

ARIEL COELHO FREIRE

**ENSINO E APRENDIZAGEM NO TAMBOR DE CRIOLA:
histórias de vida e de reexistência em São Paulo**

Trabalho de Conclusão de Curso

São Paulo

2020

ARIEL COELHO FREIRE

**ENSINO E APRENDIZAGEM NO TAMBOR DE CRIOLA:
histórias de vida e de reexistência em São Paulo**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
Departamento de Música da Escola de Comunicações
e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do
título de Licenciatura em Música

Orientador: Prof. Dr. Pedro Paulo Salles

São Paulo

2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação Serviço de Biblioteca e Documentação Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194 Freire, Ariel Coelho O Tambor de Crioula em São Paulo: Histórias de vida e espaços de aprendizagem / Ariel Coelho Freire ; orientador, Pedro Paulo Salles ; coorientador, Tomás Bastos Costa. - São Paulo, 2020. 44 p.: il. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Departamento de Música/Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo. Bibliografia Versão corrigida 1. Tambor de Crioula 2. Ensino e aprendizagem 3. Espaços culturais 4. Ancestralidade I. Salles, Pedro Paulo II. Bastos Costa, Tomás III. Título. CDD 21.ed. - 306

Existem questões profundas de transmissão e herança cultural, de relações complexas entre as origens africanas e as dispersões irreversíveis da diáspora; questões que não vou aprofundar aqui. Mas acredito que esses repertórios da cultura popular negra – uma vez que fomos excluídos da corrente cultural dominante – eram frequentemente os únicos espaços performáticos que nos restavam e que foram sobredeterminados de duas formas: parcialmente por suas heranças, e também determinados criticamente pelas condições diáspóricas nas quais as conexões foram forjadas. A apropriação, cooptação, e rearticulação seletiva de ideologias, culturas e instituições europeias, junto a um patrimônio africano, conduziram a inovações linguísticas na estilização retórica do corpo, a formas de ocupar um espaço social alheio, a expressões potencializadas, a estilos de cabelo, a posturas, gingados e maneiras de falar, bem como a meios de constituir e sustentar o companheirismo e a comunidade.

Stuart Hall

AGRADECIMENTOS

A São Benedito e São João.

Agradeço aos caminhos pelos quais a vida vem me levando, sempre cercado de pessoas queridas, trocando brilhos no olhar e experiências afetuosa de crescimento. Atribuo esta oportunidade de caminhada aos meus pais, Rita Coelho e Wagner Freire, que sempre foram e são grandes educadores e incentivadores a esse olhar curioso e crítico para o mundo. Foram eles que sempre estiveram ao meu lado desde os momentos mais difíceis até os mais alegres e bonitos, juntamente com minhas irmãs Júlia Coelho e Iraê Garcia. O brilho que reflete em meus olhos hoje é resultado desse amor.

Agradeço muito a Tomás Bastos, Ana Carolina Zolin, Pedro Vidal, Noel Carvalho e Pedro Droca pela ajuda direta na escrita deste trabalho, sempre dispostos a ouvir, conversar e ajudar nos momentos que precisei de ouvidos e ideias para concluir esta escrita, atuando como parceiros e orientadores nesse processo.

Por fim, agradeço ao Tambor de Crioula, ao Bumba-meu-Boi e à comunidade do Morro do Querosene e Grupo Cupuaçu, em especial ao Mestre Tião Carvalho, que juntamente com meus pais foram as pessoas que me apresentaram e guiaram por esse universo tão bonito, forte e rico que me fez e faz ser quem sou.

RESUMO

FREIRE, Ariel Coelho. *O Tambor de Crioula em São Paulo: Histórias de vida e espaços de aprendizado*. 2020, 00p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) – Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

Resumo: O Tambor de Crioula é uma manifestação cultural típica do Estado do Maranhão que vem de uma tradição ancestral de matriz africana de resistência. Através de relatos autobiográficos, este trabalho procura apresentar brevemente o Tambor de Crioula como dança, ritmo e ritual e discutir com mais profundidade a força pedagógica que suas práticas possuem. Tendo em vista a importância dessa experiência em minha formação – e na de inúmeras outras pessoas –, esta pesquisa discute a necessidade de se pensar uma pedagogia que dialogue com esses espaços culturais, além de evidenciá-los como universos formadores e construtores de processos educativos capazes de acessar conhecimentos e trocas de saberes diferentes dos propostos pelos locais de ensino convencionais. Para isso, procurou-se discorrer sobre o movimento diaspórico do Tambor de Crioula do Maranhão para São Paulo, caminho que, nesta dissertação, desemboca na descrição do evento de *batizado dos tambores* no bairro do Butantã, a fim de demonstrar, com exemplos empíricos, um ambiente potente de ensino e aprendizagem que até hoje não tem a devida visibilidade nas instituições formais.

Palavras-chave: Tambor de Crioula. Espaços de ensino e aprendizagem. Ancestralidade. Cultura popular. Negritude.

ABSTRACT

Abstract: The Tambor de Crioula is a typical cultural manifestation of the State of Maranhão, in Brazil, that comes from an ancestral tradition of African resistance matrix. Through autobiographical reports, this work seeks to briefly present the Tambor de Crioula as dance, rhythm and ritual, and discuss in more depth the pedagogical strength that its practices possess. Bearing in mind the importance of this experience in my education - and that of countless others - this research discusses the need to think about a pedagogy that dialogues with these cultural spaces, in addition to highlight them as builders of capable educational processes to access knowledge and field collaborations that differentiate from those proposed by conventional teaching places. To this end, we sought to discuss the diasporic movement of the Tambor de Crioula from Maranhão to São Paulo, a path that, in this dissertation, leads to the description of the drums baptism feast in the neighborhood of Butantã, in order to demonstrate, with empirical examples, a powerful teaching and learning environment that still lacks the proper visibility in formal institutions.

Keywords: Tambor de Crioula. Teaching-learning spaces. Ancestrality. Popular culture. Blackness.

SUMÁRIO

Lista de figuras	p. 10
Introdução	p. 11
Capítulo 1: O Tambor de Crioula	p. 16
Capítulo 2: O Tambor de Crioula em São Paulo e no Morro do Querosene	p. 22
2.1 Breve autobiografia	p. 24
Capítulo 3: Dia do Batizado	p. 29
Capítulo 4: Processos formadores em espaços não convencionais	p. 39
Conclusão	p. 43
Referências bibliográficas	p. 45

LISTA DE FIGURAS

- Fig. 1 - Eu com dois anos de idade caracterizado com a vestimenta típica do Bumba-meu-Boi, em São Paulo, no Morro do Querosene..... p. 24
- Fig. 2 - Jogo de capoeira angola no evento de batizado do Tambor de Crioula (Foto: Sérgio Silva)..... p. 33
- Fig. 3 - Bateria da roda de capoeira. Da esquerda para direita: Eu, Mestre Zelão, Pedro Droca, Estefânia (Foto: Sérgio Silva)..... p. 33
- Fig. 4 - Parelha de Tambor de Crioula afinando no calor da fogueira (Foto: Sérgio Silva)..... p. 34
- Fig. 5 - Altar para São Benedito montado para o evento do batizado do Tambor de Crioula..... p. 35
- Fig. 6 - Coreiras na roda de Tambor de Crioula levando São Benedito para saldar os tambores..... p. 37

INTRODUÇÃO

Atualmente, estamos passando por um momento no qual há um crescente reconhecimento dos saberes populares, saberes esses que não se encontram nos livros nem nas universidades, mas são passados de geração em geração nas práticas locais e mesmo naquelas deslocadas. Assim, é pertinente observar a cultura popular e buscar o que podemos aprender com ela, buscando encontrar – por meio desta pesquisa – um ponto de diálogo entre metodologias de educação e a maneira com que se aprende no contexto do Tambor de Crioula.

Trata-se de uma manifestação que se persevera no tempo; mas, para que isso aconteça, são necessárias formas de transmissão desse conhecimento, as quais ocorrem a partir de processos que diferem daqueles normalmente sistematizados e formalizados em escolas regulares. Assim, um grupo de Tambor de Crioula não é, obviamente, uma escola, mas não se pode negar que esses espaços são locais de aprendizagem individual e coletiva por meio de relações comunitárias. No que diz respeito à música, os participantes não aprendem teoria e história da música (no sentido acadêmico), nem a ler partituras, mas o conhecimento necessário para cultivar a tradição do Tambor de Crioula, entendendo-se também a tradição como história.

Assim, esta pesquisa tem como objetivo investigar o lugar que culturas populares ocupam dentro de nossa sociedade e em espaços de educação onde existe uma desigualdade de valores frente a uma cultura hegemônica vigente. Além disso, pretende-se compreender a necessidade da criação de uma pedagogia que dialogue com esse contexto social e histórico, bem como o reconhecimento de espaços culturais, muitas vezes marginalizados, que trabalham e desenvolvem momentos pedagógicos intrínsecos a suas práticas.

Trago então, através de relatos de experiências por mim vividas dentro desses espaços culturais, uma construção de formação como educador musical que busca esse diálogo com a diversidade cultural e social, demonstrando de que maneira esses espaços são produtores de processos de ensino e aprendizagem cruciais.

Para isso, tenho como objeto de pesquisa o Tambor de Crioula, manifestação cultural típica do Estado do Maranhão, tanto em seu lugar de origem quanto em relação à diáspora de uma comunidade de praticantes até São Paulo, no bairro do Morro do Querosene – comunidade da qual faço parte. Nasci e cresci no Morro do Querosene, estando em contato com essa tradição desde criança e vivenciando essas práticas; e, nesse sentido, esta pesquisa tem um teor auto-

etnográfico. É a partir desse ponto de vista que se pretende analisar práticas de fomento a essa cultura e momentos de ensino-aprendizagem dentro desse processo.

O primeiro capítulo traz à tona as origens do Tambor de Crioula, sendo essa uma tradição afro-brasileira que passou por duros processos de integração social. O capítulo seguinte trata da chegada do Tambor de Crioula a São Paulo e da maneira como esses espaços produzidos por migrantes maranhenses foi enriquecedor em minha formação como músico e educador. A partir daí, o Capítulo 3 aborda as vivências que adquiri nesse meio, resultando em um evento de batizado de parelha¹ promovido por mim e amigos que passaram pelo mesmo processo de aprendizado dentro dessa manifestação cultural. No último capítulo, por fim, dialogo com autores que pesquisam a importância do olhar para esses espaços culturais, assim como a necessidade da criação de uma pedagogia crítica voltada para a diversidade social e valorização dos saberes produzidos nesses meios.

