



Tambor das Marias e Tambor Filhos do Sol: A Difusão do Tambor de Crioula em Fortaleza¹

Lorena Lyse Lima Rodrigues²
Faculdade Evolutivo, Fortaleza, CE

Resumo

O Tambor de Crioula, uma manifestação popular típica do estado do Maranhão, vem se difundindo em Fortaleza através do grupo Tambor das Marias, do projeto Caravana Cultural. O grupo foi o primeiro e Tambor de Crioula do estado do Ceará e a partir dele deu-se o surgimento de um novo grupo, o Tambor Filhos do Sol. Esse trabalho procura relatar como essa difusão ocorreu e ainda ocorre, apresentando, primeiramente, o histórico, a perda da tradição, ainda no Maranhão, características e considerações de alguns autores sobre ritual e espetáculo, e, posteriormente, como chega a Fortaleza e as alterações sofridas durante esse processo.

Palavras-chave: Tambor de Crioula; difusão cultural; dança; cultura popular.

Histórico

Não se pode precisar com exatidão, dentre as inúmeras histórias existentes, a origem histórica do Tambor de Crioula. A partir de referências bibliográficas dispersas sobre o assunto e da massa de depoimentos extraídos de entrevistas realizadas com os participantes, pode-se constatar, desde a primeira metade do século XIX, a existência de menções a manifestações lúdico-religiosas realizadas por escravos e seus descendentes como forma de lazer, devoção e resistência ao contexto opressivo do regime de trabalho escravista. Para alguns integrantes de grupos, era uma festa realizada para comemoração da alforria de um escravo, além de servir como protesto descontraído diante da condição de opressão na qual viviam.

Outra afirmação é de que o Tambor de Crioula era também uma forma de treinar golpes diante de um confronto. O antropólogo Sergio Ferretti, a partir de uma declaração do teatrólogo Américo Azevedo Neto, em seu livro Tambor de Crioula – ritual e espetáculo nos diz que:

¹ Trabalho apresentado no IJ 8 – Estudos Interdisciplinares do XIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste realizado de 15 a 17 de junho de 2011.

² Estudante de Graduação do 8º semestre do Curso de Comunicação Social, habilitação em Publicidade e Propaganda da Faculdade Evolutivo, e-mail: loren.lyse@gmail.com



As informações mais antigas que eu tenho sobre o Tambor de Criola são as de que ele era feito para esconder exercícios de briga: enquanto que mais para o sul era feito escondido sob o som de berimbau e, no Maranhão, sob o som de tambores. Então o jogo de pernas – segundo informações mais antigas que apurei – era exercitada ao som de tambores; não era propriamente a dança; era como a capoeira da Bahia”. Deduz Américo que com a supressão da escravidão, não havendo mais necessidade por parte dos negros de se exercitarem para a luta contra o opressor branco, “ficou o costume, e aos poucos foi se transformando em uma dança”. Para ele, assim, a introdução da mulher no Tambor de Criola se deu em época posterior à Abolição, isto é, quando sua conotação básica de luta deu lugar a uma coreografia tipicamente de festa. (FERRETTI, 1995a, p.51).

O Tambor de Criola é uma dança que possui semelhanças com manifestações disseminadas pela África no Brasil que utiliza as umbigadas nas suas coreografias, mas é apenas no Maranhão que recebe tal designação.

Em 18 de junho de 2007, foi reconhecido como patrimônio cultural imaterial brasileiro pelo Conselho Consultivo do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan). Nessa ocasião, foi identificado e descrito como referência significativa no conjunto das manifestações culturais locais, contribuindo para a formação do patrimônio e da identidade cultural da região abrangida pela Ilha de São Luís.

De acordo com a descrição da ficha de identificação do IPHAN, na ocasião em que é intitulado patrimônio cultural imaterial brasileiro, o Tambor de Criola:

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 punha, 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 os pagamento de promessa (IPHAN, 2005, p.9).



Observamos nessa descrição que aspectos considerados importantes, como os elementos coreográficos (a dança, as vestimentas), poéticos (as toadas), musicais (os tambores), a dimensão religiosa (pagamento de promessas e louvor a São Benedito) e a relação estreita com os grupos étnicos afromaranhenses (fortes traços africanos), confirmam o Tambor de Crioula como forma de expressão de matriz afro-brasileira que ocorre na grande maioria dos municípios do Estado do Maranhão, e que se destaca de modo decisivo nas atividades festivas, sensibilidade musical e na definição da identidade cultural maranhense, constituindo, portanto, em bem de natureza imaterial de “relevância nacional para a memória, a identidade e a formação da sociedade brasileira” (*Idem*, 2006a, p. 130).

