

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ARTES
CURSO DE LICENCIATURA EM MÚSICA

ROSA MARIA COSTA SANTOS

**CULTURA AFRO-BRASILEIRA: SUA HISTÓRIA E SUAS DANÇAS.
POSSÍVEIS CONTRIBUIÇÕES DO TAMBOR DE CRIOLA
À EDUCAÇÃO MUSICAL NO MARANHÃO**

ORIENTADORA: PROF^a DRA. MARIA VERÓNICA PASCUCCI.

São Luís
2014

ROSA MARIA COSTA SANTOS

**CULTURA AFRO-BRASILEIRA: SUA HISTÓRIA E SUAS DANÇAS.
POSSÍVEIS CONTRIBUIÇÕES DO TAMBOR DE CRIOLA
À EDUCAÇÃO MUSICAL NO MARANHÃO**

monografia apresentada ao curso de Música da Universidade Federal do Maranhão para obtenção de grau de Licenciado em Música.

Orientadora: Profª.Dra. Maria Verónica Pascucci.

São Luís
2014

Santos, Rosa Maria Costa

cultura afro-brasileira: sua história e suas danças. possíveis contribuições do tambor de crioula à educação musical no maranhão
Rosa Maria Costa Santos. – São Luís, 2014.

77 f.

Impresso por computador (fotocópia).

Orientador: Profa. Dra. Maria Verónica Pascucci

Monografia (Graduação) – Universidade Federal do Maranhão, Curso de Música, 2014.

1. Cultura afro brasileira 2. Música- Ensino I. Título

CDU 78:94(6)

ROSA MARIA COSTA SANTOS

**CULTURA AFRO-BRASILEIRA: SUA HISTÓRIA E SUAS DANÇAS.
POSSÍVEIS CONTRIBUIÇÕES DO TAMBOR DE CRIOLA
À EDUCAÇÃO MUSICAL NO MARANHÃO**

Monografia apresentada ao curso de Música da Universidade Federal do Maranhão para obtenção de grau de Licenciado em Música.

Aprovada em / /

BANCA EXAMIDORA

Orientador(a): Profª. Dra Maria Verónica Pascucci

Universidade Federal do Maranhão

Prof. Dr. Carlos Benedito Rodrigues da Silva

Universidade Federal do Maranhão

Prof. Dr. Alberto Pedrosa Dantas

Universidade Federal do Maranhão

Dedico este trabalho aos meus pais, por terem sempre me apoiado nas decisões, que nunca pouparam esforços para me ajudar na realização de todos os meus objetivos.

AGRADECIMENTOS

Agradeço em primeiro lugar a Deus por me oportunizar a realização de mais essa etapa na minha vida

Agradeço minha família em geral e principalmente aos meus pais pelo apoio incondicional ao longo de caminha.

Agradeço a todas as pessoas e instituições que direta ou indiretamente contribuíram para a realização deste trabalho.

A Professora Verónica Pascucci, pela orientação, pela paciência e por toda sua ajuda na elaboração deste trabalho.

Ao meu companheiro Francisco Barros pelo amor, pelo apoio e resignação nas horas mais dificeis.

Aos amigos do grupo de teatro NAFEM, pelo companheirismo.

Aos amigos, professores e direção do Cursinho AGADÁ.

Aos professores Alberto Dantas e Carlos Benedito pelo apoio tão oportuno na obtenção deste trabalho.

Aos colegas docentes da Universidade Federal do Maranhão que compartilharam dessa empreitada comigo.

A todos os meus professores que durante esses anos contribuíram para minha formação acadêmica.

A amiga Layza Cutrim pela ajuda no momento de angustia e pela importante ajuda que me foi dispensada, na execução desta monografia,

Aprender a ver - habituar os olhos à calma, à paciência, ao deixar-que-as-coisas-se-aproximem-de-nós; aprender a adiar o juízo, a rodear e a abarcar o caso particular a partir de todos os lados. (...). Aprender a ver, tal como eu o entendo, é já quase o que o modo filosófico de falar denomina vontade forte: o essencial nisto é, precisamente, o poder não «querer», o poder diferir a decisão.

Nietzsche

RESUMO

Este monografia foi produzida no intuito de resgatar a cultura afro-brasileira e sua importância na nossa sociedade traçando um percurso histórico dos negros africanos e afro-brasileiros levando em conta a sua cultura especialmente as contribuições musicais. Dialogamos com vários autores que se ocuparam do tema fazendo levantamentos históricos referidos à busca pela identidade cultural nacional, as dificuldades de reconhecimento, aceitação e inserção da cultura afro à cultura nacional, sobretudo pelas classes dominantes, desde o século XIX até a atualidade. Lançamos um olhar nas danças típicas daquele povo, tais como o Jongo, o Batuque e o Maracatu. Tentamos promover uma reflexão acerca das possíveis contribuições das danças afro, sobretudo do Tambor de Crioula, para a aprendizagem da música nas instituições de ensino formal.

PALAVRAS-CHAVE: Cultura Afro-Brasileira, Danças, Música, Ensino.

ABSTRACT

This monograph was produced in order to rescue the african-Brazilian culture and its importance in our society tracing a historical background of black Africans and african-Brazilian taking into account their culture especially musical contributions. Dialogued with several authors who have dealt with the theme doing historical surveys referred to the pursuit of national cultural identity, the difficulties of recognition, acceptance and inclusion of african culture to national culture, especially the ruling classes since the nineteenth century to the present. We launched a look at the typical dances of the people, such as Jongo, Batuque and the Maracatu. We try to promote reflection on the possible contributions of african dances, especially the Tambor de Crioula, for the music learning in formal educational institutions.

KEYWORD: Afro- Brazilian , Culture, Dance, Music, Education.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 A IDENTIDADE CULTURAL E FOLCLÓRICA BRASILEIRA	12
1.1 A Identidade Cultural Maranhense	21
2 BREVE HISTORICO DA TRAGETÓRIA DO NEGRO NO BRASIL E A HERANÇA MUSICAL PRESENTE NAS SUAS DANÇAS	25
2.1 Breve panorama das Danças afro congregadas nossa cultura	29
3 TAMBOR DE CRIOULA E SUAS HISTÓRIAS.....	41
3.1 A Dança do Tambor de Crioula	45
3.2 Elementos Musicais	47
3.3 A Musicalização no Tambor de Crioula	51
CONCLUSÃO.....	57
REFERÊNCIAS.....	59
ANEXOS	62

INTRODUÇÃO

Este trabalho surgiu das inquietações que permeavam a minha mente desde que entrei na universidade e que dizem respeito à visibilidade da cultura negra e suas contribuições para formação do povo brasileiro. Essas inquietações resultaram em vários trabalhos acadêmicos. O primeiro teve como tema *O Tambor de Crioula Como Entretenimento Sócio - musicalizador: resgatando a identidade das crianças afro-maranhense*, o segundo foi *A Musicalização no Tambor de Crioula: numa abordagem sociocultural*, o terceiro *Batucando no Couro reafirme a minha identidade de gênero*, e ainda *O Protagonismo da Mulher Negra no Tambor de Crioula*, dentre outros que resultarem desta pesquisa monográfica.

Vista a amplitude e complexidade do tema as inquietações continuaram ao me deparar no estágio II realizado na U.E.B Luís Serra, localizada no bairro do Desterro situada no Centro de São Luís, próximo do Convento das Mercês¹ com um aluno de 8 anos de idade, para o qual numa das minhas aulas, eu perguntei qual o instrumento ele tocava. Ele e mais três alunos me responderam Tambor de Crioula, sendo que todos os outros responderam que estavam aprendendo outros instrumentos mais convencionais para o estudo da música, isto é, instrumentos utilizados para o estudo seguindo moldes do estudo europeu aos quais, os estudantes de Escola de Música estão acostumados. Apesar de ser participante dessa manifestação cultural, o Tambor de Crioula, confesso que fiquei surpresa com as respostas daquelas crianças. Pois com o meu olhar de estudante de música pautado nas formas de ensino erudito nunca tinha pensado nos instrumentos que tocam o Tambor de Crioula até aquele momento como instrumentos de estudo ou ensino da música, apenas os via como instrumentos de percussão essencial para a realização daquela atividade cultural.

A partir desse episódio começaram as minhas inquietações: seria possível usar o ensino da música do Tambor de Crioula para auxiliar o ensino da música no âmbito escolar? Qual a metodologia utilizada pelos Mestres de Tambor de Crioula para passar seus ensinamentos para seus alunos? Qual o potencial musical do Tambor de Crioula? Quais as contribuições desta manifestação cultural para o crescimento do indivíduo como um ser

¹local onde funciona uma escola de música

social? Desse modo busco no Tambor de Crioula as possíveis áreas a serem estudadas e pesquisadas, tais como: a música, a dança, a história, a letra, melodia, dentre outras, procurando respostas para minhas inquietações.

Em busca de resposta a meus questionamentos, para a elaboração do atual trabalho, percorri os caminhos que dividirei em três capítulos. No 1º Capítulo, abordo a **Identidade Cultural e Folclórica Brasileira**. Traçando uma trajetória do século XIX aos dias atuais dialogo com os autores Renato Ortiz, Florestan Fernandes, Manoel Bomfim e Stuart Hall, dentre outros, buscando entender o conceito de cultura nacional brasileira, especificamente no que diz respeito à identidade cultural maranhense.

Já no segundo capítulo, **Breve Histórico da Trajetória do Negro no Brasil**, enfatizo a percurso realizado pelos africanos desde seu continente até o território brasileiro. Abordo ainda algumas manifestações culturais resultantes da mistura de diferentes nações africanas em território nacional, tais como o Jongo, o Batuque e o Maracatu.

No terceiro capítulo focalizo o **Tambor de Crioula e sua História**, sua representatividade na sociedade maranhense e sua repercussão no mundo. Trato da musicalidade do mesmo destacando os instrumentos utilizados e suas histórias, seus significados, sobre os ritmos tocados, e sobre suas canções. Abordo ainda a trajetória percorrida por essa manifestação cultural e suas implicações dentro da sociedade o que traz uma gama de informações de suma importância para esta pesquisa.

Espero com essa pesquisa responder minhas indagações e poder contribuir de alguma forma para a valorização do fazer cultural em pauta e suas relações com o ensino da música no âmbito escolar. Enfatizo, porém, que não busco exaurir esse assunto visto a sua complexidade e a necessidade de uma pesquisa permanente o que pretendo continuar a realizar no futuro.

1 A IDENTIDADE CULTURAL E FOLCÓRICA BRASILEIRA.

Ao falar da identidade cultural no Brasil não busco apenas discursar sobre as definições dos cientistas sociais ou dos pesquisadores sobre a identidade cultural do Brasil, mas mostra também a evolução do pensar dos intelectuais desde o século XVIII até os dias atuais no que diz respeito à identidade nacional.

A antropologia vem enfatizar o conceito de “cultura” como “prática social”. Dessa forma, a cultura se entrelaça a todos os fazeres da vida humana, motivo pelo qual homens e mulheres fazem a história (HALL apud Thompson, 2009, p.133), em se tratando da cultura observa – se a amplitude de sua abrangência no contexto Social, portanto faz – se necessário restringir esse estudo a cultura como as manifestações, os rituais e recreações populares.

Em meados do século XVII não havia ainda uma conceituação que separasse a cultura popular e a cultura da elite, visto que as pessoas das diferentes camadas sociais participavam intensamente tanto de uma quanto de outra. Este cenário foi mudando aos poucos intensificado pelo desejo da elite em destacar a cultura erudita em detrimento da popular. Vários fatores contribuíram para essa distinção sendo o fator principal motivado por ordem política, pois, segundo CATENNACI, usavam-se os preceitos da religião para implantar uma política de submissão das almas baseada na doutrina oficial definida pela Teologia.

As discussões a respeito do folclore e da cultura popular são bem antigas e vem tomando vários formatos ao longo do tempo, nelas folcloristas e cientistas sociais sob a luz da ciência social investigam a autentica identidade do povo brasileiro. Renato Ortiz, assim como outros autores, considera a cultura popular como o grande alicerce de formação da identidade nacional brasileira. Na obra, “Românticos e Folcloristas” (1985), o autor delineia o conceito de cultura popular européia no século XIX, revelando os grupos de intelectuais que contribuíram para ratificar a ideia de cultura e de povo, nascendo assim à ideia de cultura popular. No meado do séc. XIX os estudiosos da cultura popular passam a ser considerados folcloristas, segundo Ortiz, essa escolha não é arbitrária.

Comenta Ortiz,

Esse neologismo inglês, cunhado tardivamente, não é apenas uma inovação terminológica – ele encobre uma disposição que redefine o estudo das tradições populares. Pode-se captar esta mudança, quando focalizamos a *Folklore Society*, criada na Inglaterra em 1878. A escolha não é arbitrária – são os ingleses que fundam a primeira associação de folclore cuja ambição é transformá-lo em uma

nova ciência. A *Folklore Society* agrupava um conjunto de intelectuais e, através de publicações, palestras, congressos pretendiam organizar e divulgar o estudo da cultura popular de forma sistemática e dinâmica (ORTIZ, 1992, p. 28).

Os folcloristas vislumbravam transformar o folclore em uma nova ciência, baseada no positivismo de Augusto Comte e Herbert Spencer, pensadores do século XIX sobre os quais os pesquisadores e intelectuais brasileiros se baseavam para fundamentar suas teorias sobre o folclore e a cultura. Neste cenário os debates se tornam bastante acirrados na busca pelo “Ser Nacional”. Esses fatos supracitados são motivados também por fatores políticos.

Nas palavras de Ortiz,

(...) Não resta dúvida de que o estudo dos escritores do século XIX mostra a existência de um pensamento autóctone, brasileiro. (...). O que me assusta é o seu caráter profundamente conservador. Na verdade, a luta pela definição do que seria uma identidade autêntica é uma forma de se delimitar as fronteiras de uma política que procura se impor como legítima (ORTIZ, 2012,p.9).

No Brasil a discussão sobre cultura folclórica só se inicia no final do século XIX. A necessidade dos pesquisadores em descobrir uma identidade nacional levou os intelectuais a estudarem profundamente as manifestações populares do país, visto que as teorias aplicadas à sociedade hegemônica européia não se aplicavam ao Brasil. Este foi o motivo pelo qual se buscou um modelo que representasse de fato a sociedade brasileira.

Os intelectuais do século XIX tais como Sílvio Romero (1851-1914), Euclides da Cunha (1866-1909), Oliveira Vianna (1883-1951) e Paulo Prado (1869-1943), não viam com bons olhos a mistura cultural causada pela diversidade das raças que se encontravam no Brasil, principalmente a africana. Esta última era considerada responsável pelo atraso cultural e econômico deste país. Tal ideia era sustentada por autores como o médico maranhense radicado Nina Rodrigues (1862-1906) que em suas obras procurava alertar a elite do perigo da reafirmação da cultura de origem africana, firmada na sua religiosidade dissimulada numa aceitação da religião que a eles foram impostas. Era nítido o preconceito imbuído nos textos desses autores que sempre descreviam esses fazeres culturais dos africanos como uma cultura bárbara. Durante muito tempo essa teoria reinou entre os cientistas sociais que com sua forma de pensar eurocêntrica, não viam com bons olhos a diversidade étnica cultural do Brasil na busca da equiparação da identidade nacional brasileira com a europeia baseada na homogeneidade. Esta forma de pensar perpetuou-se até meados do século XX.

