



TAMBOR DE CRIOLA DO MARANHÃO

Conceição de Maria dos Santos Pacheco¹

Resumo: Este ensaio ancora-se na *Análise do Discurso francesa* para apresentar uma expressão da cultura regional do estado do Maranhão: o *Tambor de Crioula*, então, denominada pelo Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural Nacional (IPHAN) como patrimônio imaterial.

Palavras-chave: Discurso. Tambor de Crioula. Textualização.

O tambor de Crioula como expressão de resistência a um traçado histórico pouco acolhedor, que insiste em se procriar e que conta para isso com a sua legitimação sob uma categoria de imaterialidade, de fluídico. Em busca de perceber a opacidade do discurso em diferentes contextos, que se deixam observar no jogo do dito e não-dito, situa-se a análise do discurso. Nesta pesquisa procurou-se compreender a opacidade dos discursos relacionados a uma manifestação cultural popular, que materializam a vontade de dizer através de sentidos não legitimados pelo discurso da escrita, embora permitido pelo discurso de oralidade.

Nesta relação, busquei no ritual denominado Tambor de Crioula do Maranhão, com especial interesse pela relação com o destaque que os brincantes têm, em sua comunidade, ao apresentarem-se na dança. Essa posição os torna pessoas reconhecidas em seu grupo social e garante a permanência de uma manifestação que tem sua origem na matriz cultural africana das senzalas e dos quilombos.

A brincadeira do Tambor de Crioula é uma manifestação cultural de origem afro, tipicamente maranhense, em que os grupos se apresentam por convite dos donos das festas realizadas em louvor a São Benedito (santo católico, de pele negra, filho de escravos etíopes, viveu na Itália no século XVII e foi trazido para a América como exemplo de obediência e representação dos santos negros) como forma de agradecimento a graças alcançadas. As festas são realizadas em noites de luar onde são brindadas com comidas típicas e bebidas (refrigerante, cerveja e cachaça).

O Tambor de Crioula é composto por pessoas que exercem três funções distintas: as “coreiras”, que são as mulheres vestidas com largas saias de chita estampadas, blusas com mangas de folhos e turbante, que realizam a dança girando na roda das dançarinas e que, uma a cada vez, dirige-se para o centro da roda, com a imagem de São Benedito apoiada sobre a cabeça, até convidar uma outra coreira da roda para receber a imagem do santo e se dirigir para o centro, enquanto esta que entrega, volta para a roda. Neste convite ocorre um momento próprio do Tambor de Crioula do Maranhão, a punção: a coreira que está com a imagem de São Benedito sobre a cabeça e que se lança para uma das coreiras que está na roda, o faz num movimento que simula um pulo para frente,

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina – UNISUL. Email: conceipacheco@hotmail.com



batendo a sua barriga contra a barriga da outra que está na roda. Aos homens cabe a função de bater os tambores feitos de troncos de madeira escavada, cobertos com peles de animais, rusticamente curtidos, bem como compor e entoar as toadas em forma de improviso em desafios que mobilizam os pares. O cantador puxa a toada, enquanto os tocadores, em grupo, acompanham o refrão até que outro cantador puxe outra, sempre com motivos de louvor a São Benedito.

Minha questão para esse ensaio é a de como compreender o gesto de interpretação do sujeito brincante do Tambor de Crioula do Maranhão quando este é definido/determinado como patrimônio imaterial pelo IPHAN (Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural Nacional)?

Ao que se desenhou em minha trajetória de estudos fora a contradição entre os ditos e os não ditos, entre a filiação histórica e social da brincadeira e a filiação das manifestações culturais da cultura hegemônica, no caso as do colonizador português, contradição essa que podemos identificar no uso da chita em suas vestimentas e no louvor e parceria na brincadeira com o São Benedito sem esquecer as marcas do interdiscurso presentes no batuque dos tambores, no rodopio das coreiras e no movimento da punga.

Para a Análise do Discurso, teoria de base que norteou minha dissertação de mestrado, a interpretação norteia a constituição dos sujeitos e dos sentidos. Em Orlandi (2007, p.148-149) “A noção de interpretação está presente em pelo menos três modos de operar com a linguagem: na análise de conteúdo, na hermenêutica e na análise de discurso, que tratam diretamente com ela.” Neste sentido, nota-se que a interpretação pode ser considerada como um método que trata como transparente os sentidos da linguagem. Orlandi (2007, p.148) ao referir-se à análise de conteúdo diz que “esta considera a linguagem transparente e busca, atrás de suas formas, um conteúdo a ser extraído. É a forma tradicional de interpretar textos e está muito presente nas ciências humanas e sociais. Para a hermenêutica, de base filosófica, há um sentido verdadeiro e constroem-se através de elaborados instrumentos teóricos, chaves para chegar até ele.”