O Tambor de Crioula é representado por um conjunto de três tambores, denominados de parêlha, que conferem, ao serem tocados, ritmo rústico e artesanal à dança. Um dos tambores recebe o nome de tambor grande, ronçador ou rufador, enquanto o segundo é o meião, conhecido pelas outras designações de socador ou chamador e o terceiro é o crivador, também batizado de tambor pequeno, pererengue ou merengue, acompanhados por um par de matracas de madeira que são tocadas no corpo do tambor grande. Originalmente, os instrumentos tradicionais são roliços, oriundos de troncos de árvores, cujo processo de fabricação obedece a um conhecimento que se perde no tempo.

O mais clássico de todos requer maior conhecimento e está relacionado a uma técnica que podemos chamar de ancestral. O mestre marceneiro procura, no meio da mata, uma árvore com diâmetro adequado para a fabricação do instrumento. Depois que a árvore é encontrada, o mestre faz um corte, em forma de anel, ao longo da circunferência do tronco, para que, posteriormente possa retirar a casca. Após algum tempo, a árvore seca e morre e só depois disso, é cortada. Isso tudo ocorre de acordo com a lua certa. Se o tronco estiver oco, ou semi-oco, é mais fácil fazer o acabamento interno. Se o tronco for maciço, é utilizado o fogo para abrir um buraco e retirar o miolo. Sobre essa técnica, Antônio Vieira, 84 anos, cantor e compositor maranhense, depõe que:

Antes, cortavam a árvore no tempo, no escuro, quando não havia lua, porque a árvore cortada no escuro não dá o bicho que ataca a madeira. Primeiro, a árvore era *sangrada*, num dia específico, conforme a lua, o que significava cortar ao redor da casca para não passar mais a seiva. Então, a árvore morria, *chorando*, toda a seiva. Isso deve acontecer para construção civil ou para qualquer trabalho, para que a madeira



não dê o bicho e para que ature muito tempo. Eu sei disso pela tradição que me contaram. Fazendo dessa forma, a madeira serve pra tudo, principalmente para esses tambores (...) eles dizem que dá mais som (...) (VIEIRA, 2004, s/pág.).

Após a limpeza, o tronco é coberto com um pedaço de couro, curtido, de algum animal como vaca, cavalo, boi, tamanduá, veado, dentre outros. A grande maioria dos fabricantes prefere o couro de boi, pois alegam que oferece maior sonoridade.

Atualmente, existe uma progressiva substituição dos tambores de madeira por canos de PVC. Embora haja controvérsias quanto à eficácia do PVC, o fato é que no processo de confecção artesanal dos instrumentos de madeira estão infundidos conhecimentos tradicionais e técnicas de escavação, cuja execução encontra-se em parte sob risco de desaparecer. São poucos os brincantes conhecedores dessas técnicas. Para Souza:

A mudança da matéria -prima utilizada para a fabricação dos tambores interfere na quintessência da manifestação, já que o trabalho original é totalmente artesanal e cada peça é única, enquanto os tambores de plástico são reproduzidos em série, sem o cuidado com o processo de fabricação (SOUZA, 2005, p. 59).

A substituição paulatina dos tambores de madeira por materiais sintéticos em razão, de um lado, das dificuldades de obtenção da matéria-prima devido ao rigor das leis de fiscalização ambientais e, de outro, da facilidade e manuseio da peça, desencadeia, naturalmente, opiniões controversas: há quem rejeite o pragmatismo atual da fabricação em nome da força da tradição, alegando diferenças na sonoridade dos instrumentos e há aqueles que exaltam os tambores de PVC por serem mais leves e mais fáceis de carregar.

Segundo Benjamim,

(...) a técnica de reprodução (...) liberta o objeto reproduzido do domínio da tradição. Ao multiplicar o reproduzido, coloca no lugar de ocorrência única a ocorrência em massa. Na medida em que permite à reprodução ir ao encontro de quem apreende, atualiza o reproduzido em cada uma das suas situações. Ambos os processos provocam um profundo abalo do reproduzido, um abalo da tradição que é o reverso da crise atual e a renovação da humanidade (...) (BENJAMIM, 1992, p.79).



Ritual ou Espetáculo?

