

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO - UFMA**  
**CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS - CCH**  
**DEPARTAMENTO DE MÚSICA - DEMUS**  
**CURSO DE MÚSICA LICENCIATURA – CCMU**

**ROMILDO SOUSA JÚNIOR**

**JOÃO SÁ VIANA, CRIOULO DO NORDESTE:**  
ensino-aprendizagem de saberes musicais no Tambor de Crioula

São Luís - MA  
2019

**ROMILDO SOUSA JUNIOR**

**JOÃO SÁ VIANA, O CRIOULO DO NORDESTE:**

ensino-aprendizagem de saberes musicais no Tambor de Crioula

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal do Maranhão como requisito para obtenção do grau de licenciado em Música.

Orientador: Prof. Esp. Micael Carvalho dos Santos

São Luís – MA  
2019

**ROMILDO SOUSA JUNIOR**

**JOÃO SÁ VIANA, O CRIOULO DO NORDESTE:**

ensino-aprendizagem de saberes musicais no Tambor de Crioula

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal do Maranhão como requisito para obtenção do grau de licenciado em Música.

Orientador: Prof. Esp. Micael Carvalho dos Santos

Aprovado em: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_.

---

Prof. Esp. Micael Carvalho dos Santos (Orientador)  
COLUN/UFMA

---

Prof.<sup>a</sup> Me. Gabriela Flor Visnadi e Silva (1º Examinadora)  
DEMUS/UFMA

---

Prof. Dr. Antônio Francisco de Sales Padilha (2º Examinador)  
DEMUS/UFMA

São Luís – MA  
2019

JUNIOR, Romildo Sousa

João Sá Viana, CRIOULO DO NORDESTE : ensino-aprendizagem de saberes musicais no Tambor de Crioula / Romildo Sousa Junior. – 2019. - 62p.

Orientador: Micael Carvalho dos Santos. Monografia (Graduação) – Universidade Federal do Maranhão, Curso de Música, 2019.

1. João São Viana. 2. Saberes Musicais. 3. Tambor de Crioula. I. SANTOS, MICAEL CARVALHO DOS. II. TÍTULO.

“Não deixe o que você não pode fazer  
afastá-lo do que você pode.”  
Provérbio ashanti

Dedico a todos os negros que vieram da África nessa travessia do Atlântico e aos  
que não conseguiram chegar aqui.

Dedico este trabalho à todos os mestres e mestras que perpetuaram e perpetuam o  
tambor de crioula e tantas outras manifestações de tradição oral de origem  
afro-brasileira.

Dedico ao Mestre João Sá Viana por me conceder a oportunidade de conhecer um  
pouco sobre sua história e a história do Crioulo do Nordeste.

Dedico a todos que não tiveram a oportunidade que tive de entrar em uma  
universidade pública.

Dedico a todas as crianças que estão presentes nas rodas de tambor de crioula e  
demais manifestações da cultura popular tradicional.

Dedico a minha mãe Elza Cristina, minha avó Conceição (in memorian), minha avó  
Cecília (in memorian), minha avó Maria Bacabal (in memorian) e meus irmãos  
Romilson e Emerson que sempre os foram pilares da minha vida.

Dedico a minha prima Elizabeth (in memorian).

Dedico a Escola de Música do Bom Menino.

## **Agradecimentos**

Agradeço primeiramente a Deus por ser o superior de todos nós e a todas as forças do universo que me trouxeram até aqui, ainda que não tenha sido fácil.

À minha mãe que é a maior referência de minha vida, que sempre foi minha maior incentivadora e apoiadora nos meus sonhos.

Às minhas avós Cecília, Conceição e Maria Bacabal que ajudaram minha mãe nesse processo de formação de minha vida e sempre foram leas na família.

Agradeço aos meus irmãos Romilson e Emerson.

A Nicole Pinheiro que acompanhou praticamente toda minha vida acadêmica, incentivando, apoiando e em determinados momentos ajudando com trabalhos e indicando bons textos que tanto contribuíram no processo.

A meu pai, primos, tias e amigos que sempre me apoiaram e incentivaram nessa jornada.

Ao Mestre João Sá Viana que aceitou fazer parte da pesquisa e compartilhar esta empreitada comigo.

Ao meu amigo-irmão e orientador Micael Carvalho pela paciência, por todo incentivo, ajuda e conselhos.

A Professora Gabriela Flor por ser um ser maravilhoso, iniciando as orientações do Trabalho de Conclusão de Curso.

Ao Professor Renato Varoni que foi quem alimentou inquietações e me norteou de como a cultura deve ser entendida, sempre indicando boas leituras.

Ao grupo de Tambor de Crioula Flor da Samaumeira, que foi e é um lugar de experiências para os toques e conhecimentos sobre o tambor de crioula.

Ao Mestre Amaral que posso dizer que foi minha escola, pois nas rodas dele comecei a “entender” de fato como funcionava a roda de tambor.

Ao coureiro Zé André de Cachoeira Grande por todo diálogo e aprendizado

Aos companheiros e companheiras das rodas que acontecem no Centro de São Luís e que sempre me trazem muitas alegrias e contato com vários mestres, que sempre mostram quão rica e diversa é a manifestação do tambor de crioula.

## Resumo

Esta monografia é fruto de uma inquietação sobre a relação da vida dos mestres e mestras da cultura popular tradicional, pessoas que muitas vezes passam despercebidas pela sociedade mas que possui fundamental importância no processo de afirmação da cultura local e da disseminação da mesma, perpetuando até os dias de hoje como herança cultural. Aqui trataremos sobre o Mestre João Sá Viana, de sua relação com o seu grupo Crioulo do Nordeste, onde se busca entender como se deu o processo de inicialização, dificuldades enfrentadas pelo grupo e quais relações estabelecidas com a comunidade onde está inserida. O objetivo deste trabalho é analisar o processo de ensino-aprendizagem do tambor de crioula dentro do grupo Crioulo do Nordeste. A metodologia usada para pesquisa foi História Oral, tecendo diálogos entre Educação Musical e Etnomusicologia. O processo de ensino-aprendizagem acontece no cotidiano de forma direta e indireta, se configurando como Educação Musical informal. O processo de transmissão de saberes no Tambor de Crioula é oral e empírica, assim como na maioria das manifestações da cultura popular e de origem afro-brasileira.

**Palavras-chave:** João Sá Viana. Saberes Musicais. Tambor de Crioula.



## **Abstract**

This monograph is the result of a concern about the relation of the life of the masters and masters of traditional popular culture, people who often go unnoticed by society but who has fundamental importance in the process of affirmation of the local culture and the dissemination of the same, perpetuating until the today as a cultural heritage. Here we will talk about Mestre João Sá Viana, about his relationship with his group Crioulo do Nordeste, where he tries to understand how the initiation process occurred, the difficulties faced by the group and what relations established with the community where it is inserted. The objective of this work is to analyze the teaching-learning process of the crioulo drum within the Crioulo do Nordeste group. The methodology used for research was Oral History, weaving dialogues between Music Education and Ethnomusicology. The teaching-learning process happens in the daily in a direct and indirect way, forming itself as informal Musical Education. The process of transmission of knowledge in the Tambour de Crioula is oral and empirical, as well as in most manifestations of popular culture and Afro-Brazilian origin.

**Keywords:** João Sá Viana. Musical Wisdom. Crioula Drum.



## LISTA DE FIGURAS

**Figura 1** - Recorte de notícia jornalística sobre proibição do Tambor.....23

**Figura 2** - Espaço da residência do mestre João Sá Viana com o altar.....32

## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	12
2. CULTURA POPULAR E ORALIDADE.....	19
2.1 TAMBOR DE CRIOULA.....	21
3. METODOLOGIA.....	27
3.1 HISTÓRIA ORAL.....	27
3.2 Local da Pesquisa.....	28
3.3 Instrumentos de coleta de dados.....	30
3.4 Grupo Pesquisado.....	30
4. RESULTADOS E DISCUSSÕES.....	32
4.1 Crioulo do Nordeste .....	32
4.2 Mestre João Sá Viana.....	36
4.3 Ensino-aprendizagem no Tambor de Crioula.....	37
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	42
REFERÊNCIAS.....	44
APÊNDICE A.....	48
APÊNDICE B.....	49
APÊNDICE C.....	55

## 1. INTRODUÇÃO

A música é um fenômeno universal, estando presente em todas as culturas e que não deve ser entendida apenas por seus elementos estéticos, pois, além de toda forma estética a música é uma forma de comunicação, uma das várias linguagens de um povo.

Desse modo, o etnomusicólogo e educador musical Ricardo Queiroz (2004), citando Nettl (1983) afirma que a “música, pensada em relação à cultura, poderia ser considerada como um veículo ‘universal’ de comunicação, no sentido que não se tem notícia de nenhum grupo cultural que não utilize a música como meio de expressão e comunicação” (QUEIROZ, 2004, p. 101).

A música possui elementos próprios, presente nas mais diversas ocasiões de um povo, desde ritos de passagem, casamentos, rituais religiosos e festas quase que de modo geral. Cada povo tem sua música com características e organizações próprias, devendo ser conhecidas e analisadas dentro do contexto na qual está inserida.

A finalidade da música na sociedade também é controlar o relacionamento da humanidade com o sobrenatural, em mediação com outras pessoas e a natureza. Em cada cultura, essa linguagem funcionará para expressar, de uma forma particular, uma série de valores particulares (SEEGER, 2008).

O Tambor de Crioula é uma manifestação afro-brasileira que tem como principais características 3 tambores grande, meio e crivador que formam a parêlha<sup>1</sup> em diferentes tamanhos e que, para ser compreendida precisa também ser contextualizada com o processo diaspórico do continente africano. É uma forma de

---

<sup>1</sup> parêlha é o conjunto de tambores que compreendem o tambor de crioula, sendo o meio ou chamador é o médio entre os tambores é o que segura o andamento puxado pelo cantador, fazendo dois toques um grave no meio do tambor e um agudo na borda, mas dependendo da região de origem do tambor essa variação pode mudar; crivador ou pererengue é o menor e mais agudo, tocado entre as duas batidas do meio e na borda do tambor preenchendo o “silêncio” entre as batidas, lembrando o ato de crivar ou peneirar algo, o tambor grande ou rufador é o maior dos tambores e o único que é tocado em pé e o que é livre no toque podendo fazer o que quiser desde que não perca o tempo da punga com a coureira.

resistência, fazendo com que esta seja parte importante da nossa identidade histórica.

Durante o período escravocrata no Brasil, que vai do século XVI ao XIX, mais de 5 milhões de negros foram vítimas do tráfico negreiro, trazidos de diversos locais do continente africano para o Brasil como mercadorias. Vieram à força de modo extremamente violento, causando sofrimento e dor, sendo presos como animais por um processo de caça, até a travessia do Atlântico em viagens longas e sofridas, onde passavam fome e sede que acabavam por adoecer. Muitos destes sequer chegavam ao Brasil, pois já estavam idosos e vinham aglomerados como objetos, entulhados por cima do outro - condições subumanas.

Os negros que chegavam ao Brasil, vinham de várias partes do continente Africano, principalmente, mas por interesse comercial dos traficantes eram separados os de mesma etnia (onde sua origem étnica era guardada), recebendo denominação do porto que embarcavam, a exemplo disso os que vinham do Forte de São Jorge del Mina que quando davam informações sobre, referiam-se somente ao local de embarque, chamando-os de “nego mina” por causa do porto (PRANDI, 2000).

Separavam para evitar uma organização entre si que viesse acarretar numa rebelião, logo separavam-os no intuito de evitar motins. Misturaram várias etnias por haver variação linguística entre elas que, para além da língua, traziam consigo todos os seus costumes e crenças. Dentro disso também trouxeram consigo sua música que, chegando aqui, acabou por misturar-se entre si e, em pouco tempo, também, com a do português que impunha a sua religião e os costumes advindos da Europa aos milhões de africanos trazidos pelo tráfico aos afrodescendentes, renegando todos os conhecimentos, costumes singulares e particulares trazidos pelos escravizados, sendo alguns destes crianças que teriam passado apenas pelo primeiro rito de passagem ou nunca tenha passado por algum rito.

