

NOTAS SOBRE O REGISTRO DO TAMBOR DE CRIOULA: da pesquisa à salvaguarda¹

*Rodrigo Martins Ramassote **

RESUMO

Este artigo procura descrever as principais etapas de pesquisa do processo de registro do Tambor de Crioula como patrimônio cultural brasileiro, ocorrido em junho de 2007, com especial ênfase para as questões enfrentadas pelos técnicos do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) no tocante ao repertório de fontes históricas e discussões conceituais disponíveis. Na parte final, comenta sobre os futuros projetos, ações e medidas de salvaguarda que deverão ser adotados pelo órgão na promoção de políticas de apoio e desenvolvimento sustentável da manifestação.

Palavras-chave: Tambor de crioula. Cultura popular. Antropologia. Patrimônio imaterial. IPHAN.

1 INTRODUÇÃO

A partir de 04 de agosto de 2000, por efeito do Decreto 3551, que instituiu o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial e criou o Programa Nacional de Patrimônio Imaterial, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) vem realizando políticas públicas voltadas para o reconhecimento, a valorização e o apoio sustentável aos chamados bens culturais de natureza imaterial². Desde então, ofícios e modos de fazer tradicionais, formas de expressão (musicais, coreográficas, cênicas, literárias e lúdicas), lugares onde se concentram ou se reproduzem práticas culturais e celebrações coletivas associadas, em especial, a grupos étnicos afro-brasileiros, indígenas, descendentes de imigrantes e segmentos sociais marginalizados, passaram a ser, de modo sistemático, objeto de ações de inventários, de proposições de registros e de projetos de salvaguarda. Como fiquei incumbido de coordenar a terceira e última fase do

* Mestre em Antropologia Social pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH) da Universidade de Campinas (UNICAMP). Desde agosto de 2006 exerce o cargo de técnico em Ciências Sociais na Superintendência Regional do IPHAN no Maranhão. E-mail: ramassote@hotmail.com

processo de registro do Tambor de Crioula, bem como da elaboração de seu dossiê de candidatura, gostaria de comentar neste artigo o conjunto de atividades desenvolvidas durante tais etapas a partir da perspectiva iniciática do “antropólogo inventariante” - para usar expressão cunhada por Tamaso (2006).

Para tanto, pretendo: a) descrever em retrospecto as principais etapas de pesquisa do processo de registro do Tambor de Crioula como patrimônio cultural brasileiro; b) discutir questões relacionadas ao repertório de referências bibliográficas disponíveis e modelos conceituais divergentes a respeito do bem registrado; c) apresentar, na parte final, os diagnósticos da pesquisa com relação a possíveis ações de salvaguarda - essas últimas, como se detalhará adiante, constituem um dos focos centrais das políticas de preservação do IPHAN no que concerne ao patrimônio imaterial.

2 O PROCESSO DE PESQUISA

Em 18 de junho de 2007, o Conselho Consultivo do IPHAN se reuniu em São Luís para deliberar a respeito do processo de registro do Tambor de Crioula como patrimônio cultural brasileiro. Após algumas horas de debate, o ministro da cultura Gilberto Gil Moreira, presente ao evento, anunciou na soleira da principal porta de entrada da Casa das Minas a decisão favorável dos membros conselheiros, intitulado com isso o décimo primeiro bem de natureza imaterial registrado pelo órgão, num conjunto disperso por todo o território nacional e contemplando as quatro modalidades estabelecidas pelos Livros de Registro³. Esse evento marcou o encerramento de um processo que começou dois anos antes, passando por três fases sucessivas, dois coordenadores e a execução de várias atividades correlatas, as quais seguem descritas nas páginas abaixo.

O registro do Tambor de Crioula foi o desfecho de um processo de pesquisa que envolveu três etapas sucessivas de abordagem. A primeira delas, realizada, entre dezembro de 2004 e junho de 2005, por equipe de pesquisadores contratada pela Superintendência Regional do Maranhão, com o auxílio da metodologia específica preconizada pelo Manual do Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC)⁴, consistiu no mapeamento das principais manifestações culturais presentes na Ilha de São Luís, quando se levantaram informações e foram identificados os aspectos básicos desse amplo e heterogêneo conjunto.

Tal grupo de trabalho, coordenado pela cientista social Valdenira Barros⁵, realizou, de um lado, conforme prescreve o método do INRC, o levantamento biblio-

gráfico “em fontes secundárias e em documentos oficiais, entrevistas com a população e contatos com instituições, propiciando um mapeamento geral dos bens existentes num determinado sítio e a seleção dos que serão identificados” (SANT’ANNA, 2003, p.54) e, de outro, o preenchimento das fichas padrão do INRC, nas quais foram registradas as principais referências culturais locais de natureza imaterial: Bumba-meu-Boi, Cacuriá, Casa das Minas, Festa do Divino Espírito Santo, Blocos Carnavalescos Tradicionais e assim por diante. Ao todo, foram noventa e três bens inventariados, acumulando cerca de setenta páginas de descrições.

Naquela ocasião, o Tambor de Crioula foi identificado e descrito como uma referência significativa no conjunto das manifestações culturais locais, contribuindo para a formação do patrimônio e da identidade cultural da região abrangida pela Ilha de São Luís. Na ficha de identificação, encontra-se transcrito o conteúdo que segue:

É uma dança marcada por fortes traços africanos, na qual uma roda de mulheres baila diante da parelha de três tambores (grande, meio e crivador) tocados por homens. O canto é tirado pelo solo, como uma toada, e acompanhado pelo coro formado pelo resto do grupo. Na coreografia, destaca-se a punção, umbigada que as mulheres dão uma na outra, antes de sair da roda, seguindo o ritmo dado pelo tambor, que é uma constante em inúmeras danças de origem africana. Essas dançantes, também chamadas coureiras, vestem saias rodadas muito coloridas e blusas de cores fortes; a cabeça enfeitada por flores, colares e outros adornos. Os homens usam camisas coloridas e chapéus de palha. Embora Domingos Vieira Filho considere que não há nenhum elemento ritual nesta dança, caracterizada pela espontaneidade do simples gingado diante de um tambor, pode-se destacar seu aspecto religioso, expresso no louvor a São Benedito e na demanda às apresentações em outras datas do calendário litúrgico popular, como o São João ou os pagamento de promessa (IPHAN, 2005, p.9).

Observemos, nessa descrição sumária, os aspectos considerados como importantes: os elementos coreográficos (a dança, as vestimentas), poéticos (as toadas), musicais (os tambores), a dimensão religiosa (pagamento de promessas e louvor a São Benedito) e a relação estreita com os grupos étnicos afro-maranhenses (fortes traços africanos). Nela já estavam presentes as dimensões que ganhariam destaque nas etapas subsequentes do processo de pesquisa.

Após o encerramento da primeira etapa de trabalho, a Superintendência Regional do Maranhão decidiu, com base em consultas com a população local e por meio das recomendações do Manual de Aplicação INRC, investir no aprofundamento da pesquisa a respeito do Tambor de Crioula, convicta de que a manifestação preenchia todos os requisitos necessários para a instrução do pedido de registro: forma de expressão de matriz afro-brasileira que ocorre na grande maioria dos municípios do Estado do Maranhão, o Tambor de Crioula destaca-se de modo decisivo nas atividades festivas, sensibilidade musical e na definição da identidade cultural maranhense, constituindo, portanto, como assinala o decreto 3551, em bem de natureza imaterial de “relevância nacional para a memória, a identidade e a formação da sociedade brasileira” (IPHAN, 2006a, p. 130)⁶.