Daí compreender a função da interpretação na Análise do Discurso. Pois, o analista não cria, nem nega e, sim, em seu gesto de interpretação, busca a compreensão a partir de algum ponto, porque existem inúmeras outras possibilidades para uma análise, através da língua e sua tessitura sujeita a falha. Para significar, a língua se inscreve na história.

Há certas regularidades encontradas na brincadeira do Tambor de Crioula enquanto manifestação cultural de uma origem étnica africana, legitimada por ordem do título de Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil, recebido do IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), o que a coloca em um status diferente das demais brincadeiras populares do Maranhão.

Há uma contradição (noção da Análise do Discurso) que persiste em todos os momentos da produção/constituição do sujeito brincante do Tambor de Crioula. Trata-se de uma formação discursiva que mescla formas lúdicas incontornáveis com formas autoritárias, por exemplo, do discurso religioso, e que carrega as marcas da memória afro como inscrição no Discurso da Oralidade. Ao mesmo tempo há outras formas discursivas presentes a partir de um registro originado por um decreto governamental



que o inscreve numa instância jurídica, legal e que, para tanto, trabalha os sentidos constituindo-os com características que permitam legalizar a existência do Tambor de Crioula nessa ordem discursiva. Postulado no o Decreto 3551/2000, o Parecer produzido pelo IPHAN sobre o Tambor de Crioula, a Certidão de registro, o livro Ritual e Espetáculo e o livro do Mestre Felipe.

Observo ainda, que as condições de produção dos sentidos que fazem perceber a busca do sujeito brincante do Tambor de Crioula por uma identificação com certos sentidos das formações imaginárias das manifestações culturais trazidas para o Brasil pelo colonizador português, como forma de compor o cenário cultural da nação brasileira e inscrever-se como brasileiro.

A natureza oral das toadas do Tambor de Crioula tem uma dimensão política, na medida em que apresenta em sua discursividade, um pertencimento a uma realidade específica, estabelecendo uma relação de sentidos que confere poder dentro da comunidade. Essa materialidade não é somente verbal, mas cênica, musical e étnica, e por meio dela ocorre a identificação dos sujeitos participantes com uma entidade que apresenta características (físicas) em comum (o São Benedito) como a cor da pele, a ascendência, a procedência negra africana, a memória.

Para Orlandi (2002, p.53) “Quando dizemos materialidade, estamos justamente referindo à forma material, ou seja, a forma encarnada, não abstrata nem empírica, onde não se separa forma e conteúdo: forma lingüístico-histórica, significativa”. Assim, na perspectiva discursiva, a materialidade significante nem sempre recai sobre a língua, mas sobre outras formas materiais como a imagem, ou ainda em outras tessituras, igualmente prenes de sentidos determinados pelo discurso.

Neckel (2010), ao analisar o Discurso Artístico, propõe conceitos de tecedura e tessitura. O primeiro relacionado à trama de fios da memória, constituindo processos de leitura possível (e impossível) de acordo com os sentidos mobilizados na interpretação; por outro lado, a tessitura materializa, na superfície significante, essas possibilidades (e impossibilidades). A especificidade de cada materialidade significante conta na produção de sentidos porque é constituído na história.

Nesses gestos de interpretação, percebe-se que no momento em que essa comunidade de descendentes de africanos assimila postulados da cultura europeia, através das materialidades significantes presentes nas toadas, nas vestimentas, na devoção ao São Benedito, passa a ser identificado pela/na comunidade hegemônica como sujeito de uma manifestação cultural, negociando seus valores que podem ser reconhecidos por uma identidade nacional brasileira.

Nesse sentido, a análise da constituição do sujeito brincante do Tambor de Crioula do Maranhão tenta compreender a tomada do (São) Benedito como sujeito brincante do Tambor de Crioula.

No processo de constituição, a brincadeira do Tambor de Crioula do Maranhão, como uma manifestação da cultura popular afro, apesar de não possuir registros de suas origens catalogados e legitimados pelo discurso da escrita constitui para os escravos negros uma forma de extravasar os seus sentimentos de dor e alegria, como uma brincadeira que reunia os seus pares. Para tanto, apropriaram-se de expressões da religiosidade do colonizador, da fé cristã católica, para negociar a permissão de existência da manifestação:



A brincadeira do Tambor de Crioula do Maranhão, para o sujeito brincante, elege como seu padroeiro o santo que lhes foi apresentado pelos missionários como o santo preto, representado por uma imagem de um franciscano negro, com as vestes características dessa ordem religiosa e uma criança branca nos braços com a recomendação de que seria São Benedito um homem, que nasceu na Itália no século XVII, filho de um casal de escravos etíopes e que teria se dedicado ao sacerdócio, analfabeto, cozinheiro do convento, tendo sido aceito na ordem de São Francisco. Mais tarde canonizado como santo por terem sido vários milagres atribuídos a ele e por ser modelo de humildade e obediência a Deus.

