

# **ANAIS**

## **III FÓRUM DE PESQUISA CIENTÍFICA EM ARTE**

*Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 2005*

### **O TAMBOR DE CRIOULA E SUAS CARACTERÍSTICAS**

*Daniel Julio de Souza Farah\**

*RESUMO: O Tambor de Crioula é uma manifestação popular que tem como principais elementos os tambores, os cantos e a dança. Estes atuam reciprocamente formando o conjunto da festa. A festa do Tambor de Crioula, originária do Estado do Maranhão, foi trazida a Curitiba pelo Grupo Mundaréu em setembro de 2003. Os encontros realizavam-se aos domingos no Conservatório de Música Popular Brasileira de Curitiba, atraindo, em grande maioria, participantes atuantes nas áreas de música e dança. Ocorre, assim, pela vinda de uma manifestação do nordeste para o sul do país, mais um processo de miscigenação cultural entre tantos outros já ocorridos em solo brasileiro. Esta pesquisa tem por objetivos relatar as características do Tambor de Crioula, bem como tornar-se um primeiro documento histórico sobre a prática dessa manifestação da cultura popular brasileira em Curitiba.*

### **O TAMBOR DE CRIOULA E SUAS ORIGENS**

#### **Processo Histórico**

Como é sabido, a História da colonização brasileira é marcada, entre outros aspectos, pela exploração escravocrata dos negros trazidos de várias regiões do continente africano. Além de terem sido forçados a deixar sua terra de origem, viram-se dominados por uma classe de cor branca, com hábitos e culturas diferentes, que tentavam suprimir das suas memórias toda uma carga de vivência livre e expressiva, arraigada, provavelmente havia séculos, em sua forma de ser. “Nesse contexto, vivendo sob o julgo do trabalho forçado, torturado e oprimido, poucas chances tinha o negro escravo de praticar os seus rituais de origem”.<sup>1</sup> E, a partir destas proibições, surgia, por necessidades óbvias, a prática de cultos clandestinos.

---

\* Bacharelado do Curso de Música Popular na Faculdade de Artes do Paraná, cursou Ciências Sociais na UFPR em 2000 e 2001. Músico popular, é cantor e percussionista no grupo Bayaka, que interpreta temas tradicionais de vários países, idealizado por Plínio Silva e Liane Guariente. Membro do grupo de composições próprias Universo em Verso Livre.

<sup>1</sup> FERRETTI, S. *Tambor de Crioula: ritual e espetáculo*. 3. ed. São Luís: Comissão Maranhense de Folclore, 2002. p. 32.

Com o passar do tempo, houve uma assimilação por parte dos negros dos símbolos católicos oficiais, o que lhes deu maior liberdade para a prática de seus cultos, sendo que

a partir da escolha dos seus padroeiros, a aproximação dos negros africanos e seus descendentes com o mundo do colonizador foi sempre impregnada de um simbolismo que hoje revela uma extraordinária coerência e uma profunda sabedoria e oportunismo na comunhão forçada com os valores de classe dos senhores.<sup>2</sup>

Nota-se que, apesar de os negros escravos não poderem realizar seus rituais de origem, eles conseguiram encontrar uma brecha que possibilitou, ao menos, a não proibição dos cultos por completo, ou seja, eles conseguiram por interesse e capacidade preservar grande parte de sua cultura ancestral, cultura esta que nos chega até hoje, presente e enraizada na atual sociedade brasileira.

### **O Tambor de Crioula como criação nacional**

Das diversas formas remanescentes da cultura afro-brasileira, existem duas particulares ao estado do Maranhão: o Tambor de Mina e o Tambor de Crioula. Ambas se apresentam em caráter ritualístico, assumindo aspectos de igual particularidade, como o uso dos tambores tocados em ritmo acelerado e da dança normalmente marcada pela força e pela sensualidade das mulheres.

Sua diferença básica, segundo Mário de Andrade, “é a influência primordial africana que se encontra no Tambor de Mina, ao passo que no de Criolo os textos já são sempre em língua nacional”.<sup>3</sup> Continua o autor no mesmo parágrafo: “Em qualquer uma dessas duas formas maranhenses de feitiçaria, os instrumentos empregados no culto são três tambores, trio consagrado que aparece em outras manifestações musicais afro-brasileiras. É evidente que o tambor, cujos toques são de importância capital nas realizações do culto, passou, por extensão, a designar o próprio culto”.

