



## ASPECTOS DO CONSUMO E DOS PRODUTOS NO TAMBOR DE CRIOLA DO MARANHÃO: aplicação do protocolo teórico-metodológico das mediações<sup>1</sup>

GONÇALVES, Thalia França<sup>2</sup>  
Universidade Federal do Maranhão

SOUSA, Nádia Barros de<sup>3</sup>  
Universidade Federal do Maranhão

CARDOSO, Leticia Conceição Martins<sup>4</sup>  
Universidade Federal do Maranhão

### Resumo

O presente artigo é o recorte de uma pesquisa, ainda em execução, que vem sendo realizada sobre o Tambor de Crioula de Mestre Felipe no âmbito do Grupo de Estudos Culturais do Maranhão – Gecult. O tambor de crioula é uma prática cultural ligada às culturas populares, presente em várias comunidades do Maranhão, podendo ser interpretada como forma cultural de resistência e de identidade étnica dos sujeitos. A análise proposta possui como aporte teórico-metodológico a corrente latino-americana dos Estudos Culturais, representada pela Teoria das mediações, de Martín-Barbero (2008) e estudos sobre consumo cultural, de Canclini (2010). Especificamente, buscamos aplicar o protocolo teórico-metodológico desenvolvido no Gecult, baseado no mapa das mediações, para identificar instâncias da cadeia produtiva do grupo de tambor de crioula estudado. Neste texto, tratamos dos formatos industriais (os produtos do tambor) e do consumo.

**Palavras chave:** cultura popular; tambor de crioula; mediações; consumo cultural.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado ao GT **CULTURAS POPULARES, IDENTIDADES E CIDADANIA**, da XIII Conferência Brasileira de Comunicação Cidadã - *Comunicação, Direitos Humanos e Diversidade*, realizada na Universidade Federal do Maranhão, em São Luís, MA, de 21 a 23 de novembro de 2018.

<sup>2</sup> Graduanda do curso de Comunicação Social da Universidade Federal do Maranhão, estudante de iniciação científica PIBIC, integrante do Grupo de Estudos Culturais do MA – Gecult, email: [thalief Franca@hotmail.com](mailto:thalief Franca@hotmail.com).

<sup>3</sup> Graduanda do curso de Comunicação Social da Universidade Federal do Maranhão, estudante de iniciação científica PIBIC, integrante do Grupo de Estudos Culturais do MA – Gecult, email: [barrosnadia100@gmail.com](mailto:barrosnadia100@gmail.com).

<sup>4</sup> Professora do curso de Comunicação Social da Universidade Federal do Maranhão, orientadora, coordenadora do Grupo de Estudos Culturais do MA – Gecult, email: [leticiaufma@gmail.com](mailto:leticiaufma@gmail.com).



## 1. Introdução

Este artigo trata de uma pesquisa ainda em andamento sobre a prática cultural do tambor de crioula, tomando como objeto empírico o grupo Tambor de Crioula de Mestre Felipe, localizado no Bairro do Coroadinho, zona periférica da capital São Luís – MA.

O tambor de crioula é uma prática cultural, que inclui dança, música, religiosidade e lazer, ligada às classes populares, especialmente de origem étnica negra, presente em várias comunidades do Maranhão.

Em linhas gerais, a execução do tambor de crioula consiste no uso de tambores, tocados em um compasso acelerado, gritos, saudações, toadas, melodias e dança circular – esta última, realizada sobretudo por mulheres. É praticado ao ar livre, praças ou terreiros e também não possui data fixa de apresentação (FETTETTI, 2002).

Os cânticos são acompanhados dos três tambores, os quais são afinados a fogo, batidos à mão e à matraca. O canto é composto pelo solo (toadas) e coro composto pelo resto do grupo (instrumentistas e coreiros presentes na roda). Tambor para ser bom não pode ficar seco (sem bebidas). Normalmente, o conhaque preto e a aguardente. [...] Caso contrário, o tambor esfria e não existe fogo para afiná-lo. [...] Os instrumentos, as parselhas de tambor são constituídos por três tambores: o tambor grande, que é também chamado de “roncador” ou “rufador; o meio, conhecido ainda por “socador” ou “chamador” e o “crivador”, denominado ainda de “pequeno”, “pererengue” ou “merengue” (REIS, 2008, p. 60).

Uma das formas de entender o tambor de crioula é como prática cultural de resistência e de identidade étnica dos sujeitos, uma vez que a dinâmica da história brasileira foi marcada pela escravatura, trazendo compulsoriamente os negros africanos para o Brasil. Aqui, esses grupos sociais encontraram uma cultura diferente de sua terra natal e passaram por um processo de dominação física e simbólica pelo colonizador europeu, que, no entanto, não conseguiu apagar/silenciar/destruir suas tradições ancestrais.