Na dispersa bibliografia disponível sobre o tema percebemos a existência de pontos de vista conceituais divergentes no que diz respeito à dimensão religiosa e caráter ritualístico do Tambor de Crioula. Esse, quando comparado ao Tambor de Mina, despertava engano e confusão em muitos estudiosos e pesquisadores. As diferenças surgem quando comparamos a interpretação de cada um a respeito da presença ou não de aspectos religiosos na manifestação. De acordo com Ferretti, o Tambor de Crioula consiste numa forma de diversão com algumas conotações religiosas, observáveis, por exemplo, na fundação dos grupos como pagamento de promessas ao santo padroeiro, na oração de ladainhas antes do início das apresentações e em momentos da dança em que as coreiras bailam segurando ou colocando sobre a cabeça a imagem de São Benedito. Mário de Andrade diz que a diferença básica “é a influência primordial africana que se encontra no Tambor de Mina, ao passo que no de Crioula os textos já são sempre em língua nacional” (ANDRADE, 1993, p. 61). Diz, ainda, que: “Em qualquer uma dessas duas formas maranhenses de feitiçaria, os instrumentos empregados no culto são três tambores, trio consagrado que aparece em outras manifestações musicais afro-brasileiras. É evidente que o tambor, cujos toques são de importância capital nas realizações do culto, passou, por extensão, a designar o próprio culto” (*Ibidem*).

Sobre a classificação, dada por Mário de Andrade a essa manifestação cultural como sendo música de feitiçaria, o folclorista Domingos Vieira Filho diz no seu livro *Folclore do Maranhão* que: “O Tambor de Crioula no Maranhão é simples dança para se divertir, sem a menor pertinência com a religiosidade do negro maranhense e seus descendentes” (VIEIRA FILHO, 1973, p. 20). Acrescenta ainda, que:

(...) talvez a confusão tenha se originado do fato, referido por Mário de Andrade, de tanto numa quanto noutra ocorrência os negros usarem um trio de tambores como fundo musical, para marcar o ritmo. Se no Tambor de Mina os atabaques têm função evidentemente mágica, como em geral na chamada música de feitiçaria, pela força hipnótica que o tam-tam surdo produz, num processo emoliente da vontade perfeitamente compreensível, no Tambor de Crioula os tambores servem para conduzir o ritmo, afirmar a cadência, embora penetrem por igual as fibras do ser no despertar do sensualismo brabo que caracteriza essa dança, extremamente voluptuosa. (*Ibidem*).



Percebemos que Vieira Filho concebe a noção de ritual como fenômeno vinculado a propriedades mágico-religiosas. E como o Tambor de Crioula, de acordo com o autor, não possui nenhum traço religioso, não é uma expressão cultural que tenha dimensão ritualística. Ele deixa ainda mais claro seu pensamento quando diz que o “Tambor de Crioula é sem dúvida uma dança que nos veio no bojo da escravidão negro-africana e não tem nenhuma conotação ritual” (*grifos do autor*) (*Ibidem*).

Para Ferretti, a noção de ritual se dissocia e ultrapassa o âmbito da dimensão religiosa, sendo encarada como reveladora de valores e significados compartilhados por membros de determinado grupo:

(...) o significado das noções de ritos e rituais tem ultrapassado amplamente o domínio dos fenômenos religiosos, estendendo-se, inclusive, a vastos campos de manifestações folclóricas. Assim fenômenos folclóricos de natureza religiosa ou não podem ser vistos como ações rituais, isto é, ações que predominam aspectos simbólicos e que dizem coisa a respeito das pessoas que as praticam (FERRETTI, 1995a, p.24).

Mas quais significados sociais seriam esses expressos pelo Tambor de Crioula? Segundo o antropólogo, a manifestação consiste em uma “forma ritual de reafirmação de valores dos negros do Maranhão” (*Ibidem*), que estão “presentes, sobretudo nos simbolismos da dança, cuja linguagem, a nosso ver, traduz, dentre outros temas, liberdade, força cultural, ritmo, alegria e criação de um espaço próprio em meio a tantas imposições” (*Ibidem*, p. 49).

Chegando a Fortaleza

O Tambor das Marias é um grupo de Fortaleza que tem sua tradição no Tambor de Crioula União de São Benedito, de Mestre Felipe², natural da ilha de São Luís no Maranhão e considerado um dos maiores mestres de Tambor. Batizado pelo tradicional grupo maranhense, originou-se de pesquisas e intercâmbios culturais realizados pelo arte-educador Marcello Santos.