Esse “estupro cultural” acabou por formar os costumes do povo brasileiro, misturando hábitos do alçoz europeu com as práticas dos negros e índios açoitados, que desde a colonização tiveram suas culturas negadas e inferiorizadas numa hierarquia que não os representa e não diz nada sobre a beleza e diversidade cultural.

Os negros em seus rituais escondidos e longe da casa branca, fora da luz do dia conseguiram perpetuar até hoje muitos dos seus costumes, adaptando-os para que não viessem a ser extintos. Muitas dessas manifestações, atualmente, são reconhecidas como patrimônio imaterial tombado pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) e pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan).

A Educação Musical no Brasil vem passando por um processo de transformação no que diz respeito ao conteúdo trabalhado em sala de aula, ficando cada vez mais evidente a preocupação com o que está sendo desenvolvido e qual a relação cultural do conteúdo com o cotidiano do aluno, pois a música não traz consigo somente melodias, harmonias e ritmos, mas toda uma relação de valores culturais intrínsecos. Daí dá-se a importância de uma ampliação dos estudos no que se refere a educação musical e etnomusicologia, pois a diversidade cultural do Brasil é ampla e um campo vasto para desbravar, explorar e pesquisar. Quando se leva a cultura local para a sala de aula, o aluno tem uma relação de reconhecimento e pertencimento, assim, pode mostrar maior interesse pela valorização e pelo assunto estudado.

Discute-se cada vez mais o etnocentrismo relativo aos conteúdos trabalhados em sala de aula, numa tentativa de quebrar padrões conteudistas distantes ou totalmente fora da realidade dos alunos, fazendo-os crer que a cultura de lugares centro-europeus são mais importante que a local.

Não somente as escolas, mas outros espaços de formação educacional, como as universidades, possuem reflexos destes perfis tidos como mais importantes. “Desde a implantação do ensino superior no Brasil no século XIX, as instituições universitárias enquadram-se em um molde para seleção e transmissão de conteúdos importados inteiramente da tradição européia ocidental moderna” (LÜHNING, TUGNY, 2016, p. 201.).

É importante que o professor estude a cultura local para que tenha conhecimento mais aprofundado e, assim, domínio do que irá trabalhar com seus alunos. Independentemente da religião ou outras convicções, o professor precisa de prática, referências e embasamento teórico - principalmente dos mestres enquanto agentes - para sustentar e defender suas ideias e argumentações acerca dos elementos que formam a cultura e a caracterizam tornando-a singular no que diz

respeito às demais. E mais importante que conhecer na teoria é conhecer na prática com as Mestras e os Mestres, pois ninguém melhor que estes para ensinar aquilo que tem propriedade.

Os contextos educacionais pluralizados exigem da pesquisa e do educador uma visão ampla sobre o tambor de crioula, para que aconteça uma melhor compreensão e articulação entre o educador e os educandos.

Professores de música podem adotar abordagens múltiplas para dialogar, estimulando o interesse dos alunos que muitas vezes precisam ressignificar suas idéias acerca do que está sendo trabalhado em sala de aula, desconstruindo uma visão preconceituosa formada por anos de perseguição e exclusão das manifestações do povo negro, valorizando somente aquilo que era tido como cultura de elite e ou erudito, como afirma Queiroz (2004), ao falar que qualquer processo de ensino que trabalha com visão única de cultura privilegiando demasiadamente uma, acaba dando visão unilateral e dominação inapropriada favorecendo um sistema cultural em detrimento de outras.

Os educadores precisam estimular e tomar cuidado com o processo de globalização, para que os alunos não percam o interesse por sua cultura local, mas o contrário. O processo de globalização acaba por criar um padrão geral do que deve ser consumido, esmagando toda a cultura e criatividade dos artistas, acabando com a singularidade de cada um, de cada grupo onde cria-se um molde de formato de composição, de coreografia, de indumentária e de formação de grupo, onde os grupos vão ficando cada vez mais homogêneos em suas características, perdendo toda autenticidade que outrora se fez presente, assim como tem acontecido com várias manifestações que viram mercadoria, gerando uma comercialização cultural, que acaba por acelerar o processo de modificação das manifestações às vezes até fugindo de uma característica tradicional para que possa se enquadrar dentro do que os contratantes propõe ao fechar o contrato. Algo que cada vez mais vem acontecendo no campo da cultura popular. Um exemplo maranhense de mercantilização da cultura são os grupos de bumba-meu-boi, mais especificamente os de orquestra, que através dos anos vem tornando-se cada vez mais comercial e distante do que fora tal manifestação em sua gênese, o que perpassa a idéia de “evolução”.



Para este trabalho, formulou-se as seguintes questões de pesquisa: a) como se deu o processo de inicialização no Tambor de Crioula Crioulo do Nordeste? b) quais dificuldades enfrentadas para a manutenção do grupo Crioulo do Nordeste?; c) qual a relação do grupo Crioulo do Nordeste com a comunidade onde está inserida, Bairro Sá Viana, em São Luís do Maranhão?; e d) como ocorre o processo ensino-aprendizagem do Tambor de Crioula Crioulo do Nordeste, no bairro Sá Viana na cidade de São Luís do Maranhão?

A pesquisa sobre o Tambor de Crioula no Maranhão sob a perspectiva da Educação Musical e Etnomusicologia ainda é tímida, se comparada a outras áreas de conhecimento em que a cultura popular é objeto de estudo, como Antropologia e Sociologia. Por isso, levando em consideração minha trajetória e vivência com a cultura popular maranhense, escolhi este tema porque desde novo, sempre observei o Mestre João pela rua em que moro, onde este trabalha. Praticamente todos os dias o via, seja andando, tomando café na banca ou na porta de seu trabalho. Não fazia ideia da participação daquele senhor na cultura popular maranhense, até que um dia encontrei o Mestre João Sá Viana cantando tambor de crioula na Feira da Praia Grande e depois no Boi da Floresta. A partir deste momento, todas as vezes que o via, sempre lembrava dele no boi, vestido com a roupa de cantador e microfone na mão, com uma voz bem imponente, de timbre inconfundível. Desde então despertei curiosidade em saber mais sobre a vida e o trabalho dele enquanto mestre, tentando compreender sua contribuição para a música, principalmente sobre o processo de luta para continuar na cultura popular e manter o grupo de tambor de crioula vivo.

Nas rodas de tambor e de boiada ouvimos várias histórias de mestres que lutaram e fizeram muito pela cultura e não tiveram o reconhecimento, apoio e tampouco respeito do estado.

Os saberes tradicionais podem ser compartilhados nos espaços formais de ensino, com o objetivo de expandir os conhecimentos dos alunos no que diz respeito a cultura popular, fortalecendo assim, a identidade local.

É necessário pesquisar e produzir a respeito: escritas de artigo; Trabalhos de Conclusão de Curso (TCC); materiais didáticos que possam ser trabalhados em sala de aula com crianças, jovens e adultos, dentre outras produções. Estas produções devem ser difundidas e distribuídas nas escolas, discutidas na formação

de professores e fora dos espaços formais de ensino, dando apoio e suporte aos educadores e educandos, no intuito de colocar em prática a Lei nº 11.645/2008 (BRASIL, 2008), que torna obrigatório o estudo da cultura afro-brasileira e indígena e a Lei nº 13.278/2016 (BRASIL, 2016), que torna obrigatório o ensino de música e as demais linguagens artísticas na educação básica, fazendo com que se desenvolva nos alunos o sentimento de pertencimento e de reconhecimento da própria cultura.

O trabalho demonstra-se importante, pois possibilita evidenciar a vida de mestres como agentes da manutenção da cultura popular tradicional e a preservação do patrimônio imaterial do/no estado do Maranhão. Ainda, evidencia aspectos afro-brasileiros, importante característica cultural do estado com a segunda maior população de negros e negras do país.

Portanto, figura-se a importância de discutir a cultura popular demonstrando como os grupos de Tambor de Crioula se mantêm e quais contribuições de seus mestres e mestras para a comunidade onde estão inseridos.

No Maranhão, o Tambor de Crioula, faz parte do conjunto de bens culturais, tombados pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) como patrimônio imaterial nacional. Nesse sentido, é importante pesquisar, conhecer e registrar todos os bens imateriais de um povo, pois além de colaborar com a preservação, contribui no entendimento do passado e o processo de transformação deste local, como resgate de sua história. Por isso não se pode invisibilizar a maneira como os mestres transmitem seus conhecimentos, o uso de sua oralidade, pois, ali não se aplica métodos científicos, mas sim em práticas oriundas de gerações de experiências daqueles que transpiram saberes. É preciso atenção para entender como funciona tambor e que a dança está diretamente ligada com a música e que dialogam o tempo todo, sendo uma coisa pertencente a outra e vice-versa.

O objetivo geral deste trabalho consiste em analisar a vivência do Mestre João Sá Viana e como se desenvolve o processo ensino-aprendizagem de Tambor de Crioula no grupo Crioulo do Nordeste, bairro Sá Viana na cidade de São Luís do Maranhão. Como objetivos específicos temos: descrever estratégias usadas para manter o grupo e o Mestre na prática do tambor de crioula; reconhecer a importância do Mestre e da prática do tambor dentro da comunidade; descrever o(s) processo(s) utilizado(s) na transmissão e aprendizagem de saberes do Grupo Crioulo do

Nordeste por meio do Mestre João Sá Viana; reconhecer o significado e importância do Tambor de Crioula Crioulo do Nordeste para a o bairro Sá Viana, em São Luís - MA.

Este trabalho utiliza-se da metodologia de pesquisa História Oral, se caracterizando com realização de entrevistas com pessoas que podem testemunhar sobre acontecimentos, conjunturas, instituições, modos de vida ou outros aspectos da história contemporânea (SELAU, 2004).

Nos procedimentos técnicos da pesquisa, utilizamos a Pesquisa Bibliográfica e a Pesquisa Documental. A Pesquisa Bibliográfica “é aquela que se realiza a partir do registro disponível, decorrente de pesquisas anteriores, em documentos impressos, como livros, artigos, teses, etc” (SEVERINO, 2016, p. 131). Já a Pesquisa Documental trata-se de investigação dos conteúdos dos textos que “ainda não tiveram nenhum tratamento analítico, a partir da qual o pesquisador vai desenvolver sua investigação e análise” (SEVERINO, 2016, p. 131).

Como instrumentos de coleta de dados utilizamos na pesquisa a entrevista semiestruturada com o mestre João Sá Viana do grupo Crioulo do Nordeste. Este tipo de entrevista é aquela em que o pesquisador possui perguntas previamente estabelecidas mas que no decorrer da conversa, o entrevistador pode acrescentar outras indagações a partir do andamento da conversa com o entrevistado.

O trabalho está estruturado em discussão sobre a cultura popular e oralidade e, logo em seguida, sobre o Tambor de Crioula. Na seção seguinte, apresentamos a discussão metodológica acerca da História Oral, suas características e usos. Apresentamos os instrumentos de coleta de dados e como a análise foi feita. Por fim, tecemos nossas considerações finais respondendo as questões de pesquisa apresentadas no início deste texto.