Ocorrida entre janeiro e julho de 2006, e novamente sob a coordenação de Valdenira Barros⁷, a segunda etapa do inventário entrevistou sessenta e um representantes de grupos de Tambor de Crioula. Nestes relatos, aparecem informações preciosas a respeito, citando novamente os termos do decreto 3551, dos principais elementos “culturalmente relevantes” para a compreensão da manifestação: recordações de ordem pessoal, descrições de eventos e episódios históricos, dados que permitem compor um quadro abrangente da composição social e das atividades ocupacionais dos brincantes; transcrição de toadas, levantamento de conhecimentos técnicos relativos ao canto e a dança, explicações da crença e devoção religiosa; queixas, cobranças e declarações públicas de orgulho e apreço ao Tambor de Crioula.

Em razão da dificuldade de acesso, da escassez de recursos e da ausência de pesquisadores disponíveis, a pesquisa ficou circunscrita aos limites territoriais da Ilha de São Luís, com algumas incursões esporádicas a municípios do interior do Estado (Caxias, Pinheiro, Mirinzal, Porto Rico e Cajapió). Contudo, baseado nas entrevistas e informações coletadas em campo e a partir da existência de pesquisas anteriores sobre o assunto, pôde-se aferir em parte os contornos mais gerais da manifestação nos municípios interioranos, os quais passo a descrever sumariamente: a) em certas regiões, a presença de homens dançando em roda lateral, por meio de movimentos coreográficos assemelhados aos passos da capoeira; b) padrão rítmico dos toques diferenciado – em alguns casos mais acelerados; em outros, mais lentos; c) a inexistência de grupos formalmente organizados, sem número determinado de componentes; d) ausência de padronização das vestimentas, com os brincantes participando da dança com roupas de uso diário.

No total, são cerca de seiscentas páginas preenchidas com o depoimento dos principais brincantes da área pesquisada. Em seis meses de trabalho intensi-

vo, os pesquisadores contratados procuraram conhecer as condições atuais dos principais grupos de Tambor de Crioula da Ilha de São Luís, resultando em relatórios de visitas e entrevistas importantes que irão subsidiar, como se verá adiante, as futuras pesquisas e ações que serão realizadas pelo IPHAN na área.

Ao assumir o cargo de antropólogo da Superintendência Regional do Maranhão, em meados de agosto de 2006, fui incumbido de coordenar a terceira e última fase do INRC sobre o Tambor de Crioula, substituindo Valdenira Barros, como vimos, responsável pelas duas etapas anteriores. No início de setembro, iniciou-se a execução das seguintes ações necessárias para realizar a “descrição pormenorizada do bem a ser registrado, acompanhada de documentação correspondente” (IPHAN, 2006, p. 130), com vistas a instruir o registro do Tambor de Crioula no Livro das Formas de Expressão:

a) Publicação do livro *Tambores da Ilha*, cujo conteúdo procura sintetizar todo o conhecimento produzido e sistematizado durante as duas etapas anteriores do processo, reunindo os dados etnográficos recolhidos pelas entrevistas mencionadas. Duas razões ponderáveis motivaram a publicação de um volume sobre o tema: em primeiro lugar, **a inexistência de trabalhos recentemente editados** sobre o Tambor de Crioula. Desde o pioneiro estudo do antropólogo Sergio Ferretti, *Tambor de Crioula - ritual e espetáculo* - editado inicialmente em tiragem restrita em 1979, reproduzido em versão resumida pela FUNARTE/INF/MEC em 1982, reeditado de maneira completa e revista em 1995 sob os auspícios da Comissão Maranhense de Folclore e, por fim, reimpresso numa terceira tiragem realizada em 2002 pela mesma comissão -, não houve nenhuma outra publicação abrangente a respeito do assunto. Em certo sentido, a decisão de publicar *Os Tambores da Ilha* representa a retomada, após vinte e oito anos desde o trabalho imprescindível de Ferretti, de **publicação inédita** sobre o Tambor de Crioula. Não obstante tenham surgido ao longo desses trinta anos pesquisas sobre o tema⁸, elas não foram editadas comercialmente, permanecendo em seus respectivos formatos acadêmicos originais, de pouca ou quase nenhuma divulgação para o grande público; em segundo lugar, a grande quantidade de informações coletadas nas entrevistas, as quais delineavam um amplo panorama do conjunto de grupos existentes na Ilha de São Luís: número de componentes por cada grupo, região espacial em que estão localizados, relação com os poderes públicos, dificuldades materiais pelas quais eles passam, entre outras.

b) Realização de documento audiovisual composto de entrevistas com os principais pesquisadores do tema e brincantes de Tambor de Crioula, bem como apresentações de grupos localizados em São Luís. Se a publicação do livro justificou-se

com base nos motivos acima expostos, a realização do DVD atendia à exigência de documentação requerida pelo processo de registro: produção de conhecimento, por meio de registro audiovisual mínimo, dos principais aspectos da manifestação. Em certo sentido, o DVD foi concebido como um produto derivado do livro, o que se comprova pela manutenção da mesma programação visual nos dois casos.

c) Reuniões com os principais representantes dos grupos de Tambor de Crioula com o objetivo de esclarecer e dirimir junto a eles as principais dúvidas surgidas a respeito da natureza e propósito do pedido de registro⁹ e dos conceitos de *preservação*, *patrimônio imaterial*, *inventário* e *salvaguarda*, bem como as possibilidades de atuação do órgão.

Concluída esta etapa, teve início a montagem do dossiê de candidatura que seguiu, no início do mês de fevereiro, para o Departamento de Patrimônio Imaterial (DPI), localizado em Brasília. Novamente, foi necessário seguir de perto as exigências técnicas e formalidades para a tramitação do processo dentro do órgão, entre elas: agrupar todas as publicações e registros sonoros e audiovisuais disponíveis sobre o bem; os produtos realizados pela Superintendência Regional (livro, fotografias, DVD); a assinatura, na forma de abaixo-assinado, de integrantes de grupos; o endosso da Secretaria de Cultura do Estado do Maranhão, da Comissão Maranhense de Folclore, do Conselho Cultural Tambor de Crioula do Maranhão e demais documentos oficiais e pareceres internos do IPHAN.

Após ser submetido ao crivo da avaliação dos técnicos do DPI¹⁰, algumas correções foram sugeridas e documentos foram solicitados¹¹; dois meses depois, o dossiê foi aprovado e recomendada a proposição de registro do bem. Isso feito, o processo é avaliado pela Procuradoria Jurídica - PROJUR - do órgão e encaminhado ao presidente do IPHAN, que delibera publicação de aviso na imprensa oficial e no site do IPHAN para conhecimento e eventuais manifestações públicas da sociedade durante o período de trinta dias. Encerrado o prazo, o processo é encaminhado ao Conselho Consultivo para apreciação. No caso em apreço, a decisão favorável se deu, como já sabemos, em junho de 2007¹².