O regime escravocrata, além da tortura e opressão da mão-de-obra forçada, estabeleceu um processo de inferiorização da cultura africana, tentando forçar a ruptura do elo presente entre os negros escravos e suas raízes, instituindo violentamente uma nova ordem para esses povos, baseada nos pensamentos e ideais eurocêntricos.

Neste contexto de violência, retaliação, repressão e imposição cultural por parte dos colonizadores portugueses, o povo africano conseguiu manter parte de suas tradições culturais e religiosas, fazendo adaptações, reelaborações e apropriações, que hibridizaram a cultura dominante com a sua própria cultura, num processo conflitivo e nada pacífico com os colonizadores. Essas



ressignificações culturais permitiram o movimento de transmissão geracional da cultura africana, ainda que controlada, como forma de transcender o sofrimento da nova realidade de submissão à condição de escravo e estabelecer um elo com as memórias ancestrais e a terra natal.

O maior ambiente alternativo naquele tempo era a própria noite. [...] Pode-se dizer que os dias pertenciam aos brancos e a noite aos escravos. De noite os caminhos do Brasil se fechavam aos brancos que se recolhiam nas casas grandes com medo dos escravos. Estes aproveitavam-se da escuridão para exprimir uma vida social que não podia enquadrar-se nos moldes do sistema colonial e significava a sua identidade como pessoas e como povo (FERRETTI, 2002, p. 33 *apud* HOORNAERT, 1977, p. 395).

Diante da clandestinidade e repressão atribuídas aos rituais dos negros escravizados, estes estabeleceram mecanismos de hibridização entre as culturas – europeia e africana – a fim de conquistarem relativa autonomia e liberdade no ato de manifestarem-se cultural e religiosamente. Este fator esclarece a o hibridismo existente nos ritos atuais exemplificado pela apropriação de santos católicos em manifestações de origem negra, como a devoção a São Benedito e a Nossa Senhora do Rosário, no rito do tambor de crioula.

Gradativamente, mesmo após o fim do período de escravidão, o processo de hibridismo cultural foi intensificado e expandido no sentido de conversação, agora, com expressões culturais não apenas dos colonizadores. A cultura africana interagiu, ou seja, sofreu influência e influenciou, manifestações de outras naturezas (étnicas, massivas, globalizadas).

Em todo o território nacional, é possível encontrar ampla diversidade cultural resultante destes hibridismos (CANCLINI, 2011) com as outras culturas (europeia, indígena, erudita, midiática) que se expressam em danças, músicas, festas, rituais religiosos.

No entanto, mesmo caracterizando parte substancial da composição cultural brasileira, as comunidades negras defrontaram-se com preconceitos estruturais que estabeleciam fortes repressões e conflitos inter-classes, baseados, sobretudo, na discriminação racial (FERRETTI, 2002). A marginalização desses segmentos sociais se deve em grande parte porque após a abolição da escravatura não houve mecanismos adequados de inserção social dos ex-escravos, que ficaram à margem social, em espaços segregados ou inferiorizados socialmente.

Assim, persistiram através dos tempos toda sorte de reclamações contra festas e cultos populares, os terreiros sendo invadidos pela polícia e seus organizadores e participantes levados para a prisão; a Igreja por seu lado, condenando e proibindo ritos católicos que não estivessem em estrita consonância com a sua orientação. Os estereótipos recaíam principalmente no folguedo do Bumba-Meu-Boi, visto como “imoral e estúpido”, “coisa de negro”, “bagunça”, etc. Sua atuação, até por volta da década de 50, concentrava-se



exclusivamente na região suburbana da cidade, não sendo permitido que entrasse na cidade, por ordem policial; localizada uma brincadeira dessas no centro, “um pronto corretivo” era pedido de imediato (FERRETTI, 2002, p. 39).

As expressões advindas da cultura africana identificaram-se, ainda mais, com ideais de resistência, transformando-se em símbolos da luta negra, durante a história brasileira, contra a censura de tradições com procedência não-branca. No Maranhão, estado em que 74% da população é composta por negros, o tambor de crioula é uma dessas formas culturais étnicas que se manteve em várias comunidades e que alia a devoção ao prazer: ao mesmo tempo em que os brincantes<sup>5</sup> utilizam o tambor de crioula para realizar o pagamento de promessas a um santo ou entidade; o toque dos tambores e a dança estabelecem um jogo de sensualidade e catarse, ao mesmo tempo em que há revigoração das energias por meio da cachaça e das toadas (músicas) durante a noite inteira.

