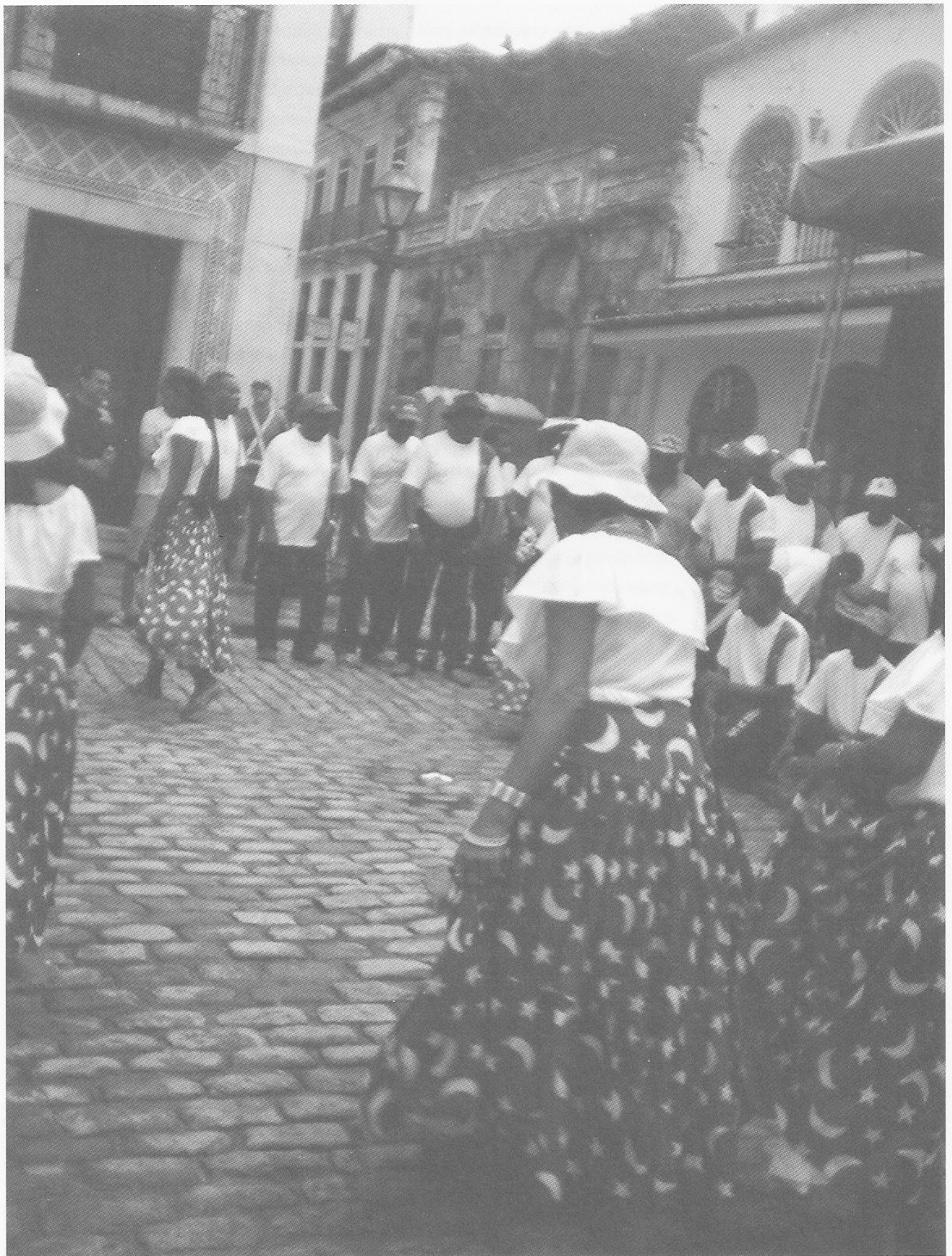




Patrimônio imaterial afrodescendente: o tambor-de-crioula

Ana Beatriz Soares Cascardo e Tadeu Mourão

Por mais de 300 anos o Brasil recebeu grande número de africanos originários de diversas regiões do continente negro: Iorubás do noroeste, Bantos das áreas do Congo e de Angola, entre outros. Cada região e cada etnia abrangem diferentes grupos culturais, todos deslocados de seus espaços, escravizados, porém não aculturados passivamente. Esses grupos étnicos são, em terras desconhecidas e em situação inesperada, obrigados a conviver. A relação social que se estabelecia com a forma de coletivo tribal, ou “família” tribal, foi violentamente rompida. Em sua nova realidade social e geográfica viam-se subjugados à hegemonia branca cristã, que se esforçou, ao longo dos séculos, em extinguir sua base cultural, repleta de insígnias do paganismo. Os mitos cosmogônicos, as manifestações religiosas e festejos dos africanos relocados na colônia portuguesa sofreram inegáveis transformações. No século XVIII, as irmandades negras católicas já estavam firmemente constituídas, os negros eram batizados e recebiam nomes cristãos. Uma negociação entre culturas díspares, uma dominante e outra dominada, acontece, e em cada localidade do país essa tensão entre aceitação e resistência se dá de forma diferente. Entretanto, vários elementos culturais da matriz africana permanecem, sincretizados, amalgamados, enfim, adaptados ao novo contexto social no qual passam a se inserir.

A visão cosmogônica de diversas culturas africanas compreende o mundo material que os circunda como produto da ação de agentes míticos, que se fazem visíveis tanto por suas manifestações na natureza e no cotidiano quanto nos cultos religiosos propriamente ditos. A ritualização do sagrado, dificilmente ocorre sem o acompanhamento da plasticidade fornecida pela música, que nasce do canto, das palmas, dos instrumentos e é complementada pela visualidade da dança, elemento que faz notar, aliás, a presentificação dos deuses e dos ancestrais míticos, que ao possuírem os corpos de seus descendentes os impelem a dançar.