3 CONSIDERAÇÕES SOBRE A PESQUISA: a fontes bibliográficas e os modelos teóricos

Em encarte especial do jornal *O Estado do Maranhão* (ORIGENS, 2007) a respeito do Tambor de Crioula, publicado no final de semana que antecedeu a reunião do Conselho Consultivo do IPHAN e a aprovação do Registro, podia-se

ler: “A dança originou-se na costa do Maranhão, trazida pelos primeiros escravos que ali chegaram para o trabalho e, posteriormente, formaram o primeiro quilombo da região, o Quilombo de Frechal” (ORIGENS, 2007, p. 3). É muito difícil - senão impossível - determinar um local específico e uma data ou período de origem para qualquer tipo de manifestação cultural popular. Em geral, elas remontam a tradições imemoriais, transmitidas de geração a geração, e cuja gênese não se encontra codificada em documentação e fontes históricas, voltadas preferencialmente para a descrição de manifestações culturais eruditas – em larga medida em razão do desinteresse ou incompreensão das elites diante das diversas práticas culturais das camadas populares.

Dado o caráter processual e dinâmico dos bens culturais de natureza imaterial, susceptíveis, de um lado, ao avanço das transformações sociais abrangentes e, de outro, submetidos por seus praticantes a um contínuo processo de recriação e atualização, faz-se necessário como um dos requisitos¹³ para a instrução de um pedido de registro o levantamento de “referências à formação e continuidade histórica do bem, assim como às transformações ocorridas ao longo do tempo”. Utilizando a noção de *continuidade histórica* em lugar da discussão sobre *autenticidade* como critério orientador das práticas de preservação dessa modalidade de patrimônio, os processos de registro pressupõem a produção de conhecimento que compreenda tanto as modificações sofridas quanto a permanência histórica das principais características dos bens. Como explica Sant’Anna, ao

substituir uma idéia de autenticidade ancorada na originalidade e permanência de atributos tangíveis por outra, que tome como parâmetro as práticas tradicionais e as dimensões sociais do patrimônio, além dos contextos culturais que lhe conferem significado [...], a seleção e avaliação dos bens culturais imateriais devem estar apoiadas mais em noções de referência cultural e de continuidade histórica do que no conceito de autenticidade que tradicionalmente estrutura o campo da preservação (SANT’ANNA, 2005, p. 9)¹⁴.

Embora não se possam precisar com exatidão as origens históricas do Tambor de Crioula, pode-se constatar a partir, de um lado, de referências bibliográficas dispersas sobre o assunto, e, de outro, da massa de depoimentos extraídos das entrevistas com os brincantes, a existência desde a primeira metade do século XIX de menções a manifestações lúdico-religiosas realizadas por escravos e seus descendentes como forma de lazer, devoção e resistência ao contexto opres-

sivo do regime de trabalho escravista. De acordo com Ferretti, a mais antiga indicação a respeito do Tambor de Crioula foi registrada em 1818 pelo frei Francisco de Nossa Senhora dos Prazeres. Dizia o eclesiástico que:

para suavizar a sua triste condição fazem, nos dias de guarda e suas vésperas, uma dansa denominada batuque, porque n'ella uzam de uma espécie de tambor, que tem esse nome. Esta dansa é acompanhada de uma desconcertada cantoria, que se ouve de longe (FERRETTI, 1995b, p. 118).

Em *Tambor de Crioula – ritual e espetáculo*, Ferretti registra dos periódicos da época diversas passagens reveladoras de perseguição, preconceito e hostilidade enfrentadas ao longo do século XIX pelas principais manifestações culturais populares no Maranhão. Nas entrevistas realizadas na segunda etapa do INRC, por sua vez, repontam trechos em que os brincantes mais idosos recordam que seus ascendentes já participavam da brincadeira antes mesmo da abolição da escravidão no país.

À guisa de ilustração, gostaria de destacar um trecho extraído do livro *Pantheon Maranhense*, redigido e publicado em quatro volumes - entre 1873 e 1875 - pelo médico e literato maranhense Antônio Henriques Leal. Ao biografar o amigo Trajano Galvão de Carvalho, poeta, médico e dono de fazendas na região do Mearim, Leal transcreve do conterrâneo o poema *A Crioula*¹⁵ introduzindo-o com o comentário que segue:

A escrava arreada de suas vistosas galas, e a pular-lhe prazer do rosto e do seio, esquece-se do cativo toda embevecida nos ruidosos folguedos da noite do sábado. No terreiro da fazenda estão sentados os músicos em três troncos de árvores, de diversos comprimentos e diâmetro, ocos e mal desbastados, cobertos de um lado de couro de boi distendido: são os tambores, os instrumentos musicais, imitados da África. Nele tangem esses *professores* boçais e rudes com os punhos e os dedos de ambas as mãos, e os afinam ao calor da fogueira. Os escravos de toda a redondeza acham-se ali reunidos, convidados por esses sons fortes e estrugidores que atroam longe e lhes afagam os ouvidos e os alegam. Formados em círculo mais ou menos extenso, pulam suas danças que acompanham de cantilenas tão rústicas quanto o são os sons ásperos e irregulares dos tambores. São as delícias do infeliz africano essa vertiginosa rotação de calcanhares, esse

movimento de quadris e nádegas, esse bracejar desordenado, esses esgares e momos, executados enquanto rodeia o circuito todo e termina cada um a sua vez de dançar por dar uma embigada, a que chamam *punga*, em um dos circunstantes que o substitui nesse estranho e fatigante exercício coreográfico” (LEAL, 1987, p. 291, grifos do autor).

Nessa citação, a meu ver, estão condensadas duas questões importantes. Em primeiro lugar, chama a atenção, nesse comentário introdutório, a linguagem empregada por Leal, acometida pelos critérios científicos em voga no último quartel do século XIX. Utilizando termos depreciativos para descrever a manifestação (rudes, estranhos, professores boçais, rústicas), o autor destila o substrato ideológico que impregnava as teorias raciais vigentes no pensamento ilustrado da elite dominante brasileira de então, baseadas, de modo geral, na hierarquia e desigualdade entre as raças, nos efeitos deletérios da mestiçagem, na estigmatização da condição de escravo e na preocupação com a manutenção da ordem social¹⁶.

Por outro lado, a descrição acurada da manifestação permite-nos, ao mesmo tempo, concluir que, a despeito da perseguição e dos mecanismos de opressão e controle, os movimentos coreográficos e as técnicas corporais, a parilha de instrumentos, a *punga*, os participantes e os elementos cênicos tradicionalmente presentes no Tambor de Crioula **não sofreram alterações significativas** ao longo desses cento e trinta e três anos, comprovando sua continuidade histórica e profundo enraizamento no universo recreativo e religioso dos grupos étnicos afro-maranhenses.

Não obstante, é evidente que o dinamismo inerente aos processos histórico-sociais afetou de algum modo certos aspectos do Tambor de Crioula. Em particular, com o advento, a partir dos anos setenta do século XX, de sua valorização como atração turística no Maranhão e, ao mesmo tempo, acompanhando as transformações sociais circundantes, algumas alterações no interior da brincadeira foram apontadas pelos entrevistados, destacando-se: a) a redução da média de idade dos brincantes. Se até o final dos anos setenta o contingente de brincantes era representado majoritariamente por pessoas de idade avançada, atualmente o afluxo de jovens aumentou, estimulado pela recente valorização da cultura popular maranhense pelo mercado turístico e também pelo interesse suscitado por ela em setores das classes média e alta e entre intelectuais; b) a uniformização das vestimentas. Em parte pela imposição das apresentações oficiais, em parte pela influência de tendências mais gerais em nossos costumes, as indumentárias encur-

taram o tamanho e tornaram-se padronizadas dentro de cada grupo, a ponto de serem designadas de “fardas”; c) em decorrência, os passos da dança tornaram-se mais sensuais; d) alterações no andamento do padrão rítmico dos toques - mais acelerados -, e difusão do uso de matracas, hastes de madeira que repicam no corpo do tambor grande; e) substituição paulatina dos tambores de madeira por materiais sintéticos (PVC) em razão, de um lado, das dificuldades de obtenção da matéria-prima em função da ampliação do rigor das leis de fiscalização ambientais e, de outro, da facilidade e manuseio da peça. Tal mudança desencadeia, naturalmente, opiniões controversas: há quem rejeite o pragmatismo atual da fabricação em nome da força da tradição, alegando diferenças na sonoridade dos instrumentos; há aqueles que enaltecem os tambores de PVC.

