

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
INSTITUTO VILLA-LOBOS  
LICENCIATURA EM MÚSICA**

**O TAMBOR DE CRIOLA NO RIO DE JANEIRO**

**JOANA DE CÁSSIA SANTOS ARAUJO**

**RIO DE JANEIRO, 2004**

# TAMBOR DE CRIOULA NO RIO DE JANEIRO

por

JOANA DE CÁSSIA SANTOS ARAUJO

Monografia apresentada para conclusão do curso de Licenciatura Plena em Educação Artística – Habilitação em Música do Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes da UNIRIO, sob a orientação da Professora Elizabeth Travassos.

Rio de Janeiro, 2004.

*Dedico este trabalho aos meus avós  
paternos Neuza Araujo e Eugênio Araujo  
(in memoriam).*

## AGRADECIMENTOS

À professora Elizabeth Travassos, orientadora deste trabalho, pela dedicação e incentivo.

Ao meu companheiro Wellen, que soube tão bem lidar com toda a minha ansiedade e mau humor nesses últimos meses além de contribuir com opiniões e amorosidade.

Aos meus pais Eugênio Araujo e Beth Santos, à meu irmão Fernando, à meu primo Pedro, e especialmente à Dorotéia, que agiu como uma verdadeira mãe para mim e para minha filha.

À Cacau Amaral, Juliana Manhães, Fernando Mendonça, Loreto e todo o pessoal do grupo *As Três Marias*.

À minha filha Luzia que teve que assistir muita televisão para que eu pudesse concluir este trabalho.

ARAÚJO, Joana de Cássia Santos. *O Tambor de crioula no Rio de Janeiro*. 2004. Monografia (Licenciatura Plena em Educação Artística – Habilitação em Música) – Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

## RESUMO

Neste trabalho apresento uma pesquisa sobre o processo de difusão do tambor de crioula maranhense na cidade do Rio de Janeiro. Na introdução relato o surgimento do interesse por este tema: jovens de classe média que de consumidores da cultura popular no Maranhão, aparecem como produtores dessa mesma cultura no Rio de Janeiro. Para tanto, foi necessário fazer uma apresentação do tambor enquanto folguedo afro-brasileiro em seus locais de origem, tendo como principal referência o livro de Ferretti, *Tambor de Crioula, ritual e espetáculo* e uma entrevista com Claudio Henrique Cruz Amaral, mais conhecido como Cacau, o principal responsável pela execução e aprendizado musical do tambor em terras cariocas.

Palavras-chave: Tambor de crioula – Rio de Janeiro – jovens de classe média – aprendizado.

## SUMÁRIO

|  | Página |
|--|--------|
| INTRODUÇÃO.....  | 7      |
| CAPÍTULO 1 – O TAMBOR DE CRIOLA NO MARANHÃO.....       | 12     |
| 1.1 As festas tradicionais de tambor                   |        |
| 1.2 Do ritual ao espetáculo                            |        |
| CAPÍTULO 2 – O TAMBOR DE CRIOLA NO RIO DE JANEIRO..... | 19     |
| 2.1 O tambor das Três Marias                           |        |
| 2.2 O dono do Apito                                    |        |
| CAPÍTULO 3 – PROCESSOS DE ENSINO E APRENDIZAGEM.....   | 27     |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS.....                              | 32     |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....                       | 34     |

## Introdução

Foi assim que tudo começou, dois maranhenses que se encontram por acaso em algum lugar na cidade do Rio de Janeiro:

-Ê pequeno! Eu tô te reconhecendo de algum lugar!

-Hem heim, esse jeito de falar...vem cá, tu não és maranhense?

Pronto. Ali mesmo telefones e endereços são trocados e um encontro é logo marcado.

-Sabe que eu tenho um resto de camarão seco e um pouco de farinha d'água! Por que a gente não faz um almoço na minha casa no domingo?

-Posso levar uns amigos? eles também são maranhenses, inclusive um deles acabou de vir de lá e trouxe umas garrafas de catuaba e guaraná Jesus.

Já se pode imaginar que no domingo houve "o encontro". Encontro com os mais diversos tipos de saudades: saudade do camarão seco, que virou uma deliciosa torta de camarão, saudade da farinha d'água que caiu super bem com o arroz de toucinho, sem falar do guaraná Jesus, o nosso sonho cor-de-rosa...e como digestivo, uma catuaba, cachaça com canela e cravo, embalado por uma "pedra", reggae de raiz. Depois disso, os vizinhos percebiam que algo diferente estava acontecendo no prédio, pois aquele almoço virou uma festa, e não uma festa comum. Estavam sendo cantadas músicas diferentes: bumba-meu-boi, cacuriá, tambor de crioula, reggae, e, como não poderia faltar, músicas de compositores populares maranhenses, como Zeca Baleiro, Rita Ribeiro e outros.

Lembro-me de um dia em que eu e alguns amigos maranhenses estávamos ouvindo e dançando, às alturas, uma toada de tambor de crioula no aparelho de som, pois naquela época era a única maneira disponível, pois ainda não tínhamos comprado a nossa "parelha" de tambor, ou melhor, o conjunto de instrumentos que acompanha o tambor de crioula<sup>1</sup>. Depois de alguns minutos, e nem eram 10 horas da noite, o porteiro do prédio tocou a campainha e nos informou que os vizinhos iriam chamar a polícia porque estávamos fazendo macumba no prédio.

