

UNIVERSIDADE
FEDERAL DE
RONDÔNIA

CENTRO
INTERDISCIPLINAR DE
ESTUDO E PESQUISA
DO IMAGINÁRIO
SOCIAL



REVISTA LABIRINTO
ISSN 1519-6674
ANO XIX
VOLUME 31
(JUL-DEZ)
2019
P. 144-159.

DA ÁFRICA AO BRASIL: O SAGRADO E O PROFANO NO IMAGINÁRIO DO TAMBOR DE CRIOULA NO MARANHÃO

Daciléia Lima Ferreiraⁱ

Mestranda em Cultura e Sociedade na
Universidade Federal do Maranhão (UFMA)

Conceição de Maria Belfort de Carvalhoⁱⁱ

Professora Adjunta do Departamento de Turismo e Hotelaria da
Universidade Federal do Maranhão (UFMA)

Josenildo Campos Brussioⁱⁱⁱ

Professor Adjunto do Departamento de Sociologia na
Universidade Federal do Maranhão (UFMA)

RESUMO

O presente artigo aborda algumas representações do sagrado e do profano nas performances do tambor de crioula no Maranhão, destacando os elementos de matriz africana presentes na tradição cultural. Faremos uma breve caracterização desta expressão de matriz africana, demonstrando seus valores simbólicos e representacionais de acordo com elementos característicos de sua práxis gestual: coreográficos, poéticos, musicais, religiosos e sociais. Metodologicamente, tratou-se de uma pesquisa dividida em duas etapas: na primeira, realizou-se a pesquisa bibliográfica em que se destacam referenciais teóricos como Ferretti (2012), Ramassote (2007), IPHAN (2019), Eliade (1992), Durand (1997), Campbell (2006); a segunda, construiu-se a partir da pesquisa de campo realizada na Casa do Tambor de Crioula, no centro histórico de São Luís/MA. Como resultados, notamos a riqueza simbólica do imaginário de uma tradição cultural de

matriz africana, que carrega imagens do sagrado e do profano, em suas diferentes manifestações, simbolismos e representações pelo Maranhão.

Palavras-chave: Tambor de Crioula; Imaginário; Sagrado; Profano; Patrimônio.

FROM AFRICA TO BRAZIL: THE SACRED AND THE PROFILE IN THE TAMBOR DE CRIOULA IMAGINARY IN MARANHÃO

ABSTRACT

This article deals with some representations of the sacred and the profane in the performances of the tambor de crioula in Maranhão, highlighting the elements of African matrix present in the cultural tradition. We will briefly characterize this expression of African origin, demonstrating its symbolic and representational values according to elements characteristic of its gestural praxis: choreographic, poetic, musical, religious and social. Methodologically, it was a research divided into two stages: in the first, bibliographic research was carried out, in which theoretical references stand out, such as Ferretti (2012), Ramassote (2007), IPHAN (2019), Eliade (1992), Durand (1997), Campbell (2006); the second was built from field research carried out at Casa do Tambor de Crioula, in the historic center of São Luís / MA. As a result, we note the symbolic richness of the imaginary of a cultural tradition of African origin, which carries images of the sacred and the profane, in their different manifestations, symbolisms and representations throughout Maranhão.

Keywords: Tambor de Crioula; Imaginary; Sacred; Profane; Patrimony.

INTRODUÇÃO

No artigo *Mário de Andrade e o Tambor de Crioula do Maranhão* (2006), o antropólogo Sérgio Ferretti^{iv} traz importantes reflexões sobre a história do tambor de crioula no Maranhão, analisando a importância e características desta manifestação cultural popular, a partir de uma releitura dos trabalhos realizados pela MPF (Missão de Pesquisas Folclóricas), coordenada por Mário de Andrade, então Secretário Municipal de Cultura de São Paulo, em 1948.

As pesquisas da MPF apontavam o tambor de crioula e o tambor de mina como “duas formas intercorrentes de feitiçaria”, mas respeitando a época em que foi realizada a pesquisa, Ferretti (2006) afirma que “certamente se escrevesse hoje, Mário de Andrade não designaria estas músicas como feitiçaria, mas como músicas religiosas populares ou com outra terminologia mais adequada” (p. 3).

O artigo do professor Sérgio Ferretti aborda um marco teórico dos cuidados com os estudos sobre as terminologias dos temas relacionados à religião africana nas Américas, principalmente, sobre a necessidade de se reformular e reinterpretar, em profundidade, os conteúdos filosóficos, místicos e simbólicos das religiões e suas relações com as representações culturais.

Em se tratando do tambor de crioula, Ferretti afirma: “embora não seja dança

especificamente religiosa, há múltiplas relações entre o tambor de crioula, a religiosidade popular e o tambor de mina”; e finaliza, “na cultura do povo, diversão e divertimento, sagrado e profano, nunca estão completamente separados” (p. 6-7).

Neste artigo, pretendemos apontar as manifestações do sagrado e do profano no tambor de crioula, especificamente, no Maranhão, segundo as contribuições do historiador das religiões Mircea Eliade (1992) e o imaginário de Gilbert Durand (1997). Como referencial teórico, utilizaremos ainda as pesquisas do professor Sérgio Ferretti sobre o tambor de crioula no Maranhão e a entrevista e visita com Janilce Márcia Fonseca^v, que realizou uma visita orientada conosco na Casa do Tambor de Crioula, em São Luís, capital do Maranhão, oportunidade em que nos relatou muitas informações sobre o tambor de crioula, suas histórias, características, representações, simbolismos e manifestações.