Finalizo essa introdução trazendo a “carta de reingresso” que redigi em um momento de vida no qual fui desligado do curso de Licenciatura em Música por um motivo que eu entendo como uma falta de habilidade de minha parte em promover esse diálogo entre os espaços culturais nos quais vinha trabalhando (e realizando essas práticas dentro da cultura popular) e o espaço acadêmico e suas práticas, contando um pouco de minhas origens e essas relações de intersecção e contato. A carta também pontua meus anseios profissionais e acadêmicos, minha inserção como estudante no âmbito da pesquisa e da educação musical e as crises pelas quais pode passar um estudante de Música com essas características nesse meio. Por estas razões é que a transcrevo aqui na íntegra.

Carta de Pedido de Reingresso para Universidade de São Paulo²

Venho por meio desta, solicitar o meu reingresso ao curso de Licenciatura em Educação Musical da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. No intuito de situar esse pedido, segue uma breve explanação sobre minha trajetória até aqui: venho de uma família de arte-educadores autônomos que desde sempre trabalha com o universo das culturas populares, de rua e periféricas (sem curso superior).

¹ Parelha é nome dado ao conjunto dos três tambores tocados no Tambor de Crioula: Meião, Crivador e Tambor Grande.

² Para este trabalho, optei por apresentar a carta na íntegra, sem passar por processo de revisão, no sentido de manter o teor do texto original e sua correlação com a época em que foi escrito.

Minha mãe, Rita Coelho, nascida na Bahia em uma cidadezinha do interior chamada Conceição do Almeida, irmã de 13 filhos, veio para São Paulo na sua adolescência para estudar e trabalhar. Desde sempre com condições muito pobres de vida, assim como grande parte de famílias vindas do Nordeste para São Paulo. Desde então começou a se envolver e se debruçar sobre a arte e cultura de rua, das quais sobrevive até hoje.

Meu pai, Wagner Freire, de família muito simples do interior da Bahia, Ibicaraí, também veio para São Paulo para trabalhar e tentar uma vida melhor. De família grande, 8 irmãos, sendo ele o mais velho e também provedor da casa. Chegando aqui, também começou seus trabalhos através da arte e cultura popular. Desde sempre realizando trabalhos nas ruas, nas periferias e em comunidades menos favorecidas, de forma autônoma.

Os dois vivem até hoje sob essa perspectiva do universo cultural, artístico e educacional, e temos conhecimento de que essas áreas são menos favorecidas no âmbito de investimento governamental. Ambos nunca tiveram acesso à universidade, assim como o restante da família (tios, tias e avós), não possuindo assim um nível superior de ensino, o que foi e é um grande dificultador no mercado de trabalho. Prezaram assim por me possibilitar esse acesso que um dia foi negado a eles. Sempre trocaram seus trabalhos por bolsas de estudo em escolas particulares, uma vez que são lugares que facilitam ou definem se esse acesso à universidade será possível.

Eu, por minha vez, cresci nesse universo das artes, cultura e educação. Nasci em São Paulo, no Morro do Querosene, bairro em que reside uma forte comunidade de nordestinos que praticam suas culturas de rua, sendo uma delas a festa do Bumba meu Boi, muito importante e bem conhecida no meio³. A partir daí, sempre frequentei esses espaços de arte, me envolvi com comunidades periféricas e tive acesso a diversos aprendizados e valores muito diferentes dos que pude encontrar mais tarde na universidade. Acompanho desde muito cedo o Mestre Tião Carvalho em cursos, oficinas, vivências e shows sobre a cultura popular brasileira, estando em contato com diversas comunidades e mestres de variadas regiões do Brasil, como Maranhão, Bahia, Pernambuco, Ceará, Goiás, Minas Gerais, Pará, entre outros. Também ministro vivências, oficinas e aulas sobre ritmos populares brasileiros, instrumento e cultura oral, além de acompanhar uma série de artistas que atuam na cena cultural e musical paulistana e mesmo nordestina.

Quando, por fim, consegui ingressar na Universidade de São Paulo, em um curso com pouquíssimas vagas e com um processo seletivo extremamente rigoroso, e ainda com todas as

³ O boi do Morro do Querosene já te tornou uma tradição em São Paulo.

expectativas dos meus pais, acreditei que aquele caminho abriria uma série de portas e que ajudaria na situação econômica da família. E de fato ajudou. Logo no primeiro ano de curso consegui um emprego fixo de carteira assinada como professor de música em um colégio particular e em mais um colégio como professor especialista. Além disso, consegui uma bolsa pelo projeto PIBID, na qual atuei por 3 anos na Escola de Aplicação da USP. Sempre sem deixar de acompanhar os mestres da cultura popular, nem de continuar minha pesquisa sobre esse universo.

Nos primeiros dois anos da graduação, consegui administrar ambas as atividades junto com o curso de música da Faculdade. Porém, durante o ano seguinte comecei a aumentar a carga de trabalho e comecei a questionar sobre a importância de uma graduação para minha área, uma vez que muitos artistas autônomos trabalham e sobrevivem sem ela. Passei, então, a priorizar mais as possibilidades de trabalho e de renda que se apresentavam a mim, uma vez que estavam sendo de extrema importância para minha sobrevivência e de minha família; e priorizar também a pesquisa sobre o universo da arte de rua e cultura popular brasileira.

Sendo assim, no início dos semestres seguintes eu me matriculava em uma quantidade mínima de matérias e não conseguia concluir diversas, por causa de convites e possibilidades de trabalho que surgiam no decorrer do semestre e eu aceitava, obtendo assim faltas nas disciplinas.

Por isso durante dois semestres consecutivos não pude obter o mínimo de 20% de créditos deferidos pelo regulamento da USP, logo, acabei sendo desligado do curso de música da Escola de Comunicações e Artes da USP.

Passei um ano afastado da Universidade, trabalhando e refletindo sobre o papel de um ensino superior em minha carreira. Tomei, por fim, consciência da importância desse curso e do tamanho do meu despreparo, e talvez ingenuidade, ao ingressar no curso, que somado a todos os entraves e dificuldades financeiras fizeram com que eu não pudesse usufruir das vivências proporcionadas pelo ambiente acadêmico. Durante esse ano de desligamento pude, além de refletir, elaborar um plano de conclusão do curso em conciliação com o restante das atividades. Planejamento esse que diz respeito tanto sobre minha relação com o curso quanto com a minha questão financeira.

Ingressei no ano de 2013 e durante este período tive diversas produções acadêmicas e participações em diversos espaços da universidade. Anexo meu Histórico Escolar e anexo também cartas de professores comprovando o meu comprometimento e rendimento nos cursos que fiz enquanto estive apto a realizar (Anexo Carta dos Professores).

Durante o curso tive bom rendimento nas matérias e boas notas, sendo as únicas reprovações por frequência. Além disso, integrei o projeto de bolsa do PIBID realizado no Colégio de Aplicação da USP, por três anos (2013-2015), tendo publicado artigos e participando de diversos encontros e palestras na escola e na universidade. Também participei de aulas de professores de outros departamentos, as quais contribuíram com meus conhecimentos.

Diane de tais fatos e circunstâncias, gostaria de estabelecer um diálogo com a comunidade acadêmica para que se tome conhecimento da minha trajetória tanto pessoal quanto dentro do curso, reforçando dessa maneira a importância que a graduação no Departamento de Música da Universidade de São Paulo possui na minha formação enquanto arte-educador e músico, bem como meu interesse e determinação em concluir tal processo. Agradeço a compreensão e espero que possamos construir conjuntamente uma alternativa para essa situação.

CAPÍTULO 1

O TAMBOR DE CRIOULA

O que será descrito e discutido nestes capítulos iniciais se propõe a ser um recorte focado em aspectos pedagógicos do Tambor de Crioula, o que nos levará a definir práticas formadoras que ocorrem nos ambientes em que seus rituais são preparados e realizados entre seus membros e a comunidade que o cerca. Com isso, limito sua descrição como manifestação, não assumindo o compromisso de abranger toda a complexidade que compõe seus simbolismos, suas origens e práticas, e sim propor um olhar desde uma perspectiva auto-etnográfica para os aspectos pedagógicos que permeiam as práticas que ocorrem nesse universo.

O Tambor de Crioula é uma dança, um ritmo e um ritual. É uma manifestação cultural afrobrasileira nascida no estado do Maranhão, com origem nas práticas culturais dos antepassados negros africanos que vieram forçosamente trabalhar como escravos fora de suas comunidades, gerando assim um espaço de resistência cultural que vive até hoje em condições controversas de “subsistência”.

(...) o Tambor de Crioula ocorre em quase todo o território estadual, com variações nas suas formas de expressão no que concerne ao batuque, a cantoria e ao movimento, este último, a depender do lugar, praticado somente por homens, em outras localidades, por homens e mulheres e nas demais, predominantemente por mulheres. Ressalta-se que a diversidade do conjunto destas características são comumente denominadas [sic] de sotaque ou rojão. A brincadeira constitui-se de três tambores: o meião fazendo a marcação, o crivador na função de contratempo e o tambor grande nos improvisos que culminam na punha. Juntos, os tambores são denominados de *parelha*, mas destaca-se que alguns sotaques também utilizam-se de matracas, duas grossas baquetas de madeira, batidas sobre o corpo do tambor grande. Os brincantes são comumente tratados por tamborzeiros ou coureiros e tamborzeiras ou coureiras. (COSTA e HAIKEL, 2013, p. 11)

Observa-se uma carência de informações registradas (de modo escrito) sobre o Tambor de Crioula até meados da década de 1970, quando, por meio de pesquisas feitas pelo antropólogo maranhense Sérgio Ferretti e sua equipe, tem-se acesso a registros realizados até a época presente localizados no jornal *A Pacotilha* – pertencente à coleção de jornais antigos do setor Periódicos da Biblioteca Pública Benedito Leite, da Fundação Cultural do Maranhão, entre no período entre 1885 e 1938 – e, paralelamente, em recortes de jornais referentes ao folclore durante o ano de 1977 arquivados na hemeroteca do Departamento de Assuntos Culturais da FUNC.

Durante esses primeiros cinquenta e três anos (1885 a 1938), a maior parte das notícias encontradas sobre manifestações populares referiam-se a festas organizadas por cerca de uma dezena de irmandades religiosas praticantes de novenas, procissões e festas de santos. Encontraram também artigos e notícias sobre o carnaval e o Bumba meu Boi⁴, muitos deles solicitando providências da polícia contra os ensaios desses grupos, expressando os preconceitos de uma certa camada da população com relação a estas práticas e seus praticantes.

Tal fato evidencia claramente a ampla difusão de preconceitos da sociedade contra manifestações populares durante o vasto período, pelo menos na forma em que transparece nos periódicos consultados. (FERRETI, 1995, p. 18)

Apenas na década de 1970, no ano de 1977, após análise de 126 recortes de jornais, foram encontrados 11 materiais relativos ao Tambor de Crioula. Ferretti associa isso a um fenômeno importante em função do turismo e incentivo dos órgãos governamentais (estes com seus interesses particulares).