---

<sup>1</sup> Composto por três tambores e um par de matracas (dois pedaços de madeira percutidos contra o corpo do tambor). O conjunto será descrito adiante.

Quando chegava o mês de junho, era quando mais sofriamos. Nesse período, são festejados São João, São Pedro e Santo Antônio. “Brotam” arraiais por todos os cantos em São Luís. Quadrilhas, côcos, danças diversas como baralho, lelê, cacuriá e, principalmente, diversos grupos de bumba-meu-boi e tambor de crioula se apresentam por toda a cidade.

Na noite do dia 29 de junho, todos os grupos de bumba-meu-boi vão à Igreja de São Pedro, pedir benção ao santo. Qualquer um ali presente é tomado por uma embriaguez de cores, brilhos e sonoridades, pois nesse momento os quatro sotaques<sup>2</sup> de bumba-meu-boi se encontram e milhares de pandeirões, matracas<sup>3</sup>, tambor-onças<sup>4</sup>, maracás e zabumbas estão sendo tocados ao mesmo tempo. Os bois dançam rodeados por índias, vaqueiros e cazumbas<sup>5</sup>, todos eles trajando maravilhosas roupas bordadas com miçangas, lantejoulas, fitas e penas. Quando chega o amanhecer, parte uma procissão pelo mar. É a vez dos pescadores pedirem proteção a São Pedro.

Queríamos estar lá, mas não era possível. Então por que não recriarmos, no Rio de Janeiro, o “Maranhão” de que tínhamos saudades?

Há quatro anos atrás, surgiu Divina Corriola, um grupo de maranhenses e “emaranhados,”<sup>6</sup> que se reunia para pesquisar e dançar o cacuriá, uma dança de roda, brincada nas ruas e praças de São Luís, que tem sua origem nas festas do Divino Espírito Santo. O grupo não só brincava em praças e festas, como também chegou a organizar oficinas com mestres do Maranhão, como Mestre Felipe do tambor de crioula e dona Teté do cacuriá. Um momento único, caracterizado por aprendizes buscando conhecer as tradições populares, e mestres orgulhosos por trazerem para ouvidos urbanos uma mostra de sua riquíssima cultura.

<sup>2</sup> “Sotaque é o termo usado no Maranhão para designar o estilo de bumba-boi conforme a origem local, e abrange a lírica das toadas com sua maneira de cantar, a instrumentação musical com sua maneira de tocar e a indumentária com sua maneira de dançar e atuar”. (BUENO, 1999:30).

<sup>3</sup> Instrumento idiófono de fricção que consiste em dois pedaços de madeira rija, de aproximadamente 20 centímetros de comprimento por 8 de largura e 2 de espessura, os quais, atritados fortemente um contra o outro, em movimentos regulares, produzem sons rascantes (VIEIRA FILHO, 1977).

<sup>4</sup> Instrumento membranófono que produz um ronco (VIEIRA FILHO, 1977).

<sup>5</sup> No auto do bumba-meu-boi, o cazumba, um ser misterioso, nem homem nem mulher, têm a tarefa de atrapalhar Pai Francisco para que ele não mate o boi.

<sup>6</sup> Gíria usada pelo grupo quando pessoas de outras regiões se encantam por algo que se relacione ao Maranhão, podendo ser a culinária, o artesanato, as manifestações folclóricas ou até quem sabe, por uma pessoa.

O interesse pelas expressões populares maranhenses ia crescendo cada vez mais entre os jovens urbanos de classe média. Não somente os mestres da cultura popular vinham ao Rio de Janeiro para ministrar cursos e oficinas, como também os novos discípulos iam ao Maranhão, a fim de vivenciarem de perto essas manifestações. Quando regressavam, já que não podiam colocar nas malas a sonoridade, o colorido e muito menos, a alegria contagiante daquelas festividades, eles traziam os instrumentos musicais.

Foi assim que a parelha de tambor de crioula “As Três Marias” chegou no Rio de Janeiro. Recebeu esse nome por ter sido comprada por três mulheres maranhenses, eu, Miza Carvalho e Juliana Manhães. Queríamos brincar o tambor quando sentíssemos vontade, com os novos amigos que fizemos e, principalmente, na cidade que escolhemos para morar.

Porém, apenas três mulheres e três tambores não são suficientes para se fazer uma brincadeira de tambor de crioula. Precisava-se chamar tocadores, dançantes e, mais, era necessário pedir “licença” – uma espécie de autorização simbólica – a São Benedito, o santo preto protetor do tambor de crioula.

Quando os primeiros toques dos tambores ecoam, toadas são cantadas e mulheres dançam em roda com suas saias, rememora-se o tempo em que os negros escravos fugiam para o mato e cantavam para se divertir. Ao abençoar os tambores, São Benedito daria forças para a sustentação da brincadeira.

Escolhemos então a data do batizado<sup>7</sup> da parelha de tambor: no dia 22 de agosto de 2002, numa noite de lua cheia e em um lugar cercado por verde e maresia, bem distante da cidade, no Museu de Arte Popular Brasileira, a Casa do Pontal.

Igualmente como se procede em festas de batizados no Maranhão, nós mandamos convites para os amigos mais próximos e arcamos com todos os preparativos da festa: convidamos rezadeiras maranhenses para dar solenidade à cerimônia, pagamos a passagem do Mestre Xavier, discípulo dos mestres de tambor de crioula, conhecedor dos

---

<sup>7</sup> Apesar de no tambor de crioula não ser comum a prática do batizado, nas brincadeiras de bumba-boi do Maranhão, é obrigatório o ritual de batismo, que acontece na noite do dia 23 para o dia 24 de junho, o dia de São João. É rezada a ladainha diante do altar e só após receber a benção do santo, o boi pode sair para brincar.

rítmos tradicionais maranhenses, que atualmente mora em São Paulo, e preparamos uma mesa com flores, frutas e um delicioso caldo de feijão.