As constantes lutas, adaptações, resistências e assimilações desencadearam mecanismos de identificação transformadora que suscitaram o reconhecimento nacional: em 2007 o tambor de crioula, dança praticada somente no Maranhão, passou a ser declarado, pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), como Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro (FERRETTI, 2002). Atualmente, concorre para o título de Patrimônio Mundial da Humanidade.

Diante do exposto, busca-se entender os sentidos e as interações dessa prática tradicional na sociedade contemporânea, em relação com o mercado, com a política, com a indústria cultural e com a mídia.

É a partir das mediações comunicativas da cultura, indicadas pelo mapa das mediações (MARTÍN-BARBERO, 2008) que perceberemos as configurações do tambor de crioula na atualidade, não apenas retomando sua história, mas buscando a maneira pela qual estabelece suas relações com outros circuitos. Os principais interesses deste artigo, nesse contexto, são entender o tambor como elemento formador da identidade regional em São Luís do Maranhão, ou seja, como uma matriz cultural e também pensá-lo como uma forma popular de comunicação e produto de consumo (relações com o mercado, a política, a indústria cultural e a mídia), através das categorias formato industrial e consumo cultural.

Esta investigação será realizada por meio de revisão bibliográfica e vivência com o grupo cultural Tambor de Crioula de Mestre Felipe, prática que reúne pessoas negras, de classes populares,

---

<sup>5</sup> Categoria nativa utilizada no Maranhão para se referir aos membros ou praticantes de alguma manifestação da cultura popular, as chamadas "brincadeiras populares".

localizada no bairro do Coroadinho, região com sérios problemas estruturais e sociais, que recebeu centenas de famílias oriundas do interior do estado, na capital maranhense.

## 2. Sobre a teoria das mediações

A teoria das mediações vem sendo aplicada para investigação de objetos de estudo bem diferenciados no campo da comunicação, desde empresas de mídia, produtos de tv, rádio e imprensa, a processos de construção de identidades na América Latina, desse modo, é possível identificar aplicações empíricas variadas do mapa das mediações de Martín-Barbero (2008). Além disso, o autor reconfigurou a teoria das mediações à medida que o mundo vem intensificando os processos de globalização e que novas problemáticas midiáticas vem surgindo.

Como observa Cardoso (2016, p.18), muitos autores já se apropriaram da teoria das mediações no Brasil. É considerável ressaltar também o uso que Orofino (2006 *apud* CARDOSO, 2016) faz do conceito de mediações, destacando o uso popular do termo que “é usado de tantas maneiras, sobretudo em um tipo de situação que para tantos brasileiros é um hábito diário: rezar, pedir aos santos que intercedam junto a Deus em favor dos seus destinos”. Desse modo, pode-se perceber que as mediações remetem, na visão de Orofino, à noção de que entidades religiosas são intermediadoras. Algo bem parecido ocorre no tambor de crioula, que mesmo não sendo um ritual exclusivamente religioso, no entanto, quando é organizado de modo a pagar promessas e de cunho a devoção a São Benedito, percebe-se que os brincantes usam a manifestação como meio para obter alguma benção.

Já para Martín-Barbero (2000), em uma entrevista publicada na Revista Brasileira de Ciências da Comunicação, mediações seriam:

O que eu comecei a chamar de mediações eram aqueles espaços, aquelas formas de comunicação que estavam entre a pessoa que ouvia a rádio e o que era dito no rádio. [...] Mediação significava que entre estímulo e resposta há um espesso espaço de crenças, costumes, sonhos, medos, tudo o que configura a cultura cotidiana [...] O que eu estava afirmando desde o começo era isso: a vida festiva, lúdica, familiar [...] (MARTÍN-BARBERO, 2000, p.154).

Martín-Barbero chama de “mapa noturno” sua proposta de explorar as mediações e justifica que esse mapa serviria para “questionar as mesmas coisas - dominação, produção e trabalho - mas a partir do outro lado: as brechas, o consumo e o prazer. (...) para o reconhecimento da situação a partir das mediações e dos sujeitos” (BARBERO, 2008, p. 290). Mas essa ideia foi reelaborada pelo autor, que passou a olhar não apenas dos meios às mediações, mas também a cultura a partir da comunicação e da cultura, dando origem ao que se conhece hoje, das mediações da cultura: institucionalidade, tecnicidade,

ritualidade e socialidade que estão interligadas pelas lógicas de produção, Formatos Industriais, Competência de Recepção (consumo) e Matrizes Culturais (CARDOSO, 2016).