## 2. CULTURA POPULAR E ORALIDADE

O conhecimento no processo de tornar-se concreto em sua forma escrita é, antes de mais nada, oral e, antes disso é somente saber que para tornar-se escrita precisa antes de tudo formular e organizar as ideias que vão para o papel, logo toda escrita vem da potencialidade da oralidade. Sendo a oralidade um potencial de descrições em suas mais variadas nuances e subjetividades que às vezes acabam sendo perdida quando passa a ser representada pelas letras, assim como o som e a “música” perde quando acontece uma tentativa de escrita da partitura, pois consigo não vai a real intenção do autor embutida nas letras, ainda que existam elementos de dinâmica, ornamentos, dentre outras coisas, acaba-se por perder muito nesse formato de transmissão de conhecimento e ou registro. A notação é a tentativa de concretizar o som e torná-lo "palpável", valendo ressaltar que a escrita não representa o som em sua totalidade.

A notação musical revela-se apenas um, entre os vários problemas que podem surgir na tentativa de compreender um tipo de manifestação popular e de tradição oral a partir de uma perspectiva cultural marcada por uma tradição escrita. Isto não significa, porém, que se deve abrir mão do registro gráfico, mas sim estar ciente de que esse processo implica na relação entre dois universos culturais distintos – o do observador e o do observado – e visa atender, principalmente, às necessidades específicas de quem observa (OLIVEIRA, 2001, p. 76).

A oralidade, na cultura popular, quando narrada alguma história relacionada a alguma manifestação da cultura, aborda-se uma gama de assuntos e situações diversas, que variam da questão musical, coreográfica, religiosa, indumentária, cenográfica e todo processo até chegar nessas outras situações. Não é preciso destacar que vai se abordar determinado assunto e ou tema, mas de maneira objetiva um assunto vai puxando outro sem perder o fio de ligação. Esse fio só vai ficando mais forte, mostrando a riqueza que uma manifestação - que para muitos pode parecer simples - carrega consigo numa grande gama de conteúdos dentro de cada detalhe.

A oralidade é um potencial de descrições em suas mais variadas formas, nuances e subjetividades que acabam sendo perdidas quando a informação toma forma escrita. Para Silva (2013), nas sociedades africanas como “sociedade das palavras”, ancora-se o conhecimento na memória dos anciãos, sendo estes grandes guardiões de saberes tradicionais. O aprendizado musical, portanto, está no mesmo sentido, inscrito na memória. Para este autor, a experiência tátil, auditiva, pessoal e sensitiva é que possibilita a musicalização.

Neste aspecto, podemos destacar alguns elementos presentes no Tambor de Crioula, como a oralidade no processo de transmissão do conhecimento e das práticas musicais em diversas ocasiões e espaços; a experiência dos mais velhos e seus conhecimentos para a preservação da identidade e da memória do Tambor de Crioula. Nota-se, evidentemente a forte relação experiencial com os sentidos que não se restringem apenas à audição, mas também se relaciona com o pessoal e o sensitivo no processo de finalidade ao material sonoro do Tambor de Crioula (SANTOS, 2018).

O tambor de crioula mantém sua identidade ainda que tenha suas partes separadas. É formado por várias expressões de diversas linguagens que juntando, expressa a manifesta que não se resume somente ao ato de tocar, cantar e dançar. Há caminhos entre a música, coreografia, indumentária, sagrado, profano, artesanato, organização social. Cada grupo pode ter elementos únicos, com características próprias que os define e os diferencia, seja no modo de organizar, de tocar, de cantar, de se vestir ou alguma outra maneira própria de mostrar o que se faz no tambor.

De cada forma que compõe as partes do tambor de crioula pode-se retirar um tema para ser pesquisado, pois dentro de cada detalhe há várias possibilidades de investigação que concentram muitas informações próprias mas que, de alguma maneira, estão ligadas por um fio condutor, formando uma rede, uma teia. Estas partes constroem a identidade do tambor de crioula como ritual, dança, música, distração, organização popular, festa e resistência perpetuando-se através dos anos, demonstrando uma firmeza em sua prática e organização, daí a importância de entender as partes para entender o todo e vice-versa.

Numa abordagem histórica Wole Soyinka escritor nigeriano, esclarece que a música fazia parte integrante da vida social, domínio em que havia penetrado a ponto de ser indispensável a diversas atividades, como curas, casamentos, funerais, lavouras, partos, ritos iniciáticos e uma infinidade de

acontecimentos. Acreditava-se que o instrumento propriamente dito fosse capaz de projetar seu som em direção ao céu e de estabelecer ligação com o mundo dos espíritos, criando assim um laço entre a atividades dos vivos e o mundo dos antepassados (SOYNKA, 1980, 1980 apud. SANTOS, 2018, p.19)

Os Mestres são pessoas dotadas de conhecimentos múltiplos acerca de determinado saber que é apreendido de maneira empírica, seja através da prática ou somente da observação, pois, assim como os africanos eles são bibliotecas vivas e sempre tem muitas e boas histórias para nos ensinar aquilo em que tem maestria.

O significado de Mestre depende muito da área de atuação, mas de maneira geral, mestre é aquele que tem vasto conhecimento adquirido em anos de prática em determinado ofício, que tem o dom da palavra para ensinar aquele que ainda não sabe. Mestre da Cultura Popular é aquele que luta diariamente para manter vivo aquilo que por várias gerações foi “mantido vivo” para que chegasse até hoje e continuar sendo repassado para os mais novos. Para os Africanos os mestres são os “guardiões do conhecimento”, pois são como enciclopédias vivas carregados de conhecimentos múltiplos à respeito do seu povo em vários campos. Mestre é, portanto, uma pessoa dotada de excepcional saber, competência, talento em qualquer ciência ou arte.

O saber tradicional está ligado a oralidade que não sendo a prática, é a melhor maneira de ensinar e ou explicar alguma coisa, como já dizia Amadou Hampâté Bâ, escritor malinês, que “a tradição oral é a grande escola da vida, e dela recupera e relaciona todos os aspectos” (HAMPÂTE BÂ, 1957, p. 183).

## **2.1 TAMBOR DE CRIOULA**

O Tambor de Crioula é uma manifestação popular atemporal que se faz presente o ano todo, não havendo lugar específico. De terreno de chão batido à grandes salões de eventos em grandes buffets pode acontecer uma roda de tambor, mas vale ressaltar que nem sempre a realidade foi essa e passava longe de ser.

Até meados da década de 1980 a prática do Tambor de Crioula era perseguida, discriminada, marginalizada e tida como incivilizada pelo próprio estado

(FERRETTI, M., 2015). Era fortemente reprimida pelos que detinham do poder político e econômico com o argumento de baderna, de fazer barulho, assim como assim como aconteceu com outras manifestações afro-brasileiras que sofreram nas mãos da elite branca racista, que condenavam constantemente acrescentado de reclamações à polícia.

Há relatos de quanto incomodavam-se com a presença e organização dos negros nos espaços públicos urbanos, ainda que estes não tivessem praticando suas manifestações culturais que para os brancos da época era tão chocante. Ferretti (2007) fala sobre a dificuldade de encontrar materiais que venham tratar a respeito da cultura popular, aquela tida como não erudita, que era considerada primitiva, desprovida beleza e agressiva aos olhos da sociedade maranhense da época. Logo não era de grande importância escrever a respeito desta manifestação, não ser os poetas e os romancistas quando iam narrar alguma história e que relatava sobre, para contextualizar e seus escritos não tinham uma relação direta com o tambor de crioula.

O tambor de crioula aparecia em jornais como práticas denunciadas à polícia, já que o mesmo era proibido por lei no artigo 124 do código de posturas que vigorava em São Luís pela Lei n.º 775 de 04/07/1866 (FERRETTI, 2007). Seu conteúdo tratava da proibição da realização de batuques fora dos locais determinados pelas autoridades, assim como uma espécie de toque de recolher, onde o trânsito de escravizados pelas ruas e praças não podia se estender além das nove horas. Nesse sentido, percebe-se os negros ficando a mercê de uma autorização por escrito do “seu dono”, algo que não mudou já que de hoje ainda há relatos de negros que costumam andar com identificação na tentativa de diminuir a repressão diária que o estado nos impõe até hoje.

Ainda, o Art.115, da lei citada acima, narra mais um exemplo do nosso país racista da época, sobre a proibição da reunião de mais de quatro escravizados em lugares que vendiam bebidas espirituosas (FERRETTI, 2007). O estado racista brasileiro implicou também nas manifestações musicais negras, sendo por muito tempo excluídas dos espaços de ensino e sempre nos discursos de demonização.

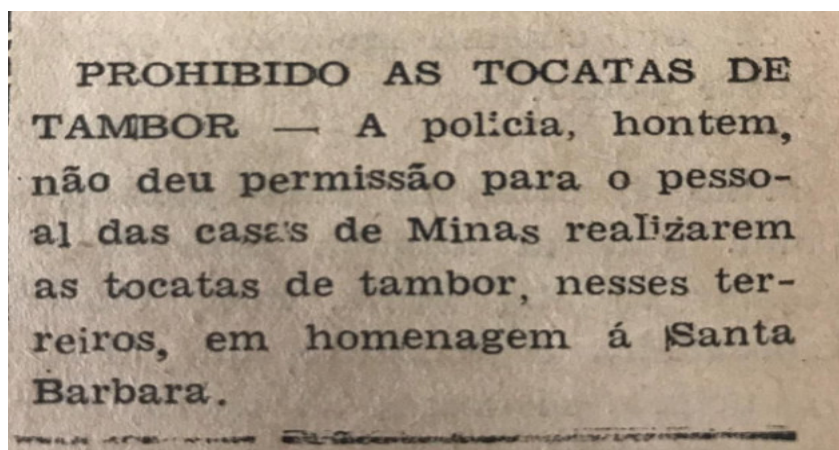
A repressão contra manifestações de origem afro era algo comum e que não envolvia apenas a casa grande, mas estendia-se por todo âmbito da cidade. Segundo Martins (2013), desde 1774 existem relatos e notícias de proibição para

impedir os negros de fazer qualquer tipo de dança de ajuntamento, seja através de tambores, pandeiros, violas e batuques.

Em especial, no Maranhão damos destaque a Sérgio Ferretti que, dedicou sua vida acadêmica para investigações da cultura afro-maranhense, se consagrando um dos maiores pesquisadores da temática. Ferretti (2012) destaca que o preconceito prevalecia na sociedade maranhense sobre a manifestação do Tambor de Crioula. O autor enfatiza a importância da pesquisa de Mário de Andrade, em 1838, numa vasta documentação sobre o Tambor de Crioula - parte das Missões de Pesquisa Folclórica (FERRETTI, 2012).

O tambor de crioula por muito tempo foi proibido, assim como todas as manifestações de origem africana, como tambor de mina, congada, maracatu, capoeira, maculelê, bumba-meu-boi, entre outras manifestações que temos espalhadas pelo país. Tais manifestações eram consideradas ofensivas aos olhos da elite que para isso criou leis que proibiam a reunião de negros em ambientes de circulação de brancos.

**Figura 1:** Recorte de notícia jornalística sobre proibição do Tambor.



Fonte: Jornal Tribuna do Povo do dia 05/12/1936.

Foto registrada pelo autor no dia 09/04/2019, Biblioteca Pública Benedito Leite.

Lima (2007) apud Cardoso (2012, p. 34) afirma como as apresentações de vários grupos de manifestações populares, no Palácio Odylo Costa Filho foi um marco:



Naquela época, o governador Sarney estava realizando muitas obras no Estado, como a construção do Porto do Itaqui. Veio uma comitiva para visitar o Palácio, Odylo Costa Filho, uma série de pessoas da literatura e gente importante do país, jornalistas [...]. Então Então, para comemorar e divulgar o fato na imprensa governador me chamou para organizar um cardápio com comidas típicas, para selecionar uma cozinheira que fizesse um cuxá bem feito [...]. Aí me lembrei e disse: olha, governador, está aí uma oportunidade de acabar com a perseguição ao Boi. O senhor chama para brincar aqui no Palácio, que todo mundo vai achar maravilhoso! E assim foi feito. Ao invés de oferecer um banquete daqueles, como era costume, chamamos não só o Boi, mas o Tambor de Mina, do Jorge Babalaô, que abriu a festa, depois se apresentou o Tambor de Crioula, e vários bois, como o Boi de João Cândia, Boi de Seu Lauro e Boi de Newton. Os donos dos bois nesse tempo já eram compadres do governador. [...] Foi um choque pra sociedade! Aquilo foi um escândalo na cidade, as pessoas comentavam muito, e a imprensa ficou perguntando, ‘Boi no Palácio, como pode?’.