Marcello, nascido no Rio de Janeiro, morou em vários estados e sempre fora envolvido com percussão. Hoje, tem residência fixa em Fortaleza e coordena o projeto Caravana Cultural, atuante na capital cearense há sete anos, que tem o intuito de fazer

³ Felipe Figueiredo, ou Mestre Felipe de Sibá, faleceu em São Luís no dia 18 de julho de 2008, aos 84 anos, de câncer de próstata.



um recorte da cultura popular e das diversas manifestações e expressões brasileiras na contemporaneidade, e favorecer a difusão e o estudo da cultura brasileira através de atividades como música, confecção de instrumentos artesanais, artesanato, artes visuais, escultura, dança, canto e malabares, evidenciando a importância da manutenção e da transformação do processo cultural.

A Caravana abrange diversos grupos musicais no nordeste do Brasil, além de artesãos, percussionistas, artistas plásticos, produtores, dançarinos, luthiers, cantores, comunicadores, publicitários, jornalistas, entre outros, que têm em comum o desejo de conhecer e contribuir com a cultura brasileira.

Em 2001, em uma das viagens de Marcello a São Luís para estudar os ritmos maranhenses, nessa ocasião o Boi, o percussionista encanta-se com o Tambor de Crioula, conhecendo então Mestre Felipe, que o convida a voltar em uma outra oportunidade para que pudesse conhecer melhor o ritual. Marcello traz consigo sua primeira parca de tambor. No ano seguinte, Marcello retorna à Ilha e passa um mês na casa de Mestre Felipe dedicado ao ritmo e ao ritual do Tambor de Crioula. Mestre Felipe, percebendo a dedicação do aluno sempre que esse o visitava, incita Marcello a montar um grupo de Tambor de Crioula em Fortaleza, o qual seria batizado por ele mesmo. Mas apenas em 2007, surge o Tambor das Marias, o primeiro Tambor de Crioula do Ceará. Antes disso, Marcello dedicou-se apenas à pesquisa e estudo.

Tambor das Marias

O grupo é composto por cerca de trinta pessoas, divididas entre tocadores de tambor, cantadores, coro e coreiras (mulheres que dançam e cantam no tambor).

Segundo Ferretti,

como no samba de Roda, o Tambor de Crioula é dançado geralmente ao ar livre; sua coreografia, livre e variada, é desenvolvida no interior de um círculo formado pelas dançantes, cantadores, tocadores e acompanhantes. [...] A roda vai se formando naturalmente. Chegam os tocadores, colocam os tambores, começam a tocar (testando se estão bem afinados; depois vão chegando os cantadores, chegam também as dançantes, coreiras, crioulas ou “bainas”, que, colocando-se uma ao lado da outra, vão formando a roda dando início a dança. [...] Dentro da roda entra uma dançante de cada vez, enquanto as outras ficam trocando passos miúdos para o lado direito e esquerdo ou fazendo pequenas evoluções esperando a punção para entrar. [...] Cada dançante define sua forma individual de dançar; observa-se, contudo, uma unidade coreográfica no conjunto como

um todo. Normalmente, não existe quebra de ritmo e todas as dançantes seguem o mesmo compasso dos tocadores. (FERRETTI, 1995a, p. 65-66).

No tambor de crioula no qual o grupo cearense é embasado não se utiliza a “matraca”, dois pedaços de madeira com que se bate na base do tambor grande e muito utilizada por vários grupos tradicionais do Maranhão. Marcello afirma que “o Tambor de Mestre Felipe é o único do Maranhão que não usa matraca e o nosso tambor por ser da casa de Mestre Felipe também não usa” (Entrevista concedida à autora em 30 de julho de 2010).

A brincadeira inicia com uma fogueira, onde os tocadores vão afinar o couro dos tambores pelo calor do fogo. Enquanto os coreiros esquentam os tambores, as coreiras se reúnem pra caprichar no embelezamento. Quando estes terminam de “quentar”, o tambor grande é amarrado à cintura do tocador chefe, de pé, preso entre as pernas. Os dois menores são apoiados no chão e com os tocadores sentados sobre eles. Eles vão para a roda, e o ritual começa com o cantador puxando a toada, o coro respondendo uma ou duas vezes. O meião começa a tocar, seguido pelo crivador e por último, o tambor grande. Entram então, as coreiras que se posicionam formando um círculo juntamente com os tambores, restando sempre uma à frente do tambor grande que dá a pungada.