O interessante do mapa se faz na sua possibilidade estudar questões do dia a dia. Para Lopes, a importância do mapa está em:

[...] reconhecer que a comunicação está mediando todas as formas da vida cultural e política da sociedade. Portanto, o olhar não se inverte no sentido de ir dos meios para as mediações e nem das mediações aos meios, senão para ver a complexa teia de múltiplas mediações. (LOPES, 2014, p.72).

Como dito antes, neste artigo iremos situar o tambor de crioula como fonte de matriz cultural no Maranhão, percebendo suas relações com a indústria cultural, com a mídia, a política, o que nos faz pensar em uma cadeia produtiva do tambor, ou seja, um processo de produção-circulação-consumo, existente em qualquer fenômeno de comunicação. Desse modo, por entender que o tambor de crioula constitui uma prática comunicacional popular, o objetivo é, ao final desta pesquisa, identificar e compreender todas as instâncias do mapa das mediações que compõem sua cadeia produtiva (matriz cultural, produção, formatos industriais e consumo). Neste momento, no entanto, limitaremos nossas percepções à instância da matriz cultural, uma aproximação inicial com os formatos industriais (produtos elaborados pelo tambor) e com o consumo.

### **3. Tambor de crioula é matriz cultural**

O Tambor de Crioula é uma forma de preservar a identidade étnica dos negros maranhenses, em geral de camadas mais baixas, além de servir como símbolo de resistência mesmo na atualidade por aqueles que praticam e exaltam essa manifestação.

As matrizes culturais são marcas ideológicas que constituem a identidade dos grupos e dos campos sociais. Elas interferem na maneira como são configurados os processos culturais e comunicacionais, pois têm a ver com a visão de mundo dos sujeitos. Nas palavras de Martín-Barbero (2008, p. 213), a matriz cultural seria "o substrato de constituição dos sujeitos sociais para além dos contornos objetivos delimitados pelo racionalismo instrumental e das frentes de luta consagradas pelo marxismo" (CARDOSO, 2016, p. 118)

Compreende-se matriz cultural como um conjunto que envolve a identidade, o imaginário, a tradição do tambor de crioula com os sujeitos. Entender o tambor de crioula como matriz cultural é retomar o contexto histórico em que ele foi criado, ou seja, lembrar que o Brasil tem o passado escravocrata e os indivíduos negros eram trazidos forçadamente e aqui, além de conviverem com a situação de escravos, ainda eram proibidos de manifestarem seus costumes e crenças, logo, práticas



como o tambor de crioula, eram maneiras de tentar preterir a nova realidade que esses negros encontraram. Vale destacar que mais da metade do Maranhão é composta por negros e afrodescendentes, logo, o tambor de crioula dialoga com a maioria da população. Então as letras das músicas e a dinâmica do tambor de crioula podem explicar o funcionamento da cultura maranhense.

#### **4. O tambor de crioula também é produto**

Talvez seja mais fácil compreender o tambor de crioula como matriz cultural, por constituir uma prática tradicional e ancestral, ligada a várias comunidades maranhenses. É comum o estranhamento ao falarmos em cadeia produtiva, produtos e consumo numa prática de cultura popular, já que as perspectivas teóricas clássicas sobre o tema assumem uma postura conservacionista ou mesmo romântica em torno dos fenômenos da cultura popular, como se não pudesse ser alterados ou não devessem se relacionar com as lógicas de mercado. Nossa proposta se afasta dessas tendências no sentido de assumir todas as contradições presentes numa manifestação que está em constante atualização, bebendo em experiências tradicionais (seus conhecimentos ancestrais, ligação sagrada, resistência étnica, etc) e contemporâneas (o tempo acelerado das cidades, visibilidade midiática, política de editais, contratação por cachês, etc). Além disso, incluímos em nossa proposta de estudo as condições materiais de vida em se encontram os sujeitos das culturas populares (geralmente oriundos de classes periféricas, rurais, enfrentam muitas dificuldades financeiras para se estabelecerem e manterem seus grupos artísticos). Dito de outra forma, é preciso entender que os grupos de cultura popular fazem a cultura como é possível para eles e a partir de suas vivências e experiências. Se a indústria cultural, as mídias, a política e o mercado estão muito presentes da vida desses sujeitos, como separá-los, isolá-los do fenômeno cultural que produzem? Nesse sentido, afirmamos que o tambor de crioula é também configurado por essas relações econômicas/políticas e desenvolve produtos, que aqui chamamos de formatos industriais (MARTÍN-BARBERO, 2008).

