

Experimentação corpoética no Tambor de Crioula Arte, vida e a vida como obra de arte

Corpoetic experimentation in the Tambor de Crioula Art, life and life as a work of art

Salvio Fernandes de Melo

Doutor em Estudos Literários e Artes do Espetáculo - UEL/PARIS OUEST
Professor da Universidade da Integração Internacional
da Lusofonia Afro-Brasileira - UNILAB
salviofm@unilab.edu.br

Resumo: Este artigo traz a tona reflexões a respeito das performances artísticas no Tambor de Crioula (Punga), tendo como horizontes teóricos a concepção de corpoética, a experimentação artística e a existência estética de grupos, manifestações e comunidades, compreendidas como um todo, que relaciona vida e arte, o cotidiano e o fazer artístico através do corpo. A Corpoética surge como experimentação artística e ritualística do corpo criador que se nutre da vida cotidiana das pessoas que realizam a festa do Tambor de Crioula. A Punga é uma manifestação afro-diaspórica que é cantada, versada e dançada, firmada na combinação simbiótica entre a marcação rítmica do tambor grande e a pungada, (umbigada) das mulheres (coreras), umas nas outras. A performance corpoética de baiadores, tambozeiros, coreros e coreras são essenciais para se compreender a existência estética e ética dessa brincadeira Afro-maranhense. Sendo assim, nos interessa todo o contexto social, histórico, geográfico e cultural no qual o Tambor de Crioula está inserido, mas com ênfase na corpoética que atravessa a existência dessa tradição negra maranhense ao longo da história.

Palavras-chaves: Tambor de Crioula; corpoética; Arte; Vida.

Abstract: This article brings up reflections about the artistic performances in the Tambor de Crioula (Punga), having as theoretical horizons the conception of "corpoéticas", artistic experimentation and the aesthetic existence of groups, manifestations and communities, understood as a whole, which relates life and art, everyday life and artistic work through the body. "Corpoética" emerges as an artistic and ritualistic experimentation of the creative body that feeds on the daily life of the people who perform the Tambor de Crioula party. Punga is an Afro-Diasporic manifestation that is sung, versed and danced, based on the symbiotic combination between the rhythmic marking of the big drum and the pungada (umbigada) of women (coreras), one in the other. The corporal performance of baiadores, tambozeiros, coreros and coreras are essential to understand the aesthetic and ethical existence of this Afro-Maranhense art-game. Therefore, we are interested in the entire social, historical, geographic and cultural context in which the Tambor de Crioula is inserted, but with an emphasis on the "corpoética" that crosses the existence of this black tradition from Maranhão throughout history.

Keywords: Tambor de Crioula; Corpoética; Art; Life.

Resumé: Cet article propose des réflexions sur les performances artistiques dans le Tambor de Crioula (Punga), ayant comme horizons théoriques le concept de corpoéthique, l'expérimentation artistique et l'existence éthique de groupes, manifestations et communautés, compris dans leur ensemble, qui relient la vie et l'art, la vie quotidienne et le travail artistique, pour le corps. Corpoética apparaît comme une expérimentation artistique et rituelle du corps créateur qui se nourrit du quotidien des personnes qui exécutent la fête du Tambor de Crioula. Le Punga est une manifestation afro-diaspora chantée, versée et dansée, basée sur la combinaison symbiotique entre le marquage rythmique du grand tambour et la pungada (umbigada) des femmes (coreiras)

les unes sur les autres. Les performances corporelles ou poétiques des baiadores, tamborzeiros, coreiros e coreiras sont essentielles pour comprendre l'existence esthétique et éthique de ce jeu/ art afro-maranhemse. Ainsi, nous nous intéressons à l'ensemble du contexte social, historique, géographique et culturel dans lequel s'insère le Tambor de Crioula, mais en mettant l'accent sur la corpoéthique qui traverse l'existence de cette tradition noire du Maranhão à travers l'histoire.

Mots-clés: Tambor de Crioula; corpoéthique; art; vie.

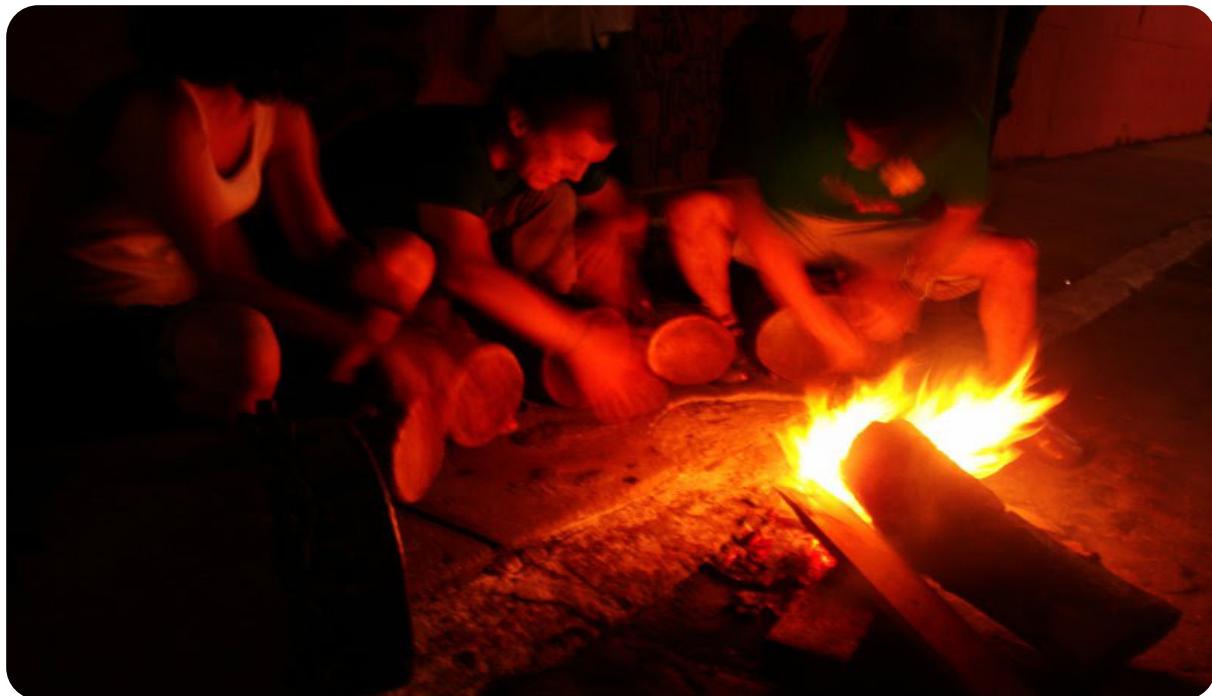
*Quem ainda não viu
Tambor de crioula do Maranhão?
Afinado a fogo, tocado a murro
Dançado a coice e chão
Crioula, crioula (...)*