Assim as manifestações folclóricas deixam de se constituir em rituais marginalizados, para transformar-se em espetáculos valorizados, embora continuem sendo mantidos inúmeros preconceitos passados. (FERRETI, 1995, p. 18)

A partir dos conceitos de *folclore*, *ritual* e *espetáculo* trabalhados em seu livro *Tambor de Crioula: ritual e espetáculo*, Ferretti faz uma análise dos processos de origem, preservação e transformação do Tambor de Crioula no Estado do Maranhão. Falemos brevemente a esse respeito:

Folclore seriam as manifestações que vêm do povo, a sua sabedoria tradicional, a ciência das antiguidades populares.

(...) Florestan Fernandes conceitua o folclore como componente da cultura de uma sociedade, compreendendo aspectos que são transmitidos informalmente e relacionados com fatores psico-sociais e sócio-culturais do comportamento humano organizado. (FERRETI, 1995, p. 19)

Ritual, apesar de estar comumente relacionado a questões de religiosidade e repetições cíclicas, Ferretti ultrapassa esses significados e estende o termo ao campo das 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 alguma coisa a respeito das pessoas que as praticam”. (p. 23) E complementa: “Desta maneira, as manifestações folclóricas passam a ser encaradas como formas simbólicas de comunicação e de expressão, um modo de dizer algo sobre a estrutura que as reproduz.”. (p. 24)

⁴ Manifestação cultural popular típica do Estado do Maranhão, presente em diversas regiões do Estado.

Espetáculo aparece na pesquisa de Ferreti enquanto um produto do crescimento do turismo: um serviço oferecido ao turista enquanto algo exótico, esvaziando o significado original da manifestação, transformando a dança de um ritual produzido no contexto de uma classe em um espetáculo de consumo turístico. “Com isso as manifestações folclóricas começam a ser transformadas em espetáculo a ser apreciado fora de locais e épocas determinadas em que são normalmente produzidas”. (p. 26) Além disso, é levantada a questão do contraste entre a real condição do Tambor de Crioula aos olhos da sociedade e a sua funcionalidade turística quando conveniente.

Assim o Tambor de Crioula, aparentemente deixa de ser um ritual marginalizado pela sociedade dominante, para transformar-se em espetáculo incluído entre as coisas típicas da terra, como algo que chama a atenção e atrai a curiosidade, passando a ser realizado artificialmente em praças públicas e apreciado por turistas de procedência diversificada. (FERRETI, 1995, p. 26)

Em junho de 2007, o Tambor de Crioula é reconhecido como Patrimônio Imaterial da Cultura Brasileira (BRASIL-IPHAN, 2007), colocando em discussão, mais uma vez, o lugar do Tambor de Crioula na sociedade e comunidade que o constitui e sua relação com esse turismo que muitas vezes desloca o ritual dos espaços em que são normalmente produzidos. Nesse sentido, trago uma fala de Mestre Felipe – natural de São Vicente de Ferrer, mestre muito reconhecido e referência nacional no Tambor de Crioula – sobre o impacto desse reconhecimento do tambor como Patrimônio Cultural e Imaterial Brasileiro, presente no livro: *Mestre Felipe por ele mesmo, quero vê tambô berrá é na ponta do dedo.*

Eu acho que foi bom p’que é uma brincadeira... que muita gente gosta, mas tava desprezado! Ninguém ligava para Tambô de Crioula. E assim me’mo foi! Passaro a liga pra Tambô de Crioula depois que curreu isso: din-din! Porque, antes de currê din-din, ninguém ligava pra Tamô de Crioula! P’que tem muita gente que se interessa, chamava... fazê, acunticê.. P’que eles não era tambozêro, num é nada da brincadêra, mas se interessa p’que vem a pulga biliscá no bolso dele! (COSTA e HAIKEL, 2013, p. 168)

Considerei pertinente começar citando a pesquisa realizada por Sérgio Ferretti e equipe por ser um dos registros mais antigos – juntamente com a Missão de Pesquisas Folclóricas de Mário de Andrade – e completo sobre o Tambor de Crioula, além de catalogar e dialogar com a grande parte da produção já feita sobre o assunto até então. A partir dos conceitos de *ritual* e *espetáculo*, Ferretti consegue descrever de maneira assertiva o funcionamento e o processo histórico que ocorreu com essa cultura, bem como com outras manifestações populares de origem similar.

Quando digo “manifestações populares de origem similar”, refiro-me principalmente às tradições de matriz africana trazidas pelos povos negros que vieram forçadamente trabalhar

como escravos no Brasil e em outros países pelo mundo. A partir de uma estrutura de dominação dentro de um regime de trabalho escravocrata baseado na mão de obra africana escravizada, as manifestações culturais desse povo dominado aparecem fortemente reprimidas por brancos dominadores. A história do Tambor de Crioula, bem como de outras manifestações afro-brasileiras, compõem a trajetória de como essa classe negra explorada resistiu em manter vivas suas tradições de origem dentro de um sistema opressor que, além de desvalorizar e discriminar essas culturas em um primeiro momento, “corrompe” e manipula seus significados em prol de interesses de classe voltados para a dominação sobre esse mesmo povo oprimido.

O negro escravo passa então a usar de todos os mecanismos que lhe são permitidos (ou possíveis) para a manutenção e sobrevivência dessas culturas – um exemplo disso é o sincretismo religioso. Então, valendo-se do escopo da “necessidade do lazer”, os escravos “ganham” o direito a tempos livres para não ficarem “desconsolados, melancólicos e de pouca vida e saúde” – palavras essas do padre João Antônio Antonil, autor do livro “Cultura e Opulência do Brasil por suas Drogas e Minas”, de 1963.

Operando assim com um sincretismo singular, a partir da sutil identificação com modelos católicos, os negros puderam manter um forte esquema de resistência, contando inclusive com a participação dos integrantes do clero na reivindicação de uma de suas mais importantes necessidades: o lazer. (ANTONIL, 1963, p. 22 apud FERRETTI, 1995, p. 30)

Com o desenvolvimento de um “(...) pacto sincrético com as imagens religiosa do dominador, o negro passou a usufruir de maior espaço de tempo para gozar da relativa liberdade que as festas lhe propiciavam em meio ao cativeiro”. (p. 30) Havendo apenas esse tempo predeterminado ao lazer para a realização de qualquer outro tipo de atividade não vinculada ao trabalho, foi natural a união entre diversão, cultos religiosos, pagamentos de promessas, reuniões de resistência, romances etc., gerando assim uma zona ambígua nos limites entre o *sagrado* e o *profano* dos encontros – momento chamado por José Ramos Tinhão de “oportunidade efetiva de elaboração cultural”⁵ em seu livro *Música popular de índios, negros e mestiços*, de 1975. Isso constitui inteiramente o universo do Tambor de Crioula uma vez que se é homenageado, festejado, louvado e saudado São Benedito, tido como um santo preto e advogado dos negros, que nos cultos afro-maranhenses de Tambor de Mina e de Umbanda, é sincretizado com a divindade de origem africana *Averekete*⁶. Nossa Senhora do Rosário é

⁵ TINHORÃO, José Ramos. *Música popular de índios, negros e mestiços*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1975 apud FERRETTI, 1995, p. 31.

⁶ *Averekete* é um vodun cultuado pela nação Jeje Mina (Tambor de Mina) originário da região do Benin no continente africano.

também um exemplo do sincretismo religioso, pois aparece como uma santa cultuada pelos negros identificada com o orixá Ifá⁷, divindade de origem africana, bem como outros santos.

Além da forte devoção a São Benedito e do cunho sagrado e ritualístico da festa, é muito marcante a presença do “profano” nos rituais. Dentro desse espaço de lazer existe também a “diversão pela diversão”, ou seja, um momento de descontração, de paquera entre os brincantes e de “bebedeira” – até hoje se observa a presença da bebida alcoólica na grande maioria dos festejos, sendo importante para os praticantes do ritual terem um período de real relaxamento e clima de festa. Porém, mais do que isso, a bebida alcoólica é parte importante do rito e um dos elementos que garantem a eficácia ritual e as transformações dos corpos dos brincantes, levando-nos a questionar até que ponto a bebida não deixa de ser parte do aspecto religioso (como o vinho na missa cristã e a chicha em tantos rituais indígenas pelo Brasil e América Latina afora).

Esses “brincantes” a quem me refiro são os participantes do ritual do Tambor de Crioula, chamados de coreiros (os homens) e coreiras (as mulheres). Assim como grande parte das funções do trabalho e da vida cotidiana da época eram designadas de acordo com o gênero, existia e ainda existem papéis diferentes de atuação entre homens e mulheres dentro da roda do tambor. As coreiras são responsáveis pela dança, por cantar o coro e por levar a imagem de São Benedito para dançar na roda. Todas se caracterizam de acordo com o costume: saia colorida, camisa branca e colares, além de muitas usarem turbantes ou algum pano de cabeça e passarem maquiagem. De todas essas indumentárias, a saia é a principal – não se entra na roda de tambor usando outra vestimenta. Os coreiros, muitas vezes também caracterizados com camisa florida, calça clara e chapéu (é mais comum encontrar os homens sem indumentária ou figurino), são originalmente responsáveis por tocar os tambores, puxar as toadas e acender a fogueira para esquentar e afinar os tambores.⁸

O ritmo se constitui pelos seguintes tambores: Meião (tambor médio-grave responsável pela marcação e andamento, repetindo a mesma célula rítmica durante a toada), Crivador (tambor agudo que faz um contraponto com o Meião, possuindo algumas poucas células de variação) e Tambor Grande (tambor grave solista, responsável pela punga⁹, que está sempre em

⁷ Ifá é conhecido como um oráculo africano entre os Iorubás, na Nigéria. Não é propriamente uma divindade, é o porta-voz de Orunmilá e dos outros orixás.

⁸ Nos dias de hoje, é comum encontrar mulheres carregando e tocando os tambores, bem como puxando as toadas, além de homens entrando de saia na roda para dançar. Apesar de ser um fato muito relevante na trajetória da história do Tambor de Crioula, não irei me aprofundar nesse assunto, pois, além de ser uma discussão ampla, foge do foco deste trabalho.

⁹ A punga é uma espécie de umbigada realizada entre as coreiras. O Tambor Grande é responsável por marcar ritmicamente o lugar da punga.

diálogo com a dança da coreira – é ele quem marca os passos para os movimentos da coreira). O Meião também é conhecido por *socador* ou *tambor do meio*, o Crivador também é chamado de *quereré*, *quererengue* ou *repinicador*, e o Tambor Grande também pode ser chamado de *rufador*.

