



**Universidade Federal do Maranhão
Departamento de Artes Cênicas
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas**

Josikerllen Cutrim Santos

CORPOS QUE FALAM: Um olhar sobre a dança do Tambor de
Crioula do Mestre Leonardo

**São Luis – MA
2025**

Josikerllen Cutrim Santos

CORPOS QUE FALAM: Um olhar sobre a dança do Tambor de
Crioula do Mestre Leonardo

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa
de Pós-Graduação em Artes Cênicas da
Universidade Federal do Maranhão, como requisito
para a obtenção do título de Mestre em Artes
Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Ricieri Carlini Zorzal

**São Luís – MA
2025**

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Diretoria Integrada de Bibliotecas/UFMA

Cutrim Santos, Josikerllen.

Corpos que falam : um olhar sobre a dança do Tambor de Crioula do Mestre Leonardo / Josikerllen Cutrim Santos. - 2025.

139 p.

Orientador(a): Ricieri Carlini Zorzal.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas/cch, Universidade Federal do Maranhão, São Luís - Ma, 2025.

1. Musicalidade. 2. Tambor de Crioula de Mestre Leonardo. 3. Corporeidade. I. Carlini Zorzal, Ricieri. II. Título.

Josikerllen Cutrim Santos

CORPOS QUE FALAM: Um olhar sobre a dança do Tambor de Crioula do Mestre Leonardo

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Maranhão, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Aprovada em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dr. Ricieri Carlini Zorzal
Orientador(a)
Instituição: Universidade Federal do Maranhão - UFMA

Prof^ª. Dra. Tânia Cristina Costa Ribeiro
Examinador (a) Interno (a)
Instituição: Universidade Federal do Maranhão - UFMA

Prof^ª. Dr. Renato Moreira Varoni de Castro
Examinador (a) Externo (a)
Instituição: Universidade Estadual do Maranhão – UEMA

**São Luís - MA
2025**

AGRADECIMENTOS

Neste instante de agradecimento, as palavras parecem insuficientes para expressar plenamente o que sinto internamente. Carrego comigo uma profunda gratidão por cada palavra proferida, por todos os momentos em que fui acolhida por diferentes grupos, pelos gestos de afeto espontâneo, pelas ricas trocas de saberes, pelos abraços que trouxeram conforto em dias desafiadores, pelo tempo dedicado a me ouvir e por cada gesto que contribuiu para meu crescimento ao longo dessa trajetória. Encerro esta etapa mais fortalecida, com a convicção de que ainda há muito a ser aprendido.

Primeiramente agradeço a Deus e as entidades que se fizeram presentes nessa minha jornada, que me ensinaram a ouvir e a voltar mim nos momentos mais difíceis.

Agradeço a minha Avó (*in memorian*) por ter sido a minha musa inspiradora para essa pesquisa, aos meus pais pelo carinho e por sempre acreditarem nos caminhos que vou traçando em minha vida, pelo amor sem medida e com muita fé sempre estão comigo me acolhendo e respeitando quem eu sou.

Agradeço ao meu orientador, professor doutor Ricieri Zorzal, pela inspiração na vida profissional, por sempre ter me dado novas perspectivas e novos olhares para essa pesquisa, me permitindo ser livre no meu caminhar acadêmico. Gratidão também a Dona Regina por ter me acolhido em nome do Tambor de Crioula de Leonardo, em ter me recebido consequentemente como coreira, sempre me ajudando e me auxiliando nesse processo. E também a Gisa e a Danielle que aceitaram sem pestanejar fazer essa pesquisa ser muito mais rica.

Agradeço a Nuilane Lago, Fernanda Rafaela e José Evandy, pela amizade e pelo apoio durante o mestrado.

E a todos os meus essenciais amigos que compartilhavam dos mais diferentes momentos muito antes do início dessa trajetória: Andressa Brandão, Andressa Dias Reis, Sarah Byancci, Ana Deborah Barros, Jeff Gomes, Rebeca Carneiro, Eduardo Smith que sempre me apoiaram em minhas trajetórias profissionais e de vida.

Agradeço imensamente a todos aqueles que, embora não tenham sido mencionados nominalmente, permeiam minhas lembranças e saudades, tanto na vida pessoal quanto na profissional e artística, muito obrigado!

RESUMO

Esta dissertação, fundamentada em uma abordagem etnográfica, busca investigar os elementos da musicalidade que compõem as práticas performáticas do Tambor de Crioula de Mestre Leonardo, com base em observações realizadas durante rodas realizadas na cidade de São Luís, Maranhão, no Ciclo Junino de 2024. O foco principal recaiu sobre a análise da performance de três coreiras, explorando a relação entre a Musicalidade, a partir das Orientações Temporais de Gerard Kubik, e dos Contrastes Coreográficos de Kwabena Nketia, situada no âmbito da Corporeidade em diferentes contextos de apresentação. Além disso, foi investigada a interação dessas coreiras com os espectadores e suas histórias de vida em relação às performances visualizadas. As exposições apresentadas nesta pesquisa abordam temas como o Tambor de Crioula, memória, oralidade, ancestralidade e os outros valores civilizatórios afro-brasileiros que perpassam essa manifestação cultural.

Palavras chave: Musicalidade; Tambor de Crioula de Mestre Leonardo; Corporeidade; Valores Civilizatórios Afro-Brasileiros;

LISTA DE IMAGENS

Figura 1: Dona Zizi	16
Figura 2: Brincantes do Tambor de Crioula de Mestre Leonardo.....	17
Figura 3: Parelha do Tambor de Crioula.....	23
Figura 4: Homens dando Pernada no Tambor de Crioula.....	24
Figura 5: Pulsação Elementar.....	30
Figura 6: Pulsação Elementar e 4 formas de organização das Batidas de Referência.....	31
Figura 7: Pulsação Elementar e 4 formas de organização das Batidas de Referência junto com a percepção numérica.....	32
Figura 8: Pulsação Elementar Dupla.....	33
Figura 9: Valores Civilizatórios Afro-Brasileiros.....	39
Figura 10: Exemplo de Espectrograma de uma música	71
Figura 11: Leonardo Martins dos Santos - Mestre Leonardo.....	72
Figura 12: Regina Avelar	73
Figura 13: Festa das Torcedoras - Sede do Boi de Leonardo.....	79
Figura 14: Vivência - Sede do Boi de Leonardo.....	80
Figura 15: Vivência - Sede do Boi de Leonardo.....	81
Figura 16: Arraial do Santo Antônio.....	83
Figura 17: Arraial do Santo Antônio.....	84
Figura 18: Arraial do Santo Antônio.....	84
Figura 19: Marcadores corporais dos movimentos nas culturas negro-africanas.....	91
Figura 20: Satélite Humano de Jean-Louis Barrault	92
Figura 21: Arraial da Liberdade.....	93
Figura 22: Arraial da Liberdade – Coreiras do Tambor de Crioula de Leonardo	94
Figura 23: Passo ternário do samba de roda.....	95
Figura 24: Espectrograma do padrão rítmico das parselhas com relação aos passos da Coreia Um	96
Figura 25: Espectrograma do padrão rítmico das parselhas com relação aos passos da Coreia Dois	97
Figura 26: : Espectrograma do padrão rítmico das parselhas com relação à movimentação dos quadris e dos passos das coreiras	97
Figura 27: Espectrograma do padrão rítmico das parselhas com relação à movimentação do Corpo Inteiro das coreiras	98
Figura 28: Pulsação Elementar e organização das Batidas de Referência junto com a percepção numérica.....	98
Figura 29: Espectrograma do padrão rítmico das parselhas com relação a movimentação do Corpo Inteiro das coreiras	99
Figura 30: Arraial do Largo do Santo Antônio – Coreiras do Tambor de Crioula de Leonardo.....	100
Figura 31: Espectrograma do padrão rítmico referente ao Giro relacionado ao Meio	101
Figura 32: Espectrograma da improvisação do Tambor Grande e de maior intensidade da movimentação da coreira	101
Figura 33: Arraial do Largo do Santo Antônio – Coreiras do Tambor de Crioula de Leonardo.....	102
!Fim imprevisto da fórmula	
Figura 35: Umbigada entre três coreiras - Tambor de Crioula de Leonardo.....	119
Figura 36: Roda do Tambor de Crioula de Leonardo	120
Figura 37: Roda do Tambor de Crioula de Leonardo	121

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Tambor de Crioula como Ritual e Espetáculo.....	26
Tabela 2: Os 5 princípios da relação entre a música e a dança de Kwabena Nketia.....	37
Tabela 3: Os 10 Valores Civilizatórios Afro-Brasileiros e seus conceitos	46

Sumário

CAPÍTULO 1.....	10
SITUANDO OS RASTROS.....	10
1.1 Uma breve autobiografia	12
1.2 O Tambor de Crioula como Expressão do Habitus e Musicalidade Afro-Maranhense	17
1.2.1 Pulsação Elementar	29
1.2.2 Batida De Referência Ou Beats	30
1.2.3 O Ciclo	32
1.3 Corporeidade como Extensão da Musicalidade no Tambor de Crioula	34
1.4 Valores Civilizatórios afro-brasileiros e as Relações Sociais.....	39
CAPÍTULO 2.....	48
Tambor de Crioula: Tradição e Resistência Cultural do Maranhão	48
2.1 Identidade e Patrimônio Imaterial	51
CAPÍTULO 3.....	59
Percurso Metodológico	59
3.1 Pesquisa Qualitativa.....	60
3.2 Estudo de Caso	62
3.3 Observação Participante.....	64
3.4 Ferramentas utilizadas para coleta de dados.....	65
3.4.1 Diário de Campo.....	66
3.4.2 Entrevistas.....	66
3.4.3 Registo AudioVisual	67
3.4.4 Processo de coleta e análise de dados	68
3.5 Tambor de Crioula de Mestre Leonardo	72
CAPÍTULO 4.....	75
Êêê Coreira: Tambor de Crioula, Musicalidade e Discussões.....	75
4.1 O olhar do espectador como catalisador da dança.....	76
4.2 A sincronia entre música e corpo nas coreiras	87
4.2.1 A Musicalidade em Movimento.....	92
4.3 Valores Civilizatórios no Tambor de Crioula.....	104
4.3.1 Danielle Castro da Silva	105
4.3.3 O significado do Tambor de Crioula em sua vida.....	108
4.3.4 Gisley Ângela	110
4.3.5 Primeira Lembrança de Gisa	111
4.3.6 Resistência. Fé. Devoção. Amor.....	112
4.3.7 Claudia Regina Avelar Santos.....	114
4.3.8 Início de uma Jornada.....	114
4.4 Entre Sons e Gestos: O Pulsar dos Valores Civilizatórios na Roda do Tambor	117
CONCLUSÃO	123

REFERÊNCIAS	125
ANEXOS	132

CAPÍTULO 1

SITUANDO OS RASTROS

De onde parto para chegar ao corpo? Porque o corpo? Foi a busca de questões intimamente ligadas àquilo que chamamos de cotidiano'' e ''presente vívido'' que me conduziu a uma reflexão pormenorizada a respeito do corpo. Por isso – volto a dizer -, parto da vida cotidiana!... (Tavares, 2012, P. 57)

A partir das palavras de Tavares (2012), considero que construir uma dissertação envolve uma espécie de roteiro corporal, que narra os momentos significativos da trajetória de vida da pesquisadora. Essa história não é construída de forma isolada, ao contrário, é moldada pela presença de outros, desde aqueles que ainda permanecem em terra ou não, cada qual com suas maneiras de ser e de agir no mundo. Essa história não é fruto apenas da imaginação, ela está em mim, no meu corpo, no meu modo de ser e de existir. Esse intercâmbio entre mim e o outro permite compreender que minha trajetória de vida, com todas as minhas singularidades e imperfeições, resulta de uma construção não apenas individual, mas também coletiva.

A conexão entre o pesquisador e sua investigação se desenvolve a partir de diversas razões, experiências de vida, interações e desarmonias, formando uma teia de significados que conferem sentido à existência dessa relação. Assim, fazer ressoar as experiências da minha história, retratar os saberes que habitam o mundo, em essência, reflete a reafirmação da minha identidade e uma conexão corporal com o universo. Dessa forma, as experiências que compõem a elaboração dessa dissertação, embora busquem respeitar os critérios científicos, não negligenciam as particularidades captadas pela trajetória que vivi durante esse período.

A partir dessa minha trajetória, me vendo no cenário da minha pesquisa em busca dessa minha construção identitária, me questiono em diversas situações atreladas a minha formação em Música, como por exemplo: como a musicalidade afro-brasileira, expressa nessa manifestação popular (Tambor de Crioula), impacta esses corpos e como eles se movimentam diante desses estímulos sonoros? De que maneira esses elementos contribuem para a construção de saberes coletivos? Além disso, outras perguntas surgem nesse processo, por exemplo, como essa manifestação cultural evidencia Valores Civilizatórios, reforçando a importância da ancestralidade, da memória e da resistência nesse contexto sociocultural? Possuindo essas perguntas, esta pesquisa tem como apresentar os elementos da musicalidade que estruturam as práticas performáticas presentes na dança do Tambor de Crioula do grupo Leonardo, em São Luís (MA).

A musicalidade, entendida como um conjunto de saberes sonoros, rítmicos e corporais, é central para compreender como essa manifestação cultural se organiza e se expressa, articulando tradição, identidade e resistência. Ao investigar essas dimensões, busca-se destacar a importância do Tambor de Crioula enquanto expressão viva do patrimônio cultural afro-brasileiro, refletindo sobre seu papel na construção de sentidos e na preservação da memória coletiva. Para o alcance desse objetivo geral, a pesquisa desdobra-se em objetivos específicos que orientam a investigação: Analisar o processo de interação entre grupo e espectador em diferentes contextos de apresentação; Relacionar musicalidade e corporeidade na dança do Tambor de Crioula; Identificar os Valores Civilizatórios Afro-Brasileiros nas trajetórias de vida e nas práticas culturais do grupo. Através desses objetivos, a pesquisa pretende contribuir para a valorização e compreensão do Tambor de Crioula não apenas como uma manifestação artística, mas como um espaço de afirmação identitária, de fortalecimento comunitário e de preservação de um legado civilizatório afro-brasileiro.

Nesse instante, dou início à elaboração dessa dissertação, que, mesmo sendo desenvolvida no agora, carrega em si marcas profundas do passado, explorando o roteiro de histórias que compõe, em grande medida, roteiros corporais que contribuíram para o desenvolvimento dessa pesquisa.

A partir disso, a presente pesquisa estrutura-se em quatro capítulos. O primeiro capítulo dedica-se à problematização da pesquisa, delineando o percurso intelectual que conduziu à escolha do tema. Nessa etapa, serão apresentados os pressupostos teóricos que fundamentam a análise, bem como os objetivos e as questões norteadoras do estudo.

No segundo capítulo, o foco recai sobre o objeto de estudo: o Tambor de Crioula. A partir de um levantamento bibliográfico e de pesquisas de campo, será realizada uma imersão histórica e cultural nessa manifestação, buscando compreender sua importância como símbolo identitário maranhense e seus desdobramentos na contemporaneidade.

O terceiro capítulo é destinado à apresentação da metodologia empregada na pesquisa. Serão detalhadas as escolhas metodológicas, os procedimentos de coleta e análise de dados, bem como o contexto em que a pesquisa foi realizada.

Por fim, o quarto capítulo apresenta e discute os resultados obtidos. A análise dos dados coletados permitirá responder às questões de pesquisa e aprofundar a compreensão sobre a Musicalidade do Tambor de Crioula, contribuindo para o campo de estudos da cultura popular brasileira e, mais especificamente, maranhense.

1.1 Uma breve autobiografia ...

Minha proximidade com o Tambor de Crioula se iniciou através da minha vontade em entender as manifestações culturais populares existentes na cidade de São Luís, devido a sua grande presença na minha vida, sendo experienciada de forma prática em minha graduação no curso de Licenciatura em Música pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Mas comunico que todos os gatilhos geradores para o hoje antecedem a uma época da vida na qual muitas coisas não eram compreendidas, sendo uma fase essencial para o desenvolvimento do indivíduo que me tornei: a minha infância.

A minha família, mais especificamente da parte materna, a qual sempre tive muito mais aproximação e contato devido à minha avó Raimunda, sempre foi uma família bem festiva, à qual sempre que houvesse alguma data, como Carnaval e São João, sempre se dava um jeito de festejar. Datas também com o viés religioso como São Cosme e Damião, Dia de Nossa Senhora Aparecida, São Roque, Santo Antônio entre outros, com muita frequência estava integrada a esses momentos, como, por exemplo, no dia de São Cosme e Damião era realizada a entrega de pacotes de doces para a comunidade, no dia de Santo Antônio era realizada a ladainha e a entrega dos pães, tudo com o intuito de pagar promessas feitas anteriormente. Porém, toda essa religiosidade e festividade em volta da minha família era intensificada devido à localidade à qual a minha família habitava, sendo o bairro da Belira, situado nas proximidades da Madre Deus, no município de São Luís - MA, meu lugar de formação cultural.

Pelo fato do bairro da Madre Deus ser um local bem centralizado, pois era estabelecido como um importante parque fabril a partir da década de do século XIX, resultou na ocupação de terrenos em suas redondezas resultado de um crescimento urbano formados por classes sociais humildes, pescadores, estivadores, maquinistas, descendentes de escravos e os operários da fábrica (Dean, 2022), surgindo assim bairros como Codozinho, Lira, Belira, Goiabal. Essa potencialidade acabou influenciando os bairros das imediações não só no viés econômico, mas cultural, resultando assim o meu acesso constante às festividades que eram realizadas no bairro, a qual, devido à proximidade, minha família me levava andando para assistir às brincadeiras que eram

realizadas. No carnaval assistíamos Tribos de Índios¹, Blocos Tradicionais² e os Casinha da Roça³ que eram realizados na Rua do Passeio, no São João, víamos apresentações de Bumba-Meu-Boi⁴ no Ceprama e na Praça da Saudade, porém, nessas duas festividades, nas ruas que não eram principais, acontecia uma brincadeira em específico que me causava muito desconforto e medo: o Tambor de Crioula. Lembro-me muito bem, em um episódio específico que estava com os meus pais e eles queriam se aproximar para assistir, porém, sem saber o que estava acontecendo e com muito medo, comecei a chorar copiosamente em desespero, querendo me afastar a todo momento e a qualquer custo.

Pensar e lembrar desse episódio hoje me traz muita tristeza, pois nesse momento desencadeou o meu total afastamento das manifestações, da religiosidade, da minha ancestralidade, já que a minha avó, a quem eu era tão próxima, participava enquanto era viva. Perceber que poderia ter seguido um caminho distinto devido à influência dela em minha vida faz com que sinta que perdi momentos especiais e cruciais que poderiam me dar outro direcionamento e momentos singulares com ela. Me questionei por muito tempo alguns porquês desse receio com a manifestação: Por que especificamente dessa manifestação? Será que meu desconhecimento sobre a cultura foi consequência de toda uma estrutura que sempre foi direcionada às manifestações de matriz africana?

Voltar ao tempo e refletir sobre a minha formação na infância é perceber que, ela teve uma grande parcela resultante das escolas que estudei, sendo elas todas voltadas para os princípios religiosos (uma voltada para o catolicismo e outra para o protestantismo). É nesse cenário escolar que percebo as crises e conflitos, o lugar de "essência maléfica" que destinei a essa manifestação, entendendo hoje que se trata de uma ferramenta para a

¹ "Os brincantes se fantasiam com cocares e adereços indígenas e animam o carnaval ludovicense ao som de uma batucada ligeira e única. Os passos são marcados e fazem referência às danças das comunidades indígenas, reproduzindo rituais e hábitos milenares desse povo." (Cardoso, Franse, Wada, 2019)

² "Surgidos na primeira metade do século XX, os Blocos Tradicionais por muito tempo foram conhecidos como Blocos de Ritmo ou Blocos de Tambor Grande, devido a utilização de enormes tambores por parte de seus integrantes [...] Os Blocos Tradicionais também se caracterizam pelo esmero com que produzem o figurino: apresentam-se com fantasias luxuosas, com gotas, mantos, chapéus, camisões, cangas, perneiras e botas, embora essa configuração de fantasia tenha sofrido modificações desde o seu surgimento até o período contemporâneo." (Moreira Neto, 2019, p. 105 – 107)

³ "Em 1946, um grupo de amigos se juntou para cobrir com palha um antigo caminhão. Na carroceria, eles recriaram o cenário de uma casa típica do interior do Maranhão. Frutas penduradas, peneiras, copos de farinha, plantas e um clima bucólico formam a Casinha da Roça. Dentro do caminhão, há algumas coreiras, como são chamadas as dançarinas do Tambor de Crioula, e os tocadores de tambor, que seguem dançando. Em algumas paradas, os brincantes descem do caminhão e animam quem acompanha o cortejo." (Lopes, 2009)

⁴ "O espetáculo do bumba-meu-boi constitui uma espécie de ópera popular, resultante da união de elementos das culturas europeia, africana e indígena, no qual o boi é a principal figura de representação. O enredo resgata uma história típica das relações sociais e econômicas da região nordestina durante o período colonial, marcadas pela monocultura, criação extensiva de gado e escravidão." (Furlanetto, 2010, p. 108)

violência simbólica⁵, a qual Bourdieu e Passeron em *A Reprodução* trata a ação pedagógica na qualidade de "imposição, por um poder arbitrário, de um arbitrário cultural" (2001, p. 202 apud Souza, 2012, p. 26), sendo exercidos "quando são dadas as condições sociais de imposição e inculcação" (Bourdieu, 1975, p. 22). Stoer declara também:

A ação pedagógica reproduz o arbitrário cultural das classes dominantes ou dominadas. A ação pedagógica (institucionalizada) da escola reproduz a cultura dominante e, através desta, a estrutura de relações de força dentro de uma formação social, possuindo o sistema educativo dominante o monopólio da violência simbólica legítima. Todas as ações pedagógicas praticadas por diferentes classes ou grupos sociais apoiam objetiva e indiretamente a ação pedagógica dominante, porque esta última define a estrutura e o funcionamento do mercado econômico e simbólico (Stoer, 2008, p. 15).

Porém, toda essa ação pedagógica é resultado de toda uma estrutura à qual o Estado foi formado. Diante disso, todo esse sistema colonial em que o Estado foi construído, "evangelizar as populações submetidas (indígenas e africanas escravizados) era parte fundamental da empreitada colonial" (Fernandes, 2017, p. 118), desde os Jesuítas com a Companhia de Jesus que possuíram papel educacional importante no Brasil, até o dado momento da minha formação. Essas relações de poder, presentes em minhas relações sociais, resultou nesse combate constante em que as manifestações afro-brasileiras contra esse lugar de demonização que botei o Tambor de Crioula sofrem, vocábulo esse que nunca foi em vão, uma vez que "o demônio sempre cumpriu uma função social no decorrer da história, e que a Igreja sempre soube utilizar [...] em especial, nos momentos nos quais sua hegemonia é ameaçada" (Caleiro; Mota, 2006, p. 4). Vendo tudo isso, escrevendo e refletindo, me questiono que o resultado de meu afastamento foi uma mistura de intolerância, resultado esse de todo um sistema de demonização de rituais pertencentes às religiões de ancestralidade africana em um sistema que projeta como fundamental a origem colonial presentes em uma sociedade dura e agressiva se tratando de suas heranças, junto a minha desinformação sobre a minha cultura.

Esses medos, desinformações se sucedem até o meu ingresso na Universidade Federal do Maranhão (UFMA), quando passei para o curso de Licenciatura em Música no ano de 2014, momento da minha vida que me reconheço como uma mulher negra e que inicio também meu contato com a Música Popular Maranhense de forma mais direta,

⁵ "[...] implica em uma forma de violência exercida sem coação física, mas que gera danos morais e psicológicos. Essa forma de coação se apoia no suposto reconhecimento de uma imposição determinada, que pode ser econômica, social, cultural, espiritual, institucional ou simbólica." (Ribeiro; Rodrigues, 2021, p. 9)

pois até então meu contato estava sendo totalmente com a Música Erudita devido ao instrumento Violoncelo que estava estudando naquele mesmo período. Então nesse instante que adentro a Universidade começo a ter mais contato com outras pessoas, com outros estilos, com novas histórias, leituras e estudos, resultando em meu contato com a cultura local e consequentemente meu processo de deculturação⁶ que fui atingida desde a minha infância se transforma em resistência. Porém, há uma mudança significativa com a entrada do Prof. Dr. Renato Varoni, ao assumir o cargo de professor de música, inserindo na disciplina Prática de Conjunto III, o Tambor de Crioula do Maranhão como componente curricular na disciplina devido ao seu incomodo com a ausência dessa manifestação dentro do curso de Música, pensando nessa ausência se era causada pela falta de "familiaridade dos alunos com as culturas musicais locais, o que justificaria sua ausência, ou se era uma deliberada opção curricular." (Castro, 2019, p. 191). Constatando entre os alunos "o quase desconhecimento sobre a tradição do tambor, sendo que quase a metade dos estudantes associou o tambor de crioula à macumba ou feitiçaria de negros, numa clara demonstração de racismo e preconceito religioso." (Castro, 2019, p. 191). Então, percebe-se que, se não há conhecimento sobre ou vivência prática, não há como ter "argumentos mais consistentes para nos posicionamos sobre aquela tradição cultural afro-maranhense." (Castro, 2019, p. 191).

Sendo assim, comecei a acompanhar as sextas-feiras o momento da realização das rodas do Tambor de Crioula Flor de Sumaumeira que eram realizados no período da tarde, sendo executadas pelos próprios alunos com o auxílio do professor, pois "A referida prática teve como inovação a flexibilização de hierarquias na relação professor/aluno, tanto no que diz respeito a quem detém o conhecimento musical como em relação à metodologia empregada para transmiti-lo." (Castro, 2019, p. 184). Inicialmente, de uma forma distante, assistia à roda apenas como observadora, por vergonha e por nunca participar, já que nunca havia me arriscado nem a dançar e nem a tocar em algum momento da minha vida. Porém, ao passar das semanas, eu, sempre vendo o movimento, comecei a me aproximar e a me arriscar justamente no dia em que levaram as saias para as pessoas que queriam participar. Através da imitação, comecei a dançar e, com o incentivo das outras participantes, fui à frente da parelha para realizar as movimentações

⁶ Segundo o dicionário brasileiro da língua portuguesa, a palavra deculturação conduz à palavra desculturação que significa: "Tendência a perder a ligação com a cultura tradicional e a distanciar-se de sua esfera de influência; perda ou aviltamento da identidade cultural." Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=decultura%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em: 14 de ago. de 2024.

que tinham que ser realizadas, sendo que na minha perspectiva era apenas sair rodando com a saia em frente aos tambores e realizar a punção, porém percebi que não era muito bem assim, feito ou dançado de qualquer forma, percepção que muitos têm quando estão assistindo e como eu também via devido ao meu desconhecimento. Tendo mais vivências durante essas sextas-feiras, as movimentações coreográficas começaram a fazer sentido, comecei a ter um entendimento de que não era apenas dançar por dançar, mas que havia todo um diálogo entre a música e a dança, resultando em meu interesse muito maior pela dança. Toda aquela insegurança e medo acabaram se transformando em uma luta ativa dentro da produção acadêmica, como produções de artigos e apresentações em eventos (V Jornada de Etnomusicologia e III Colóquio Amazônico de Etnomusicologia) e ministração em oficina (XXI Enearte).

Em um certo momento do meu percurso, fazia trabalhos de fotografia como complemento de renda, e nesse momento conheço a Dona Zizi. Alzira Silva Gomes, o Silva advindo da parte do seu pai e Gomes da parte do marido (como ela mesmo nomeia ao decorrer da gravação), uma mulher negra, viúva, nascida no dia 21 de fevereiro de 1940, nasceu em Santana do Maranhão, mas pelo fato de ter gerado e criado todos os seus filhos se considera nascida e criada da cidade de Santa Helena, município brasileiro do Maranhão, localizado na microrregião da Baixada Maranhense, que fica a 156 km da capital de São Luís. Dona Zizi é avó de parte de pai de um grande amigo meu e ele observando que sua



Figura 1: Dona Zizi
Fonte: Minha Autoria (2020)

avó possuía muitas composições, pediram para realizar o trabalho de captação de áudio e vídeo como forma de guardar como recordação. A partir disso, tive o privilégio de ir gravá-la e receber o convite para visitar sua Festa do Divino, e a partir daí comecei a elucidar sobre a leitura que havia realizado sobre Valores Civilizatórios Afro-Brasileiros e percebendo como todo aquele contexto do ritual, da comunidade, da religiosidade do Tambor de Crioula se encaixavam naquele contexto, porém sendo a Musicalidade escolhida como papel central na minha pesquisa.

Após a toda essa trajetória, e em perceber o quão seria difícil acompanhar Dona Zizi, tive que retroceder no tempo e revisitar memórias simbólicas sobre cenários que o

Tambor de Crioula ocorreu em minha vida, lembrando então da minha experiência presenciando uma roda de tambor depois do ensaio do Boi de Leonardo, em que pela primeira vez tive uma experiência totalmente dentro do contexto da comunidade e também que assisti o Tambor de Crioula de Mestre Leonardo.



Figura 2: Brincantes do Tambor de Crioula de Mestre Leonardo
Fonte: Ana Deborah Pereira Bastos (2018)

Presenciando muitos anos depois no Arraial de Santo Antônio o mesmo grupo, resultando em um saudosismo e minha certeza em escolher esse grupo, a qual fui super bem recebida em todas as vezes que acompanhei.

Para findar essa parte, percebendo a minha mentalidade no que se refere o Tambor de Crioula e tudo o que eu pensava sobre mudou, resultado das experiências que vivenciei na dança como um lugar de identificação da minha corporeidade e identidade e toda a familiaridade que obtive depois para compreender os saberes corporificados⁷ que as coreiras possuíam e expressá-los, encontrando-me imersa na cultura afro-maranhense. Enfim, como definir o Tambor de Crioula a não ser como esse entrelaçado de trocas que tive receio de viver – e dançar – a fim de me permitir alcançar aspectos da vida, onde a comunicação não verbal me apresentou movimentos de um imaginário histórico fazendo-me perceber como a falta de reconhecimento até minha fase adulta impulsionou essa pesquisa desde a época da minha infância.

1.2 O Tambor de Crioula como Expressão do Habitus e Musicalidade Afro-Maranhense

Desde a graduação, imaginei essa dissertação com a preocupação centrada em apresentar o papel do corpo dentro da música, explorando a interconexão entre a música

⁷ Tavares define como "[...] possibilidade de constituição de uma enunciação gestual em prática discursiva, que se serve dos movimentos e ações corporais para a estruturação de seu repertório. Este repertório é a resultante das articulações dos signos elaborados a partir das vivências cotidianas ou nelas intercambiada." (Tavares, 2012, p.82)

e a dança, com a intenção de compreender a Musicalidade dentro de um contexto sociocultural específico. Diante disso, se torna essencial conhecer a origem e a cultura em que esses sujeitos estão inseridos, para que faça sentido a aproximação dos aspectos que configuram a vida, desde os movimentos individuais e coletivos até as expressões culturais e políticas que emergem desses corpos.

Ao abordar sobre esses corpos, que descendem dos povos escravizados, é importante reconhecer que eles trouxeram sua identidade corpórea/musical junto com sua cultura, histórias, ao quais foram incorporados à história local. Pierre Bourdieu refere-se a esse processo de registrar e revitalizar, nos corpos, as experiências vividas por nós nossos antepassados como *Habitus*. Segundo ele, o *habitus* Bourdieu apresenta então que toda ação ocorre sob duas condições sociais distintas:

[...] a história no seu *estado objetivado*, a história que se acumulou ao longo do tempo nas coisas, máquinas, edifícios, monumentos, livros, teorias etc. e a história no seu *estado incorporado*, que tornou *habitus*: aquele que tira o chapéu para cumprimentar reativa, sem saber, um sinal convencional herdado da Idade Média no qual, como relembra Panofsky os homens de armas costumavam tirar o seu elmo para manifestarem as suas intenções (Bourdieu, 2001, p.83).

Nesse contexto, Bourdieu argumenta que existe um estímulo internalizado que possibilita a realização de certas ações. Essas ações se concretizam por meio do diálogo entre a História feita corpo e a História feita coisa (Alves, 2003). Nas palavras de Bourdieu:

O princípio da ação histórica - a do artista, do erudito ou do governante, assim como a do operário ou do pequeno funcionário - não é um objeto que se confrontam com a sociedade como um objeto constituído pela exterioridade. Ele não reside nem na consciência, nem nas coisas, mas na relação entre dois estados do social, ou seja, entre a História objetivada nas coisas, na forma de instituições e a História encarnada nos corpos, sob a forma desses sistemas de disposições duráveis que chamo de *habitus*. o corpo está dentro do mundo social, mas o mundo social está dentro do corpo. E a incorporação do social que a aprendizagem realiza é o fundamento da presença no mundo social que a ação socialmente bem sucedida e a experiência ordinária desse mundo supõem necessárias (Bourdieu, 1982, p. 40).

Entretanto, a noção de *habitus* passou por revisões, pois Bourdieu constatou que, inicialmente, esse conceito trazia um determinismo, sendo entendido como uma estrutura que influenciava profundamente a vida e as trajetórias dos indivíduos.

habitus não é um destino que às vezes acreditou-se ser. Como produto da história, é um sistema de disposições aberto, que está incessantemente diante de experiências novas, logo, incessantemente afetado por elas. É duradouro, mas não imutável. Dito isso, devo acrescentar imediatamente que a maioria das pessoas está estatisticamente destinada a encontrar circunstâncias afinadas com aquelas que modelaram originalmente o seu *habitus* e, por conseguinte, a Ter experiências que virão reforçar as suas disposições. (Bourdieu *apud* Bonnevit, 2003, p. 90).

Portanto, trata-se daquilo que é interiorizado pelos indivíduos ao longo de suas trajetórias de vida, transmitindo através de gerações e manifestado ou renovado em suas ações cotidianas. Esse fenômeno representa a continuidade entre passado e presente por meio de gestos, crenças, rituais, saberes, costumes e disposições adquiridas, que se expressam na corporeidade de cada sujeito, tanto individual quanto coletivamente. Assim, entendemos que a corporeidade de cada um é também constituída pelo *habitus* individual e coletivo. Vaz (2001, p. 59) destaca que "memória e história se recolocam também no corpo, seja nos gestos miméticos que nos inscrevem numa tradição, seja nas marcas pessoais e intransferíveis que carregamos em nossos corpos."

Nesse sentido, fazemos referência a Cascudo (2003), ao discutir a "História dos nossos gestos", e notou-se a relação entre a noção de ações gestuais incorporadas e manifestadas diariamente como *habitus*, e a análise realizada pelo autor, especialmente quando ele menciona que

os gestos são moedinhas de circulação indispensável e diária, mas ignoramos sua emissão no tempo. O gesto é anterior à palavra.[...] A palavra muda. O gesto não. Dedos e braços falaram milênios antes da voz.[...]. Não havendo a obrigatoriedade do ensino mas sua indispensabilidade no ajustamento da conduta social, todos nós aprendemos o gesto desde a infância... (Cascudo, 2003, p. 18, 19, 20).

Para Bourdieu, o *habitus* possui dois componentes denominados esquemas, sendo um deles a Hexis Corporal. Este refere-se às posturas e disposições corporais que são interiorizadas inconscientemente ao longo da trajetória de vida do indivíduo. Essas relações com o corpo manifestam-se em ações diárias, refletindo a forma como as experiências e interações moldam o corpo. Como Bonnewitz (2003, p. 77) observa, o hexis corporal abrange as disposições do corpo que se tornam parte integrante do comportamento do sujeito.

A princípio, é importante ressaltar que essa é a perspectiva que orienta nosso estudo. O ser humano, enquanto corpo presente no mundo, constrói histórias que são incorporadas ao longo do tempo e que não se limitam ao nível individual, elas emergem das interações com outros indivíduos, tempos e espaços, sendo moldadas de forma individual e coletiva. Desse modo, a forma de ser, existir e se expressar no presente está profundamente interligada a outros tempos e espaços vividos.

Por isso, entendemos que as diversas formas de expressão da corporeidade são, em grande parte, fruto do *habitus* de cada indivíduo, o qual possui uma dimensão coletiva. As expressões da corporeidade variam em linguagem de acordo com o tempo e espaço vividos, bem como com as heranças culturais de cada sujeito – ou seja, com a sua

individualidade – coletiva, que atravessa gerações, sendo preservada, transformada e enriquecida com novos valores, concepções e modos de vida. Como Najmanovich (2001, p. 94) aponta que o sujeito se organiza internamente por meio de vínculos sociais, afetivos, linguísticos e comportamentais.

Ao tratar da compreensão dos saberes étnicos-culturais, este estudo segue um percurso não linear, mas fluido, permitindo-nos reconhecer a rede de saberes que molda a história dos corpos em dança. Não pretendo oferecer uma visão única ou definitiva sobre a trajetória desses corpos, mas sim buscar explorar algumas de suas nuances, compreendendo que as tramas corporais que podem ser dificilmente desvendadas, mas que podem ser revisitas em sua complexidade, expressando-se em diferentes linguagens e interações com o mundo.

Assim, reconhecemos a importância de revelar os caminhos que, através das gerações tecem a história dos corpos – a qual, por sua própria natureza, não segue uma linha única ou direta. Esse entendimento da identidade corporal vai além da simples continuidade sociocultural; ele abrange um campo de tensões no qual o corpo, marcado pela violência e exploração do sistema escravocrata, revela como o Tambor de Crioula se transforma em um espaço de resistência e preservação cultural. Apesar dos contínuos processos de etnocídio⁸ e da tentativa de apagamento desses saberes marginais, esses corpos carregaram e preservaram sua cultura, histórias, musicalidades, afirmando-se como um arquivo vivo e um instrumento de resistência que desafia as narrativas opressivas. Ao transformar o significado (memória de equivalência corpórea que se manifesta na resistência, na acomodação, participação) (Tavares, 2012, p. 51) em expressões culturais, esses corpos resistiram à repressão imposta pela colonização e mantiveram vivas as identidades culturais afro-brasileiras, permanecendo "fiéis aos seus valores culturais-religiosos" (Ligiéro, 2011, p. 137).

A resistência sociocultural do negro foi sendo estruturada de forma poética não verbal e, certamente por isso, foi difícil para os europeus conseguir levar a cabo a destruição total e definitiva de toda a cosmogonia das civilizações das periferias do sistema mercantil (Tavares, 2012, p. 80).

Contudo, essa resistência é complexa e ambígua, pois está em constate negociação com pressões externas que tentam controlar e definir essas expressões corporais, resultado de todo um sincretismo e miscigenação que adquiriu uma categoria mais elevada de complexidade devido as nações que se fundiram fora do Continente Africano (Tavares,

⁸ Pierre Clastes defende ser o etnocídio a "destruição sistemática dos modos de vida e pensamento" de um povo, em contraste com a ação genocida que visa o assassinato de seus corpos. (Langoni, 2022, p. 1-2)

2012). Ainda que seja importante reconhecer que o que observamos hoje não corresponde exatamente às formas originais, é crucial lembrar que essa transformação ocorreu ao longo de um século de trajetória.

Nesse contexto, emerge um dos fenômenos para a expressão e preservação dessa herança: os saberes corporificados. Mas afinal, o que é esse saber corporal?

É a possibilidade de constituição de uma enunciação gestual em prática discursiva, que serve dos movimentos e ações corporais para a estruturação de seu repertório. Este repertório é a resultante das articulações dos signos elaborados a partir das vivências cotidianas ou nelas intercambiadas. O vórtice do processo em questão localiza-se na sincronização da condição de se **estar-no-mundo**, em estado consciente, com a consciência da prática corporal situada no instante cotidiano e na interconexão com a dimensão cósmica que esta consciência institui. (Tavares, 2012, p. 82)

Basicamente, o ponto central desse agrupamento de comportamentos é a construção de lugares onde a identidade sociocultural se perpetua, manifestando-se através de uma identidade corporal e gestual, onde ritmos e movimentos corporais não são apenas uma demonstração dos traços culturais, mas também uma constante luta e adaptação para evitar seu apagamento, sendo sua comunicação oral essencialmente corporal (Tavares, 2012).