(Oberdan Oliveira Junior)

Tambor de Crioula: da escravização a patrimônio cultural do Brasil

Os tambores de São Luís (MA), especialmente, o Tambor de Crioula (Punga), manifestação cultural mais popular e mais da rua que seu “parente” mais próximo, o Tambor de Mina – religião de matriz africana – é batuque, música, ritmo, festa e ritos que, uma vez reunidos, geram o *encantamento*,¹ que seduz e desnuda o corpo no sentido de uma emancipação e realização, uma insurgência do indivíduo, de um grupo ou de uma comunidade, a partir da existência e da relação com o outro. O tambor de crioula, assim como outras manifestações culturais e religiosas afro-brasileiras, é vivência coletiva, experiência de relação com o outro, mediada pela arte, pela música, pelo corpo. Corpo dançante ou brincante, corpo rítmico, que toca, trabalha, reza e cumpre sua promessa a São Benedito, padroeiro do Tambor.

1 Tomo como referência aqui a compreensão de Adilbênia Machado: “O encantamento é o ato de criar mundos, isso se dá no interior de uma forma cultural, desde um contexto (...), aqui, africano e afrodescendente” (MACHADO, 2014, p. 51).



Fonte: Grupo Caravana Cultural – Fortaleza – 2010. Teatro das Marias

O tambor de crioula do Maranhão é uma festa, brincadeira, um ritual de promessa a um santo negro católico, São Benedito. Herança ancestral dos tempos da escravização, brincadeira de pretos (as), outrora luta de pernadas, e hoje, dança, festa, espetáculo de chão, feita em quintais, na roça, em praças, largos e nas feiras das cidades maranhenses. A Punga é uma manifestação afro-diaspórica protagonizada pelo povo negro, cantada, versada, dançada com giros, balanço do quadril, rodopios e firmada na fusão da marcação rítmica do tambor grande (dono do solo) e a punga, (umbigada) das coreiras, entre elas (para entrar e sair da roda). Herança de negros escravizados e de suas diversas manifestações culturais, danças e ritmos, oriundos, em especial do antigo reino do Daomé, hoje, Benin.

Este estudo traz a tona análises e reflexões a respeito da corpoética e das performances artísticas produzidas na brincadeira do Tambor de Crioula. A corpoética, aqui, se revela como experiência artística e ritualística que se cruza com a vida cotidiana das pessoas que realizam a festa, tendo como uma das referências teórica à concepção nietscheana de “vida como obra de arte” (NIESTZSCHE, 1999). Sendo assim, nos interessa todo o contexto social, histórico, geográfico e cultural no qual a Punga está inserida e

envolvida, mas com ênfase numa corpoética (corpo poético) que atravessa a existência e a resistência da brincadeira ao longo de sua história.

Esta corpoética do tambor se constitui do todo, desde o acender da fogueira para “quentar” (afinar) o couro dos três tambores², às saias coloridas das coreras (dançantes) que são balançadas por elas durante a roda, ou o som que sai do tambor grande tocado literalmente a murro, até chegar a punga nos umbigos e o rodopiar das saias sobre os passos miúdos. E ainda encontramos a imagem de São Benedito, o santo padroeiro, dançando na roda e rodando pelas mãos devotas, o couro das/dos brincantes, as palmas, a recepção do público que assisti. A performance artística do baiador (cantador, interprete), de cada tocador, de cada corera são também elementos constitutivos dessa corpoética.

O interesse pelo estudo e aplicação do conceito de corpoética sobre o Tambor de Crioula, nasce, em primeiro lugar, da minha presença e envolvimento como brincante do tambor, como corero, frequentador das rodas de Punga nas cidades de São Luís e Fortaleza. Envolvimento direto e presente que me foi despertado a partir das minhas vivências e experiências com a capoeira na capital maranhense, ao ingressar no início dos anos 2000, na Escola de Capoeira Angola do Laborarte, que está sediada até hoje no casarão histórico que abriga o Laboratório de Expressões Artísticas do Maranhão (Laborarte)³, importante centro cultural e artístico da cidade e que realiza trabalhos artísticos e projetos culturais, sociais em diferentes áreas, entre elas, dança, percussão, ritmos e manifestações afro-maranhenses, como o Tambor de Crioula, o cacuriá, entre outras. Foi nesse espaço que tive a oportunidade de conhecer Mestre Felipe (Felipe Neris Figueiredo, 1924-2008), um dos grandes mestres de Tambor do Maranhão.

Neste casarão cultural, onde treino capoeira angola até hoje, tive a oportunidade de conhecer, experimentar e aprender sobre manifestações tradicionais da cultura maranhense como o cacuriá, Bumba-meu-boi, Tambor de Crioula, dança do Lelê, etc. Mesmo com afastamentos e distanciamentos, ao longo das duas últimas décadas, por conta de morar fora do Maranhão a mais de 20 anos, a paixão e o gosto pela Punga continuaram a existir dentro de mim, e hoje, me sinto mais próximo e ávido por participar das rodas, frequentar os grupos de Tambor de São Luís, ter uma presença mais constante como

2 A parelha de tambores é formado por três que são conhecidos, de modo geral, por: tambor grande ou socodor, meião ou rufador, crivador ou pererengue. (Dossiê IPHAN, nº 15. Tambor de Crioula do Maranhão. Departamento de Patrimônio Imaterial. Registro do Tambor de Crioula do Maranhão. Prefeitura de São Luís - MA, 2007).