CAPÍTULO 2

O TAMBOR DE CRIOULA EM SÃO PAULO E NO MORRO DO QUEROSENE

Nasci dentro de uma comunidade de maranhenses que residem na zona Oeste da cidade de São Paulo desde a década de 1980 no Morro do Querosene¹⁰. Os integrantes dessa comunidade praticam, desde sua chegada, manifestações culturais tradicionais do Maranhão como: Bumba-meu-Boi, Cacuriá, Dança do Pela Porco, Quadrilha, Bloco Tradicional, Baião de Princesas e o próprio Tambor de Crioula. Durante as décadas de 1960 e 1970, sendo São Paulo e Rio de Janeiro grandes polos de empreendimentos culturais e de oportunidade de trabalho, era comum a emigração de pessoas de outras regiões do Brasil para essas capitais, destacando aqui nordestinos que faziam essa movimentação, muitas vezes à procura de uma melhor condição de vida e emprego.

No espaço do Morro do Querosene, com o tempo essas pessoas passaram a se reunir e, ao se encontrarem, começaram a promover encontros informais para cantar, tocar, dançar e festejar as manifestações de suas matrizes culturais. Com o passar do tempo e um crescente interesse de moradores da região e amigos próximos em aprender essas culturas, foi criado um grupo de estudos, que existe até hoje, chamado Grupo Cupuaçu – fundado pelo Mestre Tião Carvalho juntamente com outros artistas, como Graça Reis, Henrique Menezes, Preto Celso e Alfredo Madredeus, entre outros maranhenses.

O Grupo Cupuaçu existe até hoje e sua sede ainda se localiza no Morro do Querosene. Além de um grupo de estudos, realiza diversas apresentações em espaços culturais como SESC, SESI, casas de cultura, eventos municipais, estaduais, viradas culturais etc. O grupo promove também uma das grandes festas populares tradicionais de São Paulo – já com mais de 35 anos – conhecida por “Festa do Boi”, que acontece três vezes ao ano para celebrar diferentes momentos: o Nascimento, o Batizado e Morte do Boi. Essa é a festa de maior destaque do grupo, chegando a atingir, em média, entre 3.000 a 5.000 pessoas por encontro e com um vasto material produzido – entre eles documentários, vídeos, shows e entrevistas sobre o grupo e as culturas praticadas e vivenciadas.

¹⁰ Localizado no distrito do Butantã, é uma área do bairro Vila Pirajussara. O Morro do Querosene é considerado atualmente um polo cultural da cidade de São Paulo por ser sede das tradicionais festas do Bumba-meu-Boi, além de outras manifestações tradicionais – dentre elas, o Tambor de Crioula.

É importante destacar que manifestações populares como o Bumba-meu-Boi ou o Tambor de Crioula são geralmente realizadas dentro de comunidades. São heranças dos antepassados diretos das pessoas que as praticam, muitas vezes familiares, vizinhos ou amigos de longa data. Esses costumes e práticas são transmitidos de pai para filho, de geração em geração, por meio da oralidade e do contato do dia a dia com a “grande família” que se constitui através dessas relações de proximidade e identificação dos brincantes por aquela cultura. Em São Paulo, no Morro do Querosene, não foi diferente: pela intimidade entre as pessoas, sendo muitos vizinhos que residem na mesma região, assim como nas comunidades maranhenses que preservam essas culturas, criou-se uma “grande família” que se estende e cresce até hoje em torno dessa identidade.

Da mesma maneira que Ferretti dimensiona os conceitos de *ritual* e *espetáculo* dentro do Estado do Maranhão, também observamos essas relações em São Paulo – de forma ainda mais acentuada, uma vez que essas práticas já não estão em seus lugares de origem. Enquanto o Maranhão passou por processos determinantes de formações históricas que originaram as organizações sociais e culturais lá existentes, São Paulo, como grande centro urbano, gera uma dinâmica social diferente. Por ser uma metrópole, tende a abarcar uma extensa quantidade de produções culturais e artísticas de diferentes partes, não só do país, mas também do mundo todo. Com isso, se não fosse pelo espaço encontrado no Morro do Querosene, com suas características, seria inviável o surgimento de uma manifestação cultural como o Tambor de Crioula, que se constitui originariamente em pequenos núcleos comunitários. Apesar de também realizar apresentações em palcos e em locais nos quais o espetáculo se sobrepõe ao ritual, o Grupo Cupuaçu conseguiu construir um espaço semelhante àqueles onde são encontrados os grupos de Tambor de Crioula no Maranhão, tornando possível mergulhar e viver o ritual de forma autêntica e tradicional mesmo dentro da dinâmica da grande cidade que é São Paulo.

Com base em minhas viagens ao Maranhão, no intuito de vivenciar e pesquisar mais a fundo as origens dessas tradições maranhenses, em especial o Tambor de Crioula e o Bumba-meu-Boi, posso afirmar que o Grupo Cupuaçu representa um importante polo de revitalização, continuidade e valorização dessas manifestações culturais, além de um grande difusor e formador de sujeitos, artistas e educadores que levam em seus trabalhos e estilos de vida a influência do contato com esse universo. Vejo em mim e em grandes amigos que trabalham com educação e formação o resultado dessas vivências tanto nas atividades que são levadas para dentro da sala de aula quanto na forma de se relacionar com a diversidade cultural que foi apresentada a partir dessa abertura oferecida pelo grupo.

É relevante compreender que minha possibilidade de conhecer e realizar rituais de Tambor de Crioula na cidade de São Paulo está diretamente ligada à emigração maranhense para o Morro do Querosene e à atuação do Grupo Cupuaçu. Apesar da usual não-valorização de práticas diferentes do modelo convencional de educação, mesmo considerando um incentivo um pouco maior durante o período do governo Lula, apresento esses espaços que trabalham com cultura popular, como geradores de processos de ensino e aprendizagem, encontrando em minhas práticas educativas e formativas influências diretas dessas experiências.

2.1 Breve autobiografia

Nasci dentro dessa família, dentro desse cenário, no ano de 1993, com o Grupo Cupuaçu já beirando os 10 anos de existência e realização de Festas do Boi. Meus pais participavam do grupo desde o seu início, sendo fundadores junto com outros integrantes sob a direção do Mestre Tião Carvalho. Por isso, considero que meu primeiro contato com o Tambor de Crioula e todas essas outras culturas populares maranhenses foi ainda dentro da barriga de minha mãe, que era coreira do Grupo Cupuaçu. Existem registros (Fig. 1) que mostram meu envolvimento com esses festejos, com apenas 2 anos de idade, bem como outras crianças filhas e filhos dessa primeira geração de participantes do grupo. Cresci apaixonado e fascinado por esse universo do qual faço parte até hoje enquanto brincante, músico, pesquisador e propagador da cultura.

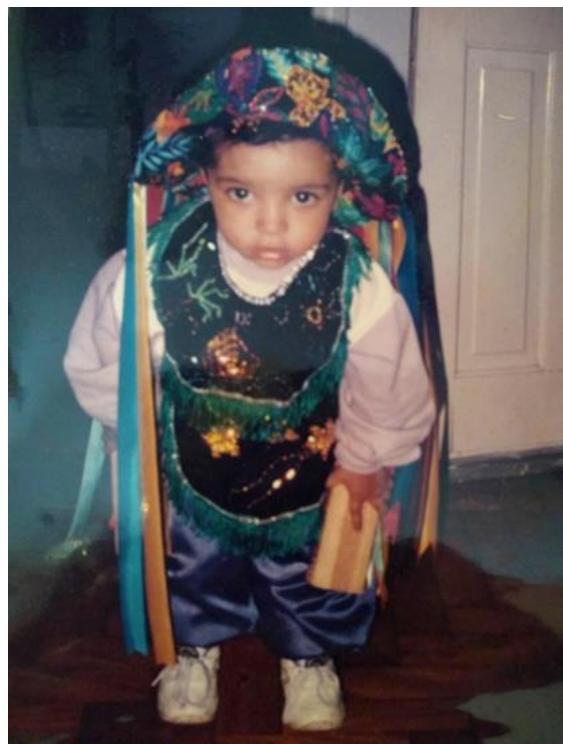


Fig. 1 – Eu, com dois anos de idade, caracterizado com a vestimenta típica do Bumba- meu-Boi, em São Paulo, no Morro do Querosene.

Como dito anteriormente, as práticas e costumes desses rituais e festejos acontecem dentro das pequenas comunidades e são passados de forma oral ao longo das gerações. Sempre fui um observador atento desses rituais principalmente em relação à parte musical – pela qual era mais encantado e, por isso, buscava aprender os toques dos instrumentos e a musicalidade ali envolvida.

Lembro-me da primeira vez em que sentei em um tambor para tocar em uma roda dentro de um ritual: tinha 7 anos de idade quando, depois de já ter observado por alguns anos as atividades e de ter “brincado de tocar”, fui chamado para entrar na roda e tocar o Meião (tambor-médio responsável pela marcação do tempo). Recordo o frio na barriga e, ao mesmo tempo, o acolhimento dos mais velhos, que, de forma magistral, conduziram aquele momento de explícito processo de ensino e aprendizagem. Um modelo que não é convencional de escolas ou ambientes formais de educação, mas que, através de gestos, expressões faciais, afeto e demonstrações em outro instrumento para ensinar como funciona, geraram uma aprendizagem eficaz que carrego até hoje. Depois disso, o interesse por esse aprendizado só cresceu, pois pude me ver enquanto um ser atuante, participante ativo daquele festejo com o qual me identificava.

A cultura negra é uma cultura de iniciação e o saber iniciático, ao transmitir-se pelos mais velhos, difere da abstração de um conceito porque é plenamente uma força viva, associada ao Munto, ao Axé, ao patrimônio comunitário. O conhecimento efetivo, pois, depende da absorção do Axé. O mestre não ensina, ele inicia, cria condições para a aprendizagem que inclui o indeterminado, apresenta repertórios gestuais e materiais às vezes até mesmo limitados, mas que se formam em combinatórias completamente abertas, infinitas variáveis. (ROSA, 2013, p. 65)

Ainda com 7 anos de idade, lembro-me também de minha primeira ida ao Maranhão, acontecimento que, com certeza, foi muito marcante em minha vida. Fiz essa viagem sem meus pais presentes, juntamente com os integrantes do Grupo Cupuaçu e sob a responsabilidade de dois grandes amigos que se dispuseram a cuidar de mim. Outro fato muito interessante para se observar: a força dos vínculos entre as pessoas do grupo era grande a ponto de se tornar possível a confiança de meus pais em me deixar viajar para outro estado por um período relativamente longo de tempo sob cuidados de “terceiros” – e isso foi viável justamente porque, na verdade, aquelas pessoas não são consideradas “terceiros”, mas sim parte dessa grande família que mencionei anteriormente. Ir para o Maranhão era o sonho de muitos integrantes do grupo, uma vez que se vivia muito da cultura de lá e se ouvia falar sobre as festas e lugares de realização desses eventos. Assim, com apenas 7 anos de idade, essa expectativa tinha um gostinho especial.