Outra questão que chamou a atenção durante o processo de pesquisa dizia respeito à existência de pontos de vista conceituais divergentes sobre a dimensão religiosa e caráter ritualístico do Tambor de Crioula na bibliografia disponível sobre o tema. Para discuti-la, concentrarei minhas considerações na pesquisa do folclorista maranhense Domingos Vieira Filho e no já citado estudo de Sergio Ferretti.

Se ambos fazem questão de sublinhar em várias passagens a diferença entre Tambor de Crioula e Tambor de Mina, assunto que despertava engano e confusão tanto em estudiosos e pesquisadores como em moradores locais, as diferenças surgem quando se compara a interpretação de cada um a respeito da presença ou não de aspectos religiosos associados à manifestação. De acordo com Ferretti, o Tambor de Crioula consiste numa forma de diversão com algumas conotações religiosas, observáveis, por exemplo, na fundação dos grupos como pagamento de promessas ao santo padroeiro, na oração de ladainhas antes do início das apresentações e em momentos da dança em que as coreiras bailam segurando ou colocando sobre a cabeça a imagem de São Benedito. Por sua vez, Domingos Viera Filho afirma que “o tambor de crioula no Maranhão é simples dança para se divertir, sem a menor pertinência ou ligação com a religiosidade do negro maranhense e seus descendentes” (VIEIRA FILHO, 1977, p. 20).

Resulta daí as perspectivas divergentes com relação ao caráter ritual da manifestação. Ao que tudo indica, Domingos Vieira Filho concebe a noção de ritual em sua acepção tradicional, qual seja, como fenômeno vinculado intimamente a propriedades mágico-religiosas. E como o Tambor de Crioula, segundo o autor, não possui nenhum traço religioso, não se trata de uma expressão cultural que detenha qualquer dimensão ritualística. Nesse sentido, comentando a afirmação errônea de Mário de Andrade¹⁷ a propósito da relação entre Tambor

de Crioula e Tambor de Mina, Vieira Filho aventa que:

talvez a confusão tenha se originado do fato, referido por Mário de Andrade, de tanto numa como noutra ocorrência os negros usarem um trio de tambores como fundo musical, para marcar o ritmo. Se no Tambor-de-Mina os atabaques têm uma *função evidentemente mágica*, como em geral na chamada música de feitiçaria, pela força hipnótica que o tam-tam surdo produz, num processo emoliente da vontade perfeitamente compreensível, no tambor-de-crioula os tambores servem para conduzir o ritmo, afirmar a cadência, embora penetrem por igual as fibras do ser no despertar do sensualismo brabo que caracteriza essa dança, extremamente voluptuosa (VIEIRA FILHO, 1977, p.20, grifos do autor).

Note-se, nessa passagem, a adoção do prisma mágico-religioso como critério básico subjacente orientando a perspectiva do eminente folclorista, fato que o permite asseverar de modo inequívoco que o “Tambor de Crioula é sem dúvida uma dança que nos veio no bojo da escravidão negro-africana e **não tem nenhuma conotação ritual**” (VIEIRA FILHO, 1977, p. 20, grifos do autor).

De modo diverso, na perspectiva de Ferretti a noção de ritual se dissocia e ultrapassa o âmbito da dimensão religiosa, sendo encarada - apoiado sobretudo na reflexão de Roberto DaMatta, Carlos Rodrigues Brandão e Edmund Leach - em termos de sistemas simbólicos de comunicação social, reveladores de valores e significados compartilhados pelos membros de um dado grupo. Nas palavras do autor:

o significado das noções de ritos e rituais tem ultrapassado amplamente o domínio dos fenômenos religiosos, estendendo-se, inclusive, a vastos campos de manifestações folclóricas. Assim fenômenos folclóricos de natureza religiosa ou não podem ser vistos como ações rituais, isto é, ações que predominam aspectos simbólicos e que dizem coisa a respeito das pessoas que as praticam (FERRETTI, 1995a, p.24).

E quais os significados sociais seriam expressos pelo Tambor de Crioula? Segundo Ferretti, a manifestação consiste numa “forma ritual de reafirmação de valores dos negros do Maranhão” (idem), “presentes sobretudo nos simbolismos da dança, cuja linguagem, a nosso ver, traduz, dentre outros temas, liberdade, força cultural, ritmo, alegria e criação de um espaço próprio em meio a tantas imposições” (ibidem, p. 49).

Isso posto, gostaria de proceder ao exame de certas implicações decorrentes do modelo analítico proposto por Ferretti para a compreensão do Tambor de Crioula. Através do binômio ritual/espetáculo, o autor procura descrever as transformações derivadas naquela altura do impacto da ingerência do mercado turístico sobre as manifestações culturais populares, submetidas a “um processo de deslocamento e de esvaziamento de seu significado original [...]”, o qual leva “alguns grupos a assumir dimensões de pequenas empresas [...]” transformando “a dança, de um ritual produzido no contexto de uma classe, em um espetáculo de consumo turístico” (ibidem, p. 26). Nesses termos, Ferretti esboça, na seqüência, um quadro sinótico comparativo em que distingue aspectos e práticas consideradas rituais (nucleadas ao redor de grupos informais que participam da manifestação em qualquer época do ano e a partir, em parte, de motivações de ordem religiosa, num contexto urbano específico), contrapondo-as às apresentações realizadas por grupos sob a égide do espetáculo para os turistas de passagem pela capital (marcadas pela lógica e dinâmica empresarial assumida pelos grupos inseridos no circuito oficial de apresentações). Cabe ressaltar, nesse ponto, que o quadro descrito focaliza as alterações ocorridas na morfologia interna dos grupos em lugar da discussão sobre o universo de valores cambiantes em cada modalidade de apresentação, considerado apenas de maneira indireta.

Explorando as conseqüências analíticas do argumento de Ferretti, poderíamos perguntar: os valores mencionados - orgulho étnico e satisfação pessoal - se alteram nas apresentações oficiais? Tais valores seriam veiculados apenas nas apresentações de caráter ritual? Acaso nas apresentações oficiais ocorreria simples automatismo na execução dos movimentos da dança e toque dos instrumentos? Nas entrevistas realizadas durante a pesquisa que subsidiou o registro, os brincantes distinguem claramente duas formas de apresentação: a de residência e a oficial. Enquanto a primeira é realizada em “casas de conhecidos”, sendo praticadas “pelo gosto em fazer a brincadeira”, a segunda ocorre através da contratação dos grupos por órgãos municipais e estaduais, primando pelo padrão de apresentação que “agrade a assistência”¹⁸, no qual também são valorizadas a habilidade de execução dos movimentos da dança e o domínio técnico sobre os instrumentos musicais.