Já no momento da chegada, os convidados se deslumbravam com a beleza do lugar. No céu, uma imensa lua e no meio da mata, somente a iluminação das velas e da fogueira. No altar, estavam presentes as imagens de São Benedito, de Santa Luzia e do Divino Espírito Santo; diante deles, as rezadeiras rezavam a ladainha em latim. Depois da reza, as pessoas formaram um grande círculo e a brincadeira pôde finalmente começar.

O batizado da parelha de tambor fez com que se ampliasse a nossa rede social. A partir dele, novas pessoas foram se integrando a esse movimento, trazendo suas experiências e conhecimentos de outras expressões culturais como capoeira, jongo, maracatu, bumba-meu-boi, pastoril. Foi uma grande surpresa saber que há quase trinta anos, festas tipicamente maranhenses são reproduzidas no Rio de Janeiro por obstinadas caixeiras. São festas do Divino Espírito Santo e tambor de mina, realizadas no terreiro de D. Antônia, em Nova Iguaçu, por senhoras maranhenses que buscam perpetuar a cultura de sua terra natal em solo carioca. Sempre que possível, tentamos participar de suas festas e trazê-las para as nossas. No dia de encerramento do festejo para o Divino Espírito Santo, em julho de 2003, o tambor das Três Marias brincou no terreiro de D. Antônia:

Essas meninas estão fazendo um trabalho muito bonito dentro da cultura maranhense. Elas estão apresentando o tambor de crioula, que era muito difícil, eu ainda não tinha visto aqui. Todas as culturas do Maranhão elas estão trazendo. Têm pessoas que não são nem do Maranhão, e as vezes os próprios maranhenses não tem um certo conhecimento, não procuram se aprofundar dentro dessa cultura, que é conhecida até no mundo inteiro. Eu estou começando com elas na minha casa. De vez em quando elas levam outras pessoas. Muito bonito. Elas estão me dando incentivo, força para eu continuar. Eu já estava com vontade de desistir, mas elas apareceram no meu caminho e disseram: “não dona Antônia, sua festa não pode acabar, nós estamos aqui para lhe ajudar”. E aí me deram essa força. Elas pediram para ensinar algumas coisas. O Maranhão é muito longe, nem sempre elas estão lá. Eu não me importo. Eu também não sei nada, sou também uma aprendiz. Cada dia a gente aprende uma nova coisa. Então elas querem aprender a cantar, tocar caixa. Nós estamos aí para ensinar o que a gente sabe. Nós não tivemos professor, elas estão fazendo a mesma coisa que eu. Eu escutava e aprendi, e é assim que a gente faz a festa. A festa desse ano que aconteceu em julho, foi muito bonita. (Depoimento de D. Antônia ao jornal *O Imparcial*, estado do Maranhão, em agosto de 2003).

A presente monografia é uma tentativa de descrição e análise do processo de difusão do tambor de crioula maranhense na cidade do Rio de Janeiro. Visa também

observar e relatar a maneira como o conhecimento é transmitido, tendo em vista um cenário completamente diferente do original.

Ou seja, temos como objetivo refletir sobre alguns aspectos daquilo que Travassos chama “a redescoberta contemporânea da música e da cultura folclórica brasileira por músicos urbanos de classe média” (2002:89). No caso, focalizarei o processo de aprendizado desses jovens que, muitos deles, de consumidores da cultura popular do Maranhão, aparecem agora como produtores desta mesma cultura no Rio de Janeiro. Isto é, focalizarei movimentos culturais que “envolvem estudantes universitários e aliam às atividades artísticas a pesquisa de campo e bibliográfica sobre cultura popular” (op. cit., p.92).

## Capítulo 1 - O tambor de crioula no Maranhão

### 1.1. As festas tradicionais de tambor

O tambor de crioula é uma manifestação popular de origem africana praticada por determinado grupo social como divertimento ou pagamento de promessa. Três tambores rústicos, feitos a partir de troncos de árvores e recobertos por couro de animal (boi, vaca, veado, cavalo ou tamanduá), são esquentados na fogueira e, logo após, percutidos com as mãos dos tocadores. Os outros participantes cantam toadas fixas ou de improviso para que as mulheres dançam com suas saias rodadas e coloridas. Uma “coreira”, como é chamada a dançarina, fica no centro da roda dançando para os tambores e logo em seguida uma outra vai ao seu encontro para substituí-la, por meio da umbigada, ali chamada “punga”<sup>8</sup>. De umbigada em umbigada, a festa vai até o amanhecer:

A animação do tambor de crioula tá nas mulhé, na rodada das saias delas, porque mulhé é bicho danado pra dançá bonito. Elas dá muita inspiração prá cantador tirá toada e pros tocadô esmurrá tambô a noite inteira até de manhã.<sup>9</sup>

Tambor de crioula em Alcântara, MA.



<sup>8</sup> Punga ou umbigada - gesto de aproximação quando o ventre de um dançarino parece tocar o outro, com uma leveza surpreendente, para indicar que ele foi escolhido para sucedê-lo. (MOURA, 1996:56).