Nesses lugares, o conhecimento corporal é gerado através das trocas, surgindo assim um amplo acervo gestual que cria significados entre os membros e forma identidades únicas a partir de suas experiências. Pensar nessa trajetória é necessário lembrar que esses corpos, serviram historicamente como ferramenta de trabalho, muitas vezes desprovidos de reconhecimento como produtores de saberes. Segundo Jaulin (1970), isentos de meios militares eficazes para resistir aos colonizadores, os agentes da "civilização" passaram a usar instrumentos sutis e muitas vezes imperceptíveis aos olhos do dominador como forma de preservação de seus corpos e cosmovisões (Tavares, 2012). Como destacado por Tavares (2012, p. 22), essa preservação foi feita "visando à preservação e ao fortalecimento do corpo como instrumento de transmissão da cultura, isto é, dos hábitos socialmente adquiridos – arquivos -, ao mesmo tempo como instrumento de organização das defesas físicas, individual e comunitárias – arma." Então, pensar nesse corpo como produtor de saber:

O corpo em performance restaura, expressa e, simultaneamente, produz esse conhecimento, grafado na memória do gesto. Performar, nesse sentido, significa inscrever, repetir transcribendo, revisando, e representa "uma forma de conhecimento potencialmente alternativa e contestatória." [...] Assim, no âmbito das oralituras, o corpo é um portal que, simultaneamente, inscreve e interpreta, significa e é significado, sendo projetado como continente e conteúdo, local, ambiente e veículo da memória, "um lugar de transferência, [...] um espelho que contém o olhar

do observador e o objeto do olhar, mutuamente refletindo-se um sobre o outro” (Martins, 2021, p. 131)

Com base na compreensão da musicalidade afro-diaspórica como um arquivo vivo de saberes e resistência, o Tambor de Crioula, se destaca como uma manifestação cultural que exemplifica essa dinâmica de forma singular no contexto maranhense. Tendo essa musicalidade afro-diaspórica como ponto de partida, trago para o centro das discussões o Tambor de Crioula, considerado uma das expressões essenciais da cultura maranhense e reconhecido como Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro desde 2007.

Essa manifestação era promovida pela população escravizada como uma estratégia para não sucumbir ao sistema opressor, mantendo vivas suas memórias. Constituída por uma religiosidade afro-brasileira ritualística, estruturou-se também no catolicismo, o que lhes conferiu certa autonomia em torno dessas "reuniões de pretos", sempre marcada pelo comunitarismo, memória social e ancestralidade, como forma de escapar um pouco das obrigações laborais, fortalecer laços entre escravizados e libertos, além de celebrar identidades étnicas distintas e até planejar rebeliões (Abreu, 2018). Como um simbolismo identitário da cultura maranhense, tem suas raízes nas memórias trazidas pelos africanos escravizados, refletindo suas tradições, rituais e festas (Pires, 2019). Tanto no Brasil como em outras lugares do Atlântico Negro, possuindo especificidades e diversos cognomes de acordo com a sua região, o cançãoeiro e danças mais característicos da população escravizada africana, sendo de caráter religioso ou não, eram os batuques, ao qual o Tambor de Crioula se agrupa nesse tronco formador cultural.

A origem da família dos batuques está ligada aos encontros festivos, rituais e celebrações religiosas – conhecidas também como calundus - que eram realizados pelos negros em suas comunidades, senzalas e quilombos ao longo do extenso período de colonização no Brasil (Abreu, 2018). Encontrados em diferentes períodos, registros de viajantes de autoridades religiosas ou governamentais, tem em seus movimentos coreográficos em comum "a forma de roda, o sapateado, o bater de palma e, sobretudo, a umbigada ou a insinuação dela" e pelo lado musical, o canto vem em uma sequência de refrão-estrofe, "a utilização de uma percussão à base de tambores tocados com as mãos, de dimensões diversas" (Nobrega, 2012, p. 290). Motivo de preocupação, na Assembleia Provincial da Bahia, em 1855, deputados definiram como:

Batuque "é uma dança africana acompanhada de uma instrumentação infernal de tabaques, que atroam os ares, com cantos barbarescos, em grandes gritos e vozerias"; "quarenta ou cinquenta indivíduos, e mais talvez, que reunidos de instrumentos, cuja música é assaz incômoda, reúnem-se, e em danças as mais

bárbaras e imorais, com vozes descompassadas e atroadoras, se entregam à mais completa bacanal" (Abreu, 2018, p. 134)

Possuindo seu limiar entre o profano e o sagrado, essas rodas tem o intuito de diversão, podendo ser experienciado em qualquer dia do ano, tanto no carnaval, quanto nas festas juninas, aniversários, nascimentos e despedidas, para pagamento de promessas, sendo São Benedito o que mais despertou a devoção dos negros, santo considerado advogados dos negros (Ferretti, 2002), mas também podendo ser realizados para outros santos católicos, como São Gonçalo Garcia, Santo Elesbão, Santa Efigênia, Nossa Senhora das Mercês, entre outros, sendo essas escolhas realizadas pelos escravos, crioulos e mestiços pardos pela "preferência na escolha dos padroeiros de suas irmandades a figuras da Igreja das quais mais se aproximavam pela cor. Ou ainda, como era o caso de Nossa Senhora das Mercês, por constituir um dos objetivos da Ordem criada em seu nome a "redenção dos cativos" (Tinhorão, 1975, p. 45).

Para a realização dessas rodas de tambor, os brincantes são conhecidos por Coreiros ao qual são responsáveis por afinarem e tocarem as Parelhas⁹ ou "fazer chorar o couro" (Pires, 2019, p. 62), na parte coreográfica temos as Coreiras

que são encarregadas de executar a dança com flexões sutis ou profundas de pernas, realizando os giros com o apoio no calcanhar, na parte central ou na ponta dos pés (Viana, 2002). Sendo da família dos batuques, também irá apresentar o movimento da Punga¹⁰ ou Umbigada, sendo o ponto alto nessa dança, podendo significar como questiona Câmara Cascudo:

[...] demonstração de rápido contacto sexual? Exibição erótica sob o disfarce lúdico? Vestígio de um rito cuja explicação desapareceu na memória dos dançantes? Gesto típico de um ritual propiciatório da fecundidade? (Cascudo, 1961, p. 143 *apud* Ferretti, 2002, p. 2)



Figura 3: Parelha do Tambor de Crioula
Fonte: Catálogo Sebrae do Artesanato na Grande São Luís (2016)

⁹ "[...] conjunto de tambores que comunicam aos brincantes por meio do toque. O tambor grande ou rufador é considerado o solista, o meio "dos três tambores ele é o que tem a função de marcação, por isso é o primeiro a ser tocado" e o crivador "acompanha a marcação. (Ferreira; Carvalho; Brussio, 2019, p. 147 *apud* Monteles, 2020, p. 52)"

¹⁰ "A punga é um convite à dança e se constitui no ponto alto e sensual desse bailado maranhense" (Viana, 2002, p. 41)

Porém, esse ponto alto não é exclusivo das mulheres, em algumas determinadas regiões dos interiores do Maranhão, como no município de Rosário ou em algumas celebrações em São Luís com participação de outros grupos, é comum acontecer a Punga dos homens, também chamada de Pernada¹¹. Aqui, o objetivo dessa prática é derrubar no chão o parceiro que aceita o desafio, devido à sua semelhança, tem sido comparado com a capoeira, sendo que em algumas ocasiões, a Punga dos homens desperta mais atenção do que das mulheres devido a esse confronto (Ferretti, 2012).



Figura 4: Homens dando Pernada no Tambor de Crioula
Fonte: Marcel Gautherot (1958)

A participação da mulher no Tambor de Crioula se deu quando essa manifestação assumiu um caráter festivo, pois inicialmente, sendo uma espécie de luta para se exercitarem contra o opressor branco e possuindo toda uma natureza violenta, ocorria apenas a participação de homens, e com abolição da escravidão e não vendo mais obrigação desse exercício, o hábito foi sendo deixado, e aos poucos se transformando em uma dança. Percebe o teatrólogo Américo Azevedo Neto que:

Para ele, assim, a introdução da mulher no Tambor de Crioula, se deu em época posterior à abolição, isto é, quando sua conotação básica de luta deu lugar a uma coreografia tipicamente de festa. Américo justifica esta sua afirmação através das informações que lhe foram prestadas por "um preto velho já bem idoso, que era de São Bento, amigo do meu pai, e que foi acabar a vida em Coroatá. Se chamava José Leite. Ele viu quando ainda era criança o exercício de luta, o jogo de pernas, mas ele não me dava datas. Dizia apenas que quando tinha se entendido já via o jogo das pernas; e ele era um dos que achavam incrível uma mulher dançar Tambor de Crioula [...] Então ele nunca aceitou, sem resistência, o fato das mulheres dançarem. (Ferretti, 2002, p. 51 – 52)

Observando a dança dessas mulheres, percebe-se o quanto cada uma tem sua identidade e sua musicalidade, suas simbologias, vida social e sentimentos que evocam, e possuindo toda uma resistência em volta da manifestação, ter a figura feminina nessa centralidade também se torna símbolo de resistência e progresso. Nesse sentido, ao percebemos todo esse contexto em que a manifestação foi construída, torna-se perceptível a impossibilidade de dissociar a música e a dança nesse processo coreográfico.

¹¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=58DRm2t6EAA&t=286s>

Compreender a performance dessas Coreiras é trazer a estrutura da matriz africana a qual Yvonne Daniel (1995, p. 34) apresenta em que não foram apenas as línguas, práticas ritualísticas, sistemas de crenças, danças, canções e cantos, instrumentos e técnicas de fabricação de instrumentos que trouxeram com eles, mas também conceitos em que a dança e a música africanas são interdependentes; que sua estrutura utiliza elementos tanto de conjunto quanto improvisados; e que o corpo humano é primordial nesse processo de performático (Alén, 1984a:1; León, 1984a:7-32; Millet and Brea, 1989:7-11; cf. Wilson, 1981:1-23 *apud* Daniel, 1995, p. 34, tradução própria)¹², destacando elementos essenciais para o desenvolvimento coreográfico dessas Coreiras.

Portanto, torna-se significativo entendermos como esse desenvolvimento coreográfico, reflexo de uma profunda interação entre o corpo, a música e toda um percurso cultural e histórico, se relacionam durante sua execução vendo como os lugares afetam. Diante desse todo, a intenção é direcionar a nossa atenção para pontos fundamentais para essa nossa compreensão, sendo esse primeiro ponto o processo de análise da interação dessas Coreiras e espectador em diferentes contextos de apresentação que esses grupos se apresentam, observando como essa singularidade e a musicalidade dessas Coreiras afetam a dinâmica.

Quando falamos sobre as artes performativas, geralmente, há a participação ativa do público a apresentação, de modo que tanto aquele sujeito que está apresentando, no nosso caso tendo a Coreira como a performer, quanto o espectador, acabam criando e atuando juntos. Nessa dinâmica performativa, Alan Merrian (1964) destaca a música como um veículo fundamental para a interação social, caracterizada pela produção especializada de sons por indivíduos (produtores) e a recepção por outros (receptores). Merrian, 1964 *apud* Pinto, 2001, p. 224). Essa prática musical, aprendida e transmitida culturalmente, envolve a organização sonora de forma a estabelecer uma comunicação simbólica entre indivíduos e grupos. Nessas performances, podemos observar também o que Merrian (1964) designa como funções da música na sociedade, podendo essa música ser entendida como função de: prazer estético, *divertimento (entretenimento)*, *comunicação*, representação simbólica, *reação física*, impor conformidade às normas sociais, *validação das instituições sociais e dos rituais religiosos*, *contribuição para a continuidade e estabilidade da cultura*, contribuição para a integração da sociedade.

¹² They contributed to the crystallization of certain African dance/music concepts in the Americas: [...] that music and dance are interdependent; that their structure utilizes both set and improvisational elements; [...] that the human body is paramount.

Esse performer depende da presença do espectador para transmitir sua mensagem, pois é essa a interação que possibilita a concretização do ato artístico.

O teatro acontece em frente à audiência. Deste modo, exige participação. Também um palco italiano clássico, que disciplina e oculta o seu público no auditório, depende do entendimento e da experiência do mesmo. Porém, desde os anos 1990 no teatro está se estabelecendo um intensificado modelo de interação, que redefine o papel e a posição do espectador: como protagonista móvel, que colabora ativamente na criação da realidade de um espetáculo. (Quickert, 2017, tradução nossa *apud* Soares, 2018, p. 37)

Mas botarmos o Tambor de Crioula dentro desse contexto de apresentação, é lembrar como o próprio Ferretti (2002) informou dessa diferença entre o viés de Ritual e o de Espetáculo que a manifestação possui, sendo o nosso foco o olhar do Tambor de Crioula pela ótica de Espetáculo.

Tabela 1: Tambor de Crioula como Ritual e Espetáculo
Fonte: Ferretti (2002, p. 31)

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

Definido por essa ótica como Espetáculo, é essencial enquadrarmos o Tambor de Crioula nessa visão de obra aberta. Ferretti (2002) nos esclarece que essa perspectiva é voltada para “apresentações para turistas“, e trazendo esse conceito de obra aberta, está intimamente conectado à ideia de arte participativa, na qual o espectador é ativado e envolvido no processo.

A poética da obra ‘aberta’ tende [...] a promover no intérprete ‘atos de liberdade consciente’, pô-lo como centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis, entre as quais ele instaura sua própria formam, sem ser determinado por uma necessidade que lhe prescreva os modos definitivos de organização de obra fruída. (Eco, 2001, p. 41)

Seguindo nesse pensamento sobre o espectador no processo de participação, Dubatti (2017) nos mostra que para esse processo de fruição entre performer e espectador ocorrer, são indispensáveis três elementos: o convívio, a *poiesis* e a expectativa. Para ele, o convívio ou acontecimento convivial é "a reunião, de corpo presente, sem intermediação tecnológica, de artistas, técnicos e espectadores em uma encruzilhada territorial *cronotópica* (unidade de tempo e espaço), cotidiana (uma sala, a rua, um bar, uma casa etc., no tempo presente)" (Dubatti, 2017, p. 31). Quando ocorre essa interação, não é como uma simples troca, mas como um ato de partilhar a própria presença, de reunião entre as pessoas, onde a experiência se torna uma atividade vivenciada em conjunto.

Quando esse performer inicia o processo de criação dentro desse convívio, se principia o processo de "*poiesis* com seu corpo por meio de ações físicas e físico-verbais, em interação com luzes, sons, objetos, etc. [...] Chamo de *poiesis* o novo ente que se produz e está no acontecimento a partir da ação corporal." (Dubatti, 2017, p. 33). E toda essa *poiesis* que esse corpo irá produzir, desperta o terceiro elemento desse processo, que é a expectativa do público, sendo que esse acontecimento demanda da consciência daquele espectador para aquele momento, como afirma Wladyslaw Tarkiewicz: "A arte é produto de uma atividade humana consciente."

Consciência de quem? Do artista, do técnico, do espectador, do crítico, do historiador... Mas consciência de quê? Da especificidade *poiética* do acontecimento teatral, do ente teatral poético, de seu salto ontológico em relação à espessura ontológica da vida cotidiana. (Dubatti, 2017, p. 35)

Prosseguindo com os pontos fundamentais para a pesquisa, venho também com a intenção de relacionar a Musicalidade e Corporeidade afro-maranhense na dança dessas Coreiras durante esses momentos, em um processo de reconhecimento em que o movimento e a música se fundem em uma única forma de expressão, onde o corpo dança a música, e a música dá vida ao corpo. Segundo Acácio Piedade, a Musicalidade tem como definição "uma espécie de memória musical-cultural compartilhada por uma

comunidade, constituída por um conjunto profundamente imbricado de elementos musicais e significações associadas. " (Piedade, 2013, p. 3). Ela é muito além do que uma língua musical, "é uma audição-de-mundo" (De Menezes Bastos, 1999) do sujeito, a partir de experimentações e aprendizados de suas vivências, desperta um sistema musical-simbólico, que se reproduz de forma ordenada na sua execução (Piedade, 2011), sendo suas compreensões variando conforme o pensamento da sociedade. Isso reforça a ideia de que, nas manifestações de matriz africana, como o Tambor de Crioula, a Musicalidade não seja apenas entendida apenas como uma questão de sonoridade; ela está profundamente ligada ao movimento corporal, à dança, à religiosidade e a todo um estilo de vida, compondo uma unidade entre corpo e música, que, no contexto dessas manifestações, não podem ser dissociadas.

Quando pensamos na Musicalidade, precisamos lembrar que para ela ser compreendida e desenvolvida, o indivíduo entra em um processo conhecido como musicalização. Esse processo tem a intenção de "desenvolver os instrumentos de percepções necessários para que o indivíduo possa ser sensível à música, apreendê-la, recebendo o material sonoro/musical como significativo." (Penna, 2008, p. 31). Seguindo essa linha, Kebach (2013, p. 24) define a musicalização como o processo de estruturação sonora e de aprendizado musical, no qual o indivíduo aprimora sua sensibilidade e entendimento em relação a música.

Pensando nesse contexto, podemos traçar um paralelo com as discussões sobre a métrica¹³ nas tradições musicais de influência africana. Quando observamos a métrica da música africana, precisamos pensar que tudo em volta de sua língua, grande parte aponta para uma linguística tonal¹⁴ (Kubik, 2010, p. 30). Pike (1964) define a língua tonal como "uma língua que tem um tom lexicamente significativo, contrastante, mas relativo em cada sílaba." (*apud* Gomes, 1981, p. 12. Tradução própria)¹⁵, sendo essa variação de tom parte do significado das palavras, podendo resultar que uma mesma palavra pode ter diferentes sentidos de acordo com a entonação usada nas sílabas.

Segundo esse autor, a entoação distingue-se do tom por consistir de um contorno melódico "distribuído em frases em vez de ser completado em sílabas únicas, embora uma única sílaba também possa constituir um phares inteiro e,

¹³ A métrica é criada por nosso cérebro por meios da extração de informações do ritmo e do volume e se refere à maneira como as notas são agrupadas no tempo. A métrica de uma valsa organiza os tons em grupos de três; a de uma marcha, em grupos de dois ou quatro. (Levitin, 2010, p. 26)

¹⁴ Almost any textbook on African languages points out that most are tonal

¹⁵ "a language having lexically significant, contrastive but relative pitch on each syllable"

portanto, ter entonação aplicada a ela." (Pike, 1964 *apud* Gomes, 1981, p. 12. Tradução própria).¹⁶

Possuindo essa distinção e sabendo dessa influência, Kubik com seu aprendizado nas culturas africanas, isolou três níveis de referência válidos com relação ao tempo baseado na influência da fala no contexto musical africano: a pulsação elementar, a batida de referência com esquemas métricos associados e o ciclo. (Kubik, 2010, p. 31. Tradução própria)¹⁷.

1.2.1 Pulsação Elementar

Grande parte das músicas africanas que envolve movimentos regulares, como palmas ou dança, segue uma espécie de padrão mental, conhecido como "pulsação elementar"¹⁸. Todos os envolvidos em apresentações compartilham dessa base rítmica, tratando-se de um ponto de referência comum para qualquer estilo de música de influência africana que tenha potencial para ser dançado (Kubik, 2010). Carlos Sandroni também contribui para esse debate ao trazer uma nossa perspectiva acerca dessas pulsações e em como elas podem ser manifestadas:

[...] pulsações isócronas que, possibilitando a coordenação do conjunto, às vezes são manifestadas pelas palmas ou pelos passos de dança dos participantes; o ritmo, as durações variadas que constituem cada uma das partes complementares da realização musical. (Sandroni, 2001, p. 22)

Richard A. Waterman (1953) denominou também essas pulsações elementares como "senso metronômico", se tornando pioneiro em introduzir esse conceito e destacar todo o caráter subjetivo dessas pulsações que os indivíduos desenvolvem com base em seu contexto cultural, ao qual mesmo que o músico ou dançarino não escute, ela será entendida como uma pulsação que guiará os acontecimentos sonoros e também os coreográficos (Graeff, 2015), funcionando assim como uma espécie de *timing* interiorizado, assimilada e incorporada, seja na infância ou mais tarde na vida. Essa familiarização acontece de forma gradual dessa referência interna, em um processo de musicalização, permitindo ao indivíduo reconhecer mentalmente essa pulsação elementar, mesmo que esse pulso não seja externado de forma sonora. Como um

¹⁶ "distributed over phrases rather than being completed on single syllables, though a single syllable may also constitute an entire phrase and thus have intonation applied to it."

¹⁷ (1) the elementary pulsation, (2) the reference beat with associated metrical schemes, (3) the cycle.

¹⁸ Sobre outros olhares acerca da Pulsação Elementar ver: Leonard B. Meyer. *Emotion and Meaning in Music*, Chicago: University of Chicago Press, 1956.

sincronizar seus passos para marcar o ritmo. Ao mesmo tempo que a pulsação elementar forma a base do "tempo", outro aspecto importante são as interações dos padrões musicais se conectando a essas unidades maiores. (Kubik, 2010).

Bem parecido com a pulsação elementar, a batida de referência em si não possui uma acentuação pré-definida e pode se prolongar indefinidamente. Do ponto de vista psicológico, a batida parece ser uma forma do cérebro organizar a pulsação elementar, que é naturalmente sem estrutura. Na música, essa batida pode aparecer a cada segunda, terceira, quarta ou sexta unidade de pulso como já dito anteriormente, sendo a quinta menos comum. Isso pode ser ilustrado da seguinte maneira:

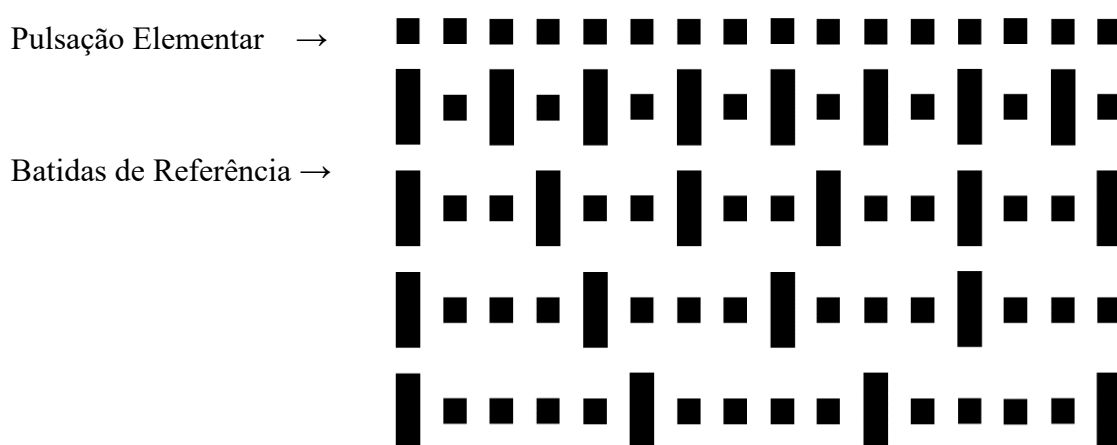


Figura 6: Pulsação Elementar e 4 formas de organização das Batidas de Referência
Fonte: Kubik (2010, p. 36)

Essas Batidas de Referências podem ser executadas por um único instrumento, marcadas por palmas, ou até batidas de pés. Contudo, em muitas músicas, a batida é manifestada de forma acústica, porém, tanto os músicos quanto os dançarinos a percebem intuitivamente, sem a necessidade de pensar nela conscientemente. John Baily argumenta que, nos estágios iniciais dessa aprendizagem, os intérpretes precisam ter mais atenção de uma forma consciente às suas ações motoras, o que refleti uma fase de desenvolvimento técnico. No entanto, à medida que atinge o conhecimento necessário, esses movimentos tornam-se automáticos e intuitivos, resultando em uma maior fluidez na performance, e que "a dependência da representação espaço-motora é sinal de uma maestria incompleta (falta de musicalidade)." (Baily, 1985, p. 257. Tradução própria)²¹.

Outro aspecto importante nas Batidas de Referência, em contraste com a pulsação elementar, é que ela nos traz um novo elemento: a percepção de número, fenômeno que não acontece na orientação temporal anterior. No momento que há o agrupamento de 2,

²¹ "reliance on the spatiomotor representation is symptomatic of imperfect mastery (lack of musicianship)"

3 e 4, etc. unidades da pulsação elementar, dá início essa relação numérica no processo musical, em que A.M. Dauer (1966, reimpresso em 1983, p. 41 *apud* Kubik, 2010, p. 38) descreve como "a experiência interna de números abstratos". As Batidas de Referência se comportam como um marcador regular ao longo do tempo, combinando, assim, vários pulsos elementares para formar grupos, podendo ser essas unidades vistas como as subdivisões das batidas (Figura 6).

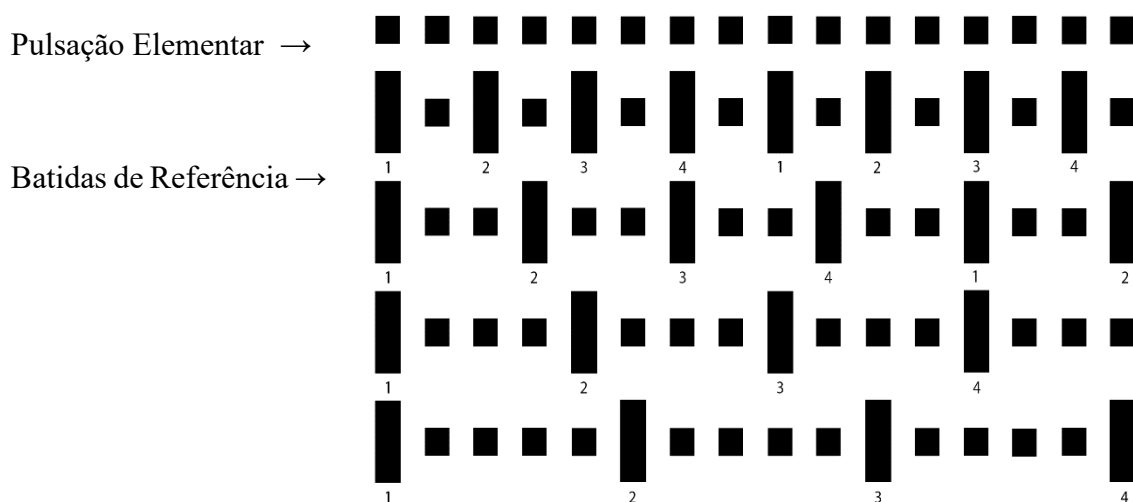


Figura 7: Pulsação Elementar e 4 formas de organização das Batidas de Referência junto com a percepção numérica
Fonte: Kubik (2010)

Dessa forma, vários desses grupos podem se combinar e criar unidades maiores, sendo a repetição dessas sequências chamadas de unidades métricas.

1.2.3 O Ciclo

Kubik (2010, p. 41) define o Ciclo como a repetição contínua de uma estrutura musical, tendo como característica uma sequência recorrente de notas ou padrões combinados que pode ser definido pela junção de pulsos elementares com batidas de referência repetidas, que criam o pulso básico ao longo do tema principal da música. Nos sistemas rítmicos, os Ciclos acabam constituindo o terceiro nível de referência interna, com início e fim conectados. A maioria das músicas que tem como base formadora a música africana, segue uma forma cíclica, de comprimento definido, medido pelo número de pulsos elementares. Mesmo que tenha formas estróficas e ciclos compostos, muitas músicas utilizam ciclos curtos e formas não estróficas (Kubik, 1965), sendo essa uma característica que distingue bastante do que é comum em outras tradições musicais,

contribuindo para o rótulo estereotipado de que a música com influência africana seria "repetitiva". (Kubik, 2010, p. 41).

Os ciclos curtos são um ponto de referência essencial para os músicos, incluindo o líder de um conjunto, que utiliza essa estrutura para estruturar para criar variações e interagir com os dançarinos. O músico pode, ocasionalmente, se afastar do ciclo, tocando frases fora do ritmo ou padrões que o atravessam em duração, no entanto, ele sempre mantém a consciência do ciclo e, inevitavelmente, retorna a ele, demonstrando sua compreensão da estrutura rítmica. Esses ciclos musicais, por sua vez, são formados a partir de duas principais maneiras de se organizar o tempo musical. A primeira envolve a pulsação elementar, agrupada em padrões recorrentes em uma batida mais lenta. Essa combinação de diferentes batidas cria uma estrutura repetitiva, estabelecendo um ciclo básico.²² (Kubik, 2010, p. 41)

A segunda forma envolve o uso de uma linha de pulsação dupla, onde duas séries de pulsações se encontram e se afastam continuamente, criando um padrão cíclico. No caso, os ciclos curtos seguem padrões rítmicos regulares, enquanto os ciclos maiores são compostos por seções múltiplas. O ponto de encontro dessas linhas normalmente marca início do ciclo, que organiza e repete os padrões rítmicos da música de forma contínua.

23



Figura 8: Pulsação Elementar Dupla
Fonte: Kubik (2010)

Apesar da presença dessas estruturas rítmicas na música africana, não é comum contar essas unidades métricas em voz alta. No ensino formal de música e dança, o tempo não é contando explicitamente, porém padrões rítmicos são passados no processo de ensino-aprendizagem. Já no processo de aprendizado da música africana essa contagem

²² The elementary pulsation is grouped into recurrent numbers of units within a "slower" pulsation, the beat. In African music, rattles often carry a "middle beat" beside the "very slow" beat (at half speed of the "middle beat") carried by a bass drum. For instance the sequence of strokes of the *empunyi* drum in a Kiganda ensemble occurs at every sixth pulse, while the rattle strokes combine three pulses. Beat and elementary pulsation together combine into a structure that is repeated, thus establishing a basic cycle. Harmonic and melodic patterns can then be superimposed resulting in longer repeating units (longer cycles).

²³ Some musical genres have a double elementary pulse- line, in which two lines continually meet and depart from each other. This infinite meet- and- depart pattern also establishes a cycle. The shortest cycles are congruent with metrical schemes; the larger ones are compounded. Usually the meeting point coincides with the starting point, a point ONE, followed by 2, 3 and 4.

formal se torna desnecessária, pois o "mecanismo" interno do praticante parece realiza-la de maneira mais eficaz e rápida. Então, desenvolver essa capacidade interna é um objetivo implícito, porém importante, no aprendizado da música e dança de origem africana (Kubik, 2010).

1.3 Corporeidade como Extensão da Musicalidade no Tambor de Crioula

Observando esses conceitos de temporalidade, somos capazes de observar como essa Musicalidade se comporta nesses corpos, percebendo como a Corporeidade também se torna peça essencial no desenvolvimento desse esquema corporal dentro das culturas negro-africanas. Como Kwabena Nketia já intitula em um artigo²⁴ seu a existência dessa inter-relação entre a musicalidade e a corporeidade, ele nos elucida em como os esquemas corporais dos dançarinos estão diretamente relacionados aos padrões rítmicos executados pelos músicos, ou pelo menos a "tentativa de interpretar os ritmos da música de uma forma definida"²⁵ (1965, p. 98). Ele nos apresenta a existência de vários princípios em que a musicalidade e corporeidade se entrecruzam, sendo contabilizados em 5 princípios no total.

No primeiro princípio²⁶, Nketia (1965, p. 97) nos traz sobre o reconhecimento e a articulação adequada das batidas reguladoras básicas da música, descrevendo como os passos de dança se organizam em relação ao ritmo musical, especificamente com base nas batidas e divisões de tempo. Ele inicia com a ideia de que a música tem toda uma estrutura rítmica, com batidas que servem como "pontos de referência", e essas batidas principais guiam a movimentação dos dançarinos. Essa dança segue essas batidas, dividindo em partes menores, sendo essa divisão do tempo pelos passos básicos. Quando apenas duas divisões são usadas no início, o pé direito avança na primeira batida (chamada "batida forte") e o pé esquerdo se move na próxima batida. Depois que esse dançarino domina esses passos básicos, é possível a elaboração de movimentos mais complicados com subdivisões adicionais nas suas movimentações (por exemplo, um pé

²⁴ The interrelations of African Music and Dance, 1964.

²⁵ Here, there is an attempt to interpret the rhythms of the music in a definite way.

²⁶ A number of principles seem to be followed. The first is the recognition and proper articulation of the basic regulative beats of the music. The basic steps of the dance divide the time line into two or multiples of two. When just two divisions are used for a start, the right foot moves forward on the strong beat of the pattern followed by the left foot on the next beat, i.e. the initial beat of the second half of the pattern. Once this division is clearly established, other sub-divisions of the time line may be utilized. The feet may divide the line into four equal steps, or one foot may move in single steps of one beat while the other takes two steps, one to the side and one forward, the sidestep starting on an unaccented portion of the line and the forward step on the main accent. Further elaboration may be achieved by stepping off the beat, that is, giving the beat to the raised foot rather than to the foot on the ground.

pode dar dois passos enquanto o outro dá apenas um passo) e também com movimentações fora das batidas principais (por exemplo, o dançarino dar um passo em uma parte não acentuada da linha do tempo), dando um efeito criativo ao processo coreográfico.

No segundo princípio²⁷, Nketia (1965, p. 97) descreve como partes do corpo podem ser coordenadas com passos da dança, levando em consideração as subdivisões do tempo musical e os acentos dos tambores no momento de sua execução. Essa movimentação das partes do corpo (mãos, troncos) acabam trabalhando de forma coordenada em relação das divisões rítmicas, mostrando que não é apenas o movimento dos pés (tratados no princípio anterior) que se mostram importantes nesse processo, mas também como o corpo todo se envolve e acompanha o ritmo. Para a realização dessas movimentações, a música, especialmente em grupos com tambores, possui acentos rítmicos fortes (batidas mais destacadas), e esses acentos podem guiar movimentos específicos do corpo, sendo de livre escolha do dançarino acompanhar esses acentos do tambor pequeno, do tambor médio ou do tambor grande, trazendo também a oportunidade de variar os movimentos de acordo com a mudança de padrões das batidas, adicionando assim uma dimensão expressiva à dança, improvisação e adaptação da música.

No terceiro princípio²⁸, Nketia (1965, p. 97) aborda sobre a velocidade, ou o tempo, dos movimentos na dança, explicando como os dançarinos ajustam a rapidez ou lentidão de seus gestos em resposta à música. A música oferece sugestões de movimento rápido, que podem ser incorporadas conforme o caráter rítmico e as unidades de duração. Essas sugestões, por vezes expressas em padrões musicais ou no uso de técnicas como o "roll" – uma batida rápida e contínua, especialmente em instrumentos de percussão –, fornecem um guia para o dançarino ajustar seus movimentos. Assim, passos curtos, giros rápidos e outras variações ágeis, como voltas e saltos, podem ser utilizados para

²⁷ The second principle concerns movements of various parts of the body - the hands and the trunk -- which may be coordinated with the steps in relation to the divisions of the time line. It is here that the dynamic accents of the drums, which may coincide with or lie athwart the regulative beats of the time line, may be articulated in definite movements of some part of the body. In this connection notes which stand out in the total rhythmic complex may be taken into account. In the music of a drum ensemble they may be the notes of the small drum, notes of the medium pitched drum or notes of the master drum. As the master drummer changes his patterns, these accentual points may change, giving the dancer who is following the music the opportunity of varying the rhythm of his body movements. Of course not every note need be articulated in movement. If this were done the dance would be fussy and would lose clarity; the fluid quality of its movements would be distorted.

²⁸ The third principle concerns the speed or timing of movements. Suggestions of rapid movement may be embodied in a pattern, in the values of the durational units, in the use of a roll. The dancer can take short steps, do quick turns, spins, etc., according to the character of the music.

acompanhar o ritmo da música, de modo que a dança reflita a energia e o dinamismo musical. Dessa forma, a interação entre a música e os movimentos permite ao dançarino adaptar-se ao caráter da música, expressando sua fluidez ou intensidade conforme as variações rítmicas propostas pela melodia e pela percussão.

O quarto princípio²⁹ (Nketia, 1965, p. 98) trata da articulação de ritmos escalonados, ou seja, ritmos que apresentam variações irregulares em suas batidas, desafiando o padrão regular e previsível da música. Padrões rítmicos irregulares ou com batidas escalonadas podem ser inseridos na composição musical, resultando em uma sequência de batidas que não seguem intervalos temporais constantes. Nessa perspectiva, o dançarino ajusta a cadência de seus movimentos, escalonando seus passos de acordo com essas irregularidades rítmicas.

A expressão "escalonar" refere-se à capacidade do dançarino de modificar a temporalidade e sequência dos passos para se adequar às variações rítmicas da música, em vez de seguir um compasso fixo. Assim, o dançarino reflete em sua coreografia a natureza fragmentada ou não linear do ritmo musical. Esse princípio sublinha a habilidade do dançarino de interpretar musicalmente padrões rítmicos complexos e irregulares, mantendo a coerência e a fluidez dos movimentos, mesmo quando o ritmo apresenta uma estrutura fragmentada.

O quinto princípio³⁰ (Nketia, 1965, p. 98), denominado fraseado, refere-se à organização estrutural dos movimentos na dança, em consonância com os padrões musicais. Assim como o baterista estabelece padrões rítmicos claramente demarcados, os quais podem ser repetidos ao longo da execução musical, o dançarino pode estruturar suas sequências de movimentos em frases coreográficas distintas e bem definidas. Essas frases permitem ao dançarino introduzir pausas e realizar gestos de fechamento com diferentes partes do corpo, como pernas, mãos ou cabeça, organizando a coreografia de forma coesa.

A tabela a seguir oferece uma representação visual dos cinco princípios propostos por Nketia, permitindo uma rápida compreensão da complexa relação entre música e dança:

²⁹ The fourth principle concerns the articulation of staggered rhythms. Irregular patterns, patterns with staggered beats may be introduced into the music and the dancer may stagger his steps accordingly.

³⁰ The fifth principle is phrasing. Because a drummer works in patterns which are clearly demarcated from each other, each pattern may be repeated when established. This can enable the dancer to phrase his movements clearly, to introduce pauses, closing gestures with the legs, the hands, the head, etc. It may suggest change of levels, change in dynamics and so on. Thus a great deal depends on the variety of ideas offered by the music. When the music consists only of a few basic ideas or a couple of phrases which are repeated over and over again, the dancer who is interested in contrasts will have very little to fall upon except his own imagination.

Tabela 2: Os 5 princípios da relação entre a música e a dança de Kwabena Nketia
Fonte: Nketia (1965)

Princípio	Descrição	Exemplo
1. Organização Rítmica Básica	Os passos de dança se organizam em relação às batidas principais e suas subdivisões.	O pé direito avança na batida forte, o esquerdo na próxima. Gradualmente, o dançarino incorpora subdivisões e movimentos fora das batidas principais.
2. Coordenação Corpo-Ritmo	Diferentes partes do corpo são coordenadas com as subdivisões rítmicas e os acentos dos tambores.	Os braços podem acompanhar os acentos do tambor pequeno, enquanto as pernas seguem o ritmo do tambor grande.
3. Velocidade e Tempo	A velocidade dos movimentos se ajusta à velocidade da música.	Passos rápidos e giros acompanham trechos musicais acelerados, enquanto movimentos lentos e fluidos correspondem a partes mais calmas.
4. Articulação de Ritmos Escalonados	Os dançarinos adaptam seus movimentos a ritmos irregulares e com variações.	O dançarino pode realizar passos mais curtos ou mais longos para acompanhar as irregularidades rítmicas da música.
5. Fraseado	Os movimentos são organizados em frases coreográficas, em consonância com os padrões musicais.	O dançarino pode criar frases coreográficas que iniciam e terminam com gestos específicos, como uma reverência ou um salto.