Saímos de São Paulo em uma madrugada. Havia uma atmosfera festiva na sede do grupo, que era o ponto de saída, e de ansiedade, pois iríamos de ônibus – viagem que demoraria

cerca de três dias. Lembro de me juntar com as crianças todas que estavam na ocasião e ficar brincando de esconde-esconde, pega-pega e outras brincadeiras de rua enquanto os adultos terminavam de arrumar as coisas para a viagem. Quando entramos no ônibus, começou uma “segunda parte da festa”: muita cantoria, música, conversas e risos. Trago essa vivência no ônibus de viagem como a memória de grandes aprendizados também, pois ali se tinha uma liberdade maior de tocar e cantar sem preocupações com “erros” – era um momento de entrosamento e de criação muito puro que, a meu ver, também faz parte do ritual dessas manifestações culturais.

Como já trouxe anteriormente e ainda irei descrever mais à frente, essas manifestações culturais são muito mais do que apenas a “apresentação”, o palco ou o ritual da roda em si. As conversas, as faxinas, os preparos, as cozinhas e as cantorias durante esses acontecimentos fazem parte do festejo, do ritual, do evento. Um momento marcante para mim, dentro desse período no ônibus – e que apresento também como um momento de ensino e aprendizagem musical –, foi quando estávamos todos cantando e tocando, e eu peguei o pandeiro (instrumento que estava começando a aprender) e comecei a fazer um jogo sonoro com o Gabriel Levy, grande músico e sanfoneiro, em que ele fazia uma frase na sanfona e eu repetia no pandeiro – tudo isso sem falar uma palavra, apenas com olhares, gestos e sons. Lembro que todos ficaram atentos e curtiram aquele momento, entendendo aquele ambiente como um espaço de formação. Podemos dizer que, nessa situação, tive uma aula de música que levo até hoje em minha vida: trabalhando a escuta, a execução técnica do instrumento, as repetições rítmicas, a transposição de um instrumento melódico para um percussivo e uma série de outros aprendizados musicais em um jogo de diálogo. Até hoje converso com Gabriel, e ele sempre lembra desse acontecimento como sendo marcante de alguma forma em nossas vidas.

Foram três dias de viagem cantando e tocando praticamente o tempo inteiro, com pausas para comer e dormir. Ali aprendi diversas toadas novas, toques novos de instrumentos e formas novas de cantar e versar, além, é claro, de um aprendizado de convivência em grupo, de respeito para com o outro, de olhar a diversidade das pessoas e de opiniões que só cresceram com a chegada em São Luís. As palavras *diversidade* e *alteridade* devem ser aqui destacadas, pois a lembrança que me vem primeiro, depois da chegada, é a de conhecer pessoas com estilos de vida muito diferentes daqueles que eu estava acostumado até então: diversas etnias, mas sobretudo uma predominante presença negra, o que mudava tudo naquele contexto. Passei então a respeitar, gostar e me identificar muito com esse povo de ancestralidade e história tão fortes. Desde então, segui e sigo a pesquisa sobre negritude, ancestralidade, África, matrizes africanas,

colonização do povo brasileiro, espaços de cultura e comunidades, tudo a partir das rodas de Tambor de Crioula e Bumba-meu-Boi.

No decorrer de minha trajetória enquanto músico, pesquisador e educador, fui ganhando espaço e reconhecimento a partir desses aprendizados, o que tornou possível uma apropriação de elementos, procedimentos e fases do ritual, podendo agora conduzir alguns encontros e eventos. Aconteceu, por exemplo, de ter uma apresentação que faríamos com o Grupo Cupuaçu em uma unidade do SESC, mas, naquele dia, como nossos mestres não poderiam ir, passaram para mim a função de conduzir aquela apresentação sobre Tambor de Crioula. Foi um momento muito marcante na minha vida, uma vez que me vi responsável e apto a conduzir um grupo de cultura popular e, ao mesmo tempo, uma roda de Tambor de Crioula.

Depois disso, atuei diversas vezes como organizador e condutor de eventos e práticas de rituais de Tambor de Crioula dentro e fora do Grupo Cupuaçu. Formei alguns outros grupos de pesquisa que se propunham a estudar cada vez mais profundamente essas manifestações ancestrais e o cultivar o respeito pelos mestres e nossos antepassados. Um desses grupos foi o “Na Trilha do Tambor”, que fundamos no intuito de pesquisar mais a fundo o Tambor de Crioula e realizar atividades e reverter uma verba diretamente para mestres e brincantes do Maranhão que vivem em condições adversas até hoje em detrimento desse estilo de vida que valoriza tanto a cultura negra e, mesmo assim, é tão desvalorizado no quesito de investimentos financeiros. Assim, seguimos sempre atentos para a importância não só de valorizar, mas também de gerar alguma devolutiva para essas culturas e mestres que tanto nos ensinaram e ensinam, e que, muitas vezes, vivem em situações precárias de vida. Também foi nesse grupo que tivemos a honra e oportunidade de conviver com grandes mestres de Tambor de Crioula, tendo acesso a conhecimentos únicos, gerados por eles, que foram e têm sido fundamentais para a continuidade da pesquisa sobre o Tambor.

No capítulo seguinte, apresento, de forma descritiva, um evento realizado em minha casa, também no bairro do Butantã, em São Paulo, no qual eu, juntamente com outros amigos e parceiros de pesquisa, gerei e conduzi um ritual de batizado de Tambor de Crioula, colocando ali diversos aprendizados proporcionados pelo universo das culturas populares ancestrais e tradicionais que tivemos a oportunidade de vivenciar ao longo da vida. Escrevo aqui sobre esse evento tanto para evidenciar práticas que nos foram transmitidas através de processos pedagógicos em espaços informais de educação quanto para trazer o significado do batizado de uma parelha de Tambor de Crioula, ritual de nascimento de um novo conjunto de tambores, que simboliza a perpetuação de um longo processo de transmissão e efetivação de conhecimentos ancestrais. Allan da Rosa, em seu livro sobre coletivos culturais e uma pedagogia voltada à

educação para a diversidade, dá relevos simbólicos e poéticos a esses processos que acabo de descrever, no sentido de evidenciar a importância da experiência prática como forma de conhecimento.

Conjurando memória e imaginação, a criatividade vem parindo sonhos antigos, celebrações alegres do recôndito da memória humana, esburacando fardos injustos. Essa constância de um ou outro arquétipo, ponteada pelas imagens simbólicas, pelos materiais, propicia uma organicidade, uma unicidade, à enorme variedade de contornos e modelagens culturais, nos aliando também a um tempo a-histórico, dos começos e de sempre, revivido mas também inédito, como uma mangueira que em todo dezembro dá pomos vermelhos às nossas vistas, pro cheiro e pro lábio, cíclica e repetidamente, mas que a cada vez desfrutamos lambuzando nossa fase e que goteja o doce de nosso queixo é inédita. É primeira. É experiência. (ROSA, 2013, p. 74)

CAPÍTULO 3

DIA DO BATIZADO

O primeiro fato importante a se tomar conhecimento é que o evento de batizado de parelha de Tambor de Crioula não tem início com a chegada dos convidados. Ele começa antes.

Como já dito, essa manifestação, bem como outras de mesmo cunho, é constituída por diversas funções (atividades e/ou papéis): cozinhar, varrer o terreiro, preparar os banhos de ervas e montar o altar, entre outras. Todas essas funções, além de essenciais para uma “pré-paração” do evento, também são parte do ritual como um todo, uma vez que são realizadas junto a cantos, louvores, criações de toadas e conversas que evocam e trazem uma atmosfera ritualística e de confraternização. Este conceito é descrito por Christopher Small (1998) como “musicar”, um fazer musical que vai muito além dos ensaios e performances estritamente musicais, abrangendo diversas outras atividades e relações, todas elas pertencentes a um mesmo *musicar* colaborativo:

Musicar é participar, em qualquer capacidade, de uma performance musical, seja tocando, ouvindo, ensaiando ou praticando, seja fornecendo material para a performance (o que se chama composição), seja dançando. Podemos às vezes até estender seu significado para o que está fazendo a pessoa que pega os ingressos na porta ou os homens robustos que mudam o piano e a bateria ou os montadores que dispõem os instrumentos e realizam as verificações de som ou as faxineiras que limpam depois que todo mundo foi embora. Eles também estão contribuindo para a natureza do evento que é uma apresentação musical. (SMALL, 1998, p. 9 – tradução nossa)

Nesse sentido é que nosso ritual se faz de um conjunto de relações entre uma diversidade de elementos e pessoas com diferentes funções e papéis, em que o conceito de música ou musicar vai além da performance estritamente musical ou dançante:

O ato de musicar estabelece, no local onde está acontecendo [a performance], um conjunto de relações, e é nessas relações que reside o sentido do ato. Eles devem ser encontrados não apenas entre aqueles sons organizados que são convencionalmente considerados como sendo a matéria do sentido musical, mas também entre as pessoas que estão participando, em qualquer função que seja, na apresentação; e eles modelam, ou se colocam como uma metáfora para, relacionamentos ideais como os participantes da performance imaginam que sejam: relacionamentos entre pessoa e pessoa, entre indivíduo e sociedade, entre humanidade e o mundo natural e talvez até mesmo o mundo sobrenatural. (SMALL, 1998, p. 13 – tradução nossa)

No caso do Tambor de Crioula, esses processos vão gerando e garantindo uma harmonia entre as pessoas, as entidades espirituais e o espaço, o que converge para viabilizar o propósito do evento: dar nome e trazer à comunidade o mais novo conjunto de tambores (parelha) que integrará aquele grupo.

No nosso batizado não foi diferente. O evento estava previsto para às quatro horas da tarde, começando com uma roda de capoeira – é muito comum acontecerem outras atividades (manifestações culturais) próximas da manifestação “central”, integrando o mesmo evento. Por exemplo, nos rituais de batizado de Bumba-meu-Boi que ocorrem no Maranhão é comum, além do ritual do batizado em si, serem realizadas apresentações de grupos de Cacuriá, Dança Portuguesa ou até mesmo uma roda de Tambor de Crioula. Isso se deve tanto pela região e época do ano em que são feitas as celebrações quanto pelo fato de diversos integrantes de uma brincadeira participarem da outra. Não é raro encontrarmos no Maranhão grupos de Bumba-meu-Boi que fazem também o Tambor de Crioula, Terreiros de Mina que também brincam Boi e Tambor, ou ainda grupos de Tambor que realizam a capoeira. Esse último exemplo, juntamente com o Bumba-meu-Boi, representa a grande parcela dos “níchos” culturais de Tambor de Crioula em São Paulo¹¹.