Quanto à metodologia, tratou-se de uma pesquisa dividida em duas etapas: na primeira, realizou-se a pesquisa bibliográfica em que se destacam referenciais teóricos como Ferretti (2012), Ramassote (2007), IPHAN (2019), Eliade (1992), Durand (1997), Campbell (2006); a segunda, construiu-se a partir da pesquisa de campo realizada na Casa do Tambor de Crioula, com a visita orientada. A visita técnica à Casa do Tambor de Crioula ocorreu no dia de 16 de

janeiro de 2019 e serviu de ponto de partida para o presente artigo.

Assim, no primeiro capítulo, apresentaremos as características do tambor de crioula no Maranhão, a partir das informações contidas nos documentos históricos do IPHAN, bem como, nas narrativas da entrevista com Janilce (guia-monitória), na Casa do Tambor de Crioula. Além disso, utilizaremos também artigos do professor Sérgio Ferretti que nos deixou um grande legado sobre os estudos do tambor de crioula no Maranhão.

No segundo capítulo, faremos uma análise de alguns elementos do tambor de crioula à luz do imaginário e da história das religiões, destacando quais desses elementos são carregados de simbolismos do sagrado e/ou do profano. Assim, temos como sagrados a noção de “centro”, as formas circulares do tambor e a forte ligação religiosa com o catolicismo (ligação com São Benedito). Do lado profano, discutiremos sobre a sexualidade e o erotismo da dança e a cachaça.

Por fim, faremos as nossas considerações finais sobre o tema, destacando que tanto os elementos sagrados apresentados, quanto os profanos, possuem fortes matrizes africanas, o que ratifica a forte herança da cultura do continente africano na formação cultural do povo brasileiro.

1. O TAMBOR DE CRIOLA NO MARANHÃO: CARACTERÍSTICAS

O Maranhão, um dos estados do Brasil que se destaca como lugar de maior atrativo turístico por conta da sua diversidade artístico cultural imaterial: São João (festas juninas), Bumba-meu-Boi, Cacuriá, Casa das Minas, Festa do Divino Espírito Santo, Blocos Carnavalescos Tradicionais e tantas outras manifestações que atraem turistas de todo canto do mundo, tem como um dos maiores atrativos culturais imateriais também o tambor de crioula, que é referência ou característica quando se fala do Estado.

147

Podemos dizer que o tambor de crioula é conhecido como uma dança de origem de matriz afro-brasileira, de configuração organizacional dos brincantes em círculo e movimentos coreográficos não ensaiados (livres), mas que preserva muito o giro com o balanço da saia longa rodada sempre bem harmonizada com o canto e a sonoridade musical dos tambores chamados de parelha (IPHAN, 2019a).

Segundo Ferretti (2006), a parelha é “a denominação que se dá para o conjunto dos três tambores” (p. 4) que compõem o tambor de crioula: o tambor grande, o meião e o crivador. Os tambores que compõem a parelha do tambor de crioula são três, todos eles para serem tocados necessitam que o tocador se sente sobre eles como um cavaleiro que monta em seu cavalo e

cada um deles tem a sua função musical sonora e são tocados de forma diferenciada.

O meiaño é posicionado completamente em contato com o chão somente com um pequeno apoio de pedaço de madeira para não rolar e o tocador fica totalmente sentado sobre o mesmo. Dos três tambores ele é o que tem a função de marcação, por isso é o primeiro a ser tocado. O crivador, assim como o meiaño, também necessita de um apoio para ser tocado, dessa forma, o tocador utiliza a mesma posição que o tocador do meiaño para tocá-lo e também faz parte da marcação.

Já o tambor grande ou rufador faz o papel de solista, o tocador monta sobre o mesmo de pé, com os joelhos flexionados, com o instrumento amarrado em sua cintura. A matraca também é utilizada e produz o seu som com batucadas no tambor grande por outro tocador nas extremidades finais da estrutura do corpo do tambor grande. Os tambores são produzidos manualmente e construídos com madeiras específicas. Para a parte superior é utilizado couro de animal.

Na manifestação cultural popular, identificamos os brincantes a partir dos seus lugares de função na roda: as mulheres são chamadas de coreiras, brincantes dançarinas que em sua maioria formam a roda bailando com suas vestes, sempre bem estampadas, de saias longas e rodadas com blusas de cores fortes, turbantes ou algum outro elemento decorativo

que seja posto na cabeça, como tiaras decoradas com flores, dando uma conotação de proteção a região (SOUSA, 2019). Elas também fazem parte da toada vocálica que somando com todos os brincantes formam um grande coral acompanhando os cantores.

São as coreiras que praticam a umbigada, serve como um convite tanto para entrar como para sair da roda, existe também a pungada que é uma reverência ao tambor grande. A coreira cumprimenta todos os tambores, porém, só faz esse ato de pungr na frente do tambor grande. A coreira quebra na frente do tambor para a direita e para a esquerda de acordo com a batida do coreiro, eles entram em sintonia nesse momento (SOUSA, 2019).

A pungada pode ser mais que um ato ¹⁴⁸ somente de reverência ao tambor grande, também se nota um respeito por todos os tambores por parte das coreiras como algo sagrado^{vi}, pois, antes mesmo de pungr, ocorre o cumprimento à parelha.