O fraseado oferece a possibilidade de explorar variações coreográficas, como mudança de nível (alterações na altura do corpo durante a performance), mudanças na dinâmica (variações na intensidade, força ou velocidade dos movimentos) e outros aspectos que conferem maior complexidade e expressividade à dança. A música, com sua variedade de ideias e frases rítmicas, oferece ao dançarino um leque de possibilidades criativas. No entanto, quando a música apresenta um repertório limitado, com a repetição de poucas ideias ou frases básicas, o dançarino que busca contrastes e diversidade terá de recorrer à sua própria imaginação e inventividade para enriquecer sua performance, em um processo de "*thinking in movement*" (Sheets-Johnstone, 1999, p. 419), compensando a simplicidade musical. Esse processo de "*thinking in movement*" é a

[...] encarnação da criatividade como processo. Seu futuro está, portanto, aberto. Para onde ela irá a qualquer momento, o que acontecerá a seguir, ninguém sabe; até o momento preciso em que ela termina, sua integridade como uma obra de arte é inexplorada. É em virtude de seu futuro perpetuamente aberto, de estar em processo de criação, que uma improvisação de dança é não ensaiada e espontânea. (Sheets-Johnstone, 1999, p. 421. Tradução própria)³¹

³¹ [...] is the incarnation of creativity as process. Its future is thus open. Where it will go at any moment, what will happen next, no one knows; until the precise moment at which it ends, its integrity as an artwork

A ideia de que o dançarino "pensa em movimento" não implica que ele esteja simplesmente traduzindo seus pensamentos em gestos ou se expressando por meio de movimentos mecânicos. O pensamento, em sua essência, é um processo cinético, caracterizado por um fluxo dinâmico constante. Ele avança, retrocede, desvia-se, acelera, desacelera, manifesta-se de forma linear ou abrupta, hesitante ou fluida, às vezes de maneira confusa ou profundamente penetrante. Esse movimento intrínseco do pensamento reflete-se na dança, onde a mente e o corpo se fundem em um fluxo contínuo de criação.

Dessa maneira, o Fraseado na dança permite uma articulação clara dos movimentos, proporcionando ao dançarino a oportunidade de expressar essa dinâmica mental por meio de contrastes e variações coreográficas. A coreografia, ao alinhar-se à riqueza rítmica e melódica da música, torna-se uma extensão do pensamento em movimento, em que o dançarino utiliza tanto a música quanto a própria cinética do pensamento para criar nuances expressivas. Quando a música oferece menos variações, o dançarino, em vez de depender exclusivamente das sugestões musicais, pode recorrer à sua própria criatividade, refletindo a natureza intrínseca do pensamento, que se adapta, transforma e inova dentro da performance. Assim, a dança, em seu fraseado, não apenas expressa o pensamento, mas torna-se ela mesma um pensamento em movimento.

Pensar nessa relação entre a Musicalidade e a Corporeidade nas danças das coreiras do Tambor de Crioula, é pensar em uma fusão orgânica, onde a música não apenas embala, mas também define os movimentos, e o corpo responde à sonoridade como um instrumento vivo. A análise de Kubik que evidencia os conceitos de temporalidade resulta na escolha do "Fraseado" de Nketia fundamental para analisar como a corporeidade se estrutura em resposta à música, destacando ser um elemento crucial para a estruturação da dança. Essa síntese entre as orientações temporais e o Fraseado demonstra que, no Tambor de Crioula, a corporeidade pode acabar sendo tanto quanto uma resposta como a extensão da musicalidade, criando uma experiência performativa rica que reflete e preserva a identidade cultural e os saberes ancestrais afro-maranhenses.

is uncharted. It is in virtue of its perpetually open future, its being in the process of being created, that a dance improvisation is unrehearsed and spontaneous.

1.4 Valores Civilizatórios afro-brasileiros e as Relações Sociais

Compreender as relações entre os aspectos culturais como as relações sociais existentes no grupo de Tambor de Crioula Mestre Leonardo, a religiosidade, a música e a dança, nos permite acessar camadas profundas de significados que vão além da prática artística. Esses elementos, mais do que formas de expressão cultural, são veículos de transmissão de saberes que é ligado a toda uma herança marcada pela resistência e pela reafirmação de uma identidade coletiva, funcionando como meios de "proteger, expressar, perceber e manter a si mesmo e suas memórias." (Tavares, 1998, n.p.). A partir disso, como último ponto fundante, avaliar essa relação entre determinados aspectos culturais (Religiosidade, Ancestralidade, Comunitarismo e etc) durante o momento de performance, nos faz compreender como esse momento simboliza e perpetua valores, que representa essa herança que atravessa gerações e espaços, mantendo viva a memória e todo o simbolismo a cerca desse momento.

A análise desses aspectos culturais pode ser feita à luz dos Valores Civilizatórios Afro-Brasileiros propostos por Azoilda Loretto da Trindade (2005b), que são fundamentais para a compreensão das práticas culturais afrodescendentes. Trindade nos trás que esses valores são pilares estruturantes da resistência cultural afro-brasileira, atuando como contranarrativas ao apagamento histórico e cultural sofrido pelos descendentes de africanos no Brasil, representando "uma reunião articulada de proposições éticas, relacionais e existenciais que responde por uma especificidade no interior da chamada civilização brasileira." (Mattos, 2003, p. 230)

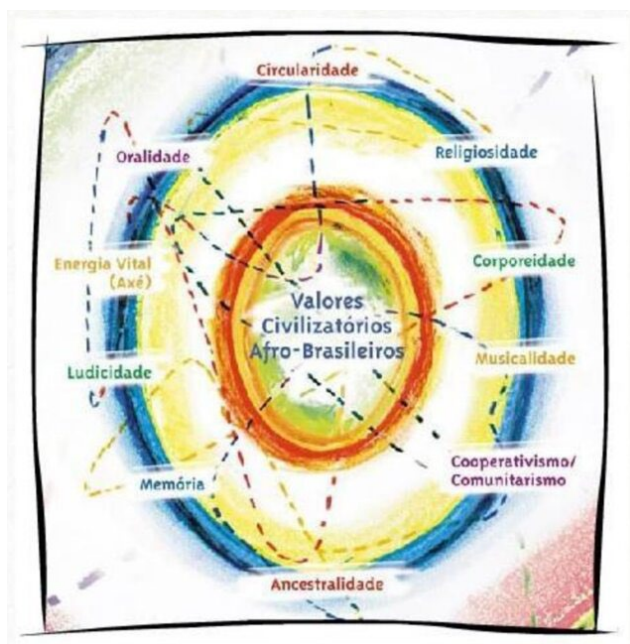


Figura 9: Valores Civilizatórios Afro-Brasileiros
Fonte: Trindade (2006)

Azoilda nos apresenta a Mandala dos Valores Civilizatórios que procura demonstrar que esses valores não seguem uma lógica fixa ou linear; ao contrário, eles se entrelaçam, se transformam e se mesclam, de acordo com os caminhos e interações que ocorrem no cotidiano. Esse processo de imersão e incorporação dessa dimensão civilizatória revela sua natureza dinâmica e conectada a múltiplas influências e contextos.

A partir disso, os Valores Civilizatórios afro-brasileiros são fundamentos que estão presentes tanto as vivências individuais quanto as coletivas, orientando nossas atitudes e formas de nos posicionarmos nas diversas dimensões do cotidiano, sendo assim eles “um conjunto de princípios que foram “extraídos” de práticas, discursos, atitudes, maneiras de sentir e ver o mundo típico dos grupos sociais afrodescendentes” (Candusso, 2009, p. 54/55), ajudando assim a estabelecer as bases para a construção de nossas identidades e para o desenvolvimento de estratégias de ação e resistência nas múltiplas esferas da vida social. De acordo com Sousa³² (2005):

Apoiamo-nos em Oliveira no que concerne aos valores ou aspectos civilizatórios africanos. Segundo ele, na Diáspora africana, o que vem para o Brasil não é a estrutura físico-espacial das instituições nativas africanas, mas os valores e os princípios negros africanos. É a isto que doravante chamaremos de aspectos civilizatórios africanos. São aspectos civilizatórios característicos da cultura negra, reconstruída no contexto brasileiro, preservando, entretanto, sua matriz africana (Sousa, 2005, p. 5).

Apesar de toda trajetória marcada por opressões e desigualdades, essa população afrodescendente, que sempre preservou a vida, deixou esses valores como legado no Brasil, durante e após o período escravocrata que ressoa até hoje. Esses valores, fundamentais para a sustentação civilizatória, foram preservadas e adaptadas desempenhando um papel crucial na reformulação de sua cosmovisão dentro do contexto, ocupando assim um papel fundamental na formação das múltiplas identidades que constituem o ser brasileiro e brasileira (Trindade, 2005a).

Ao destacarmos a expressão "valores civilizatórios afro-brasileiros", temos a intenção de destacar a África, na sua diversidade, e que os africanos e africanas trazidos ou vindos para o Brasil e seus e suas descendentes brasileiras implantaram, marcaram, instituíram valores civilizatórios neste país de dimensões continentais, que é o Brasil. Valores inscritos na nossa memória, no nosso modo de ser, na nossa música, na nossa literatura, na nossa ciência, arquitetura, gastronomia, religião, na nossa pele, no nosso coração. Queremos destacar que, na perspectiva civilizatória, somos, de certa forma ou de certas formas, afrodescendentes. (Trindade, 2005b, pág. 30)

Desta forma, em uma série de três livros, o Canal Futura lança “A Cor da Cultura” perante a coordenação de Brandão (2006), onde abordam esses valores afro-brasileiros

³² OLIVEIRA, David de. Cosmovisão africana no Brasil – elementos para uma filosofia afrodescendente. Fortaleza: LCR, 2003.

distinguindo-os em: circularidade, musicalidade, corporeidade, ludicidade, cooperativismo/comunitarismo, memória, ancestralidade, oralidade, energia vital (axé) e religiosidade. Em seguida, esses valores serão discutidos individualmente com o objetivo de fundamentá-los, sendo alguns desses referenciais revisitados nos próximos capítulos.

Dito isto, para começarmos nossa passagem pelos valores civilizatórios afro-brasileiros, principiaremos com a ENERGIA VITAL/AXÉ, que como Candusso diz “Tudo que é vivo e que existe, tem Axé, tem energia vital”. (2009, p 75). Esse princípio é o que sustenta o processo da vida, porém, como força, ele não surge de maneira automática: precisa ser passado adiante, sendo assim a Energia Vital “a força que assegura a existência dinâmica, que permite o acontecer e o devir”. (Santos, 1976, p. 39)

Tudo tem energia vital, é sagrado e está em interação: planta, água, pedra, gente, bicho, ar, tempo. Todos os elementos se relacionam entre si e sofrem influência uns dos outros. Aqueles que conhecem o poder dessa energia vital já compreendiam, bem antes das pesquisas científicas de Lavoisier, que “na natureza tudo se transforma. (Brandão, 2006, p. 98)

Na formação da identidade do ser negro revela silenciamentos persistentes e opressivos, tornando a ORALIDADE na transmissão e preservação de culturas. Nas sociedades africanas, a palavra é tão importante que vai muito além da função de se comunicar diariamente: ela vem como um meio de resguardo das sabedorias ancestrais (Vansina, 2010). Pelo motivo de sempre relacionada ao comportamento rotineiro do ser humano, o uso da palavra não é algo não concreto: ela é a força vital que se encontra frequentemente relacionada às atividades humanas, sempre impregnada de significados e traz consigo traços de nossa trajetória e identidade (Trindade, 2005b). Integram-se de forma vibrante nas celebrações, nos rituais, nas encenações dramáticas, nas cerimônias de iniciação – sejam elas religiosas ou culturais – que são legados inscritos no corpo como lembranças ancestrais mantidas pela tradição oral (Dos Santos, 1977, p. 123)

A fala, a palavra dita ou silenciada, ouvida ou pronunciada – ou mesmo segredada – tem uma carga de poder muito grande. Pela/ Na oralidade, os saberes, poderes, quererem são transmitidos, compartilhados, legitimados. Se a fala é valorizada, a escuta também. O conto, a lenda, a história, a música, o dito, o não-dito, o fuxico... A palavra carrega uma grande e poderosa carga afetiva. (Brandão, 2006, p. 100)

Na matriz africana é alicerçada na CIRCULARIDADE, visível em rodas de samba, capoeiras, rituais em terreiros, manifestações populares, entre outras. Estar na roda representa criar a oportunidade de reconhecer e se conectar com o outro, estabelecendo uma relação de igualdade, como Tião Rocha (2007, s/p) versa que “todo mundo se vê, não tem dono, a roda tem uma idéia que pertence a todo mundo, todo mundo

é educador e a roda não faz eleição, faz consenso”. Essa dinâmica circular favorece novas formas de perspectivas e modos de entendimento, permitindo a construção e o fortalecimento dessa rede de indivíduos, aprofundando assim as suas subjetividades.

A questão do círculo, da roda, da circularidade tem uma profunda marca nas manifestações culturais afro-brasileiras, como a roda de samba, a roda de capoeira, as legendárias conversas ao redor da fogueira... No candomblé, os iniciados rodam/dançam durante alguns rituais ou festas. Com o círculo, o começo e o fim se imbricam, as hierarquias, em algumas dimensões, podem circular ou mudar de lugar, a energia transita num círculo de poder e saber que não se fecha nem se cristaliza, mas gira, circula, transfere-se” (Brandão, 2006, p. 97-98)

A ideia de circularidade nos permite observar o corpo do outro e compreender sua inserção em variados contextos, considerando que o corpo é essencial para que vivamos, existamos e nos identifiquemos no mundo. A CORPOREIDADE então vem com a compreensão de nosso modo de ser e de estar no mundo, considerando que a energia vital circula e se concretiza nos corpos, abrangendo tanto os humanos quanto outros seres vivos (Trindade, 2005).

O corpo é vida, é aqui e agora, é potência, possibilidade. Com o corpo se afirma a vida, se vive a existência, individual e coletivamente. Ele traz uma história individual e coletiva, uma memória a ser preservada, inscrita e compartilhada. O corpo conta histórias. (Brandão, 2006, p. 98)

A corporeidade pode ser tratada na qualidade de corpo individual e corpo coletivo, sempre indispensável tendo em consideração como esses corpos foram construídos historicamente e socialmente (Inocêncio, 2006). Para Soares (2001), no corpo desse sujeito esta gravado a história da sociedade, “em texto a ser lido, em quadro vivo que revela regras e costumes engendrados por uma ordem social” (Soares, 2001, p. 109). Analisar corpos que tiveram suas existências rejeitadas, dominadas e muitas vezes apagada significa considerar uma nova abordagem para entender questões ligadas às nossas subjetividades em diferentes contextos.

Observa-se que os valores civilizatórios afro-brasileiros estão presentes em nossa subjetividade de maneiras diversas. Esses valores não se manifestam de forma rígida ou linear, mas atravessando nossos corpos e modos de existir de modos variados, atuando de forma conjunta ou isolada.

A LUDICIDADE reflete o apreço pelo riso, pelo entretenimento e pela celebração da vida, constituindo-se como um meio acessível para fomentar a interação, o senso de comunidade e o espírito de colaboração (Trindade, 2005). Esses momentos lúdicos permitem que influenciemos o outro e exploremos formas de enaltecer nossas existências, possibilitando o cultivo de uma felicidade interior através de trocas afetivas.

Imaginemos um povo arrancado brutalmente de sua terra, que atravessou o Atlântico em tumbeiros, escravizado, humilhado, mas que não perdeu a capacidade de sorrir, de brincar, de jogar, de dançar e, assim, conseguiu marcar a cultura de um país com esse profundo desejo de viver e ser feliz. Pois isso resume a ludicidade, na perspectiva a favor da vida, da humanidade, da sobrevivência. A alegria frente ao real, ao concreto, ao aqui e agora da vida. (Brandão, 2006, p. 98)

Quando pensamos nessa Ludicidade, os próprios participantes, chamados de "brincantes", utilizam o termo "brincadeira" para definir a manifestação da cultura popular com a qual estão envolvidos. Antônio Nobrega ressalta que, no âmbito da cultura popular, as expressões artísticas se entrelaçam, diferentemente da divisão presente na cultura ocidental. Ele observa que os brincantes "Não se autodenominam de atores, mas *folgazões* ou *brincantes*. Para um *artista popular*, sua função é a de um brincador, de um folgazão, de um divertidor cujo espetáculo em que participa é o Brinquedo" (Coelho & Falcão, 1995, p. 62)

A música cria momentos únicos e proporciona instante de ludicidade e encontros singulares entre corpos, favorecendo uma integração harmoniosa que desperta nossos sentidos e influencia nossas vidas. A MUSICALIDADE, uma das particularidades da cultura afro-brasileira, carrega uma dimensão emocional, funcionando como um meio pelo qual transformamos sons em sentimentos e sentimentos em expressão sonora. (Trindade, 2005).

as artes musicais constituem um agente socializador, ainda mais em sociedades tradicionais, nas quais são vivenciadas tanto como experiência comunitária e como atividade criativa, de grupo. A participação ativa em uma expressão comunitária engendra a socialização e a união espiritual entre os indivíduos. A música, sendo penetrante por natureza, foi concebida e praticada como a estratégia mais eficaz de engenharia sóciopolítica nas sociedades locais que tinham necessidades e tecnologia de comunicação modestas, mas uma visão de mundo espiritual elaborada (Nzewi, 2007, p. 91).

Oehrle e Emeka (2003) apontam que a música serve como a origem das demais formas de expressão artística, tendo o som como base inicial. Ela se configura, tanto conceitualmente quanto em sua execução, como um fenômeno que une som e imagem, integrando som estruturado, dança, expressão corporal e artes visuais em um sistema interconectado (p. 41), tendo a música um papel essencial na transmissão de conhecimentos e valores que definem e distinguem um grupo social específico. Percebendo que a Musicalidade abrange um sistema prático de conhecimentos, suas teorias e conceitos são fortemente orientados por necessidades sociais e humanas. Seus elementos de som, dança, performance e poesia, no entanto, não podem ser interpretados de forma independente, fora do contexto social em que aquela manifestação foram

criadas, fazendo com que esses elementos percam significado se analisados como experiências abstratas, desvinculadas de suas dimensões sociais, políticas, religiosas e etc.

A cultura afro-brasileira, que se fundamente nesses valores de pluralidade, coletividade e cooperação (Trindade, 2005), reforça a importância da COOPERATIVIDADE/COMUNITARISMO como eixo fundamental para a construção de uma sociedade mais justa. Ao pensarmos sobre o coletivo, vislumbramos a possibilidade de transformar tanto os espaços quanto as pessoas, refletindo o papel central desses valores na preservação de saberes e na afirmação de uma identidade que atua pela igualdade e inclusão.

Não existe cultura negra, cultura afro-brasileira individualmente, na solidão, mas no coletivo, na cooperação, no e com o outro. Não existe, na nossa opinião, manifestação cultural negra individual, mas sim calcada, fincada no coletivo. Por exemplo: em tese, não se come feijoada sozinho, não se faz uma roda de samba sozinho. (Brandão, 2006, p. 99)

Esse valor civilizatório relaciona-se ao conceito de comunidade, tanto como normas de convivência e socialização quanto “maneiras de compartilhar a vida com os outros membros do grupo” (Candusso, 2009, p. 67). Esse comunitarismo acaba se tornando crucial para que tradições de diferentes lugares do mundo da cultura popular acabem se salvaguardando. Outro aspecto relevante é a formação da personalidade desses brincantes. A vivência comunitária contribui para o desenvolvimento social do indivíduo, estabelecendo regras de convivência (Leite, 1995/96). Nesse sentido, o processo de formação pessoal torna-se uma responsabilidade compartilhada pela comunidade, reforçando a ideia de que “é preciso uma comunidade para educar uma criança” (Leite, 1995/96, p. 108).

Nesse comunitarismo é necessário entender a interconexão desses valores, pois a circularidade convida a uma visão distinta em relação ao outro, promovendo a integração de conhecimentos e práticas. Dentro desse círculo, sem a cooperação no pensamento e na ação coletiva, a afetividade não se manifesta.

Nas sociedades de tradição oral, a MEMÓRIA é essencial para sustentar e preservar a tradição, sendo amplamente valorizada por constituir a principal fonte de conexão com o passado. As histórias familiares não são registradas apenas em fotografias, e é essa memória que precisa ser construída, reconstruída e resgatada, e atualmente essa busca se estabelece sobretudo por meio dos laços afetivos (Santos, 2018).

Para Abib (2005), a memória,

exerce função de amálgama do grupo, através do fortalecimento dos vínculos sociais, de afirmação da identidade coletiva e da definição de um ethos que é constituído em razão da importância que o passado em vigor e a ancestralidade assumem no imaginário do grupo (Abib, 2005, p. 25)

A memória, simboliza a subsistência principal para a manutenção e preservação da tradição daquele povo, sendo uma ligação fundamental com o passado. Ela tem a capacidade de reestruturar fatos que aconteceram, trazendo para o presente através da oralidade, no qual o espectador e o narrador participam. Trata-se de abrir-se para a criação de ambientes, permitindo que os valores gravados em nossa memória emergem e revelem nossa ancestralidade. Todas as pessoas que nos precederam permanecem vivas em nosso percurso, nas rodas, nas músicas, aflorando assim nossa memória ancestral e nos fazendo buscar possibilidades de afetar existências, pois a afetividade está presente na prática do resgate dessas memórias.

A RELIGIOSIDADE se destaca como um dos valores que nos faz ter uma compreensão do caráter sagrado que permeia as relações de cuidado mútuo, visibilidade, entendimento e intercâmbio afetivo, pois dentro do contexto dos valores, a religiosidade não se trata de uma perspectiva de religião, mas sim de uma consideração profunda pela vida e pelo próximo (Brandão, 2006), evidenciando a importância de respeitar todas as tradições religiosas, ressaltando a religiosidade deve ser abordada em diversos contextos, fundamentada no respeito mútuo e na afetividade. Nossos corpos, concebidos como um lugar de ancestralidade exerce influência contínua em diversos contextos, promovendo mudanças e transformações nas vidas das pessoas.

Tudo é sagrado, é divino. Todos os elementos da natureza, todos os seres. Observemos: os orixás contemplam homens jovens e idosos, crianças, mulheres jovens, idosas, alegres, guerreiras, dengosas, brigonas, pessoas capazes do maior bem e do maior mal, portadoras de doenças, de necessidades especiais, encenqueiras, homossexuais, bissexuais... (Brandão, 2006, p. 99)

A população africana que foi trazida ao Brasil não chegou de forma isolada (Martins, 1997). Junto a ela vieram suas divindades, suas concepções de mundo, suas línguas, suas expressões culturais, suas técnicas, suas estruturas de organização social e seus sistemas de símbolo (Martins, 1997, p. 26). Siqueira (2006) complementa que há uma continuidade sociopolítica e cultural africana no Brasil, que se iniciou com a chegada forçada de grupos, que trouxeram consigo conteúdos filosóficos e simbólicos que se originavam das civilizações africanas tradicionais (Siqueira, 2006, p. 30).

A ANCESTRALIDADE para essa população, deixa um legado à comunidade, é reverenciado por suas contribuições ao desenvolvimento coletivo ao longo de sua trajetória.

ele atesta o poder do indivíduo e é tomado como exemplo não apenas para que suas ações sejam imitadas mas para que cada um de seus descendentes assuma com igual consciência suas responsabilidades. Por força de sua herança espiritual, o ancestral assegura tanto a estabilidade e a solidariedade do grupo no tempo quanto sua coesão no espaço (Lopes, 2006, p.166).

A Ancestralidade, portanto, refere-se aos antepassados reverenciados, seja no contexto familiar, comunitário, quilombola, urbano, sendo assim ligada ao respeito pelas forças cósmicas que regem o universo e a natureza (Brasil/MEC/SECAD, 2006, p. 216). Como forma de apresentar melhor os conceitos, apresento a tabela abaixo:

Tabela 3: Os 10 Valores Civilizatórios Afro-Brasileiros e seus conceitos
Fonte: Trindade (2005)

Valor Civilizatório	Conceito
Energia Vital/Axé	Força vital que anima tudo o que existe.
Oralidade	Transmissão de conhecimento, cultura e história pela palavra falada.
Circularidade	Estrutura cíclica das relações humanas e da natureza.
Corporeidade	O corpo como expressão da identidade, história e cultura.
Ludicidade	Alegria, brincadeira e celebração da vida.
Musicalidade	Expressão de emoções e experiências através da música.
Cooperativismo/Comunitarismo	Valorização da coletividade e do trabalho em conjunto.
Memória	Preservação da história e das tradições.
Religiosidade	Respeito pela vida, pelo sagrado e pela diversidade religiosa.
Ancestralidade	Conexão com os antepassados e suas tradições.

Os valores civilizatórios afro-brasileiros acabam sendo observados e compreendidos nas manifestações populares, sendo também localizados no Tambor de Crioula, que através de observações e entrevistas resultou em um meio de refletir e

expressar a riqueza desses princípios culturais no momento das apresentações. Estes valores representam uma vida epistêmica na forma de entender essas performances, enaltecendo-as como espaços de resistência e preservação cultural. Ligados a afetividade que permeia toda a estrutura, os valores civilizatórios acabam se tornando uma cadeira que interagi e se mesclam, constituindo uma síntese de saberes que emerge na coletividade e na expressão cultural.

CAPÍTULO 2

Tambor de Crioula: Tradição e Resistência Cultural do Maranhão

A vivência como coreira no Tambor de Crioula impulsiona a investigação aprofundada desta manifestação cultural. No que concerne às suas origens, é crucial destacar a atuação dos africanos escravizados e seus descendentes na preservação de tradições, rituais e festividades ancestrais, oriundas do continente africano. Apesar das adversidades impostas pelo sistema escravista, essa herança cultural persiste até os dias atuais, manifestando-se em diversas expressões, notadamente em danças de umbigada, designadas especificamente no Maranhão como Tambor de Crioula. Os africanos, provenientes de distintas regiões, trouxeram consigo seus repertórios culturais, os quais se manifestaram em solo brasileiro por meio de danças, cantos e instrumentos outrora genericamente denominados "batuque". Este termo abrangia práticas coreográficas circulares, caracterizadas pela execução de passos ritmados, acompanhados por palmas e instrumentos de percussão, como os atabaques.

No contexto brasileiro da escravidão, a imposição de um regime opressor motivou os africanos escravizados a promoverem apresentações de suas manifestações culturais como forma de resistência e preservação de suas tradições. Diante dessa conjuntura, a necessidade de manter vivas as raízes culturais impulsionaram os negros a buscarem na cultura dominante referências que lhes concedessem maior liberdade na prática de seus cultos. "Assim, formando um pacto sincrético com as imagens religiosas do dominador, o negro passou a usufruir de maior espaço de tempo para gozar da relativa liberdade que as festas lhe propiciavam em meio ao cativeiro." (Lima In Ferretti, 2002, p. 34). A apropriação de símbolos católicos compensava a necessária adaptação de aspectos exteriores de seus cultos, evidenciando estratégias de negociação cultural. Esse processo resultou na criação de formas híbridas, caracterizadas pela assimilação da religiosidade católica, a qual era então permitida já que:

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 da classe dos senhores. (Tinhorão, 1975, p. 44)

Apesar da ausência de uma datação precisa para o surgimento das danças de umbigada, evidências históricas e relatos de participantes mais antigos corroboram sua existência desde o final do século XVII, inicialmente como um ritual de louvor a entidades santificadas e, posteriormente, como uma forma de entretenimento. É relevante

destacar a presença disseminada das danças de umbigada em todo o território brasileiro desde a chegada dos africanos. Conforme aponta Márcia Maria Antônio:

dança batuque de umbigada é designada como uma dança profana, realizada há mais de 400 anos, trazidas pelos escravos bantos (...). É uma dança de terreiro, dançada por ambos os sexos. A umbigada consiste na percussão em que são realizadas por várias pessoas, dançadas em casal. Os casais se posicionam em duas fileiras confrontantes, “encostando os umbigos”. Para os batuqueiros essa tradição consiste em um “ritual” de troca de energia, devido ao significado de que é a partir do umbigo que se transfere a alimentação antes do nascimento (Antônio, 2007, p. 3).

As primeiras menções ao Tambor de Crioula revelam uma recepção inicial ambivalente, distante do reconhecimento e da exaltação. Uma pesquisa conduzida por Ferretti, abrangendo o período de 1885 a 1938 nos arquivos do jornal “A Pacotilha”, identificou 814 notícias relacionadas a festividades promovidas por irmandades religiosas ou por particulares, como novenas, procissões e festas de santos. Essas notícias tinham variabilidade e eram relacionadas a manifestações populares que se dividiam em várias festividades, como Bumba Meu Boi, Festa do Divino, Tambor de Crioula e entre outras. Porém, possuíam também reclamações referentes a ele, requerendo que a polícia intervisse de alguma forma nessas festividades.

É costume velho o de reunirem-se umas pretas e negrinhas à Rua da Alegria, canto da Tapada, onde celebram as mais indecentes usanças dos ritos de corrupção, a que elas se entregam sem consideração de ordem alguma pelas pessoas do lugar. Mas como esse costume é abusivo é de crer que a polícia trate logo de correr com ele dali. Assim pensa quem o faz chegar ao nosso conhecimento. (A Pacotilha, de 20 jan. 1885 *apud* Ferretti, 2002, p. 41)

Durante esse período, as apresentações dos grupos de Tambor de Crioula enfrentavam críticas e tentativas de supressão. Quatro décadas mais tarde, a partir da década de 1970, outros periódicos do estado passaram a divulgar com maior frequência a cultura popular, incluindo matérias sobre o Tambor de Crioula e as festas juninas no Maranhão, evidenciando uma valorização crescente dessas manifestações. Acerca da aceitação da manifestação, Ferretti nos traz:

Já no início da década de 60, mais precisamente, por ocasião das comemorações dos 350 anos de fundação da cidade, em 1962, foi realizado um grande festival no qual tomaram parte inúmeros grupos folclóricos, inclusive integrantes de tambor de mina. Para referida festa foram convidadas muitas personalidades de outros estados. A partir daí, e com o advento oficial do turismo, cujos primeiros serviços foram já implantados no governo Newton Bello, as manifestações do folclore maranhense passaram a ser utilizadas, em crescente escala, como chamariz para atrair turistas. (Lima In Ferretti, 2002, p. 41/42)

A intensificação do apoio às apresentações dos grupos de cultura popular promoveu uma dinâmica cultural mais vibrante, induzindo as classes dominantes a

reavaliarem suas concepções sobre essas celebrações, independentemente de seu caráter religioso, e fomentando a expansão do número de grupos dedicados a uma ampla gama de práticas culturais. Dados do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN, 2006) revelam que, na década de 1970, existiam cerca de vinte grupos de Tambor de Crioula. O expressivo aumento para quase setenta grupos na atualidade demonstra a influência do apoio de autoridades governamentais na promoção turística dessa manifestação cultural.

As entrevistas com os Mestres do Tambor de Crioula no livro *Tambor de Crioula – Ritual e Espetáculo* de Sérgio Ferretti (2002), tanto na capital quanto no interior do estado, revelam uma pluralidade de versões sobre a origem da dança, contudo, em sua denominação como “dança de preto” e na ênfase em sua herança ancestral, transmitida ininterruptamente até hoje. Apesar da limitada documentação escrita sobre o Tambor de Crioula, diversas abordagens acadêmicas têm sido propostas. Dentre elas, destaca-se a de Mário de Andrade que, durante pesquisa folclórica realizada em 1938 no norte e nordeste do país e posteriormente publicada em “Música de Feitiçaria no Brasil”, interpretou o Tambor de Crioula como uma forma de feitiçaria, aproximando-a do Tambor de Mina, expressão tradicional do Candomblé Gege no Maranhão. A interpretação dele sobre a feitiçaria, associada aos efeitos da música no ouvinte e caracterizada por uma influência espiritual que induz ao encantamento e à eficiência mágica, conduziu a equívocos na compreensão do Tambor de Crioula, levando a sua confusão com o Tambor de Mina. (Pires, 2019, p. 43).

Corroborando a complexidade das origens do Tambor de Crioula, Lima (In FERRETTI, 2002, p. 50) apresenta evidências de que a manifestação pode ter surgido entre “pretos fugidos, que se internavam no mato, formando o que eles denominam de ‘macumbeiros’ – pequenos quilombos”. O autor também registra relatos que associam o Tambor a uma prática masculina de treinamento para luta e autodefesa. Essa hipótese lança luz sobre a presença da “Pernada” (umbigada) em alguns grupos de Tambor de Crioula do interior maranhense, que, embora possa evocar uma origem marcial.

Nesta ótica, vestígio desta conotação de luta atribuída à dança, seria a perna, quase uma rasteira, muito utilizada em algumas zonas rurais com o objetivo de derrubar o parceiro ou adversário. Lembramos no entanto, que a tal perna pode ser observada ainda nos dias de hoje com uma certa frequência nas ocasiões em que são realizadas danças de tambor, não chegando porém, aqui, assim concretizar como uma possível linguagem gestual de luta [...]. (Lima In Ferretti, 2002, p. 50)

Pesquisas iniciais sugerem esse viés ao Tambor de Crioula, em suas origens, desempenhava uma função distinta daquela observada atualmente. Evidências apontam para a utilização da manifestação como forma de dissimular treinamentos de luta, assemelhando-se, nesse aspecto, a outras práticas culturais de matriz africana. Enquanto em regiões mais ao sul do país tais exercícios eram camuflados sob o som do berimbau, no Maranhão, o ritmo dos tambores cumpria esse papel. Assim, o jogo de pernas característico do Tambor de Crioula, conforme indicam os registros mais antigos, era originalmente exercitado ao som dos tambores, não constituindo propriamente uma dança, mas sim uma prática similar à capoeira baiana. (Azevedo Neto, *apud* Lima In Ferretti)

A partir da asserção de Américo, compreende-se que o Tambor, ao longo de sua trajetória histórica, pode ter adquirido outras funções sociais distintas de suas origens. Observa-se, assim, a dinâmica transformadora dos valores, crenças e elementos culturais ao longo do tempo. No que concerne à relação do Tambor de Crioula com outras manifestações culturais, converge com essa perspectiva a afirmação de Ferretti que apesar de o Tambor de Crioula não ser caracterizado como uma dança exclusivamente religiosa, observa-se uma intrínseca relação entre essa manifestação, a religiosidade popular e o Tambor de Mina. Tal interconexão se justifica pela própria dinâmica cultural do povo, na qual as esferas do sagrado e do profano, do religioso e do lúdico, se encontram imbricadas, sem fronteiras rígidas. (Ferretti, 2002, p. 106).

2.1 Identidade e Patrimônio Imaterial

Observa-se que o Tambor de Crioula se apresenta como um ritual que entrelaça aspectos da religiosidade afro-brasileira, da fé católica e das celebrações de Carnaval e festas juninas, evidenciando sua amplitude no contexto cultural. Essa expressão, considerada patrimônio imaterial pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), teve o ano de 2006 marcado pela abertura da Casa do Tambor de Crioula, um memorial situado em uma antiga fábrica no centro urbano. Esse reconhecimento se acrescenta à inclusão de São Luís, doze anos antes, na lista de Patrimônios da Humanidade da UNESCO, culminando com a declaração do Tambor como patrimônio imaterial em 18 de junho de 2007.

O processo de reconhecimento do Tambor de Crioula como Patrimônio do Brasil culminou em uma cerimônia que reuniu importantes figuras do cenário cultural e político, como o então Ministro da Cultura, Gilberto Gil, o presidente do IPHAN, Luis Fernando

de Almeida, o governador Jackson Lago, membros do conselho consultivo do Patrimônio Cultural e o Secretário de Cultura do Estado, Joãozinho Ribeiro. Após deliberações na Casa das Minas, o anúncio oficial do registro foi feito pelo Ministro, desencadeando uma manifestação festiva por parte dos brincantes, que percorreram em cortejo o centro da cidade. (Pires, 2019).

Nota-se que a atribuição do título de patrimônio imaterial proporciona à manifestação cultural um valioso reconhecimento das autoridades e da sociedade, resultando em um incremento da responsabilidade pela sua preservação, sem, contudo, limitar sua evolução criativa. Esse reconhecimento, fundamentado pelo Decreto nº 3.551/00³³, marcou um progresso na definição de patrimônio cultural, ao incluir bens que não eram cobertos pelo Decreto-Lei nº 25/1937³⁴, que regulamentava o tombamento (Oliveira, 2004, p. 40). A proposta de destacar os bens culturais imateriais, enfatiza a relevância da diversidade artística no Brasil como um meio para o progresso social. Segundo a perspectiva de Matos (1993, p. 72), o direito à cultura, entendido como o direito ao acesso e à compreensão dos bens culturais, se estabelece como um aspecto essencial para a mudança das consciências. Assim, o reconhecimento dessas propriedades imateriais reforça o exercício integral desse direito.

O Patrimônio Imaterial em questão apresenta notáveis mudanças em sua trajetória. A despeito da carência de um registro sobre a origem da brincadeira, é possível constatar, por meio de diversas fontes como depoimentos de mestres, publicações acadêmicas, registros audiovisuais e iconográficos, a existência de variações na performance das coreiras e na estrutura da dança. No contexto prévio ao apoio governamental, quando a tradição se manifestava nas comunidades rurais, o ritual centralizava-se na manutenção da memória e das crenças do grupo, atendendo a demandas religiosas e lúdicas. Contudo, é crucial observar que a manifestação enfrentava forte resistência social, sendo depreciativamente considerada 'baderna de negros'. A partir do momento em que as autoridades locais passaram a investir e a incentivar essas manifestações, estas iniciaram um processo de organização distinto das práticas precedentes, buscando uma apresentação mais formalizada e adequada ao olhar externo. Esse incentivo governamental intensificou-se em meados do século XX. A partir da década de 1970, a

³³ Institui o registro de bens culturais de natureza material que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências.

³⁴ Art. 1º Constitue o patrimônio histórico e artístico nacional o conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico. (Brasil, 1937)

análise de fotografias e documentários revela a emergência de uma "farda" para os grupos, em substituição às vestimentas comuns utilizadas anteriormente, mantendo-se, contudo, a tradição feminina das saias rodadas, consideradas ideais para a execução da dança. Leonardo Martins, fundador do Tambor, objeto da nossa pesquisa, diz:

[...] dançava assim cada qual com a sua roupa. Agora as mulhé sempre vinha de vestido ou de saia. Todo mundo vinha direitinho com sua roupa e todo mundo dançava e tocava assim mesmo. Quando foi um Natal (1971 ou 1972) a Dama (Primeira Dama do Estado) mandou me chamar e eu fui lá. Ela queria que nós fizesse no Parque do Bom Menino um conjunto de Tambor. Aí nós fumo, ela deu saia pra oito mulhé. Foi trinta metro de pano, dum linho estampado. Ainda tem umas saia aí. Depois pelo Carnaval, dum ano desses passado, eu comprei umas saia quadriculada. Já esse ano que passou eu comprei outro conjunto, agora para o Carnaval tem que comprar outro conjunto. Quer dizer, agora se nós for apresenta num lugá qualqué, cada vez é uma roupa. Agora pros home eu fiz tudo, mas bicho home é sem vergonha, sô! [...] ainda parece que tem só quatro que tem camisa, o resto tudo já esbandalharo. (Moraes e Ferretti *apud* Ferretti, 2002, p. 64)

Antigamente a roupa tradicional da brincante de Tambor de Crioula incluía um cabeção simples (blusa larga), saia de chita colorida rodada, sandália e pano na cabeça e que hoje em dia as brincantes estão se enfeitando muito para as apresentações programadas, talvez porque gostem e achem que agradam mais assim. Algumas resolvem colocar muitos colares, jarros com flores na cabeça, muito talco e perfume, talvez por influência dos desfiles das escolas de samba do Carnaval do Rio de Janeiro que são transmitidos pela televisão para todo o país. Assim as brincantes devem estar gastando mais com enfeites do que ganham para as apresentações aos turistas. Mas num tambor de ponta de rua, realizado nas noites de lua cheia, sem um motivo especial que não o divertimento, vão dançar do jeito que estão vestidas quando saem do serviço (Lima *apud* Ferretti, 2002, p. 135).

O Tambor de Crioula, manifestação cultural maranhense, revela-se complexo em sua estrutura rítmica e instrumental, não se restringindo a um único ritmo ou tipo de tambor. A designação "Tambor" refere-se à presença marcante dos tambores nas danças, ao passo que "Criola" evoca a figura da mulher afrodescendente nascida no Brasil, representando uma dança que conjuga elementos de divertimento e religiosidade, com raízes no Maranhão. A variação gráfica entre "Crioula" e "Criola" é comum.