A categoria teórica formatos industriais é a instância que trata das formas simbólicas e transforma as gramáticas discursivas, que segundo Martín-Barbero (2008), tem como origem os formatos de sedimentação, saberes narrativos, hábitos e técnicas.

No tambor de crioula, um dos principais produtos elaborados são as toadas, que são passadas de geração em geração e algumas têm mais de cem anos (FERRETTI, 2002), outras são criadas a partir de improvisos dos brincantes.

Seguindo o padrão das formas melódicas utilizadas pelos africanos, o Tambor de Crioula, caracteriza-se pelo canto e acompanhamentos de instrumentos de percussão.



Especificamente, em referência ao centro (...) 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 centenas já existentes e que são do conhecimento de todos (...) o coro composto pelos instrumentistas e demais homens coreiros presentes na roda(...) e as demais mulheres(...) repete algumas vezes a toada por inteiro ou parte dela, passando esse canto a compor uma espécie de estribilho (refrão) (FERRETTI, 2002, p. 105).

Esse material é transformado em CDs e DVDs que são vendidos ou até mesmo disponibilizados na internet, além das apresentações, festejos, editais e oficinas; roupas que são confeccionadas para os brincantes e instrumentos. Assim, os grupos de Tambor se organizam e criam esses produtos para que tenham recursos para se manter durante o ano todo, uma vez que a maior visibilidade é durante o período junino. A presença de conteúdo na internet e em outros meios midiáticos já sinaliza certa profissionalização dos grupos e a sua inserção na Indústria Cultural.

Para este artigo, usamos a coletânea “O Tambor de Crioula do Maranhão dá o Tom à Cultura Popular”, produzido em 2002 pela VCR Comunicações e Marketing e o Studio V de São Luís, composta por três CDs e um documentário em vídeo. Nesse material, que está disponível no *YouTube*, um CD é de toadas do Grupo de Tambor de Mestre Felipe, nosso objeto de estudo.

A partir disso, fizemos a transcrição do CD e a análise de algumas toadas para ilustrar. A primeira faixa se chama “Vem vê”, com voz principal de Mestre Felipe, vocal de Raimunda Pereira, Roxa, Marizinha, Estela, Serginho, Marco Aurélio, Jorge do Rosário, Erivaldo Gomes e Luís Cláudio; José Gouberto toca o socador, Zé Domingo, o crivador e Zé de Dário, o tambor grande. A toada:

VEM VÊ/ VÊM VÊ /COREIRO DO MARANHÃO/ VÊM VÊ  
Dei boa noite dei boa noite/ vem vê/ Foi agora que eu cheguei/ vem vê  
Eu vim salvar com Benedito vem vê/ Que de tempo eu não salvei/ vem vê  
Eu tenho uma dor na cabeça vem vê/ Pancada que amor me deu/ vem vê  
Pancada de amor não dói/ vem vê/ Como essa me doeu vem vê  
Oh lá vai eu, lá vai meu mano/ vem vê/ Todos dois somos fujão/ vem vê  
Eu canto pra São Benedito vem vê/ Com todo o meu batalhão vem vê  
Quando eu chego na igreja vem vê/ Sento os joelhos no chão vem vê  
Tô numa festa de tambor vem vê/ Com gosto e satisfação vem vê  
Eu brinco com muito prazer vem vê/ Com gosto e satisfação vem vê  
Ô compadre minha cabeça vem vê/ Com gosto no coração vem vê  
Ô coreira me dá um abraço vem vê/ Te dou um aperto de mão vem vê  
Vou brincar neste tambor vem vê/ dentro da minha função vem vê  
Ô numa festa de tambor vem vê/ me guarneço numa função vem vê  
Ô com um copinho de cachaça vem vê/ Pra limpar meu coração vem vê  
Ô tudo entra na tua toada vem vê/ Eu canto no mesmo chão vem vê  
Ô Zezinho tá no tambor grande vem vê/ no meio chegou João vem vê  
Ê Domingos no quereré vem vê/ Na boiada de São João vem vê  
Ô menina me dá um beijo vem vê/ Um aperto de mão vem vê  
Eu te abraço no terreiro vem vê/ E nós entra pro salão vem vê

(TAMBOR DE MESTRE FELIPE, 2002)

Os temas das toadas são variados, e não têm sequências pré-estabelecidas. Muitas vezes a primeira toada pode partir de um tema e os improvisos versam por outros. Na primeira toada citada, percebemos a demarcação da presença do grupo no ambiente, como uma auto apresentação, saudação e cumprimento aos companheiros e à assistência (FERRETTI, 2002), a religiosidade, categorizada como reverência e homenagem aos seus santos protetores, neste caso a São Benedito e também a diversão ligada à brincadeira e à bebida, que confirma a junção do sagrado ao prazer, ao lúdico.