Já na umbigada se observa que, para além do convite de entrada ou saída da roda, acontece uma troca de energia através do toque mútuo do umbigo entre duas pessoas (coreiras), que se consagra no centro da roda, seguida sempre de gritos que tornam o ato de reciprocidade ainda mais importante naquele momento.

Como podemos observar, segundo Janilce Sousa (2019), a pungada é diferente da umbigada, mas existem outras definições já registradas como, por exemplo, nos documentos do IPHAN:

Uma dançante de cada vez faz evoluções diante dos tambozeiros, enquanto as demais, completando a roda entre tocadores e cantores, fazem pequenos movimentos para a esquerda e a direita; esperando a vez de receber a punga e ir substituir a que está no meio. A punga é dada geralmente no abdômen, no tórax, ou passada com as mãos, numa espécie de cumprimento. Quando a coreira que está dançando quer ser substituída, vai em direção a uma companheira e aplica-lhe a punga. A que recebe, vai ao centro e dança para cada um dos tocadores, requebrando-se em frente do tambor grande, do meio e o pequeno, e repete tudo de novo até procurar uma substituta (IPHAN, 2019b, p. 2).

Os coreiros são divididos entre os tambozeiros que em sua maioria nos grupos de tambor de crioula são mais de três para poder acontecer o revezamento durante a apresentação, tem o cantador que é o que puxa os cantos. Os coreiros, assim como as coreiras, estão sempre bem vestidos. A indumentária é composta por calça, camisa de cores fortes, inclusive, hoje é muito comum se observar os coreiros com as camisas das mesmas estampas como se fosse um fardamento, esse mecanismo serve como estética para o grupo, mas principalmente para padronização e identificação daquele grupo (SOUSA, 2019).

Outro elemento que não pode faltar na composição da indumentária dos coreiros é o chapéu, caso o coreiro tenha esquecido o chapéu, ele ficará de fora da roda e não tocará os tambores a menos que no ato do revezamento dos tambozeiros aconteça o empréstimo do chapéu do tambozeiro que está se retirando

naquele momento, para que o novo tambozeiro possa assim entrar com a indumentária completa (SOUSA, 2019).

Outro ponto importante que não podemos deixar de destacar nesta luta histórica do tambor de crioula é a inauguração da **Casa do Tambor de Crioula**, localizada na Rua Portugal, nº 309, Praia Grande, Centro Histórico de São Luís/MA.

A Casa é um espaço para fortalecimento do processo de salvaguarda da manifestação. Tem caráter museológico, antropológico e sociológico, bem como de um centro de pesquisa, memória e documentação da história dos afrodescendentes, além de ser um local de difusão da manifestação (SECTUR/MA, 2019).

149

A motivação para a construção deste artigo partiu de uma visita técnica, solicitada pelas coordenadoras^{vii} do GEPPAC (Grupo de estudos e Pesquisas em Patrimônio Cultural), do PGCULT (Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade – Nível Mestrado), da Universidade Federal do Maranhão (UFMA), a fim de que os pesquisadores do grupo escrevessem artigos sobre o tambor de crioula no Maranhão.

Na visitação do museu, fomos muito bem recebidos pela Janilce (guia-monitória) que, prontamente, nos ofereceu uma visita guiada, na qual nos conduziu pelas instalações do museu e nos relatou a história do Tambor de crioula, as características, a diversidade das manifestações da brincadeira nas diferentes regiões do Estado, a semelhança do tambor de crioula com outras

expressões culturais populares, enfim, tivemos uma hora de muito aprendizado e trocas de experiências sobre o tambor de crioula.

A Casa do Tambor de Crioula representa a concretização de um estabelecimento cultural com suas referências, com o objetivo de promover a difusão e reprodução desse bem cultural:

O IPHAN comprou o imóvel que até então era um casarão abandonado que tinha pegado fogo na década de 80 e foi mais de dois anos de obra pra está transformando esse espaço no que é hoje. A casa ela tem a vontade ser um lugar de vivência de referência e não só de um museu, até porque nós temos diversos museus aqui no reviver e ele não tem o que a casa tem que é essa questão da manifestação cultural envolvida dentro da casa. O tambor de crioula ele vive dentro da casa. Tanto que hoje mesmo nós temos a apresentação de dois grupos de tambor às 18h e às 19h. A casa vai servir também de uma fonte de pesquisa, temos salas que são chamadas de transmissão do saber, para quê? Os detentores eles vão estar dando oficinas de percussão, de dança, de fabricação de tambores, fabricação das indumentárias pra população como uma forma de preservar. O patrimônio imaterial faz isso, preservar e transmitir-lo. Então a casa ela tem toda essa vontade de tá levando tambor de crioula pra frente. Nós temos esse espaço aqui que é chamado de museu, mas essa não é a vontade da casa porque o museu nós entendemos assim, são peças antigas que foram perdidas em algum momento da história e estão reunidas em lugar para ficar sendo contemplada ou que até não existem mais. E não é o caso do tambor de crioula. O tambor de crioula ele nasceu nas senzalas e existe até hoje, está vivo, então é uma manifestação viva não é algo extinto (SOUSA, 2019).