[...] sobre esta questão Ferretti, em entrevista concedida a autora, nos informa que Mário de Andrade, quando esteve no Maranhão, utilizou a grafia de Crioula porque era comum esta escrita na década de trinta, mas que atualmente é bem comum adotarmos a escrita de Criola. (Pires, 2019, p. 61)

No Tambor de Crioula, a dança desenvolve-se em um círculo composto por mulheres que dançam e cantam em sincronia com o som das parselhas, também acompanhados por vozes masculinas. A apresentação, tipicamente realizada em espaços abertos, caracteriza-se por um início gradual: os homens, com seus tambores, estabelecem a base musical, enquanto as mulheres, respondendo ao chamado rítmico, aproximam-se e constituem a roda em conjunto com os músicos. A performance emerge naturalmente.

Um grupo de homens auxilia na execução dos tambores e participa ativamente dos cânticos. As mulheres, em roda, executam passos discretos, enquanto uma delas, em sucessivos momentos, assume o centro da roda para uma performance individual diante dos tambores, em um ciclo contínuo que garante a participação de todas. A audiência, composta por acompanhantes, amigos, organizadores e público, circunda a roda.

Na roda do Tambor de Crioula, os participantes são conhecidos como Coreiros e Coreiras, distinção que, segundo o antropólogo Sérgio Ferretti, remete aos papéis desempenhados por cada gênero: os homens, ao tocarem o couro do tambor, ação associada à expressão "fazer chorar o couro", são designados Coreiros; as mulheres, ao dançarem e cantarem em consonância com o ritmo, recebem o nome de Coreiras. Observa-se uma rica diversidade nas performances individuais, com variações na expressão corporal, na interpretação vocal e na execução dos instrumentos musicais.

No âmbito cultural do Tambor de Crioula, a percussão é historicamente desempenhada por homens, com algumas exceções femininas. Os instrumentos, confeccionados com materiais orgânicos, como troncos de árvores e pele animal, recebem as denominações de Tambor Grande, Meio e Crivador. A combinação desses três tambores, que apresentam variações dimensionais, constitui a Parelha, termo que designa o conjunto instrumental.

São feitos de madeira de mangue, sororó, pau d'arco, angelim ou faveira, cortando-se em três troncos de diâmetros diferentes, normalmente a parte superior fica mais larga que a inferior, são escavados internamente e cobertos com couro preso por cravelhas e amarrados com correias de couro. (Ferretti, 2006, p. 103)

A elaboração das parelhas exige um complexo processo produtivo, permeado por saberes tradicionais. Desde a escolha da madeira é precedida por testes de sonoridade, buscando a matéria-prima que melhor responda às exigências acústicas do instrumento. A comunidade identifica um membro encarregado da obtenção da madeira, que então é submetida a um minucioso trabalho de preparação: lixamento, escavação e perfuração para a fixação do couro. O couro, elemento fundamental na produção sonora, é tratado de acordo com sua condição: a hidratação precede a aplicação do couro seco, enquanto o couro fresco é utilizado imediatamente, aproveitando sua flexibilidade para otimizar a afinação.

O Tambor Grande, comumente referido como roncador ou rufador, destaca-se como o instrumento solista da parelha, demandando uma técnica específica de execução: o coreiro o prende à cintura, mantendo-o entre as pernas. A complexidade de sua

execução reside não apenas no domínio dos padrões rítmicos, mas também na capacidade de improvisação e na expressão de um estilo individual. Essa individualidade manifesta-se na interação com a cantoria e, sobretudo, na resposta à dança da coreira e à pungada, momentos em que o coreiro, com o tambor preso ao corpo, move-se em direção à dançarina, evidenciando a singularidade interpretativa de cada músico.

O Meião, ou socador/chamador, configura o segundo tambor na formação instrumental do Tambor de Crioula. Caracteriza-se por um padrão rítmico uniforme, cuja estabilidade provê a base para a dança. A execução deste tambor, entretanto, não é homogênea, apresentando nuances que variam entre os grupos. Essas variações na performance do Meião exercem influência direta sobre a velocidade da dança e do canto, resultando em diferentes interpretações rítmicas entre os grupos, com performances mais lentas ou mais rápidas.

O Crivador, ou pererengo/merengue, complementa o Meião na dinâmica rítmica do Tambor de Crioula, introduzindo um contraponto agudo e improvisado. A posição adotada pelos tocadores do Meião e do Crivador é sentada, com os tambores posicionados entre as pernas. A variação na nomenclatura dos instrumentos, observada entre diferentes grupos e regiões, demonstra a riqueza e a plasticidade da manifestação cultural. O apoio dos tambores em peças de madeira durante a execução é uma prática comum.

A Matraca, constituída por dois fragmentos de madeira de diferentes tamanhos, integra o conjunto instrumental do Tambor de Crioula, sendo percutida na parte traseira do Tambor Grande por um executante posicionado de forma semi agachada. A execução dos instrumentos, incluindo a Matraca, demonstra variações regionais, com ritmos mais lentos ou mais rápidos, especialmente na capital. Essa variação é, por vezes, denominada “sotaque” pelos coreiros, termo compartilhado com as distinções rítmicas do Bumba Meu Boi do Maranhão, evidenciando possíveis interconexões culturais. O processo de “quentar” o tambor, ou seja, a aplicação de calor para afinação, reforça a necessidade da presença da fogueira durante a manifestação.

A origem da música do Tambor de Crioula é tema de debate entre pesquisadores. Sérgio Ferretti, por exemplo, reconhece a influência africana, mas defende a criação brasileira, assemelhando-a à Capoeira. Ele observa semelhanças instrumentais com a Casa das Minas Jeje, mas descarta conexões musicais. Em contraste, Edson Carneiro, com base em observações na década de 1950, propõe uma ligação com o samba de umbigada de origem angolana. Essa diversidade de interpretações não diminui o valor

cultural da manifestação, cuja sonoridade evoca uma profunda conexão com as raízes africanas e proporciona uma experiência emocional intensa. (Pires, 2019, p. 68)

Outra característica essencial do Tambor de Crioula reside em seus cantos, cujos temas abrangem uma rica diversidade de assuntos, desde "Autoapresentação, saudação, cumprimento, autoelogio, reverência a santos e entidades protetoras, descrição de fatos, recordação de situações, pessoas, lugares, sátiras, recordações amorosas, desafio, despedida, etc." (Ferretti, 2006, p. 12).

A improvisação é a alma dos cantos do Tambor de Crioula, impulsionando um diálogo vibrante entre o puxador, o solista que inicia a toada, e o coro. Cada verso improvisado pelo puxador, o coro responde com um refrão, criando uma dinâmica de chamada e resposta que caracteriza a performance. A alternância na função de puxador entre os cantadores transforma a roda em um espaço de criação coletiva, onde a palavra flui livremente, impulsionada pela energia do momento e pela batida das parelhas. Os temas abordados nos cantos surgem de forma espontânea, refletindo as vivências, os sentimentos e os saberes dos coreiros. A improvisação permite que os cantadores expressem suas habilidades poéticas e musicais, demonstrando domínio da língua e do ritmo, transmitindo mensagens e emoções com a segurança e a sabedoria de um poeta popular. A performance se torna, assim, um ato de criação coletiva e de transmissão de saberes, fortalecendo os laços comunitários e a identidade cultural.

Com relação a disposição espacial do Tambor de Crioula é marcada pela formação de uma roda, onde diferentes elementos interagem. A parelha de tambores ocupa um setor da roda, enquanto as coreiras, com seus movimentos vibrantes e expressivos, circundam o espaço, acompanhando o ritmo contagiante dos tambores. A roda, enquanto espaço dinâmico, permite a livre expressão das coreiras, que com seus giros, requebros e umbigadas, demonstram sua conexão com a música e com a tradição. A interação entre as coreiras, os tocadores e os cantadores dentro da roda fortalecem o caráter coletivo da manifestação, criando uma atmosfera de celebração e partilha.

O coreiro, sobretudo o mais antigo, coordena a roda usando um apito para dar início ou encerrar os toques. O meio "puxa o toque", seguido do som "repicado" do crivador, e, por último, do "rufar" do tambor grande. As coreiras (...) com movimentos expressivos, uma delas entra, ocupa o centro da roda, e reverencia os tambores dançando de forma livre (...), convite expressado, de forma marcante, pela punga (Mota, 2006, p. 106).

A punga, também conhecida como umbigada, é um gesto ritualístico fundamental no Tambor de Crioula. Mais do que um simples toque, a punga representa uma troca de energia e uma conexão profunda entre as mulheres que participam da dança. O toque com

o ventre, embora seja a forma mais tradicional, não é a única. Moraes e Ferretti (2002) observaram que a punga pode ser dada de diversas maneiras, incluindo toques no abdome, tórax, quadris, coxas e com a palma da mão, demonstrando a diversidade de expressões dentro da tradição. A punga marca a passagem da energia e do protagonismo na dança, com a coreira que está no centro da roda convidando outra para substituí-la. Os estalos de dedos e língua que frequentemente acompanham a punga intensificam o caráter festivo e ritualístico do momento, celebrando a força feminina e a continuidade da tradição.

Na roda do Tambor de Crioula, a punga se revela igualmente como uma diversão que incorpora um certo nível de competição e exibição de destreza. O "roubo" da punga, como é chamado, acontece quando um coreiro ou outra coreira bloqueia o trajeto da punga, evitando que seja concluído. Essa atividade é percebida como uma maneira de se divertir e interagir com a coreira que está dançando, desafiando-a a preservar o ritmo e a atenção. Conforme mencionado por Mestre Felipe em conversa com Ferretti (2002, p. 68), o "roubo" da punga pode acontecer quando o coreiro, ao tocar o tambor grande, "marca a punga" e, quando a coreira vai realizar o movimento, ele "erra", fazendo com que ela "perca" a punga. Essa atividade, apesar de poder causar um pouco de frustração no começo, costuma ser vista como parte da dinâmica da dança, evidenciando a capacidade dos participantes em improvisar e enfrentar situações inesperadas. A atividade do "roubo" da punga insere um aspecto de surpresa e dinamismo à dança, preservando a energia e o vigor da roda.

A brincadeira de "emprenhar" a coreira no Tambor de Crioula demonstra a forte interação entre os participantes e a presença de elementos simbólicos na manifestação. Quando a coreira está dançando com desenvoltura na roda, os coreiros, em um momento combinado, interrompem o toque dos tambores. Essa interrupção repentina, interpretada como um "flagrante" da coreira em um momento de intensa expressão corporal, é chamada de "emprenhar". A coreira, então, permanece no centro da roda, enquanto os outros brincantes, em coro, repetem a brincadeira, criando um clima de descontração e alegria. A brincadeira, embora utilize uma expressão que remete à gravidez, não possui uma conotação sexualizada ou pejorativa, mas sim um caráter lúdico e festivo, representando uma pausa na dança e um momento de interação entre os participantes. O retorno do toque dos tambores marca o "nascimento" e o retorno da coreira à dança, dando continuidade à brincadeira.

Pires (2019, p. 81/82) nos traz a importância de lembrar que a punga não é um gesto exclusivamente feminino. Em algumas regiões do interior do Maranhão, como no

Tambor de Baiacuí, em Icatu, os homens também pungam, apresentando variações distintas daquelas praticadas pelas mulheres. Além da umbigada tradicional, semelhante à feminina, mas com um leve movimento da perna para encaixe, os homens realizam outras duas formas de punção: o "Rabo de Arraia" e a "Pernada" já anteriormente apresentada. O "Rabo de Arraia" consiste em um movimento onde um coreiro coloca a perna entre as pernas de outro, enquanto a "Pernada" é uma brincadeira mais vigorosa e desafiadora, envolvendo uma espécie de rasteira combinada entre os coreiros, resultando, frequentemente, na queda de ambos. Essas variações demonstram a riqueza e a diversidade da punção, que se adapta aos diferentes contextos e expressões culturais, enriquecendo a manifestação do Tambor de Crioula.

A trajetória do Tambor de Crioula demonstra uma transformação fascinante no papel feminino, que evoluiu de uma atuação mais sutil para um destaque significativo. Se, no passado, a manifestação estava principalmente ligada aos homens, atualmente a participação feminina é fundamental para a vitalidade da atividade. Conforme destacam Moraes e Ferretti (2002), as mulheres não só dançam e cantam com habilidade, mas também desempenham uma função de liderança, influenciando a execução do Tambor e desafiando os cantores com suas improvisações. Essa vitória, entretanto, não reduz a relevância dos homens, que seguem exercendo uma função essencial na cultura, especialmente na percussão dos tambores. A interação e a sinergia entre homens e mulheres na roda formam uma dinâmica singular, onde cada um agrega suas habilidades e expressões, gerando uma energia envolvente que estimula a diversão. Essa dinâmica oferece oportunidade a todos, sem distinção de gênero, reforçando o caráter democrático e inclusivo do Tambor de Crioula.

CAPÍTULO 3

Percorso Metodológico

Minha primeira experiência com o Tambor de Crioula de Leonardo ocorre antes de eu começar a conhecer o grupo de maneira mais detalhada. Conforme discutido no Capítulo 1, essa primeira interação ocorreu em 2018, durante uma visita à sede do grupo em função de uma matéria da graduação. Naquela oportunidade, acompanhada por colegas que igualmente estavam no encontro, vivenciei minha primeira experiência com o grupo, que ocorreu tanto de maneira presencial quanto através das entrevistas realizadas no âmbito da pesquisa acadêmica em andamento. E em 2023, no momento de escolha do meu local de pesquisa, me encontrei novamente com o grupo, e em um momento nostálgico decidi pela escolha definitiva para a minha pesquisa.

Ao decidir que minha pesquisa se concentraria na análise do grupo de Tambor de Crioula, tornou-se essencial estabelecer um primeiro contato com Regina Avelar. Por meio de mensagens no WhatsApp, agendamos um encontro físico no bairro da Liberdade, para expor e esclarecer minuciosamente os objetivos da pesquisa. No primeiro encontro, surgiu uma empatia instantânea, levando à confirmação e à autorização dela. Em situações de pesquisa, especialmente quando o investigador não tem ligações anteriores com o grupo e é um agente externo a esse contexto social, pode-se supor que a interação será caracterizada por uma atitude mais distante e impessoal. Entretanto, na perspectiva qualitativa, é essencial perceber que as relações se formam durante o trabalho de campo. Dessa forma, estabelecer uma conexão afetuosa e empática entre o pesquisador e os participantes é crucial para o sucesso da investigação.

Refletir sobre essa jornada envolve entender a relevância de cultivar relações de colaboração, fundamentadas na criação e na consolidação de confiança e respeito recíprocos. Entretanto, não se pode dizer que a empatia com o grupo é um requisito essencial para a condução da pesquisa, mas sim que o pesquisador deve proceder com atenção e prudência, garantindo que os limites éticos e interpessoais sejam observados. Além disso, é fundamental estabelecer uma relação positiva e respeitosa com os integrantes do grupo, a fim de facilitar o processo de investigação.

3.1 Pesquisa Qualitativa

Em qualquer investigação científica, a escolha de uma metodologia adequada é crucial para atender aos objetivos propostos, garantindo resultados precisos e confiáveis. A metodologia pode ser definida como “um conjunto de diretrizes que orientam a investigação científica” (Herman, 1983, p. 5, apud Lessard-Hébert, Goyette, Boutin, 2008). Entretanto, sua seleção deve considerar, prioritariamente, a natureza dos dados a serem analisados. Nesse processo, o pesquisador deve atuar com rigor, assegurando que a metodologia escolhida esteja diretamente alinhada à questão central da pesquisa. Tal alinhamento contribui para a validação dos resultados, promovendo maior solidez, credibilidade e precisão, o que, por sua vez, aumenta a confiabilidade das conclusões (Giorgi & Sousa, 2010).

Adicionalmente, é imprescindível reconhecer tanto os benefícios quanto as limitações inerentes à abordagem metodológica adotada, visto que nenhuma metodologia é completamente livre de falhas (Giorgi & Sousa, 2010). No caso de uma abordagem qualitativa, está se revela especialmente pertinente para a análise de fenômenos complexos, já que foca na exploração daquilo que emerge na consciência dos indivíduos, buscando compreender os significados atribuídos às suas experiências (Silva, Lopes & Diniz, 2008). Seu objetivo principal é estudar “o outro”, colocando o pesquisador no contexto investigado e destacando aspectos dinâmicos, holísticos e subjetivos das experiências humanas (Gerhardt & Silveira, 2009). Essa abordagem permite um entendimento aprofundado da natureza de fenômenos sociais, possibilitando interpretações mais significativas e detalhadas das questões investigadas.

Ela consiste de um conjunto de práticas interpretativas, materiais que fazemo universo ficar visível. Estas práticas transformam o mundo em uma série de representações, incluindo as notas de campo, entrevistas, conversas, fotografias, gravações e memorandos. Neste nível, a pesquisa qualitativa envolve uma abordagem interpretativa, naturalista do mundo. Isto significa que os pesquisadores qualitativos estudam as coisas em seus ambientes naturais, tentando dar sentido ou interpretar fenômenos nos termos das significações que as pessoas trazem para eles. (Denzin & Lincoln, 2005, p. 4.)³⁵

³⁵ Qualitative research is a situated activity that locates the observer in the world. It consists of a set of interpretative, material practices that make the world visible. These practices transform the world. They turn the world into a series of representations, including field notes, interviews, conversations, photographs, recording, and memos to the self. At this level, qualitative research involves an interpretative, naturalistic approach to the world.

Outro ponto importante a ser tratado em uma pesquisa qualitativa é que o investigador precisa levar em conta os elementos vinculados ao espaço físico, à época histórica, às interações sociais, políticas, econômicas e às expressões estéticas (Bresler & Stake, 1992). Além disso, é essencial que você mantenha uma atitude flexível, pois tanto as abordagens quanto as perguntas iniciais podem ser alteradas com base nas informações adquiridas durante a fase de coleta de dados.

Denzin e Lincoln (2005) apontam que o pesquisador, como uma pessoa que vive uma trajetória de vida singular, traz consigo traços de suas experiências pessoais. Desse modo, ele inevitavelmente representa um conjunto específico de atributos sociais, culturais, étnicos e de gênero. Segundo os autores, essas dimensões afetam seu posicionamento na pesquisa, mesmo que de maneira não intencional.

o pesquisador situado em termos de gênero e multiculturalismo aborda o mundo através de um conjunto de idéias, uma estrutura (teoria e ontologia), que especifica um conjunto de questões (epistemologia), que ele ou ela deverá analisar em determinadas maneiras (metodologia, análise). (...) Cada pesquisador se pronuncia a partir de uma comunidade interpretativa distinta que configura, em um modo especial, os componentes multiculturais e de gênero do ato de pesquisar. (Denzin & Lincoln, 2005, p. 21)³⁶

Com esse entendimento, a pesquisa qualitativa não deve ser considerada uma atividade neutra ou sem proposições, mas sim como um processo dinâmico, educativo e político. Através da coleta e análise dos dados, o pesquisador elabora e torna visível um contexto social. Denzin e outros estudiosos sustentam que a época da neutralidade e da objetividade na ciência acabou, obrigando o pesquisador a assumir a função política que exerce. Nesse contexto, Smith (2005) salienta que "pesquisa não é somente uma busca altamente moral e civilizada pelo conhecimento; é um conjunto de atividades muito humanas que reproduzem relações sociais de poder específicas." (Smith, 2005, p. 88).³⁷

³⁶ The gendered, multiculturally situated researcher approaches the world with a set of ideas, a framework (theory, ontology) that specifies a set of questions (epistemology) that he or she then examines in specific ways (methodology, analysis). (...) Every researcher speaks from within a distinct interpretive community that configures, in its special way, the multicultural, gendered components of the research act.

³⁷ Research is not just a highly moral and civilized search for knowledge; it is a set of very human activities that reproduce particular social relations of power.

3.2 Estudo de Caso

A decisão de optar pelo estudo de caso foi influenciada pelo desejo de focar minha análise no contexto do Tambor de Crioula de Mestre Leonardo, impulsionada por laços geracionais com minha família e por descobertas sobre conexões ancestrais relacionados ao tambor de crioula. Essa estratégia visa atender ao objetivo principal do estudo: mostrar os componentes da musicalidade que formam as práticas performáticas do Tambor de Crioula de Leonardo em São Luís (MA). A escolha por essa abordagem metodológica foi motivada por aspectos como a exigência de conduzir a pesquisa no contexto real do fenômeno, a falta de controle do pesquisador sobre os acontecimentos observados e a necessidade de uma coleta de dados ampla.

Seguindo essa abordagem, Gerring (2007) começa sua análise ao delimitar o conceito de “caso” para, em seguida, definir “estudo de caso”. Segundo o autor, um “caso” constitui uma unidade delimitada em espaço e tempo, que atua como objeto de estudo e dedução. O “estudo de caso” refere-se a uma análise detalhada de um único exemplo, visando esclarecer aspectos mais abrangentes de uma categoria ou grupo. Feagin, Orum e Sjoberg (1991) definem o estudo de caso como uma investigação intensiva de um fenômeno singular, empregando métodos qualitativos de pesquisa. Caracteriza-se pelo rigor metodológico e pela coleta de dados diversificados. O caso investigado pode ser analisado de forma autônoma ou em relação a um fenômeno mais amplo. Em essência, o estudo de caso viabiliza a fundamentação de observações e teorias sobre grupos sociais em seus contextos naturais, coletando informações por meio de múltiplas fontes e ao longo do tempo, o que possibilita uma compreensão holística das redes, ações sociais e seus significados. Ademais, oferece uma perspectiva histórica ao registrar eventos em um período específico e, pragmaticamente, fomenta a inovação (ibidem, p. 6-7).

Segundo a visão de Feagin, Orum e Sjoberg (1991), a abordagem do estudo de caso pode incluir a etnografia, sendo que o método trabalha o “exercício do olhar (ver) e do escutar (ouvir)” (Eckert; Rocha, 2008), com o viés voltado para um olhar antropológico. Aqui, o pesquisador se desloca de sua cultura para se localizar no âmago do fenômeno que está sendo observado, se desenvolvendo através da participação legítima por meio da sociabilidade da qual o contexto vai se apresentar naquele momento (Eckert; Rocha, 2008). Levi Strauss (1975) evidencia que a etnografia corresponde nessa observação e na análise dos grupos sociais dentro dos seus contextos com o intuito de

reconstruir de forma fiel o que foi observado (Lage, 2009).

Esse método é composto por processos de levantamento de dados como a observação direta, técnica priorizada para “investigar os saberes e as práticas na vida social e reconhecer as ações e as representações coletivas na vida humana” (Eckert; Rocha, 2008, p. 2). Essa observação direta se dá através das chamadas “saídas exploratórias” que acontecem pelo olhar atento a tudo que está acontecendo no local observado, sendo importante para o progresso da pesquisa.

Esta demanda é habitada por aspectos comparativos que nascem da inserção densa do pesquisador no compromisso de refletir sobre a vida social, estando antes de mais nada disposto a vivenciar a experiência de inter-subjetividade, sabendo que ele próprio passa a ser objeto de observação (Lévi-Strauss, 1974, p. 1 à 36 apud Eckert; Rocha, 2008, p. 3).

Considerando outros parâmetros da etnografia, ela também traz como princípio de estudar o Outro, sendo a observação direta como forma de conhecer o Outro, resultando também em nos conhecermos durante o processo. Esse cuidado em observar esses fenômenos resulta no papel do pesquisador de vivenciar uma sensibilidade emocional para que assim consigamos adentrar nas camadas das causas e propósitos que formam os convívios sociais.

O observar na pesquisa de campo implica na interação com o Outro evocando uma habilidade para participar das tramas da vida cotidiana, estando com o Outro no fluxo dos acontecimentos. Isto implica em estar atento (a) as regularidades e variações de práticas e atitudes, reconhecer as diversidades e singularidades dos fenômenos sociais para além das suas formas institucionais e definições oficializadas por discursos legitimados por estruturas de poder. (Eckert; Rocha, 2008, p. 4)

Dentro do ambiente, o pesquisador terá que amadurecer a sua escuta atenta, papel não tão claro, porém importante. A presença do pesquisador nesse local para o progresso da pesquisa tem o papel de aproximar os sujeitos pesquisados, e isso se deve ao poder da comunicação como orientação para o desenvolvimento e aprofundamento da pesquisa. Essa comunicação mais concreta se dará através da aprendizagem da linguagem daquele grupo social, gestos, performances e das orientações simbólicas que representam valores que aquela comunidade expõe para o mundo. A partir disso, Clifford Geertz (1978) indica que quando essa comunicação está sendo desenvolvida, está se “desvendando o tom e a qualidade da vida cultural, o *ethos* e o *habitus* do grupo” (Eckert; Rocha, 2008, p. 6), isto significa que está em um processo de interpretação daquele contexto social das suas simbologias e dos seus valores éticos.

Quando nos referimos à categorização da pesquisa, autores como Gil (2002)

classificam a pesquisa conforme os seus objetivos, sendo a Pesquisa Explicativa essencial para esse estudo. Na Pesquisa Explicativa, a preocupação é “identificar os fatores que determinam ou que contribuem para a ocorrência dos fenômenos” (Gil, 2002, p. 42), esse tipo de objetivo é o que mais se aprofunda quando se trata da compreensão da realidade.

3.3 Observação Participante

Originária dos campos da antropologia cultural e da sociologia,

Conforme Phelps et al. (2005), existem diferentes graus de engajamento do pesquisador com o grupo analisado, que variam desde uma imersão completa até uma postura de mínima interação, chamada de "observação não-participante". Nesse caso, o pesquisador busca ser neutro e discreto, situando-se de modo que sua presença afete o mínimo possível o contexto estudado.

Spradley (apud Phelps et al., 2005) propõe três fases para efetuar a observação: descritiva, focalizada e seletiva. A observação descritiva, comumente realizada no começo da pesquisa de campo, pretende registrar o máximo de informações que se puder, o que pode levar à inclusão de dados irrelevantes. Com o avanço da pesquisa, surge a observação focada, quando o pesquisador começa a identificar e enfatizar aspectos, categorias e critérios que estão mais alinhados com os objetivos do estudo. Finalmente, a observação seletiva aprimora ainda mais o direcionamento da pesquisa, centrando-se nas particularidades dos critérios e categorias anteriormente estabelecidos (ibidem, p. 93-94).

Dentro da Observação Participante, Burgess (1995) nos apresenta três dimensões que concebem esse tipo de observação, caracterizado pelo tipo envolvimento que o pesquisador irá desenvolver: *participante completo*³⁸, aquele que participa de forma completa podendo se tornar até membro do grupo; *participante- como-observador*³⁹, aqui o pesquisador vem com o intuito de se envolver com o grupo e observar, chegando a desenvolver laços com os integrantes do grupo; e o *observador-como-participante*⁴⁰, sendo esse típico de pesquisas de curta duração, com certa formalidade, que deixa bem compreensível que o pesquisador está a observar (Burgess, 1995, p. 80-82). Aqui prezarei pela observação do tipo “participante-como-observador”, pois o meu objetivo é que consiga acessar a realidade do grupo de forma que seja mais perceptível a sua realidade, porém observando para atingir os objetivos e prosseguir para um melhor desenvolvimento

³⁸ Complete participant

³⁹ Participant-as-observer

⁴⁰ Observer-as-participant

da pesquisa, podendo ocorrer mudanças durante o processo.

Apesar de os guias de pesquisa qualitativa frequentemente oferecerem categorias e definições, é inegável que a presença do pesquisador no campo de estudo gera algum grau de impacto no ambiente analisado. A abordagem positivista argumenta a favor da neutralidade na pesquisa; porém, para o pesquisador qualitativo, é crucial admitir que tal neutralidade é inalcançável em investigações que envolvem indivíduos e interações sociais. Sob a perspectiva das abordagens pós-moderna, pós-positivista e pós-colonialista, a "observação não-participante" é considerada um conceito ultrapassado, uma vez que ignora as dimensões políticas ligadas ao processo investigativo. Embora o pesquisador tente reduzir sua influência no ambiente investigado, sua própria presença já representa uma forma de intervenção.

Desde os primeiros instantes, percebi um interesse significativo em envolver-me ativamente com o grupo estudado. Nesse processo de acompanhamento, decidi que minha participação seria direta e efetiva, optando por integrar-me ao grupo. Essa escolha proporcionou-me uma sensação de tranquilidade, pois compreendi que tal posicionamento não infringia os princípios ou normas estabelecidas para a condução de pesquisas acadêmicas. A partir disso decidi acompanhar as atividades do Tambor de Crioula de Leonardo e assumir o papel de "participante-como-observador". Reconheço que a experiência adquirida por meio de uma imersão mais profunda, atuando como "membro ativo", poderia ter proporcionado experiências e reflexões diferentes. Entretanto, concordo com a visão de Roy, mencionada por Burgess (1995), que ressalta como a função de "participante-como-observador" confere ao pesquisador uma vantagem relevante: a oportunidade de mobilidade. Essa função possibilita a observação de eventos relevantes para a pesquisa e a construção de vínculos interpessoais com os membros do grupo, promovendo uma compreensão mais profunda do contexto analisado (Roy *apud* Burgess, 1995, p. 82)

3.4 Ferramentas utilizadas para coleta de dados

Para complementar a estratégia de "participante-como-observador", utilizei diversas técnicas de coleta de dados, entre elas a manutenção de um diário de campo, a condução de entrevistas gravadas e suas respectivas transcrições, além de aproveitar recursos visuais e sonoros, como fotos e vídeos.

3.4.1 Diário de Campo

Além da observação como método de coleta de dados, foi utilizado o registro em relatórios ou diário de campo. Marshall and Rossman (2006, p. 98) ressaltam que “a observação vincula a anotação e o registro sistemático de acontecimentos, comportamentos, e artefatos (objetivos) no contexto social escolhido para o estudo”.⁴¹ Já Meihy (2005), ao se referir ao recurso como caderno de campo, destaca que ele deve funcionar como “[...] como um diário em que o roteiro prático seja anotado – quando foram feitos os contatos, quais os estágios para se chegar à pessoa entrevistada, como correu a gravação, eventuais incidentes de percurso” (Meihy, 2005, p. 187). Essas observações desempenham um papel importante na análise futura desses documentos.

Triviños (1987) divide o diário de campo em duas categorias fundamentais: anotações descritivas e reflexões. No que diz respeito às reflexivas, a ênfase recai sobre as interpretações feitas a partir das observações, possibilitando que novas ideias e hipóteses surjam. No que diz respeito às anotações descritivas, Triviños declara:

Os comportamentos, as ações, as atitudes, as palavras etc. envolvem significados, representam valores, pressupostos etc., próprios do sujeito e do ambiente sociocultural e econômico ao qual este pertence. Sob cada comportamento, atitude, ideia, existe um substrato que não podemos ignorar se quisermos descrever o mais exatamente possível um fenômeno. (Triviños, 1987, p. 155.)

Foi utilizado para esta investigação o diário de campo de caráter descritivo, uma vez que essa abordagem minuciosa é fundamental para a análise das informações. Essa descrição detalhada ofereceu um monitoramento mais preciso das experiências documentadas, tornando essa abordagem a mais apropriada para as exigências da pesquisa.

3.4.2 Entrevistas

Como um método adicional para a obtenção de dados, a entrevista também foi utilizada. Neste método, a meta central do pesquisador é conseguir dados específicos sobre aspectos importantes da realidade analisada ou acessar informações que não podem ser adquiridas somente através da observação. Haguette (1997) define a entrevista como um “processo de interação social entre duas pessoas na qual uma delas, o entrevistador, tem por objetivo a obtenção de informações por parte do outro, o entrevistado” (Haguette,

⁴¹ Observation entails the systematic noting and recording of events, behaviors, and artifacts (objects) in the social setting chosen for study

1997, p. 96). Entretanto, no âmbito da investigação, a entrevista não é uma ferramenta imparcial, já que a interação entre o entrevistador e o entrevistado muitas vezes conta com uma negociação que visa produzir resultados agradáveis para as duas partes (Fontana & Frey, 2003). Em pesquisas de campo, essa metodologia é frequentemente utilizada por sua habilidade de registrar dados mais subjetivos, associados a “valores, às atitudes, e às opiniões dos sujeitos entrevistados” (Boni & Quaresma, 2005, p. 72). No contexto de uma pesquisa qualitativa mais recente, ficou evidente que a entrevista não é um instrumento imparcial de obtenção de dados, mas sim uma interação dinâmica entre duas ou mais indivíduos que interagem entre si para negociar um resultado com base no contexto (Fontana & Frey, 2003, p. 62)

Entre as modalidades de entrevistas disponíveis, destacam-se as estruturadas, semiestruturadas, abertas, as entrevistas em grupo focal, a história de vida e as entrevistas projetivas (Boni & Quaresma, 2005, p. 72). Dado o caráter etnográfico desta investigação, a entrevista na forma de história de vida será utilizada como método principal para a coleta de dados. A técnica da história de vida visa documentar, de forma exata, as experiências do participante, estimulando-o a lembrar o passado de maneira reflexiva e a expressar pensamentos e emoções, frequentemente mantidos em sigilo. Essa metodologia possibilita ao pesquisador coletar dados de natureza coletiva, com base na visão individual do entrevistado (Boni & Quaresma, 2005, p. 73)

Durante a narração do indivíduo, pede que ele se estenda sobre significados, as vivências, os sentimentos e as emoções que percebeu e viveu em cada experiência; também que ele faça uma análise pessoal sobre as consequências, as sequelas, os efeitos ou as situações que surgiram após essas experiências (Sampieri; Collado; Baptista Lucio, 2013, p. 444)

Nesta forma de entrevista, a ênfase está no significado dado a cada vivência ou experiência, sendo essencial a documentação cronológica dos acontecimentos para uma interpretação coerente.

3.4.3 Registro AudioVisual

Em razão do objeto de pesquisa estar vinculado à musicalidade das coreiras, onde música e movimento se entrelaçam, é fundamental realizar o Registro Audiovisual no âmbito etnográfico, já que funciona como um registro dos eventos por meio de filmagens e fotografias, uma vez que muitas das ações ocorrerão por meio da comunicação não-verbal. De acordo com Marshall e Rossman (2006), o vídeo passou a integrar as ferramentas empregadas para documentar eventos em seu ambiente natural e se tornou

uma fonte contínua de dados. De acordo com elas, ““o vídeo tem uma habilidade única de capturar fenômenos visíveis em maneira aparentemente objetiva – ainda que sempre da perspectiva de quem está filmando, da mesma forma que acontece com outras formas de observação” (ibidem, p. 120).⁴²

A finalidade de seguir esse procedimento é garantir a qualidade na coleta de dados, de modo que reflita a verdade científica e a credibilidade do resultado final. Por isso, o pesquisador deve estar ciente de toda a circunstância, desde a captação de imagens até a observação de qualquer alteração no local, respeitando os tempos de espera para que o ambiente se mantenha o mais natural possível, sem intenção de alterar as características daquele espaço. Ter a ação dos envolvidos naquela manifestação não visa a representação, mas sim uma captação que ocorre de maneira espontânea e que leve a um esclarecimento dos eventos no instante analítico da imagem (Berardinelli; Santos, 2005).

Outra questão que deve ser considerada diz respeito aos conhecimentos técnicos relacionados ao registro:

[...] essa expertise técnica combinada com o olhar apurado do antropólogo pode resultar na elaboração de um trabalho fotoetnográfico que se mostre significativo, não apenas como uma das várias técnicas de pesquisa de campo, mas igualmente como uma nova forma narrativa, que, junto ao texto etnográfico, contribua para enriquecer e aprofundar a disseminação dos resultados alcançados.” (Achutti, 1997, p. 64)

3.4.4 Processo de coleta e análise de dados

A análise dos dados representa a etapa final antes da elaboração do texto conclusivo e, conforme afirmam Bogdan e Biklen (1982), “é o procedimento de busca e organização sistemática das transcrições das entrevistas, anotações de campo e outros materiais que o pesquisador reúne para aprofundar sua compreensão sobre eles e para comunicar suas descobertas a outros”⁴³ (Bogdan & Biklen, 1982, p. 159). Phelps (2005) já reconhece que a avaliação dos dados é um processo que tem início na observação e nas entrevistas, e atinge o auge ao término do trabalho em campo.

Este estágio foi realizado de maneira processual, organizando os dados obtidos a partir das informações coletadas por meio da observação, do diário de campo e dos

⁴² Film has the unique ability to capture visible phenomena seemingly objectively—yet always from the perspective of the filmmaker, just as with other forms of observation.

⁴³ [...] is the process of systematically searching and arranging the interview transcripts, field notes, and other materials that you accumulate to increase your own understanding of them and to enable you to present what you have discovered to others.

registros audiovisuais (filmagens, fotos e gravações de áudio), que foram incorporados à pesquisa. Esse entrelaçamento possibilitou a base das questões de pesquisa, conectando os dados empíricos coletados com o referencial teórico adequado.

Essa etapa começou com a realização do encontro dos meus pontos de partida teóricos, etapa essencial para a elaboração da pesquisa. Neste ciclo foi fundamental, pois precisei abandonar teorias que não estavam mais alinhadas com minha linha de pesquisa e houve a necessidade de aprofundar alguns conceitos. Para o meu desenvolvimento teórico, decidi escolher o Tambor de Crioula como manifestação cultural, pois apresentava os requisitos essenciais para essa escolha, como: percussão com padrões rítmicos bem definidos, uma expressão cultural genuinamente maranhense, que tivesse essa conexão corporal com a música e fosse realizado dentro do contexto sociocultural da comunidade para uma observação autêntica da manifestação. Em razão dessa conexão direta da minha investigação com a Música, foi apropriada a escolha do Valor Civilizatório Afro-Brasileiro - Musicalidade como conceito orientador para conduzir a pesquisa. Ao me situar de forma mais clara sobre o conceito orientador da pesquisa e ao aprofundar na literatura acerca da interação entre Corporeidade e Musicalidade, surgem Kwabena Nketia e Gerhard Kubik como ideias complementares e relevantes para o avanço da pesquisa.

Após revisitar as minhas vivências anteriormente comentadas, escolhi o Tambor de Crioula de Mestre Leonardo como o local para a realização da pesquisa, situado no bairro da Liberdade, em São Luís. O local atende assim aos critérios necessários para a escolha do campo de pesquisa. Após essa definição, entrei em contato com Regina Avelar, responsável pelo grupo, e comuniquei os objetivos da pesquisa, a fim de assegurar a compreensão e a aprovação do propósito da investigação.

Na fase inicial da pesquisa, a coleta de dados foi conduzida ao longo de seis meses, com foco na observação do grupo. Esse período teve como objetivo acompanhar os integrantes diante das dificuldades que passaram esse ano como poucas apresentações e faltas de pagamento, afetando assim a dinâmica durante esse ano. Por se tratar de uma pesquisa qualitativa, “a coleta e a análise acontecem praticamente ao mesmo tempo” (Sampieri, Collado, Baptista Lucio, 2013, p. 447). Durante essa etapa, foram realizadas observações gerais, acompanhadas de conversas informais, cujas informações foram registradas no Diário de Campo. O intuito do registro foi descrever, de forma detalhada, as experiências vivenciadas no contexto pesquisado. A simultaneidade entre os processos de coleta e análise ocorre porque, no momento da obtenção dos dados, o pesquisador

precisa estar em constante reflexão e avaliação sobre o material captado. Essa prática de análise contínua é essencial para interpretar e compreender os dados, contribuindo para responder às questões propostas na investigação.

Em uma etapa subsequente, foi realizada a Entrevista de História de Vida com três participantes do Tambor de Crioula de Mestre Leonardo. Essa metodologia veio como objetivo explorar aspectos relacionados à história, às experiências vividas e aos conhecimentos que moldaram suas práticas de dança, com ênfase no conteúdo e nos relatos apresentados em cada resposta. Por meio de perguntas norteadoras, busquei oferecer a entrevistadas a liberdade de expressar seus pensamentos e relatar suas experiências de maneira espontânea e ampla, promovendo um ambiente propício para compartilharem suas narrativas sem as limitações impostas por um questionário rígido. Para isso, a coleta dessas entrevistas foi realizada por meio de gravação de vídeo, o que facilitou a obtenção de informações mais ricas e detalhadas ao longo do processo.