Embora nos depoimentos repontem críticas e desabafos acerca do apoio intermitente e precário das gestões públicas locais, da decadência do legado da tradição e da pequena visibilidade conquistada pelo Tambor de Crioula em relação a manifestações congêneres, podem-se encontrar, ao mesmo tempo, parte dos entrevistados considerando oportuna a contribuição efetiva dessa relação entre grupos, poderes públicos e mercado de consumo turismo ao rechaçar pre-

conceitos e propiciar rendas adicionais, revelando a existência de um quadro mais complexo e cheio de nuances, envolvendo negociação e ajustamento entre grupos e demandas sociais envolventes¹⁹.

4 AÇÕES DE SALVAGUARDA

Mas o que significa o registro de um bem de natureza imaterial? Quais os vínculos, obrigações e prerrogativas que se estabelecem entre o poder público e os grupos? Quais diretrizes serão seguidas? O que acontece, em suma, após o registro?

Para além da descrição acurada dos principais “elementos culturalmente relevantes” do bem submetido ao processo de registro, a pesquisa procura diagnosticar entraves e dificuldades que afligem a manifestação com o intuito de promover projetos e ações de fomento capazes de garantir-lhe as condições sociais, econômicas e ambientais necessárias para a sua reprodução e continuidade. Tais ações, designadas de planos de salvaguarda, são, em linhas gerais, medidas preocupadas em apoiar, de modo sustentável, a continuidade dos bens registrados, compreendendo desde a promoção da inclusão social e melhoria da vida de produtores e detentores de tais saberes, até ao auxílio para a organização comunitária ou intermediação no acesso a matérias-primas importantes para uma determinada produção artesanal do local.

Do encontro entre conhecimento produzido durante as fases do inventário e a montagem do dossiê de candidatura de registro e as reivindicações dos próprios grupos, foi possível identificar de modo mais preciso as formas mais adequadas de salvaguarda. Através desse regime de parceria e co-responsabilidade, no qual a adesão e participação dos grupos é fundamental, a Superintendência Regional do IPHAN no Maranhão conseguiu sistematizar as diretrizes que deverão tornar-se objetos de políticas de salvaguarda, na tentativa de assegurar, naquilo que compete ou é viável ao órgão realizar, as providências necessárias para garantir a existência e continuidade da manifestação.

Em primeiro lugar, não há indícios de que os grupos de Tambor de Crioula estejam vulneráveis a curto prazo ao desaparecimento ou descaracterização. Ao contrário, constata-se na Ilha de São Luís a existência de mais de oitenta grupos em atividade, localizados em sua grande maioria nos bairros periféricos adjacentes ao centro histórico da cidade, reunindo um contingente de quase três mil “brincantes”.

Se a maneira privilegiada de aprendizado dos fundamentos técnicos, das disposições corporais e da percepção dos sentidos lúdicos e religiosos necessários para a fruição da dança ocorre durante a primeira infância, através da obser-

vação atenta dos movimentos coreográficos das mais experientes, como afirma, por exemplo, Raimundo Sousa Martins, proprietário do *Tambor de Crioula De-sejo do Nordeste*, para quem o Tambor de Crioula

já vem no sangue, uma criança já saber dançar esse tambor sem ninguém ensinar só por que vê tudo... é uma coisa que já vem do sangue, já dele, já tem neto, já tem filho, já tem bisneto, todo mundo gosta da festa e aprende sem ninguém ensinar, é só por que eles olham, essas meninas, as netas aprenderam, agora já está as bisnetas [...].

atualmente grande parte dos grupos e algumas instituições vinculadas a projetos culturais promovem oficinas – em alguns casos com a criação de “tambores-mirins” - com o objetivo de orientar e divulgar às novas gerações a tradição do Tambor de Crioula. Ao realizá-las, os grupos estimulam constantemente a transmissão educativa de experiências, de técnicas coreográficas e musicais e das práticas culturais, preservando o legado essencial dessa forma de expressão. Não obstante tais iniciativas, parece ainda oportuno incentivar e conscientizar os grupos para a importância da criação de grupos de “tambor mirim” acoplados aos grupos principais, reforçando a tendência recente nessa direção, como se pôde observar no decorrer da pesquisa realizada para o processo de registro.

Em relação à confecção das parelhas, a pesquisa diagnosticou, como vimos, a progressiva substituição dos tambores de madeira por canos de PVC. Embora haja controvérsias quanto à eficácia do PVC, o fato é que no processo de confecção artesanal dos instrumentos de madeira estão infundidos conhecimentos tradicionais e técnicas de escavação, cuja execução encontra-se em parte sob risco de desaparecer. Orientado pelas fases da lua, o artesão espregueia na mata a madeira que será utilizada, em geral troncos de árvores de grande porte como pau d’arco, macajuba, piqui, sororó, bacuri ou abacateiro. Com destreza, ele escava o lenho da peça inteiriça com o objetivo de modelar o formato interno do tambor. Sua extremidade mais larga é recoberta por couro de vaca, égua ou veado. Na seqüência, o couro é esticado e preso com o auxílio de cordas e cravelhas até formar a superfície lisa adequada para a batida. Atualmente são poucos os brincantes conhecedores dessas técnicas. Eis outro ponto particularmente sensível, fazendo-se necessário ponderar sobre a necessidade de estimular ações de salvaguarda que assegurem a manutenção e continuidade desse conjunto de saberes e crenças específicas, valorizando o saber-fazer de seus depositários e repassando seu conteúdo para as novas gerações - com o cuidado de sempre respeitar as limitações dos ciclos e recursos naturais do ecossistema, conscientizando-os, ao mesmo tempo, da impor-

tância de projetos de manejo ambiental.

Além disso, outra queixa persistente entre os brincantes refere-se à falta de condições ou apoio para gravação de CDs e outras modalidades de registros audiovisuais das apresentações realizadas por seus grupos. Como se pôde observar no material musical compulsado para a instrução do registro, são poucos os CDs gravados de grupos de Tambor de Crioula, em sua totalidade esgotados e sem previsão de relançamento no mercado - a despeito de sua influência decisiva na sensibilidade musical maranhense. Para ilustrar essa última afirmação, detenho-me em dois músicos locais de renome nacional, cujas composições musicais, embora pertencentes a contextos histórico-musicais distintos, possuem vários pontos em comum. Em depoimento, João do Valle asseverava que

a música folclórica do Maranhão é mais na base do ritmo, sem cordas e sem sopros, carregada de percussão. Sou muito influenciado pela música da minha terra. Meus versos e minhas músicas são baseados no **tambor-de-crioula** e no **bumba-meu-boi**” (PASCHOAL, 2000, p.72, grifos do autor).

Nas músicas “Sanharó” e “Aniversário de Pedreiras ou Aniversário de São Benedito” podem-se encontrar referências explícitas ao Tambor de Crioula, tanto na estrutura rítmica quanto no padrão da versificação. O compositor Zeca Baleiro, por sua vez, gravou a canção “Semba”, arrematada por refrão típico do Tambor de Crioula: “*Sem eu, tambor não vai! Sem eu, tambor não vai!*”.

Recomenda-se, pois, o incentivo tanto da recuperação do acervo disponível, por meio do relançamento dos principais CDs existentes, como da produção de material musical do Tambor de Crioula através da seleção das principais músicas, toadas e padrões sonoros de grupos tradicionais contendo informações a respeito da formação, experiência e trajetória social de seus produtores, em edições dignas da importância dessa forma de expressão cultural tipicamente maranhense.