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

talvez a confusão tenha se originado do fato, referido por Mário de Andrade, de tanto numa quanto noutra ocorrência os negros usarem um trio de tambores como fundo musical, para marcar o ritmo. Se no Tambor de Mina os atabaques têm função evidentemente mágica, como em geral na chamada música de feitiçaria, pela força hipnótica que o tam-tam surdo produz, num processo emoliente da vontade perfeitamente compreensível, no Tambor de Crioula os tambores servem para conduzir o ritmo, afirmar a cadência, embora penetrem por igual as fibras do ser no despertar do sensualismo brabo que caracteriza essa dança, extremamente voluptuosa.<sup>4</sup>

<sup>2</sup> FERRETTI. Op. cit., p. 32.

<sup>3</sup> ANDRADE, M. *Música de Feitiçaria no Brasil*. v. 12. São Paulo: Martins, 1933. p. 61.

Sobre o tema de o Tambor de Crioula ser uma criação nacional, cabe aqui uma declaração recolhida pelo antropólogo Sergio Ferretti, no livro de importante pesquisa sobre a cultura maranhense, intitulado *Tambor de Crioula: ritual e espetáculo*. A declaração é do teatrólogo Américo Azevedo Neto:

As informações mais antigas que eu tenho sobre o Tambor de Crioula são as de que ele era feito para esconder exercícios de briga: enquanto que mais para o sul era feito escondido sob o som de berimbau e, no Maranhão, sob o som de tambores. Então o jogo de pernas – segundo informações mais antigas que apurei – era exercitada ao som de tambores; não era propriamente a dança; era como a capoeira da Bahia”. Deduz Américo que com a supressão da escravidão, não havendo mais necessidade por parte dos negros de se exercitarem para a luta contra o opressor branco, “ficou o costume, e aos poucos foi se transformando em uma dança”. Para ele, assim, a introdução da mulher no Tambor de Crioula se deu em época posterior à Abolição, isto é, quando sua conotação básica de luta deu lugar a uma coreografia tipicamente de festa.<sup>5</sup>

O Tambor de Crioula é uma festa que visa à diversão dos participantes por meio da dança, da percussão e do canto, sendo uma criação efetivada pelos descendentes dos negros escravos no Maranhão. Possui elementos que são encontrados em outras manifestações culturais afro-brasileiras, como o uso dos tambores e dos cantos, ambos demonstrando caráter repetitivo e circular. Temos então uma festa-ritual popular, tocada e dançada a princípio só por negros; cantada em língua portuguesa e que, pela sua forma descontraída e animada de ser, já perdura por décadas a fio, resistindo aos preconceitos e às conseqüências do mundo capitalista moderno.

Sabendo que o Tambor de Crioula, na sua origem, era uma prática que pretendia disfarçar exercícios de briga e que, provavelmente, após a abolição da escravatura tenha mudado o caráter do ritual, incluindo a mulher como dançante, tornando-se uma brincadeira festiva, entremos então no aspecto da festa em si, abordando suas características e algumas de suas particularidades.

## **A FESTA DO TAMBOR DE CRIOULA**

### **Características**

Segundo Ferretti,

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

<sup>4</sup> VIEIRA FILHO, D. *Folclore do Maranhão*. Brasília: Cultura, 1973. p. 20.

<sup>5</sup> FERRETTI. Op. cit., p. 51.

punga para entrar. [...] Cada dançante define sua forma individual de dançar; observa-se, contudo, uma unidade coreográfica no conjunto como um todo. Normalmente, não existe quebra de ritmo e todas as dançantes seguem o mesmo compasso dos tocadores.<sup>6</sup>

Sobre o termo *punga*, citado acima, pode-se dizer que é o momento do encontro exato entre a dança e a música, ou seja, há a possibilidade das dançantes e dos *tamborzeiros* brincarem explorando suas evoluções, mas existe um encontro exato entre estes elementos, sentido em ritmo pelo contínuo afastamento e retorno no tempo mais forte da música. Este tempo mais forte é a *pungada*, dada pelo tocador do tambor solista ao mesmo tempo em que a mulher marca na dança.