Hoje o tambor de crioula faz parte da programação oficial do estado, apresentando-se no São João e no carnaval, mas independentemente disso, ele acontece de maneira independente e nas mais diversas ocasiões, já que não tem um calendário fixo para a prática assim como outras manifestações culturais do estado. O Tambor pode ser feito em qualquer espaço, seja em praças, teatros, em palcos, nas ruas de uma comunidade, em chão de terra batida ou em salão com lajota. Pode ser feito como pagamento de promessa, como apresentação particular, ou pelo prazer de reunir amigos para cantar, dançar e “dar no couro”<sup>2</sup>.

Nos Tambores de Promessa, geralmente fica mais evidente a conotação ritualística da manifestação e a sua relação com a religiosidade, sendo muito presente a figura de São Benedito - pelo lado do catolicismo - ou Averekete - pelo lado das religiões de matriz-africana, mas não tirando a parte ritualística, já que pode acontecer de entidades baixarem na roda e sempre se reverencia São Benedito nas toadas, já que o santo é o padroeiro dos grupos de Tambor. Muitos grupos têm o mesmo nome que o santo como forma de homenagem, afirmando cada vez mais a relação de fé.

Para entender o tambor de crioula dentro do seu contexto é preciso conhecer toda organização social no qual aquele grupo está inserido. Para o tambor de crioula, de modo mais geral, é necessário comparar grupos de lugares, formação

---

<sup>2</sup> Expressão usada fazendo menção ao ato de tocar tambor (coberto com couro).

e propostas diferentes, fazendo contrapontos entre cada um, vendo suas convergências e divergências.

Quando se fala em literatura de Tambor de Crioula, já se tem várias pesquisas sobre, principalmente porque desde 2007 a tradição faz parte do acervo de Patrimônios Culturais Imateriais do Brasil, reconhecido pelo Instituto Nacional do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Porém, em se tratando do carácter musical e/ou diretamente etnomusicológico, todo estudo ainda é pouco, pois nessas pesquisas se fala da música de modo tímida, deixando passar detalhes importantes que devem ser melhor compreendidos, abordando na maioria das vezes a história dos grupos e esquecendo das abordagens específicas daqueles responsáveis pela execução dos tambores e de algo na qual seria impossível do tambor acontecer sem eles, os mestres e as toadas que compõe a marcha<sup>3</sup>. Precisa-se de pesquisas que venham entender o tambor a partir da música, compreendendo todo ritual que envolve o ato de construção da parelha e todo processo de formação do mestre.

Não se pode afirmar com exatidão a origem da prática do Tambor de Crioula, mas pode-se falar a partir de escritos do Frei João Francisco de Nossa Senhora dos Prazeres, citado por Ferretti, no artigo “Preconceitos e Proibições Contra Religiões e Festas Populares no Maranhão” sobre o registro mais antigo que se tem notícia do Tambor de Crioula que data de 1818. O trecho:

[...] para suavizar a sua triste condição fazem, nos dias de guarda e suas ésporas, uma dansa denominada batuque, porque n'ella uzam de uma espécie de tambor que tem este nome. Esta dansa é acompanhada de ma desconcertada cantoria que se ouve muito longe. (PRAZERES, 1891, p. 138 apud FERRETTI, 2007, p. 2).

Portanto, de acordo com Ferretti (2008), a mais antiga notícia que se tem do batuque realizado pelos negros escravizados no Maranhão data de 1818, feita por Frei Francisco de Nossa Senhora dos Prazeres. Há referências mais detalhadas da mesma prática em livro produzido pelo médico e literato maranhense Antônio Henriques Leal, entre 1873 e 1875, na publicação intitulada “Tambores da Ilha”.

---

<sup>3</sup> Marcha é uma sequência de toadas que são cantadas numa rodada Tambor de Crioula sem parar, sendo uma toada seguida da outra. Não se tem uma quantidade de toadas para uma marcha, pois isso depende do Mestre e da afinação da Parelha (conjunto de tambores).

Desde 2007 o Tambor de Crioula faz parte dos bens imateriais tombados pelo IPHAN, sendo este o décimo primeiro em todo território nacional e seu processo de pesquisa para o reconhecimento começou em 2004.

É uma dança marcada por fortes traços africanos, na qual uma roda de mulheres baila diante da parelha de três tambores (grande, meio e crivador) tocados por homens. O canto é tirado pelo solo, como uma toada, e acompanhado pelo coro formado pelo resto do grupo. Na coreografia, destaca-se a punga, umbigada que as mulheres dão uma na outra, antes de sair da roda, seguindo o ritmo dado pelo tambor, que é uma constante em inúmeras danças de origem africana. Essas dançantes, também chamadas coureiras, vestem saias rodadas muito coloridas e blusas de cores fortes; a cabeça enfeitada por flores, colares e outros adornos. Os homens usam camisas coloridas e chapéus de palha. Embora Domingos Vieira Filho considere que não há nenhum elemento ritual nesta dança, caracterizada pela espontaneidade do simples gingado diante de um tambor, pode-se destacar seu aspecto religioso, expresso no louvor a São Benedito e na demanda às apresentações em outras datas do calendário litúrgico popular, como o São João ou o pagamento de promessa (IPHAN, 2005, p. 9 *apud* RAMASSOTE, 2007, p.100).

Nogueira; Ferretti (2012) no artigo “O Calor do Tambor” falam sobre o Tambor de Crioula como uma dança típica do estado do Maranhão que, por hora, pode ter caráter religioso e profano, as vezes sendo considerado uma brincadeira realizada em qualquer época do ano, muitas vezes em prol de pagamento de promessa para São Benedito. Os autores afirmam que a expressividade também é chamada de Punga, por conta da marcação do tambor grande e da umbigada das mulheres que também recebe o mesmo nome e tem que ser no mesmo tempo.

Na orelha do livro “Tambor de Crioula - Ritual e Espetáculo” (FERRETTI, 2002), Mundicarmo Ferretti conceitua o tambor de crioula como “uma das manifestações da cultura popular maranhense mais expressiva onde muita brincadeira é realizada em agradecimento a São Benedito ou para uma entidade, em agradecimento por uma graça alcançada”.

Embora seja possível assistir em rodas de tambor que acontecem nas praças, ruas e ou qualquer outro lugar que não seja um local considerado sagrado ou de prática religiosa alguém recebendo uma entidade espiritual e na prática em determinado momento se faz uma toada ou uma marcha em louvor a São Benedito. Nem todos que escreveram a respeito do Tambor de Crioula reconhecem uma situação ritualística na prática, como por exemplo, Domingos Vieira Filho, que foi um dos maiores estudiosos do folclore maranhense do século XX.

É sem dúvida uma dança que nos veio no bojo da escravidão negra-africana e não tem nenhuma conotação ritual. É um simples batuque, caracterizado,

do ponto de vista coreográfico, pela umbigada, que entre nós tem a designação de punga. A umbigada, sabe-se, é uma constante em inúmeras outras danças de origem africana. (VIEIRA FILHO, 1997, p.20. *apud* REIS, 2008, p.59.)

### 3. METODOLOGIA

“A história oral permite o registro de testemunhos e o acesso a ‘histórias dentro da história’ e, dessa forma, amplia as possibilidades de interpretação do passado” (ALBERTI, 2008, p. 155).

Desse modo, a História Oral como metodologia de pesquisa se constituiu uma fonte para o estudo desta pesquisa sobre as relações de ensino-aprendizagem no Tambor de Crioula, a partir do Mestre João Sá Viana.

### 3.1 História Oral

Neste trabalho, a História Oral foi adotada como método de pesquisa. Ela é “contemporânea surgida em meados do século XX, após a invenção do gravador e da fita” (ALBERTI, 2008, p. 155).

Esta metodologia de pesquisa consiste em “realização de entrevistas gravadas com indivíduos que participam de, ou testemunharam, acontecimentos e conjunturas do passado e do presente” (ALBERTI, 2008, p. 155). Se caracteriza ainda por ser interdisciplinar.

Opondo-se à História positivista do século XIX, a História Oral tornou-se a contra-História, a História do local e do comunitário (em oposição à chamada História da nação). Por trás desse movimento, estava a crença de que era possível reconciliar o saber com o povo e se voltar para a História dos humildes, dos primitivos, dos “sem História” (em oposição à História da civilização e do progresso que, na verdade, acabava sendo a História das elites e dos vencedores (ALBERTI, 2008, p. 155-156)

Selau (2004, p. 217) aponta que

A História Oral conquistou, no Brasil, muitos adeptos nos últimos 20 anos. Entretanto, ela não significa uma uniformidade de sentido, coexistindo uma série de interpretações diferenciadas sobre a mesma, a começar pelo próprio termo história oral. Garrido considera que o termo história oral não é procedente, uma vez que não se configura como um produto historiográfico diferenciado e alternativo à história realizada exclusivamente com fontes escritas. Entretanto, chama a atenção para o fato de que a utilização de fontes orais permite construir um discurso de interpretação histórica mais completo, mais rico e mais complexo.

Ainda, a história oral busca ouvir e registrar as vozes dos sujeitos excluídos da história oficial e inseri-los dentro dela (ALVES, 2016). Registrar as vozes é diferente de “dar vozes”: “[...] a ideia de ‘dar voz’ às minorias, tão cara aos pesquisadores ‘militantes’, acaba reforçando as diferenças sociais: é o pesquisador que concede aos ‘de baixo’ a possibilidade de se expressarem, pois eles são incapazes de fazê-lo por si sós!” (ALBERTI, 2008, p. 159).

João é um mestre de destaque na cultura popular do bairro Sá Viana que possui grandes saberes tradicionais que devem ser pensados e compartilhados nos processos de ensino-aprendizagem em instituições formais.

A “História Oral é [...] um caminho interessante para se conhecer e registrar múltiplas possibilidades que se manifestam e dão sentido a forma de vida e escolhas de diferentes grupos sociais, em todas as camadas da sociedade” (ALBERTI, 2008, p. 164).

O uso da História Oral como metodologia se divide em três momentos: a preparação das entrevistas, sua realização e seu tratamento. Segundo Verena Alberti (2008) deve-se discutir e tentar definir o tipo de pessoa que será entrevista, quantos serão, e qual tipo de entrevista será realizada. Para este trabalho escolhemos entrevista uma pessoa, o Mestre João Sá Viana; o tipo de entrevista foi semiestruturada, que se caracteriza por questões previamente elaboradas mas que o entrevistador pode acrescentar ou fazer novas perguntas.

De preferência, devem ser usadas perguntas abertas, que levem o entrevistado a discorrer a respeito do tema e não possam ser respondidas simplesmente com “sim” ou “não”. Ao formular as perguntas, o pesquisador deve procurar ser simples e direto. Fotografias, recortes de jornal, documentos e menção a fatos específicos podem ser úteis para revisar a lembrança sobre acontecimentos passados (ALBERTI, 2008, p. 179).

Com relação ao tratamento das entrevistas, “devem ser produzidos instrumentos de auxílio à consulta, como sumários e índices temáticos” (ALBERTI, 2008, p. 180). Nesse sentido, procuramos dividir por temas que remetem aos problemas da pesquisa e, também, ao índice temático como aspectos relacionados ao grupo, ao mestre João Sá Viana e ao processo de ensino-aprendizagem.