Na entrevista da Janilce, vemos a importância da Casa do Tambor de Crioula para os detentores e guardiões deste legado cultural

imaterial. A Casa é um espaço cultural de multiuso destinado a exposição permanente (pequenas esculturas de barro de uma apresentação de tambor de crioula, apresentações /vivências (um pátio no fundo da casa para apresentações), atividades de ensino e formação, oficinas de saberes tradicionais (ritmo/dança, confecção de indumentárias, tambores, artesanato e inúmeras formas de produção e reprodução material e imaterial sobre a manifestação). No último andar fica a administração e “temos um estúdio que vai servir para a gravação de CD e DVD de grupos de tambor de crioula” (SOUSA, 2019).

150

2. MANIFESTAÇÕES DO SAGRADO E DO PROFANO NO TAMBOR DE CRIOLA

A escolha de falar sobre o sagrado e o profano no tambor de crioula se deu por nossa preocupação em destacar a riqueza simbólica que é estabelecida na performance desta apresentação cultural. Além de possuir uma variedade de elementos característicos e próprios de sua manifestação, tais como, os elementos coreográficos (a dança, as vestimentas), poéticos (as toadas), musicais (os tambores), o tambor de crioula carrega em si uma profunda dimensão religiosa, que mescla uma estreita relação com os grupos étnicos afro-brasileiros (fortes traços africanos) e práticas religiosas de influência das religiões ocidentais, como o Cristianismo,

presentes no pagamento de promessas e louvor a São Benedito (RAMASSOTE, 2007, p. 101).

Como bem lembra o historiador das religiões Mircea Eliade (1992), “os modos de ser sagrado e profano dependem das diferentes posições que o homem conquistou no Cosmos” (p. 15), e os estudos da etnologia cultural e da história das religiões vêm demonstrar que “as reações do homem diante da natureza” são condicionadas muitas vezes pela cultura e, em última instância, pela história.

O espaço sagrado tem uma forte ligação com o “Centro” do mundo. Ele não é homogêneo. Apresenta roturas, quebras, porções diferentes das outras, que as diferencia dos outros espaços. Para Eliade (1992), o “Centro” equivale à criação do mundo, ou seja, a manifestação do sagrado funda ontologicamente o mundo.

Por esta razão, Eliade (2002) compreende que “todo microcosmo, toda região habitada, tem o que poderíamos chamar um ‘Centro’, ou seja, um lugar sagrado por excelência” (p. 35). É neste “centro”, neste lugar sagrado, que o sagrado se manifesta totalmente sob a forma de hierofanias^{viii} elementares, que se manifestam de diferentes formas ou maneiras.

No tambor de crioula, a riqueza destes elementos ultrapassa a imaginação, visto que se trata de uma expressão cultural popular realizada em espaço aberto. Pode ocorrer em qualquer lugar, desde que haja espaço para a parilha de

tambores tocar, os cantadores cantarem e a dança circular se propagar com as coreiras, qualquer lugar se torna sagrado com o tambor de crioula, ou seja, a prática cultural se torna o “Centro” do mundo’.

Para os brincantes do tambor de crioula, aquele espaço comum, simples, antes comum a todos que passam, que vão e vem, de repente, é interrompido, demarcado, ocupado, torna-se “sagrado”. Quando a fogueira acende, os couros esquentam, os tambores soam e os primeiros gritos e cantos ecoam, o círculo se forma. É a demarcação, a quebra, a rotura; nasce, assim, o espaço sagrado.

A **forma circular** da performance do **151** tambor de crioula é outra referência ao “Centro”, ao processo de sacralização do espaço. Mais do que isso, o movimento circular da dança, traçada pelas coreiras, reproduz o que Gilbert Durand denomina de “símbolo cíclico”:

Esses símbolos agrupam-se em duas categorias, segundo se privilegia o poder de repetição infinita de ritmos temporais e o domínio cíclico do devir ou, pelo contrário, se desloca o interesse para o papel genético e progressista do devir, para essa maturação que apela aos símbolos biológicos, por que o tempo faz passar os seres através das peripécias dramáticas da evolução (DURAND, 1997, p. 282)

O **símbolo cíclico**^{ix} remete ao ciclo do eterno retorno. É um ritual de renovação, como ocorre com as festividades cíclicas do nosso calendário anual, em que se destacam os rituais de regeneração e rituais com intenção de

recomeço: Natal (preparação para o fim de um ciclo – união familiar), Ano Novo (integração dos contrários – recomeço do tempo), Carnaval (festa da carne – hora do pecado), Semana Santa e Páscoa (purificação – salvação – ressurreição de Cristo), entre outros.

Vale lembrar que existem várias imagens isomorfas do “ciclo” ou “círculo” no imaginário durandiano. Tem-se, por exemplo, a roda zodiacal, com os doze signos do zodíaco, que remetem aos doze meses do ano, ou as quatro estações do ano, ou ainda aos ciclos lunares e suas relações com os cultos agrários.

No tambor de crioula, as mulheres coreiras usam saias longas e rodadas e giram em movimentos circulares sobre o seu próprio centro de gravidade. Além disso, giram em círculo dentro da grande roda. Na descrição de Ramassote (2006), “Não só o espaço de apresentação é circular, como as saias das mulheres têm que ser amplas para em determinado momento rodarem, assim como a frente, a ‘face’ dos tambores é redonda. As toadas também circulam, tendo as mais reconhecidas e amplamente divulgadas entre os grupos” (p. 47).

Outro aspecto que podemos destacar no processo de sacralização do espaço do tambor de crioula é a **forte ligação religiosa** que a performance possui com São Benedito, um santo católico, negro, de origem africana.