Diante da necessidade de se estruturar as condições mínimas requeridas para a realização do Plano de Salvaguarda do Tambor de Crioula, cuja implementação deve acontecer ao longo dos próximos cinco anos, a Superintendência Regional do IPHAN no Maranhão decidiu criar, em abril deste ano (2008), um Conselho Gestor do Plano de Salvaguarda do Tambor de Crioula, composto, por decisão dos próprios grupos, por membros de cada uma das agremiações de Tambor de Crioula (Associação de Tambor de Crioula, Conselho Cultural do Tambor de Crioula do Maranhão, Federação das Entidades Folclóricas e Culturais do Maranhão e Grupos Independentes de Tambor de Crioula), bem como

representantes de órgãos públicos da área cultural (Fundação Municipal de Cultura, Secretaria de Cultura do Estado do Maranhão e Superintendência de Cultura Popular da Secretaria de Estado da Cultura [SCP/SECMA] e IPHAN) e da Comissão Maranhense de Folclore.

Qual a razão para essa decisão? Por que criar um Conselho Gestor? Na capital, a grande maioria dos grupos de Tambor de Crioula estão aglutinados em agremiações que possuem interesses divergentes e atuam de maneira isolada, enfraquecendo a capacidade de diálogo e articulação dos mesmos com os poderes públicos constituídos, limitando-se com isso as possibilidades de elaboração de projetos e captação de recursos financeiros e dificultando a estruturação das diretrizes que serão seguidas. Como não há um consenso entre os grupos, e como a sua auto-organização é condição indispensável nesse processo, julgou-se que seria importante criar uma entidade que pudesse funcionar como canal de diálogo, com o intuito de auxiliar na definição de futuras ações, receber as demandas dos integrantes da manifestação, divulgar os trabalhos executados pelo IPHAN e encaminhar e informar os interessados acerca de instituições e editais de incentivo e patrocínio a projetos culturais.

Esses são, em breves linhas, os desafios que deverão ser enfrentados nos próximos anos. Desafio que envolve não apenas a atuação do IPHAN, mas também o compromisso dos demais poderes públicos, instituições e órgãos locais, da sociedade civil organizada e sobretudo da participação ativa dos grupos de Tambor de Crioula na construção de um cenário futuro desejado, no qual, espera-se, políticas de inclusão social, valorização e sustentabilidade de nosso patrimônio e desenvolvimento socioeconômico do país caminharão juntos.

ABSTRACT

This article intends to describe the main research steps of the Tambor de Crioula's Registro, occurred in June of 2007, as Brazilian Cultural Heritage, with special emphasis on the discussion about issues faced by IPHAN's technicians regarding to the collection of historical documents and the existent conceptual debates. At the final part, it discuss about the future projects, actions and safeguard proceedings which will be adopted by the federal institution on promotion of support policies and sustainable development of the manifestation.

Key words: Tambor de crioula. Popular culture. Anthropology. Immaterial heritage. IPHAN.

NOTAS

1 Este artigo baseia-se, em grande parte, no relatório final por mim redigido, em meados de fevereiro, ao término da 3ª fase do processo de registro do Tambor de Crioula como patrimônio cultural brasileiro. Agradeço aos colegas Caio Roberto Bourg de Mello e Flávia Luz Pessoa de Barros pela leitura atenta e sugestões importantes.

2 Embora tenha causado, inicialmente, certa hesitação e alguma controvérsia, o emprego da terminologia patrimônio cultural imaterial aos poucos se impôs, procurando designar, tal como define a Convenção para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial, ocorrida em Paris em 2003, “as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas - junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares que lhes são associados - que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. Este patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade, contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana” (CURY, 2004, p. 373). Cabe lembrar que a instituição do Decreto 3551 representa, dentro do IPHAN, o ponto culminante de um longo processo de iniciativas que remontam, no limite, ao anteprojeto elaborado por Mário de Andrade para a criação do órgão, em 1936, no qual já se previa o estudo e reconhecimento de expressões culturais populares. Por razões diversas, tal perspectiva não foi implementada naquele momento mas uma série de eventos, movimentos e experiências posteriores podem ser identificados - dentre os quais destaco: a Campanha Nacional do Folclore, iniciada na segunda metade da década de quarenta; a criação, em 1975, do Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), sob a coordenação de Aloísio Magalhães, cuja concepção mais ampla da noção de patrimônio foi incorporada na Constituição Federal de 1988 (artigos 215 e 216); o Seminário de Fortaleza de 1997 e a experiência-piloto de aplicação do método preconizado pelo INRC, realizada em 1999 na região do Museu Aberto do Descobrimento, em Porto Seguro (BA) - como marcos decisivos que impulsionaram tanto a elaboração e regulamentação da legislação nacional a respeito da matéria quanto a formulação de instrumentos jurídicos e administrativos e formas apropriadas de acautelamento que levassem em conta as características específicas dos bens em questão.

3 O Livro de Registro é composto pelas seguintes modalidades: Livro de Registro dos Saberes, no qual “serão inscritos conhecimentos e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades”; Livro de Registro das Celebrações, “onde serão inscritos rituais e festas que marcam a vivência coletiva do trabalho, da religiosidade, do entretenimento e de outras práticas de vida social”; Livro de Registro das Formas de Expressão, em que “serão inscritas manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas” e, por fim, o Livro dos Lugares, no qual “serão inscritos mercados, feiras, santuários, praças e demais espaços onde se concentram e reproduzem práticas culturais coletivas” (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2006a, p. 129). Já foram registrados: Ofício das Paneleiras de Goiabeiras (ES), Pintura corporal e Arte gráfica Wajãpi (AP), Círio de Nossa Senhora de Nazaré (PA), Samba de Roda do Recôncavo Baiano (BA), Modos de Fazer da Viola de Cocho (Região Centro-Oeste), Ofício das Baianas de Acarájé (BA), Jongo no Sudeste (Região Sudeste), Cachoeira de Iauaretê (AM), Feira de Caruaru (PE), Frevo (PE) e Tambor de

Crioula do Maranhão (MA) e Matrizes do Samba do Rio de Janeiro (RJ) - samba de terreiro, partido-alto e samba de enredo, Modo artesanal de fazer queijo de Minas (MA) e a Capoeira (BR).

4 As diretrizes metodológicas do INRC foram encomendadas pelo “Departamento de Identificação e Documentação – DID do IPHAN ao antropólogo Antônio Augusto Arantes. Essa metodologia, que teve como base experiências anteriores do IPHAN em Serro, Goiás e Diamantina, foi aplicada pela primeira vez na área do Museu Aberto do Descobrimento, na costa sul da Bahia” (FONSECA, 2003, p.9). A partir de então, sua aplicação foi adotada, com os devidos ajustes a cada contexto específico, pelos inventários realizados pelas unidades do IPHAN.

5 Supervisionados internamente pela técnica Stella Regina Soares de Brito, compuseram o grupo, além da coordenadora Valdenira Barros, Domingas Cantanhêde, Raimundo Inácio de Araújo e Sislene Costa da Silva.

6 Conforme informa o relatório técnico apresentado ao término da segunda etapa, os “critérios utilizados para essa escolha foram: que o bem a ser pesquisado fosse apontado pela população local como uma referência de identidade; que integrasse ou estivesse vinculado a outras manifestações que carecessem de estudos mais aprofundados e que também estivesse dentro dos critérios usados pelo DPI, no caso de tratar-se de ‘expressão relacionada a grupos indígenas, afro-descendentes e populações tradicionais’” (IPHAN, 2006b, p. 6).

