

O movimento constante de lutas, adaptações, assimilações e também resistência desencadeou táticas institucionais de identificação, divulgação e reconhecimento que levaram a uma série de conquistas institucionais e colaboraram para o processo de legitimação do Tambor de crioula na sociedade: a) a dança praticada somente no Maranhão foi declarada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), em 2007, Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro, atualmente, concorrendo ao título de Patrimônio Mundial da Humanidade; b) a Lei Municipal 4.349 de 2014 instituiu o Dia Municipal do Tambor de Crioula em São Luís; c) no dia 13 de julho de 2018, foi inaugurada a Casa do Tambor de Crioula⁷⁴, localizada no Centro Histórico de São Luís (Ver Figura2); d) em 27 de março de 2019, o Governo do Maranhão, por meio do Decreto 34.718, reconheceu o Tambor de Crioula como Patrimônio Cultural Imaterial do Estado.

O Tambor de crioula preserva a identidade étnica negra e de modo geral suburbana no Maranhão. Adquirir o título de Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro, embora seja um ato importante de legitimação, não representou o fim do preconceito com essa prática cultural. Assim, a expressão ainda passa por um processo conturbado de aceitação social e de visibilidade nos campos da política, da mídia, do mercado e da ciência.

Figura 2: Fachada da Casa do Tambor de Crioula em São Luís - MA



Fonte: Site Agência de Notícias Maranhão de Todos Nós (<https://www.ma.gov.br/agenciadenoticias/?p=259362>). Acesso em 18/06/2019

⁷⁴ O espaço “tem caráter museológico, antropológico e sociológico, bem como de um centro de pesquisa, memória e documentação da história dos afrodescendentes, além de ser um local de difusão” (<http://www.sectur.ma.gov.br/casa-do-tambor-de-crioula-do-maranhao/#.XY4wP52JLIU>, acesso em: 18/06/2019).

Em âmbito local, o grupo artístico LaborArte passa a fazer, na década de 70, estudos sobre a cultura popular do Maranhão, experimento que contribuiu para o reconhecimento das práticas culturais populares e certa aproximação da cultura popular com o circuito acadêmico.

Outro agente que atuou nesse processo foi a política, como referimos. Os grupos de Bumba-boi e Tambor passaram a ser apropriados pelas instituições, com destaque para o Governo de José Sarney (1966-1970), com a criação de órgãos como a MARATUR e o Departamento de Turismo, intensificando os “*shows* folclóricos” com finalidades turísticas. Nos anos 1990, houve a ampliação dessas ações no Governo de Roseana Sarney (1997-1999; 2000-2002), com parcerias junto a empresas como Embratur e Telebrás para captar dinheiro via Lei de Incentivo à Cultura (Lei Rouanet). A distribuição do dinheiro aos brincantes se dava como forma de copatrocínio. “No entanto, mais do que simples ‘apoio’ como prevê a denominação dada pela SECMA, a estratégia deu origem à instituição oficial do cachê na esfera cultural no Maranhão” (AUTOR, 2017, p. 103). Então, enquanto em governos anteriores, as brincadeiras aceitavam cachaça e algum agrado como pagamento pelas apresentações, a partir de 1997 esse sistema de apoio à cultura foi sofisticado.

Foi estabelecido um novo jogo de poder junto às brincadeiras populares. O Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho (CCPDVF), órgão da Secretaria de Cultura do Maranhão, realizou o cadastro oficial dos grupos, que precisavam apresentar um registro jurídico (CNPJ) para receber os cachês pelas apresentações e garantir a participação no calendário oficial turístico e de festas. Os brincantes, por sua vez, passaram a cumprir regras específicas relativas à lógica de apresentações nos arraiais, como data, horário, quantidade de integrantes, aspectos das indumentárias e duração das apresentações.