São Benedito, o santo protetor dos negros aparece no teatro das memórias como um escravo que foi à mata, cortou um tronco de árvore e ensinou os outros negros a fazer e a tocar o tambor. Outras vezes ele surge como o cozinheiro do monastério que levava comida escondida em suas vestes para os pobres. Mas em muitos casos não há uma narrativa geral sobre o tambor e sua origem ancestral e sim a história específica de determinado grupo de tambor, demonstrando que naquilo que costumamos chamar de cultura popular há espaço para a individualidade, a diferenciação (IPHAN, 2019b, p. 1).

Há um sincretismo muito forte de São Benedito com o tambor de crioula, principalmente, no que diz respeito ao ato de caridade do “cozinheiro do monastério” que levava comida escondida para dar aos pobres. Por isso, no dia dos tambores de pagadores de promessa há muita fartura de alimentos para oferenda.

A comida na festa de São Benedito adquire uma importância significativa. Distribuí-la não representa apenas alimentar os convidados, mas seguir o exemplo de caridade do santo, demonstrar abundância, superação das dificuldades. E o seu preparo além de unir brincantes e comunidade, revela aspectos fundamentais para a continuidade destas práticas. O cardápio é popular: galinha, carne de gado e porco, torta de camarão, macarrão, tapioca, farofa e bolos (IPHAN, 2019b, p. 2).

Os tambores de “pagadores de promessa”, geralmente, têm data certa, ou seja, não ocorrem a qualquer momento. Costumam acontecer no dia 08 de agosto, dia de São Benedito. Os alimentos em fartura, no dia de pagamento de promessas, representam no

imaginário durandiano o mesmo das ceias dos rituais de renovação que ocorrem no calendário gregoriano, que também são classificados como **símbolos cíclicos**.

Até agora, apontamos alguns elementos do tambor de crioula que possuem relação com o sagrado. Passaremos, a seguir, a discutir sobre alguns elementos do tambor de crioula que costumam ser rotulados pelo senso comum como “profanos”.

O primeiro é a forte **sensualidade e erotismo** realizado durante a dança das coreiras e que apresenta um clímax no momento da punga (ou pungada ou umbigada) – “movimento coreográfico no qual as dançarinas, num gesto entendido como saudação e convite, tocam o ventre umas das outras” (RAMASSOTE, 2019b, p. 16)

Há uma forte sensualidade na dança das coreiras, tanto pelo movimento das saias longas e rodadas, que hora sobem, hora descem, como a mostrar e esconder algo por baixo; quanto pela umbigada, que faz com os corpos se comuniquem rapidamente, causando uma breve fricção. Segundo Ferretti, “a umbigada ou punga é um elemento importante na dança do tambor de crioula. No passado, foi vista como elemento erótico e sensual, que estimulava a reprodução dos escravos” (2006, p. 6).

No imaginário durandiano, a fricção é isomorfa do fogo, que por sua vez, é símbolo do sexo. “Tecnologia e mitologia encontram-se

neste ponto: a fricção rítmica, quer seja oblíqua ou sobretudo circular, é o processo primitivo para fazer fogo” (DURAND, 1997, p. 332). A fricção do contato corporal simboliza a produção do fogo sexual, portanto, na imaginação humana é muito comum ter-se o resultado da excitação, ou fogo sexual, quando se vê performances de corpos em fricção, tais como ocorrem no *kama sutra*^x. O imaginário nos oferece um cosmos de isomorfismos e simbolismos que nos permite compreender melhor esta relação do tambor de crioula com a rítmica sexual, tal qual a reprodução do fogo.

O antropólogo Joseph Campbell^{xi} em *Mitos de luz: metáforas orientais do eterno*,¹⁵³ explicita que na mitologia hindu, a serpente de chacra – *raja ioga* – tem no seu segundo ponto de chacra este fogo sexual a que se refere Durand (1997). Segundo Campbell (2006), o “segundo chacra acha-se ao nível da genitália e chama-se *swadhishtana*, que significa ‘seu refúgio predileto’. Esse é o chacra que está totalmente centrado na experiência do *prazer*, ou *kama*” (p. 54).

No imaginário antropológico durandiano, vê-se a potencialização do sentido simbólico deste ritual ígneo, visto que o ritmo cíclico, o mesmo que produz o fogo sexual, é “o ciclo natural da frutificação e da vegetação sazonal” (DURAND, 1997, p. 296), ou seja, há uma estreita relação natural entre os movimentos produzidos no tambor de crioula com os cultos

agrários existentes nos diversos mitos sobre a lua – outro grande “círculo”.

Para Durand (1997), “o drama lunar está em estreita correlação com os cultos agrários. A planta e o seu ciclo são uma redução microcósmica e isomórfica das flutuações do astro noturno” (p. 296). Portanto, não se pode negar que, por mais que o tambor de crioula, nos dias de hoje, não represente diretamente uma expressão cultural popular com intenção de cultuar os ritos agrários, não se pode negar que os elementos internos que a caracterizam, como os movimentos circulares, o batuque dos tambores, a oferta dos alimentos, configuram uma herança cultural de que esta performance, algum dia, por mais diferenciada que tenha sido do que é hoje, cumpria simbolicamente este papel.