Como parte do processo de organização e preparação para a análise, ao término de cada Entrevista foi realizada a sistematização dos dados coletados. Esse procedimento analítico foi conduzido com base na técnica de Análise do Discurso. As perguntas e respostas foram transcritas e inseridas em um software de análise qualitativa (NVivo), sendo que nesse software houve a decupagem das falas visando interpretar e refletir sobre os resultados à luz de um dos objetivos que fundamenta a pesquisa.

Nessa etapa, busca-se atribuir significado aos dados, deduzindo temas emergentes a partir das narrativas dos entrevistados. Questionamentos como "De que maneira os Valores Civilizatórios se localizavam durante as suas vidas?" orientando assim a análise, permitindo uma compreensão mais aprofundada das relações entre os discursos e os aspectos centrais da pesquisa.

A Gravação de Vídeo constitui um recurso de grande relevância para a pesquisa, pois possibilitou o registro das movimentações das brincantes para análise nesse momento e também para a observação dos espectadores. Esse método visou captar a percepção do outro e a coreira desempenha um papel fundamental nesse processo por meio de sua expressão, dos movimentos corporais e da interação com o ambiente e as pessoas ao seu redor. O registro foi realizado com o auxílio de dispositivos de filmagem direcionados aos brincantes durante as apresentações e durante a execução de seus movimentos diante das Parelhas, buscando captar as ações de diferentes ângulos para ampliar a abrangência da análise investigativa. As gravações obtidas passaram, em seguida, por um processo de decupagem utilizando o software de edição de vídeo Adobe

Premiere Pro. Após a segmentação dos registros em trechos específicos, esses materiais foram analisados com o intuito de promover interpretações detalhadas que alimentaram as reflexões subsequentes.

Durante a análise das gravações, dediquei especial atenção à captação do áudio, considerando sua relevância para identificar e localizar as Orientações Temporais. Essa identificação foi realizada por meio da Análise de Espectrograma, uma técnica amplamente utilizada para visualizar e interpretar dados sonoros ou vibracionais. O Espectrograma é uma representação gráfica que revela a intensidade através de variações de cor ou sombreamento, com faixas de frequência dispostas verticalmente e o tempo horizontalmente (Pontes, 2002).

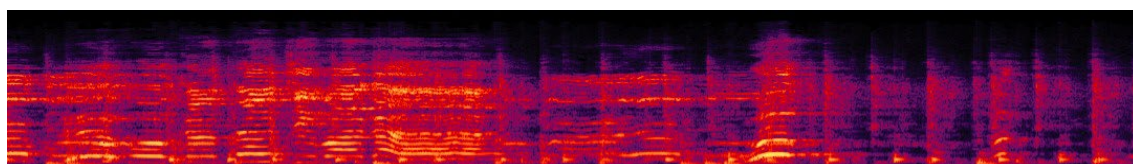


Figura 10: Exemplo de Espectrograma de uma música
Fonte: Minha Autoria (2024)

A espectrografia, frequentemente utilizada em análises acústicas por pesquisadores como Pfleiderer (2010) e Graeff (2015), constitui uma ferramenta metodológica essencial para investigações aprofundadas no âmbito musical. A decupagem do espectrograma foi realizada mediante a separação dos trechos de áudio correspondentes aos momentos em que os Contrastes Coreográficos são observados nas gravações. Esses trechos foram processados no software de edição de áudio Adobe Audition, que permitiu a extração dos gráficos espectrográficos. Essa abordagem proporcionou uma visualização mais clara das características relacionadas às Orientações Temporais, conforme definidas por Gerard Kubik, e facilitará uma análise mais detalhada de sua conexão com os Contrastes Coreográficos descritos por Kwabena Nketia.

Após a extração dos gráficos espectrográficos, iniciei o processo analítico dos momentos selecionados para análise, com o objetivo de identificar as Orientações Temporais em associação aos movimentos das coreiras no momento da performance e seus Contrastes Coreográficos. Esse procedimento foi com o intuito de localizar a pulsação elementar, os beats e a linha rítmica nos gráficos, permitindo uma investigação aprofundada em articulação com o espectrograma.

Quanto à análise do Diário de Campo, anteriormente mencionado, ela será conduzida com base nas descrições das experiências que foram registradas após as visitas,

utilizando a técnica de Análise de Conteúdo. Essa abordagem buscou descrever as situações observadas durante o processo, dividindo o diário em elementos sugeridos por Lofland et al. (2005): ambiente físico, ambiente social e humano, atividades individuais e coletivas, artefatos utilizados pelos participantes e suas funções, fatos relevantes e retratos humanos (Lofland, 2005, apud Sampieri, Collado, & Baptiste Lucio, 2013, p. 420).

3.5 Tambor de Crioula de Mestre Leonardo

O Tambor de Crioula de Leonardo é uma manifestação cultural com a sua sede, chamada também de *Fazenda do Boi Leonardo*, sediada no Bairro da Liberdade, sendo o local onde os grupos de Bumba meu Boi e do Tambor de Crioula se estabelecem com as suas principais atividades. Fundado por Leonardo Martins dos Santos (1921-2004) ou conhecido também por Mestre Leonardo, veio para São Luís em busca de trabalho e melhoria de vida, já que a capital do Estado atraía muitas pessoas da zona rural que buscavam esse propósito.



Figura 11: Leonardo Martins dos Santos - Mestre Leonardo
Fonte: Arquivo Pessoal do Grupo

Como muitos, Leonardo tinha o fascínio de tocar tambor de crioula, paixão essa que não escondia para ninguém, iniciando aos oito anos (Silveira, 2014, p. 53). “É vixe! O tambor acho que tem muito mais ligação com o meu pai do que o Boi, entendeu? O Boi ele gostava, era aquele estresse, mas o tambor ele tocava assim com uma vida, sabe? (Regina em entrevista a Marla Silveira, 13. Jun. 2013)” (Silveira, 2014, p. 53).

Devido ao falecimento do Mestre Leonardo, hoje tem como responsável principal e herdeira de sangue, Claudia Regina Avelar Santos ou também conhecida por Regina, Ama do Boi de Leonardo, responsável pelo Tambor de Crioula de Mestre

Leonardo e também uma das Coreiras que participou da minha pesquisa. Filha mais nova de Leonardo, observando que o pai não possuía mais disposição física para a organização e nem força dentro do grupo, decidiu, através da devoção ao seu pai e aos santos, assumir a responsabilidade do grupo.

Nessa época, nesse processo eu assistindo aqui uma reunião eu me ofereci pra entrar, aí muita gente achou ruim. Poucas pessoas ficaram a meu favor: minha mãe, meu pai e acho que mais uns dois. Foi quando eu me posicionei pra fazer a parte que Leonardo não fazia mais. Porque ele se sentia muito excluído de tudo, se senta assim sem força, ele não mandava mais em nada (Regina em entrevista a Marla Silveira, 23. Jun. 2012). (Silveira, 2014, p. 57)

Assumindo a responsabilidade diante das duas manifestações, declara que possui uma ligação mais forte com o Tambor de Crioula, assim como seu pai: “Eu gosto do toque, é diferente da batida. Eu me lembro de meu pai (Regina em entrevista a Marla Silveira, 13. Jun. 2013)” (Silveira, 2014, p. 59)

A minha relação é com o tambor, com o toque. Eu não dançava tambor, mas o toque do tambor, ele me incomoda, me atíça. Eu fui obrigada a dançar. Não dançava e rebia muitas críticas por isso. Diziam assim: ‘pede pra gente ir, ela nem dança’. Eu ficava meio assim. Como tinham uns festivais para acontecer fora do Estado [...] Aí eu resolvi começar a dançar nesses festivais. Porque se você vai, você tá tirando a vez de uma pessoa, então você precisa se caracterizar também. Mas no interior eu já dançava, assim, promessa, e tal, Uma dos Moraes. Ah! Vim dançar agora, já tem uns 5 anos. Nem no Boi eu dançava, quando adolescente. (Regina em entrevista a Marla Silveira, 26. Jun. 2013) (Silveira, 2014, p. 59-60)



Figura 12: Regina Avelar
Fonte: Minha Autoria (2024)

A relação de Regina com o Tambor de Crioula é marcada por uma profunda identificação que se manifesta desde a infância. Ao vivenciar a manifestação popular, Regina não apenas aprendeu sobre sua cultura e suas simbologias, mas também internalizou seus valores e princípios, construindo uma base sólida para sua atuação como guardiã da tradição. O elo estabelecido com seu pai através do Tambor fortaleceu ainda mais seu compromisso com a continuidade dessa expressão cultural, impulsionando-a a ocupar um lugar de destaque na renovação da tradição. Regina, assim, assume um protagonismo feminino fundamental na perpetuação do

Tambor de Crioula, demonstrando a força das mulheres na preservação do patrimônio cultural e na transmissão de saberes entre gerações.

[...] quando eu disse que ia participar *vixe*, foi como se jogasse uma bomba. [...] Quando eu cheguei lá na reunião eu disse: Bom, eu vou entrar na brincadeira e vou fazer a parte que Leonardo não faz mais. [...] Ai começou opinião. Uns diziam não entra, outros diziam essa daí vai entrar. A, minha irmã!, então foi aquele *zumzumzum* na hora d'eu adentrar nesta instituição. Combate daqui, combate acolá. 'Ela vai entrar, vai gastar o dinheiro todo que é do Boi; e anda de sapato alto; depois desse tempo todinho, ela aparece do nada.' E não sei o quê. (...). Eu disse: 'olha, eu não apareci do nada. Leonardo é meu pai. Nenhum de vocês é filho de Leonardo. Filho de documento, nenhum de vocês é'. Pronto. (Regina em entrevista a Marla Silveira, 12. Jun. 2012) (Silveira, 2014, p. 59)

Regina, como herdeira da promessa de Leonardo, assumiu, em um momento de profunda carga simbólica, no leito de morte de seu pai, um compromisso solene com a tradição. Esse ato, que se configura como um verdadeiro ritual de passagem, marca a transferência do legado e a renovação da promessa entre pai e filha, consagrando Regina como a nova guardiã dessa herança cultural. Sua vivência desde a infância, imersa nos valores, símbolos e significados da manifestação popular, a legitima como depositária da continuidade dessa tradição. No entanto, Regina enfrenta um grande desafio: conciliar a preservação dos valores simbólicos que sustentam a conexão sagrada do boi e do Tambor de Crioula com as influências da contemporaneidade, especialmente aquelas provenientes de sua formação e atuação no meio empresarial. O cerne desse desafio reside em buscar a renovação da tradição sem comprometer os vínculos profundos estabelecidos entre pai e filha com o divino, os santos e os sagrados, que inauguraram e renovaram essa tradição ao longo do tempo. E é nesse esforço contínuo, demonstrado pelo seu trabalho não só no grupo, mas também na comunidade até os dias atuais, que Regina demonstra a força da tradição em se reinventar, impactando positivamente a vida de muitos e assegurando a perpetuação desse importante patrimônio cultural.

CAPÍTULO 4

Êê Coreira: Tambor de Crioula, Musicalidade e Discussões

Iniciar a escrita desse capítulo exigiu um grande empenho devido às muitas incertezas que constantemente circundavam minhas reflexões. Como poderia articular um consenso entre os dados coletados no trabalho de campo sobre Tambor de Crioula? O percurso que inicialmente se apresentava como o mais direto parecia em consistir em organizar e analisar, de maneira linear todos os conceitos apresentados anteriormente à luz do Tambor de Crioula e a Musicalidade. Essa abordagem, embora aparentemente prática, mostrou-se simplista e incompatível com a essência multifacetada dessa manifestação, que se fundamentam precisamente em suas conexões, interligações e processo de hibridações. Por esse motivo, decidi abandonar essa via.

Em contrapartida, como encontrar possibilidades? Qual poderia ser uma linha de raciocínio que unisse as ideias de forma coesa? Como organizar o texto de modo a manter o rigor científico sem perder a complexidade intrínseca do tema? O dilema, por mais familiar que seja, evidencia o limite da escrevedura, especialmente em um texto acadêmico: uma sequência de palavras, parágrafos seguindo parágrafos, enquanto a realidade observada – como tantas outras – envolve uma multiplicidade de elementos que linearidade da escrita simplesmente não consegue abarcar.

Portanto, uma possível abordagem seria revisitar as cenas iniciais e os trechos do diário de campo, organizando os episódios conforme elementos compartilhados. Dessa forma, seria possível definir temas orientadores que pudessem direcionar a análise de maneira estrutural.

Os momentos selecionados representam, no contexto do Tambor de Crioula, o "Êê Coreira" que brincantes entoariam no momento da performance, com aquela carga de estímulo e força expressiva. São momentos inspiradores, examinados tanto individualmente quanto em relação a temas importantes para o desenvolvimento dessa pesquisa, cujos dados foram reunidos durante o trabalho de campo. A sequência que será apresentada não segue a ordem dos acontecimentos e entrelaça episódios diversos. As análises e observações se orientarão pelas fundamentações anteriormente citadas, que servirão de conceitos centrais no desenvolver das discussões.

4.1 O olhar do espectador como catalisador da dança

Embora espectador e expectador sejam termos foneticamente idênticas, seus conceitos divergem ligeiramente. O "expectador" se caracteriza por estar em um estado de antecipação, aguardando ativamente por um evento futuro; ele permanece em suspense, com atenção voltada para algo que está por vir, como uma apresentação artística. Em contraste, o "espectador" é aquele que presencia o evento enquanto ele acontece, tornando-se parte da experiência no momento presente. (Carvalho, 2019) Sua participação, junto a outros espectadores, sustenta e intensifica o diálogo entre a manifestação artística e a vivência coletiva de seu público. Essa interação não apenas valida o acontecimento em si, mas também desenvolve os laços e as trocas que ele possibilita entre a obra e os indivíduos que as vivenciam.

Como já foi discutido, o papel do espectador vem ganhando destaque, pois perspectivas consideram o espectador não apenas como um observador passivo, mas como um sujeito ativo e participante, fundamental para a construção dessa história. Sua presença e participação acabam impulsando um pensamento mais amplo e inclusivo dentro do campo das artes, contribuindo diretamente para a expansão e o aprofundamento das discussões culturais acerca desses sujeitos e seus reflexos.

Esse enfoque se revela de forma distinta na pesquisa do professor e estudioso argentino Jorge Dubatti, que propõe a *filosofia do teatro* como uma nova área de investigação dentro do pensamento artístico. Seu objetivo é expandir a perspectiva criativa ao considerar o papel do espectador, situando-o no espaço oposto ao "palco". Independentemente do ambiente (palco italiano ou ambientes alternativos), o espectador é convidado a explorar sua identidade. Nesse contexto, Dubatti observa a recepção como uma prática ativa, onde sua interação com outros espectadores enriquece a experiência e o ato de fruição, mas também reconhece sua importância na dinâmica do evento cênico.

A partir disso, Jorge Dubatti introduz o conceito de cultura vivente, entendendo como um sistema funcional que fundamenta sua visão:

[...] se o teatro é um evento ontológico (convivial-poético expectatorial, fundado na companhia), como o teatro de evento é algo que acontece nos corpos, no tempo e no espaço do convívio, ele existe como fenômeno da cultura viva como enquanto isso acontece, e deixa de existir quando isso não acontece. (Dubatti, 2012, p. 28 – Tradução própria)⁴⁴.

⁴⁴ [...] si el teatro es un acontecimiento ontológico (convivial-poético expectatorial, fundado en la compañía), en tanto acontecimiento el teatro es algo que pasa en los cuerpos, el tiempo y el espacio del convívio, existe como fenómeno de la cultura viviente en tanto sucede, y deja de existir cuando no acontece. (Dubatti, 2012, p. 28).

Dubatti considera essa cultura vivente essencial para compreender a complexidade das interações entre os diversos agentes envolvidos na produção e na recepção, sendo essa dimensão do conceito de cultura vivente direcionado a dinamicidade de uma construção cultural, caracterizada pela contínua evolução e pela necessidade de revisar práticas e modos de funcionamento. Não é correto afirmar que as bases culturais de um determinado grupo se tonam rigidamente fixas, pelo contrário, elas se ajustam e se transformam à medida que os costumes se alteram e seu interesse por experiências novas se renovam. Aqui percebemos a fluidez da cultura, notando como ela se molda como forma de resposta às mudanças sociais que foram submetidas e às exigências dos cenários.

Outro ponto que a filosofia do teatro nos traz são os três elementos já comentados anteriormente, o "convívio – *poiesis* - expectativa", que propõe uma reflexão sobre diversos cenários cênicos como um evento dinâmico. Ao estudarmos essa relação, percebemos que, embora esses conceitos possam ser considerados de forma individual, no contexto cênico, o espectador companheiro desempenha múltiplos papéis dentro dessa interação. Ele acaba participando ativamente do convívio, criando, a partir dessa relação de proximidade, a expectativa em torno do que está por vir.

A dinâmica desse trio e a figura do espectador companheiro tornam-se especialmente nítido, pois essa interação transcende o ideal do teatro tradicional, pois se nota que, além do que ocorre na performance, há uma ação intrínseca do espectador, que se torna fundamental naquele momento da experiência. Esse olhar amplia nossa compreensão sobre o papel ativo do espectador, ressaltando a importância de sua participação na construção do evento cênico.

Seguindo os apontamentos de Dubatti, o espectador companheiro insere-se na visão das cênicas como um acontecimento vivo, que a cultura vivente interpreta como algo essencialmente ligado à ação de partilhar experiências. Ver esses espectadores não apenas como receptores, mas como "companheiros" na experiência incentiva uma abertura maior, transforma o público em agentes ativos na construção da cena, oferecendo um papel que ultrapassa a observação passiva. Dessa forma, o contexto ao qual esse espectador estará inserido se expande para além uma apresentação unidirecional e se reinventa como um espaço de trocas, onde o espectador é ele próprio, um co-criador da experiência estética e cultural, em um exercício de *frequentação*.

Mais uma vez a palavra frequentação apresenta-se lógica para o entender de uma emancipação⁴⁵ do que chama de espectador companheiro, afinal, não poderia ter uma noção do todo, senão pela prática contínua de observação ao redor, dando espaço para seu reconhecimento em convívio. (Carvalho, 2019, p. 56)

De forma semelhante, a ação que se desenrola nesse espaço é definida por Dubatti como *expectação*, um termo que expressa mais do que a mera expectativa ou espera passiva. Trata-se de uma experiência intensa de "viver com" o evento, em que o espectador se coloca em plena disposição para sentir, perceber e ser afetado de maneira profunda e abrangente (Dubatti, 2016, p. 37). Nesse estado de *expectação*, o espectador engaja todas as suas capacidades de modo a estar verdadeiramente presente e aberto a *poiesis* do acontecimento artístico, em um espaço de criação compartilhada, a reação e a expectativa influenciam a dinâmica do espetáculo.

Através dessa percepção, nota-se o quanto o conceito de *expectação* acaba se materializando na performance das coreiras no momento da roda do Tambor de Crioula. As coreiras, sendo protagonistas e co-criadoras desse momento, não estão apenas envoltas na execução coreográfica, acontece constantemente uma troca contínua com o público e com toda a Musicalidade em um momento de recepção e de entrega dos "significados, valores e objetivos centrais duma cultura se vêem em ação" (Turner *apud* Schechner, 2000, p. 47). Assim, a performatividade das coreiras revela-se como um dos aspectos vitais da tradição do Tambor, pois não se limita à apenas ao ato físico da dança. O antropólogo Victor Turner nos propõe que a performatividade atue como uma forma de crítica às maneiras pelas quais as sociedades se conectam com suas memórias e experiências passadas, evidenciando como esses atos performativos criam e recriam significados ao longo do tempo (Costa; Sousa; Neto, 2018, p. 305 *apud* Turner, 1986, p. 22). Essa visão acaba se relacionando ao fato de que a prática das coreiras na roda resgata e reafirma memórias culturais e ancestrais, incorporadas em cada movimento e ritmo.

Acrescentando outras perspectivas, Richard Schechner, observa que manifestações performáticas são práticas antigas e essenciais que têm ajudado a estruturar o curso do processo histórico e a moldar identidades culturais (Costa; Sousa; Neto, 2018, p. 305 *apud* Schechner, 1988, p. 66). No Tambor de Crioula, a dança e a música tornam-se um ato que transcende o espetáculo, sendo uma prática histórica que conecta passado

⁴⁵ "O espectador também age, tal como o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si.

e presente, mantendo viva a nossa cultura e afirmando uma resistência que atravessa gerações.

Algo 'é' performance quando os contextos histórico e social, a convenção, o uso a tradição, dizem que é. Rituais, jogos e peças, e os papéis da vida cotidiana são performances porque a convenção, o contexto, o uso e a tradição assim dizem. Não se pode determinar o que 'é' performance sem antes referir às culturas específicas. Não existe nada inerente a uma ação nela mesma que a transforma numa performance ou que a desqualifique de ser uma performance. A partir da perspectiva do tipo de teoria da performance que proponho, toda ação é uma performance. Mas da perspectiva da prática cultural, algumas ações serão julgadas performances e outras não; e isto varia de cultura para cultura de período histórico para período histórico. (Schechner, 2011, p. 12)

Rebeca Schneider nos traz a luz dessa discussão ao definir a performance como uma forma de "re-encenação" ou "re-apresentação" de eventos (Costa; Sousa; Neto, 2018, p. 305 *apud* Schneider, 2011, p. 2). No caso das coreiras, a cada roda se torna um processo de reatualização de tradições e memórias, onde cada dança se apresenta como uma continuidade das práticas ancestrais, trazendo para o presente as histórias e valores que constituem a identidade cultural do grupo. Dessa forma, a roda do Tambor de Crioula, ao se desenrolar, se faz não apenas um momento de expressão artística, mas também um ato de reviver e perpetuar um legado histórico e social.

Para avançar com a análise, trarei uma seleção de anotações do Diário de Campo e imagem dos vídeos que ilustrem as interações das apresentações. Esses registros nos apresentam as maneiras que o público interage com as coreiras, oferecendo assim uma compreensão enriquecida da performatividade e do conceito de "expectação" no Tambor de Crioula.

- **Vivência**

Nosso primeiro cenário foi a Sede do Boi de Leonardo, localizado no bairro da Liberdade, um local característico de um barracão de boi, apresenta-se como um ambiente acolhedor e repleto de histórias, em que a simplicidade da estrutura é complementada pela riqueza cultural exibida. As paredes da sede são



Figura 13: Festa das Torcedoras - Sede do Boi de Leonardo
Fonte: Minha Autoria (2024)

decoradas com indumentárias tradicionais do sotaque de Zabumba (sotaque característico do Boi de Leonardo), especialmente os chapéus de caboclos de fitas, cujas cores vibrantes trazem uma sensação de vivacidade e de celebração a tradição. No fundo da sala, disposto na parede, um santuário com imagens de santos populares, como São João e São Benedito e Nossa Senhora, reforçando a espiritualidade do espaço. Esse altar remete aos rituais das novenas e da queimação de palhinhas, evocando uma sensação de nostalgia e tornando-se especialmente simbólico quando o boi está posicionado diante dele, integrando-se ao espaço sagrado e às memórias coletivas que ele abriga.

Possuindo esse local como nosso primeiro encontro, ao adentrar a sede, pude observar que os presentes, um grupo de turistas que estavam nessa vivência cultural realizada pelo grupo, já estavam reunidos, assistindo atentamente às coreiras em uma apresentação que assumia um caráter intimista. A quantidade de coreiras com a de visitantes criava um ambiente acolhedor e envolvente, onde a dança se realizava de maneira próxima e quase exclusiva para os que estavam ali.



Figura 14: Vivência - Sede do Boi de Leonardo
Fonte: Minha Autoria (2024)

Após o momento inicial de observação, as pessoas que participavam da vivência recebem o convite da Regina, para que se tivessem interesse em dançar havia saias disponíveis, a partir daí as pessoas começaram a entrar na roda, em um processo de imitação dos movimentos que haviam acabado de presenciar. Esse gesto de adentrar ao espaço da roda do tambor, vestindo a indumentária tradicional, se configura como o primeiro passo de incorporação da prática do Tambor de Crioula, onde os participantes passam de espectadores a praticantes. Essa transformação acontece em interação constante com as coreiras experientes, que guiam e encorajam os novos participantes a replicar os passos e gestos próprios da dança.

Logo após, todos foram convidados a se deslocar para o espaço em frente à sede, proporcionando um ambiente mais amplo para os movimentos. Com esse novo espaço, os participantes se sentem mais à vontade e suas danças ganham uma liberdade maior,

com gestos mais soltos e expressivos. Eles continuam no processo de observação e imitação dos movimentos das coreiras, mas agora com uma expressividade e naturalidade próprias daqueles corpos que nunca tiveram nenhum contato com a manifestação, como se o ambiente mais aberto proporcionasse uma conexão mais genuína com a prática. Esse é um momento de intensa interação, onde o papel de espectador se dissolve e todos se tornam participantes ativos.



Figura 15: Vivência - Sede do Boi de Leonardo
Fonte: Minha Autoria (2024)

Em um momento específico, uma das coreiras convida uma participante para dentro da roda e a orienta na execução da umbigada, um momento emblemático e simbólico no Tambor de Crioula. Esse convite não apenas ensina a técnica do passo, mas também insere a visitante em uma experiência direta de troca cultural e afetiva, onde o saber tradicional é transmitido por meio do corpo e do contato próximo. Esse gesto reforça a ideia de "viver com" a experiência, ressaltando o conceito de expectativa e a co-criação que ocorre entre o público e as coreiras.

Essas anotações do Diário de Campo registrados durante meu período de observação, revela uma dinâmica única entre espectadores e os brincantes, na qual quando aproximamos da ideia de *expectação* de Dubatti, onde o espectador não é apenas um observador passivo, ocorre um envolvimento de maneira profunda e ativa com o momento da roda de Tambor. Ao descrever o ambiente inicial de observação, em que os visitantes assistem atentamente às coreiras em uma apresentação intimista, já se percebe o papel do público não como mero receptor, mas como parte de um processo coletivo de vivência. A configuração do espaço acolhedor e o contato próximo permitem uma imersão emocional e cultural, facilitando a passagem desses visitantes de uma posição de espectadores para um envolvimento mais ativo na prática.

Quando Regina convida os visitantes a vestirem as saias e a entrarem na roda, ocorre uma transformação significativa: os visitantes deixam a postura de meros observadores e tornam-se co-praticantes da dança. Esse momento acaba simbolizando o

processo de "incorporação" da prática, onde a *expectação* se realiza plenamente, já que os visitantes não apenas imitam os gestos das coreiras, mas também se integram ao fluxo performativo do Tambor de Crioula. A experiência deixa de ser algo que "se observa" e passa a ser algo que "se vive", ecoando com os conceitos de performatividade e de memória cultural discutidos por Turner e Schechner. Turner sugere que essas práticas performativas permitem a crítica e a ressignificação das memórias e tradições culturais; aqui, os visitantes, ao participarem da roda, acessam e reconstroem, com as coreiras, significados históricos e sociais enraizados (Turner, 1986).

No momento que a roda se direciona para a rua, e os visitantes ganham maior liberdade de movimento, os papéis de espectador e brincante se entrelaçam e se redefinem. A roda de Tambor ser realizada na rua parece permitir que os participantes expressem de forma mais genuína e espontânea os movimentos coreográficos, ainda que muitos deles tenham tido pouco ou nenhum contato prévio em algum momento da sua vida com relação ao Tambor. A interação se intensifica, e os espectadores se tornam verdadeiramente parte do ritual. Schechner afirma que a performance é uma reencenação de significados que atravessam gerações e que, ao participar, esses novos integrantes ajudam a atualizar e transmitir essa tradição, contribuindo assim para a continuidade de uma memória coletiva para a recriação de uma prática cultural viva (Schechner, 2013).

Esse processo, no final, não é apenas uma interação física, mas também um compartilhamento de memória e identidade, onde, ao experimentarem a dança, os espectadores se conectam com os valores e as histórias embutidas no Tambor de Crioula. A roda deixa de ser um palco, no sentido tradicional e se torna um espaço de co-criação onde todos experimentam uma performance viva e compartilhada. Desta forma, a experiência na sede do Tambor de Crioula ilustra como o público, em sua expectativa, se transforma em co-criador e se une à tradição, fazendo da roda um espaço onde a performatividade se funde com a memória e a cultura de forma vibrante e comunitária.

- **Arraial do Santo Antônio**

O próximo lugar que acompanhei durante esse período de apresentações, foi o Arraial do Santo Antônio, um arraial que fica localizado na Praça Antônio Lobo, que possui um largo arborizado no bairro do Centro, posicionado em frente à igreja homônima. O palco é montado horizontalmente, permitindo apenas o acesso da banda, enquanto os brincantes realizam suas performances no chão, ao nível do público, o que facilita a interação direta e o acesso dos espectadores ao evento.

Ao redor do espaço principal, há bares e pequenos quiosques, sendo que muitos deles possuem visão limitada da área aonde é realizada a apresentação, demandando que os espectadores se aproximem para observar as apresentações. Esse arraial é profundamente vinculado à comunidade local e à devoção religiosa, refletindo sua conexão com Santo Antônio, um dos santos padroeiros celebrados no período junino, o que enfatiza tanto o caráter festivo quanto o aspecto de adoração religiosa da celebração.



Figura 16: Arraial do Santo Antônio
Fonte: Minha Autoria (2024)

Após os preparativos iniciais, as coreiras organizam-se na roda enquanto os coreiros ocupam suas posições para começar a apresentação. Contudo, logo no início da apresentação, observa-se uma dispersão do público: uma roda de capoeira inicia-se no extremo oposto da praça, fazendo parte também da programação do arraial, dividindo a atenção dos presentes e resultando em um público menos concentrado ao redor do Tambor de Crioula. Essa situação leva as coreiras a interagirem de maneira mais direta com os espectadores, utilizando essa sua entrada para criar uma atmosfera muito mais de proximidade. Esse envolvimento direto com o espectador se materializa, por exemplo, quando uma das coreiras se aproxima de duas crianças que, vestidas com saias, já brincavam pela praça antes da apresentação. Ao iniciar a dança com elas, a coreira promove uma integração espontânea e inclusiva, envolvendo-as na roda de forma ativa e fazendo com que o público e os participantes se misturem na performance.

Em um certo momento, com a retomada da música e a entrada de novas coreiras, o número de espectadores ao redor da roda cresce, especialmente com a presença de mais crianças. Esse aumento do público afeta diretamente como a coreira em cena performa, sendo necessário adaptar sua dança para garantir a segurança das crianças. Nesse momento, percebe-se uma performance que, embora mais inibida, exibe uma interação descontraída, marcada por sorrisos e movimentos adaptados, enquanto a coreira busca conciliar sua expressividade com o ambiente compartilhado. Após a saída das crianças, a

coreira se sente mais livre para expandir seus gestos, o que resulta em uma dança mais vigorosa, evidenciando o impacto da proximidade do público sobre a liberdade de movimentos.



Figura 17: Arraial do Santo Antônio
Fonte: Minha Aatoria (2024)

Na sequência, alguns espectadores deixam a posição de observadores e entram na roda para participar ativamente, o que é incentivado pelo próprio grupo de Tambor de Crioula. Este momento ilustra o caráter aberto e acolhedor da manifestação, que os integrantes criam espaço para que membros da comunidade se juntem à dança, promovendo uma experiência de troca cultural e social que vai além do simples entretenimento e reforça os laços comunitários em torno dessa tradição cultural.



Figura 18: Arraial do Santo Antônio
Fonte: Minha autoria (2024)

Nesse cenário de apresentação, onde no processo performativo as coreiras adaptam seus movimentos coreográficos conforma a interação e a proximidade do público, podemos explorar diferentes perspectivas acerca dessa relação espectador e performance, trazendo novamente minhas anotações do Diário de Campo junto aos vídeos captados.

Para Schechner, a performance não é um processo estático, mas algo que se transforma pela interação com o ambiente e com o público, funcionando como uma "reencenação" que atravessa e ressignifica tradições culturais ao longo do tempo.

Uma vez que uma linha de performances é estabelecida, a “fonte” não se torna o evento em si – frequentemente exatamente o que aconteceu está em disputa ou não pode ser determinado com nenhuma clareza histórica – mas outras

performances. As ações arquetípicas de uma cultura são gravadas na memória pública por meio de rituais, reconstituições e artes visuais icônicas. (Schechner, 2013, p. 249 – Tradução própria)⁴⁶

Esse caráter dinâmico é evidente na interação das coreiras com o público, especialmente quando elas ajustam seus movimentos para incluir as crianças e espectadores na roda, e o autor nos apresenta que uma vez que uma performance se torna parte de uma tradição, o foco não está mais no evento histórico original, mas nas próprias performances que o seguem e o reiteram. Esse ajuste constante reafirma a ideia de performance como um lugar que não se limita apenas àquele instante, mas que se adapta aos diferentes elementos ao redor, como espaço e as demandas do espectador presente, desempenhando um papel essencial na formação e perpetuação da identidade cultural.

Victor Turner contribui com o desenvolvimento dessa discussão ao analisar essas performances culturais como "liminares", momentos que suspendem a estrutura social habitual, permitindo novas formas de interação e uma maior flexibilidade no comportamento, tornando essa maior flexibilidade acessível com as múltiplas amostras destas performances. (Brown; McIlwraith; González, 2020). No contexto do Tambor de Crioula, a entrada das crianças e a interação direta com os espectadores revelam essa natureza liminar, na qual as divisões entre as coreiras e os espectadores se desfazem momentaneamente, e novos papéis e significados culturais são vividos e reinventados. Esse processo também permite que os brincantes e os espectadores revisitem, atualizem e ressignifiquem memórias e tradições por meios de uma experiência compartilhada, uma característica essencial das manifestações populares.

Rebecca Schneider desenvolve essa visão ao sugerir que as performances culturais funcionam como arquivos vivos, onde a memória coletiva é transmitida não só através de narrativas verbais, mas pela incorporação e repetição dos gestos e das expressões culturais. Schneider especialmente, defende que a performance tem a capacidade de "reencenar" gestos e movimentos culturais que carregam memórias, funcionando como um "repertório" corporal (Schneider, 2011). No caso do Tambor de Crioula, essa ideia se manifesta quando as coreiras repetem os movimentos tradicionais, mas ajustam a intensidade e o estilo conforma a presença das crianças e espectadores. Essa adaptação

⁴⁶ Once a line of performances is established, the "source" becomes not the event itself – frequently exactly what happened is in dispute or cannot be determined with any historical clarity – but other performances. The archetypal actions of a culture are burned into public memory by means of rituals, re-enactments, and iconic visual arts.

mantém viva a tradição, ao mesmo tempo que reforça a partição dos espectadores como co-criador dos significados performativos.

Trago também Dubatti a luz dessa discussão, pois para ele a performance é também uma forma de "poiesis", uma criação coletiva que ocorre em um "território compartilhado" onde o espectador, ao se aproximar fisicamente dos brincantes do Tambor, tornam-se parte ativa da manifestação. Nesse sentido, o espaço do Largo de Santo Antônio, aberto e acessível, se torna um local de comunhão cultural, onde espectadores e brincantes compartilham e constroem juntos a experiência. Quando os espectadores assumem o papel de participantes, a roda se torna um "espaço de convivência" e não apenas de observação, o que Dubatti chamaria de uma experiência "polifônica" que dissolve as fronteiras entre espectador e performer (Dubatti, 2017).

Assim, a interação entre coureiras e os espectadores no Tambor de Crioula revela-se como uma prática performativa rica em significados culturais, que ultrapassa a simples relação de entretenimento e observação. Nesse espaço dinâmico de construção e participação coletiva, o espectador é inserido como parte integrante do evento, abandonando seu papel de observador passivo e assumindo uma postura ativa, imbuído de simbolismo e engajamento. Tal envolvimento direto promove uma continuidade viva dessa tradição, permitindo que a prática se renove constantemente sem perder sua essência. Com essa troca constante, o Tambor de Crioula reafirma-se como uma manifestação cultural que perpetua e ressignifica memórias e saberes ancestrais, atualizando-os por meio da troca contínua entre diferentes públicos e contextos. Essa perspectiva evidencia a importância da performance junto a espectadores como um processo de reforço identitário e preservação cultural, onde cada encontro e interação reforça o caráter atemporal e resiliente dessa expressão artística.

4.2 A sincronia entre música e corpo nas coreiras

A musicalidade, quando observada em profundidade, revela-se como uma construção coletiva, imersa em práticas culturais, sociais e simbólicas que, mais do que técnicas isoladas, representam os modos de vida, identidades e valores de uma comunidade. Longe de ser um sistema fixo e estático, a musicalidade é um fenômeno dinâmico e mutável, moldado por interações e influências ao longo do tempo, as quais levam a sua transformação contínua. Esse caráter fluido da musicalidade possibilita, por exemplo, que um indivíduo, se desenvolva em diferentes sistemas musicais, adquirindo o que Hood (1960) descreveu de "bi-musicalidade" – a capacidade de transitar e absorver elementos de múltiplas tradições musicais.

Esse processo, transcende a mera técnica; ele está enraizado em escolhas e adaptações socioculturais que, ainda que por vezes inconscientes, trazem consigo um vasto repertório de significados e símbolos comunitários. Assim, a musicalidade não é apenas uma habilidade individual, mas um patrimônio cultural que se manifesta por meio dos gêneros, estilos e expressões que pertencem à coletividade, e que estão sempre sujeitos a reinvenção (Piedade, 2013). Um exemplo dessa transitoriedade é a diferença entre os vários grupos de Tambor e suas diversas formas de tocar, não se limitando a uma técnica rígida ou padronizada, ela é, antes de tudo, uma prática cultural viva que se adapta às influências e particularidades de cada comunidade onde é executada.

Essa compreensão da musicalidade acaba se revelando de maneira singular no Tambor de Crioula, expressa nessa prática maranhense, pois não é apenas sobre a execução dos ritmos e melodias, mas também envolve um profundo compromisso comunitário e identitário, que se materializa através do corpo, da dança, da música e da interação entre os participantes e espectadores. Esse vínculo culturalmente construído gera uma atmosfera de pertencimento e celebração, onde cada batida e movimento expressam e renovam os saberes ancestrais, conectando a comunidade a suas raízes e criando uma continuidade cultural que se adapta às demandas do presente.

Porém, toda essa musicalidade está longe de ser uma manifestação puramente autônoma ou isolada, ela foi constantemente influenciada por outras musicalidades e culturas, o que criou um processo de fricção e eventual fusão, lembrando que em todo esse período pré-colonial nessa nova dinâmica civilizatória, houve esse "entrecruzamento das diversas 'nações' (etnias) que aqui chegaram como grupos primários" (Luz, 2000, p.12). Piedade (2011) sugere que, na coexistência de múltiplas musicalidades, ocorre um

fenômeno que se aproxima da "fusão de musicalidades", uma mescla em que os elementos culturais e simbólicos se diluem até que as fronteiras entre as musicalidades se tornem indistintas. Esse processo é impulsionado pelo tempo e pelo esquecimento seletivo das origens híbridas dos gêneros, formando o que muitos percebem como uma "tradição".

A partir desse momento, a musicalidade "fundida" cria uma camada ou plano de sentido onde as convenções e expectativas culturais são mantidas e compartilhadas, criando esse desdobramento em que o público e os brincantes entendem e respondem de acordo com um terreno comum de expectativas e significados. No Tambor de Crioula, se manifestaria de maneira em que ritmos, gestos e cantos são compreendidos e realizados dentro dos padrões reconhecíveis pelos brincantes, mesmo havendo essas variações conforme a região. Tal fusão resulta de uma tensão inicial (Diáspora Africana), mas a tradição, como conceito, nasce justamente desse movimento de esquecimento, de reconfiguração consensual da história que cria uma identidade musical reconhecível e aceita como autêntica. Hobsbawn e Ranger (1997) apontam que essas tradições inventadas acabam refletindo nesse processo de fusão e diluição das origens, gerando um sentimento de pertencimento e autenticidade que, com o tempo, parece estável e inquestionável para seus participantes.