Sergio Ferretti analisa que

a punga constitui o ponto mais alto da coreografia do Tambor de Crioula. Entre as mulheres, se caracteriza como convite para entrar na roda. Quando a *coreira* está dançando no meio da roda e quer ser substituída, avança em direção a uma companheira aplicando-lhe a punga, a qual por sua vez entra na roda para dar continuidade à dança.<sup>7</sup>

A maneira de dar a punga varia de dançante para dançante, sendo normalmente caracterizado pelo encontro, ou melhor, uma rápida batida entre as barrigas das mulheres que estão dando a *pungada*. Esta forma de contato, tida como muito sensual, é muito respeitada nesta dança, sendo também observada em outras manifestações dançantes afro-brasileiras, tida pelo nome de *umbigada*.

Outro elemento que não pode deixar de ser citado, muito presente em diversas festas de cunho popular no Brasil, é o uso da cachaça. Normalmente cedida pelo organizador da festa, atua desinibindo e anestesiando os brincantes, pois, segundo seu Felipe, um dos tocadores mais antigos do Tambor de Crioula ainda vivo,

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

Mas, seu Leonardo, quando perguntado sobre a organização do Tambor de Crioula, explica: "Não pode beber muito, pra não dá mau exemplo pros outros, tem que ter responsabilidade para resolver todos os problemas do grupo. Resolvê uma coisa pra um, pra outro; não pode deixar entrá quarquê pessoa pra fazê baderna e muitas outras coisas de responsabilidade. Porque se não fô assim, tambô não vai pra frente".<sup>8</sup>

Observa-se nessas palavras a importância social dessa festa, que pela vontade espontânea dos participantes de brincar em conjunto, bem como de manter viva a sua forma

<sup>6</sup> FERRETTI. Op. cit., p. 65-66.

<sup>7</sup> FERRETTI. Op. cit., p. 68.

<sup>8</sup> FERRETTI. Op. cit., p. 80 e 56.

de expressão, desenvolve fortes laços de relações sociais, permitindo assim uma estruturação consciente e organizada, tornando-se uma prática ritualizada por uso. É “portanto difícil definir ou enumerar os diversos motivos que levam os brincantes a realizar o Tambor de Crioula. Estes e vários outros motivos contribuem para que ele seja uma das manifestações mais freqüentes e difundidas no Maranhão”.<sup>9</sup>

## **A MÚSICA DO TAMBOR DE CRIOULA**

### **Introdução**

Tomarei como referência para escrever sobre este item todo o capítulo 4 intitulado “Música”, do livro *Tambor de Crioula: ritual e espetáculo*, de Ferretti, que tem servido como base para a composição desta pesquisa. Informação importante e que realmente servirá como ferramenta para futuras comparações entre diferentes estilos do Tambor de Crioula, é o fato de que “a maior parte do material aqui apresentado foi levantado diretamente em pesquisa de campo – com a participação de ‘seu Felipe’, tocador de crioula, e sua esposa ‘Dona Raimunda’, *coreira*, isto é, dançarina”.<sup>10</sup>

O Tambor de Crioula em Curitiba, trazido em agosto de 2003, diretamente do estado do Maranhão pelo Grupo Mundaréu – que reside em Curitiba e demonstra em seus trabalhos uma extensa pesquisa sobre a cultura popular maranhense – fora a eles ensinado pelo Mestre Felipe, que lá no Maranhão, possui um tambor intitulado “Tambor de Crioula do Mestre Felipe”.

Tendo este primeiro passo do meu trabalho uma preocupação focada em aprender a estrutura e algumas particularidades a respeito do Tambor de Crioula, adianto de momento, que será possível traçar futuras comparações e análises, tanto no aspecto musical quanto no antropológico sobre este tema. Pois essa forma particular de expressão do nordeste do país, provavelmente nunca assistida antes aqui no estado do Paraná, foi aprendida por novos brincantes em Curitiba, originando uma nova fonte de miscigenação cultural.

### **As características dos instrumentos**

O conjunto de instrumentos que acompanha o Tambor de Crioula é denominado pelos seus integrantes de *parelha*. Os três tambores recebem normalmente as denominações de *tambor grande*, *meião* e *crivador*.

---

<sup>9</sup> FERRETTI. Op. cit., p. 57.

<sup>10</sup> FERRETTI. Op. cit., p. 77.