3 O LABORARTE é um grupo artístico independente, fundado em 1972, produzindo atividades artísticas e culturais nas áreas de teatro, dança, música, capoeira, artes plásticas, literatura, tradições maranhenses. O grupo está sediado em um casarão colonial no centro histórico da cidade de São Luís do Maranhão. Fonte: [@casarao{laborarte}. Acesso em 30/10/2021.](https://pt-br.facebook.com/casarao{laborarte}/)

corero ou brincante do Tambor, ser uma baiador (cantador), tocar a pareia de tambores, ajudar a fazer o fogo para afinar afiná-los, entre outras tantas demandas.

Num segundo momento, passo a realizar no início desse ano de 2021, uma pesquisa de Pós-Doutorado, no programa de pós-graduação em Difusão do Conhecimento na Universidade Federal da Bahia (UFBA), sobre filosofias e corpoéticas presentes nas manifestações afro-ameríndias, em especial, no Brasil e na América do Sul, o que me levou para os estudos das performances artísticas de tradições como o Tambor de Crioula, o Jongo, a Capoeira, o Samba de Roda, o Toré indígena do Nordeste do país. Sendo assim, passo a me interessar em observar, analisar e descrever a produção artística e performática do/da brincante (corero/corera) de Punga, como um observador participante, que vive dentro das rodas e festas de promessa, conhecendo e convivendo com mestras e mestres da brincadeira.

Sobre a Corpoética é possível dizer que ela “visa produzir uma interpretação filosófica do processo de autocriação, ou autopoiesis, do “corpo criador”, aqui chamado de corpoema” (MELLO, 2012). Tomo aqui este conceito como referência partindo dos estudos e concepções desenvolvidas pelo professor e poeta Ivan Maia Mello que, desde meados da década de 1990, realiza estudos acadêmicos, vivências e performances artísticas a partir da teoria do corpoema e de uma corpoética da existência, no sentido da “autocriação” ou da “auto-organização”, ou de uma “autoeducação” através da arte, ou ainda de uma “auto poiesis”, tomando como ponto de partida os estudos de Nietzsche sobre a questão da autocriação (*Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. 2018).

O Tambor de Crioula tem aspectos particulares que envolvem o canto, música, a dança, os tambores, a brincadeira, o verso improvisado e toda gama de performances do corpo que elevam e enriquecem as noções de festa e espetáculo. Uma tradição viva e autônoma que apresenta valores civilizatórios africanos e que negaceia sua continuidade e sobrevivência com um pé no passado e outro no presente, formando ainda hoje gerações de mestres/mestras, coreiras e coreiros, que contribuem para divulgar e disseminar o Tambor de Crioula por várias cidades do país como Fortaleza, Rio de Janeiro, Parati (RJ), São Paulo, Salvador, Curitiba, Brasília, Belém, entre outras.

O folclorista maranhense Domingos Vieira Filho, através da obra, *Folclore do Maranhão* (1973), descreve algumas características próprias da execução do Tambor de Crioula, identificando a simbiose música-dança e o reconhecimento da manifestação como brincadeira. Para o autor:

O Tambor de Crioula do Maranhão, em particular, tem características próprias de execução da música-dança no interior da manifestação, que também é compreendida como brincadeira. Enquanto os tocadores fazem soar a parelha composta por um tambor grande ou rufador, um meião ou socador, e um cri-vador ou pererenga, os cantadores puxam toadas que são acompanhadas em coro. Conduzidas pelo ritmo incessante dos tambores e o influxo das toadas evocadas, as coreiras dão passos miúdos e rodopiam. “No centro da roda, seus passos culminam na punga (ou umbigada), movimento coreográfico no qual as dançarinas tocam o ventre umas das outras, num gesto entendido como saudação e convite” (FILHO, 1973, p. 20).

Outro estudo importante sobre o Tambor de Crioula, realizado pelo antropólogo Sergio Ferretti na obra *Tambor de Crioula: Ritual e Espetáculo* (2002), apresenta esta manifestação como “prioritariamente praticada por negros” e como dança de umbigada. Segundo ele o “Tambor de Crioula no Maranhão é uma manifestação cultural através da dança e do toque de tambores, praticados prioritariamente por negros. É dança de umbigada semelhante a outras do mesmo gênero existentes no país” (2002, p.01). Ainda de acordo com Ferretti, o ponto mais alto da coreografia do Tambor é a punga, isto é, o exato momento de encontro entre a dança e a música que ocorre por meio da execução do tempo mais forte tocado pelo tamborzeiro (a), no tambor grande (solista), e a evolução rítmica das coreiras no ato de dançar. Há sempre um encontro exato entre tocador (a) e a corera, entre a música e a dança. Portanto, no mesmo tempo que o tocador do tambor solista marca o tempo forte, a dançante (corera) marca sua punga (umbigada) na dança. O modo de dar a punga pode variar de corera para corera, normalmente, caracterizada por uma rápida batida entre os ventres.



Fonte: TV Brasil (2017)

A brincadeira do Tambor de Crioula começa a partir do momento em que se procura (ou se leva) galhos, madeira seca para fazer a fogueira, pois é o fogo que afina os tambores (grande, meião e crivador). Nesse “quentar” a celebração começa, as pessoas chegam, os coreros e coreras vão encostando, a conversação se forma, e de vez em quando, o tocador (a) ou tocadores (as) responsáveis pela afinação dão algumas batidas no couro para constatar se os tambores estão cada um com o timbre e som desejados. Depois, chega a hora de colocar os tambores nas suas posições: tambor grande entre as pernas e preso a cintura por uma corda, ou cinta; meião e crivador sobre os cavaletes. As coreras formam a roda em torno da parelha enquanto a turma do coro vai encostando próximo ao tambor grande. Então, o mestre (a), ou o / a responsável pelo tambor, puxa a toada de abertura, o meião vem logo atrás (essa ordem varia de grupo para grupo) e a celebração ganha seu rumo.