Quando ouvimos a entrevista da Janilce, deparamo-nos com a mesma significação dos rituais cíclicos de reprodução e fertilização descritos por Durand aos ciclos lunares:

A pungada essa questão de fazer reverencia ao tambor e após fazer a pungada ela se dirige ao meio da roda e ali uma companheira as vezes já está esperando ela e a umbigada ela serve como um convite seja pra entrar ou pra sair da roda e ai elas tocam essa região do umbigo que deriva o nome de umbigada e essa questão da umbigada ela também remete a fertilidade a questão da mulher poder tá reproduzindo uma outra vida que é muito valorizada também em África, então é um está conectado ao outro (SOUSA, 2019).

Nota-se claramente como a prática da umbigada carrega um simbolismo da fertilidade

que nos transporta imediatamente às raízes culturais da África. Algumas mulheres “watusi”, da República do Congo, na África, reproduziam os movimentos das garças durante a “Dança das Garças Coroadas: na dança de aproximação nupcial, as garças ou a gralha levantam as asas e as patas, baixam a cabeça ao peito e voltam a levantá-la enquanto se movem em círculo. Assim, as mulheres “watusi” acompanham os movimentos com sons rítmicos e irregulares, em parte canto, em parte grito (WOSIEN, 1997, p. 86).

Não seria estranho imaginar que a umbigada tenha as suas origens nos rituais de danças sagradas ocorridas em alguma região da África. Maria Gabriele Wosien (1997)^{xii}, grande coreógrafa e pesquisadora sobre Dança Circular Sagrada afirma que “o homem que aprendeu a dançar observando os animais imitava os ruídos e movimentos destes numa tentativa de igualar-se à divindade que neles habitava” (p. 86). 154

A umbigada é uma herança transmitida geração após geração entre os povos de matrizes africana, marcada por um forte misticismo. É uma característica muito destacável nas apresentações de tambor de crioula, que de uma forma ou de outra reproduz os movimentos e performances de ancestrais negros trazidos da África, ainda que no momento da performance pareça simplesmente uma brincadeira, sem valor, sem sentido, ou seja, simplesmente para brincar, dançar e se divertir, como alguns interpretam.

Outro aspecto profano do tambor de crioula que destacamos é a **cachaça**. Mas antes de analisarmos este elemento, faz-se necessário trazer à tona uma reflexão muito importante do professor Ferretti, que já havíamos citado na introdução deste artigo, sobre *Mário de Andrade e o Tambor de crioula*:

Embora seja uma dança eminentemente festiva, que se realiza ao longo do ano e inclusive no carnaval, o Tambor de crioula possui diversas relações com a religiosidade popular, não sendo correto afirmar que é manifestação exclusivamente profana, como querem alguns, pois como dissemos, na cultura popular o sagrado e o profano encontram-se intimamente relacionados. O tambor de crioula se relaciona tanto com o catolicismo popular como com o tambor de mina (FERRETTI, 2006, p. 6).

O depoimento do professor Ferretti destaca a importância do olhar que se propõe quando se analisa a religiosidade do tambor de crioula. Sobre este ponto de vista podemos afirmar que existe religiosidade ou não no tambor de crioula? Podemos afirmar que a cachaça é um elemento profano existente nesta expressão cultural popular?

Se o olhar do pesquisador levar em consideração o aspecto das religiões ocidentais afirmará certamente que, conforme os preceitos do catolicismo, a cachaça é uma bebida alcoólica, portanto, uma bebida pagã, profana. Por outro lado, partindo da análise do olhar do próprio brincante, o valor simbólico da bebida é outro.

Tem a bebida, que no tambor de crioula sem bebida não vai, né. Não é muito, mas não pode faltar, também. A cachaça é só pra esquentar os brincantes, quando não se tem se reclama logo: ‘Ô tambor seco!’ – Ivaldo Duarte, do tambor Proteção de São Benedito (IPHAN, 2019b, p. 2)

Para os brincantes do tambor de crioula, a cachaça é sagrada, é a fonte de energia para tocar, cantar e dançar tantas horas sem parar. Se a rítmica sexual equivale ao fogo interno/primitivo do brincante, como analisamos acima, a cachaça é isomorfa do fogo externo, o combustível que alimenta o fogo interno.

A cachaça representa simbolicamente uma bebida com propriedades “mágicas”, que 155 confere força e energia aos brincantes. Na literatura, diversas são as mitologias sobre este tipo de bebidas, como o "Segredo da Jurema", cuja guardiã era Iracema, que era uma espécie de alucinógeno que conduz aquele que bebe a um estado de sonho. Essa bebida só poderia ser preparada pela virgem Iracema que, designada pelo deus Tupã, era a responsável pela elaboração da bebida.

Por isso, quando o tambor de crioula não tem cachaça, ele esfria, como dizem os brincantes: “Ô tambor seco!”, fazendo alusão ao fato de que a brincadeira perde a graça, perde o sentido. Segundo o IPHAN, “o ‘não seca’ é a maior atração da festa, é um filtro cheio de cachaça com um copinho que pode encher, mas não pode botar fora, se encher tem que tomar!”.

Por isso, mesmo que para o catolicismo seja considerado um elemento profano, dificilmente, será entendido pelos brincantes dessa maneira. Ao contrário, como bem lembra Ferretti, “existem distinções entre religião e festas populares, sobretudo na percepção dos que participam destas manifestações. O tambor de crioula é uma dança de divertimento que se caracteriza pela importância da punga” (2006, p. 6).