A próxima toada se chama “Eu quero ir morar na rádio Educadora”, com voz principal de Mestre Felipe, vocal de Raimunda Pereira; Zé Domingos toca o socador, Serginho o crivador e Zé de Dário o tambor grande.

**EU QUERO IR MORAR NA RÁDIO EDUCADORA**

Refrão: Eu vou na Mirante, voltei pra Difusora/ onde eu quero morar é na rádio Educadora

Ô meu mano vamo na lera, voltei pra Difusora/ eu quero no meu cantar, vou morar na Educadora

Cantador tu fala pra ele, voltei pra Difusora/ Eu tando dentro da lera/ Vou morar na Educadora

Eu cheguei de madrugada, voltei pra Difusora / Lá em casa de manhã vou morar na Educadora

Panha o caminhador/ Voltei pra Difusora

Tá agarrado com quem gosta, eu vou na Mirante/ Mas Felipe de Sibá, vou morar na educadora

Deixa a notícia rodando, voltei pra Difusora / Deixa a notícia rodar, vou morar na Educadora

Lá em casa mamãe tem, vou na Difusora / Mas papai não quer me dar, vou morar na Educadora

Remédio de doido é outro, vou na Difusora / Outro remédio não há, vou morar na Educadora

Tereza me dá teu nome, vou na Difusora / Na letra do bê a bá, vou morar na Educadora

Leva eu, leva meu mano, voltei pra Difusora / Tô cansado de chamar, vou morar na Educadora

Quando eu chego de manhã, eu vou na Mirante /  
Todo mundo me conhece, eu vou Difusora / Quando eu cheguei passando, morando na Educadora

(TAMBOR DE MESTRE FELIPE, 2002)

Nesta toada percebemos a ligação que o grupo popular tem com os veículos locais de comunicação, por acreditar no poder de difusão do conteúdo produzido pelo Tambor, antes considerado subalterno. Ao estar na mídia, a possibilidade de relação com o público, mercado e política se tornam maiores.



A última faixa escolhida “Eu Vou Mais Meu Mano”, com voz principal de Mestre Felipe, vocal de Raimunda Pereira, Roxa, Marizinha, Estela, Serginho, Marco Aurélio, Jorge do Rosário, Erivaldo Gomes e Luís Cláudio; José Gouberto toca o socador, Zé Domingo no crivador e Zé de Dário, no tambor grande.

Refrão: Eu vou/ eu vou mais meu mano, eu vou  
Ô eu vou, coreiro eu vou/ eu vou mais o meu mano eu vou  
Ê Maria onde tu tava? Eu vou/ Que não mandou me chamar eu vou  
Que eu também quero ir mais tu eu vou/ Jesus quem mandou chamar eu vou  
Só piso no campo mais lindo eu vou/ Cala a boca e deixa estar eu vou  
Ô lá no meu capim cheiroso eu vou/ Mas não é de fazer chá eu vou  
Eu tenho um verso na cabeça eu vou/ Como letra no jornal eu vou  
O meu juízo é de areia eu vou/ Que desmancha e torna juntar eu vou  
Ô cantoria e bebedor eu vou/ Tu não vai te embriagar eu vou  
Que eu nasci de sete meses eu vou/ Fui criado sem mamar eu vou  
De manhã eu tirava leite eu vou/ De noite ía passear eu vou  
Mariazinha quando ir eu vou/ Tu não vai sem me levar eu vou  
Num cacho do teu cabelo eu vou/ Não deixa tua mãe me olhar eu vou  
Travessei sete baía eu vou/ No casco do jurará eu vou  
Ô me alembrei da minha terra eu vou/ Recordei do meu lugar eu vou  
Ô me alembrou de minha irmã eu vou/ Tá cansada de me esperar eu vou  
Filha de Maria Cândida eu vou/ E Lourenço de Sibá eu vou  
Ô dançadeira, dançarina eu vou/ Danço aqui bem devagar eu vou  
Ô reunir o povo reúne eu vou/ Nem é preciso de chamar eu vou  
Ô coreiro me dá uma punga eu vou/ Que eu também quero tocar eu vou  
Ô me alembrei foi do Rosário eu vou/ Que é uma onça no boiar eu vou  
Ê Marco Aurélio me olhando eu vou/ Ele quer me reclamar eu vou  
Essa turma que Deus me deu eu vou/ Mas ninguém vai me tomar eu vou  
Ô galo preto já cantou eu vou/ O amarelo quer cantar eu vou  
Eu boto milho no terreiro eu vou/ Pro galo preto juntar eu vou  
(TAMBOR DE MESTRE FELIPE, 2002)