7 Nessa segunda fase, novamente sob a supervisão da técnica Stella Regina Soares de Brito, a equipe foi coordenada por Valdenira Barros e composta pelos pesquisadores Jandir Gonçalves (consultor), Bartolomeu Rodrigues Mendonça, Christiane de Fátima Silva Mota, Renata dos Reis Cordeiro e Sislene Costa da Silva.

8 A partir da década de noventa pode-se observar um interesse renovado sobre o tema, com a realização de monografias de conclusão de cursos de graduação, dissertações de mestrado e a publicação de artigos e comunicações em números do Boletim da Comissão Maranhense de Folclore. Na listagem que segue podem-se encontrar, salvo engano, todos os trabalhos de pesquisa a propósito do Tambor de Crioula:

Alvarenga, 1948; Boletim da comissão maranhense de folclore, 1995; Borges, 2000; Cousin, 2004-2005; Ferretti, 1979, 1995a, 1995b, 2003, 2006; Lameira, 2002; Oliveira, 1997; Santos, 2003.

9 Entre elas, podemos citar: o que significa o registro de um bem de natureza imaterial nos Livros de Registro do IPHAN? Como contemplar os interesses dos grupos diante das possibilidades de atuação do IPHAN?

10 Para a avaliação foi designada parecerista Cláudia Marina de Macedo Vasques, técnica da Gerência de Registro do DPI/IPHAN.

11 Toda a documentação produzida no decorrer dessas etapas pode ser encontrada no interior do Processo 01450.00542/2007 - 71, disponível para consulta na base de acervo da Superintendência Regional do IPHAN no Maranhão.

12 O dossiê foi avaliado por Ulpiano Bezerra de Meneses, historiador e membro do Conselho Egrê-

gio do IPHAN. Seu parecer pode ser encontrado nesta edição da Revista Pós Ciências Sociais/UFMA.

13 Os requisitos que devem ser cumpridos no processo de Registro de um bem cultural de natureza imaterial, conforme previsto no Decreto nº 3551/2000 e regulamentado pela Resolução nº001/2006, são: 1 - Apresentação de requerimento, em documento original, datado e assinado, acompanhado obrigatoriamente das seguintes informações e documentos: I. Identificação do proponente; II. Justificativa do pedido; III. Denominação e descrição do bem proposto para registro, com indicação da participação e/ou atuação dos grupos sociais envolvidos de onde ocorre ou se situa, do período e da forma em que ocorre; IV. Informações históricas básicas sobre o bem; V. Documentação mínima disponível, adequada à natureza do bem, tais como fotografias, desenhos, vídeos, filmes, gravações sonoras ou filme; VI. Referências documentais e bibliográficas disponíveis; VII. Declaração formal de representante da comunidade produtora do bem, ou de seus membros, expressando o interesse e a anuência com a instauração do processo de Registro. 2 - A instrução técnica do processo administrativo de Registro consiste na produção e sistematização de conhecimentos e documentação sobre o bem cultural e deve, obrigatoriamente, abranger: I. descrição pormenorizada do bem que possibilite a apreensão de sua complexidade e contemple a identificação de atores e significados atribuídos ao bem; processos de produção, circulação e consumo; contexto cultural específico e outras informações pertinentes; II. referências à formação e continuidade histórica do bem, assim como às transformações ocorridas ao longo do tempo; III. referências bibliográficas e documentais pertinentes; IV. produção de registros audiovisuais de caráter etnográfico que contemplem os aspectos culturalmente relevantes do bem, a exemplo dos mencionados nos itens I e II deste artigo; V. reunião de publicações, registros audiovisuais existentes, materiais informativos em diferentes mídias e outros produtos que complementem a instrução e ampliem o conhecimento sobre o bem; VI. avaliação das condições em que o bem se encontra, com descrição e análise de riscos potenciais e efetivos à sua continuidade; VII. proposição de ações para a salvaguarda do bem.

14 Nas palavras de Maria Cecília Londres: “os bens de natureza imaterial se caracterizam como processos, constantemente atualizados e recriados, e não como produtos que cabe guardar, proteger, conservar e, quando for o caso, restaurar. Por esse motivo, um dos critérios para a patrimonialização dos bens culturais de natureza imaterial é a comprovação da continuidade histórica desses processos, sua reiteração ao longo do tempo, e seu reconhecimento como referência identitária de uma coletividade. Por outro lado, a idéia de continuidade não se confunde com a de imutabilidade, ou mesmo a de autenticidade, pois já se sabe atualmente que uma das condições para que uma manifestação cultural sobreviva é a sua capacidade de adaptação às transformações no contexto onde ocorre” (FONSECA, 2008, p. 11).

15 Eis o poema:

A Crioula

Ao tambor, quando saio da pinha/
Das cativas, e danço gentil./
Sou senhora, sou alta rainha./
Não cativa, de escravos a mil!/
Com requebros a todos assombro/
Voam lenços, ocultam-me o ombro./
Entre palmas, aplausos, furor!.../
Mas se alguém ousa dar-me uma punha./
O feitor de ciúmes resmungando,
Pega a taca, desmancha o tambor!

16 Para uma análise aprofundada sobre o assunto, ver SCHWARCZ (1993).

17 Refiro-me ao seguinte trecho: “Outro caso ainda mais idêntico ao de macumba, é existirem no Maranhão duas formas intercorrentes de feitiçaria, intituladas Tambô de mina e tambô de crioulo. A diferença básica entre ambos é a influência primordial africana que se encontra no tambor-de-mina, ao passo que no crioulo os textos já são sempre em língua nacional” (VIEIRA FILHO, 1977, p. 20).

18 Entrevista realizada com Joel João da Silva por Renata dos Reis Cordeiro e Sislene Costa da Silva em 29/05/2006 (in Questionário de Identificação – INRC 2ª FASE, nº 41, 2006c, p. 8)

19 Anos depois, ao prefaciá-la a segunda edição do livro (FERRETTI, 1995a), Ferretti comenta que houve certo exagero na visada inicialmente adotada pois o “Tambor de Crioula felizmente continua muito vivo e atuante em São Luís e em todo o Estado. 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” (ibidem, p. 8). Será despropositado reconhecer como pano de fundo da pesquisa a influência do repertório de discussões e preocupações típicas dos estudos folclóricos, sobretudo no que diz respeito à insistente inquietação sobre os efeitos perniciosos do processo geral de modernização da sociedade no interior das manifestações culturais populares? Como se sabe, a intenção primeira do trabalho consistia em “documentar a dança, recolhendo-se material para o acervo do Museu do Folclore e Artes Populares do Maranhão, órgão em formação e que fará parte da Fundação Cultural do Maranhão” (ibidem, p.11). A meu ver, perspectiva mais instigante é adotada pelo autor em artigo escrito pouco depois de encerrada a pesquisa (FERRETTI, 1979), no qual o Tambor de Crioula é encarado enquanto núcleo de sociabilidade que permite agrupar moradores locais, em sua grande maioria migrantes do interior do Estado, na malha urbana da capital. Partindo da observação e descrição detalhada de uma festa de Tambor de Crioula organizada na residência de Mestre Felipe, reputado brincante local e dos principais informantes da pesquisa, com o propósito de analisar “no Tambor de Crioula a existência de elementos de integração à sociedade envolvente e de conservação da identidade étnica de seus produtores” (ibidem, p.84), o autor detecta que tal integração ocorre por parte daqueles que realizam a manifestação: a) pela localização num espaço urbano contíguo, favorecendo contatos e auxílios mútuos entre parentes, vizinhos, amigos e conterrâneos; b) pela adoção de práticas religiosas provenientes do catolicismo popular - sobretudo por meio da devoção a São Benedito - justapostas “à preservação de formas de culto herdadas dos antepassados” (ibidem, p. 89); c) pela requisição de licenças e autorização dos poderes públicos e autoridades policiais para a realização das festas; d) pela aceitação, com naturalidade, por parte dos praticantes, do preconceito existente em relação às manifestações culturais populares e aos grupos étnicos com elas envolvidas; e) pela realização de apresentações oficiais para turistas. Nessa perspectiva, as demandas advindas do mercado de consumo turístico são vistas sob o prisma da negociação e integração dos grupos com setores da sociedade abrangente, não obstante o autor conclua que “certos dirigentes de grupos de Tambor de Crioula têm manifestado a consciência de estarem sendo explorados com este tipo de apropriação da cultura popular, que por outro lado pode trazer como consequência inúmeras descaracterizações do conteúdo destas manifestações de cultura, conforme constatamos em recente pesquisa” (ibidem, p. 91).