Desse modo, no Tambor de Crioula, essa dinâmica atua na construção do que é "nosso", preservando a continuidade histórica e, ao mesmo tempo, integrando influências externas que, ao longo dos anos, foram assimiladas e transformadas. A tradição se perpetua, assim, como resistência cultural e afirmação identitária, onde um esquecimento seletivo permite que o repertório contemporâneo seja vivido como algo autêntico e singular, disfarçando suas raízes externas para consolidar um legado profundamente coletivo e ancestral. Dessa forma, o Tambor de Crioula se afirma não apenas como uma prática musical, mas como um símbolo vivo de pertencimento e continuidade cultural, que eram realizados no período noturno, como aborda esse trecho:

O maior ambiente alternativo naquele tempo era a própria noite. [...] Pode-se dizer que o dia pertencia aos brancos e a noite aos escravos. De noite os caminhos do Brasil se fechavam aos brancos que se recolhiam nas casas grandes com medo dos escravos. Estes aproveitaram-se da escuridão para exprimir uma vida social que não podia enquadrar-se nos moldes do sistema colonial e significava a sua identidade como pessoas e como povo (Hoornaert, 1977, p. 395).

Ao lado dessa musicalidade, a corporeidade também desempenha um papel essencial nessas práticas, ampliando a expressão cultural para além do som. A dança, marcada pelos movimentos ritmados e pelas posturas dos corpos das coreiras, não só

acompanha o toque das parelhas, mas também comunica um conjunto de saberes corporificados, profundamente enraizados na memória coletiva da comunidade, pois como Hoornaert nos traz:

[...] enquanto o sistema colonial procurou instalar uma incomunicação entre senhor e escravo, tirando a palavra ao escravo, os cultos procuraram revitalizar este diálogo, nunca inteiramente interrompido, por meio da expressão corporal, que era o meio de comunicação que o sistema deixara ao escravo. (1977, p. 396-397)

E isso tudo acontecendo através do "Cotidiano... redescobrir o cotidiano" (Tavares, 2012, p. 57). Lefebvre (1968) nos traz o cotidiano como uma forma desse redescobrimento, como um encontro fundamental entre a realidade que ali está e o que ele nos apresenta como "mundo cósmico". Esse conceito de mundo cósmico não se refere a algo distante e abstrato, mas emerge do próprio entendimento que temos da realidade ao nosso redor, tornando-se um desdobramento direto da percepção do mundo em que a vida se manifesta diariamente. Para Lefebvre, quanto mais atentamos para a profundidade do cotidiano, mais nos conectamos a esse "mundo cósmico", que não é senão o próprio resultado de nossas experiências e percepções do dia a dia. Nesse sentido, o corpo acaba se tornando uma "ponte" para esse universo maior, onde cada gesto e movimento na roda comunica saberes e memórias, conectando-a a um "mundo cósmico" de valores e significados.

Todos os caminhos acabam nos levando para a centralidade do corpo, pois é por meio dele que interagimos, sentimos e vivenciamos o cotidiano. O corpo, então, é visto como um ponto de partida para explorar a realidade cotidiana de forma profunda e direta. É uma ponte entre o mundo ordinário e o extraordinário, conectando o sujeito ao universo simbólico e material em que ele está inserido. Essa abordagem direciona a reflexão para a compreensão do corpo não apenas como um meio de expressão, mas como um *locus* de significados que estão ligados ao presente e ao cotidiano, um "presente vívido" que continuamente reformula nossa relação com o mundo (Tavares, 2012).

A dimensão energética presente na roda do Tambor de Crioula emerge dessa dinamicidade do corpo, que se adapta e se molda, revelando a versatilidade que é característica das danças afro-brasileira e das práticas religiosas de matriz africana. Essa qualidade cinética encontra eco nas diversas expressões culturais e práticas lúdicas, desde o remelexo das mulheres negras até o gingado. Nos movimentos dessas danças, o corpo transforma-se em um meio de comunicação que integra uma linguagem gestual própria, onde cada movimento assume significados compartilhados e coletivos.

Dentro da roda, a prática lúdica se torna um espaço de lazer, e as movimentações do corpo, com os ritmos, configuram uma linguagem que transcende a oralidade. Essa corporeidade expressa nos passos e nos ritmos das coreiras, revela-se como uma forma de comunicação interativa com o mundo ao redor. É uma linguagem em que o corpo atua não apenas como veículo de expressão, mas como elemento central de uma herança cultural que conecta os participantes ao universo simbólico e espiritual que sustenta a roda.

Assim, esses corpos se preparam e se fortalecem ao longo do tempo, condicionado pela persistência de uma motivação lúdica e cósmica que acaba imprimindo na prática, uma vitalidade contínua. Esse preparo físico e simbólico manifesta-se no jogo rítmico das parselhas e na dança, onde a síncope dos movimentos coreográficos evoca uma fusão entre tradição e renovação. A corporeidade, dessa forma, é a expressão tangível dessa herança cultural: uma resistência viva que se afirma em cada gesto, em cada toque, no pulsar de uma identidade coletiva que renova seus laços ancestrais e reafirma sua presença no presente.

No Tambor de Crioula, os ritmos e movimentos corporais remetem a um cotidiano vivido pelos ancestrais, traduzindo simbolicamente as experiências da vida, a resistência e o trabalho árduo, mas também as celebrações e a construção de afetos dentro da comunidade. Esses gestos, em suas particularidades e expressões, foram sendo moldados por práticas corporais que mantinham viva a memória coletiva.

Negar-lhes totalmente os seus folguedos, que único alívio de seu cativeiro, é querê-los desconsolados e melancólicos, de pouca vida e saúde. [...] Portanto não lhes estranhe os senhores o criarem seus reis, cantar e bailar por algumas horas honestamente em alguns dias no ano, e o alegrarem-se honestamente à tarde depois de terem feito pela manhã suas festas de Nossa Senhora do Rosário, de São Benedito e do orago da capela do Engenho, sem gasto de escravos, acudindo o senhor com sua liberalidade aos juizes, e dando-lhes algum prêmio do seu continuado trabalho. Porque se os juizes e juizas das festas houverem de gastar do seu, será causa de muitos inconvenientes, e ofendas de Deus por serem poucos os que podem lícitamente ajuntar. (Antonil, 1963, p. 22)

A forma de mover-se e de sentir o corpo foi sendo forjada, criando uma linguagem expressiva que transcende a fala, já que, sob a repressão colonial, o corpo tornou-se um dos únicos meios de comunicação e resistência cultural.

Essa linguagem corporal, muitas vezes desenvolvidas de forma instintiva, evidencia uma bricolagem de gestos e posturas que se consolidaram como resposta à opressão e que conferem a manifestação seu caráter de resistência. Nessa rede de gestualidade, o corpo não só atua como ferramenta de expressão, mas também como

suporte energético no qual a comunidade se fortalece e se adapta, revigorando-se frente às adversidades do cotidiano (Tavares, 2012). Assim, ao se movimentar e ao liberar sua energia nos toques e na dança do Tambor, o corpo realiza uma espécie de catarse coletiva que reforça a ancestralidade e se reconecta com o universo simbólico dos antepassados, ressignificando, a cada batida e a cada giro, o elo com a tradição.

Nesse meio de criar formas de enfrentamento, além da afetividade que se torna núcleo ativo e central nesse processo de conhecimento, vamos também ter como lugar de destaque Os quadris e o campo magnético da força, sendo essa força "a multiplicidade da afetividade, constituída pela aproximação interativa que os agentes negros e seus descendentes estabelecem no contato com os outros" (Tavares, 2012, p. 103), possuindo esses agentes o intuito de fortalecer e potencializar a estratégia expressa pela ação corporal.

A habilidade de movimentar os quadris, constitui uma característica essencial do cotidiano negro e, conseqüentemente, das comunidades da afro diáspora. Essa mobilidade dos quadris, aliada a uma energia dinâmica, transforma o corpo negro em um catalisador e amplificador das forças energéticas e cósmicas. Nesse processo de análise do corpo negro e suas heranças, tanto nesse quanto de seus descendentes, nota-se a importância dessa parte, pois destaca como um ponto de maior relevância, dotado de autonomia nos movimentos. Seguindo esse raciocínio, podemos observar uma organização que compreende a cabeça, o tronco, os quadris e os membros, estruturados sob a lógica dos padrões circulares e contínuos ou marcadores corporais, tendo quadris como uma nova peça para essas movimentações que saem do padrão ocidental:

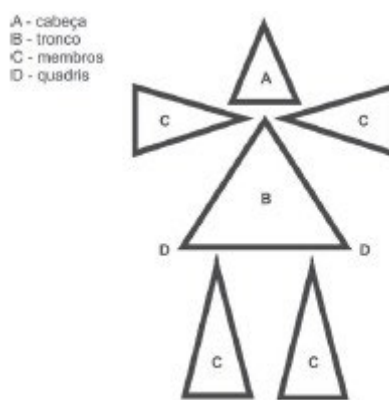


Figura 19: Marcadores corporais dos movimentos nas culturas negro-africanas
Fonte: Tavares (2012)

Essa região destaca-se como um ponto de relevância, dotada de autonomia nos movimentos, pois é considerado uma das bases do ser humano (Coração, Ventre e

Cabeça), fazendo parte do tetraedro ao qual Jean-Louis Barrault diz: Assim é o satélite humano, que irá girar no espaço e no tempo da sua trajetória de vida (Tavares, 2012, p. 104 *apud* Barrault, s/d., p. 89)⁴⁷.

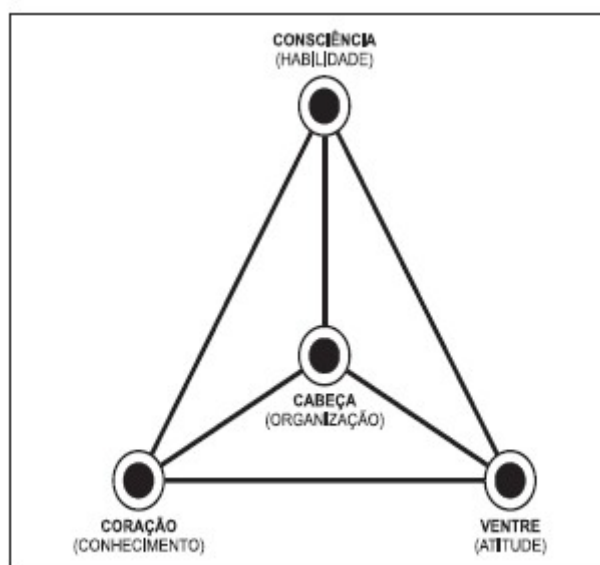


Figura 20: Satélite Humano de Jean-Louis Barrault
Fonte: Tavares (2012)

Percebendo essa dinâmica corporal das coreiras no Tambor de Crioula, trazendo através dos vídeos captados de apresentações desse grupo, venho apresentar como cada coreira interpreta a sua musicalidade de maneira singular, em um diálogo constante entre sua experiência pessoal e sua herança ancestral através da riqueza da corporeidade no Tambor de Crioula.

4.2.1 A Musicalidade em Movimento

Agora, ampliando nossa análise, trago à discussão mais dois cenários que enriquecem a compreensão sobre a relação entre corporeidade e musicalidade nas apresentações do Tambor de Crioula. Esses contextos permitem explorar dimensões ainda mais profundas dos gestos, movimentos e interações que transformam a roda em um espaço de expressão corporal dessas coreiras.

• Arraial da Liberdade

Um dos cenários acompanhados ocorreu na Praça da Liberdade, sendo ela uma praça ao ar livre, situada no bairro da Liberdade, caracterizada por um palco montado especialmente para as apresentações culturais. A praça, rodeada por barracas de palha dispostas lateralmente, localiza-se ao lado de uma igreja, compondo um cenário

⁴⁷ Tel est le 'satellite' humain que va tourner dans espace et le temps de la trajectoire de sa vie.

tradicional e acolhedor, típico de celebrações comunitárias no período junino. O evento marcou a abertura do arraial da Liberdade, sendo o primeiro dia de festividades na região. O público presente era diverso, formado na maioria pelos proprietários das barracas ao redor, além disso, moradores da vizinhança se juntavam ao grupo, criando um ambiente de interação social e valorização da cultura local.



Figura 21: Arraial da Liberdade
Fonte: Minha Autoria (2024)

No processo de captação dos vídeos para análise, optei por selecionar três coreiras que representassem de maneira ampla a diversidade e a riqueza das expressões no contexto do Tambor de Crioula. A escolha dessas coreiras não se deu de forma aleatória, mas com base em critérios que buscavam contemplar diferentes aspectos da performance e da corporeidade dentro da tradição do grupo.

Primeiramente, levei em consideração a experiência de cada uma delas nas apresentações, priorizando aquelas que demonstravam maior vivência com as práticas do Tambor de Crioula e cujas performances já eram reconhecidas pelos demais brincantes. Esse critério visava garantir uma representação autêntica e profunda das dinâmicas de movimento e musicalidade que emergem durante as apresentações.

Além disso, procurei selecionar coreiras de diferentes faixas etárias e trajetórias dentro do grupo, a fim de observar a intergeracionalidade nas práticas corporais e nas manifestações culturais. A ideia era perceber como a experiência de cada uma delas se manifestava no corpo, nas variações de gestualidade e na interação com os outros brincantes. Esse recorte não só proporcionou uma visão mais abrangente da expressão corporal nas apresentações, como também permitiu uma análise mais detalhada da continuidade e da renovação das tradições, assim, ao selecionar essas três coreiras, busquei capturar uma amostra rica e representativa da diversidade de corpos, movimentos e interpretações dentro da performance.

- Nesse processo, os vídeos captados foram essenciais para registrar as nuances corporais e gestuais, permitindo uma observação detalhada dos passos.



Figura 22: Arraial da Liberdade – Coreiras do Tambor de Crioula de Leonardo
Fonte: Minha autoria (2024)

Percebendo que o Tambor de Crioula ultrapassa os movimentos periódicos, a análise coreográfica – musical apresenta desafios específicos, relacionados a suas propriedades que acaba conectando as danças afro-brasileiras e fazendo com que se diferenciem de outras tradições coreográficas: Policentrismo (Günther, 1969 *apud* Graeff, 2015, p. 100).

Nessas danças, diversas partes do corpo são consideradas geradores de movimento (cabeça, tronco, quadris e membros – Tavares, 2012), e essa concepção permite que as coreiras isolem diferentes áreas do corpo, para conseguir executar padrões simultaneamente e de forma independente, trazendo assim o policentrismo para a dinâmica coreográfica. Essa riqueza de movimentos levanta a questão de como registrar, em uma única notação, a variabilidade e simultaneidade de ações realizadas pelas dançarinas. Com base nesse entendimento e para oferecer uma escrita alinhada às concepções africanas, James Koetting (1970) foi pioneiro na aplicação do Time Unit Box System – TUBS (sistema de caixas de unidade temporal), criado por Philip Harland. Nesse sistema, as linhas tradicionais de compasso são substituídas por caixas que permitem o uso de variados símbolos para representar timbres e técnicas de execução. Cada caixa no sistema TUBS representa um pulso elementar ...  ..., com subdivisões dentro do pulso anotadas com técnicas especiais. Outro ponto é que cada caixa TUBS é deixada vazia se nenhum movimento ocorrer, e é preenchida quando um ou mais símbolos para indicar quaisquer movimentos que ocorram para caracterizar seu processo coreográfico, tendo mais variedade simbólicas se quiser ser tratada com maior precisão (Koetting, 1970, p. 127).

Nina Graeff (2015) em seu livro *Os ritmos da Roda*, aplica de forma bem sucedida o TUBS sobre o viés coreográfico, apresentando os passos referente ao Samba do Recôncavo Baiano em um formato que resume bem os movimentos, e de forma bem precisa apresenta como as sambadeiras tradicionais executam os seus passos.

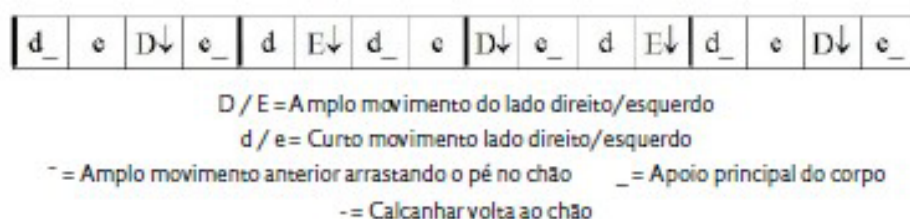


Figura 23: Passo ternário do samba de roda
Fonte: Nina Graeff (p. 102, 2015)

No caso do Tambor de Crioula, possuindo padrões rítmicos cíclicos, o TUBS acaba se tornando adequado para representar sem alterar sua organização métrica dos passos coreográficos.

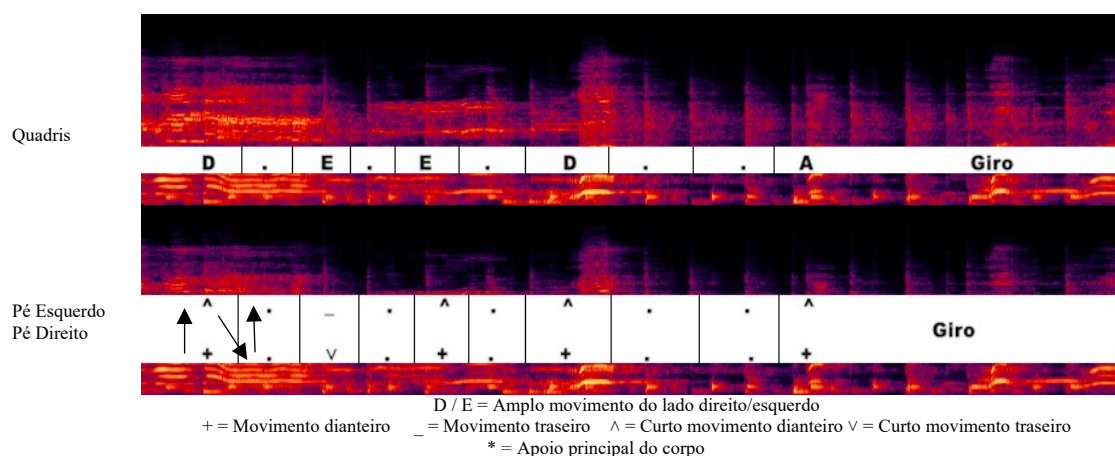
Ao iniciar o processo de análise, alguns resultados começaram a emergir na pesquisa sobre os movimentos das coreiras. Observa-se que os diferentes tipos de movimentações se estruturam sobre a base rítmica proporcionada pela percussão e não

apenas de maneira livre, sem nenhuma ligação com a parte musical. Apesar da integração completa entre os diversos níveis rítmicos da música e da dança, a observação cuidadosa revela que a dança do Tambor de Crioula incorpora as três funções rítmicas principais.

Os movimentos de várias partes do corpo da coreira conseguem, de forma simultânea ou alternada, refletir os pulsos elementares, as batidas de referência, os padrões rítmicos estabelecidos. Essa capacidade de alinhar a musicalidade à corporeidade reforça a riqueza estética da performance, enquanto cada gesto corporal dialoga profundamente com a batida do tambor.

Trago o exemplo das nossas coreiras, nos movimentos contínuos dos quadris e nos passos curtos das coreiras do Tambor de Crioula, percebe-se uma manifestação palpável das pulsações elementares descritas por Kubik (2010), traduzidas em gestos corporais que dialogam com o conceito de Fraseado de Nketia (1965). Esses movimentos não são apenas respostas automáticas à musicalidade, mas atos performativos repletos de significado, nos quais o corpo se torna um canal de expressão rítmica e cultural.

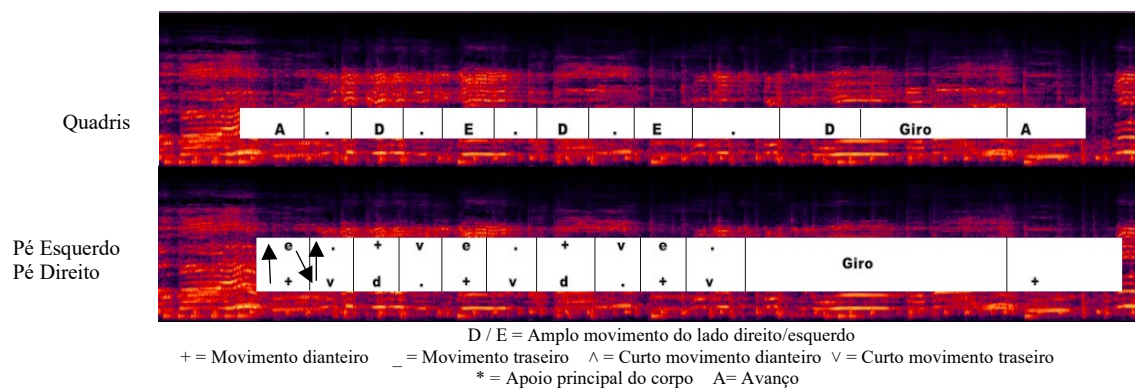
Figura 24: Espectrograma do padrão rítmico das parelhas com relação aos passos da Coreia Um
Fonte: Minha Autorial (2024)



O movimento dos quadris, ao se moverem de forma fluida e ritmada, ecoa os ciclos das pulsações elementares, criando um vínculo inseparável entre a dança e a música. Na dança dessas coreiras, cada giro, deslocamento e ondulação dos quadris pode ser visto como uma "frase" corporal, ou fraseado (Nketia, 1965), que responde e se ajusta às frases musicais tocadas pelos percussionistas. Cada movimento é cuidadosamente ajustado à estrutura rítmica, reafirmando a interdependência entre a música e o corpo, onde o gesto surge como uma extensão direta do som. Os gestos não apenas complementam a música, mas também a interpretam e a ressignificam, e essa ideia é

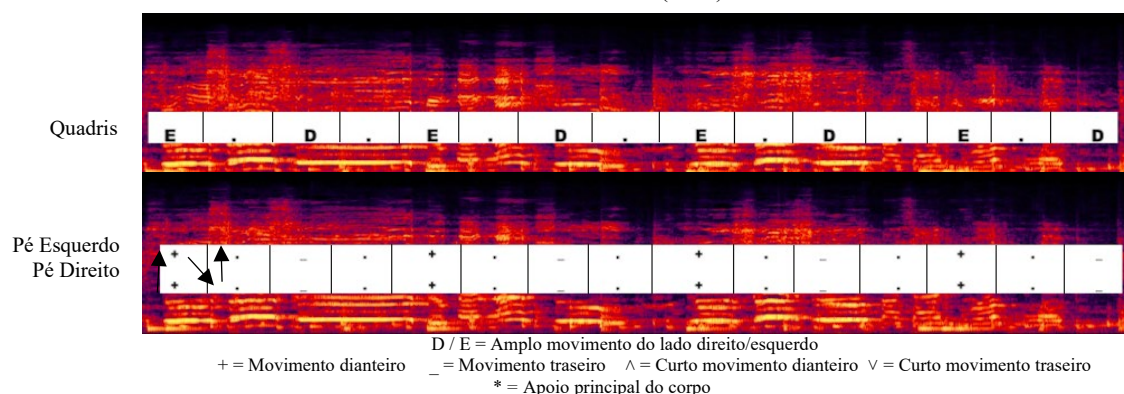
claramente visível na maneira como as coreiras transformam os pulsos sonoros em uma linguagem corporal dinâmica apresentadas nas imagens.

Figura 25: Espectrograma do padrão rítmico das parelhas com relação aos passos da Coreira Dois
Fonte: Minha Aatoria (2024)



Os passos curtos estabelecem uma conexão direta com o chão, simbolizando um vínculo profundo com a ancestralidade e com os fundamentos da cultura afro-brasileira. Essa proximidade com o solo evidencia-se pela movimentação contínua dos pés, que permanecem em constante ação durante toda a execução da dança. A análise dos deslocamentos revela que, em cada pulsação do tambor, os pés das coreiras desempenham movimentos precisos, reforçando tanto a relação rítmica que orienta performance. Esses movimentos contidos não apenas estabelecem um vínculo simbólico com a terra, mas também revelam uma profunda integração entre o corpo e os pulsos elementares que sustentam o ritmo do tambor.

Figura 26: : Espectrograma do padrão rítmico das parelhas com relação à movimentação dos quadris e dos passos das coreiras
Fonte: Minha Aatoria (2024)



Tanto em um texto corporal quanto em outro, quer pela necessidade de síntese, quer pela necessidade de resgate e manutenção da tradição, a agilidade, a velocidade e a flexibilidade presentes na movimentação contínua dos pés e na relação direta com o chão

reivindicam seu lugar na história e perpetuam saberes que continuam pulsando por meio de seus gestos e ritmos.

- **Arraial do Santo Antônio**

Para aprofundar mais a análise sobre a relação entre a musicalidade e corporeidade no Tambor de Crioula, é fundamental retornar a um dos locais investigados durante a pesquisa para observar e registrar outros aspectos pertinentes à dança e à performance das coreiras. No Arraial de Santo Antônio, o local escolhido, as duas novas coreiras selecionadas revisitam possibilidades distintas de movimentação, ampliando o escopo de análise sobre as dinâmicas corporais no Tambor de Crioula. A partir da concepção por Tavares (2012), que divide o corpo em quatro membros principais no pensamento negro-africano, esta análise dará mais atenção para outras movimentações, aspectos menos evidentes, mas que não minimiza a sua relevância performativa.

Quando voltamos a nossa atenção para outros elementos corporais que compõem a performance das coreiras, emerge a necessidade de observar como diferentes partes do corpo se articulam para construir uma narrativa visual e rítmica. Embora os pés e os quadris foram destacados pela conexão direta com o chão e o ritmo, urge a necessidade de observarmos a composição gestual em sua totalidade, e partir disso, o Fraseado oferece uma perspectiva rica para observarmos, permitindo explorar variações que vão além da técnica e alcançam a essência expressiva da performance.

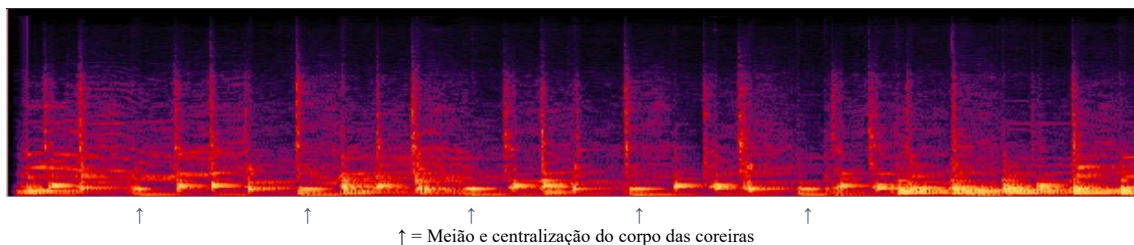


Figura 30: Arraial do Largo do Santo Antônio – Coreiras do Tambor de Crioula de Leonardo
Fonte: Minhas Autoria (2024)

A fluidez demonstrada na performance dessas coreiras acaba agindo como um instrumento de improvisação possibilitando todo o contexto do Fraseado. Nessas duas performances, durante as minhas observações, percebe-se que a cabeça desempenha um papel crucial na composição gestual das coreiras, indo além de sua função aparente como mero acompanhamento, sendo um arcabouço para o momento do giro e consequentemente na centralização do corpo inteiro alinhados ao ritmo do Meio,

reforçando a musicalidade das parselhas e ampliando a possibilidade de interação gestual e um diálogo visual com os percussionistas.

Figura 31: Espectrograma do padrão rítmico referente ao Giro relacionado ao Meio
Fonte: Minha Aatoria (2024)

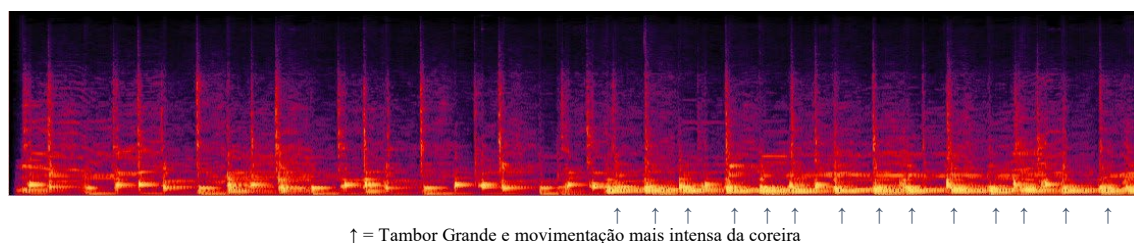


Nesse momento da performance na qual as coreiras estão em constante modo de inventividade no processo de *thinking in movement* (Sheets-Johnstone, 1999) antes já mencionado, a intensidade dessas movimentações desempenha também um ponto importante na dinâmica dos movimentos das coreiras. A intensidade, nesse caso, manifesta-se tanto no vigor dos movimentos da cabeça quanto na energia empregada nos deslocamentos corporais e nas interações com o ritmo das parselhas.

Em momentos de maior aceleração coreográfica, as coreiras intensificam seus movimentos, tornando-os mais vigorosos e dinâmicos, em sincronia com o aumento da complexidade rítmica. Essa intensificação reforça o diálogo visual e sonoro com o percussionista responsável pelo Tambor Grande (Figura 31) elemento central para os momentos de *thinking in movement*. A improvisação rítmica do Tambor Grande estabelece uma interação direta com a coreira, criando um jogo de estímulos e respostas que culmina no aumento da intensidade de sua performance, mas não se limitando a um aspecto apenas físico, refletindo também em um engajamento emocional profundo com a performance.

Figura 32: Espectrograma da improvisação do Tambor Grande e de maior intensidade da movimentação da coreira

Fonte: Minha Aatoria (2024)



Por outro lado, em trechos mais lentos ou introspectivos da música, a intensidade dos movimentos se reduz, e os gestos da cabeça ganham uma expressividade mais contida, criando momentos de contraste e pausa que enriquecem a performance. Esse estilo é frequentemente observado em coreiras de idade mais avançada que continuam ativamente no grupo. Nesses casos, a variação na intensidade, aliada à precisão dos gestos, demonstra a habilidade



Figura 33: Arraial do Largo do Santo Antônio – Coreiras do Tambor de Crioula de Leonardo
Fonte: Minha Autoria (2024)

dessas coreiras em traduzir as sutilezas rítmicas em expressões corporais. Assim, elas mantêm uma conexão fluida entre sua individualidade e o espírito coletivo da roda, enriquecendo a dimensão artística e simbólica da dança. Assim, a intensidade opera como um marcador de presença e protagonismo das coreiras na roda, permitindo que suas expressões corporais dialoguem com os pulsos e beats das parrelhas, fazendo com que a intensidade não seja apenas uma característica técnica, mas uma manifestação da força e da vitalidade que atravessam essa expressão artística.

Outro ponto que devemos trazer acerca do Fraseado é com relação a mudança de níveis nos movimentos das coreiras. Essas variações, que incluem alterações na altura do corpo durante a performance, como movimentos com o corpo mais curvado ou elevações que projetam o corpo para o alto, acrescentam complexidade e profundidade à narrativa gestual. Tais mudanças de níveis não apenas enriquecem a expressividade da dança, mas também dialogam de forma simbólica com os valores ancestrais e comunitários presentes na manifestação cultural.



Figura 34: Variação da Mudança de Nível – Coreira do Tambor de Crioula de Leonardo
Fonte: Minha Autoria (2024)

Nos momentos em que as coreiras, ao realizarem mudanças de nível, como flexões de joelhos ou inclinações corporais nos momentos em que estão à frente do Tambor Grande e tendo como forma de interação movimentos de avanço alinhados aos Beats,

intensificam o contato direto com o chão. Essas alterações reforçam a conexão com a terra como um componente do imaginário social, capaz de influenciar a performance tanto no nível simbólico quanto no técnico. Dessa forma, o movimento das coreiras se torna um reflexo direto desse diálogo com o chão, incorporando a improvisação rítmica do Tambor Grande e manifestando a terra como elemento central na expressão de suas intensidades e variações coreográficas.

Por outro lado, nas passagens mais intensas da música, quando o momento de improvisação do Tambor Grande se intensifica e a energia da roda se eleva, as coreiras frequentemente ajustam sua postura para níveis mais altos, ampliando a projeção de seus movimentos. Esse deslocamento vertical agrega dinamismo à dança, permitindo que o corpo expresse a vibração e a força daquele momento, enquanto reforça o diálogo com os coreiros.

Essas variações de nível destacam a habilidade das coreiras de traduzir nuances rítmicas em movimentos que ocupam diferentes dimensões do espaço. Além disso, a alternância entre alturas corporais permite criar contrastes visuais e pausas rítmicas que ampliam o impacto emocional e estético da performance. Em conjunto, a mudança de nível acaba se tornando uma estratégia que integra a individualidade da coreira com a coletividade da roda, reforçando a riqueza performativa como uma prática que é, ao mesmo tempo, artística, simbólica e profundamente ancestral.

A análise dos movimentos das coreiras no Tambor de Crioula revela um profundo diálogo entre musicalidade, corporeidade e simbolismos culturais. Ao explorar elementos como intensidade, mudanças de nível e fraseado, observa-se como o corpo se torna um mediador entre a música e o espaço, traduzindo nuances rítmicas em gestos que expressam tanto a individualidade da dança daquela coreira quanto a coletividade dos que participam daquela roda, junto a improvisação rítmica do Tambor Grande que resulta em uma intensificação dessa conexão, permitindo que as coreiras articulem movimentos que vão além do simples acompanhamento musical.

Dessa maneira, a dança e a música se integram em uma experiência estética e sensorial que reafirma a riqueza da herança afro-maranhense, enquanto possibilita a expressão de subjetividades e a renovação de práticas culturais. A roda do Tambor de Crioula, portanto, não é apenas um local de performance artística, mas um espaço de significados, onde se preservam e recriam histórias, memórias e valores fundamentais à identidade coletiva.

4.3 Valores Civilizatórios no Tambor de Crioula

Ao revelar os valores civilizatórios afro-brasileiros no âmbito do Tambor de Crioula, encontramos uma vasta rede de significados que abrange memória, ancestralidade, comunidade e religiosidade. Conforme destacado por escritores como Azoilda Loretto da Trindade (2005b, 2006), esses valores não são apenas práticas culturais, mas também sistemas de conhecimento e resistência que sustentam a identidade afro-brasileira. Esses valores são múltiplos, fluidos e se expressam de várias maneiras no cotidiano daquela comunidade. No entanto, em sua essência, estão ligados a ideias como ancestralidade, comunitarismo, resistência cultural, espiritualidade e transformação por meio da arte.

Os valores civilizatórios afro-brasileiros não devem ser interpretados apenas como a manutenção estática das tradições, mas como processos dinâmicos que envolvem adaptação, criação constante e resistência a obstáculos históricos e sociais. Esses princípios estão enraizados em práticas culturais ativas, como a oralidade, a musicalidade já mencionada, a utilização do corpo como meio de expressão e o comunitarismo, efetivamente como ferramentas eficazes para fortalecer identidades coletivas e individuais.

No caso do Tambor de Crioula, esses princípios se manifestam com intensidade, sendo uma das mais vibrantes expressões dos valores civilizatórios afro-brasileiros. Em seu cerne, o Tambor de Crioula revela como a arte é utilizada como uma forma de resistência e como espaço para a reafirmação da ancestralidade africana e uma plataforma para a manutenção de laços sociais e geracionais.

Por exemplo, a oralidade é evidente nos cantos que narram histórias e glorificam figuras sagradas, transmitindo ensinamentos através da dança e da música para a comunidade. Esta dimensão oral não só perpetua conhecimentos ancestrais, como também intensifica a persistência de uma memória coletiva que perdura por gerações. Igualmente, uma musicalidade no Tambor de Crioula, impulsionada pelo toque característico das parelhas, conectada com o corpo, criando um vínculo entre o presente e os tempos passados. O ritmo, profundamente arraigado na nossa cultura, expressa valores como a circularidade da roda e o comunitarismo para a perpetuação desses conhecimentos, traços essenciais das sociedades afrodescendentes.

Por outro lado, a corporeidade tem um papel igualmente crucial nesse cenário. Ao dançar, as coreiras convertem seus movimentos em narrativas vibrantes, manifestando

por meio de gestos e posturas a essência de saberes corporificados (Tavares, 2012). O corpo das coreiras simboliza a resistência cultural ao transformá-lo em um arquivo vivo, onde vivências, narrativas e espiritualidades se fundem. Cada giro, cada movimento em frente ao tambor, simboliza a reafirmação dos valores de pertencimento, espiritualidade e união comunitária.

Por fim, as relações sociais que emergem na roda de tambor expressam o comunitarismo, um valor essencial para a cultura afro-brasileira. A roda não é somente um local de exibição artística, mas também um ponto de encontro, compartilhamento e reforço das relações comunitárias. Todos os integrantes da roda, desde músicos, coreiras e até espectadores, desempenham funções interconectadas, materializando na prática o conceito de comunidade e igualdade. Neste instante, notamos que esses valores não se limitam a celebrar a herança cultural, mas também desempenham a função de reinterpretá-los no presente, assegurando que continuem sendo ferramentas de resistência, mudança e fortalecimento da identidade afrodescendente. Portanto, ao analisar as histórias dessas coreiras, percebe-se como, através de suas manifestações artísticas, elas atuam como protetoras e propagadoras desses valores fundamentais.

Portanto, para enriquecer o debate, é crucial incluir as opiniões e experiências das coreiras, que desempenham um papel crucial na dinâmica da roda de Tambor. Para entender como esses princípios se manifestam em suas trajetórias pessoais e artísticas, conduzi entrevistas com três coreiras, empregando questões que buscavam reviver suas histórias de vida, recordações afetivas e conexão profunda com o tambor.

As questões propostas - "Descreva-se e conte como começou a dançar o Tambor de Crioula"; "Qual foi o seu primeiro contato com o Tambor ou a sua primeira roda?"; "Qual a importância do Tambor de Crioula na sua vida?" - foram formuladas com a intenção de desvendar, através das suas respostas, elementos que vinculam diretamente suas vivências às dimensões de ancestralidade, comunitarismo, espiritualidade e outros princípios civilizatórios.

4.3.1 Danielle Castro da Silva

Nossa primeira entrevistada foi a coreira Danielle Castro da Silva, ela se descreve como uma mulher que se move entre duas áreas de saber e expressão: a educação e a arte. Ela é professora de Português por formação e profissão, mas também possui uma trajetória rica e variada na dança, uma atividade que permeia sua vida de forma intensa e proposital. A sua ligação com o Tambor de Crioula, uma expressão cultural afro-brasileira

de grande importância, iniciou ainda na juventude, durante o período universitário. De acordo com Danielle, foi nessa fase que ela recebeu o convite de uma amiga: *"Ela sabia que eu gostava de dançar e me convidou"*.

A participação no Tambor de Crioula, motivada inicialmente pela curiosidade e pelo desejo de aprofundar-se na cultura popular, se transformou em um ponto crucial em sua existência. Danielle identificou uma ligação mais profunda com essa prática cultural através das rodas e de sua participação em grupos dedicados a ela. *"Comecei a ir nas rodas, comecei a participar de um grupo e a partir daí realmente minha relação se aprofundou"*, ela conta. Essa conexão não apenas moldou sua identidade artística, mas também expandiu sua visão sobre a importância da dança como um local de resistência, memória e pertencimento.

Danielle, mesmo passando por períodos em que se afastou do tambor para se aprofundar em outras formas de dança, nunca abandonou a conexão com a essência da cultura popular, que ela descreve como *"muito próxima, muita viva"*. Esta energia é evidente na forma como ela descreve sua trajetória no Tambor de Crioula, definida pelo aprendizado intuitivo, pela interação nas rodas e pelo diálogo incessante entre a tradição e a inovação cultural.