Antes da “abertura da casa”, eu, Pedro Droca, Marcos Gatinho, Tomás Bastos e Julia Coelho – companheiras e companheiros do dia-a-dia – passamos a manhã varrendo todo o espaço, buscando lenha para a fogueira e ervas para o batizado, fazendo as decorações e cozinhando um baião-de-dois (com expectativa de servir entre 50 e 60 pessoas). Tudo isso regado a muita conversa sobre nossas viagens para o Maranhão, terra de origem de tudo que estava sendo reproduzido e de extrema referência para os ali presentes, além de diversas cantorias para São Benedito, com intuito de louvar, agradecer e pedir proteção para aquele momento. Dessa maneira, ia já se criando um ambiente harmônico e “forte”. Muito disso acontecendo em forma de versos dentro de toadas.

Cantador:
Ô le le leeeee
Coro:
leee eeeee
Cantador:
Ô le le leeeee
Coro:
Leeee aaaa (2x)

Improviso do cantador:
Olha eu vou mandar um verso
Que é para exemplificar
Como é que funciona
Essa forma de versar
- É Baiana -

¹¹ Observo isso a partir de minhas idas para o Maranhão e vivências no cenário paulistano.

Coro:
Chapéu de couro
Cantador:
Ê Baiana
Coro:
Chapéu de couro!

Essa é uma toada (da qual gostávamos muito na época e que cantamos bastante enquanto eram feitos os preparos) constituída por uma estrutura favorável para versar, porque possui apenas quatro versos na estrofe improvisada, em um esquema no qual somente o segundo e o quarto verso precisam rimar. A seguir, um exemplo de outra improvisação que cantamos no dia do evento dentro da mesma toada.

Cantador:
Ô le le leeeee
Coro:
leee eeeee
Cantador:
Ô le le leeeee
Coro:
Leeee aaaa (2x)

Improviso do cantador:
Tâmo cozinhando o peixe
Peixe assado e peixe frito
Tudo isso pra louvar
E salvar São Benedito
- Ê Baiana -

Coro:
Chapéu de couro
Cantador:
Ê Baiana
Coro:
Chapéu de couro!

Ainda na finalização do processo de preparar o evento, começam a chegar alguns convidados específicos – geralmente amigos mais próximos, que também estão dispostos e interessados em participar dos “bastidores”. Por exemplo, os padrinhos, casal que irá batizar a parelha, são figuras essenciais ao ritual, tendo muitas vezes a obrigação de contribuir com a festa oferecendo comidas, bebidas ou alguma lembrancinha; por isso, normalmente também chegam mais cedo e integram esse momento de concentração e preparo. Igualmente,

comparecem antes as rezadeiras, mães de santo ou benzedeiras, que fazem a defumação e/ou algumas rezas no espaço, além de terminar de montar o altar para São Benedito.

Desde a infância, por ter nascido no Morro do Querosene, sempre me interessei por todas essas etapas constituintes do ritual. Isso fez com que eu procurasse estar perto, observando e perguntando, quando necessário e possível, sobre essas práticas no sentido de aprender com os mais velhos, de me integrar ainda mais no processo e, futuramente, de estar preparado para reproduzir todo o ritual.

Assim, reunindo todo o conhecimento que adquirimos ainda crianças por meio de nossas buscas e vivências, fizemos o batizado em nossa casa: evento que mostrou como esse processo foi apreendido e realizado. Enquanto no Maranhão é comum as senhoras mais velhas assumirem os deveres relacionados à cozinha e à defumação, no nosso evento esses deveres ficaram a cargo de nós: Droca e eu. A partir de todas as nossas observações e vivências no meio, e depois de pedir autorização para os nossos mestres e outras referências mais velhas, pudemos ficar responsáveis e realizar as partes de defumação do espaço, montagem do altar e preparo espiritual de modo geral.

Uma vez com o espaço limpo, organizado e preparado, a casa está pronta para receber os convidados, tanto do mundo físico quanto do mundo espiritual.

O momento de chegada é o dos encontros: reencontrar pessoas queridas que vieram para prestigiar e somar naquele ritual, comer, beber e confraternizar. No nosso evento, os primeiros a chegar foram os mestres de capoeira: Mestre Zelão, do Grupo Mutungo (Padrinho da parelha), Mestre Nenê, do Grupo flor D'Aroeira, e sua família. Logo após entrar na casa, comer e se ambientar, esses convidados iniciaram a roda de capoeira, marcando a “abertura oficial” do evento. É sempre bom reforçar que todo o período de preparação descrito já é, desde a primeira vassoura a varrer o terreiro, parte do ritual, mas há o momento que inaugura o evento com a presença dos participantes, dando entrada a um segundo nível, digamos, o *mundo do ritual* propriamente dito, com a presença dos oficiantes, mestres e entidades.

Começamos, como de costume, na capoeira, com a ladainha saudando os mestres mais antigos, os nossos antepassados, os nossos santos protetores e todos nós envolvidos naquele momento.

Após essa abertura marcada pela ladainha, prosseguimos a roda com os jogos de capoeira (Fig. 2 e 3), que duraram por cerca de duas ou três horas. Concomitantemente, os convidados continuavam a chegar, deixando a festa mais cheia e bonita, com uma forte presença das crianças e dos “mais velhos” – chamamos assim aqueles que têm uma grande vivência

nesses contextos, guardiões das sabedorias e atuantes vivos dessas práticas ancestrais, que são referências importantes, quase mestres.



Fig. 2 – Jogo de capoeira angola no evento de batizado do Tambor de Crioula (Foto: Sérgio Silva).



Fig. 3 – Bateria da roda de capoeira. Da esquerda para direita: Eu, Mestre Zelão, Pedro Droca, Estefânia (Foto: Sérgio Silva).

Com o fim da roda de capoeira, começam os preparativos para o início do batizado dos tambores. Nesse momento, as coreiras vão se arrumar, vestir a saia rodada, a camisa branca, os diversos colares e os panos de cabeça – muitas se maquiam – e assim ficam preparadas para a

roda e para São Benedito. Ao mesmo tempo, os coreiros acendem a fogueira e levam os tambores para afinar próximo ao fogo, que, com seu calor, irá esticar as peles para a vibração ideal. No evento, eu fiquei responsável por acender a fogueira, além de, junto com alguns amigos, levar a parelha para esquentar.

O momento da fogueira é muito importante na tradição do Tambor de Crioula, pois simboliza o reunir, o “se unir”, o guarnecer. Enquanto os tambores ficam afinando com a boca virada para o fogo (Fig. 4), as coreiras que já se arrumaram se aproximam da fogueira, enquanto os coreiros que estão em volta também. Em seguida, começam cantorias e salvas para São Benedito, um momento muito alegre, em que os presentes ficam ansiosos para começar a roda de Tambor, quando todos se conectam fortemente com um mesmo intuito: louvar São Benedito, cantar, dançar, tocar e se conectar com os ancestrais que tanto lutaram para que aquilo chegasse até nós naquele momento, em um ato resistência.



Fig. 4 – Parelha de Tambor de Crioula afinando no calor da fogueira (Foto: Sérgio Silva).

A afinação pelo fogo é uma questão de tempo e de escuta atenta. Conferimos de tempos em tempos a tensão das peles, percutindo e afastando ou aproximando do fogo até chegar no timbre específico – Meião: médio grave; Crivador: agudo; Tambor Grande: grave. Quando os tambores estão afinados, é o momento de começar a roda. Levamos os tambores até a frente do altar de São Benedito, onde é iniciado o batizado daquela parelha. Os padrinhos se posicionam entre o altar e a parelha, segurando cada um uma vela e um copo com um raminho de arruda

dentro. Do outro lado do altar ficam as rezadeiras, que são responsáveis por cantar ladinhas e rezas (geralmente de origem cristã e em latim), além de auxiliar os padrinhos com o batismo.

O restante das pessoas fica de frente para o altar (Fig. 5) assistindo, cantando e rezando junto. Esse é o período mais religioso da festa, que é conhecida por ter os dois lados muito distintos: o sagrado e o profano. No nosso evento, a própria Madrinha ficou a cargo de puxar essas rezas e ladinhas – Bartira Menezes, pertencente a uma tradicional família de mestres maranhenses que praticam e salvaguardam essas tradições tanto no Maranhão quanto em São Paulo.

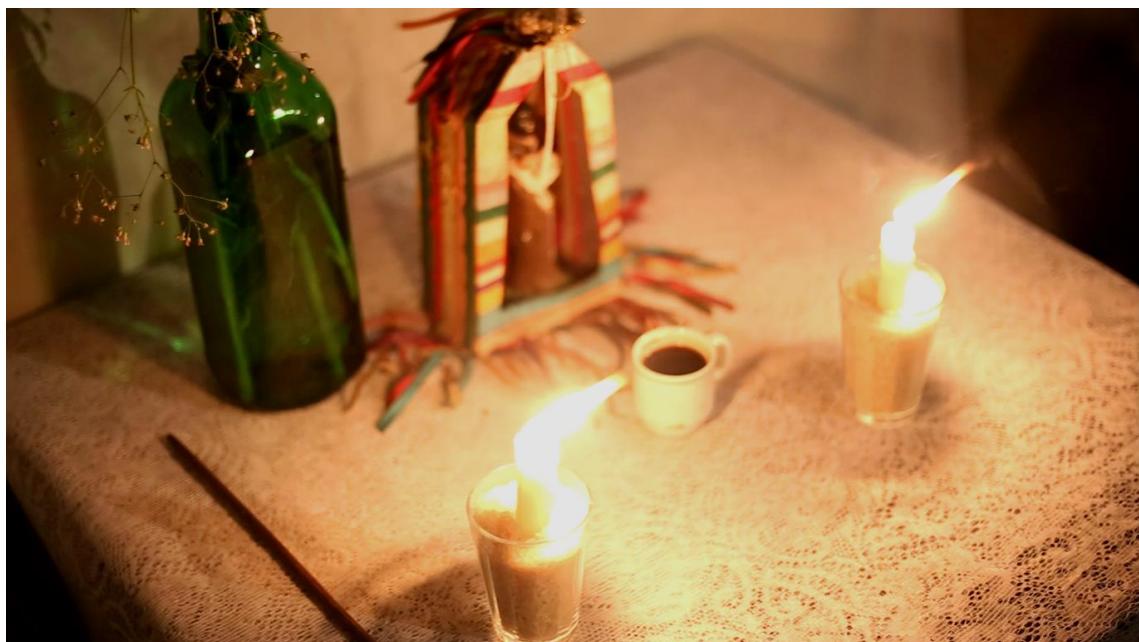


Fig. 5 – Altar para São Benedito montado para o evento do batizado do Tambor de Crioula.