### **3.2 Local da pesquisa**

Sá Viana é um bairro ludovicense localizado na área Itaqui-Bacanga, e ocupa uma das maiores regiões da cidade com mais de 30 bairros cidade de São Luís, bairros estes de periferia sendo alguns pertencentes a zona rural vivendo da agricultura familiar e extrativismo. É uma das regiões da cidade com maior estigma por parte da população ludovicense, sendo também uma das regiões de maior abandono por parte do estado e onde a taxa de violência é grande, o que prova ausência do mesmo no que diz respeito à projetos sociais e educação, sem falar de outros problemas de infraestrutura.

A formação do bairro começou no ano de 1970 com o anúncio de grandes estabelecimentos que viriam a se instalar na região, e esperançosos com a promessa de mão de obra que demandaria a instalação, muitas famílias mudaram-se do interior para São Luís atrás de emprego e uma condição melhor para viver, mas quando chegaram aqui não encontravam espaço, logo foram se arranjando nas terras do Sítio Sá Viana. Mas vale ressaltar que famílias que já residiam na cidade também viriam a participar do processo de ocupação das terras uma maneira de ter seu espaço e também de viver livre de aluguel.

O processo de formação do bairro gerou muitos impactos ambientais, pois foi desmatado uma grande área de manguezal para construção de casas e algumas áreas de alagado que antes era área da maré, que na construção da barragem do Bacanga teve o nível de água reduzido, deixando uma grande área de terra que alagada no período chuvoso ou quando esquecem a barragem aberta, foram aterradas para construção de casas que já eram feitas acima do nível da água preparadas pras enchentes do inverno, numa área chamada de “Campo” (SOARES; PEREIRA, 1979).

A área pertencia a Universidade Federal do Maranhão (UFMA)<sup>4</sup> e foram travados muitos conflitos, sendo a instituição apoiada pelo estado, já que a instituição não queria perder seus 21 hectares mas que, em 1974, transferiu por doação a área o domínio do Sá Viana que também houve doação por parte do estado em escritura pública lavrada.

O Sá Viana é um dos primeiros bairros do eixo Itaqui-Bacanga, ficando à esquerda da principal entrada fica a esquerda da barragem do bacanga e é banhado pelo Rio Bacanga que também é o local onde muitas famílias tiram seus sustentos, pois parte das famílias ribeirinhas vivem da pesca (BARBOSA et. al., 2009).

### 3.3 Instrumentos de Coleta de Dados

---

<sup>4</sup> Chama-se na época da fundação de Universidade do Maranhão e tinha uma ligação com a Igreja Católica.

Para a coleta de dados utilizamos a entrevista. A entrevista é a obtenção de informações de um entrevistado sobre determinado assunto ou problema. O tipo das entrevistas foi semiestruturada, que também podem ser chamadas de não padronizadas ou não estruturadas. Estas são as que “não exige rigidez de roteiro; o investigador pode explorar mais amplamente algumas questões, tem mais liberdade para desenvolver a entrevista em qualquer direção. Em geral, são perguntas abertas” (PRODANOV, 2013, p. 106).

As entrevistas foram gravadas em celular e depois transcritas para documentos em Word. Após esta etapa, voltamos ao Mestre João Sá Viana para ler as entrevistas e confirmar todos os dados.

Em seguida relacionamos o cronograma de etapas da pesquisa.

<b>Data</b>	<b>Descrição</b>
14/08/2018	Primeiro encontro com Mestre João
16/09/2018	Entrevista com Mestre João Participação na oficina de toques
13/02/2019	Acompanhamento da apresentação na Casa do Tambor de Crioula
09/04/2019	Pesquisa na Biblioteca Benedito Leite
10/06/2019	Entrevista com Mestre João
16/06/2019	Acompanhamento do Batizado do grupo Crioulo do Nordeste

### 3.4 Grupo Pesquisado

O grupo de Tambor de Crioula “Crioulo do Nordeste” foi fundado no bairro Sá Viana em 1978 por Satiro Santos<sup>5</sup> (falecido) debaixo de uma mangueira, completando 40 (quarenta) anos de fundação em 2018. Mestre João Sá Viana registrou o grupo em seu nome com intuito de resgatar o tambor e tomar a responsabilidade pra si, já que Satiro estava doente e sem condições de resolver

---

<sup>5</sup> Compadre de Mestre João Sá Viana.



questões relacionadas ao grupo, pois, precisava cuidar da saúde que andava um pouco debilitada. Já faz mais de 18 anos que Mestre João está a frente do grupo, numa correria para que o grupo não morra e tudo dê certo para que a promessa<sup>6</sup> seja cumprida todos os anos.

O grupo é formado por várias gerações de tocadores e coureiras. Pela faixa etária dos membros e o ânimo por tocar e dançar não difere, apesar do distanciamento de idade entre alguns integrantes. Percebe-se que na formação do grupo algumas coureiras e coureiros fazem parte de outros grupos, mostrando que há diálogos entre si no que diz respeito a seus membros, que caminham entre vários grupos de diferentes bairros, o que é normal de acontecer no tambor de crioula, pois os coureiros em boa parte se conhecem e as coureiras também.

Em determinados locais que acontecem rodas de tambor semanalmente, o número de coureiras e coureiros de grupos diversos frequentando e formando as rodas, a exemplo dos tambores de sexta-feira que acontecem na Feira da Praia Grande, sempre ao anoitecer.

É bem comum encontrar Mestre João Sá Viana, Mestre Zé Banana, Mestre Macaxeira, Mestre Vanderlei, Bigodinho, Baé, Thaina, Lúcia, Manel, Foca, Barrabás, Cascão, Regina, Juliana, Umão, Safira, Carla, Amanda, dentre outros e outras, nas rodas de tambor que acontecem pelo Centro Histórico de São Luís.

---

<sup>6</sup> Promessa realizada anualmente a São Benedito, no segundo sábado de dezembro.

## 4. RESULTADOS E DISCUSSÕES

A organização dos resultados está estruturada em três subtópicos, onde apresentamos as discussões sobre o grupo Crioulo do Nordeste; logo em seguida sobre o Mestre João Sá Viana e, por fim, as relações de ensino-aprendizagem no Tambor de Crioula.

### 4.1 Crioulo do Nordeste

A realidade do grupo é bem parecida com a dos demais. Sede pequena e que funciona na casa do Mestre João Sá Viana, na rua militana ferreira. À frente da casa há um altar para São Benedito onde duas pareshas que o grupo possui ficam em pé ao lado, sempre da seguinte ordem: meião no meio, o tambor grande e o crivador nas pontas.

**Figura 2:** Espaço da residência do Mestre João Sá Viana com o altar.



Fonte: Acervo do autor, 2019. Registro feito no dia do batizado do grupo (16/06/2019).

Assim como os demais grupos de Tambor de Crioula, o grupo sempre está se mobilizando para continuar suas atividades, mantendo vivo o grupo e a sede

onde funciona. Todo ano o grupos precisam comprar a roupa para os coureiros e coureiras, independentemente de receber verba do governo estadual ou municipal que quase sempre chega atrasada<sup>7</sup>, às vésperas das festas. Logo, os grupos precisam arcar com todos os gastos que são obrigatórios para fazer uma boa apresentação e causar boa impressão a quem assiste, aumentando a chance do mesmo ser convidado mais vezes para fazer apresentações.<sup>8</sup>

Mestre João tem uma relação religiosa bem forte com o grupo, sendo devoto de São João e São Benedito. Todo ano faz o batizado e é quase que uma regra, nesta ocasião, ter um padrinho e uma madrinha para ajudar na construção da festa contribuindo com alguma coisa que varia entre dinheiro, caixa de fogueira, vinho, cachaça, bolo, mingau ou com qualquer coisa que puderem ajudar. Ainda que tenha padrinhos, a maior parte da responsabilidade e dos gastos é de Mestre João e Dona Olinda, com quem é casado há 46 anos, mas sempre com a fé no Santo.

Esse ano mesmo eu num brinquei o carnaval porque não tive condição de preparar os documento, agora no mês de junho paguei um absurdo pra tirar os documentos que foi exigido pela secretaria mas consegui as duas apresentações que eles dão só duas apresentações e dão um cachezinho pra gente de três mil reais reais que é só pra gente dar um agrado para cada brincante que a gente tem que dá, pagá transporte e dá uma bebida para os brincantes. (JOÃO SÁ VIANA, 2018)<sup>9</sup>

No Caderno de Folclore sobre tambor de crioula, Ferretti et. al. (1981) reafirma essas atividades do grupo de apresentação em vários locais e situações, quando afirma que “são vários os motivos pelos quais se realiza um tambor de crioula”, sendo muitos desses momentos tidos como ritos de passagem, como o ato de casar, batizar, despedida ou outros motivos que não tenham necessariamente uma questão ritualística, mas sim puro divertimento, ainda que a fé em São Benedito esteja presente.

Seu João, acrescenta que

na época o tambor foi fundado por uma pessoas aí, a gente pagava muita promessa e ainda hoje se trabalha com muita, fazendo pagar promessa. Inclusive agora dia 12, dia 13 nós vamos levar o grupo pra pagar uma promessa lá na Vila Nova, de uma jovem, de uma senhora que faz promessa pra Santo Antônio, faz o festejo lá e a gente é convocado e outras

<sup>7</sup> Geralmente o dinheiro das apresentações demoram muito a sair, à vezes levando meses que beiram o carnaval.

<sup>8</sup> Trecho escrito a partir da fala do Mestre João Sá Viana.

<sup>9</sup> Entrevista concedida no dia 14 de agosto de 2018.

casa aí como na Coheb, no festejo de Dona Ewá, que é divino espírito santo e todos os anos a gente vai pra promessa, tem o Pai Mariano no Paraíso que faz o festejo de São Benedito lá no tambor de mina aí com mastro e nós vamos todo ano lá pra fazer o ritual de tambor de crioula lá e tal e outras casas aí que não tá assim na memória. Assim que a gente tem convite pra promessa ou fazer qualquer outro tipo de festa que envolva o tambor de crioula nós tamos, sempre tamos indo. (JOÃO SÁ VIANA, 2019)<sup>10</sup>

A festa de promessa é a maior festa que os grupos fazem, onde se tem muita comida, muita bebida, a roda de tambor é longa e geralmente se tem mais de uma parelha no fogo, pras marchas<sup>11</sup> serem mais longa, sem precisar parar, somente troca-se os tambores.

Quando eu assumi eu prometi para o nosso padroeiro São Benedito que eu ia continuar a festa da minha forma e até hoje eu faço. É um sábado à noite toda e vai até o domingo de manhã com muita comida, muita bebida, muita coisa para os vários coureiros né, isso aí a gente vem mantendo essa tradição. (JOÃO SÁ VIANA, 2019)<sup>12</sup>

As comemorações populares eram vistas como atraso, como falta de desenvolvimento, de progresso e de civilização e pediam-se providências e o controle da polícia para garantir o “sossego” das famílias (FERRETTI, 2007).

Ainda, com relação aos festejos, Mestre João Sá Viana diz que:

nosso festejo de promessa é porque... antes com Mestre Satiro era feito [...] no último domingo de janeiro. Era feito ao dia, aí depois que eu assumi o tambor eu passei a fazer no terceiro sábado de dezembro, porque o tambor faz aniversário 30 de dezembro né!? E como intercede a época do natal do final do ano, aí eu adianto a festa do tambor que é a promessa que eu faço aqui. Esse ano agora de 2019 já tá programado para o dia 14 de dezembro. Mas todo ano é dezembro no terceiro sábado. (JOÃO SÁ VIANA, 2019)<sup>13</sup>

A formação do corpo integrante do grupo é composto, em sua maioria, por familiares do mestre:

cada ano que passa sempre entra uma coureira, duas, entra um coureiro, dois e aí... e a família, a minha família apoia muito né?! até porque a maioria mais é da família mesmo, os coureiro e é uma coisa que vai passando de geração pra geração. No caso tenho meus neto, temos meus filhos tudo que já são, faz parte do grupo e o pessoal do bairro né que a cada ano aparece um ou dois pra participar do tambor.