“Os tambores são afinados ao redor da fogueira, cuja altura do som é estabelecida a partir de cada um com relação aos outros. Isso é feito pelos seus próprios tocadores (coreiros), que repetidamente durante essa fase de aquecimento, percutem seus respectivos tambores até sentirem, pelo som emitido, a afinação ideal”.<sup>11</sup> Aqui, vale a pena ressaltar, a título de curiosidade, que o Tambor de Crioula em Curitiba é realizado no Conservatório de Música Popular Brasileira, numa sala em que seria inviável a queima de uma fogueira, sendo assim substituída por um aquecedor elétrico, que os brincantes costumam chamar de “torradeira”.

Quanto à posição dos instrumentos, Ferreti descreve que “são colocados um do lado do outro, na mesma linha, obedecendo à seguinte ordem de conjunto a partir da direita para a esquerda: grande e matraca, meião e crivador. Os dois últimos ficam assentados num pedaço de madeira cilíndrica, enquanto o grande é apoiado no chão e enlaçado à cintura do instrumentista por uma corda”.

Para percutir os tambores, os instrumentistas (coureiros) tomam as seguintes posições: tambor grande – coureiro em pé com o tambor entre as pernas; tambor crivador e meião – coureiro sentado e tambor entre as pernas; matraca – agachado atrás do tambor grande.<sup>12</sup>

Tomando-se em conta a ordem de entrada dos instrumentos no início de uma “marcha”, temos: meião, crivador, grande, matraca e o canto. No Tambor de Crioula do Mundaréu, em Curitiba, é o canto que inicia a marcha. Isso ocorre pelo fato de poucos brincantes do tambor em Curitiba conhecerem os cantos de cor, então, entoam-se primeiro os versos e quando o coro aprende a responder é que entra o meião marcando o ritmo da toada, seguido pelo crivador e depois pelo tambor grande. Existe ainda a possibilidade das palmas como elemento sonoro, apresentadas pelos brincantes em momentos de euforia na roda.

## Melodias e letras

A parte melódica do Tambor de Crioula é proporcionada pelos cânticos das toadas e dos improvisos. Ferretti analisa que “como ocorre com outras formas da música negra do Brasil, nota-se a visível influência ou sincretismo com as formas melódicas portuguesas”.<sup>13</sup>

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

Um solista, logo após a entrada e aos primeiros toques dos tambores, ‘puxa’ uma toada chamada por alguns de ‘toada de levantamento’ e que pode, independentemente, ter sido improvisada naquele instante ou ser alguma dentre as centenas já existentes e que são do conhecimento de todos. A seguir, o coro composto pelos instrumentistas e demais homens coreiros presentes na roda (que podem também improvisar ou apenas cantar o coro) e uma parte das mulheres dançantes (coreiras) repete algumas vezes a toada por inteiro ou parte dela, passando esse canto a compor uma espécie de estribilho (refrão) para futuras improvisações desse primeiro solista ou de outros que assim o queiram. Não existe uma ordem específica de número de toadas a serem ditas por um mesmo cantador (que em alguns lugares chamam de ‘cabeceira’), bem como qualquer dos presentes à roda pode puxar uma toada, seja sua ou não. [...] Pela forma livre como são ‘puxadas’ as toadas e improvisados os ‘versos’, nota-se não haver uma seqüência

<sup>11</sup> FERRETTI. Op. cit., p. 81.

<sup>12</sup> FERRETTI. Op. cit., p. 81.

<sup>13</sup> FERRETTI. Op. cit., p. 91.

pré-estabelecida de temas abordados no Tambor de Crioula, ao mesmo tempo que, partindo de uma primeira toada que verse sobre tema, podem ser criados improvisos sobre os mais variados e muitas vezes disparatados temas.<sup>14</sup>

Fato observável no Tambor de Crioula do Mundaréu é a mudança do registro vocal por parte de alguns cantores. Durante uma mesma toada, cantam ora agudo, ora grave, variando esse processo de acordo com a sua vontade. Outro caso interessante é notado quando o *verseiro* sente a necessidade de que o coro cante com mais força e empolgação, ou, simplesmente, quando quer pedir a resposta dos versos. Então, quando termina seu verso, logo se ouve a exclamação: “e coro!”