A sua entrada no Tambor de Crioula aconteceu durante um período de descoberta e formação de identidade pessoal e profissional, aproximadamente aos 20 anos. *"Eu tinha uns 20, 22 por aí"*, recorda, inserindo essa experiência no cenário de suas primeiras experiências na universidade. Danielle, com a sua experiência e com a sua história, demonstra que o Tambor de Crioula não é apenas uma manifestação cultural, mas também um ambiente de aprendizagem humana, onde se vivenciam valores como acolhimento, troca e ancestralidade. Conforme ela declara: *"Foi dessa mesma maneira que comecei a dançar Tambor"*. Ao longo de sua jornada, a dança surge não apenas como uma manifestação artística, mas também como um instrumento de ligação, resistência e identidade, estabelecendo-se como um componente inseparável de quem ela é.

4.3.2 Primeira Lembrança de Danielle

A história de Danielle sobre sua primeira experiência com o Tambor de Crioula vai além de um mero contato com a dança. As suas recordações trazem traços intensos de acolhimento, memória coletiva, ancestralidade e comunitarismo, princípios fundamentais da cultura afro-brasileira e do próprio Tambor de Crioula. Ela conta: *"A minha primeira lembrança era nessa sede desse Tambor que ficava lá no Reviver. Então era uma rua de*

paralelepípedos, o pessoal fazendo um tambor de tardezinha até de noite, e eu entrei na roda e foram muito acolhedores."

O acolhimento caloroso na roda, simbolizado pelo ato de sua amiga em emprestar-lhe uma saia, evidencia a essência do cooperativismo que permeia o Tambor de Crioula. Este aspecto, profundamente arraigado nos valores civilizatórios afro-brasileiros, reflete a natureza comunitária da existência, conforme apontado por Leite (1995/96). Conforme o escritor, a socialização em uma comunidade estabelece regras de convivência que transferem a responsabilidade pelo desenvolvimento individual para toda a coletividade, conforme o ditado que afirma: "é necessidade uma comunidade para educar uma criança". Esta dinâmica demonstra um humanismo que busca superar as restrições materiais e fomentar a harmonia entre o indivíduo e as práticas sociais específicas, enfatizando a relevância do coletivo na formação de laços e no reforço da identidade cultural (Leite, 1995/96, p. 118). A declaração de Danielle corrobora essa concepção: *"Naquele momento me emprestaram uma saia. Essa minha amiga me emprestou uma saia e a partir daí eu não saí mais, não consegui mais sair. Também não quis"*

Danielle ressalta o processo de aprendizagem e adaptação à dança, que requer a liberação de técnicas eurocêntricas e a facilidade de um movimento ligado à terra e à ancestralidade: *"Eu fui entendendo como é que eu entrava nessa roda, que o giro é totalmente diferente. A técnica do giro não, não tem nada a ver com a técnica de balé que você dança, é o pé no chão mesmo"*. Este aprendizado mostra o corpo como um registro vivo das recordações e vivências coletivas, onde as informações são demonstradas através de gestos e movimentos corporais. O corpo, enquanto arquivo não verbal, torna-se um mediador da memória comunitária, recuperando-a e garantindo sua preservação através das modulações gestuais que dão forma à identidade coletiva do grupo (Tavares, 2012, p. 83). Outro elemento é a troca de energia, citado por ela como uma descoberta crucial: *"Eu fui aprendendo um monte de coisa interessante sobre o que é essa roda, sobre a questão de troca de energia. E aí isso realmente veio com o tambor"*.

Assim, a primeira lembrança e interação no Tambor de Crioula não se limita a um relato autobiográfico, mas também é um testemunho concreto de como os valores civilizatórios afro-brasileiros se expressam na prática: na recepção calorosa, no aprendizado coletivo e no fortalecimento de uma comunidade que dança em união com sua origem.

4.3.3 O significado do Tambor de Crioula em sua vida

Danielle destacou especificamente a importância do Tambor de Crioula em sua vida, expondo não apenas a conexão com a dança, mas também os princípios civilizatórios que estão presentes nesta prática cultural. Para ela, o tambor transcende a mera dança; é uma experiência, uma manifestação de identidade que jamais se apagará. Ela própria afirma que *"uma vez coreira, sempre coreira"*. Para ela, essa conexão intensa com a roda do tambor é algo que se mantém no coração, mesmo quando não está fisicamente presente. *"O tambor não é só uma dança para quem é coreira"*, ela explica, destacando que, para quem vive isso, a prática é uma marca permanente na vida, um compromisso que não se esvai.

Esta declaração enfatiza a importância civilizatória da ancestralidade, que é mantida nas rodas de tambor, onde as tradições e as recordações ancestrais são continuamente lembradas e compartilhadas. Para a coreira, a roda do Tambor de Crioula não é apenas um local de celebração, mas também um elo com o passado, com os mais antigos e com a ancestralidade. Ela descreve como, mesmo quando não está dançando, sente uma intensa necessidade de estar ali, observar e se conectar com a energia do tambor: *"Eu olhava a tambor, mesmo que eu ficasse do lado de fora da roda, mas era uma coisa que me movia tanto..."*. Este sentimento acaba refletindo o que Lopes (2006) descreve de herança espiritual: "Por força de sua herança espiritual, o ancestral assegura tanto a estabilidade e a solidariedade do grupo no tempo quanto sua coesão no espaço." (Lopes, 2006, p.166). A energia que a coreira experimenta ao observar o tambor, mesmo à distância, é uma expressão da herança que, através do tambor, mantém a união entre os membros da comunidade, mantendo a ligação com as origens e os valores ancestrais.

Além disso, o Tambor de Crioula representa o valor do comunitarismo. Danielle acredita que o tambor não foi projetado para o público externo, mas sim para a comunidade que o vivenciou. Ela destaca que, muitas vezes, a dança ocorre sem a presença de espectadores, *"a gente vai dançar para a gente mesmo e tá tudo bem"*, espelhando a noção de que o ato de tocar tambor é um ato de resistência e autoafirmação, não de exibição. Esta visão reflete o que Abib (2005) debate sobre a resistência das tradições culturais às mudanças impostas, justamente para manterem as formas e métodos de estabelecer relações sociais que valorizam a experiência coletiva, corroborando a percepção de que o Tambor de Crioula é um local de resistência cultural, no qual os dançarinos não se apresentam para cativar um público específico, mas para preservar a tradição e intensificar a conexão com a comunidade e a religiosidade.

O que realmente se destaca nas palavras de Danielle é a Religiosidade do tambor. Para ela, a roda de tambor está diretamente ligada à presença de São Benedito, e cada movimento na roda é um ato de respeito a essa figura espiritual. *“Eu não consigo entrar numa roda e me esquecendo que ali é como se São Benedito estivesse presente”*, afirma Danielle. Essa espiritualidade, no entanto, não é apenas religiosa, mas envolve um profundo respeito pela energia que circula no espaço coletivo. *“Tem uma energia nessa roda que para mim é muito forte”*, ela observa, explicando como a promessa e a fé dão força para continuar, mesmo nos momentos de desgaste físico e mental. Quando perguntada sobre como consegue permanecer dançando até o amanhecer, Danielle destaca: *“É como se a energia viesse junto e chegassem junto para a gente amanhecer.”* A energia trocada na roda não apenas fortalece cada integrante, mas também os liga a algo maior, algo que vai além do físico e do dia a dia. Como Trindade nos fala que tudo tem energia, nas plantas, água, pedras, ar, tempo, tudo é sagrado e está em interação (Trindade, 2005b). A presença da ancestralidade se manifesta, trazendo não só a gravação de quem já dançou, mas também uma ligação contínua com os que mantêm a tradição. Danielle acredita que o tambor simboliza essa força, tanto frente aos desafios externos quanto frente às adversidades internas. Ela ressalta: *“A gente não esquenta um tambor para de repente não aparecer ninguém, a gente não toca pelo menos meia marcha e dança pelo menos meia marcha, porque o objetivo não é esse”*.

Por fim, a conexão de Danielle com o Tambor de Crioula evidencia a importância crucial desta prática na preservação dos valores civilizatórios afro-brasileiros. Para ela, o tambor representa um local de ligação com a memória ancestral e a comunidade, onde a energia é dividida e a fé é renovada. Embora nos momentos de fadiga, como ela afirma, *“a gente dança, está exausto, mas continua dançando e aumentando essa energia”*, o tambor persiste como um emblema de resistência, identidade e renovação espiritual e cultural aos integrantes.

4.3.4 Gisley Ângela

Gisa Martins, também conhecida como Gisley Ângela, é uma coreira que representa a verdadeira essência do Tambor de Crioula. Em sua jornada, ela tem uma ligação forte com a ancestralidade, a fé religiosa e o amor pela dança. Gisa, oriunda de uma linhagem familiar caracterizada pela espiritualidade e pelo tambor, registrou sua infância no interior de Icatu, onde sua avó realizou celebrações em honra a Santa Maria. Nessas festividades, o tambor era o foco das expressões culturais, e foi nesse local que Gisa iniciou sua dança. *“Minha avó fazia uma festa no interior de Icatu, para Santa Maria. Todo ano tinha tambor de crioula, e eu dançava lá, sempre ia pra lá.”*

Depois da morte de sua avó, as celebrações cessaram, interrompendo por um período sua experiência com o tambor. Contudo, a ligação de Gisa com a dança e as religiões de origem africana continuaram acesas. Como praticante do culto da Mina, ela sentiu a necessidade de manifestar sua espiritualidade através da dança. *“Eu sou da religião de matrizes africanas, eu sou da Mina, e eu precisava. No terreiro que eu frequentava, conheci meu marido, que já era do tambor desde novinho.”* Com o apoio de seu parceiro, Coureiro do Tambor de Leonardo e integrante do Boi de Leonardo, ela venceu suas inseguranças e entrou no grupo.

A sua inclusão no Tambor de Crioula de Leonardo, há sete anos, foi um momento de mudança significativa. Gisa descreve que, mesmo com sua timidez inicial, recebeu apoio e incentivo de outras coreiras, como Regina, que lhe presenteou sua primeira saia para dançar: *“Regina uma vez me botou pra dançar. Eu fiquei morrendo de vergonha, mas ela fez uma saia pra mim. E aí, de repente, eu já fazia parte do tambor de Leonardo.”* Desde então, Gisa tornou-se um ícone do grupo, muitas vezes ligada à energia e à felicidade que ela transmite em suas apresentações.

Ela considera a dança uma vivência de êxtase e transcendência: *“Eu não consigo dançar sem sorrir. Posso estar exausta, mas quando chego pra dançar, parece que todo cansaço, toda dor desaparece.”* O Tambor de Crioula para Gisa, além de ser uma atividade artística, é também um gesto de fé e devoção a São Benedito. Ela declara: *“Eu danço na maior felicidade do mundo para mim e para ele.”*

Gisa acredita que o Tambor de Crioula vai além de uma simples expressão cultural, para ela é uma comemoração comunitária que resiste aos desafios da modernidade. Ela acredita que a roda é um local onde uma união coletiva se consolida: *“A gente vai dançar pra gente mesmo, e tá tudo bem.”* A sua trajetória demonstra como

o tambor é um local para perpetuar a ancestralidade, promover a fé e festejar a comunidade.

O percurso de Gisa Martins evidencia a capacidade transformadora das tradições afro-brasileiras na formação de identidades culturais. A sua energia, a sua devoção e o seu sorriso demonstram claramente como o Tambor de Crioula persiste em encantar e resistir, congregando gerações em torno do sagrado e do coletivo.

4.3.5 Primeira Lembrança de Gisa

O percurso de Gisa Martins no Tambor de Crioula demonstra a influência que moldaram a sua experiência pessoal. Como já apresentado anteriormente, ela teve seu primeiro contato com o tambor ainda na infância, durante as celebrações realizadas por sua avó no interior de Icatu. Contudo, foi na fase adulta que essa conexão se intensificou, estabelecendo-se como um componente crucial na formação de sua identidade e no reforço de suas conexões com a comunidade.

Gisa experimentou o princípio do comunitarismo, um dos fundamentos das tradições afro-brasileiras, de forma singular ao ser recebida pelo grupo do Tambor de Leonardo. *“Eu me sentia assim, tão abraçada... Eles me aceitaram que eu achava que ninguém ia me aceitar ali, sabe?”* ilustra o poder do valor civilizatório coletivo presente nas tradições afro-brasileiras. Essa oportunidade de fazer parte daquele lugar dá a Gisa a oportunidade de afirmar a sua identidade cultural de maneira mais intensa. Mesmo diante de obstáculos que ela sofreu com o seu afastamento, ela admite que o tambor intensifica sua sensação de pertencimento. *“E é isso bem, pra mim é o meu lugar. É onde eu escolhi estar, é onde eu me realizo, é aonde eu me sinto feliz.”* Esta sensação de acolhida ressalta a relevância do comunitarismo como alicerce das expressões culturais de origem africana.

Candusso (2009, p. 67) corrobora essa visão ao afirmar que “este valor está ligado ao convívio comunitário, enquanto normas de convivência e socialização, bem como formas de compartilhar a vida com os demais membros do grupo”. Esta experiência comunitária é crucial para a preservação e evolução das tradições culturais. Ao ser aceita na roda do tambor, Gisa vivencia um ambiente onde as relações de solidariedade e respeito recíproco se fortalecem. Além disso, a recepção no Tambor de Crioula demonstra como essas práticas culturais estabelecem um ambiente de apoio emocional e de identidade coletiva. A roda, como local de expressão comunitária, ultrapassa a mera condição de palco de festa. Ela funciona como um círculo simbólico em que as vivências

peçoais reverberam nas vivências coletivas, fomentando a união social e a preservação das tradições culturais.

A herança ancestral também é evidente na forma como Gisa reativa e aprecia sua ligação com o tambor, mesmo após anos afastados. Ao descrever a emoção de dançar novamente, ela afirma: *“Eu fiquei muito emocionada de dançar no tambor de Leonardo no primeiro dia que eu dancei com o tambor de Leonardo.”* Esta vivência se aproxima das tradições que marcaram sua infância, mantendo os registros de sua avó e fortalecendo sua fé e devoção.

Por fim, figuras como Regina, que a recebeu e a integraram ao grupo, ilustram como as tradições culturais afro-brasileiras mantêm valores como a memória coletiva, onde ela “representa o alimento principal para a manutenção e preservação da tradição e, conseqüentemente, é uma qualidade muito desenvolvida, pois representa a principal fonte de informação e ligação com o passado.” (Candusso, 2009, p. 71). A conexão entre o Tambor de Crioula e a Gisa atua como uma linha condutora que permitiu que ela se conectasse com o presente e revisitasse seu passado e suas tradições, auxiliando na sua manutenção.

4.3.6 Resistência. Fé. Devoção. Amor.

Desempenhando um papel essencial na sua vida, Gisa nos apresenta, pelo seu ponto de vista, o Tambor de Crioula como uma extensão de sua identidade. Para ela, essa manifestação cultural ultrapassa a dança: representa uma manifestação de fé, devoção e amor profundamente arraigada em sua história pessoal e coletiva. Conforme ela descreve, *“o tambor é cravado na minha pele, no meu corpo”*, demonstrando a profundidade do seu vínculo com essa expressão cultural afro-brasileira.

Para Gisa, a dança representa uma manifestação de devoção espiritual e um meio de celebrar suas origens. Ela destaca a ligação entre o Tambor de Crioula e os ancestrais, declarando que prefere dançar descalça, mesmo que isso provoque desconforto físico. De acordo com ela:

E não tem esse negócio de dançar calçada comigo, preto veio dançando e não sabia nem o que era sapato e eu vou dançar de sapato? não, eu danço em cima das pedrinhas, mas eu danço descalça, meu pé vem de lá, cortado que eu nem sinto. Ti juro que o meu pé vem rasgado daí sangrando eu vou sentir quando eu estou em casa. Mas eu danço nas pedrinhas, mas eu não saio, eu só ficava descalça porque para mim sei lá a energia. Fico pensando o povo preto entendeu? Ali não sabia, não tinha calçado, não tinha proteção de nada. E era a felicidade deles. Era a festa que eles faziam para acalantar um pouquinho daquela dor que eu não gosto nem de imaginar. Eu não gosto de pensar nisso, que isso não me mata, sabe? E eu vou dançar calçada porquê? Não danço calçada. Pode ser aonde for, não danço calçada. (Entrevistada Gisa Martins, Coreira, 2024)

Este ato, aparentemente simples, carrega um significado profundo. Os pés descalços criam relações mentais e emocionais específicas. O pé está ligado à alma, portanto, deve ser entendido como um componente essencial dos princípios espirituais das culturas africanas (Zambrano, 2020).

Consideramos que essas forças geradas pela raiz do movimento, recarregam o indivíduo no tempo, no ritmo dos corpos, no ritmo dos mundos, aproximando-nos à nossa força de origem, da evocação dos poderes cósmicos, das suas interligações com os seres humanos. (Falção, 2002, p. 111 *apud* Zambrano, 2020, p. 96)

O gesto se relaciona a persistência das tradições e o respeito pelos estilos de vida de seus antepassados. A decisão de dançar descalço vai além de ser uma prática, é também um gesto de preservação cultural e afirmação da identidade afro-brasileira.

A conexão de Gisa com o tambor vai além da alegria de dançar; ela descreve a atividade como uma conquista espiritual, trazendo toda a religiosidade a luz da sua dança. *"Eu amo dançar tambor de crioula, eu amo dançar para o santo. Eu fico mais feliz dançando, tipo pagando promessa. Tambor de rua, que é o que a gente fala do que uma apresentação oficial em cima de um palco."*, declara, ressaltando a natureza sagrada e ritualística da dança, mesmo quando discutimos que a religiosidade no âmbito dos valores não é vista como religião, mas sim com à vida, que implica respeito ao próximo, alteridade, louvor, saudação, carinho e cuidado com o próximo. (Brandão, 2006, p. 31/32). Esta devoção é mais evidente nas rodas de tambor realizadas ao ar livre, em ambientes comunitários e informais, que ela classifica como mais genuínas e enriquecedoras espiritualmente do que performances formais em palcos.

Além disso, ao registrar a cena de seus ancestrais dançando em situações difíceis para amenizar as dores do cativeiro, Gisa percebe a magnitude desse legado. Era a alegria deles. *"Era a felicidade deles. Era a festa que eles faziam para acalantar um pouquinho daquela dor que eu não gosto nem de imaginar."* Assim, a dança se transforma em um meio de honrar a memória ancestral, por uma forma de reconstruir os fatos, trazendo-os para o presente. *"A memória individual ou coletiva é sempre uma memória social, segundo consta na publicação do Brasil/Mec/Secad"*⁴⁸ (2006, p. 220 *apud* Candusso, 2009, p. 72)

A conexão de Gisa com o tambor ilustra como as tradições afro-brasileiras unem o passado ao presente, estabelecendo um ambiente de identificação e reinterpretação

⁴⁸ Ministério da Educação/Secretária de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade.

cultural. Ela expressa uma ligação profunda com suas origens através da dança, reforçando os valores que fundamentam sua identidade e espiritualidade.

3.3.7 Claudia Regina Avelar Santos

Regina Avelar exibe uma dignidade que reflete o aprofundamento de sua trajetória pessoal e cultural. Claudia Regina Avelar Santos, seu nome completo, carrega as marcas de sua ascendência, vinculando-a diretamente às famílias de seus pais, Leonardo Martins Santos e Edinete Almeida Avelar. Ao escolher o nome "Regina Avelar" para sua identidade, ela enfatiza a herança materna como um ato de reverência e pertença, fortalecendo os vínculos que a ligam à memória familiar e à identidade cultural.

A maneira como Regina se apresenta também evidencia o cuidado e o respeito que ela dedica às suas relações sociais e culturais. O reconhecimento da origem do seu nome demonstra um compromisso com a preservação da sua história e com a identificação dos seus antepassados. Em seu discurso, ela não apenas expõe sua identidade pessoal, mas também sua ligação com a comunidade, enfatizando a importância das raízes familiares na construção de sua trajetória pessoal e na manutenção das tradições que carrega.

A decisão de enfatizar "Regina Avelar" para se apresentar ao público espelha uma perspectiva humanista e acadêmica, onde a memória e a ancestralidade não são meros vestígios de um passado remoto, mas componentes vivos que definem quem ela é atualmente. Regina não se apresenta apenas como uma personalidade individual, mas como parte de um conjunto mais amplo que agrega valor e consolida a cultura que representa.

4.3.8 Início de uma Jornada

A trajetória de Regina foi específica por uma intensa experiência nas tradições culturais que formaram sua identidade desde sua infância. Conforme ela mesma declara:

"O tambor de crioula ele sempre fez parte da minha vida, né? Desde criança, porque meu pai, Leonardo, era um excelente tocador de tambor de crioula... Amo do Bumba meu Boi. Então eu sempre vi muito de perto essas duas, essas duas danças, as duas manifestações e aí o tambor mesmo eu vim pra frente. Uma vez, quando a gente estava. Faz parte. Não só por ser filha do mestre Leonardo mas por estar no grupo, estar na condução de um grupo também contribuindo para isso." (Entrevistada Regina Avelar, Coreira, 2024)

Esta ligação com o tambor e o Bumba Meu Boi não se limita a uma convivência familiar, mas também a uma herança cultural vívida e compartilhada em comunidade. E a maneira como Regina vivencia o Tambor de Crioula reflete profundamente os valores civilizatórios afro-brasileiros, tais como o comunitarismo, a memória social e a

ancestralidade. Para ela, a roda vai além de um mero local de dança, sendo um local de aprendizado, convívio e preservação de conhecimentos ancestrais. "Tambor pra mim é na roda tu olhando o espetáculo e ninguém dança igual", esclarece, enfatizando a individualidade de cada dançarino e a falta de um modelo fixo de performance, ocasionando a variabilidade de corpos e performances possuindo cada uma sua singularidade no momento da dança.

Essa conexão de Regina, não sendo apenas resultado da sua herança, vem também devido a sua participação ativa no grupo, assumindo uma função que ultrapassa a organização e a liderança. *"Você não é só dirigente, você é brincante porque você está ali na regência daquilo ali. Você quer excelência e qualidade."* Possuindo o papel de extrema responsabilidade e de grande memória devido ao seu pai, percebe-se o seu grande papel e a sua responsabilidade diante do grupo.

Como Abib (2005, p. 93) ressalta:

As sociedades de tradição oral, nas quais a memória tem uma importância fundamental, são sempre regidas por uma figura fundamental, responsável pelos processos que envolvem a memória coletiva: a figura do mestre. Este indivíduo tem um papel de fundamental importância no seio de uma cultura, na qual a transmissão do saber passa pela via da oralidade, e por isso depende desses guardiões da memória coletiva para que esta seja preservada e oferecida às novas gerações (Abib, 2005, p. 93).

Ela assume essa função de guardiã da memória ao liderar e envolver-se no grupo, evidenciando que seu dever ultrapassa a organização das apresentações. A sua atuação destaca a relevância de manter a essência do Tambor de Crioula, dando importância à oralidade e aos conhecimentos ancestrais como componentes fundamentais para a manutenção e consolidação desta tradição cultural. Portanto, ela se torna um elemento crucial no processo de preservar a herança coletiva e transmitir às futuras gerações, desempenhando a função que Abib aponta como crucial para a unidade e a identidade cultural.

Regina se colocar também como brincante nos apresenta que mesmo tendo seu papel importante como guardiã, a ludicidade se apresenta na sua vida e na manifestação ou Brincadeira como também denominam manifestações da cultura popular ao qual estão envolvidos. Luckesi nos traz: "enquanto estamos participando verdadeiramente de uma atividade lúdica, não há lugar, na nossa experiência, para qualquer outra coisa além dessa própria atividade. Não há divisão. Estamos inteiros, plenos, flexíveis, alegres, saudáveis". (apud Candusso, 2009, p. 64)

Regina também sinaliza que a roda de Tambor de Crioula é um espetáculo atemporal onde a espontaneidade e a autenticidade se sobressaem. *"Tambor pra mim é*

na roda tu olhando o espetáculo e ninguém dança igual", afirma, reforçando o poder da observação e a singularidade da experiência artística e corporal de cada participante. Bento nos traz que "para que o trabalho aconteça, é indispensável o desenvolvimento da observação. Temos que observar, sem preconceitos, as ações e reações que se produzem no corpo para conseguir tal integração" (Bento, 2004, p. 46). Esta singularidade evidencia a falta de padrões rígidos ou de um ambiente acadêmico formal para o aprendizado: o aprendizado ocorre através da observação, participação e convivência.

4.3.9 A importância do Tambor de Crioula em sua vida

Na visão de Regina, o Tambor de Crioula vai além de uma simples manifestação cultural ou entretenimento, assumindo um papel crucial como símbolo de fé, memória e celebração na sua vida. Ela considera o tambor não apenas como um lugar de distração, mas um instante fortemente ligado à espiritualidade, à tradição e à comunidade. *"Ele vem com um momento de fé, é o momento de acreditar"*, afirma Regina, destacando a conexão do tambor com sua experiência religiosa e suas lembranças mais significativas já citadas anteriormente.

O papel do tambor em sua trajetória está profundamente ligado às celebrações cíclicas que formam o calendário cultural de sua comunidade, iniciando-se no *"Sábado de Aleluia, após a Quaresma"*, e se prolongando por toda a época junina. Regina considera que o tambor simboliza *"a abertura de um ciclo"* que começa com a comemoração do Tambor de Crioula e termina com o término da temporada do Bumba Meu Boi.

E aí quando eu falo na abertura do ciclo, é me referindo ao bumba meu boi que é o tambor que começa e o tambor que fecha, termina esse ciclo do boi e é como pra mim ele é fé, é muita fé. De São Benedito, acredito que as coisas, a saúde e a dificuldade que a gente faz a sempre vai ter um Deus, Então é o regente de tudo, né? (Entrevistada Regina Avelar, Coreira, 2024)

Este ciclo, conduzido pela fé em São Benedito e marcado pelo sincretismo religioso, evidencia uma fusão entre o catolicismo e as tradições africanas, enfatizando a coexistência importadora entre diversos sistemas de fé. Ela declara: *"Enquanto católico, a gente é bem praticante [...] mas a gente tem também nossa fé na matriz africana, que acaba sendo os mesmos santos."* Essa coexistência entre diferentes sistemas de crenças exemplifica os valores civilizatórios afro-brasileiros, nos quais a religiosidade integra e harmoniza diversos aspectos da vida.

Regina, além do aspecto espiritual, destaca o tambor como um local de encontro e fortalecimento dos vínculos comunitários. A roda, composta majoritariamente por mulheres, carrega um rico simbolismo de união e pertencimento, representando pelo movimento da umbigada, que convida o outro a participar da dança. *"Quando consegue se convidar entre as mulheres, se confraternizar, batendo o ventre né? Dando uma umbigada uma na outra, fazendo o convite para estar fazendo parte dessa festa, o tambor é tudo isso"*, ela comenta, destacando a relevância deste local de interação e acolhimento.

Ao analisar esses três contextos onde as coureiras se desenvolveram e aprofundaram o tambor de crioula, temos uma visão do quão importante é a expressão popular para o desenvolvimento pessoal dessas pessoas. Entender que cada acolhimento, cada instante partilhado nesta roda, cada sorriso dado a essas novas dançarinas foi crucial para sua inclusão na manifestação.

Danielle, Gisa e Regina se unem em um universo de ancestralidade e preservação cultural, cada uma oferecendo uma visão singular que, em conjunto, tecem uma trama repleta de significados. Danielle demonstra sua ligação com o Tambor de Crioula como um local de ressignificação de sua identidade cultural, enquanto Gisa destaca o aspecto comunitário e a ancestralidade. Por outro lado, Regina ressalta a espiritualidade e a memória, estabelecendo a dança como um vínculo entre fé, tradição e coletividade. Unidas por princípios civilizatórios afro-brasileiros, tais como ancestralidade, solidariedade, espiritualidade e memória comunitária, essas três mulheres evidenciam que o Tambor de Crioula vai além de uma simples expressão cultural: é um local de resistência, festa e mudança.

Continuando, vou agora demonstrar como os valores civilizatórios se evidenciaram em momentos particulares das performances que presenciaram durante esse período. Notei nas apresentações momentos particulares que destacam valores como comunitarismo, religiosidade, ancestralidade, brincadeiras, entre outros, convertendo a roda em um local de comemoração cultural. Portanto, cada aspecto da manifestação será examinado na totalidade que reafirma e renova esses princípios a cada encontro.

4.4 Entre Sons e Gestos: O Pulsar dos Valores Civilizatórios na Roda do Tambor

Ao discutir o Tambor de Crioula, é fundamental destacar a diversidade de pessoas que participam dessa manifestação cultural, tendo em mente que todos os que participam dessa roda trazem uma bagagem individual de histórias, experiências e identidades. A

dinâmica que resulta dessa diversidade inerente dentro da roda não serve apenas para fomentar a manifestação, mas também destaca, por meio da complexidade das interações que ocorrem durante os momentos de performance, a atenção a si. As trocas que se desenvolvem aqui neste cenário estão profundamente enraizadas nas singularidades de cada participante, trabalhando em direção a uma experiência coletiva cujo valor é maior do que a soma das partes. Portanto, a riqueza do Tambor de Crioula se revela não apenas por meio de sua música e dança, mas também por meio de dinâmicas interpessoais que dão vida à roda, restabelecendo o valor da diversidade como um elemento central na manutenção e reinvenção dessa tradição.

Fica claro que a dinâmica de integração que se percebe no Tambor de Crioula, os valores exibidos, são eles mesmos ressignificados através de tal exercício. Esses valores, anteriormente analisados na vida das coreiras, não se limitam às experiências individuais; ao contrário, eles se expandem e ganham novas expressões nos encontros e interações que ocorrem na roda. Por que, então, não reconhecer essas manifestações como parte intrínseca do que acontece nesses instantes performativos e comunitários? A partir deste ponto, analisaremos como esses valores se fazem presentes e se reafirmam nos gestos, ritmos e conexões estabelecidos no espaço coletivo da roda, compreendendo sua relevância para a perpetuação cultural e para a construção de um senso de pertencimento e identidade compartilhada.

Nas rodas de Tambor de Crioula, é perceptível a evocação de valores que estão profundamente enraizados na história dessa manifestação, sendo a ancestralidade um dos pilares essenciais para sua continuidade e significado. Essa herança cultural não apenas sustenta a prática, porém existem outros valores também que se manifestam de forma dinâmica durante os momentos de interação na roda. Um momento notável acontece durante a punção, um gesto carregado de simbolismo que, por si só, já expressa valores profundos relacionados ao comunitarismo e a ludicidade. Quando duas coreiras estão engajadas nesse movimento, a troca entre elas reflete não apenas a habilidade técnica e a harmonia dos corpos em diálogo, mas também um vínculo de confiança.



Figura 35: Umbigada entre três coreiras - Tambor de Crioula de Leonardo

Fonte: Minha Autoria (2024)

Neste ponto, a entrada de uma terceira coreira adquire um valor particularmente significativo porque a ampliação da interação é ao mesmo tempo, enriquecida por uma dinâmica maior no círculo. Tal gesto acaba simbolizando a abertura e a flexibilidade da manifestação, onde o indivíduo se dissolve no

coletivo para criar algo novo, o momento já revela uma qualidade alterada. Por haver três participantes presentes, o momento é transformado em um que é muito mais complexo e vibrante, revelando novas possibilidades de expressão e diálogo corporal.

Aqui, a ludicidade surgirá como um elemento central dessa interação, manifestando-se de maneira espontânea e cativante durante as interações entre as coreiras. Este aspecto lúdico não cria apenas um clima de festividade e alegria, mas também reforça as interações sociais e comunitárias. A troca de olhares, os sorrisos trocados e a adaptação dos gestos revelam uma dimensão leve e criativa da manifestação, onde o prazer de estar junto e de se comunicar pelo corpo se torna evidente.

Além disso, essa tríade efêmera representa um microcosmo do espírito do Tambor de Crioula: um espaço onde diferentes vozes, histórias e movimentos se encontram e se conectam, fortalecendo a ideia de que a roda é um lugar de troca, reinvenção e fortalecimento de laços comunitários. Dentro desse cenário, a punção transcende uma simples performance, tornando-se um meio de celebração da diversidade e da ancestralidade que sustentam a expressão cultural.

Outro aspecto importante a ser considerado que foi observado nesta manifestação é a circularidade, que acaba se revelando essencial na estrutura do Tambor de Crioula. Sabe-se que quase todas as manifestações populares possuem essa disposição, mas ao observar o fato da roda do Tambor de Crioula, percebemos como ela facilita a ocorrência e o fortalecimento da manifestação. As pessoas que se aproximam para vivenciar o Tambor de Crioula, muitas vezes pela primeira vez, se organizam automaticamente para compor o círculo, transformando a roda em um espaço vivo e dinâmico. Esse arranjo

espacial não é meramente físico, mas carrega um simbolismo profundo, funcionando como um convite à participação, à união e à confraternização.

A circularidade, nesse contexto, promove uma sensação de inclusão e proximidade, permitindo que os participantes, independentemente de sua experiência prévia com o Tambor de Crioula, se sintam à vontade para integrar-se ao movimento da dança. A configuração circular, ao aproximar os indivíduos, cria um ambiente mais acessível, onde a disposição das pessoas na roda facilita sua entrada, tornando-as mais confortáveis para se envolver e dançar.

Com o círculo, o começo e o fim se imbricam, as hierarquias, em algumas dimensões, podem circular ou mudar de lugar, a energia transita num círculo de poder e saber que não se fecha nem se cristaliza, mas gira, circula, transfere-se... (Brandão, 2006, p. 98).

Ao discutir a roda, Tião Rocha (2007) apresenta-a como um ambiente de igualdade e inclusão, onde “todo mundo se vê, não tem dono, a roda tem uma ideia que pertence a todo mundo, todo mundo é educador e a roda não faz eleição, faz consenso “. Nesta configuração circular, todos têm a oportunidade de participar e colaborar, enfatizando a noção de que a roda é, ao mesmo tempo, um espaço democrático e altamente simbólico.

Até mesmo aqueles que nunca vivenciaram o Tambor de Crioula, ao se sentirem naturalmente parte da roda, ressaltam a natureza inclusiva dessa configuração. Ao fomentar um ambiente de integração, a roda possibilita que a comunidade se expresse de forma natural,



Figura 36: Roda do Tambor de Crioula de Leonardo
Fonte: Minha Autoria (2024)

estabelecendo um vínculo emocional e espiritual entre os integrantes. A energia produzida neste espaço comum ultrapassa as limitações pessoais, convertendo a roda em um cenário vibrante de lembrança e tradição.

A religiosidade, mencionada anteriormente, destaca-se como um elemento e é indissociável da roda do Tambor de Crioula. Como evidenciado nos relatos apresentados nas entrevistas, a religiosidade permeia todas as dimensões dessa tradição, constituindo-se um componente essencial da vivência coletiva e individual dos envolvidos. Essa

intensa conexão entre a espiritualidade e a cultura popular se revela em ações simbólicas que enfatizam a sacralidade do instante.



Figura 37: Roda do Tambor de Crioula de Leonardo
Fonte: Minha Autoria (2024)

Uma demonstração evidente dessa ligação pode ser observada no comportamento de certas coreiras ao entrar na roda. Antes de iniciar a dança, essa coreira em particular realiza o sinal da cruz, um gesto carregado de

significado espiritual, que simboliza um pedido de autorização e respeito em relação à esfera sagrada do espaço e da manifestação. Esse gesto ultrapassa o ato físico, representando um diálogo entre o profano e o sagrado, e reafirmando que a roda não é somente um lugar de celebração, mas também um espaço ritual.

Este comportamento indica que, para os brincantes, a roda é percebida como um espaço que combina elementos religiosos, culturais e comunitários, proporcionando uma vivência que vai além do entretenimento. Portanto, o movimento da coreira ao ingressar na roda vai além do mero protocolo, ele representa a reverência à ancestralidade, aos valores da civilização e ao sincretismo religioso que sustentam a riqueza e a profundidade do Tambor de Crioula.

No âmbito das expressões culturais, ficam claro como os valores civilizatórios estão profundamente arraigados, formando a base estrutural das práticas e desempenhos que deles resultam. Esses valores, mesmo que não sejam explicitamente identificados no dia a dia, estão profundamente enraizados nos corpos e nas experiências dos indivíduos que compõem essas expressões. A familiaridade e a naturalidade com que são vivenciados tornam dispensáveis defini-los para entender o que está acontecendo, já que são parte integrante do tecido social e cultural compartilhado por todos os participantes. No entanto, mesmo com essa aparente insignificância na nomeação sua diária, é fundamental identificá-los e realçá-los.

Essa necessidade de identificação e valorização dos valores civilizatórios decorre de um contexto histórico marcado por processos de apagamento e marginalização, especialmente para os povos afrodescendentes. Ao longo de séculos, esses valores foram deslegitimados e, muitas vezes, extinguidos devido às dinâmicas históricas que os

desprivilegiaram. Assim, rever, identificar e reiterar esses componentes culturais não são somente um ato de resistência, mas também uma tática de conservação. Esta atividade de memória ativa reforça a persistência de uma identidade coletiva, garantindo que as gerações atuais e futuras entendam a abundância de sua herança cultural. Como ressalta o pensamento que afirma: "*A ancestralidade é nossa via de identidade histórica; sem ela, não sabemos o que somos e nunca saberemos o que queremos ser*" (Candusso, 2009, p. 73), é a conexão com o passado que ilumina o presente e possibilita a construção de um futuro mais consciente e fundamentado.

CONCLUSÃO

Diversas motivações e fatores contribuíram para a escolha dessa temática, sendo uma delas o forte laço que estabeleci com o Tambor de Crioula, manifestação cultural que sempre me conflituou desde a infância e agora me fascina. Fazer esse movimento de redescoberta da minha ancestralidade e todo poder simbólico acaba resultando na escolha desse tema para esta dissertação e colhendo esses frutos não só acadêmicos, mas também como realização pessoal. Posteriormente, me ver e me colocar nesse lugar de coreira, surge essa necessidade de aprofundar o estudo dessa figura, personagem central dessa dança, demandando uma análise aprofundada e apresentando que a música e a dança, a coreira e as toadas sempre andaram juntas. Aqui, busquei sistematizar conhecimentos sobre esse elo, aprofundando conceitos da musicalidade com Kubik, da corporeidade com Nketia, e analisar as características da dança do Tambor de Crioula, com foco na performance dessas coreiras com Pires e Ferretti, apresentando essa grande teia de tecnologias ancestrais que os valores civilizatórios sempre se propuseram a fazer. Diante disso, a pesquisa acaba atingindo os objetivos, me permitindo ter um melhor entendimento da manifestação, possibilitando uma compreensão mais aprofundada da musicalidade dessas intérpretes e das transformações pessoais que carregarei ao longo da minha história. Fica evidente que, apesar de todo o processo histórico desfavorável, a dança hoje acaba sendo reconhecida, revelando todas as suas raízes e tendo o Tambor de Crioula de Leonardo lutando até hoje pela preservação de suas tradições e memórias.

Observar o corpo dessas coreiras, é perceber que tudo se trata de uma construção sociocultural que acaba se moldando a partir da coletividade e das experiências individuais. Ver cada coreira com sua particularidade, expressando as suas vivências, resulta em uma identidade gestual única. O jogo, presente na manifestação cultural, estabelece um conjunto de normas que direcionam a dança dessas coreiras, possibilitando a formação de um ambiente lúdico e imaginativo. A dança vai além da rotina, proporcionando um ambiente para a manifestação do corpo e a vivência de momentos excepcionais. A análise minuciosa dos movimentos da coreira demonstra uma relação intrincada com os componentes da roda, posicionando sua performance em um contexto que oscila entre o sagrado e o profano, o ritual e a celebração.

Essa pesquisa acaba demonstrando a importância de se conectar as raízes culturais para compreender a complexidade humana. Ao entrar nesse processo de análise da dança como uma expressão cultural viva, percebi como ela se constitui em um espaço de

resistência, afirmação de identidade e transmissão de valores. Ao desvendar os códigos e significados dessas performances das coreiras nessa pesquisa, resulta em uma contribuição para a valorização do patrimônio cultural maranhense e para a promoção da diversidade cultural.