A marcação da religiosidade novamente é expressa nos versos (Maria e Jesus Cristo), junto ao autoelogio como cantador e brincante, descrição de fatos do cotidiano, recordações de situações de pessoas e lugares já vivenciados (FERRETTI,2002). O que permite dizer que os conteúdos das toadas reavivam o imaginário, os valores, as vivências dos brincantes, ainda que estejam disponibilizadas na internet ou vendidas em CDS/DVDS, constituem meios populares de comunicação dessas comunidades que representam, além de realizarem a atualização com a sociedade contemporânea (inseridas nas lógicas da indústria cultural, mercado e na mídia).

## **5. O consumo no tambor de crioula para além dos terreiros**

Pensar sobre os processos de consumo do tambor de crioula acarreta a observação acerca das relações dentro e fora dos terreiros. Se esta manifestação cultural pode ser explicada como produto a



ser consumido, quem é o público que integra este consumo e como os mecanismos para tal são desenvolvidos? Antes de qualquer coisa, é preciso que haja um entendimento sobre consumo neste contexto. Para isso, acionamos os estudos de Canclini:

Proponho partir de uma definição: o consumo é o conjunto de processos socioculturais em que se realizam a apropriação e os usos dos produtos. Esta caracterização ajuda a enxergar os atos pelos quais consumimos como algo mais do que simples exercícios de gostos, caprichos e compras irrefletidas, segundo os julgamentos moralistas, ou atitudes individuais, tal como costumam ser explorados pelas pesquisas de mercado (CANCLINI, 2010, p. 60)

Partindo deste pressuposto, pode-se entender o processo de consumo cultural – mais especificamente do tambor de crioula – como algo profundo que está diretamente relacionado com a construção da identidade dos sujeitos dentro da sociedade. A identificação é o que permite a interação entre o produto e quem o irá consumir e isto ratifica a participação do tambor de crioula dentro da construção histórica e cultural maranhense.

O tambor de crioula é um dos produtos resultantes do decurso da colonização brasileira, na qual a escravização de povos negros trazidos da África por parte dos europeus foi marcante. Dentro disto, a movimentação e permanência desta matriz cultural estão diretamente relacionadas à consciência de resistência de povos negros que, numa intensa opressão, desenvolveram mecanismos de hibridismo cultural, com o intuito de não perderem por completo suas raízes e ancestralidades. Portanto, o processo de produção e consumo do tambor de crioula, hoje, é majoritariamente negro e periférico, ou seja, seus produtores e consumidores possuem – em sua maioria – descendência de povos africanos que foram marginalizados dentro da sociedade brasileira.

No entanto, o fenômeno do hibridismo cultural permite o remodelamento da formação identitária dos sujeitos. Isto explica o fato de que, muitas vezes, indivíduos que não possuem ligação étnica/social/econômica direta com povos negros apropriam-se do tambor de crioula e representam presença marcante dentro deste movimento cultural. Canclini (2010) aborda esta apropriação como negociação da identidade.

Já não podemos considerar os membros de cada sociedade como elementos de uma única cultura homogênea, tendo portanto uma única identidade distinta e coerente. A transnacionalização da economia e dos símbolos tirou a verossimilhança desse modo de se legitimar a identidade (CANCLINI, 2010, p. 196)

Apesar de o tambor de crioula ser característico da tradição de um povo e estes movimentos expressam, em parte, demandas pela identidade que foram sufocadas ou mal assumidas durante a constituição das nações modernas (CANCLINI, 2010), a globalização interfere diretamente nesta



identificação mais plural. O consumo do tambor de crioula – mesmo que ainda signifique brilhantemente a tradição ancestral do povo negro – ganha, então, uma nova roupagem ao sofrer impacto dos hibridismos culturais e da dinâmica social, assim como também impacta outras culturas.