Já nessa época um intelectual de ideias revolucionaria apontava outro caminho que somente alguns pesquisadores vão seguir. As suas reflexões sobre o Brasil da época não eram de interesse da classe dominante. Esse intelectual era Manoel Bonfim.

É importante ressaltar a contribuição essencial de Bonfim para a mudança de pensamento de alguns intelectuais, pois criticava fortemente o posicionamento desses autores supracitados e sua colocação literária de cunho pejorativo e perverso sobre a culpabilidade do negro e do índio pelo atraso do Brasil. Isto é a identidade nacional questionada através da perspectiva racial, ao passo que Bonfim sugeria um estudo mais amplo onde o foco estava centrado na importância da América Latina, valorizando o nacional em relação à Europa. Por não compartilhar da mesma opinião sobre o conceito do escravismo no Brasil, questionando fatos obscuros e divergentes da historia, foi relegado ao esquecimento, sendo conhecido na literatura brasileira como “o rebelde esquecido” (COSTA apud AGUIAR, 2008).

Segundo Costa (2008), as leituras de Bomfim sobre o nacional colaboraram para configurar a nacionalidade através de “interações com as outras culturas” o que possibilita nos dias de hoje a reinterpretação do nacional no Brasil, o que o denomina de “redescoberta”, isto é, Bonfim pregava um “contra discurso” aos seus contemporâneos no que diz respeito ao nacional.

Este discurso é muito pertinente nos dias atuais e a ele se atribui o motivo de Bomfim ter sido relegado ao esquecimento. Nesse contexto observarei outros fatores que contribuíram para a mudança de paradigma do pensamento da identidade nacional do povo brasileiro. No entanto, as ideias de Bomfim vêm de encontro à de outros pesquisadores com Mário de Andrade e Oswald de Andrade e abrem caminho para uma investigação mais densa sobre a identidade nacional, assunto esse tratado a seguir.

Com o surgimento de novos pesquisadores, sobretudo no sudeste do país, outras teorias e concepções vão se configurando e uma nova teoria sobre a identidade nacional se delineia no horizonte das pesquisas e é apresentada na *Semana da Arte Moderna de São Paulo*, em 1922. Seu representante mais significativo foi o então escritor Mário de Andrade (1893-1945), que deu outra concepção para a cultura nacional, ao defender a heterogeneidade da cultura brasileira e a multiplicidade de suas raízes civilizatórias como o grande marco da nacionalidade cultural do país. Esta teoria foi ratificada por Oswald de Andrade (1890-1954),

quem apresenta e argumenta sua ideia baseada na teoria da *antropofagia*², valorizando assim, a miscigenação cultural na formação da cultura do Brasil. Esse novo formato de estudar o que é nacional leva os pesquisadores a travar grandes debates sobre o que é cultura nacional, buscando assim, na mesma, (cultura popular) subsídios para fundamentar à identidade nacional. Renato Ortiz faz uma análise da cultura a partir da definição do CPC (Centro Popular de Cultura) citando Sodré diz que “só é *nacional* o que é *popular*” (ORTIZ apud Sodré, 1985, p. 127). E sobre o conceito de povo baseado na mistura racial, desse modo o autor procura mostrar que a identidade nacional está atrelada a nova interpretação do popular pelos grupos sociais e pelo Estado. Segundo o mesmo autor, a problemática da cultura popular sempre teve vinculada a identidade nacional e a teoria supracitada vigorava no século XIX. Desse modo buscamos compreender a cultura popular.

Ao se referir à temática da formação da cultura nacional, Ortiz no seu livro “Cultura Brasileira & Identidade Nacional” (2012) traz de forma concisa a problemática enfrentada pelos pesquisadores da época na busca pela equiparação da sociedade brasileira com a européia. O hibridismo da população brasileira era e continua sendo um dilema para os pesquisadores que buscavam dar uma identidade a nossa nação, visto que as teorias da mestiçagem é real e ao mesmo tempo simbólica. De acordo com Renato Ortiz a identidade nacional era algo a ser construído, haja vista que os pesquisadores brasileiros usavam como modelo de nação, a definição de intelectuais europeus como Corbusier, que afirma que a cultura é hegemônica, teoria esta, que não se ajusta a realidade do povo brasileiro como verdade absoluta, considerando a pluralidade étnica – cultural do Brasil. Desse modo os teóricos nacional buscavam alcançar esse objetivo, por meio do branqueamento do povo através da mistura das raças, algo improvável de se concretizar em curto prazo, logo esse modelo de sociedade no Brasil só servia com um projeto em construção.

Sobre isto comenta Ortiz,

O ideal nacional é na verdade uma utopia a ser realizada no futuro, ou seja, no processo de branqueamento da sociedade brasileira. É na cadeia da evolução social que poderão ser eliminados os estigmas das “raças inferiores”, o que politicamente coloca a construção de um Estado nacional como meta e não como uma realidade presente (ORTIZ, 2012, p. 21).

² Conceito da Antropofagia na arte brasileira passava justamente pela ideia de uma deglutição de elementos exóticos e exteriores e sua posterior transformação em algo novo. A ironia presente na letra da canção e exponha o aparente paradoxo, presente no poema, a partir da ideia de fundação de uma identidade nacional através de elementos eruditos, formais e europeus com a cultura popular.

Nesse contexto o padrão Europeu de sociedade seria algo improvável de ser alcançado pelo Brasil naquele momento, podendo ser um projeto para o futuro. As pesquisas sobre a identidade nacional a partir de Mário de Andrade e Oswaldo de Andrade começam a dar outra configuração ao conceito predominante de cultura nacional brasileira naquela época. Os estudos das diferentes etnias no sincretismo da cultura e a mistura das civilizações do povo brasileiro passam ser o principal elemento de estudo da identidade brasileira. Com essa mudança de paradigma os pesquisadores voltaram suas pesquisas para o nosso folclore. Doravante, o folclore passa a ser analisado na esfera da cultura e como fenômeno social. Neste sentido, Fernandes em seu livro o Folclore em Questão (2003), traz contribuições essenciais no campo do folclore e da cultura popular como um processo da sociedade como um todo, para o entendimento da identidade nacional Brasileira.

Citando Fernandes,

É fácil verificar, como fizemos numa pesquisa, em São Paulo, que os mesmos elementos folclóricos ocorrem, indistintamente, em ambos os meios ou classe sociais, os “provérbios”, as mesmas “superstições” e as mesmas “crendices”, os mesmos contos e as mesmas lendas etc. São igualmente usadas por indivíduos de “povo” ou de classes “altas” e “cultas” (...) o pobre só não joga tênis provavelmente porque não pode nada impedindo ao burguês o jogo de malha, enquanto a elevação do padrão de vida muitas vezes faculta a primeira recreação cara - o tênis inclusive -, permitindo-lhes manter, até, um estilo de vida quase burguês. Em outros casos, há costumes que são conservados apenas nos níveis mais elevados, desaparecendo, nos mais baixos, como a apresentação da filha a “sociedade” como é comum em São Paulo e no Rio de Janeiro etc. (FERNANDES, 2003, ps. 45-46).

Ao abordar a questão da cultura popular como fonte de entendimento da identidade nacional, é importante observar o que os pesquisadores pensavam sobre cultura popular. Uma das idéias mais destacadas é a que equaciona a noção de folclore à da cultura popular, ideia esta sustentada por vários intelectuais e folcloristas tendo em Renato Ortiz um dos seus grandes defensores. Sendo a cultura popular intrinsecamente ligada à folclórica, os pesquisadores vêm-se obrigados a se debruçar sobre as manifestações folclóricas na busca de fundamentação para o reconhecimento da verdadeira cultura nacional.

Desse modo, o folclore passa a ser a principal fonte de pesquisa de vários intelectuais e folcloristas, tais como Silvio Romero, Celso de Magalhães e Couto de Magalhães, entre outros. Para estes autores o folclore constitui expressão da vida social e cultural de um povo. Essa definição é compartilhada por outros três grandes pesquisadores da temática: Amadeu Amaral, Rossini Tavares e Alceu Maynard de Araújo. Esses estudiosos compartilham da teoria que define o folclore como uma ciência da cultura tradicional nos meios populares dos países文明izados (Fernandes, 2012, p. 41). Essas ideias foram

difundidas pelo Congresso Folclórico de 1954, que teve aceitação da coletividade, conceituando o folclórico como manifestação exclusiva de um povo primitivo.

Desde então, muitos folcloristas passam a definir como folclore toda a atividade anônima, isto é, toda atividade de domínio público de autoria desconhecida como mitos, lendas, danças, crenças, superstições, músicas. O chamado “saber popular” que atravessa o tempo pelas transmissões orais de geração para geração, enraizado na memória coletiva de uma nação ao longo de sua existência, isto é o antigo ou tradicional. Esses conceitos foram fundamentados nos estudos sobre o folclore e a cultura popular dos pesquisadores europeus, que seguiam a filosofia positivista de Comte, esta constituía o modelo positivista³ que se mantém até os dias atuais e que é usado para manter a estabilidade e o domínio da cultura elitizada.

Neste sentido, Ortiz destaca:

(...) definir a cultura popular como o saber tradicional das classes subalternas das nações civilizadas, (...), implicaria imediatamente assimilá-lo à dimensão de “atraso”, de “retardatário”. Tal concepção legitimaria a existência de uma dicotomia estrutural da sociedade, por um lado teríamos uma elite que se consolidaria como fonte promulgadora do ‘progresso’, por outro, as classes subalternas, que representariam a permanência de formas culturais que arqueologicamente se acumulariam enquanto legado de um passado longínquo (ORTIZ *apud* Fernandes, 2012, p.70).

Fernandes não foi o único a protestar contra a definição supracitada, sendo os folcloristas Renato Almeida e Albert Marinus, pesquisador belga que estuda o folclore, os grandes opositores desta definição. Após inúmeros debates e como consequência dos protestos o folclore ficou definido pela *Carta do Folclore Brasileiro*, aprovada no I Congresso Brasileiro de Folclore, realizado no Rio de Janeiro, de 22 a 31 de agosto de 1951 e relida em 1995.

Consta na mesma a seguinte definição de folclore:

Folclore é o conjunto das criações culturais de uma comunidade, baseado nas suas tradições expressas individual ou coletivamente, representativo de sua identidade social. Constituem-se fatores de identificação da manifestação folclórica: aceitação coletiva, tradicionalidade, dinamicidade, funcionalidade. Ressaltamos que

³ O positivismo é uma corrente filosófica que surgiu na França no começo do século XIX. Os principais idealizadores do positivismo foram os pensadores Augusto Comte e John Stuart Mill. Esta escola filosófica ganhou força na Europa na segunda metade do século XIX e começo do XX, período em que chegou ao Brasil. O positivismo defende a ideia de que o conhecimento científico é a única forma de conhecimento verdadeiro. De acordo com os positivistas somente pode-se afirmar que uma teoria é correta se ela foi comprovada através de métodos científicos válidos.

entendemos folclore e cultura popular como equivalentes, em sintonia com o que preconiza a UNESCO. A expressão cultura popular manter-se-á no singular, embora entendendo - se que existem tantas culturas quantos sejam os grupos que as produzem em contextos naturais e econômicos específicos.

Esta nova concepção de folclore deu origem a novos debates e suscitou outras tantas perguntas, dentre elas se o folclore deveria pertencer ao campo das Ciências Sociais. Para explicar a realidade das manifestações folclóricas citamos Fernandes (2001, p.30), um dos defensores da tese que propunha que a atividade folclórica deveria ser trabalhada com recurso das ciências sociais “para entender e explicar a realidade, ou seja, suas manifestações tradicionais”, haja vista que essas manifestações são fatos históricos e sociais.

A problemática existente entre a noção de cultura popular e a cultura folclórica continua sendo o ponto principal nos debates sobre a identidade brasileira. Uma das fontes de pesquisa dos intelectuais é a forma de viver desse hibridismo étnico que compõe a nação brasileira, assim, a religião africana e as outras manifestações religiosas, passam a ser fonte primordial desses estudos.

A partir dos anos 20 e 30 já se tem mais ou menos uma noção da identidade nacional apontada nos estudos da cultura. As definições sobre o folclore e cultura popular estão assim desenhadas no cenário nacional, o folclore continua sendo visto como manifestação cultural tradicional, a cultura popular é aquela que está em plena transformação segundo as definições do Centro Popular de Cultura. Sobre este tema comenta Catenacci “Enquanto o folclore é interpretado como manifestações culturais tradicionais, a noção de cultura popular é definida pelo Centro popular de Cultura em termos exclusivos de transformação” (CATENACCI apud Ortiz 2001, p.32).

Toda essa busca por uma brasiliade se deu de forma exacerbada, principalmente pela invasão de imigrantes italianos e de outras nações que vieram trabalhar no Brasil e ocupavam cargos elevados tanto na economia quanto na política. Logo as autoridades e os intelectuais brasileiros sentiram a necessidade de definir o que era cultura nacional, no intuito de fortalecer e delimitar terreno entre os povos brasileiros e os estrangeiros que chegavam com suas próprias culturas, ameaçando a que aqui já se encontrava consolidada na sua pluralidade étnica. Os estudos sobre a cultura popular e folclore são amplos e bastante complexos principalmente se levarmos em conta a dimensão territorial e a mistura de povos de um país como Brasil.

As concepções de cultura foram se transformando ao longo do tempo tanto no Brasil quanto no mundo. Na Europa dos anos 40 e 60 a cultura passou a vista sob o ângulo da

heterogeneidade devido às múltiplas contribuições populares e a diversidade dos povos que compunham esta nação. Destacamos aqui a obra de Stuart Hall, “Identidade Cultural na Pós-Modernidade”, onde este tema é abordado em profundidade.

A modernidade é outro foco desses debates no que tange às mudanças sociais e econômicas no país. A industrialização como um grande fator de mudança na sociedade brasileira amplia a complexidade dos discursos sobre a cultura popular e folclore, visto que para os meios de comunicação massiva, popular é algo produtivamente comerciável e não o que é feito pelo povo.

Catenacci comenta,

O popular é visto pela mídia através da lógica de mercado, e a cultura popular para os comunicólogos não é o resultado das diferenças entre locais, mas da ação difusora e integradora da indústria cultural. O popular, dessa forma, o que vende, o que agrada multidões, o que é criado pelo povo, (CATENACCI, 2001. pg.32).

Nesse contexto o popular passa ser algo descartável, sujeito ao modismo do mercado, visto que só é comerciável até o aparecimento de um novo produto. Desse modo a cultura enquanto tradição não é interessante para a mídia, criando assim o que Catenacci chamou de “populismo – operação política” usando a cultura para edificar o poder, isto é, esse tipo de projeto ao mesmo tempo em que exalta a tradição, restringe sua prática, pois fica ao encargo do poder salientar e desenvolver dentro do popular aquele que é compatível com o desenvolvimento contemporâneo. Assim, o popular é visto de varias formas, “para o folclorista é o que é tradicional, para indústria a popularidade e para o povo o populismo” (CATENACCI, 2001, p.32).