O Tambor de Mestre Felipe possui uma personalidade jurídica com CNPJ registrado desde 2004 e leva o nome de “Associação Folclórica e Cultural Tambor de Crioula União de São Benedito”. A relação de Mestre Felipe com o LaborArte se inicia na década de 80, quando o ator e pesquisador Nelson Brito, então diretor do grupo artístico, passou a frequentar a casa de Mestre Felipe. Nelson o convidou para ministrar oficinas de Tambor de Crioula, como relatou o próprio Felipe: “Nelson apareceu lá em casa, cunvidô pra aparicê lá no Laborarte e tal... nem cunhicia ele, eu nunca tinha visto! (...) Ah! Esse tempo foi bom! Pariceu uma pução de gente pra brincá tambô” (COSTA, p.85, 2013). Essa parceria rendeu muita visibilidade ao Tambor: “Eu rodei muito! Por d’onde tenho rodado de viagem aí... pelo LaborArte (...) Nelson já me levou inté Portugal!” (COSTA, p.160, 2013). A aproximação de Mestre Felipe com o LaborArte possibilitou ainda arranjos na apresentação, com tempo e horário

estabelecidos, além da disposição dos instrumentos e brincantes em roda, número limitado de participantes, distribuição de bebida com moderação, entre outras regras. O tambor passa a se inserir numa nova lógica, a do mercado de bens simbólicos.

A mediação da tecnicidade está relacionada às inovações tecnológicas e à competitividade no campo cultural. Do ponto de vista das tecnologias sociais que permitem a prática cultural, seus saberes e fazeres, o tambor de crioula é executado com três tambores de madeira e couro – tambor grande, meia e crivador – que acompanham as toadas, estas são performadas por uma dança circular, feita essencialmente por mulheres. Em geral, dança-se ao ar livre, terreiros e praças. Esse é o modelo mais conhecido, mas os grupos culturais também se adaptam às novidades – dançam em *shoppings*, hotéis, palcos, teatros, escolas.

No tambor de Mestre Felipe, os tambores são confeccionados a partir de uma madeira chamada faveira e recobertos com couro de origem animal, forma tradicional dos instrumentos (alguns grupos utilizam tambores de PVC, plástico). Outro detalhe é a ausência de matracas - pequenas baquetas que outros grupos usam para auxiliar no compasso - na composição da parilha. Além disso, o rojão ou ritmo do Tambor de Mestre Felipe se caracteriza por um coral iniciando a toada para depois entrarem os tambores, em compasso um pouco mais lento que de outros grupos de São Luís. Esse sotaque foi trazido por Mestre Felipe de São Vicente de Férrer, município da Baixada Ocidental maranhense, região muito conhecida pelas tradições e saberes populares. Devido ao sotaque diferenciado e à proximidade com o LaborArte, a turma de mestre Felipe se tornou um grupo de destaque. E Felipe, uma referência na cultura popular, recebendo o título de mestre de cultura pelo Ministério da Cultura, viajando para representar o Maranhão, sendo divulgado pelos meios de comunicação, além de oferecer oficinas para apreciadores da dança (COSTA, 2013).

Tal é a inserção dos grupos populares no mercado de bens simbólicos, que grande parte deles geram produtos como Cd's e DVD's. Assim, uma tática de circulação da prática cultural, além das apresentações e das trocas com pesquisadores, políticos e a mídia, o registro musical do grupo. O primeiro CD "Tambor de Mestre Felipe" é uma produção do LaborArte, produzido em 1998 com apoio da Câmara Municipal e está disponível no *YouTube*. O segundo material está em uma coletânea chamada "O Tambor de Crioula do Maranhão dá o Tom à Cultura Popular", produzido em 2002 pela VCR Comunicações e Marketing e o Studio V de São Luís, composta por três CDs e um documentário em vídeo, também disponíveis no *YouTube*. Nas apresentações, o grupo canta toadas de domínio público e toadas do Mestre, mas

também abre espaço para que mestres atuais façam suas próprias toadas. Antes, memorizavam as rimas; hoje, são gravadas em forma de áudio no telefone celular.

Outro aspecto é que as “fardas” são trocadas a cada dois anos: “a indumentária tem que tá legal, a gente sempre procura comprar um pano legal. Justamente por causa disso, a apresentação tem um aspecto profissional, a gente tá vendendo aquela imagem” (Informação verbal)⁷⁵. Percebemos uma preocupação dos brincantes com a performance do grupo e com a questão estética, atendendo às demandas dos órgãos contratantes e a expectativa da recepção. “A blusa das mulheres é pra dentro, a gente toma esses cuidados. A dos homens também. Mas é assim, camisa tem que ser de botão, chapéu por enquanto a gente tá com o branco, mas aí tudo é em forma de assembleia que a gente decide (Informação verbal)⁷⁶. As decisões sobre indumentárias e acessórios, tipo de tecido, manutenção de instrumentos, são avaliadas internamente numa experiência democrática.