<sup>9</sup> Seu Nilo Mota, do bairro da Madre Deus, São Luís do Maranhão, tocador, cantador e organizador de tambor de crioula. (Apud. Ferretti et alli, 1995:66).

A dança do tambor ocorre ao ar livre, no interior de um círculo formado pelas coreiras, cantadores, tocadores e amigos que ajudam a “engrossar o coro”. As dançantes ocupam quase que o círculo inteiro, dispendo-se uma ao lado da outra, enquanto os tocadores, também dispostos lado a lado, ocupam o restante do círculo, juntamente com os cantadores. Embora se pareça com outras danças de umbigada existentes no Brasil, somente no Maranhão é praticado esse tipo de folguedo<sup>10</sup>.

O tambor de crioula é uma dança produzida pelos setores menos favorecidos da sociedade maranhense, tanto nos meios urbanos quanto nos rurais. Os participantes desempenham entre outras atividades, as de estivadores, domésticas, pescadores, pedreiros, carroceiros, subempregados etc. São, em sua grande maioria, descendentes de negros africanos que através da prática do ritual, são os responsáveis pela manutenção e valorização de sua cultura; pois como nos afirma Moura (1996:77): “valorizar o passado e recriá-lo no presente é o modo de sustentar sua identidade”.

Trata-se de uma forma de divertimento, mas possui certos aspectos relacionados com a religiosidade popular, sendo uma forma ritual de pagamento de promessas. Em geral, são promessas feitas a São Benedito, o santo negro, tido como padroeiro do tambor, a fim de se obter alguma graça:

Vários são os motivos das promessas para São Benedito (...) pedido para um filho passar de ano no colégio, doença, um bom parto para uma filha, parenta ou pessoa amiga, regresso de um parente ou amigo distante, emprego e muitos outros. (FERRETTI et alli, 1995: 51).

Depois de alcançada a graça, marca-se a data da festa. É indispensável a presença da imagem do Santo colocado em um altar próximo do local onde será realizada a dança. Geralmente reza-se uma ladainha, em latim, e só depois começa a dança. “Quando bate tambô de promessa pra São Benedito, tem que tê a ladainha, por quê se não tivé a ladainha o Santo não recebe o tambô” (Mestre Leonardo, apud FERRETTI et alli, 1995:51). São Benedito também costuma participar da dança, sendo, em alguns momentos, colocado nas cabeças das coreiras ou carregado em seus braços.

---

<sup>10</sup> Brincadeira, divertimento, festa, folgança. (Dicionário Aurélio – Seculo XXI).

Motivo é o que não falta para se realizar um tambor de crioula: festa de aniversário, chegada ou despedida de parente ou amigo, matança de bumba-meu-boi, ou mesmo, para reunião de amigos em noites de lua cheia num final de semana.

Não existe um calendário fixo para a realização da brincadeira. Geralmente acontece nas noites de fim de semana, podendo também ser apreciado nos dias de sábado de Aleluia, 13 de Maio, dia de Nossa Senhora do Rosário. Quando se trata de tambor de pagamento de promessa, irá acontecer de acordo com a disponibilidade financeira do devoto:

Eu ainda nem dançava tambor de crioula quando fiz minha promessa. Nesse tempo eu vendia comida lá na calçada da Alfândega. Tava inverno e um dia deu uma chuva que carregou a comida todinha. Aí eu olhava pras panelas e tava tudo vazio e o dinheiro que eu gastei pra fazer a comida foi todo. Eu fiquei pensando sem saber o que fazer. Aí eu me peguei com São Benedito, pedi se ele me ajudasse a achar um lugar coberto pra vender a minha comida eu fazia uma festa de tambô pra ele todos os anos que eu pudesse. Quando completou quinze dias que eu pedi pra ele, eu tava lá na calçada quando chegou um recado pra eu falá com uma moça que era dona de uma barraca que hoje é minha. Eu fui lá e ela me pediu pra tomar conta da barraca dela por duas semanas. Depois pediu pra eu ficar mais um mês. Os negócios tava tudo dando *certinho*, mas ela não pôde ficá com a barraca e passou pra mim. Quando foi no outro ano, no dia seis de janeiro, eu dei a primeira festa. De lá pra cá eu só não dei a festa mesmo no ano que eu não pude de jeito nenhum. Porque a promessa foi pra fazer a festa no ano que pudesse. (Dona Roxa, apud FERRETTI et alli, 1995:51).

Com relação aos instrumentos utilizados no tambor de crioula, destacam-se três tambores que recebem as denominações de: tambor grande ou solador, meião ou socador e crivador ou pererengo. É opcional o uso de matracas: dois pedaços de madeira que são percutidos no corpo do tambor grande.

Primeiramente, os tambores são afinados ao calor de uma fogueira. Logo após são colocados um ao lado do outro, obedecendo a seguinte ordem: tambor grande e matraca, meião e crivador, a partir da direita para a esquerda. O grande é tocado com o “coreiro” (instrumentista) em pé, o tambor preso à sua cintura com o auxílio de uma corda. Os outros dois tambores ficam deitados no chão, com os coreiros sentados sobre eles. O tocador responsável pelas matracas agacha-se atrás do tambor grande.

O meião é que dá início à brincadeira. Ele é o responsável pelo andamento da “toada” (cantiga do tambor de crioula). Seu toque não apresenta variação rítmica, pois sua função é servir de base para os outros tambores. Com uma das mãos, percutindo no

centro do couro, o tocador tira o som grave, com a outra mão, tocando na extremidade, ele tira o som mais agudo.