Haveria ainda muito a explanar sobre este assunto, fizemos apenas alguns esclarecimentos para melhor entendimento dessa temática não tendo a intenção de esgotá-la, mas apenas de abordar alguns fatos que contribuíram ao longo do tempo para o que entendermos hoje por identidade nacional brasileira.

Para o melhor entendimento desses fatos supracitados, tratarei de forma concisa de alguns acontecimentos culturais no período da ditadura no Brasil. No período compreendido entre os anos 1964 e 1985 o Brasil viveu uma ditadura militar e nessa sociedade tão controlada a arte tornou-se a principal forma de protesto. Segundo Catenacci (apud Barcellos, 1994) a arte daquele momento histórico podia ser vista sob dois aspectos, por um lado ela era popular, pois estava dirigida ao povo e, por outro lado, ela era revolucionária, pois tinha como principal objetivo conscientizar e transformar a sociedade.

Desta forma, a arte mostrava de forma lúdica a problemática que acometia os brasileiros, refletia sobre as condições sociais e dava visibilidade a esses eventos e problemas no intuito de promover mudanças de comportamento na sociedade.

Os debates sobre as manifestações folclóricas e populares continuam até hoje e são abordados por cientistas e folcloristas. No entanto, nos dias atuais outros agentes ameaçam a cultura nacional, tais como a globalização, os meios de comunicação televisiva, a Internet, etc. Esses fatores suscitaram outros discursos sobre a identidade cultural, como o global, o local, e o retorno a etnias. Nesse contexto os pesquisadores passam a focalizar a mobilidade na identidade cultural do individuo, que segundo Hall é percebido de acordo com o grupo que eles pertencem. Partindo desse ponto de vista, uma pessoa pode ter varias identidades dependo do ponto de vista que se observa, por exemplo, o individuo é brasileiro, mas dentro do particularismo étnico ele se identifica como afro-descendente visto que a identidade cultural é “formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpretados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (HALL, 1987, p. 49).

A globalização e o multiculturalismo são os grandes responsáveis pelas profundas mudanças da identidade cultural no período da pós-modernidade e suscitam novos debates em vários países, também no Brasil onde a imensidão territorial acolhe uma multiplicidade de culturas e etnias. A globalização trás de volta a reflexão sobre a ameaça às tradições visto que alguns pesquisadores veem na globalização uma nova forma de “aculturação”. No Brasil a invasão da cultura estrangeira através dos meios de comunicação é massiva e influencia enormemente a cultura nacional chegando até a mudar hábitos e comportamento social.

Como aponta Hall,

A globalização não parece estar produzindo nem o triunfo do global nem a persistência, em sua velha forma nacionalista, do local. Os deslocamentos ou os desvios da globalização mostram-se, afinal, mais variados e mais contraditórios do que sugerem seus protagonistas ou seus oponentes, (HALL, 2011, p.97).

Embora algumas facetas da globalização pudesse ser consideradas uma forma de alienação cultural, outras podem fortalecer e enriquecer a cultura nacional. Visto que as atividades culturais folclóricas do país passam a ser revitalizadas com a influência de outras culturas. Assim sendo, a diversidade cultural resultante da miscelânea étnica do Brasil torna-se o fio condutor da identidade cultural do povo brasileiro, pois o que nos identifica e ao mesmo tempo nos diferencia da cultura de outras nações é o nosso patrimônio cultural.

1.1 Identidade Cultural do Maranhão

Como apontado anteriormente, o Brasil é uma nação pluriétnica e essa pluralidade é bastante marcante na sua cultura, sobretudo pela presença dos negros em todo o território brasileiro. Em alguns Estados brasileiros há um maior contingente populacional das etnias negra e parda como é o caso do Maranhão e da Bahia. Esse fator, em particular faz com que a cultura desses dois Estados se semelhe no que diz respeito a sua religiosidade e suas manifestações culturais. O Estado do Maranhão especificamente é formado por uma população majoritariamente negra, o que faz com que a cultura do mesmo esteja impregnada por traços dessa cultura de raízes eminentemente africanas. Apesar de ser esta uma população tão numerosa e tão significativa no contexto da identidade brasileira o preconceito racial perdura até os nossos dias e permeia todas as camadas da sociedade.

O reconhecimento de São Luís do Maranhão pela UNESCO como Patrimônio Cultural da Humanidade se concretiza em 1997. Tendo como o fator primordial o fato da cidade possuir um dos maiores acervos históricos de arquitetura civil de origem europeia no mundo fora da Europa, este evento desencadeou o interesse de vários pesquisadores sobre a cultura do Maranhão.

Citando Ferreti,

A partir dos anos 90, com a intensificação do interesse no desenvolvimento do turismo, com o reconhecimento de São Luís como patrimônio da humanidade, com a obrigação dos universitários redigirem monografias de conclusão dos cursos de pós – graduação e por outros fatores felizmente tem se desenvolvido, entre os mais jovens, um interesse maior pelas coisas da terra (FERRETI, 2003, pg.13).

Com o propósito de dar maior visibilidade ao aspecto cultural do Maranhão e visando o crescimento turístico do Estado, os governantes impulsionam as pesquisas na área das manifestações culturais, com propaganda de marketing, sobre o folclore maranhense. Assim, os estudos sobre a cultura do Maranhão se intensificaram despertando o interesse de vários pesquisadores brasileiros. Essas pesquisas, a exemplo do que aconteceu no país, focam a cultura popular do Estado priorizando o folclore maranhense e intensificando os estudos já existentes dos outros folcloristas e pesquisadores no intuito formalizar e fortalecer a identidade cultural do povo maranhense. Sendo necessários ainda, vários estudos e pesquisas sobre a mesma, pois “A identidade cultural Maranhense tem múltiplas dimensões” (Ferreti, 2003, p. 13). O que faz dessa pesquisa algo trabalhoso e complexo devido às variedades de atividades culturais existentes no Estado do Maranhão.

Esses fatos acima citados tiveram início na década 70 e 80 com o grande projeto de modernização de São Luis. A expansão da urbanização da cidade deu-se com a injeção do capital internacional que possibilitou a instalação do Distrito Industrial que teve como apogeu o projeto Carajás⁴. Tal circunstância levou o governo a financiar um projeto de modernização da capital do Estado e isto transformou São Luis no centro econômico do Maranhão. O pluralismo cultural do estado não podia passar despercebido nem ser deixado de fora deste processo e assim a diversidade cultural ludovicense passa a ser visto como potencial turístico. Por conseguinte o governo vigente passa a utilizar esse potencial como marketing cultural para fomentar o turismo fazendo das atividades do folclore um produto turístico.

Como aponta Oliveira,

É no governo de José Sarney que começa a prática de apresentar grupos de bumba-meу-boi no palácio do governo como produto exótico para turistas e visitantes oficiais. O pagamento era sempre em garrafas de cachaça. Para apresentações em locais públicos e privados, a moeda da época era, além da cachaça, o transporte dos brincantes em caminhões (OLIVIERA, 2003, p. 63).

Foi assim que São Luis começou ser vista como cidade turística e as apresentações folclóricas no centro da cidade, exploradas com o intuito de dar maior visibilidade à cultura local. No entanto, esses avanços criaram uma divisão entre a assim chamada “cultura erudita” e outras manifestações que se mantiveram a margem da sociedade, ocultas, proibidas, não reconhecidas.

Como afirma Ferreti,

Em 1934, quando foi realizado em Recife o primeiro congresso Afro- Brasileiro, era obrigatório o registro dos terreiros na polícia e, como foi denunciado naquele evento, as “Macumbas” e “Carimbos” eram perseguidos como crime e anomalia. Embora essa obrigatoriedade tenha caído há muito tempo na Bahia e outros Estados, no Maranhão vigorou até mais ou menos 1988 (FERRETI, 2002, p.11).

Precisamos destacar, no entanto, que nos anos 80 ocorreu uma mudança de comportamento da sociedade em relação à cultura popular e folclórica do Estado, embora ainda nos deparemos com atitudes preconceituosas diante de apresentações dos grupos marginalizados apontados acima. Ideia esta ratificada por Ferreti que comenta: “a cultura

⁴O Projeto Carajás, oficialmente conhecido como Programa Grande Carajás (PGC), foi um projeto de exploração mineral, implantado entre 1979 e 1986, na mais rica área mineral do planeta. Estendendo-se por 900 mil km², numa área que correspondente a um décimo do território brasileiro, cortada pelos rios Xingu, Tocantins e Araguaia, englobando terras do sudeste do Pará, norte de Tocantins e oeste do Maranhão. Foi criado pela então empresa estatal brasileira Companhia Vale do Rio Doce, durante o governo Figueiredo

popular e as religiões afro-maranhenses foram perseguidas no passado, continuam discriminadas e ainda são pouco conhecidas" (FERRETI, 2003, p.13).

A valorização do folclore como identidade cultural do povo maranhense incentivou os órgãos públicos a buscar caminhos para salvaguardar esses fazeres culturais. Para tanto se fez necessário o reconhecimento de algumas manifestações culturais como patrimônio imaterial da humanidade por parte da UNESCO. Dentre essas manifestações folclóricas está o Tambor de Crioula, que teve seu reconhecimento como Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro em 2007. Esse fato, porém, não foi suficiente para apagar o estigma histórico sofrido pelo Tambor de Crioula que era considerado atividade culturalmente inferior.

Sendo o folclore uma cultura inferior à dominante e embora tenha ganhado maior visibilidade com a divulgação em redes sociais, nos meios de comunicação e na propaganda turística, transformando o mesmo numa das atrações turísticas mais procuradas pelos turistas, ainda é tido como cultura de povos atrasados intelectualmente. Essa ideia incutida na memória do povo ao longo do tempo contribui para a negação dessa cultura pela sociedade maranhense, tendo nos jovens a maior resistência, isto se dá por falta de conhecimento da história da sua própria nação. Ratificado por Ferreti, "Creio que isso se deve a deficiência na educação dos jovens e a preconceitos inculcados de longa data, que ainda permanecem" (Ferreti, 2003, p.13). Tal circunstância ocasiona um desconhecimento por parte da população do valor das suas próprias atividades culturais, embora nos últimos anos a atividade folclórica tenha despertado o interesse de pesquisadores e principalmente alunos universitários que vem nele interessante campo de pesquisas.

Os problemas acima apontados contribuíram e continua contribuído para que a população maranhense não se perceba como parte dessa cultura o que colabora de forma efetiva para marginalização da mesma. É fato inegável que a identidade cultural maranhense está impregnada da cultura africana, a exemplo da identidade cultural brasileira. No entanto, continuam os problemas de aceitação no âmbito social e ela é vista apenas como atrativo turístico, fato este alimentado pela mídia que vê essas manifestações folclóricas culturais exclusivamente como produto mercadológico. Consequentemente, quase sempre são as pessoas menos favorecidas economicamente as que participam dessas atividades e as defendem como legitimação da sua identidade.

Nessa perspectiva se faz necessário buscar a integração do folclore no campo da educação, trazendo o mesmo de forma mais concreta para o âmbito escolar. Acreditamos ser

pertinente a tentativa de reconstruir a identidade cultural do Estado procurando dar maior visibilidade à mesma e vemos nas instituições de ensino em geral o ambiente mais favorável para alcançar esse objetivo.

2 BREVE HISTÓRICO DA TRAJETÓRIA DO NEGRO NO BRASIL E A HERANÇA MUSICAL PRESENTE NAS SUAS DANÇAS

No período colonial, o tráfico de negros Africanos para o Brasil se deu de forma indiscriminada para vários Estados brasileiros, o destino dos mesmos era determinado de acordo com as necessidades do trabalho escravo nas capitâncias hereditárias.

Portanto o fluxo de escravos no país era determinado por regiões geográficas de acordo com o local de absorção de negros escravizados para trabalhar e determinada pela demanda de trabalho nas regiões e a praticidade de locomoção. Desse modo, nos séculos XVI e XVII as cidades de Salvador e Recife receberam negros que partiram dos portos do Senegal e Gâmbia, vindos da região oeste-africana mais precisamente da Guiné. Ainda no século XVI eles vinham das regiões chamadas de Alta e Baixa Guiné para trabalhar nas regiões açucareiras de Pernambuco, Bahia e ainda do Grão-Pará e do Maranhão. Nos séculos XVIII os escravos eram oriundos também dos Portos de Mina, Uidá, Calabar, Cabinda e Luanda e Zanzibar e desembarcavam principalmente nos portos de Salvador e Rio de Janeiro com destino a Minas Gerais. Sendo as Costas das Minas⁵ e Angola as regiões do território africano que mais perdurou como rota de tráfico de negros nos séculos XVII e XVIII.

Mapa do trajeto do negro da África /Brasil.



<http://fazendohistorianova.blogspot.com.br/>

⁵ Região do Golfo Guiné

Ver “A Diáspora africana” Manolo Florentino é professor do Departamento de História da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e autor de Em costas negras – Uma história do tráfico atlântico de escravos entre a África e o Rio de Janeiro: Séculos XVIII e XIX (Companhia das Letras, 1995), entre outros livros sobre o tema. É um dos coordenadores do projeto The trans-atlantic slave trade database.

A Costa da Mina corresponde hoje aos territórios de Costa do Marfim, Libéria, Burquina Foso, Mali, Níger, Congo, Gana, Togo, Benin, Nigéria e Camarões e a Costa de Angola é conhecida atualmente como Angola, Gabão, República Democrática do Congo e Guiné Equatorial. Diante do exposto observa - se que a população afro-brasileira vem de diversas localidades da África e seus integrantes vão se misturar aqui no Brasil onde inevitavelmente vai haver uma nova reelaboração cultural o que com o passar dos tempos vai formar o que hoje intitula se de cultura Afro – brasileira.

Vale ressaltar que Portugal venha traficando negros para suas terras desde o século XV, segundo Tinhorão (2012. pg.13), isto acontecia de forma bem cautelosa, com demanda muito pequena, que logo se tornou lucrativo para Portugal, transformando-se no país pioneiro no comercio escravista, se tornando o maior fornecedor de escravo a toda Europa, e consequentemente para o Brasil. Segundo Tinhorão grande parte das manifestações culturais que se tem no Brasil como Afro – brasileira, é na realidade um prolongamento de uma herança do “negro – português”, visto que em 1552 dez por cento da população de Lisboa era de africanos, a exemplo destas manifestações temos a coração do rei do Congo nas igrejas de Portugal, festa realizada em Congo pelos negros da África para o Rei de Congo, segundo Tinhorão essa festa era realizada na África antes mesmo da escravidão, no seu Livro, “Os sons dos Negros no Brasil” discorre sobre sua pesquisa buscando entender a inter-relação entre as manifestações culturais desses três países.

O historiador José Ramos Tinhorão, expõe nos seus estudos, sobre a origem da festa de coroação que se faz presente em todo o território brasileiro cada uma com suas particularidades.

Sobre a tradição de coroação comenta Tinhorão.

(...) a coroação dos reis do Congo, realizada no âmbito das confrarias de Nossa Senhora do Rosário, e que antes de firmar uma tradição ligada a história dos escravos e seus descendentes crioulos no Brasil, constitui a mais antiga criação cultural dos africanos subequatoriais no próprio território de Portugal, a partir dos meados do século XV (TINHORÃO, 2008,p.107).