Após os cantos e rezas, os tambores são batizados. Os padrinhos passam o raminho de arruda com água (simbolizando a água benta) em cima dos tambores, enquanto dão nomes a eles:

Eu te batizo Tambor de Crioula [nome do tambor]
Com toda sua formosura
Só não te dou santos olhos
Porque não és criatura

Após os três tambores serem batizados e nominados como “Cuidador” (o tambor Meião), “Parente” (o tambor Crivador) e “Urro da Madrugada” (o Tambor Grande), canta-se a primeira toada saudando São Benedito:

Cantador:

Eu vou criança, eu vou
Cantar pra São Benedito, eu vou
Foi ele quem me chamou, eu vou
Cantar pra São Benedito, eu vou
Foi ele quem me chamou, eu vou
Cantar pra São Benedito, eu vou!

Coro:

Eu vou criança, eu vou
Cantar pra São Benedito, eu vou
Foi ele quem me chamou, eu vou
Cantar pra São Benedito, eu vou
Foi ele quem me chamou, eu vou
Cantar pra São Benedito, eu vou!

Cantador:

Eu vou criança, eu vou
Cantar pra São Benedito, eu vou
Foi ele quem me chamou, eu vou
Cantar pra São Benedito, eu vou
Foi ele quem me chamou, eu vou
Cantar pra São Benedito, eu vou!

Coro:

Eu vou criança, eu vou
Cantar pra São Benedito, eu vou
Foi ele quem me chamou, eu vou
Cantar pra São Benedito, eu vou
Foi ele quem me chamou, eu vou
Cantar pra São Benedito, eu vou!

E os tambores começam a tocar. Primeiro o Meião, fazendo a marcação, depois o Crivador, no contratempo, e, por último, o Tambor Grande, dando a deixa para as coreiras entrarem na roda. Uma de cada vez, carregando a figura de São Benedito, elas vão entrando na roda durante essa primeira toada, dançando na frente dos tambores e dando a punga (umbigada) na próxima coreira. Assim segue a roda.

Depois de realizar o batizado e finalizar a primeira toada entregue a São Benedito – após todas as coreiras entrarem na roda com a figura do santo (Fig. 6) –, a roda segue livremente em sua dinâmica tradicional: os cantadores puxam toadas e lançam versos enquanto os tocadores se revezam nos tambores e as coreiras entram na roda dançando para os tambores e dando vez a outras por meio da punga.

Cantador:

Eu salvei, eu salvei
Eu salvei São Benedito, eu salvei!

Coro:

Eu salvei, eu salvei
Eu salvei São Benedito, eu salvei!

Improviso do cantador:

Eu salvei São Benedito
Que é meu Santo protetor
Protege o povo do fundo
E o povo do tambor, eu salvei

Coro:

Eu salvei, eu salvei
Eu salvei São Benedito, eu salvei!

Essa foi a segunda toada que cantamos, confirmando a salva e dando continuidade à festa.



Fig. 6 – Coreiras na roda de Tambor de Crioula levando São Benedito para saldar os tambores.

Nosso evento ficou marcado por um final inesperado e digno de muitas reflexões e apontamentos: pedras foram jogadas pelos vizinhos no meio da roda. Somos moradores do

bairro Vila Indiana no Butantã, Zona Oeste de São Paulo, próximo ao Morro do Querosene. O bairro é localizado nas proximidades da USP e, por isso, existem muitas moradias de estudantes, repúblicas e afins, sendo comum acontecerem festas com som alto durante a madrugada. Em nossa casa já haviam ocorrido outras festas com som eletrônico, tocando majoritariamente músicas pop, funk, forró etc.; contudo, independentemente do horário, nunca fomos recebidos com pedras. Porém, naquela noite, notamos um forte ato de preconceito e intolerância religiosa. Afinal, por que quando fazemos festas tocando certos tipos de música não recebemos esse tratamento e quando tocamos tambores recebemos pedradas?

Como dito anteriormente, a festa estava repleta de crianças e pessoas de idade avançada, o que faz daquele ato de atirar pedras uma ação ainda mais perversa. Quando começou o ocorrido, no primeiro momento, ficamos preocupados com a segurança de todas e todos, encerrando o ritual e entrando na casa. Depois, começamos a discutir esse ato e buscar soluções para ele.

Por fim, durante a semana, nós, moradores da casa, imprimimos alguns cartazes e fomos de casa em casa explicar o significado daquele ritual e dizer que estamos abertos ao diálogo sobre qualquer situação incômoda, demonstrando que não era necessário atacar pedras, até porque aquele foi um ato perigoso e mesmo criminoso. Não conseguimos descobrir de onde vieram as pedras, mas esse episódio expôs o quanto, mesmo nos dias de hoje, em pleno século XXI, ainda lutamos pela diversidade, pela igualdade de direitos e pela compreensão de práticas diversas; o respeito pela liberdade de crença religiosa garantida pela Constituição de 1988 ainda é algo a ser conquistado. No art. 5º, VI, sobre os direitos e deveres individuais e coletivos, o Texto da Constituição diz: “é inviolável a liberdade de consciência e de crença, sendo assegurado o livre exercício dos cultos religiosos e garantida, na forma da lei, a proteção aos locais de culto e a suas liturgias”. (BRASIL, 1988, p. 13)

O Tambor de Crioula em si e o nosso evento mostram a importância da resistência do povo negro, dos afrodescendentes, de contar uma história que não é dita, que é constantemente invisibilizada, mas é delineadora da realidade estrutural da nossa sociedade.

Todo o processo por que passamos, que passei e que estamos passando de ensino e aprendizado, intrínsecos à realidade do Tambor de Crioula, possibilitou tanto o êxito em realizar um evento ritualístico de batizado de tambor quanto a manutenção dessas culturas ancestrais, mantendo-as vivas e em eterna transformação e preservação. Podemos dizer aqui que aprendemos e apreendemos conceitos como racismo, tradição oral, ancestralidade e diáspora, além de práticas como cooperar, respeitar, cozinhar, arrumar o espaço, preparar o altar, mexer com fundamentos religiosos etc.

CAPÍTULO 4

PROCESSOS FORMADORES EM ESPAÇOS NÃO-CONVENCIONAIS

A partir da leitura da obra de autores como Allan da Rosa, Priscila Dias Carlos, Clovis Moura e Stuart Hall, entre outros que se propõem a pesquisar a intersecção entre o universo das culturas populares e o ambiente pedagógico da sala de aula e suas práticas educativas, percebe-se o quanto há a necessidade de se criar uma pedagogia intercultural que estabeleça um diálogo com a experiência do aluno, com contexto histórico e a posição sociocultural em que ele se encontra.

Naturalmente, não se poderia começar a fazer isso sem mencionar muitas das coisas que não aparecem usualmente na discussão da ‘cultura’. Trata-se da reconstrução do capital e do aumento dos coletivismos, da formação de um novo tipo de estado “educativo”, assim como de uma nova recreação, dança e música popular. Como uma área de séria investigação histórica, o estudo da cultura popular é como o estudo da história do trabalho e de suas instituições. Declarar um interesse nele é corrigir um grande desequilíbrio, é apontar uma significante omissão. Mas, no final, seus resultados são mais reveladores quando vistos em relação a uma história geral, mais ampla. (HALL, 2013, p. 278)

Tal qual colocado anteriormente, tendo como referência minhas experiências pessoais citadas, observa-se que os espaços nos quais essa “cultura popular” nasce e se reproduz são comunitários, geralmente formados por uma classe social à margem de um sistema de instituições de produção cultural dominantes. Tendo como realidade a existência de uma hegemonia social e cultural, desde o período do pós-guerra, Stuart Hall apresenta a cultura popular como um foco de tensão constante com a cultura dominante. “Trata-se de uma concepção de cultura que se polariza em torno dessa dialética cultural. [...] Seu principal foco de atenção é a relação entre a cultura e as questões de hegemonia.”. (HALL, 2013, p. 284-285)

Compreendendo a cultura popular como um universo de resistência e preservação da tradição, ainda de acordo com Stuart Hall, entendemos de que maneira ela aparece como algo vivo, que está em eterno diálogo com a situação histórico-social do momento, apresentando-se como “arena do consentimento e da resistência” (HALL, 2013, p. 291). Em outras palavras, essa cultura viva pode atuar tanto como ferramenta de dominação social, como de resistência. Priscila Dias Carlos, a partir da análise do livro “*Pedagoginga, Autonomia e Mocambagem*” de Allan da Rosa, apresenta a seguinte perspectiva:

A proposta intercultural da Pedagoginga leva em conta a diversidade como característica das populações escolares nos dias atuais e se apoia no enriquecimento mútuo dos alunos, tendo como base os fundamentos de cultura afro-brasileira e nativas, suas re-existências, suas formas de geração e de transmissão de conhecimentos e suas relações com o pensamento científico, com o cotidiano e com o saber ritual e artístico, permitindo ao aluno da periferia se perceber como agente de construção de saberes e de saber-viveres. (CARLOS, 2010, p. 90)

Sendo então a cultura popular um agente que trabalha com a tradição, e sendo essa tradição algo vivo que está em constante diálogo com os momentos históricos e sociais, encontramos um importante ponto de intersecção com a cultura dominante, que muitas vezes usa a Ciência e as estruturas hegemônicas para se justificar “erudita” e, por isso, superior. Analisando o excerto de Priscila Dias Carlos, nota-se que os espaços de conhecimento popular também conversam com esse universo científico e histórico-social, mostrando o quanto são fundamentais para o desenvolvimento de um pensamento pedagógico rico e potente, no qual o sujeito periférico aparece como agente crítico e de construção de saberes.

Ainda sobre o desenvolvimento de uma pedagogia intercultural, Luis Ricardo Silva Queiroz, em seu artigo *Formação intercultural em música: perspectivas para uma pedagogia do conflito e a erradicação de epistemicídios musicais*, apresenta o conceito de **pedagogia do conflito**, em que mostra ser fundamental reconhecer uma cultura hegemônica e seus efeitos dentro de uma proposta de inter-relação da diversidade cultural, bem como a necessidade de uma visão crítica sobre elas.