As manifestações populares afrodescendentes do Brasil têm como base originária as cerimônias religiosas de matriz africana, tal qual assinala Artur Ramos.¹ A dança e a música acompanhavam variados momentos da vida social do africano de diferentes grupos étnicos, nagôs, jejes, bantos etc. Isso ocorria, primordialmente, pelo fato de esses momentos sociais também fazerem parte da dimensão do sagrado. A caça, a guerra, o nascimento e os ritos de passagem em geral eram acontecimentos ritualizados, portanto, a música e a dança se faziam necessárias, pois também são formas estéticas indissociáveis dos elementos míticos. No entanto, em um ambiente cultural diferente, no qual uma hegemonia branca católica vigilante perseguiu até meados do século XX as manifesta-

¹ Ramos, 2007.

ções afrodescendentes, chegam até o século XXI, modificadas, no entanto vivas. Várias ritualizações de base ancestral africana se hibridizaram e se transformaram ao penetrar e se mesclar à religiosidade cristã popular e a vários outros elementos existentes no Brasil. Não só os cultos religiosos de ascendência negra como os Candomblés, Umbanda e Xangô, conservam em seus rituais manifestações performáticas permeadas por musicalidade e dança, mas também nos reisados, maracatus, congos e jongos é possível notar a presença contemporânea de uma cultura afrodescendente ativa, que aos poucos ganha seu merecido reconhecimento como elemento artístico-cultural brasileiro. Tal qual o jongo do Sudeste, filho do batuque angola-conguense² o tambor-de-crioula maranhense está prestes a se tornar oficialmente Patrimônio Imaterial Brasileiro.

2 Idem.

No Brasil, a primeira preocupação com o Patrimônio apareceu no início do século XX. Em 1937, foi criado o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) atual Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) tendo como principal função a salvaguarda de monumentos históricos e artísticos nacionais. Sua preocupação restringia-se ao patrimônio material, baseado no critério de “excepcionalidade” dos monumentos.³ Paralelamente outro movimento era deflagrado no país. Nos anos 40 foram criadas as Comissões Estaduais de Folclore vinculadas diretamente à Comissão Nacional de Folclore, cuja missão era pesquisar as manifestações populares nacionais, mapeá-las, identificar suas origens e inter-relações. Adotam critérios diferentes daqueles que nortearam os trabalhos iniciais do SPHAN, pois preocupava-se em documentar “matrizes variantes de folguedos, lendas, festas religiosas e profanas, melodias, cantos, dança e outras formas de expressão”.⁴ Com o tempo, conhecer, registrar e pesquisar o folclore pareceu não ter sido suficiente, pois até então, conforme afirma José Jorge de Carvalho:

3 Londres, 2004.

4 Id. *ibid.*, p. 9.

O pesquisador de artes performáticas nutria uma profunda identificação com seu objeto concreto de pesquisa. Por outro lado ele não se envolvia nos dilemas sociais, políticos e econômicos da comunidade, cultivando porém, um envolvimento passional com as formas culturais, atividade que também poderia ser política em outro sentido.⁵

5 Carvalho, 2004, p. 67.

O Patrimônio Imaterial viria a constituir-se de saberes na maioria das vezes passados hereditariamente: maneira de viver, dança típica, culinária característica e várias outras manifestações culturais. Elementos esses não tangíveis em seu contexto, mas que precisariam de suportes materiais para se desenvolver. Uma moradia é material, a indumentária também é constituída por materialidade, mas ambos provêm de um saber e de uma tradição imateriais. Nota-se que não seriam tipologias de patrimônio antagônicas, pelo contrário, se complementariam: o imaterial precisaria do material e vice-versa, pois a produção do patrimônio material pode ser oriunda dos conjuntos de saberes, costumes e valores incutidos no imaterial. A Unesco define como Patrimônio Cultural Imaterial:

(...) práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas e também os instrumentos, objetos, artefatos e lugares que lhes são associados e as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos que se reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. O Patrimônio Imaterial é transmitido de geração em geração e constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade, contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana.⁶

6 Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Patrimônio Imaterial. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/montarPaginaSecao.do?id=10852&retorno=paginaIphan>>.

Salvaguardar o patrimônio intangível vai além de realizar registros fotográficos, gravação de filmes e entrevistas. Tão importante quanto tudo isso é fornecer condições para sua continuidade. O imaterial é essencialmente dinâmico e para que permaneça existindo deve ser praticado e continuamente transmitido às futuras gerações. Seu dinamismo latente advindo da memória social faz com que sejam notadas variações com o passar do tempo. Nesse intento os registros mostram como ocorrem as modificações, e os fomentos garantiriam a sua existência como prática. A ação conjunta de registro e fomento se faz, portanto, de extrema importância. Pensando nisso a Unesco instituiu em 15 de novembro de 1989, em Paris, a Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular.⁷ Esse documento orienta os países membros, incluindo o Brasil, à preservação do patrimônio imaterial e recomenda expressamente o fomento às práticas culturais de certas comunidades. Tal fomento consiste em promover congressos, debates e estudos, incentivando, para isso, pesquisas na área com exigência de o retorno às comunidades, que devem ter acesso ao conhecimento produzido por elas próprias e condições de realizar seus costumes.⁸ O documento reconhece a extrema importância da cultura popular para a sociedade local e mundial, ressaltando a relevância primordial de seu inventário. Este se revela como levantamento das manifestações populares, obtendo análises e registros diversos não só de objetos e técnicas, como também dos demais elementos culturais que perpassam a estrutura social na qual se inserem.

7 United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. Recomendación sobre la salvaguardia de la cultura tradicional e popular: adoptada por la Conferencia General em su 25ª sesión. Paris, 1989. Disponível em: <http://www.unesco.org/culture/laws/paris/html_sp/page1.shtml>. Acesso em: 15 out. 2006. Tradução nossa.

8 United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. Recomendación sobre la salvaguardia de la cultura tradicional e popular: adoptada por la Conferencia General em su 25ª sesión. Paris, 1989. Disponível em: <http://www.unesco.org/culture/laws/paris/html_sp/page1.shtml>. Acesso em: 15 out. 2006.

Praticado em louvor a São Benedito, geralmente como pagamento de promessas, o tambor-de-crioula, apesar de todas as perseguições sofridas pelas cerimônias dos descendentes dos africanos, chega à atualidade contabilizando mais de 60 grupos de praticantes registrados pelo IPHAN na cidade de São Luís. Até o fim da década de 1970 o número de grupos de praticantes dessa *performance* popular da capital maranhense não contabilizava mais de 20. Contudo, devido ao grande fluxo migratório ocorrido na década seguinte, essa manifestação inicialmente rural passa a ser mais presente no contexto urbano, aumentando significativamente o número de seus participantes.

9 Termo utilizado para designar o conjunto de versos entoados na roda, outras manifestações culturais afrodescendentes também utilizam esse termo para designar seus cânticos, como o jongo da Região Sudeste, por exemplo.