O crivador entra após o meião. É tocado somente na extremidade do couro tambor, produzindo um som agudo. Sua batida é inserida nos intervalos do toque do meião. As células rítmicas combinadas do meião e do crivador, servem de apoio ao solo do tambor grande.

O tambor grande entra em seguida ao crivador. Sua área percutida é maior que a dos outros tambores, possibilitando diferentes efeitos tímbricos em seu solo. As matracas entram por último. São percutidas aos pares no corpo do tambor grande e emitem um som bastante agudo, capaz de superar a altura dos tambores. Abaixo segue o exemplo da relação entre os três tambores. (apud FERRETTI et alli, 1995:95).

The image displays musical notation for three drums: CALVADORA, MEIÃO, and GRANDE. The notation is arranged in two systems. The first system shows the first three measures, and the second system shows the next three measures. Each drum has a staff with a 6/8 time signature. The CALVADORA part consists of eighth notes. The MEIÃO part consists of quarter notes. The GRANDE part consists of quarter notes and eighth notes, with a final measure featuring a triplet of eighth notes.

O tambor grande tem também como finalidade improvisar e marcar a “punga” (ou umbigada), através de um toque grave e acentuado na área central do couro. O choque de barrigas entre as dançantes é, portanto, determinado pela marcação da punga, dada pelo tocador:

Quem não sabe dar a punga no momento exato, não sabe dançar tambor de crioula. (...) a punga é o seguinte: quando o tambozeiro bate a punga, a mulher tem que marcar certo com ele. Isso é quando ela é dançadeira que sabe dançar, porque quando ela não sabe dançar ela não sabe nem o que é punga... porque minha filha, a punga é uma das coisas mais lindas que tem dentro dessa dança de tambor. Uma punga bem dada não é qualquer mulhé que sabe dá. A mulher tem que saber, e ainda por cima tem que combinar junto com o tambozeiro. É assim: a mulher tá aqui na roda dançando e ele tá lá no tambor grande, aí ele marca de lá e ela marca daqui, aí ela punga a outra companheira certo com a batida do tambor. Essa mulher que dá a punga, sai da roda e a outra entra. É assim a noite todinha até de manhã, todas entra na roda, sai torna entrar outra vez, até tambozeiro dizer já chega. (Dona Áurea, apud FERRETTI et alli, 1995:63).

Logo após a entrada dos tambores, o cantor solista “puxa” uma toada, ou seja, dá início ao canto da palavra, em geral um texto curto, com melodia bastante simples. O coro, formado por todos os participantes ali presentes, repete essa toada ou parte dela, que se torna uma espécie de refrão cantado entre as improvisações do solista. Qualquer um dos presentes pode liderar o canto ou “tirar toada”, inclusive mulheres, embora essa atividade seja tipicamente masculina.

Ainda de acordo com Ferretti, nos cânticos das toadas e improvisos, a palavra é mais importante que a melodia, ou seja, a linha melódica é composta em função da letra. As palavras, quando pronunciadas, nem sempre são compreendidas pelas pessoas que não participam da realização do tambor, devido a regionalismos, impositação vocal e, principalmente ao fato de não serem usados microfones. O cantador deve cantar forte e claramente para ser ouvido em público, tentando manter a sua voz acima da percussão. Os cantadores afirmam, em depoimentos coletados por Ferretti, que o que faz aguentarem cantar, tocar e dançar a noite inteira, até de manhã, é a bebida, pois além de dar maior animação ao canto, estimula a criatividade e a improvisação dos versos.

Com relação aos temas utilizados nas toadas de tambor de crioula, destacam-se: auto-apresentação e saudação, auto-elogio, reverência e homenagem a santos, sátiras e descrição de fatos cotidianos, recordações amorosas, desafios entre cantadores e despedida.

## 1.2. Do ritual ao espetáculo

Atualmente, no Maranhão e, mais especificamente, em São Luís, existe um outro motivo pra se realizar o tambor de crioula: são apresentações voltadas para o turismo. Aquele grupo informal de amigos que antes se reunia para festejar, hoje, organizado formalmente em grupo folclórico, se apresenta em praças públicas, teatros, hotéis, residências, à noite ou mesmo durante o dia, com a finalidade de ganhar algum dinheiro. Os participantes que antes iam pra se divertir, agora muitas vezes vão por obrigação:

Muitos afirmam que não gostam dessas apresentações, pois têm que parar quando o tambor começa a esquentar, devido ao tempo limitado, problemas de transporte, de outras apresentações que se sucedem, etc. E que os participantes da dança se sentem menos à vontade do que em seu próprio meio. (FERRETTI et alli, 1995:70)

De acordo com Ferretti, o tambor de crioula enquanto festa ou ritual religioso foi aos poucos se transformando em verdadeiro espetáculo para turistas, podendo ser visto principalmente durante o Carnaval e São João. Antigamente, nas festas promovidas pelos próprios brincantes, não havia exigência de uma roupa padronizada e dançava-se quase sempre descalço, ao contrário dos dias de hoje, quando há uma preocupação com a indumentária, comumente chamada pelos brincantes de “farda”<sup>11</sup>. Não havia também número fixo de participantes, enquanto hoje em dia o grupo de tambor de crioula não pode reunir mais de 30 pessoas, senão dificulta a contratação para as apresentações turísticas. O grupo então costuma reunir-se periodicamente para discutir assuntos como tempo de duração da apresentação, número de participantes, quem serão os tocadores, cantadores e coreiras, determinação da indumentária e coreografia, como as dançantes devem entrar e sair, distribuição de tarefas, escolha do encarregado da distribuição da