Essa manifestação que a principio era apenas uma demonstração das características culturais da África, torna – se um direito concedido aos Africanos estabelecidos na Europa. De acordo com Tinhorão este fato ocorreu apenas por uma “projeção simbólica da política missionária desenvolvida em comum pelo poder real e a Igreja dos portugueses na África e, como tal, representou apenas um reflexo da nova política posta em prática por D. João II” (TINHORÃO, 2007, pg.108).

Diante dos fatos supracitados acredita-se que essa prática cultural religiosa só foi tolerada em Portugal por causa de relação política e econômica que país (Portugal), mantinha na região do Congo. O rei local Muemba Nzinga, o rei do Congo, torna – se a maior representação política entre portugueses e africanos nos séculos XV e XVI. Nesse contexto, essa cultura já transformada na própria África e em Portugal pelos africanos que nesse país residiam, é transportada para o Brasil juntamente com os negros que para cá foram traficados, dando continuidade as suas tradições culturais já em processo de transformação.

No Maranhão temos os reisados, as festas do Divino Espírito Santo, o Tambor de Crioula o próprio Tambor de Minas, etc., rituais semelhantes aos dessa festa do Rei de Congo, com Reis e Rainhas, troca de tronos, enfim são semelhanças que precisam ser pesquisada mais afundo. Mas já fazendo uma ressalva que pode ser este o motivo da festa do Divino Espírito Santo no Maranhão principalmente em São Luís, ser realizada em sua grande maioria dentro dos terreiros de Mina tendo as caixearias como suas mentoras maiores.

O grande apogeu do tráfico de negros escravizados para o Brasil se deu no século XVIII, os pontos de partida das levas de negros traficados no leste e oeste da África, como destino a Bahia e Rio de Janeiro. Esse tráfico propiciou as concentrações de determinados grupos em alguns locais do país como, os Bantos que se concentravam no Rio de Janeiro, os do oeste-africanos na Bahia e em Minas Gerais, onde houve grande concentração de ambos os povos. Os territórios da África que correspondem atualmente a essas áreas são Gana, Togo, Benin, Nigéria, Gabão, Congo, Angola, República Democrática do Congo, Moçambique e Madagascar. A situação acima citada só começa a mudar em meados do século XIX quando surgem vários tratados que buscavam eliminar o tráfico negreiro em todo o mundo. No Brasil esse propósito só se concretiza parcialmente em 1850 e levou à destruição das ligações bilaterais entre o continente Africano, o americano e toda a Europa. Contudo o Brasil continuou por mais 66 anos com o regime escravagista.

Segundo Abreu:

Os primeiros negros vieram da Costa Ocidental, e pertencem geralmente ao grupo Banto; mais tarde vieram de Moçambique. Sua organização robusta, sua resistência ao trabalho indicaram-nos para as rudes labutas que o indígena não tolerava. Destinados para a lavoura, penetraram na vida domesticados senhores pela ame de leite e pela mucama, e tornaram-se indispensáveis pela sua índole carinhosa. A mestiçagem com o elemento africano, ao contrário da mestiçagem com o americano, era vista com certa aversão, e inabilitava para certos postos. Os mulatos não podiam receber as ordens sacras, por exemplo: daí o desejo comum de ter um padre na família, para provar limpeza de sangue. Com o tempo os mulatos souberam melhorar de posição e por fim impor-se à sociedade. Quando reuniam a audácia ao talento e à fortuna alcançaram altas posições (ABREU. Cp. II. Pg.28)

Como já foi citado, em todo território brasileiro onde se encontravam as Capitanias Hereditárias houve a introdução do negro traficado para o desenvolvimento do trabalho escravo. A vinda dos Africanos para o Brasil ocasionou essa miscelânea cultural que constitui essa nação, pois trouxeram com eles toda magnificência cultural do seu país, inclusive a sua essência musical. O contato dessas vivências musicais com a do seu colonizador e do povo que aqui já residia (índios), criaram essa música miscigenada que temos no nosso país. Segundo Abreu.

O negro trouxe uma nota alegre ao lado do português taciturno e do índio sorumbático. As suas danças lascivas, toleradas a princípio, tornaram-se instituição nacional; suas feitiçarias e crenças propagaram-se fora das senzalas. As mulatas encontraram apreciadores de seus desgarres e foram verdadeiras rainhas. O Brasil é inferno dos negros, purgatório dos brancos, paraíso dos mulatos, resumiu em 1711 o benemérito Antonil (ABREU. Cp. II)

A miscigenação do povo brasileiro em decorrência da sua colonização, ocasionou o intercâmbio cultural entre as etnias que constituem o país, logo a maioria da população era negra ou mestiça, mesmo com a chegada dos imigrantes estrangeiros após a abolição da escravatura, para trabalhar na lavoura do café e com eles o surgimento do trabalho assalariado. O contingente populacional negro e pardo ainda eram maior, ocorrendo assim uma grande difusão cultural no país entre as três etnias que compunha a nação nesse período, embora essas manifestações tenham sofrido mudanças na sua essência, devido a troca de conhecimentos na convivência com outras culturas. Tal circunstância resultou num território brasileiro impregnado de segmentos culturais que constitui na sua essência musical o ritmo percussivo, a exemplo disto temos: o jongo, samba de umbigada, capoeira, maracatu, fandango, festa do divino, folia de Reis, Os Cucumbis, e assim por diante. Essa cultura que se desenvolve no Brasil a partir dessa mistura, tem seu diferencial de acordo com o grupo de negros escravizados trazidos para determinadas regiões e com eles sua cultura. Assim, as tradições foram proliferando mantendo, porém, suas particularidades de acordo com os costumes dos lugares de origens. Sem dúvida a cultura brasileira está impregnada desses costumes, crenças e credos e o elo com a cultura africana é indiscutível.

Dentre as contribuições à formação da cultura afro-brasileira, estão as danças trazidas pelos escravos, em meio às quais abordaremos o Jongo, característico dos grupos africanos existentes no Estado de São Paulo e Rio de Janeiro, o Batuque típico do Rio Grande do Sul, o Maracatu fortemente arraigado na cultura pernambucana e finalmente, o Tambor de Crioula, característico da cultura maranhense.

2.1 Breve panorama das danças afro congregadas á nossa cultura

O Jongo

O Jongo é uma dança de negros, presente no Estado de São Paulo e Rio De Janeiro com características singulares em cada estado e que foi trazida pelos escravos vindos para o cultivo do café no período colonial. Permanece até os dias atuais principalmente nas áreas rurais e é dançada por homens e mulheres. Os Instrumentos utilizados são os membrafônicos, isto é, de percussão que, segundo Araújo (2007), eram “mais adequados á música primitiva”, acompanham o canto e a dança, o solista canta o Ponto. O Ponto começa com um solista que recita versos improvisados e a seguir um refrão é respondido pelo grupo de jongueiros. Os Pontos misturam o português com algumas palavras do *quimbundo*, dialeto de origem africana *bantu*. O solista canta o Ponto, enquanto os instrumentistas tocam e os outros participantes respondem o coro. Quando a música termina, para passar a outra música ou solista usa- se a palavra “machado” muda de música com outro solista ou não.

Araujo comenta sobre o Jongo,

Jongo de praia ou bamelô ritmo quaternário originário de Angola encontrado na baixada Fluminense, instrumentos usados: tambu (atabaque), quinjengue, Candongueiro, biritador (atagaque de couro), angóia (espécie de chocalho). Na zona da Mata mineira é conhecido por Caxambú. Este nome é dado também ao principal instrumento (ARAUJO, 2007, p.20).

Sobre o ponto Dias Ratifica

Os pontos ou melodias do Jongo falam do cotidiano da comunidade(visaria) ou propõem desafios, através de enigmas a serem decifrados (demanda ou goromenta). A linguagem é sempre metafórica. O estilo do canto é responsorial (alternando solo-coro).(DIAS, 2014, p.11)

O Jongo é dançado com os dançarinos se posicionando em semicírculo ou roda, no centro o solista faz evolução em frente de uma dama ao som dos tambores. Essa dança pode ser executada também aos pares que dançam no centro da roda onde, a exemplo do Tambor de Crioula, ocorre a umbigada. Nas cidades de Taubaté, Cunha e São Luís do Paraitinga no Estado de São Paulo a dança possui características individuais embora mantenha os aspectos gerais da mesma.

Os dançarinos ficavam em semicírculo ao lado instrumental, entrando em frente destes, numa área até aquele momento sem ninguém, um dançador solista que fazia os mais complicados passos. Retirava – se. Venha outro solar. O solista dançava defronte de uma dama. Esta segurava delicadamente a saia e ficava quase sem sair do lugar, num gingar ondulante de corpo acompanhando as mil e uma viravoltas, meneios e requebros que o jongueiro solista executava. Ela apenas “acentuava a

dança”, aquele requesto, aquele galanteio coreográfico não dançava continuava a cantar o ponto que todos estavam cantando (ARAUJO, 2007, p.79).

Os jongueiros eram originariamente homens negros embora ao longo do tempo houvesse a introdução de alguns brancos. A pessoa que dirige a dança e geralmente chamada de “dono do jongo” e é ele o proprietário do instrumento que toca na brincadeira. Essa dança é tida pelos pesquisadores como uma genuína representante da cultural afro-brasileira vinda com os negros oriundos de Angola e é considerada atividade lúdica recreacional para a zona rural no meio urbano. Sendo acompanhada por três tambores membrafônicos, que acompanham os cantos e a danças visto que qualquer atividade cultura afro é embalada por elementos musicais percussivos o jongo tem esse forma rítmica na sua execução, ressaltando que no meados do Século XIX, qualquer manifestação cultural dos negros era chamada de Batuque de negro. Logo só algum tempo depois houve essas denominações diferenciadas como são conhecidas atualmente.

No Rio de Janeiro essa atividade é bastante difundida pelos vários grupos que a perpetuam. O jongo da Serrinha é um dos mais tradicionais, perpetuado através de várias gerações em uma terra remanescente de Quilombo, como no bairro de Madureira, no município do Rio de Janeiro. Essa comunidade remanescente de quilombo é a base do Grupo Cultural Jongo da Serrinha.

Para melhor visualização da música do Jongo coloco em anexo uma partitura de um Jongo que é utilizado no ensino da música para crianças da Organização UNEGRO - União de Negros Pela Igualdade - Rio de Janeiro. Esta organização tem sedes em 24 Estados Brasileiros. Essa ação iniciou-se em Salvador, Bahia, em 14 de julho de 1988, com um grupo de militantes do movimento negro para articular a luta contra o racismo, a luta de classes e combater as desigualdades de gênero.

No Rio de Janeiro um dos projetos da Associação Grupo Cultural Jongo da Serrinha, trabalha a musicalidade das crianças através do Jongo, transmitindo a criançada os fundamentos da História do seu povo, e os conhecimentos musicais dos seus ancestrais afro-brasileiros. O objetivo é dar continuidade ao trabalho Social iniciado pelo Mestre Darcy possibilitando a divulgação do seu patrimônio histórico cultural, fazendo um trabalho de ensino aprendizagem com crianças e adolescentes do Bairro da Madureira.

A seguir, apresentamos uma partitura dos ritmos dos dois tambores.



Partitura escrita por Lincoln Antonio

<http://lincolnantoniodotnet.files.wordpress.com/>

A partitura do Jongo Tradição, assim como a demonstração da roda do jongo, vai em anexo.

O Batuque no Rio Grande do Sul

Embora se busque ocultar esse fato, é marcante a presença do negro na cultura do Brasil, mesmo em regiões com maior predominância de população de origem europeia, com é o caso do Rio Grande do Sul e Porto Alegre. Nas atividades sociais e culturais o Batuque testemunha a presença notória do negro nelas. O Batuque, como atividade afro-religiosa, surge no início do século XIX, entre os anos de 1833 e 1859, no Rio Grande do Sul e em Porto Alegre com a migração de escravos e ex-escravos da região de Pelotas e Rio Grande para a Capital. Segundo Corrêa, “Os primeiros dados mais concretos que corroboram a voz da historia oral, porém, vem do trabalho do historiador Marco Antonio Mello (1995), que mostra a existência de rituais religiosos de batuque em Pelotas, já no iniciou do século XIX” (Corrêa, 2006, p.4).

Esclarecemos que o Batuque ou Nação, em Rio Grande do Sul, é uma religião afro-brasileira, ou melhor, afro-gaúcha, assim designada por alguns autores por ter grande manifestação neste estado e em lugares próximos a ele como é o caso do Estado de Santa Catarina. A religião afro-gaúcha cultua doze Orixás, sendo eles o Bará, Ogum, Oyá, Xangô, Odé, Otin, Ossanha, Obá, Xapanã, Oxun, Yemanjá e Oxalá, além dos Ibejis, religião trazida pelos povos da Costa da Guiné e da Nigéria, com as nações Jeje, Ijexá, Oyó, Cabinda e Nagô,

além das Jeje-Ijexá, Jeje-Nagô, Nagô-Ijexá, etc, que são denominadas de “mistas”. As variedades das nações no culto aos orixás são praticadas de forma homogênea em quase todas as casas. Sendo seus rituais para Nação Oyó caracterizados por hierarquia das ordens das rezas, onde primeiro se tocava para todos os Orixás masculinos, depois para os femininos e no final para Oyá, Xangô e Oxalá, sendo que Oyá e Xangô representam o Rei e a Rainha de Oyó. Acredita-se que ao final da cerimônia os orixás carregavam a cabeça dos animais a eles sacrificados e já estão em decomposição. As práticas das religiões afro-brasileiras trazem particularidades nas suas manifestações de acordo com os costumes das regiões de origem.

Os negros traficados para o Rio Grande do Sul eram provenientes da Nigéria, Angola e Benim e, de acordo com a localidade de origem, são denominados Jêje do Daomé, Cabinda de Angola e o Oyò da Nigéria. Além do processo escravagista vigente no período, outros fatores contribuíram para a vinda de negros dessa região. Segundo Correia, foi a decadência do poderoso reino de Oiô, em meados do século XVIII, o grande responsável pela exportação de escravos trazidos para o Brasil. No Rio Grande do Sul as criações de portos e charqueados foram os grandes responsáveis pela entrada de escravos nessa região.

A junção das culturas desses escravos no Estado ocasionou a formação do Batuque, manifestação cultural também conhecida como Afro-Gaúcha, que cultua os Orixás no ressoe de seus instrumentos: dois tambores e dois ages (instrumentos feitos com uma cabaça inteira trançada com cordão e com diversas contas). Os toques dos instrumentos possuem vários ritmos de acordo com suas nações, sendo eles essenciais para o bom andamento da atividade religiosa que considera a música imprescindível nas suas cerimônias e rituais.

Silveira comenta a este respeito,

Sem música não há culto e os *Santos* não “descem” para atender os seus filhos e filhas e demais humanos, o ciclo sagrado não se conclui. Por isso, quem canta e toca ganha visibilidade e respeito até mesmo dos *Santos*. Sendo a música um elemento sagrado e sacralizado, tanto instrumentos quanto instrumentistas se revestem desta aura que se revela no tratamento que estes recebem por parte dos membros das *casas de nação* (SILVEIRA, 2008, p. 27).

Diante do exposto, destacamos a importância vital da sonoridade musical para o ser humano no que tange a comunicação com o profano ou o sagrado dentro das atividades por ele realizadas, sejam elas religiosas ou não. É importante ressaltar a inserção de mulheres

na execução de instrumentos nas casas religiosas embora tenham pouca visibilidade e se apresentem em número bastante reduzido em relação aos homens.