Seguindo esse roteiro / ritual / etapas que constituem o Tambor de Crioula, este estudo se inicia com uma introdução / apresentação dessa tradição afro-brasileira, descrevendo suas características mais gerais, o ambiente da roda, seus realizadores (ou personagens), o sentido da brincadeira, a festa em si, no intuito de alcançar o objetivo principal desse estudo, ou seja, abordar o Tambor de Crioula como uma manifestação cultural de matriz africana, produtora de uma experimentação corpoética que configura uma estética da existência, na medida em que os brincantes cruzam ou elaboram seus modos de vida com uma arte de viver a partir dos sentidos presentes e lançados nas

vivências que são levadas para cotidiano, ou que existem a partir do cotidiano de quem realiza o Tambor de Crioula. Um intercruzamento permanente entre vida e arte. Dessa forma, se configura uma experiência estética e ética através de valores culturalmente compartilhados coletivamente pela comunidade de coreiros e coreiras. Ressalta-se que tal experiência ética e estética está em conexão com elementos herdados da diáspora africana, desde os tempos da escravização, e marcada pela presença de uma compreensão de mundo e do corpo na qual as matrizes são africanas e afro-brasileiras.

Em 2007, o Tambor de Crioula foi reconhecido como Patrimônio Cultural do Brasil pelo IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional). Esse reconhecimento gerou o dossiê Iphan (nº 15) “Tambor de Crioula do Maranhão”, que disserta sobre as origens, características de execução, sobre a música, rituais e religiosidade e ancestralidade, como a devoção e promessa a São Benedito, além das relações sociais estabelecidas com terreiros de Tambor de Mina, de Terecô, de Candomblé, das cidades maranhenses.

O Dossiê do IPHAN e as pesquisas realizadas por Mario de Andrade (1993), Domingos Viera Filho (1973) e Sergio Ferretti (2002), apontam a dificuldade de se precisar às origens históricas do Tambor de Crioula, tendo em comum à concordância que essa manifestação existe desde o período da escravização, sendo continuada pelos descendentes após a abolição da escravatura pela lei Áurea (1888). Assim, a partir de fontes orais, encontradas nas memórias dos mais velhos e em alguns documentos impressos dos séculos XIX e XX, foi possível constatar “referências a práticas lúdico-religiosas realizadas ao longo do século XIX por escravos e seus descendentes, como forma de lazer e resistência ao contexto opressivo do regime de trabalho escravocrata” (IPHAN, 2007, p. 14). Outro importante aspecto formativo apontado pela literatura especializada sobre o Tambor de Crioula é a ligação com São Benedito, que aparece de forma mítica nas memórias e relatos dos mais velhos, como por exemplo:

Um escravo que foi à mata, cortou um tronco de árvore e ensinou os outros negros a fazer e a tocar o tambor. Outras vezes, ele surge como o cozinheiro do monastério que levava comida escondida em suas vestes para os pobres. Em todo caso, considerado o santo protetor dos negros no Maranhão, São Benedito é homenageado com toques e cantigas de tambor (IPHAN, 2007, p. 20).

A devoção a São Benedito é uma característica marcante do Tambor de Crioula. Este relacionamento está para além da performance artística e do espetáculo cênico dançante, pois faz parte da vida e do cotidiano de cidadãs e cidadãos das comunidades que formam os centros urbanos e zonas rurais. O culto ao santo negro católico e a outros santos, assim como o culto aos vodus (deuses (as) em língua jêje) do Tambor de Mina e

caboclos do Terecô, são levados para dentro da brincadeira do Tambor, na medida em que arte e o cotidiano, fé e fazer artístico, cultura popular e religiosidade, estão ligados umbilicalmente. A presença de São Benedito é registrada de várias formas, narrativas e mitos sobre o santo, cantigas ou toadas dedicadas a eles, nomes de grupos de Tambor e através da imagem (estátua do santo) circulando, dançando dentro das rodas, festas e pagamentos de promessas. Assim, Mestre Felipe de Sibá (1924-2008), um dos grandes mestres, ou donos de Tambor, que foi o responsável pelo grupo de Tambor de Crioula de Mestre Felipe, sediado da companhia artística do Laborarte (São Luís), fundada em 1972, compôs algumas cantigas (ou toadas) de louvação a São Benedito e outros santos católicos, como São João, historicamente ligados à comunidade negra. Podemos observar essa relação intensa com os santos católicos a partir de uma toada (cantiga) de mestre Felipe, intitulada “**Vem vê**”:

Eu canto pra São Benedito, / vem vê (coro).
Com todo o meu batalhão, / vem vê (coro).
Quando eu chego na boiada de São João,
na Igreja, / vem vê (coro).
Sento o joelho no chão, / vem vê (coro).
Vou numa festa de tambor, / vem vê (coro).
Com gosto e satisfação, / vem vê (coro).

Nota-se na toada o relacionamento de devoção com São Benedito, padroeiro do Tambor e do povo negro no Maranhão, assim como a referência e o encontro com outra manifestação tradicional e plural do estado, o Bumba Meu Boi, que acontece no período das festas de São João e São Pedro (festas juninas em outros estados). Então, quando mestre Felipe canta “quando eu chego na boiada de São João, na igreja, vem vê”, está retratando o período da festa onde dezenas de grupos de Bumba Meu Boi vão para a igreja do santo prestar suas homenagens, levar oferendas, pedir proteção. E muitas vezes a turma do Tambor de Crioula acompanha o pessoal do Boi, até por que muitos dos brincantes de tambor são também brincantes e componentes de batalhões (grupos) de Bumba meu boi.