---

<sup>10</sup> Entrevista concedida no dia 10 de junho de 2019.

<sup>11</sup> Marcha é sequência de toadas tocadas sem que o grupo faça pausas.

<sup>12</sup> Entrevista concedida no dia 10 de junho de 2019.

<sup>13</sup> Entrevista concedida no dia 10 de junho de 2019.

É muito comum grupos de tambor de crioula onde boa parte dos participantes sejam da mesma família ou tenham algum parentesco, principalmente quando o tambor faz parte de alguma comunidade onde o dono ou mestre do tambor também é uma liderança comunitária.

Luciana Prass, ao falar sobre as relações familiares na cultura de tradição oral, diz que a transmissão dos saberes acompanha a transmissão de valores, ocorrendo nas vivências cotidianas em seu convívio social (PRASS, 1998).

Ferreira (2011, p. 58) diz que “a interação familiar proporciona um contato direto com a música. O contato contínuo possibilita um aprendizado que abrange a competência técnica e os valores familiares e religiosos vinculados à tradição.”

Mestre João Sá Viana também providencia “um agrado”<sup>14</sup> para cada brincante, que não chega bem a ser um cachê, já que o valor que os grupos recebem acaba sendo pouco para pagar os membros do grupo, transporte, além da comida e bebida (quase sempre tem um conhaque).

Enquanto o couro tá panhando<sup>15</sup> tem que passar a cachaça, que é tradicional nas rodas de tambor. A cachaça anima as coureiras<sup>16</sup> e coureiros deixando-os eufóricos e ajuda a adormecer as mãos que, às vezes, criam bolhas nos tocadores, principalmente se o couro tiver frio.

Sobre a relação do grupo com a comunidade na qual está inserida Mestre João Sá Viana afirma que o tambor é abraçado pelo bairro:

[...] a comunidade abraça o Tambor e quando a gente sai pra fazer apresentações sempre vai alguns acompanhantes do bairro isso aí é muito importante pra gente e na nossa festa o povo abraça mesmo, já fica procurando o dia que ‘vai acontecer a festa e quem dá uma garrafa de vinho dá, quem dá um refrigerante dá, quem dá uma caixa de fogueira dá. E todo mundo no bairro principalmente os mais próximos da nossa residência, mas todos ajudam, todos abraçam a nossa brincadeira graças a Deus. (JOÃO SÁ VIANA, 2018)<sup>17</sup>

Completa ainda, dizendo:

[...] relação é só na época da festa, da promessa que a gente faz, sempre eu convido né!? Alguns grupos no caso capoeira, tem outros grupos que são convidados a participar da noite da festa de promessa que eu faço. Essa é a nossa relação que nós temos com os grupos e quando nós somos

<sup>14</sup> Valor financeiro simbólico dado a alguém.

<sup>15</sup> Panhando é o ato de tocar com as mãos os tambores. Movimento que lembra a palmada.

<sup>16</sup> Coureira/Coureiro é a pessoa que dança e/ou toca Tambor de Crioula.

<sup>17</sup> Entrevista realizada em: 14/08/2018.

convidados também por eles pra participar de algum evento a gente já leva o grupo também pra participar, assim que é. (JOÃO SÁ VIANA, 2019)<sup>18</sup>

O envolvimento é importante para a manutenção do grupo, sendo as residências mais próximas da sede, as que têm um contato maior. Maior parte dos membros moram em ruas paralelas, estabelecendo amplo contato com os moradores, afirmando a fala do Mestre João Sá Viana.

## 4.2 Mestre João Sá Viana

Seu João Álvaro Costa (João Sá Viana), é morador do Sá Viana, cantador de bumba-meu-boi e líder do grupo de tambor de crioula “Crioulo do Nordeste”. Trabalha como auxiliar de serviços gerais no Conselho Regional de Engenharia e Arquitetura – CREA/MA, no centro de São Luís, Maranhão.

Seu João costuma fazer rodas de tambor só em período de festa oficial (Carnaval e São João), período de promessa e ou alguma ocasião especial, pois tudo isso acaba gerando gastos que fogem do orçamento do grupo e às vezes uma série de coisas a serem resolvidas no que diz respeito a documentação para tais atividades, o que acaba inviabilizando rodas esporádicas e ou uma “rotina” de rodas semanais. A promessa do grupo é também do Mestre João, onde todo ano acontece.

Ao falar sobre sua trajetória, o mestre descreve:

[...] esse grupo meu de Tambor de Crioula e faço parte do Bumba-Boi no caso o Bumba-Boi, foi 37 anos no Boi da Floresta antes eu participei em 77 do Boi de Pindaré onde hoje eu retornei pro mesmo batalhão o que é o Pindaré né!? Já estou desna do ano passado no Boi de Pindaré. E o tambor de Crioula, desna de 78 foi fundado peluma pessoa que já está com Deus por nome de Satíro Santos e ele quando adoeceu que chegou ao finalzinho da vida a gente. Eu resgatei o tambor pra minha responsabilidade, passei tudo pra meu nome e registrei e hoje tá no meu comando já há mais de 18 anos só no meu comando. (JOÃO SÁ VIANA, 2018)<sup>19</sup>

<sup>18</sup> Entrevista realizada no dia 10/06/2019.

<sup>19</sup> Entrevista realizada no dia 14/08/2018.

Na adolescência, Mestre João morava na Madre Deus, bairro onde nasceu, desenvolvendo gosto pelas rodas de Tambor de Crioula. Era tradição ter tambor de crioula durante todo o carnaval, principalmente nos últimos três dias.

Agora depois que eu cheguei aqui no Sá Viana que é hoje onde eu moro é eu, eu me entreguei ao tambor de crioula daqui do bairro que é eu, hoje eu assumo né a responsabilidade que por sinal o nome do tambor de crioula é Crioulo do Nordeste aonde foi fundado aqui em frente à minha casa aqui debaixo de uma mangueira que nesse tempo tinha umas 2 mangueira bonita aí foi fundado por várias pessoa que já estão com Deus, um deles foi o fundador foi Satiro Santos que da mão dele aí depois dele eu resgatei o tambor e tô até hoje. Comecei como batidô e cantadô e cantando sempre fui aquele da da de saber fazê quase tudo na na na na cultura né?! E hoje a gente tá no comando aí direto. O tambor a gente brinca no carnaval, nós brincamos no São João bem, fazemos é pagamentos de promessa quando vem o convite é direto o ano todo fazendo as promessas é aqui na minha residência depois que eu assumi o tambor já vai ser 18 anos que eu venho fazendo montando a festa de tradição né do tambor aniversário do tambor. E assim, todo ano é faço essa festa aqui com muita comida muita bebida para os tocadores eu convido outros vários grupos, não só tambor de crioula como outros grupos, no caso a capoeira aí o próprio o pessoal do bumba-boi e tal e vem dá umas palhinhas e tal e assim que

O Mestre João tem 07 (sete) filhos, um deles é pescador que integra o grupo de Tambor. Este filho o ajuda a cantar, puxando toada e ajuda no coro. Um outro filho toca crivador. Ainda, ele tem um neto de 10 (anos) de idade que toca os três tambores. Sua netinha de 05 (anos) já entra na roda para observar e participar da brincadeira.

Arroyo (2000), ao falar sobre o ensino-aprendizagem no congado, afirma que a interação familiar proporciona um contato direto com a música e que as crianças que já nascem e ou crescem nesse contexto apropriam-se desse saber através da observação, imitação, experimentação e escuta, logo pode-se afirmar o mesmo do tambor de crioula, levando em conta que o mesmo também é ensinado de maneira aural e oral.

Os anos de experiência e envolvimento com a cultura popular em vários grupos e manifestações, concede ao João Sá Viana o título de mestre, mesmo não tendo o “reconhecimento oficial” do Estado.

#### **4.3 Ensino-aprendizagem no Tambor de Crioula**

O processo de ensino-aprendizagem acontece no cotidiano de forma direta e indiretamente, pois, o fato de nascer dentro do contexto do tambor de crioula, implica na inserção de aprendizagem, ainda que não tenha contato direto com instrumentos musicais da manifestação. Este aprendizado, em primeiro momento remete à memória e internalização da música a partir da musicalidade. Em muitos casos, os coureiros são filhos de coureiras que dançavam enquanto grávidas ou frequentava as rodas de Tambor.

A história de muitos coureiros e coureiras começa na fogueira ou da roda sem instrução. Os mais novos sentam nos tambores e começam a tocar, por imitação, colocando em prática aquilo que viram e ouviam dos mais velhos mostrando o quanto a auralidade<sup>20</sup> está presente no Tambor de Crioula, que é parte da cultura popular. Nem sempre é necessário o uso de palavras para aprender a tocar a parelha, o ouvir e/ou visualizar nos mais experientes é parte do processo de ensino-aprendizagem. Aprender as técnicas do toque e da rima é um processo contínuo que ocorre a cada toada, marcha e roda de tambor.

A auralidade na cultura popular está tão presente quanto a oralidade, já que a relação da música é mais de escuta que de fala e no tambor de crioula a voz principal é dos tambores que ecoa há muito tempo, falando sobre o dia-a-dia dos tocadores e coureiras através das rimas constantes que dão ânimo e euforia às rodas. Os momentos que a roda alcança euforia e êxtase são os momentos que os tocadores seguram a marcha pra cima, com ritmo mais acelerado e uma coureira dança no meio da roda, fazendo a saia levantar e se impondo dentro da roda mostrando todo o seu bailado e ginga.

O mestre João Sá Viana abre sua residência para àqueles que têm interesse em aprender tambor de crioula, ministrando oficinas durante o fim de semana, passando seu conhecimento teórico-prático, aborda fala um pouco sobre o tambor de crioula e a relação de diálogo entre os 3 (três) tambores, matraca e canto.

Mestre João Sá Viana mostra como faz a fogueira e sobre a importância da mesma para a arte de fazer tambor, explicando sobre o ponto de tocar, pelo toque do tambor quente, já que não existe uma “receita” ou fórmula pronta de como

---

<sup>20</sup> Compreendida como um conjunto prático e técnico, transmitido não através de métodos formais, mas sim pela tradição oral, escuta ativa, repetição, entre outros (GUEDES, 2016, p. 43).



esquentar os tambores e o ponto de afinação de cada um, já que isso depende de couro para couro, do tipo de animal utilizado, da idade do animal utilizado, da fogueira, da temperatura local e até do tronco que o couro está cravado.

O mestre fala das variações de toques de cada tambor e matraca, depois chama cada um pra fazer a prática, onde o mesmo pede que cada um toque aquilo que ele mostrou anteriormente e se o aprendiz não conseguir reproduzir ele repete. Depois que todos foram individualmente em cada tambor o Mestre forma um grupo de tocadores colocando os meninos pra tocar e revezar, até que chega o momento que ele monta dois grupos e pede que todos toquem juntos de modo sincronizado, um frente pro outro, alternando os membros ora formando um grupo com tocadores de grupos diferentes, para testar a sincronia dos meninos.

A fogueira é um local sagrado, onde é perpetuado o conhecimento do tambor de crioula, pois é ali, no calor do fogo, que se entende sobre manifestação. É na fogueira também que o mestre vai mostrar o couro e o fogo, explicar que não se trata apenas de deixar o tambor no fogo, mas entender o couro, o fogo, o local para, então, entender o ponto de afinação, sem deixar o couro queimar, nem passar do ponto.