Cabe ressaltar as inúmeras variações de batuque, pois todo toque de negro no período colonial era chamado de batuque, como o lundu, o caxambu, o congado, forma de Batuque cantado e dançado ao som dos atabaques, agogôs e chocalhos, os ritmos tocados nessas manifestações culturais são toques sincopados, com variações de andamento.

No Batuque do Rio Grande do Sul, a música e seus toques tem uma função especial de evocar os santos, desse modo o ritmo dos toques é definido de acordo com o orixá para quem está sendo dedicada a música.

Sobre isto comenta D'Ávila,

O ritmo típico, interrompido por síncopes, que caracterizava a música negra, variava para cada invocação sucessiva, de acordo com o santo, a quem esse ritmo era dedicado. Havia para esta invocação, três tambores e um agogô. O som triste do grande tambor é entrecortado pela tonalidade mais aguda dos outros tambores (médios e pequenos) e pelo ritmo bitonal do agogô (DÁVILA, 2009: p.9).

A música na religião afro brasileira é de fundamental importância, assim como nas outras manifestações profanas, sendo que em ambas as manifestações têm na polirritmia uma das suas características.

Sobre música de negro comenta Barbara.

A característica principal da música é de ser polirítmica, quer dizer que cada atabaque tem seu padrão rítmico que se liga àquele dos outros tambores(...).

O atabaque maior, o rum, é o único que se permite variações, ele toma conta da cabeça que manda sobre o resto do corpo e dirige os pés através da coluna humana. O rum é tocado com as mãos[20], corresponde ao “fundamento religioso. O rumpi e o lé são a base rítmica. O primeiro manda sobre os braços enquanto o segundo dirige o movimento dos ombros, que é contínuo e o mais solto possível; o lé produz um som seco, firme e penetrante. Toca-se com as varetas e, segundo o toque utilizado pelo alabé, emite sons de diferentes alturas. Os sons mais acentuados, o stress, conduzem os movimentos do corpo todo da filha-de-santo na dança. Assim os dois tambores menores criam um fundo rítmico sobre o qual o rum manda e cria variações. Existe um outro instrumento, o agogô, uma campainha de metal que é percutido com uma vareta. É um metalofone que emite um som com um timbre agudo. No toque de Oiá é tocado com um ritmo fortemente sincopado (BÁRBARA, 1998).

Partindo desse ponto de vista sobre a música nos segmentos religiosos afro podemos observar que embora o toque da religião afro tenha suas particularidades de região para região, nesses rituais a música tem a função de fazer a comunicação entre os filhos de Santos e seus orixás.

A seguir, uma partitura sistematizada dos toques básico do batuque do Rio Grande do Sul e imagem dos instrumentos. Outras imagens da roda do batuque, em anexo.

Batuque

Atabaque

Tambor

Agogo

Reco-Reco

A musical score for the Batuque ensemble. It consists of four staves, each representing a different instrument: Atabaque, Tambor, Agogo, and Reco-Reco. The Atabaque staff features two 'o' symbols above the staff. The Tambor staff features two '>' symbols above the staff. The Agogo staff features a 'C' symbol with a 'y' below it, followed by a 'x' symbol, and then another 'x' symbol. The Reco-Reco staff features a 'C' symbol with a 'y' below it. The music is written using a standard staff system with vertical stems and horizontal beams.

Instrumentos do Batuque.



<https://www.google.com.br/search?q=partitura+do+batuque+do+rio+grande+do+sul&>

O Maracatu

Os negros escravizados que aportaram em Pernambuco no século XVI eram oriundos de diversas etnias africanas. Ao chegarem ao país eram misturados por seus escravocratas com negros de outras nações com o propósito de dificultar a comunicação e convivência harmoniosa entre eles com o intuito de manter vivas as rivalidades das tribos de origem. Desse modo afastava - se o perigo de união entre os negros, fato este que apavorava os escravistas, tendo em vista ser o contingente de negros superior ao dos brancos. Esta era uma política mantida tanto pelos escravistas quanto pela igreja católica. Isto ocasionou momentos de muita tensão e dor entre os escravos nas senzalas, mas esses fatores fizeram com que eles encontrassem uma forma de conviver e foi através da dança e do canto que os mesmos encontraram o refúgio para suas dores. Assim nasceu o Maracatu que no princípio era uma dança totalmente religiosa que tinha como objetivo afrontar os senhores de escravos e a Igreja.

O Maracatu é análogo ao batuque dos negros. Há varias hipóteses sobre sua realização, no entanto, a maioria dos autores concorda que o mesmo era realizado como cortejo pelas ruas da cidade homenageando seus reis e rainhas, essa atividade é remanescente do cortejo realizado para o rei de Congo na África. Quanto a sua função social, muitos afirmam que o Maracatu é uma prática profana- religiosa. (GUERRA- PEIXE. 1975. pg. 12). Segundo Mário de Andrade, no seu Livro Danças Dramáticas, escrito nos anos de 1993-1994 e reelaborado e publicado por Alvarenga em 2002, o maracatu é como um cortejo real semelhante a outras manifestações populares como o congo e as congadas. O maracatu adquiriu o aspecto dramático do cortejo de Reis e Rainhas onde se encontram representados a Dama do Passo, as baianas, o Diretor ou mestre regente, o estandarte, o embaixador ou porta bandeira, o caboclo e os pálios de procissão, todos eles acompanhados por instrumentos tais como a buzina, o ganzá, a caixa, o bombo, o tambor e o gonguê. Além disso, Calunga, uma boneca preta gigante, é carregada pela Dama do Passo.

Calungas



<https://www.google.com.br/search?q=fotos+do+maracatu>

Os africanos acreditavam que a boneca é a representação dos Espírito dos seus Ancestrais.

Dama do Passo



<https://www.google.com.br/search?q=fotos+do+maracatu>

Dama do paço, mulher que leva, em uma das mãos, a calunga (boneca de madeira, ricamente vestida, que simboliza uma entidade ou rainha já morta).

Com o tempo surgiram varias formas de Maracatu, tais como o Maracatu Rural, o Maracatu Nação e o Maracatu de Baque Solto, etc., cada uma delas cultua sua proteção religiosa. O Maracatu Rural surgiu nos séculos XIX e XX, na região da Mata Norte e foi reelaborado na capital pernambucana sem perder os elementos vindos da vida rural. Neste sentido, as mudanças referidas à religiosidade passam por processos de ressignificação e resistência, contraindo novas interpretações do culto ao sagrado e enfatizado a forte presença da religiosidade nessa brincadeira. Sobre esse fato ratifica Guerra- Peixe:

É oportuno realçar o que nos esclareceram os informantes de vários grupos a gente do Maracatu tradicional – “nagô”, como dizem, no sentido de “africano” – é constituída, maioria, por iniciados nos Xangôs; a que prefere o Maracatu-de-orquestra, tende para o Catimbó, seita popular de características eminentemente nacionais. Ao que parece há procedências nas informações, pois no Maracatu-de-orquestra é constante o aparecimento de vocábulos como “almeia”, “caboclo”, “jurema” e outros – todos refletindo identificações que acusam a preferencia religiosa dos praticantes (GUERRA-PEIXE, 1980: p. 21).

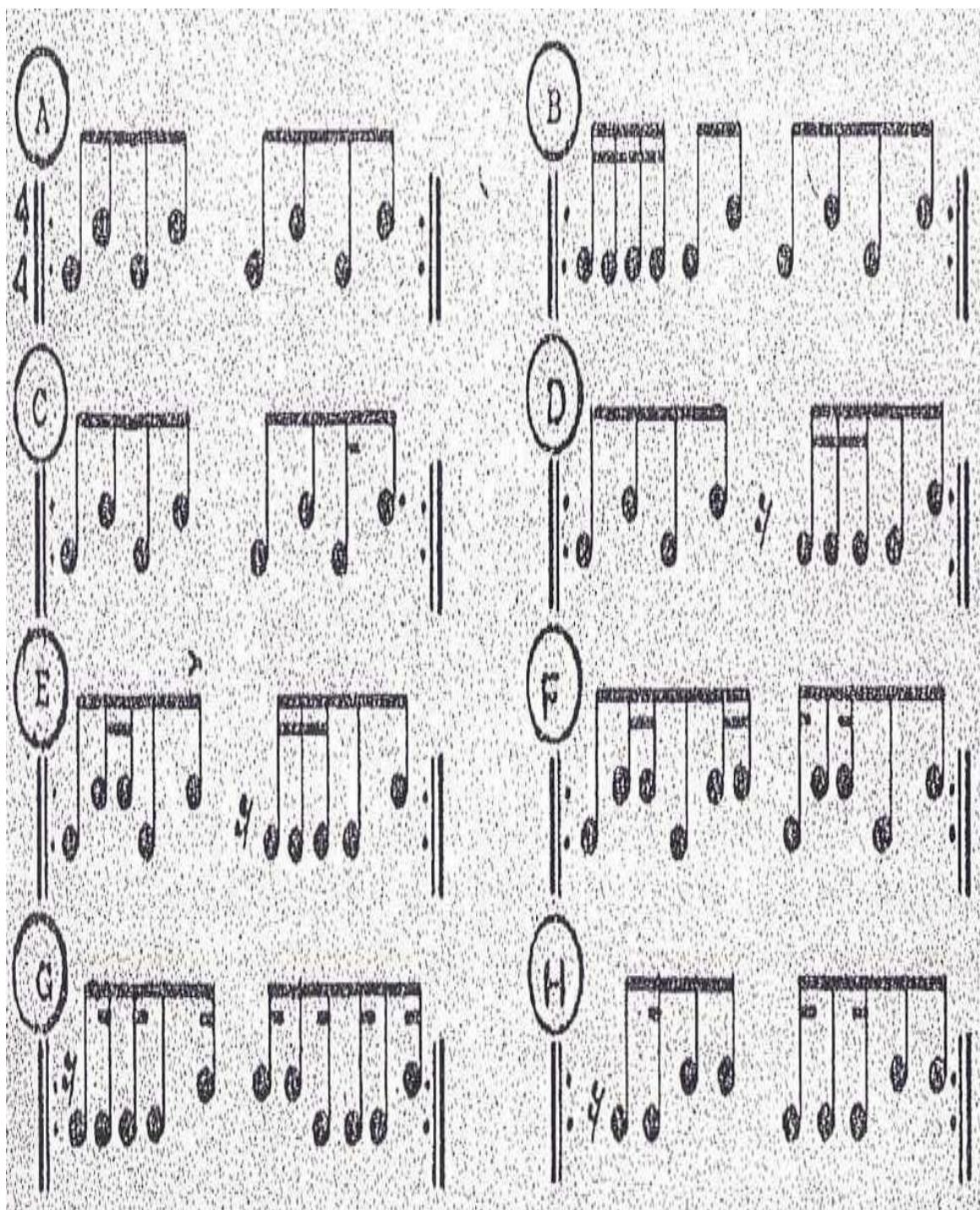
Apesar de mudança corrida no Maracatu ao longo do tempo há vários aspectos dessa cultura que se perpetuam nos dias atuais. Hoje o Maracatu se configura como uma mistura de ritmo e teatro de rua que se apresenta durante o carnaval em Recife tendo com símbolo a “Calunga”. Apesar da mudança, a religiosidade ainda é o cerne dessa atividade para seus participantes, embora os meios midiáticos propaguem geralmente apenas seu lado profano.

A sua orquestra é formada por instrumentos percussivos com vários tambores grandes (alfaias), caixas e taróis, ganzás e um gonguê (metalofone de uma ou duas campânulas, percutidas por uma vareta de metal). Com o tempo foram incluídos os agbes ou xequerês (instrumentos confeccionados com uma cabaça e uma saia de contas). O canto é feito pelo Mestre de Toadas que "puxa" os cantos e o coro responde. O maracatu existe em outros Estados como em Alagoas e no Ceará tendo cada local a sua forma particular de interpretação.

Os toques dos instrumentos utilizados nessa manifestação cultural são bastante variados, sendo o mesmo responsável pelo acompanhamento do canto. Os diversos toques do gonguê constitui a interpretação rítmica das melodias das toadas, ou seja, o gonguê toca de acordo o ritmo da melodia das toadas. A esse respeito, comenta Guerra- Peixe,(p.74) “ a função musical é sustentar invariável esquema rítmico, assegurando uma referencia certa á polirritmia dos instrumentos de percussão”. Isto é o gonguê é a base rítmica para os outros instrumentos, ele tem a mesma importância de uma melodia. Segundo Guerra – Peixe.

Para melhor ilustrar essa afirmativa, colocamos a seguir uma partitura das variações executadas pelo gongué.

Variações de alguns toques do gongué.



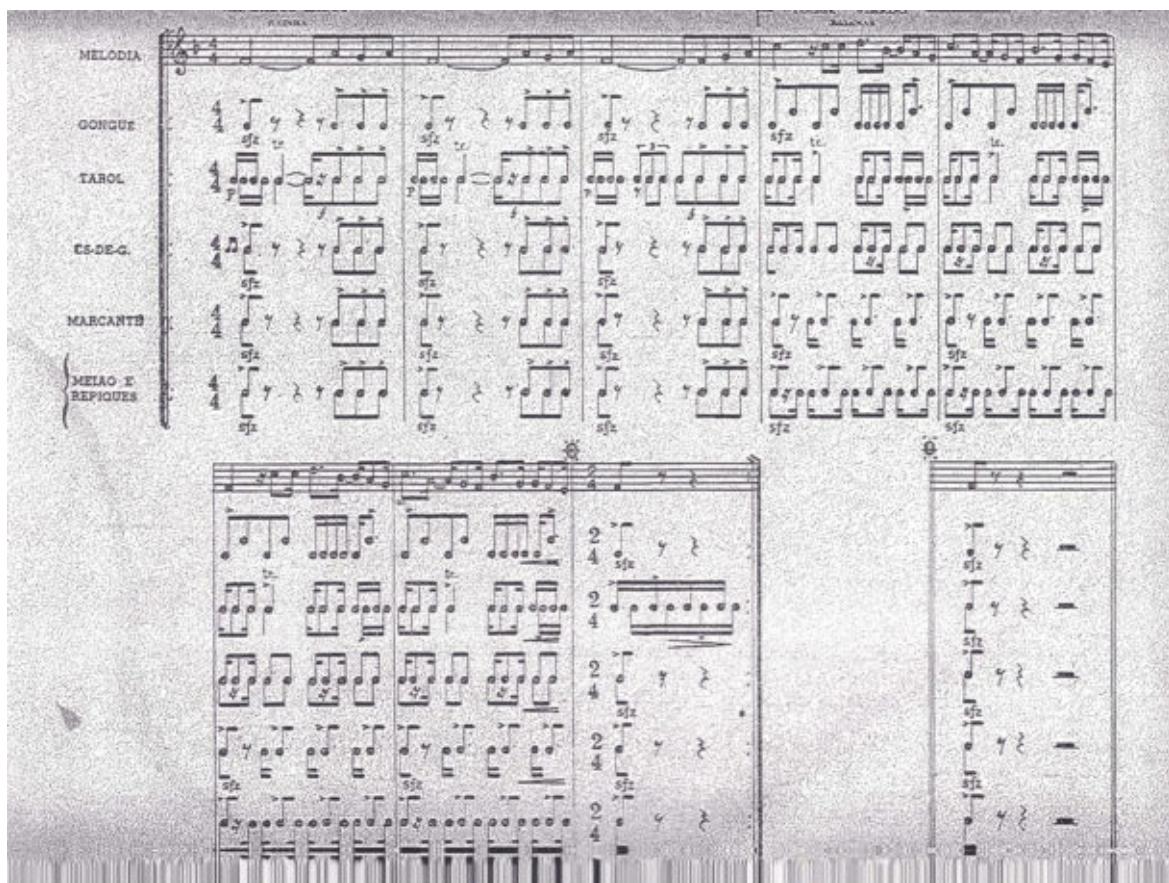
- Segue partitura da relação dos toques do gongué, a melodia e os outros instrumentos.