Fonte: Blog do Zema Ribeiro (2019). Imagem de Mestre Felipe em painel gigante de quando o Tambor de Crioula foi tombado pelo Iphan como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil.

Ainda sobre os aspectos históricos e seu valor como manifestação cultural cunhada na diáspora da escravização africana no Brasil, é importante observar que o negro escravizado vivendo sob o regime do trabalho forçado, sendo torturado e sempre sob a ameaça da morte, poucas chances tinha de cultuar ou vivenciar seus rituais de origem, suas memórias, suas tradições (FERRETTI, 2002). Tal condição e contexto de proibições e opressões gerava a realização de cultos clandestinos.

Pesquisadores (as), como Sergio Ferretti, apontam o Tambor de Crioula (ou Punga) como herança destes cultos clandestinos, onde os antepassados e memórias eram celebrados. Houve ainda por parte da comunidade negra (escravizados e seus descendentes) a assimilação dos símbolos católicos oficiais, o que lhes deu alguma liberdade para vivenciar os cultos próprios e originários. Para Sérgio Ferretti:

A partir da escolha dos seus padroeiros (santos católicos), a aproximação dos negros africanos e seus descendentes com o mundo colonial foi sempre impregnada de um simbolismo que hoje revela uma extraordinária coerência e uma profunda sabedoria e oportunismo na comunhão forçada com os valores de classe dos senhores (FERRETTI, 2002, p. 32).

Apesar de os negros escravizados não poderem realizar seus rituais de origem, eles conseguiram encontrar formas de furar o sistema escravocrata colonial, ao menos, conseguiram a não proibição dos seus cultos por completo, pois a partir dessa filiação com a religiosidade e elementos do catolicismo, puderam vivenciar e preservar parte

de suas culturas ancestrais, gerando assim manifestações afro-diaspóricas, como o Candomblé, a Capoeira, o Samba de Roda, o Jongo, a Congada, o Tambor de Crioula, entre tantas mais.

Sabe-se ainda, a partir de pesquisas/referências (já citadas anteriormente) que o Tambor de Crioula, nas suas origens remotas, era uma vivência dos negros escravizados que buscava disfarçar exercícios de luta, de briga e que, provavelmente, após a abolição da escravatura, especialmente a partir do século XX, tenha sofrido mudanças na formação e modos de fazer o ritual, como a saída dos homens da roda, onde estes dançavam e, ao mesmo tempo, lançavam pernadas, rasteiras, cabeçadas uns com os outros, o que ficou conhecido com Punga dos homens, algo raro de ser visto e encontrado hoje no Maranhão. Uma das mudanças do ritual foi exatamente a inclusão das mulheres como dançantes, como coreras, deixando para os homens a responsabilidade pelo afinar ou quentar os tambores, tocar e baiar ou cantar.

A corpoética e o Tambor de Crioula: Performances artísticas

As narrativas de mestres (as) mais velhos indicam que a Punga dos homens foi se tornando cada vez mais violenta com o passar do tempo, com brigas, às vezes com uso de armas brancas, prejudicando assim a execução do espetáculo e sua aceitação por parte da sociedade maranhense. Hoje as mulheres (coreras), tomam conta da dança e do espetáculo, mas também já começam a assumir papéis e funções que eram exclusivas dos homens, como serem donas (ou mestras) do seu próprio grupo de tambor, tocarem os tambores (ainda há grupos que somente os homens tocam) e até puxarem toadas, algo que era exclusividade dos homens, até pouco tempo atrás. Contudo, ainda existem grupos de tambor em que os papéis permanecem com homens no canto e tocar dos tambores, enquanto as mulheres dançam. A presença das mulheres como “corpo que dança”, e como “corpo criador”, mas também na percussão, acrescentou mais elementos à experiência estética a partir da festa, da celebração, do lúdico, contribuindo para uma maior aceitação desta “brincadeira” negra.

Sobre a concepção de “corpo criador”, deve ser compreendido aqui como autocriação a partir do corpoema, isto é, uma estética da existência corpoética, na qual o corpo é pensado a partir da perspectiva de Friedrich Nietzsche e outros pensadores influenciados pelo filósofo alemão, principalmente Oswald de Andrade, Martin Heidegger, Michel Foucault, Gilles Deleuze, entre outros.” (MELLO, 2015). Para Ivan Maia, “um modo de vida corpoético está baseado na expressão poético performática de

“natureza artística” com a necessária extensão de uma estética para a vida de modo mais amplo (MELLO, 2015, p. 4).

Hoje o Tambor de Crioula está presente em diversas festas e celebrações e não possui uma época específica do calendário para ser realizado. Em São Luís, ele está presente tanto no período do carnaval, quanto em junho, na festa de São João, a principal festa popular da cidade, quando ocorrem as apresentações dos batalhões ou grupos de Bumba Meu Boi e de outras manifestações da cultura popular maranhense, como a dança do Cacuriá, a dança do Lelê, etc.

Outro aspecto relevante a comentar é a referência constante ao universo negro, à escravização, aos antepassados, presente nas cantigas e toadas do Tambor de Crioula. Estas trazem a tona memórias ancestrais e formam narrativas que representam a voz do negro, do marginalizado, da população mais pobre. O Tambor é uma manifestação majoritariamente negra e, portanto, mais envolvida com as classes mais pobres e periféricas. Aliás, em alguns mercados e feiras populares da cidade de São Luís é comum acontecer rodas de Tambor organizadas por feirantes, por trabalhadores de mercados e de feiras populares, após o expediente, especialmente, as sextas feiras.