### **Tambor de Crioula e seu caráter modal**

Sobre o termo “caráter modal”, aplicado no título deste item, entende-se ser uma forma musical que apresente circularidade temporal. Esta circularidade se faz “através do envolvimento coletivo e integrado do canto, instrumental e dança, através de superposição de figuras rítmicas assimétricas no interior de um pulso fortemente definido e através da subordinação das notas da escala a uma tônica fixa, que permanece como um fundo imóvel, explícito ou implícito, sob a dança das melodias”.<sup>15</sup>

José Miguel Wisnik, em seu livro *O som e o sentido*, expõe outras informações relevantes para o entendimento dessa questão, como por exemplo quando afirma que: “O mundo modal é em sua grande parte o mundo dessas formações sociais resistentes à mudança e a todo tipo de evolução, mantendo-se na repetição ritual de suas fórmulas e suas escalas recorrentes o que o faz furtar-se ao ritmo progressivo da história, até que o capitalismo o desintegre, modernamente”.<sup>16</sup> Afirma Ferretti em suas conclusões:

Deve-se ressaltar, entretanto, que os grupos de Tambor de Crioula mais autênticos estabeleceram formas de controle rígidos contra influências externas, especialmente da música. Não tanto em relação às letras dos versos, que podem, por exemplo, se referir ao turismo ou mesmo sobre a televisão ou ao gravador, mais sobre tudo na preservação da pureza da melodia, já que para os grupos de Tambor de Crioula, um bom tocador é sempre aquele que toca mais tradicionalmente, preservando maior fidelidade às raízes mais antigas.<sup>17</sup>

Wisnik ainda apresenta outro fato intrínseco ao “mundo modal”, que se mostra como característica do Tambor de Crioula:

A experiência de produção comunal do tempo faz a música modal parecer monótona, se estamos fora dela, ou intensamente sedutora e envolvente, se entramos em sua sintonia. O tempo das músicas modais consiste em coincidir no pulso, afastar-se da coincidência por defasagens e contratempos e voltar a coincidir no pulso. A circularidade da escala gira em torno de uma nota fundamental, que funciona como via

<sup>14</sup> FERRETTI. Op. cit., p. 105-106.

<sup>15</sup> WISNIK, J. M. *O Som e o Sentido*. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 71.

<sup>16</sup> WISNIK. Op. cit., p. 70.

<sup>17</sup> FERRETTI. Op. cit., p. 165.

de entrada e saída das melodias, ou, em uma palavra, como tônica, ponto de referência fundante para as demais notas.<sup>18</sup>

Como se observa no decorrer dessa pesquisa, o Tambor de Crioula apresenta as principais características atribuídas ao “mundo modal”, conservando as estruturas musicais – a circularidade melódica e rítmica –, bem como seus rituais, a partir da vontade dos participantes em manterem vivas as suas tradições populares.

## CONCLUSÕES

Conforme os dados apresentados neste trabalho, torna-se clara a importância histórica e musical dessa manifestação da cultura popular brasileira, originada pelos negros no estado do Maranhão. Criação nacional, é um exemplo, entre tantos outros, do quão miscigenada é a formação da nossa cultura brasileira.

O entendimento de vários aspectos dessa festa, tanto no seu caráter estrutural, quanto das características musicais, só foi possível pelo estudo do livro *Tambor de Crioula: ritual e espetáculo*, disponibilizado pelo Grupo Mundaréu.

O Tambor de Crioula do Mundaréu, em Curitiba, foi o impulsionador para a realização desta pesquisa, pois tive, a partir deste, a oportunidade de aprender e brincar essa festa vinda do nordeste do país e que, provavelmente, não fosse o Mundaréu, seria até hoje desconhecida por mim e por outros brincantes. Os relatos de algumas particularidades sobre o Tambor de Crioula em Curitiba foram recolhidos em pesquisa de campo e observados nos encontros que ocorreram aos domingos, a partir de setembro de 2003, no Conservatório de Música Popular Brasileira de Curitiba.

Quanto à classificação do Tambor de Crioula como música modal, procurei expor as características existentes no “mundo modal”, bem como as suas relações, com a estrutura histórica e musical encontrados nessa festa.

Por fim, espero que este trabalho venha ser útil como uma primeira fonte de pesquisa documentada, sobre a incorporação em Curitiba, dessa festa que tem origem no nordeste do país. E, a partir deste primeiro passo, tornar possível uma análise mais detalhada sobre a continuidade desta prática.

## Referências

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

---

<sup>18</sup> WISNIK. Op. cit., p. 71-72.



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

TINHORÃO, J. R. *Música popular de índios, negros e mestiços*. Petrópolis: Vozes, 1975.

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

WISNIK, J. M. *O Som e o Sentido*. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.