RAINHA

TOQUE "VIRADO"

Baianas

Arquivo: Livro Maracatus de Recife de Guerra – Peixe, p.30.



Arquivo: Livro Maracatus de Recife de Guerra – Peixe, p.30.

As partituras acima tem o propósito de dar maior visibilidade aos ritmos dos instrumentos tocados no Maracatu, não tendo a intenção de fazer uma análise das estruturas musicais dos toques dos instrumentos dessa atividade cultural, devido a sua amplitude e riqueza musical, requerendo um estudo voltado somente para esse tema. Ver em Anexos os instrumentos musicais e outras imagens dessa manifestação cultural.

A cultura de origem africana no Brasil está arreigada de questão religiosa como o estereótipo de algo fora da civilização, bárbaro, etc. Desse modo faz-se muita confusão entre as atividades culturais e religiosas, sendo que as atividades religiosas estão ligadas a fé, e as outras a legada a festividades, esse fato ocasiona interpretações errôneas sobre as mesmas. Isto acontece principalmente com o Tambor de Crioula e Tambor de Mina do Maranhão.

3 TAMBOR DE CRIOULA E SUA HISTÓRIA

Com a colonização do Brasil no século XVI os Portugueses passam a traficar negros escravizados da África, atendendo às necessidades laborais criadas pelo crescimento dos ciclos econômicos no país, iniciando cronologicamente com o ciclo do açúcar nos Estados da Bahia e Pernambuco, o da mineração em Minas Gerais, do café, nos Estados do Rio e São Paulo, respectivamente. No século XVIII e por motivo semelhante cria-se a Companhia Geral do Grão-Pará e Maranhão através de um alvará no dia 7 de Junho de 1755, que tinha como principal meta fornecer mão de obra escrava para o desenvolvimento agrícola nessa localidade.

O Maranhão tem uma das maiores populações de negros do país, portanto a sua cultura é altamente impregnada da tradição africana, além da portuguesa e das tradições indígenas. Segundo dados do IBGE a população do Estado do Maranhão é de origem negra ou parda na sua grande maioria.

Segundo Relatório do IBGE, de Agosto de 2007,

A composição populacional por cor ou raça do Estado do Maranhão, apresenta uma participação dos autodeclarados brancos de apenas 26,7%, a de autodeclarados pretos de 9,6% e a dos autodeclarados pardos de 62,3%, contrastando com a composição da capital São Luis, onde a participação de autodeclarados brancos (31,3%) é próxima à média regional, assim como a participação dos autodeclarados pardos (57,3%), embora a participação dos autodeclarados pretos (10,2%) seja superior à média estadual e regional (IBGE, 2007).

Sendo seu contingente populacional em sua maioria negro ou descendente direto do mesmo (pardo), houve forte influência dessas populações na formação cultural maranhense. Dentre as manifestações destacam-se o Tambor de Crioula⁶, a Capoeira e o Tambor de Mina, que guardam na sua essência toda a bagagem cultural do povo africano no que concerne a sua estrutura, especialmente a sua construção musical altamente percussiva.

O Tambor de Crioula, como manifestação cultural afro-maranhense, foi fator de resistência e o elo que manteve esse povo unido a sua ancestralidade. Foi trazido pelos africanos escravizados na época da colonização e, segundo os pesquisadores, guarda

⁶ Atualmente só em São Luís, capital do Maranhão há mais de 80 grupos cadastrados em órgãos oficiais. E ainda mais de 50 pontos de cultura no Maranhão que trabalhar com essa manifestação cultural ministrando oficina e se apresentando nas localidades da Capital. Dentre eles estão,

semelhança com outras danças, surgidas em outros estados brasileiros, tais como o Lundu, Congado, Jongo e o Maracatu, etc.

As danças supracitadas assim como quase todas as atividades culturais de origem africana estão intrinsecamente ligadas, pois os seus rituais reúnem quase todas as peculiaridades no que diz respeito a sua realização, observando – se apenas pequenas mudanças nos seus rituais, incluindo o Tambor de Crioula do Maranhão. Este fato levou os pesquisadores a realizar estudos nas comunidades quilombolas do Maranhão e em terreiros da religião Afro-Maranhense reescrevendo, assim, a história através das lembranças dos moradores mais velhos, devido à dificuldade em se encontrar registro escrito das atividades culturais dessas populações. Nesse período a oralidade era uma prática cultural nas sociedades africana e indígena no que tange a transmissão de seus ensinamentos, sendo as pessoas mais velhas o ícone do conhecimento de suas historias. As tradições, os fatos históricos, os mitos e as lendas eram passados oralmente, desse modo eles perpetuavam suas memórias e registravam sua história.

No que diz respeito a sua música há uma analogia entre o Maracatu, a Capoeira, Reisados, Jongo, Congados e outras atividades realizadas por negros desde o tempo da escravidão. Reportando as danças de origem africana Sousa comenta: “nas congadas, maracatus, capoeira e reisados os ritmos africanos estão na base da música tocada. Também os sambas de umbigada e de roda, os jongos o frevo e muitas outras danças” (SOUZA, 2007, pg.135).

Segundo Ferreti as informações mais antigas sobre o Tambor de Crioula afirmam, que esta dança era feita para esconder exercícios de lutas e enquanto no sul era acompanhada ao som de berimbau, no Maranhão era acompanhada ao som de tambores com o intuito de não despertar desconfianças nos senhores de escravos enquanto os homens se exercitavam para a luta. Após a abolição da escravatura e já não havendo necessidade de lutas, o Tambor de Crioula foi transformado em dança na qual as mulheres, com toda a sua sensualidade, podiam fazer parte da roda.

Citando Ferreti.

As informações mais antigas que eu tenho sobre o Tambor de Crioula são as de que ele era feito para esconder exercícios de briga: enquanto que mais para o sul era feito escondido sob o som de berimbau e, no Maranhão, sob o som de tambores. Então o jogo de pernas – segundo informações mais antigas que apurei – era exercitado ao som de tambores; não era propriamente a dança; era como a capoeira da Bahia. Deduz Américo que com a supressão da escravidão, não havendo mais necessidade por parte dos negros de se exercitarem para a luta contra o opressor branco, “ficou o costume, e aos poucos foi se transformando em uma dança”. 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 (FERRETI, apud Azevedo, 2002, p. 51).

Mas não se sabe ao certo quando de fato ocorreu à inserção da mulher na roda do Tambor de Crioula. Este fato citando por Ferreti é percebido em outras regiões onde existem danças similares dentre as quais estão o jongo, batuque etc., desde o Brasil colônia até os dias atuais. Fazendo uma analogia com o batuque, dança que tem alguns pontos em comum com o Tambor de Crioula, e a respeito da inserção das mulheres no Tambor de Crioula, outros autores também comentam sobre esse mesmo aspecto em outras danças semelhantes.

Assim, D'Avila escreve,

As mulheres dos batuqueiros, para disfarçar diante da polícia, de modo análogo ao que já era praticado na Bahia, entravam na roda formando tal qual a gira do Candomblé baiano, e num batuque mais lento, mole, com remexos, trejeitos sensuais, e umbigadas no sexo oposto (denominado “semba”, em Loanda), considerado o ponto culminante dessa manifestação significante, demonstravam estarem ‘girando’ numa prática ritualística. Quando a polícia se retirava, recomeça o batuque bravo onde caprichavam na capoeiragem, com pernadas violentas, soltando “baús”, “dourando”, “incruzilhada”, “rabo – de arraia”, que tiravam os conflitantes da roda (D'AVILA, 2009 p.8).

Diante do exposto pressuponho que o mesmo possa ter o ocorrido com o Tambor de Crioula no Maranhão, visto que até bem pouco tempo era comum só às mulheres mais velhas e companheiras dos tocadores dançarem o Tambor de Crioula. Ferreti trás outra informação sobre a introdução da mulher na roda do Tambor de Crioula na cidade de São Luís, datado da década de trinta.

No que concerne a São Luís, um antigo morador do bairro da Madre Deus nos informou que na década de 30, as festas do Tambor tinham a participação, ali, apenas de homens entre os quais era intensamente praticada. A partir dessa época – afirma ele – é que foram aparecendo as primeiras “pretas velhas”, que passaram a substituir os homens no meio da roda (FERRETI, 2002, p. 52).

De acordo com algumas obras publicadas e reportagens de抗igos jornais, o Tambor de Crioula trouxe-se uma atividade festiva há pouco tempo. Na década de 30, com a inserção de mulheres na roda, a dança adquire conotação lúdica passando a ser apresentada no período carnavalesco como “brincadeira”, segundo registros no jornal “A Pacotilha”, na edição de 20/02/1909 (Ferreti, 2002, p.52). A sua inserção no calendário cultural da cidade permite-lhe sair do campo da invisibilidade para se tornar parte essencial da cultura do Estado. Isto transformou o Tambor de Crioula num dos acontecimentos culturais que impulsionam o turismo e levou as autoridades governamentais a buscar o seu reconhecimento como patrimônio imaterial da humanidade.

O Tambor de Crioula, assim como o Bumba-meu-boi, por ser uma atividade altamente percussiva era tido como algazarra e bagunça. A sociedade em geral não via essa brincadeira com bons olhos, pois era “tambor de noite inteira⁷”, sendo assim, era comum o aparecimento das autoridades policiais para acabar com a bagunça dos pretos, pois alguma família da elite maranhense havia reclamando da barulheira e exigido silencio.

Comenta Ferreti,

Durante o século XIX e até cerca de meados do século XX, as manifestações culturais dos escravos e dos negros eram apenas toleradas pelas classes dominantes, e as poucas referências que nos chegaram sobre elas foram quase sempre relatadas nas colunas policiais (FERRETI, 2010, p. 275).

A circunstância descrita por Ferreti esclarece a forma como era vista essa atividade pela sociedade da época. Também através das narrativas jornalísticas pode-se perceber a trajetória percorrida pelos segmentos culturais afro-brasileiros e as represálias sofridas pelos praticantes e seus sucessores ao longo desse século. Levando-se em conta que além da historia contada oralmente os jornais eram o único meio de comunicação da época que podiam fornecer essa informação, penso que muita coisa se perdeu, visto que os acontecimentos sociais influenciaram e ainda influenciam as práticas dessas atividades. Outro fator que levo em conta é de qual perspectiva é contada essa historia, pois o negro era marginalizado em toda literatura e a mesma sempre foi escrita desde a visão da elite que dominava toda a esfera de poder do país, incluindo os meios de comunicação escritos e falados.

Concluindo, a valorização da atividade cultural do Tambor de Crioula vem fortalecer a luta de resistência pelo reconhecimento de um povo que faz parte da construção do Brasil e que reivindica a “desconstrução” para a “reconstrução” tomando emprestado o termo utilizado de Edgar Morin⁸. No intuito de conhecer o outro lado da historia discorro a seguir sobre alguns aspectos dessa atividade.

⁷Isto é, toca durante toda uma noite, narrativa de Mestre Felipe no livro Mestre Felipe por ele mesmo. 2013.

⁸ Ver “Teorias da Complexidade” de Edgar Morin, e outras obras como; “Cabeça Bem Feita, repensar a reforma e pensamento” e ‘Sete Saberes Necessários à Educação do Futuro”.

3.1 - Dança do Tambor de Crioula

O Tambor de Crioula é dança que se apresenta em círculo, posicionamento este oriundo de tempos remotos e observados em diferentes danças e em várias partes do mundo. Para as tribos africanas a dança em circulo tem um significado sagrado, pois essa forma simboliza a “Grande Mãe” onde o feminino e masculino estão intrinsecamente ligados (BORGES, 2013, apud Neumann, 1981, p. 214). O movimento circular permite que a energia circule permanentemente, ou seja, num movimento infinito, por isso a dança do Tambor de Crioula tem esse formato. Na roda as coureiras e os coureiros se posicionam um ao lado do outro até fechar a circunferência, as mulheres para dançar e os homens para tocar e cantar ao som dos três tambores.

Assim comenta Ferreti,

O conjunto de instrumentos é chamado Parelha e consta de três tambores, conhecidos como Grande, Meião e Crivador, que também possuem outros nomes. São confeccionados em madeira (principalmente de mangue ou sororó), escavados com formão e recobertos em uma das extremidades por couro (de boi, cavalo ou veado) (FERRETI, 2010, p. 174).

A parelha feita de torra de madeira são instrumentos membrafônicos que precisam de calor para manter sua afinação, por esse motivo antes de uma apresentação é preciso leva-los a beira de uma fogueira, deixando o som extraíndo dos mesmos mais potentes, harmoniosos entre se.

Ratifica Ferreti,

Ao redor da fogueira, os tambores são esquentados para afinação correta, cuja altura do som é estabelecida a partir de cada um em relação aos outros. Isso é feito pelos seus próprios tocadores(coureiros), que repetidamente durante o aquecimento, percutem seus tambores até sentirem, pelo som emitido, a afinação ideal, (FERRETI, 2002, P. 81).

Sendo esta, mais uma semelhança dessa atividade cultural com o Jongo, pois o seus instrumentos também precisam ser levado próximo da fogueira para manter a afinação.

Estes instrumentos são acompanhados pelo canto puxado por um solista que o comanda. O Meião tem a função de marcar o ritmo, isto é a base, seguido pelo Crivador que toca no contra tempo do Meião, fazendo uma espécie pergunta e resposta rítmica, num dialogo musical entre os dois. Em terceiro lugar entra o Tambor Grande que faz seu solo rítmico sempre se intercalando com os outros dois, criando assim uma interessante polirritmia.

Segue uma partitura dos toques dos três tambores.



As coureiras são outro atrativo do Tambor de Crioula, elas fazem suas evoluções coreográficas em frente do Tambor Grande responsável pela evolução da dança. As coureiras dançam com ele, de acordo com a célula rítmica tocada pelo tambozeiro. Este improvisa na sua batida sem perder a punga, as mulheres fazem sua dança individualmente sem ter coreografia definida.

A Punga é o ponto alto da dança onde uma mulher toca no umbigo da outra. Não há uma formula de dar a punga, mas é necessário que a coureira saiba exatamente a hora de aplicá-la, pois é o momento em que a comunhão entre o ritmo, o canto e a dança não pode falhar, onde a harmonia entre esses três elementos tem que ser perfeito. O grande momento de encontro entre as coureiras, além de ganhar admiração dos brincantes, dos tocadores e das outras coureiras pelo seu bailado, é a punga que, segundo Ferreti, “Além de caracterizar-se como convite à dança, a punga serve também como saudações a uma pessoa conhecida” (FERRETI, 2002, p.68).