Várias são as temáticas abordadas nas cantigas, entre elas, destacam-se os conselhos e reprimendas de um santo ou entidade (vodus, orixás, pretos velhos, caboclos), os tempos da escravização, ou a realidade do baiador, a exaltação a santos católicos, a vida nas periferias, a cosmovisão africana a partir de toadas sobre animais, rios, natureza. Normalmente, o dono do Tambor, ou os baiadores, provém de zona periférica, de favelas e bairros pobres, representando a voz de toda uma comunidade, o que demonstra a capacidade de produção poética, artística, percussiva, embora a maioria dos coreros e coreras tenha pouca escolaridade. Entre os diversos cantadores e tocadores de Tambor de Crioula do Maranhão, podemos citar os mestres Leonardo, considerado um dos introdutores do Tambor em São Luís e fora do estado, (FERRETTI; NOGUEIRA, 2012), mestre Chico, mestre Felipe, Mestre Apolônio, Mestre Gonçalinho, Mestre Vanderlei (Alcântara, MA).

Mestre Leonardo sempre apresentou sem suas cantigas a relação com o povo negro, com o “santo negro” (São Benedito), as diferenciações entre o negro e o branco quanto ao que pertence a um e ao outro, as diferenças sociais e de tratamento para negros e brancos, o racismo estrutural contido nestas relações. Podemos observar a distinção entre brancos e negros, através da cantiga “Mariá” (mestre Leonardo), além da importância do “Brincar Tambor” para comunidade negra maranhense:

Mariá me convidou
 Pra uma festa de tambor
 Eu vou, mamãe
 Eu vou, Mariá
 Brincar tambor.[...]
 Festa de branco é sanfona
 Festa de preto é tambor
 (Mestre Leonardo. Extraído do CD e texto aplicativo “O Calor do Tambor de Crioula do Maranhão dá o tom à Cultura Popular”).

Nota-se na cantiga de mestre Leonardo, a diferenciação entre “brancos e pretos”, consequência de uma realidade presente no cotidiano do mestre/poeta, e também de toda uma comunidade. Ação artística engendrada com a realidade cotidiana. A menção a “festa de brancos é sanfona” faz alusão ao forró e classifica esse ritmo da música e cultura popular como sendo admirado pelos “brancos”. Há um reforço na letra desta cantiga quanto à imagem e ideia de que o Tambor de Crioula é próprio dos negros, numa compreensão sensível de pertencimento.

O Tambor de Crioula ou Punga é uma manifestação cultural e artística afro-brasileira, que se constitui a partir dos elementos da festa, da música, da dança, do canto, da performance poética, da presença do corpo como elemento artístico de existência em relação com o outro. O ritual do Tambor (assim é denominado entre coreras e coreros) comprehende algumas etapas como aceder à fogueira para afinar os tambores, a toada de abertura e de louvação a São Benedito, o “parar pra quentar”, isto é, uma pausa no meio da brincadeira para levar os tambores ao fogo para afiná-los novamente, pois depois de algum tempo tocando-os, à medida que o couro vai esfriando, eles vão perdendo a afinção. Por fim, temos o encerramento com as toadas de despedida para finalização do ritual/espetáculo.

Entretanto, o que será discorrido nesse tópico é análise da Punga como enquanto performance poética ou artística, que apresenta uma corpoética da experiência estética, que é ao mesmo tempo, uma experiência de mundo e de vida, sem separação aparente entre o cotidiano do/da brincante de Tambor e seu modo de expressão artística dentro do ritual. O conceito de corpoética, aqui empregado, para analisar a experiência estética coletiva e afro-diaspórica do Tambor de Crioula, surge a partir dos estudos de Ivan Maia Mello, especialmente, a partir de sua tese de doutorado, *Autopoiesis do corpoema: a vida como obra de arte* (2012). Nesta obra, Ivan Maia discute a questão da autoeducação a partir das teorias de Friedrich Nietzsche e outros pensadores como Michel Foucault e Guilles Deleuze, que o adotaram como referência filosófica para pensar possibilidades de aprendizagem que visa fazer da vida uma obra de arte, mas de uma forma cada vez

mais autônoma, configurando assim uma arte de viver voltada para a poetização da existência (MELLO, 2012). Para o autor:

A educação autopoietica do corpoema é pensada ao longo da experimentação da autopoiesis em alguns campos da existência, nos quais se constitui a estética da existência corpoética: os campos de experimentação da habitação do espaço de vida, da dinâmica corporal dos impulsos, das relações de poder, das valorações afetivas, das linguagens de expressão e da compreensão dos sentidos do viver (MELLO, 2012, p. 14).

Desta forma, trago esta concepção de corpoética para pensar o Tambor de Crioula, e outras manifestações culturais afro-brasileiras (e afro-indígenas) como uma experiência corpoética na medida em que seus integrantes ou brincantes apresentam estilos de vida como uma forma de arte do viver. Ser tamborzeiro (a), baiador (a) corero ou corera, promove uma experiência única, compartilhada coletivamente, em que cotidiano e fazer artístico estão lado a lado e atravessados por uma estética da existência. A vida devota do/da brincante de Tambor esta profundamente atrelada e enraizada aos rituais, performances artísticas e concebidas por eles/elas mesmos (as), ao mesmo tempo em que as relações cotidianas, a relação com o mundo do trabalho, com a religiosidade e com a cultura popular num todo, são trazidas para dentro da roda de Tambor como fazer artístico, como autocriação. Os sentidos de vida e arte se encontram em harmonia promovendo assim uma existência nutrida tanto pela experiência estética, quanto pela experiência ética. Pensemos então que o Tambor de Crioula, através dos seus/suas brincantes, mestres e mestras, coreras e coreros, faz da vida uma obra de arte, sendo a obra de arte uma forma de viver, perspectiva apontada por Friedrich Nietzsche em algumas de suas obras.