---

<sup>11</sup> “A farda dos grupos é caracterizada, por parte das mulheres, pelo uso de uma saia rodada quadriculada ou em chitão estampado, blusa branca ou “de cor”, enfeitada por renda ou bordado. A essa roupa característica juntam-se colares, pulseiras, brincos, anéis, torsos coloridos e até cesta de flores na cabeça. Os homens geralmente vestem calça escura, camisa de manga curta ou comprida em opala estampada, de quadro ou chitão, ou então camiseta de malha branca com propagandas de empresas e chapéu na cabeça. Homens e mulheres costumam usar calçado tipo “conga”. No Carnaval alguns grupos usam blusas e camisas de seda lamê em cores bem vivas; as mulheres costumam exagerar na pintura e no uso de adereços. Cada grupo sai às ruas com uma bandeira (estandarte) de seda, com o nome do Tambor que serve de distintivo”. (FERRETTI e alli, 1995:60).

bebida (cachaça), enfim, assuntos relacionados com a apresentação. Mestre Felipe aborda com um misto de desgosto e indignação esta questão:

Eles agora só quer brincar tambô quando cai dinheiro no bolso, quando é dança pra turista porque ganha aquele dinheirinho. E agora quando nós convida pra bater tambô numa festa de promessa ou só pra nós brincá eles não vão mais. (Mestre Felipe, apud FERRETTI et alli, 1995:68).

Devido a essa transformação, reduziram-se aqueles encontros em que as pessoas se reuniam para festejar ou pagar uma promessa em benefício daqueles em que as pessoas participam puramente por necessidade financeira.

## Capítulo 2 – O tambor de crioula no Rio de Janeiro

### 2.1 O tambor das Três Marias

Após o ritual de batizado da parelha de tambor de crioula *As Três Marias*, na Casa do Pontal, Mestre Xavier ministrou uma oficina de ritmos na Fundação Progresso, no bairro da Lapa, Rio de Janeiro. De volta a São Paulo, comentou com seus parceiros de trabalho que no Rio de Janeiro existiam pelo menos quatro parelhas, mas tambor de crioula, de fato, quase nunca era feito, por falta de tocador. Ouvindo isto, Cacau Amaral, percussionista maranhense, já há alguns anos residindo em São Paulo, pensou na possibilidade de viabilizar um antigo sonho: morar na Cidade Maravilhosa.

Paralelamente, aqui no Rio de Janeiro, o grupo se reunia algumas vezes para brincar o tambor de crioula. É claro, de maneira mais simples, sem a obrigação de reza e nem altar, nas salas ou quintais das casas dos amigos, celebrando de maneira festiva o encontro e a comunicação entre “emaranhados” e maranhenses, ao som dos tambores da terra de que não queriam esquecer.

Como foi dito anteriormente, é principalmente durante o carnaval que, nos últimos anos, o tambor de crioula pode ser visto com mais frequência na cidade de São Luís. Pois então: era quarta-feira de cinzas do ano de 2003, o carnaval tinha acabado e nenhum tambor tinha sido feito no Rio de Janeiro. Já há alguns anos, o Rio-Maracatu<sup>12</sup> faz um cortejo nesse dia pelo bairro de Santa Teresa. Por que não fazer um tambor de crioula no final da apresentação do grupo? Aproveitava-se a presença das meninas com suas saias rodadas, bastava apenas convidar alguns tocadores.

Era a primeira vez que a brincadeira ocupava um espaço público. As pessoas que por ali passavam estranhavam aquela sonoridade. Na roda, apenas poucas mulheres dançando. Aos poucos, as que olhavam curiosas do lado de fora da roda, iam timidamente entrando, chegando devagarzinho. E, em pouco tempo, o tambor de crioula estava “fluindo” livremente. As “novas coreiras” iam vencendo a timidez, envolvidas

---

<sup>12</sup> O Rio-Maracatu é um grupo que se dedica às tradições populares do Recife, formado em sua grande maioria por pernambucanos e cariocas de classe média que recriam e divulgam o ritmo do maracatu de Baque-virado.

pelo canto e ritmo dos tambores. Nesse dia, até homem entrou na roda pra pungar<sup>13</sup> (a contra-gosto de alguns tocadores). Eles estavam dançando e pungando do lado de fora até que um, mais atrevido, pediu uma saia emprestada e entrou na roda. Foi divertidíssimo. Outros aproveitaram o espírito de descontração e seguiram o exemplo do primeiro, causando euforia geral.

Quando o tambor acabou, Yuri Popoff, na época curador do Parque das Ruínas, quis contratar o grupo para uma apresentação. Existia sim, um grupo, mas que até então não se reunia com esse objetivo, eram apenas amigos que agrupavam-se informalmente para brincar<sup>14</sup>. Para que a dança acontecesse, bastava convidar as pessoas. Tendo tocador e mulher pra dançar, em qualquer lugar fazia-se a brincadeira.

O tambor da quarta-feira de cinzas contou com a presença de Cacau, que já havia se mudado para o Rio de Janeiro e, neste momento, vivia uma aproximação com o restante do grupo. Ele não ficou surpreso ao saber do convite recebido pelo grupo, tinha vivido uma situação semelhante em São Paulo, no morro do Querosene. Sugeriu, então, que fosse marcado um novo encontro.