Uma pedagogia do conflito no âmbito da educação musical significa o questionamento e o enfretamento de linearidades e de monoculturalidades no ensino de música, implica colocar em conflito dimensões estéticas e sistemas sonoros, mas, sobretudo, implica o confronto de dimensões simbólicas e de significados que permeiam qualquer universo da música. Uma pedagogia do conflito em educação musical coloca em xeque as discussões de qualidade, que compararam músicas diferentes a partir de padrões unilaterais estabelecidos por culturas musicais dominantes. Assim, uma pedagoga nessa perspectiva traz para as práticas de ensino de música a coragem de trabalhar e ensinar músicas relacionadas a grandes conflitos do mundo contemporâneo: a luta contra o racismo, a intolerância religiosa, o machismo, a homofobia, a xenofobia, entre outros aspectos fortemente presentes na expressão humano-musical. (QUEIROZ, 2017, p. 111-112)

Trazendo novamente meus relatos sobre os locais em que cresci e fui formado, eram estes espaços de periferia e comunidade, onde se apresentavam diversas contradições sociais e culturais. Trago aqui duas questões: a) Como um ser tão rico em cultura e atuações socioculturais é tão pobre em razões econômicas e de bens materiais? b) De que maneira essa riqueza cultural, mesmo não sendo contemplada por investimentos econômicos, consegue driblar essa estrutura social hegemônica e preestabelecida e resistir?

Respondendo à primeira questão, é evidente um desinteresse de investimento por parte dos órgãos governamentais (com raras exceções) sobre esses espaços e grupos que vivem da cultura popular, uma vez que muitos desses órgãos atuam justamente a partir das vontades dos detentores dos meios de produção geradores dessa cultura hegemônica – contribuindo ainda mais para uma hierarquização cultural e uma desvalorização das culturas periféricas. Com isso, é necessário manter um posicionamento de resistência, como nossos antepassados escravizados fizeram diante de uma supremacia racial e social, o que gerou essa riqueza cultural e, ao mesmo tempo, uma pobreza de recursos financeiros. Esse desinteresse por parte dos detentores dos meios de produção, em diálogo com os detentores de cargos de organização social, não é à toa.

Respondendo à segunda questão: esses espaços comunitários culturais produzem em sua essência um pensamento crítico, que valoriza a diversidade e motiva conflitos e enfrentamentos sociais cotidianos, citados pelos autores acima. A proposta de institucionalizar, bem como de desenvolver e levar para a sala de aula uma nova pedagogia, é de extrema importância. Porém, trago aqui a importância de, além de levar essa interculturalidade para ambientes formais de ensino e aprendizagem, investir nesses espaços “de origem”, que por si só já apresentam e trabalham todas essas questões socioculturais.

Observo essa importância na comunidade que nasci. O Morro do Querosene se apresenta, e se apresentou durante muito tempo, como um espaço marginalizado socialmente, com carência de recursos econômicos e investimentos básicos de subsistência. Concomitantemente a isso, sempre se mostrou rico em diversidade cultural, atuando nesse círculo social e agindo positivamente na vida das pessoas por meio da cultura. Não há como esquecer de certos amigos que faziam parte de uma família na qual a maioria das pessoas não teve oportunidades de trabalho e educação por falta de condições financeiras e de acesso à formação e, ainda assim, de como a presença desses espaços culturais formativos puderam oferecer uma perspectiva de vida melhor, para além da conjuntura em que seus parentes se encontravam. Nesse sentido, esses espaços, além de produtores de culturas ancestrais, são potencialmente transformadores na vida de quem tem pouco acesso a outros meios de educação, como foram transformadores na minha.

O Tambor de Crioula representa, em minha trajetória, esse lugar de convivência, vivência e entendimento sobre as estruturas sociais na prática. Não só proporcionou um constante contato com a diversidade cultural e as tradições afro-brasileiras e nativas ancestrais, mas também me apresentou essas contradições sociais que ditam nossos limites de atuação e determinam nossa pulsão de vida e resiliência. Através das toadas, das práticas de ensino e

aprendizagem, das relações interpessoais, da ideologia vigente e do resgate histórico de identidade, presentes nas rodas de tambor, pude me constituir como educador musical.

Educador musical, ao meu ver, vai além do ensino técnico-musical – que também é indispensável para esse profissional –, discutindo e procurando modificar todas essas estruturas de relações históricas sobre a cultura popular e a história das artes no geral. Na posição de educador, procuro sempre levar esses pensamentos e práticas em minhas aulas e atividades pedagógicas, evidenciando a importância de olhar para diversidade, por meio de músicas, brincadeiras e formas de convivência que aprendi, e continuo aprendo, nesses espaços de cultura popular.

A educação é aqui compreendida então não como um instrumento utilitário, mas como um beiral ativo e como praia larga para a admiração, equilíbrio e mergulho em si mesmo por qualquer pessoa, como fertilidade em presença na comunidade em que se insere, que em última (ou primeira) instância é a comunidade-múndi, terráquea. Educação como arrojada e carinhosa passagem por onde se esgueira a dança, altiva, a humanidade plena que por vezes esquecemos, mofando nossos espíritos. Educação para fortalecimento, luta, viagem. (ROSA, 2013, p. 143)

CONCLUSÃO

Concluo com este trabalho uma graduação que questionei durante todo o seu processo, pensamento evidenciado pela dificuldade de diálogo entre as culturas populares, com as quais me identifico, e as hegemonias latentes na organização acadêmica e presentes na estrutura do curso. Atualmente, sabe-se que a universidade se encontra em um lugar de formação por excelência e que abre diversas portas no mercado de trabalho e para reconhecimentos profissionais. Foi pensando nisso que decidi escrever a carta de reingresso à faculdade – após entender a necessidade social de obter esse título de graduação, mas trazendo sempre vivo o questionamento de como e por que motivo esse título seria superior ao de um mestre popular ou de outra pessoa que trabalhe com essa cultura.

Nas comunidades onde a brincadeira do Tambor de Crioula é festejada, as crianças já nascem inseridas nesse contexto. A experiência destas crianças com a manifestação se inicia no momento em que estão na barriga de suas mães e escutam e sentem as pancadas e vibrações dos tambores. Depois de nascer, estão a todo momento apreciando as músicas através de seus gestos e brincadeiras. Entre suas primeiras palavras apreendidas estão algumas toadas de Tambor de Crioula. Durante a adolescência a participação em um grupo é um modo de afirmação social, dizendo que assim como seus amigos, partilham dessa identidade. Quando adultos, já não conseguem mais se separar da “brincadeira”. A “brincadeira” já é uma parte constituinte desses indivíduos e vice-versa, tendo eles agora o papel de preservá-la e transmiti-la a seus descendentes e/ou sucessores. Essa “brincadeira” está em mim e esse papel agora me cabe.

Lutamos para acessar esses espaços hegemônicos no intuito de evidenciar o abismo histórico-social entre as diferentes culturas e diminuí-lo cada vez mais. Por fim, gostaria de ressaltar que, o fato de eu ser um indivíduo que nasceu e foi formado nesses espaços menos valorizados de cultura e que viveu todas essas experiências apresentadas ao longo do trabalho, a pessoa a escrever esta pesquisa, demonstra tanto uma possibilidade de diálogo entre esses espaços quanto a difusão de uma ideologia muitas vezes marginalizada, mas de extrema importância, para o entendimento cultural e indenitário dentro de nossa história artística e social.

Candomblés, congados, tambores de crioula e marabaixo, jongos, caxambus, capoeiragens de Angola, maracatus (e mais tantos conhecimentos medicinais,

arquitetônicos, metalúrgicos, geográficos etc.) entre tantas outras manifestações culturais e musicais são estrelas irmãs desta constelação, estrelas que brilham e guiam comunidades há séculos, sendo mananciais de vida, de suor e de filosofia indo muito além do que meros modismos que por vezes lhes acometem e lhes colocam em palcos ou holofotes efêmeros, em nome de uma “cultura popular” rasa, forçosamente exótica e turística, que dá lastro a cursos de percussão e de dança em bairros nobres? que cobram bem caro por aulas de poucas horas mensais, vendendo pingos de “autenticidade” maquiada que terminam por não propiciar nada ou muito pouco das rodas e dúvidas, dos esforços e conquistas, das concepções de mundo e de imagens que as comunidades deslindam diariamente, há séculos. Desserviço tanto aos alunos que fazem tais cursos, como às comunidades que, supostamente, seriam raiz deste tipo de trabalho. (ROSA, 2013, p. 29)

Assim como os pássaros voam, cantam e constroem seus ninhos, eu toco, canto, danço e escrevo, deixando minha contribuição para ampliar o entendimento acerca da cultura popular e sua viva tradição. Acredito que uma maior compreensão das manifestações populares com seus valores e significados leve à sua preservação. Porém, é importante lembrar que, para se conhecer manifestações populares como o Tambor de Crioula, livros, CDs e descrições são insuficientes. É necessário ir a campo e vivenciar ao lado dos brincantes em meio às pancadas da percussão; só assim é possível sentir a liberdade, o poder e o prazer de baiar tambor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRASIL. *Constituição da República Federativa do Brasil de 1988*. Brasília, DF, 5 out. 1988. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm>. Acesso em: 01 dez. 2020.

BRASIL-IPHAN. *Registro do Tambor de Crioula – Parecer técnico*. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Departamento de Patrimônio Imaterial, 2007. Disponível em:
<<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/TambordeCrioulaParecerT%C3%A9cnico.pdf>> Acesso em: 01 dez. 2020.

CARLOS, Priscila Dias. *De-colonizando saberes em círculos narrativos: uma experiência em escola da periferia de São Paulo*. Tese (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Pontifícia Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

COSTA, Sergio e HAIKEL, Marco Aurélio. *Mestre Felipe por ele mesmo: quero vê tambô cerrá é na ponta do dedo*. São Luís, Governo Federal, Ministério da Cultura, Fundação Nacional de Arte, Associação Folclórica e Cultural, Tambor de Crioula União de São Benedito, 2013.

FERRETTI, Sérgio Figueiredo. *Tambor de Crioula: ritual e espetáculo*. São Luís: Comissão Maranhense de Folclore/SECMA/LITHOGRAF, 1995.

HALL, Stuart. A formação de um intelectual diaspórico: uma entrevista com Stuart Hall, de Kuan-Hsing Chen. In: SOVIK, Liv (Org.). *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013a, p. 407-434.

HALL, Stuart. Notas sobre a desconstrução do “popular”. In: _____ (Org.). *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013b, p. 247-264.

HALL, Stuart. Que “negro” é esse na cultura negra? In: _____ (Org.). *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013c, p. 335-349.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Formação intercultural em música: perspectivas para uma pedagogia do conflito e a erradicação de epistemicídios musicais. *InterMeio: revista do Programa de Pós-Graduação em Educação*, Campo Grande, v. 23, n. 14, p. 99-124, jan./jun. 2017.

ROSA, Allan da. *Pedagoginga, autonomia e mocambagem*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.

SMALL, Christopher. *Musicking: the meanings of performing and listening*. Hanover and London: Wesleyan University Press of New England, 1998.