REFERÊNCIAS

ALVARENGA, Oneyda. **Tambor-de-mina e Tambor-de-crioulo**: registros sonoros do folclore musical brasileiro. São Paulo: Departamento de Cultura/Discoteca Pública Municipal, 1948.

Boletim da comissão maranhense de folclore (1995). São Luís, v.3, 1995. Edição especial sobre tambor de crioula.

BORGES, Ramunda Rocha. **Tambor de crioula**: uma abordagem sobre festas e devoções. 2000. Monografia (Graduação em Educação Artística - Artes Plásticas). Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2000.

CARVALHO, Maria Michol Pinho de; MONTENEGRO, Antonio Torres (Orgs.). **Memória de velho**: depoimentos - uma contribuição à memória oral da cultura popular maranhense. São Luís: SECMA, CMF, 2006.

CURY, Isabelle (Org.) **Cartas Patrimoniais**. 3ª Edição. Rio de Janeiro: IPHAN, 2004.

COUSIN, Marie. **Le tambour de crioula de São Luís do Maranhão (Brésil)**. Paris: Université Paris 8, Dep. de Musicologia. Memoire de l'obtention do D.E.A. en Musique. 2004-2005.

O ESTADO DO MARANHÃO (2007). Origens no período In: **Encarte Especial**. São Luís, 17 de junho de 2007.

FERRETTI, Sérgio. Tambor de Crioula, festa de preto. In: **Revista Universitária**, São Luís, nº 2 (1), abr., 1979.

_____. **Tambor de crioula, ritual e espetáculo**. 2. ed. São Luís: Comissão Maranhense de Folclore/SECMA/LITHOGRAF, 1995a.

_____. **Repensando o sincretismo**. São Paulo: Ed. USP; São Luís: FAPEMA, 1995b.

_____. Tambor de crioula nos boletins da CMF. In: NUNES, Izaurina de Azevedo (Org.). **Olhar, memória e reflexão sobre a gente do Maranhão**. São Luís: Comissão Maranhense de Folclore, 2003.

_____. Depoimento In: CARVALHO, Maria Michol Pinho e Montenegro; Antonio Torres (Orgs.). **Memória de velhos**: depoimentos - uma contribuição à memória oral da cultura popular maranhense. São Luís: SECMA, CMF, 2006.

FONSECA, Maria Cecília Londres. Três anos de existência do Decreto 3.551/2000. In: **O Registro do Patrimônio Imaterial**: Dossiê final das atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial. Brasília: Ministério da Cultura/ Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2003.

_____. **O Patrimônio em processo**: trajetória da política federal de preservação no Brasil. Rio de Janeiro: Ed. UFJR/ Minc – IPHAN, 2005.

_____. Construção das políticas internacionais de referência para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial. Material didático do curso **Patrimônio Imaterial: Política e Instrumentos de Identificação, Documentação e Salvaguarda**. UNESCO, COMUNA S.A. com Plataforma de Educação à Distância da DUO Informação e Cultura (www.duo.inf.br), 2008.

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Manual do inventário nacional de referências culturais**. Brasília: Departamento de Identificação e Documentação do Iphan, 2000.

_____. **Relatório da primeira etapa do inventário nacional de referências culturais (INRC) do centro histórico de São Luís.** São Luís, 2005.

_____. **Coletânea de leis sobre preservação do patrimônio.** Rio de Janeiro, 2006a.

_____. **Relatório da segunda etapa do inventário nacional de referências culturais (INRC) do centro histórico de São Luís.** São Luís, 2006b.

_____. **Questionário de Identificação – INRC 2ª FASE.** São Luís, nº 41, 2006c.

LAMEIRA, Valéria Maia. **Tambor de crioula:** um estudo do erótico feminino na cultura maranhense. 2002. Dissertação (Mestrado em Psicologia e Práticas Sociais). Universidade Estadual do Rio de Janeiro/Instituto de Psicologia, Convênio UFMA/UERJ, São Luís, 2002.

LEAL, Antônio Henriques. **Pantheon maranhense:** ensaios biográficos dos maranhenses ilustres já falecidos. São Luís: ALUMAR, 1987.

OLIVEIRA, Maria Domingas Nascimento. **Tambor de crioula:** festa de negro. 1997. Monografia (Graduação em História). Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 1997.

ORIGENS no período. O ESTADO DO MARANHÃO. São Luís, 17 de junho de 2007. Encarte Especial.

PASCHOAL, Márcio. **Pisa na fulô, mas não maltrata o carcará:** vida e obra do compositor João do Vale – o poeta do povo. Rio de Janeiro: Lumiar, 2000.

RAMASSOTE, Rodrigo Martins (Org.). **Tambores da Ilha.** São Luís, IPHAN, 2006.

SANT'ANNA, Márcia. A face imaterial do patrimônio cultural: os novos instrumentos de reconhecimento e valorização In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Orgs.). **Memória e patrimônio:** ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: DP&A., 2003.

_____. Políticas públicas e salvaguarda do patrimônio cultural imaterial In: FALCÃO, Andréa (Org.). **Registro e Políticas de Salvaguarda para as culturas populares.** Série Encontros e Estudos, vol. 6. Rio de Janeiro: Funarte, Iphan, CNFCP, 2005.

SANTOS, Rosário. Tambor de crioula no Maranhão: um rito de alegria. In: **Boletim da Comissão Maranhense de Folclore.** São Luís, Agosto, v. 26, ago.2003.

SCHWARCZ, Lília. **O Espetáculo das raças:** cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870 – 1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

REVISTA TEMPO BRASILEIRO. Rio de Janeiro, 2001.

TAMASO, Isabel. A expansão do patrimônio: novos olhares sobre objetos, outros desafios. **Série Antropológica.** Brasília: UNB, n. 390, 2006.

TAMBOR DE CRIOULA (DVD). Documentário realizado para instrução do registro do Tambor de Crioula como Patrimônio Cultural Brasileiro. São Luís: Zen Comunicação/IPHAN, 2007.

VIEIRA FILHO, Domingos. **Folclore brasileiro:** Maranhão. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE/CDFB, 1977.