Ainda abordando o aspecto da globalização bem como da reformulação da identidade e papel dos sujeitos, pensa-se na produção e consumo do tambor de crioula não como partes separadas dentro da conjuntura, mas como interligadas e interdependentes. Cardoso (2016), acerca do Bumba-Meu-Boi, desenvolve esta interpretação a partir do fato de que brincantes e público, no momento das apresentações, tornam-se consumidores da festa. A abordagem pode ser utilizada, também, no contexto do tambor de crioula:

Os brincantes trabalham diretamente na produção do Boi, seja preparando seus artefatos e cerimônias, seja organizando a produção e dirigindo a Associação, seja encenando os personagens, cantando ou tocando instrumentos musicais. Todos os brincantes são, assim, ao mesmo tempo, produtores e consumidores (participantes) da festa do Bumba meu boi. [...] quem assiste à brincadeira também faz parte da apresentação ou é incorporado a ela, seja dançando, cantando ou tocando matraca. Assim, assistir às apresentações significa também integrar ativamente a apresentação. E nesse ponto, destaco o consumo/a participação como uma condição da produção do Boi, já que brincantes (produtores) e assistência (participantes) misturam-se no momento mesmo da apresentação, do consumo (CARDOSO, 2016, p. 236).

Desta maneira, são os sujeitos que agregam significado à dinâmica da festa e determinam o sentido de consumo por meio de sua participação. Esta apropriação e participação que irão estabelecer a forma que o tambor de crioula vai possuir dentro da sociedade.

[...] quando selecionamos os bens e nos apropriamos deles, definimos o que consideramos publicamente valioso, bem como os modos de nos integrarmos e nos distinguirmos na sociedade, de combinarmos o pragmático e o apazível (CANCLINI, 2010, p. 35)

O consumo do tambor de crioula é interpretado, assim, como característica real dos processos de decodificação dos significados dentro da sociedade – sendo estes individuais de cada sujeito. Além de não ser algo isolado, mas interdependente dos outros processos de formação e apresentação do tambor de crioula.

## **6. Considerações finais**

Mais do que apenas uma manifestação tradicional da sociedade maranhense, o tambor de crioula representa uma forma de comunicação que possui como raízes a luta pela resistência de quem, majoritariamente, produz e consome o mesmo. Sendo interpretado como matriz cultural do estado por



fazer parte da construção identitária maranhense, o tambor de crioula configura significado e valor social a inúmeras pessoas de comunidades periféricas que utilizam a prática como local de fala e instrumento de lazer.

Os estudos acerca da dinâmica do Tambor de Crioula de Mestre Felipe, objeto empírico da pesquisa, prossegue tendo como base observações práticas e embasamento teórico relativo ao tema para que, desta maneira, o objetivo da análise – entender os mecanismos e as relações existentes nesta expressão cultural – seja alcançado.

O uso do mapa das mediações, do autor Martín-Barbero (2008) oferece possibilidades de entendimento dentro desta cultura com popularidade em ascensão, aproximando as pesquisadoras de, pelo menos, dois aspectos utilizados por Barbero e que justificam a forma social que o tambor de crioula toma para si, os Formatos Industriais e o Consumo.

## Referências

CANCLINI, Néstor García. **Consumidores e cidadãos:** conflitos multiculturais da globalização. Tradução de Maurício Santana Dias. 8. ed. 1 reimp. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2010.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas:** estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EDUSP, 4 ed., 5 reimp., 2011.

CARDOSO, Letícia Conceição Martins. **As mediações no bumba meu boi do maranhão:** uma proposta metodológica de estudo das culturas populares. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Faculdade de Comunicação Social – FAMECOS, PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL – PUCRS. Porto Alegre, 2016.

FERRETTI, Sergio F. (Organizador). **Tambor de Crioula. Ritual e Espetáculo.** São Luís: Comissão Maranhense de Folclore. 2002, 193 p. Ilustr. Fotos de Márcio Vasconcelos. 3ª Ed. Revista.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. **Mediação e recepção:** algumas conexões teóricas e metodológicas nos estudos latino-americanos de comunicação. Revista Matrizes. São Paulo. v. 8. n. 1. jan./jun. 2014. p. 65-80.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Comunicação e mediações culturais. (Entrevista concedida a Claudia Barcellos).** Revista Brasileira de Ciências da Comunicação. Diálogos Midiológicos. vol 6. ano XXIII. n. 1, janeiro/junho de 2000.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações:** comunicação, cultura e hegemonia. Tradução de Maria Immacolata Vassallo de Lopes. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2008.



# XIII Conferência Brasileira de Comunicação Cidadã

*Comunicação, Direitos Humanos e Diversidade*

21 a 23 de novembro de 2018. São Luís – Maranhão.

---

REIS, José Ribamar Sousa dos. **Folgedos & danças juninas do Maranhão**. Edição única. São Luís: Gráfica Universitária, 2008.