Também é preciso ressaltar que o grupo considera relevante as orientações dos órgãos de cultura em suas lógicas de produção, ressignificando a apresentação:

Porque nós temos só 40 minutos, então a gente tem que deixar tambor começar em cima e terminar em cima. Quando é o tambor aqui na porta, quando é um tambor de promessa que a gente tem tempo, aí os cantadores vão botando as suas toadas (...). Ou seja, na apresentação, a gente procura não deixar o tambor cair! A dinâmica cultural gerou isso. A gente procura ter noção de onde a gente tá. (Informação verbal⁷⁷)

O tempo disponível para apresentações contratuais do Governo do Estado e Prefeitura é curto, portanto, o grupo cria um formato sintético que envolva o público, fazendo uma amostra recortada de seus saberes e de sua tradição, o que é depreendido das palavras de Mestre Militão: “É, nós vamos apresentar pro público! Então, nós tem que fazer bonito pra esse público olhar e bater palma e ficar gostando. No ritual de casa, nós já vai fazer um ritual diferente! Não é pro público” (Informação verbal)⁷⁸.

Cada grupo busca se estabelecer de forma diferenciada, segundo seus interesses. Ora mediados por discursos de ancestralidade, religiosidade, tradição; ora mediados por discursos midiáticos, de consumo, políticos. Exemplo: a Turma de Mestre Felipe utiliza como tática comunicacional a saudação obrigatória a São Benedito, padroeiro do tambor de crioula em suas apresentações logo após a toada de abertura, como explica Sérgio: “Eu lembro muito

⁷⁵ Entrevista concedida por Sérgio Luís Aguiar da Costa para esta pesquisa em: 17/11/2018

⁷⁶ Entrevista concedida por Sérgio Luís Aguiar da Costa para esta pesquisa em: 17/11/2018.

⁷⁷ Entrevista concedida por Sérgio Luís Aguiar da Costa para esta pesquisa em: 17/11/2018.

⁷⁸ Entrevista concedida por Raimundo Militão Pereira para esta pesquisa em: 17/11/2018.

bem dessa reunião que nós fizemos, nós não estávamos mais cantando pra São Benedito, que é o padroeiro do tambor de crioula e aí, a partir desse dia, nós não deixamos mais de cantar pra São Benedito” (Informação verbal)⁷⁹. Ao mesmo tempo, o grupo de Felipe faz referências aos meios de comunicação de massa, representando um sentido midiático de competitividade na toada: “Eu vou na Mirante, voltei pra Difusora, onde eu quero morar é na Rádio Educadora. Deixa a notícia rodando, voltei pra Difusora. Deixa a notícia rodar, vou morar na Educadora”⁸⁰ (MESTRE FELIPE, 2002).

Esses dados nos levam a concordar mais uma vez com Canclini. As mediações tecnológicas e institucionais nas culturas populares, que o inserem num contexto de massa e de mercado, não excluem suas tradições, mas as atualizam, estabelecendo novos sentidos e práticas. O Tambor de crioula é, assim, ao mesmo tempo, espetacular e ritualístico, tradicional e moderno, seja nos terreiros de origem, seja nos palcos da capital.

4. “Deixa a notícia rodar, coreiro eu vou-me embora”!

O Tambor de crioula passou por diversas fases, tendo na marginalização uma das mais marcantes formas de controle. Entretanto, isso não foi suficiente para acabar ou desmobilizar a participação social na prática cultural que atravessa gerações. O Tambor tem significado e valor social para várias comunidades periféricas e classes trabalhadoras, que utilizam a prática como lugar de fala e (rara) possibilidade de lazer.

No início, os sujeitos-brincantes tiveram que adotar a simbologia católica para que pudessem praticar seus rituais. A dinâmica política e a economia capitalista, no Brasil, também trouxeram novas configurações para essa festa popular, que se tornou, num movimento de perdas e ganhos, símbolo oficial de uma identidade regional, utilizada estrategicamente pelos poderes públicos no Maranhão.