Em contraponto, para compreender o gesto de interpretação na posição do não brincante, analisou-se a certidão de registro do Tambor de Crioula do Maranhão fornecida pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional IPHAN. Este Decreto determina que o registro terá como referência a continuidade histórica do bem e sua relevância para a memória, a identidade e a formação da sociedade brasileira.

No processo da formulação, apresenta-se as toadas (parafrazeando as ladainhas da Igreja Católica) e o sujeito brincante do Tambor de Crioula do Maranhão: São Benedito. Evidenciando, assim, que a brincadeira do Tambor de Crioula do Maranhão estrutura-se com as características do discurso lúdico (dispersão e polissemia de sentidos) com atravessamentos no discurso religioso (contenção e paráfrase de sentidos).

Diz-se anteriormente, que, interditados por sua não identidade com os padrões das manifestações culturais hegemônicas, os brincantes do Tambor de Crioula do Maranhão buscaram nas composições e cantos das toadas bem como na louvação ao santo da Igreja Católica, São Benedito, uma forma de negociar a permissão para desenvolverem sua brincadeira. Embora esta, a brincadeira, não se apresente dentro do recinto da Igreja. Então, analisemos as duas materialidades que se apresentam no âmbito da formulação do discurso: as toadas e a punção.

A primeira delas, as toadas, trazem em sua forma semelhanças em relação às ladainhas cantadas na Igreja Católica. Possuem uma estrutura de frases simples com temas do dia a dia dos brincantes. O cantador “puxa” a toada e os outros tocadores repetem o refrão enquanto outro cantador da roda “puxa” outra toada numa espécie de desafio, objeto das composições são os agradecimentos ao santo e o pedido de graças. As rimas são muito apreciadas como forma de manter o ritmo ditado pelos tambores com o seu batuque que invoca a ancestralidade afro. O status de cantador na roda evoca a autoria do Tambor de Crioula.

A segunda materialidade é a punção, o momento em que melhor se observa a tensão gerada pela contradição do gesto de interpretação desse sujeito brincante do Tambor de Crioula. Isto porque, é nesse movimento que se destaca a coreografia predominante e singular da brincadeira do Tambor de Crioula do Maranhão, quando a coreira que está brincando no meio da roda atende a um toque específico do tocador e, coloca a imagem de São Benedito na cabeça posiciona-se em frente a uma outra coreira que está na roda, pula para frente e toca com a sua barriga a barriga da outra convidando-a a receber a imagem de São Benedito e substituí-la no centro da roda. Movimento que será repetido até o fim da festa do Tambor.



No processo de Circulação que, segundo Orlandi (2008, p.11) se dá em certa conjuntura e segundo certas condições; a brincadeira do Tambor de Crioula do Maranhão, no início, ocupava as senzalas, revivendo o toque percussivo vindo da África e o rodopio daqueles que brindavam a vida, segundo o já citado pelo frei Francisco de Nossa Senhora dos Prazeres, em carta no ano de 1818.

Atesta-se pelo Parecer do IPHAN, a existência das manifestações do Tambor de Crioula no quilombo do Frechal, no município de Mirinzal, localizado na região da Baixada Maranhense, onde teria sido registrado pela primeira vez em período não precisado.

Nesse período já costumavam juntar às brincadeiras o louvor a São Benedito nas festas de pagamento de promessas às graças atendidas, o que se estende até a década mil novecentos e trinta, durante a migração do “baixadeiro”, oriundo dos antigos quilombos, para São Luís, como o registrado nas entrevistas de Mestre Felipe (2013, p.61) “Eu vim pra cá...eu vim aqui, catorze de janeiro de quarenta e sete. Vim trazê umas criação, que eu vim pra trabalhá!”

Esta fase de circulação da brincadeira do Tambor de Crioula perdura até o período em que este recebe o título de Patrimônio Imaterial Cultural do Brasil, em 2007. Até então, as apresentações ocorriam em casas particulares nas festas para pagamento de promessas a São Benedito e em festas juninas, onde celebravam o santo e a sua conterraneidade (o fato de serem da mesma terra e compartilharem do gosto pela louvação).