Sobre a pungada ou punga, podemos dizer que é o momento do encontro exato entre a dança e a música, ou seja, há a possibilidade das dançantes e dos tambozeiros brincarem explorando suas evoluções, mas existe um encontro exato entre estes elementos, sentido em ritmo pelo contínuo afastamento e retorno no tempo mais forte da música. Este tempo mais forte é a pungada, dada pelo tocador do tambor solista ao mesmo tempo em que a mulher marca na dança. O tambor marca com uma batida grave o toque de umbigo da dança, onde uma coreira encosta o umbigo com a outra e saem dançando uma para cada lado, uma deixando à outra a vez de dançar na roda. É assim que acontece o revezamento de coreiras. Nesse momento, é comum no ritual cearense, diferentemente do maranhense, outras coreiras entrarem em para realizar o que chamam de “pungada coletiva”,

A parte melódica do Tambor de Crioula é proporcionada pelos cânticos das toadas e dos improvisos. Ferretti analisa que “como ocorre com outras formas da música negra do Brasil, nota-se a visível influência ou sincretismo com as formas melódicas portuguesas”. (FERRETTI, op. cit., p.91).

As toadas são as músicas cantadas que têm um ponto de partida, um tema, e nas quais os cantadores se revezam e criam suas rimas, seus versos. O coro responde



sustentando o ritmo e batendo na palma das mãos para animar a roda, já que a brincadeira funciona em círculo.

Sobre a entrada do canto em cada marcha, Ferretti explica:

Um solista, logo após a entrada e aos primeiros toques dos tambores, ‘puxa’ uma toada chamada por alguns de ‘toada de levantamento’ e que pode, independentemente, ter sido improvisada naquele instante ou ser alguma dentre as centenas já existentes e que são do conhecimento de todos. A seguir, o coro composto pelos instrumentistas e demais homens coreiros presentes na roda (que podem também improvisar ou apenas cantar o coro) e uma parte das mulheres dançantes (coreiras) repete algumas vezes a toada por inteiro ou parte dela, passando esse canto a compor uma espécie de estribilho (refrão) para futuras improvisações desse primeiro solista ou de outros que assim o queiram. Não existe uma ordem específica de número de toadas a serem ditas por um mesmo cantador (que em alguns lugares chamam de ‘cabeceira’), bem como qualquer dos presentes à roda pode puxar uma toada, seja sua ou não. [...] Pela forma livre como são ‘puxadas’ as toadas e improvisados os ‘versos’, nota-se não haver uma seqüência pré-estabelecida de temas abordados no Tambor de Crioula, ao mesmo tempo que, partindo de uma primeira toada que verse sobre tema, podem ser criados improvisos sobre os mais variados e muitas vezes disparatados temas (IDEM).

Fato observável no Tambor das Marias é a mudança do registro vocal por parte de alguns cantores. O grupo traz um sotaque próprio, mais cadenciado, cantando toadas tradicionais do Maranhão, como as de entrada, de saída e de louvor a São Benedito, assim como toadas mais descontraídas, mais contemporâneas, compostas por integrantes do grupo. Outro caso interessante, é notado quando o verseiro, ou rimador, sente a necessidade de que o coro cante com mais força e empolgação; ele ao terminar seu verso grita: ê coro!

“Ô ô Benedito, eu sou seu escravo/ Se eu morrer em vossos pés, eu sei que eu me salvo”

“Eu vou beber o mar, eu vou beber o mar/ Se aqui não tem cerveja eu vou beber o mar”

A indumentária do grupo é baseada nas vestes dos grupos do Maranhão, mas acrescenta traços da região no Ceará. Para os homens, tanto os tocadores como os cantadores, por exemplo, o branco predomina. Não usam camisas com estampas. Elas são trocadas pelo rústico algodão branco com bordados e calças também de algodão branco. Na cabeça, no lugar de chapéus de palha, usam boinas brancas.

Marcello enfatiza que



(...) em nenhum momento nós queremos ser igual ao Tambor de Mestre Felipe, nós somos sim, da casa de Mestre Felipe, com respeito, com devoção, respeitando o que eles nos ensinaram, o que eles nos ensinam; as coreiras antigas, Roxa, Dona Mundica e tantas outras. Nós tentamos sim, manter a tradição da casa de Mestre Felipe, mas com a nossa característica, com o nosso sotaque (...) (Entrevista concedida à autora em 30 de julho de 2010).

As coreiras utilizam o branco apenas nas blusas e as saias são bastantes rodadas, com estampas florais. Elas capricham em acessórios como colares, brincos, pulseiras, forte maquiagem e turbantes ou rosas no cabelo. Os pés são descalços ou calçados com sapatilhas que amenizam os calos nos pés provocados pelo passo repetitivo.