Diferente dos habituais encontros, nesse, o grupo apenas conversou e resolveu, de comum acordo, que passaria a brincar de maneira “séria”. Era o surgimento de um grupo de dança. Convenientemente, lhe foi dado o nome de *As Três Marias*. Cacau narra o fato, de seu ponto de vista peculiar:

Em uma bela noite, lembro. Sentados no chão. Acho que foi o primeiro encontro. Quando a gente pensou que poderia realmente se fortalecer, porque a gente se via tão disperso e a gente tinha potencial. Somos, quase todos, arte-educadores, músicos, artistas, em geral. Talvez a gente poderia estar perdendo essa nossa disponibilidade de estar contribuindo com a cultura popular e estar formando um trabalho. Já tinha a idéia das Três Marias, já tinha o batizado do Xavier, já tinha a cumplicidade de todos, então acho que faltava o Cacau pra dizer assim: galera, vumbora, vem comigo que eu seguro a onda. (Cacau, em entrevista para este trabalho).

<sup>13</sup> Segundo pesquisas realizadas por Ferretti, em outros municípios como Rosário e Alcântara, no interior do Maranhão, a punção entre homens é um fato comum, seu objetivo, ao contrário do das mulheres, é derrubar o parceiro ao solo, sendo realizada geralmente ao lado do local onde as mulheres dançam. Não se tem notícia de punção entre homens em São Luís. (FERRETTI e alli. 1995:141).

<sup>14</sup> Foi uma surpresa para todos o convite de Yuri Popoff, entretanto, o grupo não se sentia seguro para tanta responsabilidade. Como resultado, outro tambor foi convidado para fazer a apresentação: *Os Mariocas*.

A brincadeira começava a ficar mais séria, sentia-se a necessidade de ter um maior “fundamento”, ou seja, conhecer melhor o tambor de crioula em sua “raiz”. Surgia, portanto, uma outra questão: como fazer um tambor de crioula no Rio de Janeiro, sem que sua forma como espetáculo esvaziasse por completo o seu significado social e sua força simbólica, já que estamos falando de outros atores e de outro contexto sócio-espacial? Ou seja, como fazer para apreender o espírito festivo do tambor de crioula do Maranhão e instalá-lo na qualidade do espetáculo de tambor no Rio de Janeiro, tendo o cuidado com a não estilização excessiva, do tipo “espetáculo para turista”? Como proceder no processo de aprendizado e difusão deste folguedo aqui no Rio de Janeiro? Afinal, como vimos, até mesmo em São Luis o tambor também vem passando por um processo de transformação de suas motivações originais.

O tambor de crioula *As Três Marias* é formado por maranhenses e cariocas de classe média. Um grupo heterogêneo que tem em sua maioria artistas nas áreas musicais, plásticas, literárias, circenses, teatrais etc. O contato com a cultura popular maranhense se deu, primeiramente, na condição de espectadores da beleza das manifestações dos grupos tradicionais que se apresentavam em São Luis. Só posteriormente, através de pesquisas e encontros com os mestres, iniciou-se o aprendizado dos toques, dança e canto.

O tambor *As Três Marias* não é, portanto, de um “dono” apenas, não existe a figura central de um dirigente e cada qual contribui com o que sabe e com o que pode. Quem domina o toque, por exemplo, se responsabiliza por questões relacionadas à percussão: afinação dos instrumentos, escolha dos tocadores etc. Aquele que tem a fluência de criar versos de improviso e o domínio das cantigas já conhecidas, em geral, é quem lidera o canto e o coro. As dançarinas com melhor entrosamento com o ritmo e com a dança do tambor de crioula são responsáveis por garantir a beleza, animação e organização da roda. São elas que se preocupam com a indumentária e coreografia, além de serem tomadas como referência pelas outras participantes.

Quando se trata de apresentação de tambor, o repertório é previamente combinado. O número de toadas irá depender do tempo de duração do espetáculo, obedecendo a um roteiro pré-estabelecido, onde não poderão faltar toadas de apresentação do grupo, de saudação a São Benedito e despedida. O grupo não costuma reunir mais de 15 participantes e há exigência do uso de uma roupa padronizada.

Entretanto, o mesmo não ocorre em dias de brincadeira de tambor, verdadeiras festas que o grupo promove para celebrar o encontro, a comunicação entre amigos – a motivação primeira do grupo. Nesses dias, cada um se veste como bem deseja, o número de participantes é ilimitado, e qualquer pessoa que saiba e goste de tocar, dançar ou cantar pode participar da brincadeira. A dança não tem hora pra acabar, dura enquanto houver animação dos brincantes. As pessoas se divertem com a festa, sem a tensão embutida nas coreografias e duração do espetáculo, mas com a responsabilidade coletiva do grupo com a brincadeira. Para o grupo, talvez seja justamente na brincadeira, o momento que melhor traduza a “essência” do tambor de crioula, enquanto folguedo afro-brasileiro praticado em seus locais de origem; por isso, costuma realizar festas, independente da demanda de espetáculos. Para Costa (1980:35) “na festa, a Arte é canal, ambiente. É feita para o encontro e a comunicação, não é o fim, mas o meio”. Continua o autor:

No sistema não-ocidental da Festa, temos a criação coletiva, a preparação da Festa como um processo de que participa toda a comunidade, que a produz para seu próprio consumo. Não há nenhuma distância entre produtor e consumidor. Aí não funciona a economia de mercado... (COSTA,1980:35).