A partir de novembro de 2007, quando a brincadeira recebeu o título e reconhecimento como Patrimônio Imaterial Cultural do Brasil, a brincadeira, ao lhe ser imputado o status de manifestação cultural popular do Brasil, passou a se apresentar não só nas casas de particulares em festas para pagamento de promessas, mas em festas juninas e no carnaval, em praças públicas, nos finais de semana e em dias de festejos, onde há grande circulação de turistas para atender à demanda daqueles que desejam conhecer a brincadeira típica do Maranhão.

Por esse motivo, retornamos a outra pergunta desta análise: A instância de legitimação proporcionada pelo registro do IPHAN a este sujeito brincante permite a ele inscrever-se no discurso artístico hegemônico? Ou terá o Tambor transformando-se em mercadoria do sistema capitalista, ao ser considerado Patrimônio Imaterial?

Ao constituir-se em suas toadas e batuques, o Tambor inscreve-se no discurso da oralidade, através de formas polissêmicas e lúdicas, materializadas na dança (toadas, a chita como identificação visual, o batuque e a punça como coreografia). Essa polissemia convoca memórias que fortalecem um interdiscurso étnico, cultural de raízes trazidas da África e estabelecidas na brasilidade através das ambiguidades do dizer que se inicia no brincar/dançar. Esta ambigüidade se contrapõe ao processo de disciplinarização que a levaria para a inscrição no discurso da escrita/legitimação e que a conduziria a espaços mais limitadores.

Ainda assim, convém observar a ambigüidade de que se refere ocorrem nos momentos em que os efeitos de textualização contidos nas formulações do discurso religioso e no decreto encontram as materialidades significantes diversas na brincadeira do Tambor de Crioula do Maranhão.



A partir dos processos de produção do discurso em sua constituição, formulação e circulação, como gesto de interpretação se faz possível observar as negociações possíveis ao sujeito brincante do Tambor de Crioula para a sobrevivência da manifestação cultural como brincadeira. Entretanto, tomando o conceito de Textualização de Gallo (2008) como movimento em que o Discurso da Escrita (DE) como forma de discurso majoritário e representante de uma hegemonia cultural provoca a transformação do Discurso da Oralidade (DO) como forma de um discurso de menos prestígio. Ou seja, a produção de um efeito de texto em que o sujeito compreende como a única forma de superação de sua condição de não legitimação.

De outro modo, o Tambor de Crioula representante da cultura popular do Maranhão é legitimado para brincar em louvor a São Benedito por seus pares, os inscritos como brincantes. Com a permissão da Instituição Igreja Católica por louvar o São Benedito. Isto é um movimento de Textualização por Legitimação. Pois, há uma aproximação dos rituais religiosos para a sobrevivência da brincadeira.

Analisado ainda pelo processo de Textualização vê-se a instituição do Tambor de Crioula com o título de Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil, onde a brincadeira do Tambor recebe uma certidão de registro que lhe inscreve em outra categoria de manifestação popular: a que é permitida apresentar-se nas festividades promovidas pelas esferas culturais do país. E, de uma forma legitimada pelo Ministério da Cultura através do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Assim, supõe-se calar as possibilidades de resistência ao modelo possível de sobreviver. Pois, o Tambor de Crioula subsiste como manifestação cultural popular lúdica que se apresenta em praças públicas nos dias de festas, como manifestação pitoresca oriunda das senzalas, em louvor a São Benedito. Com a ajuda de subvenções do governo para o deleite dos simpatizantes e turistas que visitam a capital Maranhense.

REFERÊNCIAS

- GALLO, Solange Leda. *Discurso da escrita e ensino*. 2 ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1995.
- NECKEL, Nádia Régia Maffi. *Tessitura e Tecedura: Movimentos de compreensão do Artístico no Audiovisual*. Tese de Doutorado. Instituto de Estudos da Linguagem – IEL, UNICAMP. Campinas, SP, 2010.
- _____; BUENO, Viviane Pacheco. *Estudos de/sobre Cultura: Universidade, Município e Região*. In: GALLO, Solange; NECKEL, Nádia(org.). *Ciência e Cultura*. 1 ed. Tubarão: UNISUL, 2011, v.01, p. 136-147.
- ORLANDI, Eni P. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. Campinas, SP: Pontes, 4 ed., 2002.
- _____. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 6. ed. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 2007.
- _____. *Discurso e Texto: formulação e circulação dos sentidos*. 3. ed. Campinas, SP: Pontes, 2008.
- PÊCHEUX, Michel. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Tradução: Eni Puccinelli Orlandi. 4 ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2009.

Abstract: *This essay is anchored in the Discourse Analysis to display “Tambor de Crioula” of Maranhão. The joke “Tambor de Crioula” is a typically Maranhão cultural expressions of african origin, in which groups present by invitation of the owners of festivals held in honor of St. Benedito.*

Keywords: *Discourse. “Tambor de Crioula”. Textualisation.*