REFERÊNCIAS

- ABIB, Pedro. **Capoeira Angola**: cultura popular e o jogo dos saberes na roda. Campinas e Salvador: Unicamp e Edufba, 2005.
- ABREU, Martha. Canções Escravas. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz; GOMES, Flávio dos Santos. **Dicionário da Escravidão e Liberdade**: 50 textos críticos. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 133-140.
- ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson, **Fotoetnografia**: um Estudo de Antropologia Visual sobre o Cotidiano, Lixo e Trabalho, Porto Alegre: Palmarinca, 1997.
- ALVES, Teodora de Araújo. **Herdanças de corpos brincantes**: os saberes da corporeidade/africanidade em danças afro-brasileiras. 2003. 179 f. Tese (Doutorado) - Curso de Centro de Ciências Sociais Aplicadas, Programa de Pós-Graduação em Educação., Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2003.
- ANTÔNIO, Márcia M. **Foi da África até a Vila África**. São Paulo: Andreato Comunicações e Cultura, 2007 [entrevista]
- ANTONIL, André José. **Cultura e opulência no Brasil por suas drogas e minas**. Rio de Janeiro: IBGE, 1963.
- BAILY, John. Music Structure and Human Movement. In: HOWELL, Peter; CROSS, Ian; WESS, Robert (org.). **Musical Structure and Cognition**. Londres: Academic Press, 1985, p. 237-258.
- BARRAUT, Jean-Louis. Le Corps magnétique. **Cahiers Renaud-Barrault**, Paris, n.99, p. 71-135. 1979.
- BENTO, Maria Enamar. **Angel Vianna**: a pedagogia do corpo. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Unirio, 2004.
- BERARDINELLI, Lina Márcia M.; SANTOS, Mauro Leonardo S. Questões éticas na pesquisa de enfermagem subsidiadas pelo método audiovisual. **Texto & Contexto-Enfermagem**, v. 14, p. 124-130, 2005.
- BOGDAN, Robert C. e BIKLEN, Sari Knopp. **Qualitative research for education**: an Introduction to theory and methods. Boston: Allyn and Bacon, Inc., 1982.
- BONI, Valdete; QUARESMA, Sílvia Jurema. Aprendendo a entrevistar: como fazer entrevistas em Ciências Sociais. **Revista eletrônica dos pós-graduandos em sociologia política da UFSC**, v. 2, n. 1, p. 3, 2005.
- BONNEWITZ, Patrice. **Primeiras lições sobre a sociologia de P. Bourdieu**; tradução de Lucy Magalhães. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- BOURDIEU, Pierre; PASSERON, Jean Claude. **A reprodução**: elementos para uma teoria do sistema de ensino. 3. ed., Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.
- _____. **A Reprodução**. Elementos para uma teoria do sistema de ensino. Francisco Alves Editora S/A: Rio de Janeiro, 1975.
- BLACKING, J. **How musical is man?** Seattle: University of Washington Press, 1976.
- BRANDÃO, Ana Paula (coord.). **Saberes e fazeres, vol. 1**: modos de ver. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 2006.
- _____. **Saberes e fazeres, vol. 3**: modos de interagir. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 2006b.
- BRASIL. **Decreto-Lei n 25, de 30 de novembro de 1937**. Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del0025.htm>. Acesso em: 07 jan. 2025.
- BRASIL. Ministério da Educação/Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e

- Diversidade. **Orientações e ações para a educação das relações étnico-raciais**. Brasília:SECAD, 2006.
- BRESLER, Liora e STAKE, Robert E. Qualitative Research Methodology in Music Education. In: COLWELL, Richard (ed.). **Handbook of research on music teaching and learning**. New York: Schirmer Books/ MENC- Music Educators National Conference, 1992. Pp. 75-90.
- BROWN, Nina; MCILWRAITH, Thomas; GONZÁLEZ, Laura Tubelle de. **PERSPECTIVES: an open introduction to cultural anthropology**. 2. ed. Arlington, Va: American Anthropological Association, 2020.
- BURGESS, Robert. **In the field: an introduction to field research**. London: Routledge, 1995.
- CALEIRO, R. C. L.; MOTA, F. A. Demonizar para converter: o discurso carismático frente às religiões afro-brasileiras. **Revista Educare Iseib**, Montes Claros, v. 2, 2006.
- CANDUSSO, Flavia. **Capoeira de Angola, educação musical e valores civilizatórios afro-brasileiros**. 2009. 244 f. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador (Ba), 2009.
- CASTRO, Renato Moreira Varoni de et al. Diversidade na formação de professores de música: o caso do tambor de crioula no Maranhão. **Opus**, v. 25, n. 1, p. 183-199, jan./abr. 2019. <http://dx.doi.org/10.20504/opus2019a2508>
- CARDOSO, Rafael; FRANSE, Olívia; WADA, Mieko. A tradição e história das tribos de índio, brincadeira do Carnaval do Maranhão. **G1 MA e TV Mirante**, São Luís, 25 de fev. de 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/ma/maranhao/carnaval/2019/noticia/2019/02/25/a-tradicao-e-historia-das-tribos-de-indio-brincadeira-folclorica-do-carnaval-do-maranhao.ghtml>. Acesso em: 08 de ago. de 2024.
- CARVALHO, Rafael Rodrigues. **Acontecimento E Convívio No Ato De Espectar: práticas de trans/formação do espectador teatral**. 2019. 234 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós- Graduação em Artes Cênicas., Departamento de Artes Cênicas, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto (Mg), 2019.
- COELHO, Marco Antônio e FALCÃO, Aluísio. Antônio Nóbrega: um artista interdisciplinar. **Estudos Avançados**, vol. 9, n. 23, 1995. Pp. 59 – 70.
- COSTA, C. G.; SOUSA, G. D. S. A.; VIEIRA, I. A Inquietação na Arte e nas Performances Culturais. **Revista Fragmentos de Cultura - Revista Interdisciplinar de Ciências Humanas**, Goiânia, Brasil, v. 28, n. 3, p. 305–307, 2018. DOI: 10.18224/frag.v28i3.6947. Disponível em: <https://seer.pucgoias.edu.br/index.php/fragmentos/article/view/6947>. Acesso em: 8 nov. 2024.
- INSTITUTO BRINCANTE. **Danças Brasileiras – Tambor de Crioula - #Brincanteemcasa**. Youtube, 06 de abril de 2020. < Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=58DRm2t6EAA>>. Acesso em: 09 de set. de 2024.
- DANIEL, Yvonne. **Rumba: Dance and social change in contemporary Cuba**. Indiana University Press, 1995.
- DEAN, Jock. Madre Deus de trabalho, história e influência cultural de São Luís. **O Estado**, São Luís, 11 de out. de 2022. Disponível em: <https://imirante.com/oestadoma/noticias/2015/02/15/madre-deus-de-trabalho-historia-e-influencia-cultural-de-sao-luis>. Acesso em: 08 de ago. de 2024.
- DE MENEZES BASTOS, Rafael José. Apùap world hearing: On the Kamayurá phonological-auditory system and the anthropological concept of culture. **The World of Music**, p. 85-96, 1999.

- DENZIN, Norman K. e LINCOLN, Yvonna S. **The Sage Handbook of qualitative research**. 3a ed. Thousand Oaks: Sage Publications, 2005.
- DESCULTURAÇÃO. In: MICHAELIS, Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa, Ed. Melhoramentos, 2023. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=descultura%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em: 14 de ago. 2023.
- DOS SANTOS, Juana Elbein y DEOSCOREDES M. A Religião e cultura negra. In: **Africa en America Latina**. México: UNESCO y Siglo Veintiuno editores, 1977.
- DUBATTI, Jorge. **Introducción a los estudios teatrales**. Buenos Aires: Atuel, 2012.
- DUBATTI, Jorge. **O teatro dos mortos: introdução a uma filosofia do teatro**. Edições Sesc, 2017.
- ECO, Umberto. **Obra Aberta: Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- ELLIOT, D. J. Música, educación y valores musicales. In: GAINZA, V. H. (Org.). **La transformación de la educación musical a las puertas del siglo XXI**. Buenos Aires: Guadalupe, 1998. p. 11-32
- ECKERT, C.; ROCHA, A. L. C. da. Etnografia: Saberes e Práticas. **ILUMINURAS**, Porto Alegre, v. 9, n. 21, 2008. DOI: 10.22456/1984-1191.9301. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/iluminuras/article/view/9301>. Acesso em: 5 fev. 2024.
- FEAGIN, Joe R., ORUM, Anthony M. e SJOBERG, Gideon (eds.). **A case for the case study**. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1991.
- FERNANDES, Nathalia Vince Esgalha. A raiz do pensamento colonial na intolerância religiosa contra religiões de matriz africana. **Revista Calundu**, [S. l.], v. 1, n. 1, 2017. DOI: 10.26512/revistacalundu.v1i1.7627. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/revistacalundu/article/view/7627>. Acesso em: 12 ago. 2024.
- FERRETTI, Sergio (org.). **Tambor de Crioula: Ritual e espetáculo**. São Luís: Comissão Maranhense de Folclore, 2002.
- FERRETTI, Sergio Figueiredo. MÁRIO DE ANDRADE E O TAMBOR DE CRIOULA DO MARANHÃO. **Revista Pós Ciências Sociais**, v. 3, n. 5, 19 Mar 2012. Disponível em: <https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/rpcsoc/article/view/805>. Acesso em: 8 set 2024.
- FONTANA, Andrea e FREY, James H. The interview: from structured questions to negotiated text. In: DENZIN, Norman K. e LINCOLN, Yvonna S. (eds.). **Collecting and interpreting qualitative materials**. 2ª ed. Thousand Oaks: Sage Publications, 2003. Pp. 61- 106.
- FURLANETTO, Beatriz Helena. O Bumba-meu-boi do Maranhão: território de encontros e representações sociais. **Revista RA'EGA-O Espaço Geográfico em Análise, Curitiba**, n. 20, p. 107-113, 2010.
- GAUTHEROT, MARCEL. Marcel Gautherot Homens dando pernada no tambor de crioula Cururupu Maranhão, 1958. Disponível em: <https://jornaldoporaio.wordpress.com/2018/03/30/fotografo-marcel-gautherot-gururupu-mamaranhao-de-amanda/marcel-gautherot-homens-dando-pernada-no-tambor-de-crioula-cururupu-maranhao-1958-3/> Acesso em: 07 de jan. de 2025.
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1978.
- GERHARDT, T. E; SILVEIRA, D. T. **Métodos de pesquisa**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.
- GERRING, John. **Case study research: principles and practices**. New York: Cambridge University Press, 2007.

- GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002.
- GIORGI, A., SOUSA, D. **Método Fenomenológico de Investigação em Psicologia**. Lisboa: Fim de século, 2010.
- GOMES, Maria Antonieta F. Interpretações Teóricas do Fenômeno Tonal nas Línguas Humanas. **Universitas**, n. 31, p. 11-37, 1982
- GRAEFF, Nina. **Os ritmos da roda: tradição e transformação no samba de roda**. Salvador: Edufba, 2015. 164 p.
- HAGUETTE, Teresa Maria Frota. **Metodologias qualitativas na Sociologia**. 5a edição. Petrópolis: Vozes, 1997.
- HOBBSAWN, Eric; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- HOOD, Mantle. The Challenge of "Bi-Musicality". **Ethnomusicology**, v. 4, n. 2, p. 55-59, 1960.
- HOORNAERT, Eduardo. **História da Igreja no Brasil; ensaio de interpretação a partir do povo. História Geral da Igreja na América Latina**. Petrópolis: Vozes, 1977.
- JACKENDOFF, Ray; LERDAHL, Fred. **A Generative Theory of Tonal Music**. Cambridge e Londres: The MIT Press, 1983.
- KOETTING, James. Analysis and Notation of West African Drum Ensemble Music. **Selected Reports**, v. 1, n. 3, p. 115-146, 1970.
- KEBACH, Patrícia Fernanda Carmem et al. **Expressão musical na educação infantil**. Porto Alegre: Mediação, 2013.
- KUBIK, Gerhard. Xylophone playing in southern Uganda. **The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland**, v. 94, n. 2, p. 138-159, 1964.
- KUBIK, Gerhard. **Theory of African Music**. Chicago: Chicago University Press, 2010. (v. 2)
- INOCÊNCIO, Nelson Olokofá. Sujeito, corpo e memória. In: BRANDÃO, Ana Paula (coord.). **Saberes e fazeres, vol. 1: modos de ver**. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 2006. Pp. 53-59.
- LANGONI, Giovana Pereira. "Etnocídio - Pierre Clastres". In: **Enciclopédia de Antropologia**. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia, 2022. Disponível em: <https://ea.fflch.usp.br/conceito/etnocidio-pierre-clastres>. Acesso em: 28 de ago. de 2024.
- LEITE, Fábio. Valores civilizatórios em sociedades negro-africanas. **África: Revista do Centro de Estudos Africanos**. Vol. 18-19, n. 1, 1995/96. Pp. 103-118.
- LEFEBVRE, Henri. **La vida cotidiana en el mundo moderno**. Madrid: Alianza Editorial, 1968.
- LESSARD-HÉBERT, M., GOYETTE, G., & BOUTIN, G. (2008). **Investigação Qualitativa: Fundamentos e Práticas** (3ª ed.). Lisboa: Instituto Piaget.
- LEVITIN, Daniel J. **A música no seu cérebro: a ciência de uma obsessão humana**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.
- LIGIÉRO, Zeca. Batucar-Cantar-Dançar: desenhos das performances africanas no Brasil. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, Minas Gerais, v. 21, n. 1, p. 133- 146, 2011.
- LOPES, Nei. **Bantos, malês e identidade negra**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- LOPES, Eveline. Casinha da Roça anima Carnaval de São Luís. **Terra**, São Luís, 24 de fev. de 2009. Disponível em: <https://www.terra.com.br/diversao/carnaval/casinha-da-roca-anima-carnaval-de-sao-luis,8f28812f74e6d310VgnCLD200000bbcecb0aRCRD.html>. Acesso em: 08 de ago. de 2024.

- LUZ, Marco Aurélio. **Agadá: dinâmica da civilização africano-brasileira**. 2a ed. Salvador: Edufba, 2000.
- MANTOVANI, Michele Rosita; DOS SANTOS, Regina Antunes Teixeira. Categorias Psicossensoriais da prática pianística em diferentes níveis de expertise: perspectivas de deliberação. **Opus**, v. 24, n. 3, p. 26-54, 2018.
- MARSHALL, Catherine e ROSSMAN, Gretchen B. **Designing qualitative research**. 4a. ed. Thousand Oaks: Sage Publications, 2006.
- MEIHY, José Carlos Sebe B.. **Manual de história oral**. 5 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2005.
- MERRIAM, A O. **The anthropology of music**. U.S.A.: Northwestern University Press, 1964.
- MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021. 256 p.
- MATOS, Olgária. **A escola de Frankfurt: luzes e sombras do iluminismo**. São Paulo: Moderna, 1993.
- MATTOS, Wilson Roberto de. Valores civilizatórios afro-brasileiros, políticas educacionais e currículos escolares. **Revista da FAEEBA – Educação e Contemporaneidade**, vol. 12 n. 19, 2003. Pp. 229-234.
- MOURÃO, Fernando Augusto Albuquerque. Múltiplas faces da identidade africana. **África: Revista do Centro de Estudos Africanos**. Vol. 18-19, n. 1, 1995/96. Pp. 5-21.
- MONTELES, Nayara Joyse Silva. **Ecossonâncias: o protagonismo da mulher no tambor de crioula**. 2020. 208 f. Tese (Doutorado) - Curso de Faculdade de Ciências Sociais (Fcs), Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2020.
- MOREIRA NETO, Euclides. **O "vai querer" dos blocos tradicionais**. São Luís: EDUFMA, 2019. 308p.
- NAJMANOVICH, Denise. **O sujeito encarnado – questões para pesquisa no/do cotidiano**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
- NOBREGA, Antônio. Naturalmente-Teoria e jogo de uma dança brasileira. **estudos avançados**, v. 26, p. 288-298, 2012.
- OEHRLE, Elizabeth e EMEKA, Lawrence. Thought systems informing the musical arts. In: **Musical arts in Africa: theory, practice and education**. Pretoria, University of South Africa, 2003. Pp. 38-51.
- OLIVEIRA, Ana. Diversidade cultural como categoria organizadora de políticas públicas. In: TEIXEIRA, João G.; GARCIA, Marcus V.; GUSMÃO, Rita (orgs.). **Patrimônio imaterial, performance cultural e (re) tradicionalização**. Brasília: Transe/Ceam/UNB, 2004.
- NKETIA, J. H. Kwabena. The Interrelations of African Music and Dance. **Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae**, vol. 7, p. 91–101, 1964 (1965).
- _____. **The music of Africa**. New York: W.W. Norton & Company, Inc., 1974. 228 p.
- NZEWI, Meki. **A contemporary study of musical arts informed by African indigenous knowledge system**. Volume two. The stem: growth. Centre for indigenous instrumental African music and dance (Ciimda), 2007.
- ROCHA, Tião. Para educador, escola formal não serve para educar. Entrevista concedida para Uirá Machado. **Folha de São Paulo**, 26.11.2007a.
- PENNA, Maura. **Música(s) e seus ensino**. Porto Alegre: Sulina, 2008.
- PIEDADE, Acácio. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos. **Per Musi - Revista Acadêmica de Música**, Belo Horizonte, n. 23, p. 103-112, 2011.
- PIEDADE, Acácio T. C.. A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre

- a retoricidade na música. **El Oído Pensante**, Argentina (Buenos Aires), v. 1, p.1-23, 2013.
- PINTO, T. DE O.. Som e música. Questões de uma antropologia sonora. **Revista de Antropologia**, v. 44, n. 1, p. 222-286, 2001.
- PONTES, Paulo AL et al. Características das vozes roucas, ásperas e normais: análise acústica espectrográfica comparativa. **Revista Brasileira de Otorrinolaringologia**, v. 68, p. 182-188, 2002.
- PHELPS, Roger P., SADOFF, Ronald H, WARTBURTON, Edward C, e FERRARA, Lawrence. **A guide to research in music education**. 5th ed. Lanham: Scarecrow Press, 2005.
- PIRES, Cássia. **Coreiras**: performance e jogo no tambor de crioula. São Luís:EDUFMA, 2019.
- SAMPIERI, Roberto Hernández; COLLADO, Carlos Fernández; BAPTISTA LUCIO, Maria del Pilar. **Metodologia de Pesquisa**. 5. ed. Porto Alegre: Penso, 2013. Tradução: Daisy Vaz de Moraes; Revisão Técnica: Ana Gracinda Queluz Garcia, Dirceu da Silva, Marcos Júlio.
- SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Jorge ZaharEditor/Ed. UFRJ, 2001.
- SANTOS, Juana Elbein dos. **Os Nagô e a morte**: Pàdè, Asèsè e o culto Égun na Bahia. Petrópolis: Vozes, 1976.
- SANTOS, Gevanilda. **Movimento negro**: letramento de vivência e reexistência. Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN), v. 10, p. 399-424, jan. 2018.
- SEBRAE., Serviço Brasileiro de Apoio Às Micro e Pequenas Empresas. **Catálogo Sebrae do Artesanato na Grande São Luís**. São Luís (Ma): S.N., 2016.
- SOARES, Isabella Amaral et al. Acumulação, Repetição, Sobreposição A festa de largo como partida da arte participativa–Looping: Bahia Overdub. **Pitágoras 500**, v. 8, n. 1, p. 35-46, 2018.
- SOUSA, Andréia Lisboa. Valores afro-brasileiros na educação. *Boletins*, n. 22, nov. 2005.
- SOUZA, Liliane Pereira de. A violência simbólica na escola: contribuições de sociólogos franceses ao fenômeno da violência escolar brasileira. **Revista LABOR**, Fortaleza, v. 1, n.7, p. 20-34, 2012.
- SCHECHNER, Richard. **Performance: teoría y prácticas interculturales**. Buenos Aires: Rojas: UBA, 2000.
- SCHECHNER, Richard. Performers e Espectadores: Transportados e Transformados. In **Revista Moringa Artes do Espetáculo**. Vol 2. N1. 2011.
- SCHECHNER, Richard. **Performance studies**: an introduction. 3. ed. New York (Ny): Routledge, 2013.
- SCHNEIDER, Rebecca. **Performing remains**: art and war in times of theatrical reenactment. New York, Ny: Routledge, 2011.
- SMITH, Linda Tuhiwai. On tricky ground. Researching the native in the age of uncertainty. In: DENZIN, Norman K. e LINCOLN, Yvonna S. (eds.). **The Sage Handbook of qualitative research**. 3a ed. Thousand Oaks: Sage Publications, 2005. Pp. 85-108.
- STOER, S. R. A genética cultural da reprodução. **Educação, Sociedade & Culturas**, n.º 26, 2008, 85-90.
- TAVARES, Julio Cesar de Souza. **Gingado and cooling out**: The Embodied Philosophies of the African Diaspora. Tese de Doutorado em Filosofia. The University of Texas at Austin December, 1998.

- TAVARES, Julio Cesar de Souza. **Dança de guerra** - arquivo e arma: elementos para uma Teoria da Capoeiragem e da Comunicação Corporal Afro-brasileira. Belo Horizonte: Nandyala, 2012. 168p.
- TINHORÃO, José Ramos. **Música popular de índios, negros e mestiços**. Petrópolis: Vozes, 1972.
- TURNER, Victor. **The Anthropology of Performance**. PAJ Publications, 1986.
- TRINDADE, Azoilda Loretto da. **A formação da imagem da mulher negra na mídia**. Tese (Doutorado em Comunicação). Escola de Comunicação Social. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro (RJ), 2005a.
- TRINDADE, Azoilda Loretto da. **Valores Civilizatórios Afro-brasileiros na educação infantil**. MEC– Valores afro-brasileiros na Educação. Boletim, v. 22, 2005b.
- TRINDADE, Azoilda Loretto da. Valores e referências afro-brasileiras. BRANDÃO, Ana Paula (coord.). **Saberes e Fazeres - Modos de Interagir**. Projeto A cor da cultura (1ª ed, v. 3). Rio de Janeiro (RJ): Fundação Roberto Marinho, 2006.
- TRIVIÑOS, Augusto Nibaldo Silva. **Introdução à pesquisa em ciências sociais: a pesquisa qualitativa em educação**. São Paulo: Atlas, 1987
- VANSINA, J.. A tradição oral e sua metodologia. In: KI-ZERBO, Joseph (ed.). **História geral da África I: metodologia e pré-história da África**. 2. ed. Brasília: Unesco, 2010. p. 992.
- VAZ, Alexandre F. Memória e progresso: sobre a presença do corpo na arqueologia da modernidade em Walter Benjamin. In: SOARES, Carmem L. (Org.). **Corpo e História**. Campinas, SP: Autores Associados, 2001.
- VIANA, Raimundo Nonato A. **Bumba meu boi, Cacuriá e Tambor de Crioula: expressões da linguagem do corpo na educação**. (Dissertação de Mestrado). Programa de Pós-graduação em Educação. Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal/RN: UFRN, 2002.
- WATERMAN, Richard. African American Influences on the Music of the Americas. In: TAX, S. (Org.). **Acculturation in the Americas**. Chicago: Chicago Univ. Press, 1952.
- ZAMBRANO, Pilar Echeverry. A pedagogia do pé e do ventre: a relação das danças de matriz africana com os princípios terra-água e ancestralidade-feminilidade. **De Corpo Inteiro: corpo, cultura e educação no tempo presente**, Salvador, v. 1, n. 1, p. 93-106. 2020.

ANEXOS

Entrevistas

Gisa Martins

Entrevistador

Boa noite, Gisa. Muito obrigado por me receber nesse horário nesse sábado. Que era pra você está descansando.

Gisa

Mas é um prazer. Te agradeço por ter me escolhido para participar.

Entrevistador

Eu queria que tu te apresentasse, contasse quem é você e como começou a dançar o tambor de crioula.

Gisa

Então, meu nome é Gisa Martins. Na verdade, meu nome é Gisley Ângela, mas meu nome e nosso grande amigo me chama de Gisa e eu prefiro. Quando eu era pequena, a minha avó, ela fazia uma festa no interior de Icatu. Ela fazia uma festa para Santa Maria, minha avó. Ela é filha de Ângelo e eles são todos de lá e de cá, inclusive a minha mãe. E aí ela fazia essa faixa e todo ano tinha tambor de crioula. Um dia e eu dançava lá, sempre ia pra lá, dançava lá. Mas eu tinha vergonha de dançar aqui, porque eu percebia que era muito diferente a dança do interior pra dança aqui em São Luís. E eu tinha muita vergonha porque eu achava que eu não sabia dançar e eu era bem desengonçada mesmo. E aí eu ia pagar essa promessa. Não era uma vez no ano, aí minha avó faleceu. A festa não aconteceu mais, aí pronto, eu não dancei mais em lugar nenhum. Só que eu sentia que eu precisava, porque eu sou da religião de matrizes africanas, eu sou da Mina e eu precisava. Então, no terreiro que eu que eu frequentava, entrou uma pessoa, na verdade eu conheci meu marido, meu atual companheiro. Fora em um bloco afro que eu também dançava. Ele já era do tambor de Crioula desde novinho. Ele é de Cururupu, criado, nascido e batizado na boca do tambor. E aí ele é coureiro do tambor de Leonardo a muitos anos ele toca no boi de Leonardo há muitos anos, no boi e no tambor de crioula. E aí, quando a gente se conheceu, se envolveu, que a gente foi ficar junto de fato, ele começou a me levar. E eu sou doida por dança. Eu gosto de dançar tudo que eu possa imaginar. Eu amo dançar. Só que eu ficava com vergonha, sim, mas eu vou. Aí Regina uma vez me botou pra dançar e eu fiquei morrendo de vergonha, mas me botou pra dançar e fez uma saia pra mim. Eu nem sabia do grupo e fui dançando. E eu: meu Deus já faço parte do tambor

de Leonardo? Ela: SIM. Então tudo bem e a partir daí faz sete anos que eu danço no tambor de Leonardo e foi assim que começou. E aí outras brincadeiras começaram a me ver nas apresentações, porque o povo por aí já diz: Gisa, tu é a cara do tambor de Leonardo.

Mas aí eles viam como eu quando eu vou dançar o tambor de crioula, eu não sei explicar. É uma felicidade. Se tu for perceber, eu não consigo dançar sem sorrir. Eu não consigo. Eu só danço sorrindo o tempo todo. Posso ta exausta, mas quando eu chego pra dançar parece que é tudo cansaço, aquela dor que eu tô sentindo nas pernas. Tudo acaba e eu danço, danço, danço, eu não quero saber, só quero dançar. E aí eu uni o útil ao agradável. Porque eu não danço só pelo prazer da dança em si. Também tem aquela fé no santo, que é de São Benedito, que, aí meu Deus do céu. Eu faço devoção e é um prazer para mim. Eu danço na maior felicidade do mundo para mim e para ele.

E foi assim minha história com o tambor de Crioula.

Entrevistador

Me diz qual foi tua primeira lembrança com o tambor assim, com a primeira roda? Qual foi o teu sentimento?

Gisa

Eu não lembro, eu era muito criança.

Entrevistador

Tu tinhas quantos anos?

Gisa

Tinha uns seis, sete anos.

Entrevistador

Então tu não tens essa lembrança.

Gisa

Mas eu fiquei muito emocionada de dançar no tambor de Leonardo no primeiro dia que eu dancei com o tambor de Leonardo.

Entrevistador

Então me diz essa tua lembrança.

Gisa

Nossa...

Eu me sentia assim, tão abraçada, tão ... Eles me aceitaram que eu achava que ninguém ia me aceitar ali, sabe? Apesar da minha mãe dizer que eu nasci no corpo errado, o que era para me ser bem pretinha, porque eu gosto do preto, mesmo. Eu não me sinto uma

mulher branca. Eu não me sinto, tá entendendo? Eu não sinto. E aquilo ali pra mim. Regina ter permitido eu aberto as portas para eu estar ali naquele meio. Nossa, pra mim foi uma felicidade. Eu fiquei muito feliz, porque eu me sentia uma negona.

Entrevistador

Estou aqui, aqui é o meu lugar.

Gisa

E é isso bem, pra mim é o meu lugar. É onde eu escolhi estar, é onde eu me realizo, é aonde eu me sinto feliz.

Entrevistador

Qual o significado do tambor de crioula na tua vida?

Gisa

Resistência. Fé. Devoção. Amor.

Nossa! Tambor de crioula. Ele é cravado na minha pele, no meu corpo. Eu morro de medo de um dia eu não poder mais dançar no tambor de crioula. Porque se eu tiver de bengala eu danço com medo de não poder mais nem de bengala. Porque eu amo a minha paixão, sabe? Dançar o tambor de Crioula pode ver minha cara na hora que tô dançando. Sou apaixonada. Assim, nossa, nem eu mesma sabia que eu amava tanto aquilo ali. Sabe? Que eu dançava. Olha, vou brincar aqui um pouquinho lá no interior e aqui foi assim a realização de uma coisa que eu nem imaginava, o sentimento que eu trazia comigo e não sabia, sabe? Eu amo dançar tambor de crioula, eu amo dançar para o santo. Eu fico mais feliz dançando para uma, tipo pagando promessa. Tambor de rua, que é o que a gente fala do que uma apresentação oficial em cima de um palco. Eu gosto de estar de pé no chão. E não tem esse negócio de dançar calçada comigo, preto veio dançando e não sabia nem o que era sapato e eu vou dançar de sapato? não, eu danço em cima das pedrinhas, mas eu danço descalça, meu pé vem de lá, cortado que eu nem sinto. Ti juro que o meu pé vem rasgado daí sangrando eu vou sentir quando eu estou em casa. Mas eu danço nas pedrinhas, mas eu não saio, eu só ficava descalça porque para mim sei lá a energia. Fico pensando o povo preto entendeu? Ali não sabia, não tinha calçado, não tinha proteção de nada. E era a felicidade deles. Era a festa que eles faziam para acalantar um pouquinho daquela dor que eu não gosto nem de imaginar. Eu não gosto de pensar nisso, que isso não me mata, sabe? E eu vou dançar calçada porquê? não danço calçada. Pode ser aonde for, não danço calçada.

Regina Avelar

Entrevistador

Boa Noite Regina. Eu vou fazer umas três perguntinhas, tá? Coisas bem diretas. A primeira pergunta eu queria que tu te apresentasses e queria te perguntar como você começou a dançar o tambor de crioula.

Regina

Então é, meu nome Regina Avelar, Claudia Regina Avelar Santos. Mas essas pessoas só me chamam de Regina. Eu uso o nome Regina Avelar e o Avelar, que é o sobrenome da minha mãe. Vim trazendo o Claudia Regina Avelar Santos. Santos, Martins Santos é do meu pai, Leonardo Martins Santos e a minha mãe era o nome era Edinete Almeida Avelar, aí eu uso Regina Avelar para me apresentar para a senhora e senhores!

Entrevistador

Como é que você começou a dançar o tambor?

Regina

O tambor de crioula ele sempre fez parte da minha vida, né? Desde criança, porque meu pai, Leonardo, era um excelente tocador de tambor de crioula né? Tocador de tambor de crioula. Amo do Bumba meu Boi. Então eu sempre vi muito de perto essas duas, essas duas danças, as duas manifestações e aí o tambor mesmo. Eu vim pra frente. Uma vez, quando a gente estava. Faz parte. Não só por ser filha do mestre Leonardo mas por estar no grupo, estar na condução de um grupo também contribuindo para isso. Você também é brincante. Você não é só dirigente, você é brincante porque você está ali na regência daquilo ali. Você quer excelência e qualidade. E às vezes as pessoas até questionavam. Você manda dançar, convida para o tambor, mas você mesma não dança tambor. E com isso eu fui aprendendo. Fui pegando que a gente sempre acaba. Eu estou muito crioula, ele não tem uma, eu diria. Ele não segue um padrão de apresentação, não. Ele é um espetáculo atemporal. Aí você chega aí compõe a roda, você dança, você se expressa da melhor forma que você puder fazer isso. E é assim eu vim trazendo para dentro de mim. Mas claro, você é você tem sempre alguém que você olha, que você gosta muito, tem muitas coreiras de referência, que você dança, que você se apresenta e daí Eu tenho várias referências que fizeram com que também que ti espelha ou acha bonito e que eu acho que está muito e tem muito isso, que não vai pra academia como agora a galera tá falando essa questão de: faz oficina ensinar, vai para a academia. Não, não tem isso. Tambor pra mim é na roda tu olhando o espetáculo e ninguém dança igual. E aí com isso eu vou ficando e

fui dançando também Amo tambor de crioula, danço porque gosto E dizendo o pessoal ai, Diz que danço muito bem. Não sei.

Entrevistador

A segunda pergunta qual é o significado do tambor na tua vida?

Regina

O tambor na minha vida, Ele é Eu diria que não. Ele não vem só como um momento de diversão, né? Pra mim como distração. Ele vem com um momento de fé mesmo. Momento de fé é o momento de acreditar, né? Porque primeiro que dentro desse cenário, do Bumba meu Boi quando meu pai pensou nessas duas manifestações e uma sempre atrelada a outra, então como é que começa? Começa com Tambor de Crioula que no sábado de Aleluia após a Quaresma. Então tem Sábado de Aleluia que é o tambor de crioula que convida todo mundo. Então é uma grande celebração. É uma permissão que ali está começando a minha temporada junina. Eu começo com o tambor e aí ele para mim. Eu vejo mais como é isso e ele me traz e me remete a boas lembranças, né? Ele me remete a abertura de um ciclo, né, que a gente começa a cantar muito crioula. E aí quando eu falo na abertura do ciclo, é me referindo ao bumba meu boi que é o tambor que começa e o tambor que fecha termina esse ciclo do boi e é como pra mim ele é fé, é muita fé. De São Benedito, acredito que as coisas, a saúde e a dificuldade que a gente faz a sempre vai ter um Deus, Então é o regente de tudo, né? Mas a gente tem.

Enquanto católico, a gente é bem praticante dentro dessa dessas manifestações a gente tem também a quando se trata do sincretismo religioso, a gente tem nossa fé que ta aqui no catolicismo, tem a fé lá na matriz africana que acaba sendo os mesmos, os mesmos santos. Eu vejo eles na minha vida como é um ser de fé e o tambor de crioula tá nessa área dentro dessa regência. Quando a gente consegue celebrar, quando consegue encontrar o amigo, o outro tem uma grande celebração. Quando consegue se convidar Entre as mulheres, se confraternizar, batendo o ventre né? Dando uma umbigada uma na outra, fazendo o convite para estar fazendo parte dessa festa, o tambor é tudo isso.

Danielle Castro

Entrevistador

Eu vou fazer cinco coisas muito minhas para ti. Se sinta a vontade para estar revisitando, relembrando, fazendo essa tua volta ao passado que é o necessário nesse momento e está falando aqui tudo o que vier na sua cabeça. Pode ficar a vontade na última eu queria que tu te apresentasse, contasse quem é você e como começou a dançar.

Danielle Castro

Então eu sou a Danielle Castro da Silva. Quem sou eu? Sou professora de Língua Portuguesa e além de ser professora, uma boa parte da minha vida envolvida com a dança. Então, nessa minha caminhada, eu comecei a dançar Tambor de Crioula. Quando eu estava na faculdade, a convite de uma amiga que já dançava muito, por uma questão mesmo de conhecer. Ela sabia que eu gostava de dançar e me convidou. Fui e comecei a participar de um grupo. Comecei a ir nas rodas, comecei a participar de um grupo e a partir daí realmente minha relação se aprofundou. Então passei uma temporada sem dançar, dançando outras coisas mais, sem parar ali. A cultura popular muito próxima, muito, muito viva e foi assim, Foi assim que eu comecei a dançar Tambor.

Entrevistador

Com quantos anos? Quantos anos você tinha nessa época?

Danielle

Eu tinha. Uns 20, 22 por aí. Eu não vou lembrar precisamente um ano, mas era mais ou menos por aí. A cidade.

Entrevistador

Me diz a sua primeira lembrança é assim como é que tu aprendeu a dançar naquele instante? Tu falou que foi uma amiga tua que te convidou ...

Danielle

Meu primeiro dia, primeiro encontro, mesmo com o tambor dentro de uma roda. A minha primeira lembrança era nessa sede desse Tambor que ficava lá no Reviver. Então era uma rua de paralelepípedos, o pessoal fazendo um tambor de tardezinha até de noite, e eu entrei na roda e foram muito acolhedores. Naquele momento me emprestaram uma saia. Essa minha amiga me emprestou uma saia e a partir daí eu não saí mais, não consegui mais sair. Também não quis. E aí a lembrança que eu tenho inicial é de que eu venho de uma trajetória de de outras coisas. Por exemplo, quando eu era criança, fazer ginástica rítmica né? Então a dança sempre esteve ali perto de mim, né?

Então fui aprendendo, eu fui entendendo como é que eu entrava nessa roda, que o giro é totalmente diferente. A técnica do giro não, não tem nada a ver com a técnica de balé que você dança, é o pé no chão mesmo, né? Não só no chão, no sentido de que você vai botar o pé no chão, mas a intenção do seu movimento não é para cima, não é como dessas outras danças que tem uma origem mais europeia. Enfim. Então eu fui aprendendo um monte de coisa interessante sobre o que é essa roda, sobre a questão de troca de energia. E aí isso realmente veio com o tambor.

Entrevistador

Qual é o significado do tambor na tua vida?

Danielle

Assim, Olha, essa é uma pergunta realmente um pouco mais complexa, porque o tambor não é só uma dança para quem é coreira. É até uma frase que a gente dizia muito que era assim uma vez coreira, sempre coreira. Então eu não acredito nessa coisa coreira de passagem. Pode até existir alguém que entra numa roda, vá dançar e depois tudo bem. Mas quem se sente mesmo correr é uma coisa que fica assim no nosso coração, que eu não sei explicar o tempo todo que eu não estive dançando, mesmo com grupos, por exemplo, eu olhava a tambor, mesmo que eu ficasse do lado de fora da roda, Mas era uma coisa que me movia tanto e eu lamentava muito não estar lá dentro.

Não tem condições de você ser coreira e olhar um tambor de crioula e fingir de que é só mais uma brincadeira. Não existe isso. E assim para mim, especialmente, ele tem um significado também que isso, particularmente para mim, que é uma questão espiritual, que é o fato de ter essa relação com São Benedito. Então, por exemplo, eu não consigo entrar numa roda e me esquecendo que ali é como se São Benedito estivesse presente, que para mim está ali. Então tudo o que eu faço na roda, eu penso assim São Benedito está aqui e eu respeito isso. Então o meu respeito pela roda também passa muito por aí. Tem uma energia nessa roda que para mim é muito forte. Então, às vezes, quando as pessoas perguntam como é que tu aguenta uma promessa, vai até de manhã, é muito desgaste. Mas eu digo que, por um lado dá aquela vontade de você ficar mesmo até o final, porque você sabe que ali você está contribuindo com a promessa de alguém. Realmente aquela pessoa está ali por um ato de fé em você, está ali contribuindo para aquele ato de fé, mas que também te fortalece, também te devolve muito dessa energia.

E por outro lado, a gente não sabe explicar como, mas é como se a energia viesse junto e chegassem junto para a gente amanhecer. Então também tem esse sentido assim, da resistência. Eu acho que tambor para mim é muito resistência em vários âmbitos da

vida da gente e coletivamente falando. Por exemplo, você vai ver tambores que não vai ter uma pessoa assistindo, a gente vai dançar para a gente mesmo e tá tudo bem, porque é isso. A gente não está fazendo necessariamente para alguém olhar a gente, a gente faz para São Benedito, a gente faz por nós. E aí a gente não esquentar um tambor para de repente não aparecer ninguém, a gente não tocar pelo menos meia marcha e dançar pelo menos meia marcha. Porque o objetivo não é esse. O tambor tem muito esse sentido da resistência. Por isso, em vários aspectos, o coreiro está ali, dando o sangue dele até o final.

A gente também dança, tá cansado, mas tá dançando e sobe essa energia. Assim a gente se fortalece. Quando o Punga com a outra coreira é realmente não tem muito como explicar o que isso significa, mais assim, de todas as coisas que eu já dancei que eu faço para mim aqui me chama mais, aqui eu digo assim sempre direi que eu serei até o fim, mesmo que de repente, algum dia, no futuro, Deus me livre e eu não consiga dançar é ser coreira.