Na fogueira é retirada as dúvidas relacionadas aos toques, as regiões que devem ser percutidas, o posicionamento das mãos e dos dedos, como bater sem criar bolhas ou minimizando. A fogueira é o único momento e local onde todos os tambores são tocados na condição de iguais, deitados, já que na roda o tambor grande é tocado em pé, diferenciando-se dos demais. A fogueira funciona como uma sala de aula e ou um estágio supervisionado, onde o mestre te dá a liberdade de fazer a coisa e mostrar o que tu já tens de conhecimento, mas sempre intervindo assim que for necessário, contribuindo para o melhor desempenho do aluno e aprendizagem do mesmo. Guedes (2016) fala sobre a importância da fogueira tanto em espaços tradicionais quanto em oficinas, pois é um momento de experimentação, onde o “coureiro novo” se relaciona individualmente com o instrumento, testando timbres, células rítmicas, algumas copiadas inclusive que é algo bem comum nas rodas tambor, sendo estas células quase clichês, além de se transmitir a história oral e definem-se as regras da performance.

Tomando como base o exemplo do Pereira (2011) ao falar sobre o Congado<sup>21</sup> e que o ensino de pode-se afirmar que no tambor de crioula a maior parte dos integrantes entrou no tambor ainda muito jovens e ou crianças, mas que lembram de todo processo de como aprenderam a tocar e que o ensino informal de música se dá por todas as práticas que envolvem o aprendizado musical em contextos culturais específicos e têm em comum o fato de não existir uma forma de pedagogia especializada no ensino musical institucionalizado.

Compreendendo essa relação que a música tem com a cultura e com os valores estabelecidos por esta, a educação musical contemporânea tem se preocupado em valorizar, entender, compartilhar e dialogar com músicas de diferentes contextos, proporcionando uma interação entre os processos de ensino-aprendizagem da música dentro da escola com os demais processos vivenciados no mundo cotidiano do indivíduo. (QUEIROZ, 2014, p. 102)

Em conversas e experiências em rodas de tambor, mestres sempre contam que é preciso escolher qual tipo de madeira é melhor, tendo em vista que a madeira precisa ser resistente, que não rache com facilidade, e que tenha uma boa durabilidade e, acima de tudo, dê um bom som. Os tambozeiros sempre falam que as melhores são camaçari cedro, pau d'arco e paricá. Já o melhor couro é o de vaca, principalmente se for novilha, pois o couro estica com maior facilidade. Outro couro bom é o do veado capueiro. A junção de uma boa madeira e um bom couro dá um bom tambor que afina rápido e demora a cair a afinação.

Além das questões relacionadas ao fogo e a forma como se constitui a parrelha, a forma de ensino-aprendizagem é destacada em vários trechos da entrevista com Mestre João Sá Viana.

[...] eu acho que da minha maneira de ensinar é o importante é a gente botar as duas parrelhas, porque como é que eu vou ensinar uma pessoa tocar tambor e eu pegar na mão dele pra ele bater? Aí não tem como! aí então eu imaginei quando eu fosse fazer a oficina de tambor de crioula eu imaginei como aqui tem duas parrelhas, que botasse as duas parrelhas junto pra tocar um de frente pro outro seria o certo o essencial é isso aí. As duas parrelha... eu não sei outros, não sei os outros mestres que ensinam como é que é, agora no caso aqui eu eu boto pra... isso aí veio da minha cabeça mesmo. É que nem o ... a cobe durante a apresentação, se é 30 minutos nós temos umas 6 toadas, 7, 8 toadas de 30 minutos, se é 1h temos o repertório completo e temos as toadas de finalização né, que são 3 no máximo 4 que finaliza (JOÃO SÁ VIANA, 2019)<sup>22</sup>

<sup>21</sup> Tomamos como referencial a publicação de André Luiz Mendes Pereira, sobre a manifestação congado, que também faz parte da cultura popular brasileira.

<sup>22</sup> Entrevista realizada dia 10/06/2019.

Nesse sentido, da mesma forma que “entendemos a diversidade musical necessitamos entender que é necessário uma diversidade de estratégias para o ensino da música” (QUEIROZ, 2004, p. 102). O autor continua: “nesse sentido, temos muito que aprender com os processos informais praticados nos diferentes espaços e contextos da sociedade, não no intuito de transplantá-los para as instituições formais, mas sim com o objetivo de, a partir deles, entender diferentes relações e situações de ensino e aprendizagem” (QUEIROZ, 2004, p. 102).

O tambor de crioula em seu processo de ensino-aprendizagem possibilita ao aprendiz uma série de possibilidades de entendimento sobre o ato de percutir, pois o ensino se dá num processo de sequência de toques, organizados quase que de modo hierárquico. Sendo geralmente o primeiro instrumento a ser ensinado a matraca, o meia e o tambor grande, mas antes de tudo é preciso aprender a responder o coro.

Tem algo de interessante porque o meia é o tambor que funciona como uma espécie de metrônomo, fazendo o toque que mantém o andamento e que chama os demais tambores; o crivador é o que preenche os toques aéreos e nos tempos fracos, dando vida ao compasso 6/8, mas que já dá a possibilidade de uma variação no toque, não seguindo a mesma linha reta como faz o meia, podendo fazer uma brincadeira; a matraca é a junção do meia com o crivador e uma das variações do crivador, mas que também pode fazer variações no toque, O grande é o que sola, que proporciona ao tocador liberdade total, mas sem esquecer de dar a punha pra coureira no mesmo tempo que a coureira vai dar a umbigada e punhar junto. O tambor grande é o tambor onde o tocador vai mostrar sua desenvoltura e entendimento sobre o tambor, fazendo toques que fogem do sentido de tempo ou compasso que o tambor de crioula aparentemente tem.

Os processos de transmissão de saberes no Tambor de Crioula também fazem parte da Educação Musical. Em relação ao ensino-aprendizagem em Música, tomamos as palavras de Arroyo (2002, p. 18-19):

O termo "Educação Musical" abrange muito mais do que a iniciação musical formal, isto é, é educação musical aquela introdução ao estudo formal da música e todo o processo acadêmico que o segue, incluindo a graduação e pós-graduação; é educação musical o ensino e aprendizagem instrumental e outros focos; é educação musical o ensino e aprendizagem informal de

música. Desse modo, o termo abrange todas as situações que envolvam ensino e/ou aprendizagem de música, seja no âmbito dos sistemas escolares e acadêmicos, seja fora deles.

## **5. CONSIDERAÇÕES FINAIS**

O processo de transmissão de saberes do Tambor de Crioula (processo de ensino-aprendizagem) é feita de maneira oral e empírica, assim como na maioria das manifestações de caráter popular e de origem afro-brasileira que costumam acontecer em comunidades tradicionais, periféricas, dentre outros locais. Por ter essa característica mostra-se importante o registro desses processos como forma de preservação, valorização e difusão da expressividade popular maranhense.

A cultura popular pode ser inserida e fazer parte do espaço acadêmico. Necessita ainda, ser ouvida, discutida, entendida e olhada de dentro pra fora, para romper com muitos estigmas que ainda fazem parte da academia. O povo precisa conhecer cada vez mais a história de sua própria cultura, historicamente excluída e discriminada, levando a crer que outras culturas seriam superiores por pertencerem a classe dominante.

Seeger (2008) afirma que “a música tem sido chamada de “linguagem universal”, mas isso é provavelmente uma ilusão romântica – a música está tão

enraizada em culturas de sociedades específicas quanto a comida, a roupa e até a linguagem”. Posso concordar com o autor a partir do momento que frequento rodas de tambor de crioula e percebo que muda de tocador para tocador e dependendo de onde ele venha a batida dele vai ser diferente e ou a variação e solo muda. Isso também pode ocorrer nas formas de transmissão de saberes musicais. Os processos de ensino-aprendizagem pode variar de grupo para grupo, região para região e, até mesmo, ao passar os anos com as modificações que possam incidir sobre a manifestação do Tambor de Crioula

O fator primordial para a pesquisa, registro e a produção em maior quantidade de materiais possíveis acerca do Tambor de Crioula, é o fato de que boa parte dos mestres e mestras da cultura popular que estão vivos, possuem idade bem avançada, sendo muitos desconhecidos e/ou sem reconhecimento devido, o que dificulta processos de inscrições em editais e conquista de apresentações para seu grupo.

Há ainda riscos de esquecimento de mestres com a ausência de registros por sua característica oral em grande medida. Cada um destes, quando partem para outro plano, levam consigo um apanhado de conhecimentos adquirido ao longo de anos de experiências, por isso a importância de conhecer o trabalho de um mestre, ainda vivo, pois, depois da morte física, pode-se saber por aqueles que tiveram contato com estes, limitando uma abordagem mais totalizante de vida destes mestres.

É importante que aconteça o diálogo dentro da comunidade para que os grupos possam traçar estratégias de organização dentro desses espaços, talvez até para formação de uma cena cultural local, também executando a partir dessa discussão um trabalho social, conseguindo até recursos que possam auxiliar suas atividades locais.

Infelizmente na realidade maranhense grupos de tambor de crioula, assim como diversas manifestações da cultura popular local, enfrentam uma série de dificuldades para se manter, além do relacionamento com o Estado, que era pra ser um facilitador para que essas manifestações possam dar continuidade em suas atividades.

## REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena. Fontes orais: Histórias dentro da História. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). **Fontes Históricas**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2008. p. 155-202.

ALVES, Maria Cristina Santos de Oliveira. A importância da história oral como metodologia de pesquisa. V Semana de História do Pontal/ III Encontro de Ensino da História. **Anais**. 2016.

ARROYO, Margarete. Educação Musical na Contemporaneidade. In: II Seminário Nacional de Pesquisa em Música da UFG, 2002, Goiânia. **Anais** do II Seminário Nacional de Pesquisa em Música da UFG, 2002. p. 18-29.

ARROYO, Margarete. Transitando entre o “Formal” e o “Informal”: um relato sobre a formação de educadores musicais. In: SIMPÓSIO PARANAENSE DE EDUCAÇÃO, 7, 2000, Londrina. **Anais**. Londrina, 2000 p. 77-90.

BARBOSA, Charles Augusto da Silva; ROCHA, Leonel Ramos; RODRIGUES, André Luis Soares; SANTOS, Shirley Cristina dos. Bairro Sá Viana, São Luís - MA: uma análise da relação entre crescimento populacional e impacto ambiental. **Anais**. XIII Simpósio Brasileiro de Geografia Aplicada, Universidade Federal de Viçosa, 2009. Disponível em:

<[http://www.geomorfologia.ufv.br/simposio/simposio/trabalhos/trabalhos\\_completos/eixo11/021.pdf](http://www.geomorfologia.ufv.br/simposio/simposio/trabalhos/trabalhos_completos/eixo11/021.pdf)> Acesso em: 20 mar. 2019.

BRASIL. **Lei nº 11.645**, de 10 de março de 2008. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira”, e dá outras providências. Disponível em:

<[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2007-2010/2008/lei/l11645.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/l11645.htm)>. Acesso em: 5 out. 2018.

BRASIL. **Lei nº 13.278**, de 2 de maio de 2016. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para dispor sobre a obrigatoriedade do ensino das linguagens artísticas no Currículo da Educação Básica. Disponível em:

<[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2015-2018/2016/lei/l13278.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2016/lei/l13278.htm)>. Acesso em: 5 out. 2018.

CARDOSO, Letícia Conceição Martins. De marginal a oficial: a fabricação do Bumba-meu-boi como símbolo de identidade do Estado do Maranhão. **Revista Internacional de Folkcomunicação**, v. 10, n. 19, p. 27-43, 2012.

CARDOSO, Letícia. De marginal a oficial: a fabricação do Bumba-meu-boi como símbolo de identidade do Estado do Maranhão. **Revista Internacional de Folkcomunicação**, Ponta Grossa, v. 10, n.19, p.27-43, 2012. Jan-abri. concepts. Urbana: University of Illinois Press.