A vivência corpoética do Tambor de Crioula possibilita a autocriação e uma autoeducação no sentido de formação de um cidadão (cidadã) comum em um/a artista diante do espetáculo ritualístico e festivo da roda de Tambor. Experiência essa que passa por diferentes etapas constitutivas, o tocar e a percussão, o dançar, o cantar, o versar e improvisar, o visual, a devoção ao santo negro e às promessas, à coordenação e produção da festa e ritual. E nesse contexto muitas identidades e discursos se formam e ficam para o resto da vida, a saber, o afrodescendente, a religiosidade e culto de santos e catolicismo e de entidades das religiões de matriz africana, o brincante, o “preto” – oriundo do conflito com a sociedade “branca”, o/a artista, o poeta, a coreira, o tocador. Portanto, do próprio dançar, tocar, pungar, brincar, cantar se formam múltiplas identidades e

reconhecimentos num processo de autoeducação e de autoconhecimento, histórico e ancestral, oriundo do próprio fazer artístico e das relações com o mundo.

Esta corpoética e toda performance artística de coreiros e coreiras também estão conectadas as heranças afro-diaspóricas, a partir da multiplicidade de identidades construídas ao longo da história acerca do povo africano e dos seus descendentes, promovendo nosso entendimento sobre a importância dessa manifestação para as comunidades negras. De modo geral a Punga, ou Tambor de Crioula, representa a voz e memórias de todo um grupo social historicamente perseguido e invisibilizado, o povo negro. Na corpoética de coreros e coreras reside uma autoafirmação da identidade negra, das suas raízes afrodescendentes e a paixão e devoção pelo Tambor, pelo ritmo, pela dança, pelo festejar. Ademais, as toadas, os versos, apresentam um olhar sensível e realista que capta a história da escravização e do povo negro de uma forma verdadeira, aquela normalmente nunca contada em livros didáticos de histórias. Tal perspectiva pode ser encontrada na cantiga “Tu quer ver, vem” de Mestre Chico (Madre Deus), mestre, cantador e lutie de Tambores:

Mas do que eu sei fazer
Eu nunca achei custoso
Vamos todos caprichar
Que somos todos vitoriosos.
Tempo da escravidão
Preto não tinha valor
Panhava de seu patrão
Vive aquele rancor
Isso eu não achei no livro
Foi alguém que me contou
Quem dava as ordens e surrava
Era chamado feitor

(Mestre Chico)

Na cantiga acima há referência ao passado do negro escravizado, a opressão e humilhação que passavam, ao mesmo tempo, que o baiador (cantador e compositor) afirma que “não encontrou isso em Livro”, pois foi alguém que lhe contou, evidenciando a transmissão oral do saber histórico e geracional, provavelmente, transmitido do mais velho para o mais novo. Mas esta narrativa transpassa a cantiga e se enraíza na corpoética de cada integrante do Tambor. Logo, a performance artística é atravessada por temáticas, memórias e experiências advindas das heranças culturais da diáspora africana no Brasil em tempos coloniais e de escravização. Tais condições perpassam e fundamentam de modo geral os grupos de Punga do Maranhão. Uma percepção de mundo e do passado se forma e se apreende dentro da brincadeira, de forma lúdica,

porém, enraizada nas memórias históricas e numa cosmovisão de mundo cujas matrizes são africanas e afro-brasileiras.



Fonte: Acervo do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN do Maranhão (2017)

Corpoética, vida e obra de arte: Considerações finais.

A experimentação corpoética do Tambor de Crioula reflete o segundo campo de experimentação corporal, isto é, “dos impulsos criadores que visam fazer do corpo uma obra de arte, característica essencial da estética da autocriação e autoeducação” (MELLO, 2012). Desta forma, propomos o entendimento do cantador, e tocador, assim como das coreiras, como corpos que produzem seus versos, na conexão perpétua com a percussão e ritmo dos tambores, e marcando o tempo performático que guia os corpos dançantes das coreiras, nos atos de rodar a saia e dar a pungada.

O tempo da punga é o tempo da marcação ritmica no tambor, um tempo cílico e ancestral que se instaura a partir de uma corpoética existencial. É possível, portanto, pensar nessa experimentação corpoética como elemento constitutivo das manifestações afro-diasporicas, como o Tambor de Crioula, ou como o jongo. Aqui, o corpo, enquanto lugar no mundo, se conecta a razão, assim como às experiências do cotidiano de cada brincante do Tambor e do público expectador. No nosso entendimento não existe, portanto, uma separação entre corpo e razão, alma e carne, ou ambiguidade entre dois planos ou entre mundos (mundo de deus e mundo dos homens). Há sim uma constante

festa física, onde corpos, ao festejar e celebrar, se transformam numa obra de arte, dentro de uma perspectiva afro-referenciada. No ato da brincadeira do Tambor de Crioula, à condição de criadores e transformadores da vida por meio da sua arte se concretiza, ao mesmo tempo, que estabelecem conexão com sua realidade, com o passado, com sua ancestralidade, com a religiosidade e com a vivência coletiva e comunitária própria das manifestações afro-diaspóricas.

Os/as brincantes, coreros e coreras, mestres e mestras são em sua maioria trabalhadores, trabalhadoras, que passam o dia dedicando-se aos seus empregos e famílias, ou a estudar, caso dos mais novos / as, que recebem esse legado de pais, mães, avós e avôs, num processo de transmissão, muitas das vezes, de forma geracional. Baiar (cantar), tocar, dançar Tambor de Crioula é ato de vida, sem distanciamento daquilo que as pessoas são e fazem no cotidiano. Tradicionalmente, as rodas de Punga, aconteciam e acontecem, após o encerramento da jornada de trabalho, recebendo feirantes, pedreiros, domésticas, capoeiristas, estivadores, pequenos agricultores, pescadores, entre tantos outros e quando a roda é de promessa a São Benedito, ou a outro santo, podem durar a noite toda ou dias.