Em suma, parafraseando o próprio Ferretti (2006) “na cultura popular o sagrado e o profano encontram-se intimamente relacionados”, perceber esses elementos, considerando, principalmente, os valores simbólicos dos brincantes, respeitando a herança das matrizes africanas ainda existentes nesta manifestação cultural popular, são missões que nos cabem, enquanto pesquisadores e apreciadores, para preservação e manutenção desta riqueza cultural muito forte no Maranhão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como dissemos no início deste trabalho, pretendíamos fazer uma reflexão sobre os elementos sagrados e profanos do tambor de crioula no Maranhão, destacando os pontos de convergência desta manifestação cultural com as suas raízes africanas. Ficou claro que ainda há muitos outros elementos da dança para serem discutidos, como, a vestimenta, a coreografia, os

cânticos, entre outros; mas dado o pouco espaço para este manuscrito, optamos por apontar apenas alguns destes elementos como o aspecto circular, a religiosidade, a cachaça, a sensualidade e o erotismo da punga e da umbigada.

Como argumentamos no decorrer do artigo, o tambor de crioula no Maranhão é uma das manifestações populares mais conhecidas e procuradas pelos turistas. As características que mantém de herança com as matrizes africanas são um enorme atrativo, por quem se interessa pela cultura afro-brasileira.

As referências ao sagrado e profano no tambor de crioula dependem também do olhar de quem analisa os elementos desta manifestação cultural popular. Durante anos, a cultura afrodescendente sofreu preconceitos na sociedade brasileira, por isso, muitas expressões culturais de matrizes africanas sofreram adaptações e transformações da cultura ocidental para sobreviverem até os dias de hoje. Não foi diferente com a capoeira, com o tambor de crioula, com o tambor de mina, e muitas outras manifestações afro-brasileiras.

Por fim, esperamos ter contribuído para uma reflexão sobre alguns elementos do sagrado e do profano no tambor de crioula do Maranhão, estabelecendo um diálogo sobre as relações culturais entre o Brasil e a África a partir das representações, simbolismos e singularidades deste patrimônio imaterial do Maranhão. As

questões aludidas tiveram a intenção de aguçar o leitor para outros olhares sobre o assunto, abrindo novas perspectivas à luz do imaginário e da história das religiões, mas respeitando as críticas e contraposições que vierem a surgir com as nossas reflexões.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Marilande Martins; SILVA, Antonielton Vieira da. Entrevista com Sérgio Ferretti. In: **Revista Virtual Outros Tempos**, v. 15, n. 25. São Luís/MA, UFMA, 2018.
- CAMPBELL, Joseph. **As Máscaras de Deus: mitologia ocidental**. São Paulo: Palas Athena, 2004.
- _____. **Mitos de Luz: metáforas orientais do eterno**. São Paulo: Madras, 2006.
- DURAND, Gilbert. **As Estruturas Antropológicas do Imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. **A imaginação simbólica**. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1988.
- ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. São Paulo/SP: Martins Fontes, 1992.
- _____. **Imagens e símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso**. São Paulo/SP: Martins Fontes, 2002.
- FERRETTI, Sérgio. **Tambor de crioula, ritual e espetáculo**. 2. Ed. São Luís: Comissão Maranhense de Folclore/SECMA/LITHOGRAF, 1995.
- _____. Mário de Andrade e o Tambor de crioula no Maranhão. In: **Revista Pós-Ciências Sociais**, v.3, n. 5. São Luís/MA, UFMA, 2006.
- GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4 ed. São Paulo: Atlas, 2002.
- IPHAN. Dossiê do Tambor de crioula. Brasília: Instituto Patrimônio Histórico Nacional, [s.d.]. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/dossie15tambor.pdf>. Acesso em 22/02//2019a.
- _____. **São Benedito e Tambor de crioula**. Brasília: Instituto Patrimônio Histórico Nacional, [s.d.]. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/S%C3%A3o%20benedito%20e%20o%20Tambor%20de%20Crioula.pdf>. Acesso em 22/02//2019b. 157
- JUNG, Carl Gustav. **O homem e seus símbolos**. 6ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- MOYA, Leisi Fernanda e GERSTNER, Lonise. **Um bate-papo com Maria-Gabriele Wosien, Co-criadora das Danças Circulares Sagradas**. Entrevista realizada no dia 24 de julho de 2017. Disponível em: <https://dancacircular.com.br/waUpload/bate-papo-com-m-00000000-02082018211359.pdf>. Acessado em 13 de janeiro de 2020.
- RAMASSOTE, Rodrigo Martins. **Notas sobre o registro do Tambor de crioula: da pesquisa à**

salvaguarda. IN: Revista Pós Ciências Sociais, v.4, n. 7, jan./jun., São Luís/MA, UFMA, 2007.

_____. **Os tambores da ilha.** São Luís/MA: IPHAN, 2006.

SECTUR/MA. **Casa de Tambor de Crioula do Maranhão.** Governo do Estado do Maranhão: Secretaria de Turismo, São Luís/MA. Disponível em: <http://www.sectur.ma.gov.br/casa-do-tambor-de-crioula-do-maranhao/#.XHGO4hKjIU>.

Acessado em 21 de fevereiro de 2019.

SOUSA, Janilce Márcia Fonseca. **Entrevista sobre a Casa do Tambor de crioula.** São Luís/MA: Casa do Tambor do Crioula, 2019.

WOSIEN, Maria-Gabriele. **Danças Sagradas: o encontro com os deuses.** Rio de Janeiro: Edições Del Prado, 1997 (Coleção Mitos, Deuses, Mistérios).