Alguns estudiosos da cultura avaliam que nesse processo, a espontaneidade cedeu espaço para a profissionalização, em troca de cachês. Mas, é preciso compreender que o mundo contemporâneo demanda uma série de gastos, que em outros tempos não eram necessários – roupas e acessórios estilizados, gravação de CD’s, elaboração de projetos para captar recursos, pagamento de impostos da Associação. Além disso, o espaço urbano exige um

⁷⁹ Entrevista concedida por Sérgio Luís Aguiar da Costa para esta pesquisa em: 17/11/2018

⁸⁰ O autor das toadas faz referência a rádios do Sistema Mirante e do Sistema Difusora (empresas pertencentes a famílias políticas no MA), mas manifesta preferência pela Rádio Educadora (emissora fundada em 1966 pela [Arquidiocese de São Luís](#)).

namento diferente – transporte do grupo, horário e duração de apresentação, espaços reservados para apresentar... São condições materiais necessárias à manutenção da prática, por suas que integram as camadas sociais mais pobres. E também atos comunicacionais de grupos que detêm saberes tradicionais e elaboram novos arranjos para conquistar seu espaço. Como no passado os brincantes tiveram que utilizar o simbolismo católico para cultuar seus deuses, hoje eles negociam com os processos socioeconômicos vigentes para praticar a expressão cultural com a qual se reconhecem e se identificam.

É comum o estranhamento ao falarmos em produção, circulação e consumo numa prática de cultura popular, como se não pudessem ser alterados ou não devessem se relacionar com regulação de mercado. Mas, assumimos as contradições presentes numa cultura em constante atualização, que bebe em experiências tradicionais (seus conhecimentos ancestrais e resistência étnica) e contemporâneas (visibilidade midiática, relação com o dinheiro).

Analisar o Tambor de crioula a partir das mediações (MARTÍN-BARBERO, 2008) é assumir que essa prática cultural possui autonomia para inserir-se nas dinâmicas sociais e apropriar-se do processo (não apenas ficar a reboque deste): configurar suas lógicas de produção, circulação e consumo, com os meios que dispõe, exercitando sem constrangimentos, sua vocação para processo de comunicação popular.

Esperamos que a contribuição deste trabalho seja uma nova forma de olhar o Tambor de crioula, como forma comunicacional que interage na e com a sociedade em todas as suas dimensões, num contexto de disputas e negociações. O reconhecimento do seu papel fundamental como espaço de comunicação é imprescindível, ainda, na luta contra a discriminação racial e a marginalização da cultura negra. “Deixa a notícia rodar...”!

REFERÊNCIAS

AUTOR. 2016.

AUTOR, 2017.

CANCLINI, Néstor García. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 4 eds., 5 reimp., 2011.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

COSTA, Sérgio; HAICKEL, Marco Aurélio. **Mestre Felipe por ele mesmo: “Quero vê tambô berrá é na ponta do dedo”**. - São Luís: 2013.

FERRETTI, Sérgio Figueiredo (org.). **Tambor de Crioula: ritual e espetáculo**. 3.ed. São Luís: Comissão Maranhense de Folclore, 2002.

LIMA, Roldão. Histórico. In: FERRETTI, Sérgio Figueiredo (org.). **Tambor de Crioula: ritual e espetáculo**. 3.ed. São Luís: Comissão Maranhense de Folclore, 2002.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Tradução de Maria Immacolata Vassallo de Lopes. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2008.

OLIVEN, Ruben George. **Violência e cultura no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 1983.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

ORTIZ, Renato. O mercado de bens simbólicos. In.: _____. **A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PELEGRINI, Sandra C. A., FUNARI, Pedro Paulo. **O que é patrimônio imaterial**. São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 2008.

Entrevistas:

Entrevista concedida para esta pesquisa por PEREIRA, Raimundo Militão. São Luís: 17/11/2018.

Entrevista concedida para esta pesquisa por COSTA, Sérgio Luís Aguiar da. São Luís: 17/11/2018.

Entrevista concedida para esta pesquisa por HAICKEL, Marco Aurélio. São Luís: 23/09/19.

Sites consultados:

BLOG O ESTADO. Roseana lança São João do Maranhão – A Copa da cultura Brasileira. 04/06/2014. Disponível em: <https://www.blogsoestado.com/danielmatos/2014/06/04/roseana-lanca-sao-joao-do-maranhao-a-copa-da-cultura-brasileira/> Acesso em: 18/06/2019

MARANHÃO DE TODOS NÓS. Site Agência de Notícias. Disponível em: <https://www.ma.gov.br/agenciadenoticias/?p=259362>. Acesso em 18/06/2019.

Discos consultados:

TAMBOR DE CRIOULA DO MESTRE FELIPE. São Luís: 1998. Laborarte. 1 CD.

MESTRE FELIPE. O calor do Tambor de Crioula do Maranhão dá o tom à Cultura Popular. São Luís: VCR Comunicações e Marketing, Studio V, 2002. 1 CD.