Quando os brincantes chegam na roda de Tambor trazem a vista suas performances artísticas, sua dança, sua arte, sua percussão, o seu baiar e improvisar, mas sem separar da vida que levam, ou da sua própria historia. Mas trata-se de uma imitação da vida no sentido platônico, nem uma representação da mesma a partir da arte como propôs Aristóteles. Seu “corpocriador”, seu corpoema é um todo composto das relações sociais e cotidianas que servem de inspiração e motivação para o baiar, o tocar, o dançar, para fazer a punga. Uma toada muito popular nas rodas e festas de Punga em São Luís convoca o baiador (corero quecanta) para fazer seu baiar, seu versar, com entusiasmo, devoção em nome de São Benedito e para as coreras e todo povo a assistir:

baia, baia, baia, baiô,
baia, baia, baia, baiador,
baia, baia, baia, baiô, (coro)
baia, baia, baia, baidor
couro panha, couro panha,
quero ouvir tu baiar baiador
baia, baia, baia, baiô
baia, baia, baia, baiador (coro)
São Benedito me chamô,
A corera quer dançar, baiador (...)
Domínio Público

Assim como em outras manifestações afro-brasileiras, o Tambor de Crioula do Maranhão é herança cultural e patrimonial da diáspora africana no Atlântico Negro,

(GILROY, 2012). Tais culturas se conectam pela mediação entre formas de pertencimento e transmissão coletiva e ancestral de saberes, costumes, artes, línguas e tradições oriundas de diferentes lugares do continente africano. Desta forma, é essencial compreender a diáspora africana no Brasil como conexões e desconexões, como rupturas e novos enraizamentos, sendo transnacional, plural e diversificada. Portanto, a diáspora é um fenômeno complexo, que embora seja atrelada a criminosa captura, sequestro e translado de homens, mulheres e crianças africanas, é também provedora de identidades, modos de ser redefinidos, de (re)existências, de produções culturais e artísticas, de novas modos de viver e sobreviver.

O Tambor de Crioula, através de sua corpoética, contribui para resignificar corpos e tradições, mantendo vivas as memórias e histórias do povo negro e de comunidades quilombolas dentro do Maranhão. A chama do fogo que afina a parelha de tambor mantém acesa criação e o devir artístico coletivo da cada brincante dessa tradição viva maranhense.

Referências bibliográficas

- ANDRADE, Mário de. *Música de Feitiçaria no Brasil*. v. 12. São Paulo: Martins, 1933.
- BARBOSA, Muryatan S. *A razão africana: Breve história do pensamento africano contemporâneo*. São Paulo: Todovia, 2020.
- BLOG. Teatro das Maria. *Grupo Caravana Cultural*, Fortaleza (CE). Disponível em: <http://caravanaculturalce.blogspot.com/2010/>. Acesso em: 18 mai. 2021.
- BRASIL. TV Brasil. *Tambor de Crioula: tradição e festa maranhense*. Disponível em: <https://tvbrasil.ebc.com.br/especiaistvbrasil/episodio/tambor-de-crioula-tradicao-e-festa-maranhenses>. Acesso em 16/0/2021. Acessado em: 03 dez. 2021.
- BRASIL. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). *Tambor de Crioula do Maranhão*. Departamento de Patrimônio Imaterial. Registro do Tambor de Crioula do Maranhão. Dossiê IPHAN, nº 15, São Luís (MA), 2007.
- BRASIL. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). *Tambor de Crioula do Maranhão*. Departamento de Patrimônio Imaterial. Registro do Tambor de Crioula do Maranhão. São Luís (MA), 2017. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/63/>. Acessado em: 20 mai. 2021.
- FARAH, Daniel Júlio de Souza. *O tambor de crioula e suas características*. Anais do III fórum de pesquisa científica em arte. Escola de Música e Belas Artes do Paraná, Curitiba, 2005.
- FERRETTI, Sergio. *Tambor de Crioula: ritual e espetáculo*. 3. ed. São Luís: Comissão Maranhense de Folclore, 2002.
- FERRETTI, Sergio; NOGUEIRA, Thiago Victor A. S. O calor do tambor: análise do discurso das cantigas e toadas do Tambor de Crioula em São Luís no Maranhão. *Cad. Pesq.*, 19, n. especial, 2012, p. 8-13. Disponível em: file:///C:/Users/pc/AppData/Local/Temp/1066-14653-1-PB.pdf.
- FILHO, Domingos Vieira. *Folclore do Maranhão*. Brasília: Cultura, 1973.

- FUX, Maria. *Dança, experiência de vida*. 2^a ed. São Paulo: Summus, [1983?].
- GALEFFI, Dante Augusto. *Filosofar e educar; inquietações pensantes*. Salvador: Quarteto, 2003.
- GILROY, PAUL. *O Atlântico Negro*. São Paulo: Editora 34, 2012.
- MACHADO, Adilbênia F. Ancestralidade e Encantamento como Inspirações Formativas: Filosofia Africana e Práxis de Libertação. *Revista Páginas de Filosofia - Universidade Metodista de São Paulo*, 6(2), 2015, p. 61-54. Disponível em: <https://www.metodista.br/revistas/revistas-metodista/index.php/PF/article/view/6300/5256>.
- MELLO, Ivan Maia. *Autopoiesis do corpoema: a vida como obra de arte*. Tese de Doutorado. Programa de pós-graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia (UFBA), 2012.
- MELLO, Ivan Maia. Nomadismo corpoético. *Z Cultural. Revista do Programa Avançado de Cultura Contemporânea*. Ano IX. Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, 2015. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/nomadismo-corpoetico-ivan-maia/>.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia: ou helenismo e Pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- PEREIRA, Ricardo Augusto. *Poetas do tambor de crioula do Piauí*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).
- RIBEIRO, Zema. Blog do Zema Ribeiro. *Tambores de luto*. São Luís, Maranhão, 19 de julho de 2008. Disponível em: zemaribeiro.wordpress.com/2008/07/19/tambores-de-luto/. Acesso em 19 mai. 2021.
- SILVA, Pamela Lacorte Da. Diáspora africana no Brasil - a música negra como fruto de identidade. *Revista ÍANDÉ-Ciências e Humanidades*, 2(1), 2018, p. 136- 147.
- TINHORÃO, José Ramos. *Os sons dos negros no Brasil*. São Paulo: ERT Editora, 1988.
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.