NOTAS

ⁱ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (PGCult) da Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Graduação no Curso de Licenciatura em Ciências Humanas/Sociologia pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA), Campus de São Bernardo. Atualmente pesquisa sobre Memória, Identidade e Patrimônio do Quilombo Saco das Almas, em Brejo/MA, sob orientação da professora Dra. Conceição de Maria Belfort de Carvalho.

ⁱⁱ Possui graduação em Turismo pela Universidade Federal do Maranhão (1997), Especialização em Planejamento Ambiental pela Universidade Federal do Maranhão, mestrado em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2001) e Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2009). Professora da Universidade Federal do Maranhão. Professora Permanente do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal do Maranhão.

ⁱⁱⁱ Professor Adjunto IV do Curso de Licenciatura em Ciências Humanas/Sociologia da UFMA/Campus de São Bernardo. Coordenador do Grupo de Estudos e Pesquisas em Meio Ambiente, Desenvolvimento e Cultura (GEPEMADEC), na linha de pesquisa 1: "Imaginário, cultura e meio ambiente".

^{iv} Professor Emérito da Universidade Federal do Maranhão e Bolsista Produtividade CNPQ, Sérgio Ferretti pesquisou religiões de matriz africana e manifestações da cultura popular e negra durante mais de 40 anos no Estado do Maranhão, e formou gerações de pesquisadores dedicados ao estudo de expressões da cultura e da religião e da luta pela igualdade e inclusão social e cultural. Infelizmente, em 23 de maio de 2018, o professor Ferretti faleceu, deixando-nos uma vasta produção acadêmica para ser pesquisada.

^v Janilce Márcia Fonseca Sousa, graduanda do curso de Licenciatura Interdisciplinar em Estudos Africanos e Afro-brasileiros pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA) e mediadora do Centro de referência, vivência e pesquisa Casa do Tambor de crioula em São Luís-MA.

^{vi} Entendemos o sagrado neste artigo como “centro”, lugar em que o sagrado se manifesta totalmente sob a forma de hierofanias elementares, que se manifestam de diferentes formas ou maneiras (ELIADE, 2002). Explicaremos estes conceitos mais detalhadamente no próximo capítulo.

^{vii} As coordenadoras do GEPPaC são as professoras Dr^a. Kláutenys Dellene Guedes Cutrim e Dr^a. Conceição de Maria Belfort de Carvalho – docentes do PGCult – Mestrado em Cultura e Sociedade da Universidade Federal do Maranhão.

^{viii} Para Mircea Eliade (2002), o homem toma conhecimento do sagrado porque este se manifesta, se mostra como algo absolutamente diferente do profano. A hierofania consiste nesta manifestação do sagrado, “manifestando o sagrado, um objeto torna-se outra coisa” (p. 13), assim surgem a “pedra sagrada”, a “árvore sagrada”, que não são adoradas como pedras ou árvores, “justamente porque são hierofanias, “revelam” algo que não é nem pedra, nem árvore, mas o sagrado, o *ganz andere*” (p. 13).

^{ix} Gilbert Durand (1997) divide as imagens em dois grandes regimes: o regime diurno e o regime noturno. No primeiro, encontramos os símbolos teriomórficos (animais/mordicância), nictmórficos (trevas/noite), catamórficos (queda/abismo), que são combatidos na psiquê humana pelos símbolos diaréticos (corte/cisão), espetaculares (luz, ouro), ascensionais (subida/elevação); no segundo, os símbolos cíclicos (antagonismo/dramatização, intimidade), os símbolos do progresso (copula/fricção/ritmo) e os símbolos sintéticos (*coincidentia oppositorum*).

^x Escrito pelo sábio filósofo Vatsyayana, o Kama Sutra é um antigo texto sagrado indiano, um dos mais importantes tratados do mundo a respeito da sexualidade humana. No mundo ocidental, o Kama Sutra é visto com grande curiosidade e excesso de pudores, até o momento em que adaptações de seu conteúdo foram incorporadas à literatura pornográfica. Disponível em: <http://www.sgi.org.br/pt/palavra-chave/kama-sutra/>. Acessado em: 21 de fevereiro de 2019.

^{xi} Joseph Campbell nasceu na cidade de Nova York e morou 25 anos na Índia, onde realizou muitas pesquisas sobre os mitos, mitologias e religiões e nos deixou um grande legado de obras sobre as mitologias do mundo.

^{xii} Maria Gabriele Wosien estudou língua e literatura russa, na Universidade de Londres e finalizou seu doutorado em 1969, com uma tese sobre o Folclore Russo. Filha de Bernhard Wosien (1908-1986) mestre e coreógrafo que dedicou seus últimos anos de vida no desenvolvimento da Dança Circular Sagrada, um meio para se atingir a meditação em movimento. M-Gabriele é colaboradora e coautora desse projeto do pai, no qual tem dado continuidade após sua morte. Seus estudos sobre as tradições rituais ocidentais e orientais resultaram em várias publicações de livros, filmes e a criação de coreografias autorais. Suas coreografias fazem referência aos arquétipos tradicionais dos movimentos e têm como pano de fundo músicas tradicionais. M-Gabriele tem um interesse especial na origem ritualística e religiosa da dança popular. Utiliza também imagens míticas e símbolos sagrados nos seus estudos. Já realizou diversos cursos de formação, palestras, workshops em diversos países, tanto na Europa Ocidental, como na Oriental, e na América do Sul.

Recebido em: 10/01/2020.

Aprovado em: 30/01/2020.

Publicado em: 31/01/2020.