Umbigada ou Punga. Foto: Marcos Gatinho. Arquivo: Rosa Santos.

Esse gesto, a punga, não só é um convite para adentrar na roda mais também uma saudação de fertilidade de uma mulher para com a outra. Cogita-se, também, que ele seja uma menção à lei do ventre livre, que dizia que os negros nascidos daquela data em diante, mesmo sendo filhos de escravos, seriam livres.

O canto está sempre atrelado ao toque, puxado por um cantador, que principia a canção e depois ela é respondida por todos os componentes do grupo, ele pode ser improvisado ou do conhecimento de todos, sem ter ordem específica para acontecer, podendo ter vários solistas, cada um puxa a sua música e os outros respondem, sempre respeitando a hierarquia dos mais velhos sobre os mais novos, seguindo a valorização do conhecimento do idoso, fato este herdado do respeito que as comunidades africanas tinham pelos mais velhos considerados fonte de conhecimento e sabedoria

3.2 - Elementos Musicais

O Tambor de Crioula tem na sua constituição musical, o canto que é composto de letra e melodia, as letras falam da história do seu povo, dos tempos remotos ou atuais, ou ainda homenageiam alguém como, por exemplo, o dono do tambor, ou narram algum fato marcante da cidade, ou são canções de louvor a São Benedito ou de exaltação ao amor. Um exemplo disto encontra se na música, bastante conhecida, que é o hino de todos os grupos:

“Tu já vai, Maria,

*tu me leva amor,
tu me ensina onde é tua casa,
que depois da festa eu vou”.*

A melodia é simples e lembra o estilo da música folclórica maranhense, que é modal, com influência da música portuguesa, atribui-se a essa fusão cultural o fato da melodia ser meio melancólica, às vezes lembrando o fado afro-português.

Segue a partitura da música Jandiá Peixe do Fundo.

JANDIÁ PEIXE DO FUNDO

Partitura da música Jandiá Peixe do Fundo de Mestre Felipe (FERRETI, 2002, p.92).

A melodia possui uma nota fundamental geradora, que por vezes varia de acordo com a extensão vocal do puxador, em alguns momentos cantam uma nota acima da outra fazendo intervalos de segundas, terças, ou oitavas sobre a melodia principal, quando o coro responde. Pode-se observar com bastante nitidez esse fato, a partir de algumas características dessa melodia.

Assim esclarece Ferreti:

- a) A melodia do Tambor de Crioula geralmente tem como característica o movimento ascendente ou descendente de terças, algumas vezes intercalado pelo movimento de segundas descendentes, sugerindo assim, uma melodia presa a um determinado acorde ou escala, tornando-se a movimentação melódica por grau disjunto.
- b) A estrutura melódica do Tambor de Crioula não utiliza todos os sete sons da escala heptatônica adotada no sistema sonoro europeu.

- c) Os cantos transcritos juntamente ao acompanhamento de percussão nos dão a impressão de flutuação em determinados momentos, sem seguir uma métrica rítmica exata;
- d) No que diz respeito à voz dos cantadores, nota-se o efeito frequente do arraste, com voz impostada involuntariamente assim como a existência de uma segunda voz (movimento de três terças paralelas);
- e) As melodias das toadas sofrem alterações em função de uma nova letra conservando-se, entretanto, suas mesmas características (FERRETI, 2002. p.91.)

Há várias formas de tocar o Tambor de Crioula no que tanque ao uso da matraca (dois pedaço de madeira) usada por alguns donos de Tambor. Para bater no corpo do tambor grande durante a apresentação da festa, instrumento que da um movimento especial na harmonia do toque do Tambor ajudando na pulsação do seu toque. Enfatizando aqui que os antigos donos de Tambores não aceitam no seu grupo o uso da matraca, como por exemplo, no Tambor de Crioula de Mestre Felipe, um dos mais antigos da cidade. Observam-se também diferentes formas de tocar as células rítmicas do Meião, principalmente no interior do Estado, pois cada Tambor de Crioula tem um sotaque diferenciado. Outro elemento é o ritmo, fio condutor e carro chefe dessa brincadeira sobre o qual se fundamenta o canto. O diálogo rítmico entre os três tambores constitui a essência e a particularidade dessa vertente cultural, pois sua execução rítmica é bastante difícil para ouvidos não treinados nessa polirritmia. A marcação e o dialogo rítmico entre eles da o *feedback* tanto para o canto quanto para a dança.

Ao se referir a polirritmia que surge ao entrar o tambor grande, comenta Ferretti:

O Tambor Grande é considerado pelos coureiros o mais difícil e por isso é motivo de orgulho e sentimento de superioridade por parte destes - exige maior condição de improviso do tocador, o qual se relaciona diretamente com as diversas situações muitas vezes pressentidas no conjunto instrumental, no canto, na coreografia e na plateia que assiste-exige certa dose de malabarismo do executante, pois além das mãos é tocado com o cotovelo, queixo e antebraço (FERRETI, 2002, p.88).

Portanto concordando com Ferreti, todo bom percussionista de Tambor de Crioula deve ter habilidade para improvisar com o Tambor Grande. Para o canto ou puxado da música do Tambor de Crioula é imprescindível que todos os tambores estejam afinados harmonizando os timbres dos seus sons. Por isso é comum ouvir o cantador dizer “essa tambor ta mole põe no fogo para ele afinar”. Como está registrado na música “Tambor de Crioula”, cantada pela cantora Alcione, “*Quem ainda não viu Tambor de Crioula do Maranhão? Afinado a fogo tocado a murro. Dançado a coice e chão? Crioula, crioula*”. Penso que o trecho da música “dançado a coice e chão” se refere à forma dos homens darem a punha batendo fortemente nas pernas do adversário, com intuito de leva- lo ao chão, ainda existe essa estilo de punha no interior.

A seguir a demonstração da punga dos homens.



Punga dos homens. Fonte: <http://g1.globo.com>



Punga dos homens. Fonte: <http://g1.globo.com>

A punga dos homens foi abolida em São Luís, talvez pela inserção da mulher na brincadeira, mas ainda é encontrada em algumas cidades ou povoados do interior do Estado.

Mesmo com algumas modificações o Tambor de Crioula tornou-se atrativo cultural, apresentando-se a priori nas festas carnavalescas do Estado e ao longo do tempo tornando-se produto cultural turístico mundial.

3.3- A Musicalização no Tambor de Crioula

Buscando compreender a dança do Tambor de Crioula como instrumento de musicalização, faz-se necessário abordar os conceitos de ensino no campo educação formal, não formal e informal dentro do âmbito da música. Nos debates atuais sobre educação, a mesma é abordada num sentido amplo que vai além daquele realizado dentro da instituição escola, visto que a educação de um ser humano começa muito antes da introdução do mesmo no contexto escolar.

Partindo desse pressuposto os pesquisadores levaram em consideração todas as formas de aprendizagem principalmente no que concerne ao ensino/aprendizagem na educação musical. Desse modo faz se necessário compreender a educação através do ensino nos três formatos denominados de ensino formal, não formal e informal. Segundo Wille, entende-se por educação formal “aquela estruturada, organizada, planejada intencionalmente, sistemática”. Isto é, ocorre nas instituições oficiais de ensino seja ele público ou privado, deve seguir as regulamentações da Lei Federal, Estadual ou Municipal, é gerenciada por uma ordem curricular baseada nas proposições a nível nacional, proporcionando a equiparação do ensino em todo território brasileiro. Segundo o mesmo autor, entende- se por ensino não formal “aqueles atividades que possuem caráter de intencionalidade, mas pouco estruturadas e sistematizadas onde ocorrem relações pedagógicas, mas que não estão formalizadas.” A educação informal é uma modalidade de educação que “resulta do “clima” onde os indivíduos vivem em que faz parte tudo o que está imbuído na vida grupal e individual”. (Wille *apud* Libâneo, 2005, p. 41). São relações educativas adquiridas independentemente da consciência de suas finalidades, pois não existem metas ou objetivos preestabelecidos conscientemente.

De acordo com os conceitos supracitados pode-se dizer que educação não formal acontece fora dos ambientes escolares, no meio social, partindo do interesse do aluno em se evolver nas atividades de grupo, aonde ele irá desenvolver diferentes habilidades. Já a educação informal refere-se ao aprendizado espontâneo, através de vivencias no cotidiano, no seio da família ou da igreja ou das comunidades.

O ensino da música no Tambor de Crioula pode ser considerado informal ou ainda não formal, visto que a forma de ensinamento do mesmo abrange os dois conceitos, pois o aprendizado se dá de forma espontânea na maioria das vezes. Portanto o fator primordial para esse aprendizado é o do fato dos alunos estarem inseridos no contexto social onde ocorre esse aprendizado, podendo ser também informal. Visto que o mesmo acontece também de forma intencional, a partir do momento em que as pessoas procuram os espaços dessas atividades, para aprenderem a execução dos toques nos instrumentos, através das Associações de Bairro, sede da brincadeira, ONGs culturais, etc. Nesses locais as atividades são ensinadas com fins variados, tais como tocar em uma banda de música, ou se apresentar com alguns cantores, ou ainda para fins de pesquisa acadêmica ou simplesmente por curiosidade. Em fim, são vários os motivos, que levam as pessoas a buscar o estudo dos toques dessa atividade.

Desse modo penso que o ensino da música do Tambor de Crioula pode ser ao mesmo tempo informal e não formal. Neste contexto passo agora, a discorrer sobre a musicalização no Tambor de Crioula, transmitido oralmente e baseado na repetição. Na sua grande maioria, os aprendizes obtêm todo o conhecimento musical através da vivencia com tocadores e participando da brincadeira. Alguns costumam dizer que esse aprendizado “é dom dado por Deus” (mestre Felipe), pois ninguém os ensinou, aprenderam com o convívio com a família de tocadores.

O ensino da música no Tambor de Crioula acontecia de forma natural e lúdica em épocas passadas sendo transmitido de pai para filho, como nos diz o grande mestre de Tambor de Crioula, o mestre Felipe: *“Desde três anos eu cumecei a brincadeira, como esse meu neto agora. Com três anos, com tambô em casa”* (Costa & Heikel, 2013, p. 20). As crianças começam tocando no seio familiar e muitas aprendem a tocar em ensaios informais com os mestres.

A grande procura pelo ensino do toque do Tambor por parte de turistas, músicos, ou simplesmente, de pessoas curiosas que querem aprender, acarretou mudanças nos centros e associações culturais, que passaram a desenvolver projetos para ensinar aos mais jovens essa prática, com oficinas permanentes ou oficinas pontuais, durante o ano inteiro.

As crianças são o alvo dessas oficinas, pois elas conservarão essa manifestação cultural na sua forma mais original e garantirão a sobrevivência da mesma no futuro. Nesse contexto, a musicalização se dá através da oralidade, da observação e repetição. Os alunos são orientados pelo Mestre do Tambor ou de outro tocador mais experiente. O ensino

demandava tempo, pois esta é uma atividade que se aprende ouvindo e repetindo, visto que os mestres não lêem partitura e a sistematização do mesmo ainda é pouco conhecida do público em geral.

O processo de ensino dos instrumentos geralmente é gradual, se aprende a tocar um instrumento de cada vez. O Meão é o primeiro instrumento a ser ensinado, pois ele é o guia, a marcação, a base de tudo. Na sequência passa-se para ao Crivador, este é uma complementação para a base, tocado no contra tempo do meão. Só depois de dominar perfeitamente esses dois é que o aprendiz irá para o Tambor Grande, que é o mais difícil de ser executado.

A sistematização do toque do Tambor de Crioula foi realizada pelo professor de música Joaquim Santos depois de um grande trabalho de pesquisa que resultou no livro Tambor de Crioula Ritual ou Espetáculo, organizado pelo Profº. Drº. Antropólogo Sergio Ferreti, onde busquei as partituras dos seus toques para melhor visualização dos mesmos.

A seguir as partituras que dão visibilidade das relações entre o canto, às palmas e as matracas.

The musical score consists of four staves, each representing a different instrument or vocal part. The top staff is labeled 'VOZ' and features a treble clef. The second staff is labeled 'BEI-RÔ' and has a bass clef. The third staff is labeled 'FALMAS' and the bottom staff is labeled 'MATRACA'. All staves are in common time, indicated by the number '8'. The music includes various rhythmic patterns such as eighth and sixteenth notes, rests, and grace notes. Some notes have 'z' markings above them, likely indicating specific playing techniques or pitch markings. The score is divided into measures by vertical bar lines.



Segue a partitura da improvisação que se caracteriza pela combinação do toque simples com as células rítmica, aqui denominadas de d, a, d¹, e c¹ que antecede a punga.

①

②

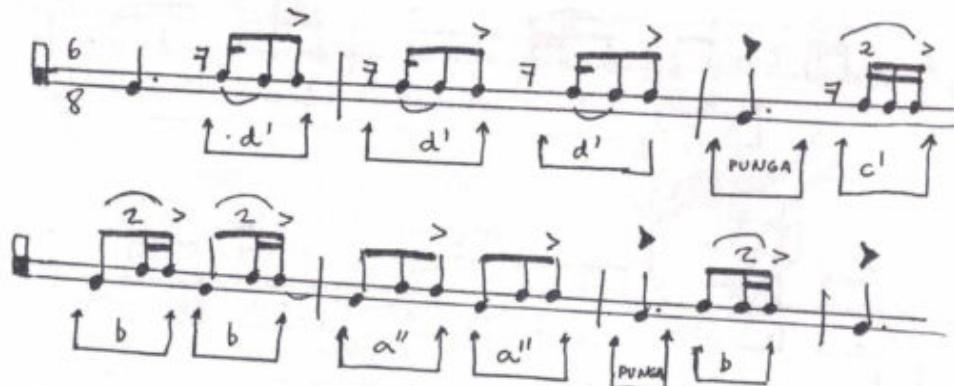
③

④

⑤

$A^n + d$, $A^n + a$, $A^n + d^1$, $A^n + e$, $A^n + c^1$

A seguir demonstração do ajuntamento desse ritmo na sequência de células repetidas para concluir o toque com a punga.



Essa sistematização é de suma importância para a perpetuação da atividade cultural afro brasileira, pois esse é um legado que fica para a posteridade. Ela possibilita e facilita a execução das células rítmicas do tambor por músicos profissionais mesmo que eles não conheçam essa manifestação cultural afro-maranhense. Segui em anexo outros arquivos sobre o tambor de crioula.

Ressaltando a polirritmia explorada nas atividades culturais de origem africana é de suma importância, a percussão é elemento imprescindível para a realização dessas manifestações de origem afro brasileira. Sendo esses segmentos culturais de uma riqueza musical imensurável, e diante das mudanças, e exigências contidas nos parâmetros curriculares, que norteiam o ensino/ aprendizagem nas instituições de ensino formais no que tange ao ensino da História da África e Afro brasileira, questiono, seria possível a cultura afro, enfatizando o Tambor de Crioula, com suas contribuições sobre os elementos musicais para música maranhense, ser usada como ferramenta auxiliar para o ensino da música nas instituições de ensino formal?