FERRETTI, Mundicarmo. Tambor, Maracá e Brincadeiras de Negro no Maranhão na Virada do Século XIX e Início do Século XX. In: **Histórias do Maranhão em Tempos de República**. BARROS, Antonio Everaldo Almeida; Neris, Cidinalva Silva Camara, et. al. São Luís, Edufma; Jundiá: Paco Editorial, 2015.

FERRETTI, Sérgio. Dimensões da cultura: popular, erudita. **Ciências Humanas em Revista**. São Luís: CCH/UFMA, V. 5, N 2, 2007, p. 39-54, 2008

FERRETTI, Sérgio. Folclore e Cultura Popular. Olhar, memória e reflexões sobre a gente do Maranhão / Izaurina Maria de Azevedo Nunes (organizadora). - São Luís : Comissão Maranhense de Folclore, 2003.

FERRETTI, Sérgio. **Preconceitos e Proibições Contra Religiões e Festas Populares no Maranhão**. 2007. Disponível em:

<<http://www.repositorio.ufma.br:8080/jspui/bitstream/1/188/1/Preconceitos.pdf>>.  
Acesso em: 24 abr. 2018.

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

FERRETTI, Sérgio.. Festas religiosas e populares em terreiros de culto afro: festas populares nos terreiros. In: Sérgio Ivan Gil Braga. (Org.). **Cultura Popular, Patrimônio Imaterial e Cidades**. Manaus: Ed. da Universidade Federal do Amazonas, 2007, v., p. 77-97.

GUEDES, João Paulo. **O TAMBOR QUE FALA**: linguagem e performanse musical no 'pega fogo' do Tambor de Crioula. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2016.

HAMPATÉ BÂ, Amadou. A tradição Viva. In: **Metodologia e Pré-história da África**. 1957. Disponível em:  
<[http://forumeja.org.br/br/sites/forumeja.org.br/files/A%20tradi%C3%A7%C3%A3o%20viva%20-%20Amadou%20Hampat%C3%A9%20B%C3%A2%20\(texto%20basico\).pdf](http://forumeja.org.br/br/sites/forumeja.org.br/files/A%20tradi%C3%A7%C3%A3o%20viva%20-%20Amadou%20Hampat%C3%A9%20B%C3%A2%20(texto%20basico).pdf)> Acesso em 01 ago. 2018.

IPHAN. **Tambor de Crioula do Maranhão**. [201-?]. Disponível em:  
<<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/63>>. Acesso em: 10 jan. 2018.

LÜHNING, Ângela; TUGNY, Rosângela Pereira de (orgs.). **Etnomusicologia no Brasil**. - Salvador: EDUFBA, 2016.

MARTINS, Ananias Alves. **Carnavais de São Luís: diversidade e tradição**. FUNC, 2001.

NETTL, Bruno. **The Study of Ethnomusicology** – twenty-nine issues and

NOGUEIRA, Thiago Victor Araújo dos Santos; FERRETTI, Sérgio Figueiredo. O CALOR DO TAMBOR: análise do discurso das cantigas e toadas do Tambor de Crioula em São Luís no Maranhão. **Cadernos de Pesquisa**, v. 19, n. especial, 2012.

OLIVEIRA, Albino. **Tambor de Crioula**. 2011. Disponível em:  
<<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/>>. Acesso em: 10 jan. 2018.

OLIVEIRA, Rodolfo Cardoso de. A percussão de origem negro-africana (reflexões sobre sistemas de notação a partir das perspectivas de Luiz D'anunciação e de James Koetting). **Cadernos do Colóquio**, v. 3, n. 1, 2001.

PEREIRA, André Luiz Mendes . Uma reflexão sobre etnomusicologia e educação musical: diálogos possível. **Nupeart Revista**, v. 9, 2011.

PRANDI, Reginaldo. De africano a afro-brasileiro: etnia, identidade, religião. **Revista Usp**, n. 46, p. 52-65, 2000



PRASS, Luciana. **Saberes musicais em uma bateria de escola de samba**: uma etnografia entre os “Bambas da Orgia”. 1998. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1998.

PRODANOV, Cleber Cristiano. **Metodologia do trabalho científico**: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico. – 2. ed. – Novo Hamburgo: Feevale, 2013.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Educação musical e cultura: singularidade e pluralidade cultural no ensino e aprendizagem da música. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, V. 10, 99-107, mar. 2004.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Educação musical e cultura: singularidade e pluralidade cultural no ensino e aprendizagem da música. **Revista da ABEM**, v. 12, n. 10, 2014.

RAMASSOTE, Rodrigo Martins. NOTAS SOBRE O REGISTRO DO TAMBOR DE CRIOLA: da pesquisa à salvaguarda. **Revista Pós Ciências Sociais** - São Luís, v. 4, n. 7, jan/jun. 2007.

REIS, José Ribamar Sousa. **Folgedos e Danças Juninas do Maranhão**. São Luís: Gráfica Universitária, 2008.

SANTOS, Micael Carvalho dos (org.). **Musicalidade Afro-brasileira no Tambor de Criola em São Luís do Maranhão**. - São Luís: Ed. do Autor, 2018.

SEEGER, Anthony. Etnografia da música. **Cadernos de campo**, São Paulo, n. 17, p. 1-348, 2008

SELAU, Mauricio da Silva. História Oral: uma metodologia para o trabalho com fontes orais. **Revista Esboços**. v. 11, n. 11, 2004.

SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do Trabalho Científico**. – 24 ed. rev. e atual. – São Paulo: Cortez, 2016.

SILVA, José Carlos Gomes. **Culturas africanas e cultura afro-brasileira**: uma abordagem antropológica através da música. Santo Amaro, Unifesp, 2013.

SOARES, M. L. R. da C.; PEREIRA, E. N. **Características físico-sócio-econômicas, necessidades e aspirações dos moradores do bairro Sá Viana**. Projeto de Pesquisa - Universidade Federal do Maranhão, 1979.

SOYINKA, Wole. As artes da África durante a dominação colonial, in: J. KI-ZERBO (org.), **História geral da África VII**. São Paulo, Ed. Ática/UNESCO, 1980.



## **APÊNDICE A**

### **Roteiro da Entrevista**

- 1- Como se deu o processo de inicialização no Tambor de Crioula Crioulo do Nordeste?
- 2- Como foi o processo de formação do corpo do tambor, dos membros?
- 3- Como o grupo se mantém e quais são suas dificuldades?
- 4- Há uma relação do Crioulo do Nordeste com outros grupos culturais do bairro? Caso exista, como é essa relação?
- 5- Qual a relação do seu trabalho com o ofício de mestre da cultura popular?
- 6- Como se dá a questão religiosa do grupo?
- 7 - Além de Tambor de Crioula, quais as outras manifestações da cultura que o senhor atua e como o senhor se organiza para isso?
- 8 - O senhor tem músicas autorais? Quais?
- 9 - O tambor de crioula tem sotaques ou maneiras próprias de tocar?
- 10 - Qual característica o senhor acha que é marcante no seu grupo e ou no senhor com relação aos demais?
- 11 - Quais formas são utilizadas para ensinar e aprender tocar Tambor no grupo?

## APÊNDICE B

### REGISTROS FOTOGRÁFICOS



Mestre João Sá viana. Batizado do grupo Crioulo do Nordeste.  
16/06/2019



Batizado do grupo Crioulo do Nordeste, no bairro Sá Viana.  
16/06/2019



João Sá Viana, Pedrinho e Madrinha do grupo Crioulo do Nordeste, no bairro Sá Viana. 16/06/2019.





Grupo Crioulo do Nordeste em apresentação na Casa do Tambor de Crioula.  
13/02/2019.



Grupo Crioulo do Nordeste em apresentação na Casa do Tambor de Crioula.  
13/02/2019.





Grupo Crioulo do Nordeste em apresentação na Casa do Tambor de Crioula.  
13/02/2019.



Mestre João Sá Viana com seu neto no dia do batizado.

13/02/2019.



Mestre João Sá Viana com seu neto no dia do batizado.  
13/02/2019.



Poster de Homenagem ao Mestre João Sá Viana.  
16/06/2019.





Batizado do grupo Crioulo do Nordeste, no bairro Sá Viana.  
16/06/2019



Batizado do grupo Crioulo do Nordeste, no bairro Sá Viana.  
16/06/2019



Batizado do grupo Crioulo do Nordeste, no bairro Sá Viana.  
16/06/2019

## APÊNDICE C

### TOADAS DO MESTRE JOÃO SÁ VIANA

#### COURO PANHÔ

Couro panhÔ  
couro panhÔ  
ô couro panhÔlá em casa  
couro panhÔ

Boa noite minha gente  
ô couro panhÔ  
foi agora que eu cheguei  
ô couro panhÔ

Tá agarrado ta seguro  
ô couro panhÔ

tá preso pra num largar  
ô couro panhê

Couro panhê  
couro panhê  
ô couro panhê lá em casa  
couro panhê

Sereia canta bonito  
couro panhê  
mora no fundo do mar  
ô couro panhê

Couro panhê  
couro panhê  
ô couro panhê lá em casa  
couro panhê

Metô a cabeça e vô dentro  
ô couro panhê  
metô o braço e vou buscar  
ô couro panhê

Couro panhê  
couro panhê  
ô couro panhê lá em casa  
couro panhê

## **O CRIOULO DO NORDESTE**

O crioulo do nordeste  
levantou sua bandeira  
somo a coluna forte  
da cultura brasileira  
somo a coluna forte  
da cultura brasileira

O crioulo do nordeste  
levantou sua bandeira  
o crioulo do nordeste  
levantou sua bandeira

Somo a coluna forte  
da cultura brasileira  
somo a coluna forte

da cultura brasileira

Foi agora que eu cheguei  
da cultura brasileira  
eu agora eu vou cantar  
da cultura brasileira

Couro panha tá panhando  
da cultura brasileira  
couro panha devagar  
da cultura brasileira

O crioulo do nordeste  
levantou sua bandeira  
o crioulo do nordeste  
levantou sua bandeira

Somo a coluna forte  
da cultura brasileira  
somo a coluna forte  
da cultura brasileira

Agora que eu tou dizendo  
da cultura brasileira  
deixa noticia rolar  
da cultura brasileira

Couro panha num arreia  
da cultura brasileira  
todo lugar que eu chegar  
da cultura brasileira  
O crioulo do nordeste  
levantou sua bandeira  
o crioulo do nordeste  
levantou sua bandeira

Somo a coluna forte  
da cultura brasileira  
somo a coluna forte  
da cultura brasileira

Meu senhor São Benedito  
da cultura brasileira  
venha me abençoar  
da cultura brasileira

Tá agarrado tá seguro  
da cultura brasileira

tá preso pra maniçá  
da cultura brasileira

Tambor grande ta chamando  
da cultura brasileira  
boiadeira vem dançar  
da cultura brasileira

O crioulo do nordeste  
levantou sua bandeira  
o crioulo do nordeste  
levantou sua bandeira

Somo a coluna forte  
da cultura brasileira  
somo a coluna forte  
da cultura brasileira

Sou João do Sá Viana  
da cultura brasileira  
não sei se tu viu falar  
da cultura brasileira

Venho de pano branco  
da cultura brasileira  
em pano preto não dá  
da cultura brasileira

Valei-me Nossa Senhora  
da cultura brasileira  
São José de Ribamar  
da cultura brasileira

## **FORÇA DA NATUREZA**

Boiada do Pindaré  
é essa que Jesus abençoou  
boiada do Pindaré  
é essa que Jesus abençoou

Com a força da natureza  
ela se concretizou  
e ou boiada boa  
herança que João Cândio deixou

Com a força da natureza  
ela se concretizou

e ou boiada boa  
herança que João Cândia deixou

Boiada do Pindaré  
é essa que Jesus abençoou  
Boiada do Pindaré  
é essa que Jesus abençoou

Com a força da natureza  
ela se concretizou  
e ou boiada boa  
herança que João Cândia deixou