O Tambor de Crioula tem sido bastante difundido na cena cultural cearense através do Tambor das Marias, o que tem gerado convites para diversas apresentações e estímulo para surgimento de novos grupos, como é o caso do Tambor de Crioula Filhos do Sol.

Tambor Filhos do Sol

Em dezembro de 2010, surge o Tambor de Crioula Filhos do Sol, a partir da inquietação de alguns integrantes do Tambor das Marias, amantes da arte de bater tambor, com a forma de Marcello Santos coordenar o Tambor das Marias, até então, o único Tambor do estado e onde se preservava a tradição do Tambor de Mestre Felipe, sendo, muitas vezes, até radical, na opinião de tais integrantes, que adquiriram uma parrelha de tambor em São Luiz e começaram a organizar um novo Tambor em Fortaleza.

O Tambor Filhos do Sol difere do primeiro em apenas alguns aspectos que dizem respeito, mais propriamente, ao ritual e preservação da tradição. Os brincantes são comuns aos dois grupos, tendo o Filhos do Sol, agregado um número maior de participantes, exatamente por não ser tão rígido com a tradição como o outro.

Quanto à indumentária, este também demonstra maior flexibilidade. Não existe roupa específica para as apresentações. Saia rodada – muitas vezes disponibilizada pelos organizadores – é a única exigência do grupo.

A cachaça é outro elemento muito presente em festas de cunho popular no Brasil, e não podia ser diferente nas festas cearenses de tambor. É comum aos dois



grupos e normalmente é cedida pelo organizador da festa, atuando na desibinição e anesthesiando os brincantes, pois, segundo Mestre Felipe,

o bater do tambor dói a mão. Agora, quando a gente tá batendo de três ‘marchas’ pra frente a gente passa o álcool que é pra aliviá aquela dor, aí vai adormecendo, vai adormecendo, quando é de meia noite em diante com a cachaça ele não tá sentindo nada. E bate até de manhã... E passa na mão, passa na garganta, vai entremeando na carne, vai perdendo metade da vergonha e vai indo até terminar a brincadeira. Esse é que é o negócio!

Assim como o Tambor das Marias, o recém-formado grupo também não utiliza matracas no conjunto de instrumentos e as toadas são praticamente as mesmas, com exceção de uma ou duas, compostas pelos integrantes.

Considerações Finais

O Tambor de Crioula, considerado uma dança ritual maranhense de divertimento e/ou pagamento de promessas, principalmente a São Benedito, chega a Fortaleza, em 2007, através do projeto Caravana Cultural e vem se difundindo na capital cearense, estimulando o surgimento de novos grupos.

A partir da pesquisa percebe-se que essa difusão acaba ocasionando algumas alterações e perda do caráter ritualístico, transformando o ritual em simples espetáculo, principalmente quando realizado fora do contexto em que normalmente é produzido, e se descaracterizando como manifestação de cultura.

A discussão sobre o tema Tambor de Crioula é abrangente e com extremo potencial a ser explorado em futuros trabalhos, principalmente no que envolve a questão da difusão desse ritual em outros estados, além do Maranhão, como também na questão da espetacularização do mesmo, o que vem ocorrendo com essa difusão.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, M. Música de Feitiçaria no Brasil. v. 12. São Paulo: Martins, 1933.

BENJAMIN, W. Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política: A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica. Lisboa : Relógio D´Água Editores, 1992.

FERRETTI, S. Tambor de crioula, ritual e espetáculo. 2. ed. São Luís: Comissão Maranhense de Folclore/SECMA/LITHOGRAF, 1995a.



Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Relatório da primeira etapa do inventário nacional de referências culturais (INRC) do centro histórico de São Luís. São Luís, 2005.

_____. Coletânea de leis sobre preservação do patrimônio. Rio de Janeiro, 2006a.

SOUZA, P. M. Tambor de Crioula: do abandono do ritual à sacralização do espetáculo.
In:
MARQUES, Ester (org.). Jornalismo Cultural: da memória ao conhecimento. São Luís:
Edufma,
2005.

VIEIRA, A. Sobre Extração de Madeira Segundo os Antigos. São Luís, 2004.

VIEIRA FILHO, D. Folclore do Maranhão. Brasília: Cultura, 1973.

_____. Folclore brasileiro: Maranhão. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE/CDFB,
1977.