Os debates sobre o uso da cultura popular ou folclórica nas instituições de ensino são muitos pertinentes, sendo que varias ações vem sendo empreendida, dentro dessa perspectiva, sobre isto Sousa comenta. “o que estaria no centro da aula de música seria as relações que os alunos constroem com a música, seja ela qual for”. Portanto o que deveria estar em jogo seria o contexto social e cultural desse indivíduo, seja ele adolescente ou criança. Segundo Sousa(apud Green, A.-M, p. 100). “A relação que os adolescentes mantêm com a música representa uma manifestação de uma identidade cultural caracterizada por dupla pertença: classe de idade e do meio social”. Isto é, a música é além, de um fator social

e cultural, é também uma “comunicação sensorial, simbólica e afetiva”, (SOUZA, 2011, pg. 10).

Dessa forma torna – se fator primordial na comunicação entre grupos e mundos diferentes, através da qual (a música) pode se lidar com as diferenças na sala de aula, puxando um diálogo entre diferentes fazeres musical, pois a música é um campo amplo para a interdisciplinaridade. Visto que a mesma (música) coadunando o seu contexto histórico além do musical, podendo estreitar laços culturais entre os diferentes fazeres culturais, como: o Rap, o hip hop, Funk, entre outros gêneros musicais, desmistificando com muitos preconceitos.

Partindo do campo de visão do aluno sobre os fazeres culturais no qual eles estão inseridos para o mais complexa sobre a música, fazendo deles sujeito participante desse contexto musical, construindo um elo entre essa música mais elaborada e a música do seu dia – a- dia.

Comenta Sousa,

Há, pois, necessidade de construirmos uma educação musical escolar que não negue, mas leve em conta e ressignifique o saber de senso comum dos alunos diante das realidades aparentes do espaço social e se realize de forma condizente com o tempo-espacó da cultura infanto-juvenil, auxiliando a construírem suas múltiplas dimensões de ser jovem/criança (SOUSA, 2004, p.11).

A realidade da vivencia cultural dos alunos extraclasse deve ser levada em consideração dentro dos âmbitos escolares, vista a “auto formação” musical desse aluno.

CONCLUSÃO

Com o presente trabalho tentei resgatar o percurso histórico dos negros africanos e chamar a atenção para as inúmeras dificuldades e vicissitudes por eles vividas ao chegar ao nosso País. Abordei breves aspectos das danças tradizas por eles, especialmente a do Tambor de Crioula no intuito de deixar em aberto possíveis contribuições dessas danças ao fazer musical em sala de aula.

Assim percorri caminhos que se iniciaram no capítulo I onde tracei a trajetória dos pesquisadores brasileiros pela busca da identidade cultural nacional e, por fim, focalizando a identidade cultural do Estado do Maranhão. Empenhei-me em apresentar um panorama representativo dos momentos dessa história. No capítulo II, discorri sobre a diáspora do negro da África ao Brasil e os caminhos percorridos por estes africanos trazidos para Brasil. Em sequência fiz um breve relato sobre algumas atividades culturais religiosas ou profanas resultantes do encontro dessas nações no Brasil, focando, sobretudo, nas danças ou brincadeiras, tais como o Jongo, o Batuque e o Maracatu. No capítulo III tracei um histórico sobre o Tambor de Crioula, falando de sua particularidade, com sua dança, seu toque, a musicalização.

Nesse sentido, as contribuições da cultura africana para o ensino da música podem ser algo bastante pertinente dentro da perspectiva de um ensino pautado na troca de experiências levando em consideração as vivências culturais dos alunos. Acreditamos ser necessário buscar e construir caminhos que possam fazer um diálogo “intercultural” entre o conhecimento do professor de música e as práticas culturais realizadas pelos discentes. Desse modo, a música pode se tornar um grande aliado na busca pelo respeito às diferenças culturais e a valorização de suas histórias quando possamos facilitar um diálogo entre a dita cultura popular e a cultura erudita, empoderando e apropriando o alunado de diferentes culturas, facilitando o intercâmbio através de um processo pedagógico que comtemple a pluralidade das produções artísticas a fim de superar essa diferenciação entre a música erudita e a popular.

Espero com essa pesquisa poder contribuir para o enriquecimento de uma reflexão sobre a forma de ensino da música. A cultura popular maranhense, que é tão rica na sua diversidade, pode despertar o interesse do alunado para o estudo da música, tendo na atividade do Tambor de Crioula, subsídio para trabalhar a história do povo negro brasileiro. Cabe ressaltar que esta pesquisa não tem intenção de esgotar os conhecimentos acerca de

ensino-aprendizagem no Tambor de Crioula maranhense, pois é campo amplo e complexo que ainda carece de muito estudo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFICAS

ABREU, João Capistrano de. **Capítulos de Historia Colonial: 1500-1800.** Brasília. Conselho Editorial do Senado Federal, 1998. 226 p. -- (Biblioteca básica brasileira) 1. Brasil, história, período colonial (1500-1822). I. Título. II. Série.

AGUIAR, Ronaldo Conde. **O rebelde esquecido:** tempo, vida e obra de Manoel Bomfim. Brasília: Dep. de Sociologia/UnB, 1997, tese de doutorado. Publicado no Rio de Janeiro pela Topbooks, 2000. Disponível: <http://repositorio.uniceub.br/bitstream>.

ANDRADE, Oswald de. **O Manifesto Antropófago.** In: TELES Gilberto Mendonça. Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 3^a ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976. Disponível: <http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>.

ARAÚJO, Alceu Maynard. **O Jongo e o Jongo de Taubaté.** Revista Eletrônica Janda do Brasil. Disponível: <http://www.jangadabrasil.com.br/2007>. Acessado novembro de 2014.

O Folclore Nacional II: danças, recreação e música- 3^a ed. Paulo Martins, 2004.

Cultura popular brasileira. São Paulo: Edições Melhoramentos/Instituto Nacional do Livro – MEC, 1973.

BARBARA, Rosa Maria Susanna, **A terapia musical no candomblé.** 1998. Disponivel: <https://br.groups.yahoo.com/>. Acessado em novembro de 2014.

BORGES, Caroline de Miranda, **Dança Circular.** Pesquisa e prática de danças circulares tradicionais brasileiras. 2013. Disponível: <http://www.efdeportes.com>

CATENACCI, V. **Cultura Popular Entre a Tradição e a Transformação.** In São Paulo em Perspectiva. 2001. Disponível em www.scielo.br/pdf/spp/v15n2/8574.

CORRÊA Norton Figueiredo: **O Batuque do Rio Grande do Sul:** antropologia de uma religião afro-rio-grandense. In: CA, Cultura & Arte, 2006. p. 4797 - 4798.

COSTA, Jean Carlo de Carvalho. GALVÍNCIO, Amanda. ESPINDOLA, Maíra Lewtchuk. **Intelectuais, História e Pensamento Brasileiro:** Escravidão, Trabalho e Educação No “América Latina – Males De Origem” De Manoel Bomfim. Revista HISTEDBR On-line, Campinas, n.37, p. 183-204, mar.2010 - ISSN: 1676-2584 183. A Disponível. <http://www.fe.unicamp.br/> acessado em Novembro de 2014.

COSTA, Sergio, HAIKEL, Marco Aurélio. **Mestre Felipe Por Ele Mesmo:** quero vê tambô berrá é na ponta do dedo. São Luís, 2013.

CRUZ, Mariléia dos Santos. **Pluralidade Racial em Livros Didáticos:** uma análise em conteúdo de historia brasileira. São Luis: EDUFMA, 2011.

D'ÁVILA, Nícia Ribas. **O Batuque:** das raízes afro-indígenas à Música Popular Brasileira. Disponível. <http://www2.metodista.br/unesco>. 2009.

DIAS, Paulo. A Outra Festa Negra. Disponível: <http://cachuera.org.br/>. Acessado em novembro de 2014.

FERNANDES, Florestan. **O Folclore em Questão.** 2^a edição. Companhia Editora Nacional São Paulo, Hucitec. 2003.

FERRETI, Mundicarmo: Opressão e Resistência na Religião Afro-brasileira. In: **Boletim da Comissão Folclórica**, Nº 23, São Luís, 2002.

FERRETI, Sergio F: Mário De Andrade E **O Tambor De Crioula Do Maranhão.** Disponível:<http://www.ppgsoc.ufma.br/index>. Acessado em novembro de 2014. Revista Pós Ciências Sociais. Publicada em 2006.

Identidade Cultural maranhense na perspectiva da Antropologia. In: Boletim da Comissão Folclórica, Nº 27, São Luís, 2003. Endereço Eletrônico. Disponível. www.emfolclore.ufma.br. Acessado em março de 2013/2014.F

FERRETI, Sergio F. **Tambor de Crioula: ritual e Espetáculo.** 3^a Ed. São Luis. Comissão Maranhense de Folclore, 2002.

Cultura Popular e Patrimônio Imaterial: contexto do tambor de crioula do Maranhão. IN. Revista Políticas Públicas/ São Luís. MA. Número Especial. Pg. 173 – 179/Agosto de 2010. Disponível em: <https://www.academia.edu>.

GUERRA-PEIXE, Cesar: **Maracatus do Recife.** Universidade do Texas; Irmãos Vitale, 1980. Disponível: file:///C:/Users/rosa/Downloads/maracatus. Acessado em outubro de 2014.

HALL, Stuart. **A identidade Cultural na Pós – modernidade.** Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro –11. ed. Rio de Janeiro: DP&A. 2011.

JUNIOR, Manoel Batista do Prado. **O Atlântico, um Mar de Identidades:** etnias africanas no Sudeste brasileiro (Mangaratiba, século XIX). Disponível. <http://www.historica.arquivoestado.sp.gov.br>

Da Diáspora: Identidades e mediações culturais / Stuart Hall. Organização Liv Sovik; Tradução Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

MAGNINO, Francisco. **Educação e cultura.** MEC/FENAME. Editora Bloch. Vol.3. 1980.

ORTIZ, Renato: **Cultura Brasileira, Identidade Nacional.** 5^a ed. 14^a Reimpressão. Editora brasiliense. São Paulo- SP. 2012.

Cultura popular: românticos e folcloristas. São Paulo, Texto n.3, Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica

de São Paulo, 1985; idem, Cultura brasileira e identidade nacional. São Paulo, Ed. Brasiliense 1985.

OLIVEIRA, Andréa: **Nomes aos bois:** Tragédia e comédia no bumba – meu- boi do Maranhão. São Luis. 2003. <http://www.martinsfontespaulista.com.br>

PENNA Maura: **Música (s) e seu Ensino.** Editora. 2008. Projeto Carajás, Grande Enciclopédia Larousse Cultural, São Paulo: Editora Nova Cultura.

SILVEIRA, Ana Paula Lima. “**Batuques de Mulheres**”. Aprontando Tambores de Nação nas Terreiras de Pelotas e Rio Grand, Rs. Disponível: <http://www.lume.ufrgs.br/bit>

SOUZA, M. M.. **África e Brasil africano.** 2ª ed. São Paulo: Ática, 2007.

SOUZA, Jusamara: **Educação Musical e Práticas sociais.** In: Revista da ABEM, n. 10, Março de 2004.

Funções e Objetivos da Aula de Música Vistos e Revistos Através da Literatura dos Anos Trinta. In: **Revista da ABEM**, n.1, Ano I, p.12-21, maio 1992.

TINHORÃO, José Ramos. Os sons dos negros no Brasil. Cantos, danças, folguedos e origens. São Paulo: Ed 34, 2008.

WILLE, Regiana Blank: **Educação musical formal, não formal ou informal:** um estudo sobre processos de ensino e aprendizagem musical de adolescentes. In: Revista da ABEM 39 número 13. Porto Alegre, V. 13, 39-48, set. 2005.

ANEXOS

Os três tambores do jongo.



<http://www.google.com.br/search?q=foto+de+jongo+do+rio+de+janeiro>

Roda do jongo



<http://www.google.com.br/>

Roda do Jongo do inicio do século XX



<http://www.google.com.br/>

Roda do Batuque Rio Grande do Sul



<https://www.flickr.com/photos/galeriaanamendes>.

Batuque no final do século XIX



[https://www.flickr.com/photos/galeriaanamendes.](https://www.flickr.com/photos/galeriaanamendes)



[http://www.espiritualismo.info/batuque.](http://www.espiritualismo.info/batuque)



[https://www.flickr.com/photos/galeriaanamendes.](https://www.flickr.com/photos/galeriaanamendes/)

Instrumento do Maracatu



Gonguês



Tarol



Caixa de Guerra, Agbe, Gonguê, Ganzá



Alfaias

fonte: <http://nazaredamata.pe.gov.br>

Cortejo do Maracatu



<http://nazaredamata.pe.gov.br/>



<http://nazaredamata.pe.gov.br>

Roda do Tambor de Crioula



www.google.com.br/search?q=oto+do+tambor+de+crioula+do+maranhão



Arquivo: Rosa Santos.

Parelha do tambor e os tambozeiros



Arquivo Rosa Santos

Tambor esquentando



Arquivo : Rosa Santos

Coureiras do Tambor de Crioula do Laborarte.



Arquivo: Rosa Santos

Tambor de Crioula Mirim



Arquivo: Rosa Santos

Apresentação do Tambor de Crioula Mirim na Praça da Faustina.

A entrada do Tambor para apresentação.



Arquivo: Rosa Santos

Roda do Tambor de Crioula Mirim



Arquivo: Rosa Santos

Tambor de crioula do Laborarte



Arquivo: Rosa Santos



Arquivo; Rosa Santos



Tambor de Crioula de Mestre Felipe



Arquivo Rosa Santos



Arquivo: Rosa Santos

Tambor de Crioula de Mestre Felipe



Arquivo: Rosa Santos

JONGO TRADIÇÃO

Lincoln Antonio, Walter Garcia,
Marcelo Mota Monteiro e Paulo Maymone

The musical score consists of eight staves of music for a single voice. The lyrics are written below each staff, corresponding to the chords indicated above the notes. The chords used are G, G+, C, D7, F, C7, and F. The lyrics are in Portuguese and describe a jongo tradition.

Chords:

- Staff 1: G, G+, C, D7
- Staff 2: G, F, C7, F, G
- Staff 3: G, G+, C, D7
- Staff 4: G, F, C7, F, G
- Staff 5: F, G, C7, F, G
- Staff 6: F, G, C7, D7, 1., 2., 3. D7
- Staff 7: F, G, F, G
- Staff 8: C7, D7, D.C.

Lyrics:

Tom - bo no Jon - go, É quem vai me le - van - tar
 Ve-nha meu Pai, É e - ssa dan - ça me/en - si - nar.
 Tom - bo no Jon - go, É quem vai me le - van - tar
 Pai de meu Pai, É e - ssa dan - ça vem dan çar.
 Di - a de ma - nhã me - lo - di - a mi - nha/ir - mā pe - de/a
 Dê - cia da poe - sia a - té mes - mo/a sia bo - lia a - bre/a
 Ti - a me/en - si - nô can - to - ri - a em na - gó on - de/o/a -
 Voz preu can - tar mi - nha nos - tal - gi - a
 Ro - da/e faz a tu - a re - ve - rên - cia ri - a 4.mi - nha
 Vô de meu vô nos al - can - ça -
 Fi - lha por li - ção pa - ssa - ri - a meu re - frão tê que