Sua origem remete ao período do regime escravista em que os tambores e as *toadas*⁹ tornavam-se ritmo para um misto entre dança e golpes, similares aos existentes na capoeira, ensaiados por seus praticantes, na época, apenas homens. Por vezes o tambor era

realizado de forma clandestina, nas matas, à noite, longe do olhar repressor dos senhores brancos.¹⁰ Hoje o papel dos homens nessa manifestação se restringe à função de coreiros, os responsáveis pelo canto das toadas e pelo toque dos tambores. O papel da dança cabe às mulheres, que trajam longas e multicores saias de chita que rodopiam na evolução de sua *performance*, criando forte sensação de movimento ressaltada pela presença da cor viva das flores estampadas que fazem circular irrefreavelmente no espaço ritmado pelo som penetrante da percussão e do canto. De forma similar ao jongo e não muito diferente do ocorria no batuque,¹¹ as dançarinas executam a *punga* ou *umbigada*¹² para designar qual delas sairá da roda. Não há época ou local certo para realizar o tambor-de-crioula, entretanto, é comum presenciá-lo mais freqüentemente nos festejos de São João, em meados de agosto e também juntamente com os festejos do bumba-meu-boi maranhense.

O tambor-de-crioula existe até os dias atuais pela vontade de seus integrantes em praticá-lo em torná-lo atual e ativo. Sua incorporação ao Patrimônio Cultural Nacional de Natureza Intangível não significa seu engessamento no tempo, pois seu inventário e registro também não são estanques, podendo e devendo ser constantemente complementados. Tornar-se patrimônio pode garantir a essa manifestação popular o seu fomento estatal e o apoio de particulares, não apenas para sua existência como prática, como também para sua difusão conceitual, entre membros da comunidade em que ocorre a expressão e pesquisadores. E mostra que apesar de séculos de perseguição à cultura afrodescendente, o Brasil, gradualmente, se redime ao buscar preservar a produção artística de sua face mestiça popular e assim busca retirar a cultura afrodescendente da senzala do descaso, e aos poucos, a coloca na casa-grande do reconhecimento tardio, porém vindouro.

Referências bibliográficas

- CARNEIRO, Edson. *Samba de Umbigada*. Ministério de Educação e Cultura. Companhia de Defesa do Folclore Brasileiro. 1961.
- LONDRES, Cecília. Os Inventários nas Políticas de Patrimônio Imaterial. In: LONDRES, Cecília. (org). *Celebrações e saberes da cultura popular: pesquisa, inventário, crítica, perspectivas*. Rio de Janeiro: Funarte, Iphan, CNFCP, 2004. 5v. passim.
- VIANNA, Letícia. Patrimônio Imaterial: legislação e inventários culturais. A experiência do Projeto Celebrações e Saberes da Cultura Popular. In: LONDRES, Cecília. (org). *Celebrações e saberes da cultura popular: pesquisa, inventário, crítica, perspectivas*. Rio de Janeiro: Funarte, Iphan, CNFCP, 2004. 5v
- CARVALHO, José Jorge de. Metamorfoses das tradições performativas afro-brasileiras: de patrimônio cultural a indústria de entretenimento. In: LONDRES, Cecília. (org). *Celebrações e saberes da cultura popular: pesquisa, inventário, crítica, perspectivas*. Rio de Janeiro: Funarte, Iphan, CNFCP, 2004. 5v. 67.
- FERRETI, Sergio Figueiredo. *Tambor de Crioula: ritual e espetáculo*. São Luís: Comissão Maranhense de Folclore, 2002.

10 Ferreti, 1977.

11 Ramos, 2007.

12 Movimento em que os ventres se encontram, podendo ser efetiva ou simulada.

RAMOS, Artur. *O Folclore Negro no Brasil: demopsicologia e psicanálise*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. Recomendación sobre la salvaguardia de la cultura tradicional e popular: adoptada por la Conferencia General em su 25ª sesión. Paris, 1989. Disponível em: <http://www.unesco.org/culture/laws/paris/html_sp/page1.shtml>.

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Patrimônio Imaterial. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/montarPaginaSecao.do?id=10852&retorno=paginaIphan>>.

<http://www.maxpressnet.com.br/e/iphan/iphan_13-06-07b_link.htm>.

Ana Beatriz Soares Cascardo é mestranda em Artes pela UERJ. Pesquisa atualmente produção visual popular urbana. / ana_cascardo@ig.com.br

Tadeu Mourão é arte-educador e mestrando em Artes pela UERJ. Pesquisa atualmente produção artística visual religiosa afrodescendente. / tadeumlopes@yahoo.com.br