Através da “arte”, no caso o tambor, muitos amigos, conterrâneos, artistas, etc., se reúnem para brincar, se divertir, festejar. São festas que costumam acontecer no Largo das Neves, no bairro de Santa Teresa, e em geral são feitas em louvor a São Benedito, a Santa Luzia, em comemoração ao fim da Quaresma, com o Tambor de Aleluia ou sem motivo algum aparente, apenas para ir contra às formalidades, distanciamentos e performances do espetáculo, como um ato de celebração conjunta, onde a produção e o consumo não se separam.

## 2.2 O dono do Apito

Claudio Henrique Cruz Amaral, mais conhecido como Cacau, é o principal responsável pela execução e aprendizado musical do tambor *As Três Marias*. Nasceu e foi criado na Madre Deus, “um bairro festeiro, onde praticamente é focada toda manifestação popular de rua da cidade de São Luís. Um ponto de encontro das brincadeiras de rua”. (Cacau, em entrevista em 22/10/03). Cacau faz parte de uma família de tradição festeira. Seus avós eram líderes de brincadeiras como o bumba-meu-boi e o bloco carnavalesco Os Fuzileiros da Fuzarca, fundado em 1936, “uma das brincadeiras mais antigas do carnaval maranhense, que até hoje sai da minha casa”. Em entrevista, ele nos narra a sua vivência:

Além de ter os meus avós como incentivadores, eu tinha na minha frente os instrumentos, eram os meus brinquedos de infância. Então pegava a retinta do meu avô e ficava tocando, fazia também os meus próprios tambores com lata de leite ninho.... Sempre vivi no meio dos mais velhos, Madre Deus sempre foi um celeiro dos grandes mestres, grandes figuras da música. Acho que tinha uns 4 ou 5 anos de idade quando comecei a sair à tarde, porque as brincadeiras do carnaval começavam à tarde, e o bumba-meu-boi era à noite, então eu tinha que aproveitar o período do carnaval, pra poder brincar...aí fui tendo contato com os instrumentos e com aqueles grandes mestres e, a minha curiosidade era ficar na roda deles ouvindo. As vezes eles estavam numa roda, conversando e jogando dominó, mas sempre tava a música colocada ali: ‘pô o samba de fulano de tal, o boi de sotaque de maracanã, com Humberto, coro novo’...eu tava sempre ali meio que absorvendo...e aí eu tinha uma facilidade de gravar as músicas que ali eles compunham. No dia seguinte que eles se reuniam, eu voltava nessa mesma roda, aí eles tentavam lembrar a música e não conseguiam. Aí eu lembrava e cantava, cantava... ‘Ah! O neto de seu Roseno. Aquele menino? É, aquele cabeludinho...traz ele’.

A partir de então, a comunidade do bairro da Madre Deus ganhava mais um brincante. Ainda criança, Cacau participou do Boi Mirim da Madre Deus, “eu era o amo do boi, o líder da brincadeira, eu que fazia as toadas, sacudia o maracá, ou seja, eu era o dono da fazenda”. Na adolescência, foi convidado pra participar de um festival de música, cantando e acompanhando músicos locais e a partir de então não parou mais de tocar. “Uma hora eu senti necessidade de ampliar os meus horizontes, crescer musicalmente, conhecer um pouco mais das coisas fora do Maranhão e fazer faculdade”,

foi quando Cacau foi morar em São Paulo, a convite de Tião Carvalho<sup>15</sup>, conhecedor e difusor das manifestações culturais maranhenses na capital paulista.

No dia 28 de agosto de 1986, seis horas da manhã, dia do meu aniversário, cheguei em São Paulo: com uma caixa de divino, um instrumento que meu avô me deu que era um tambor-onça, um pandeiro de samba, que ele me deu também, e as informações que eu tinha na cabeça, daquelas rodas dos mestres, daqueles sambas antigos, daqueles bate-papos...e cheguei em São Paulo. Fui pra uma comunidade que se chama Morro do Querosene, no Butatã. Falo que me dei de presente isso e tô muito agradecido.

Não demorou muito tempo para que ingressasse na Universidade Livre de Música Tom Jobim, no curso de graduação em percussão popular, “nessa Universidade fiquei seis anos, me formei, graças a Deus, mas antes dessa formatura, eu sou formado na roda dos mestres, na rua”.

Paralelamente, integrava o grupo Cupuaçu, um núcleo de Pesquisas de danças populares maranhenses, dirigido por Tião Carvalho, onde tocava e era vaqueiro do bumba-meu-boi. Foi também percussionista da banda Mafuá e tocou na Orquestra Jazz Sinfônica de São Paulo.

Seu primeiro contato com o tambor de crioula foi quando ainda era criança, observando as apresentações durante o dia, no período do carnaval, mas foi em uma de suas viagens de férias para São Luís, quando já morava em São Paulo, que Cacau participou como “tambozeiro”.

Quando me vi, já tava dentro do tambô. Tocando o meião. Aí eu fui indo, e Mestre Felipe foi se “engraçando” por mim, e aí ele falava assim: Ô pequeno danado! e aquilo me animava. Porque o tocador de tambor, pra ele conduzir os tambores, ele tem o princípio que é começar pelo meião, o coração do tambor. E aí eu comecei pelo meião...comecei então a frequentar o Laborarte, que era onde Felipe fazia as oficinas. Eu comecei a conversar com Felipe, a conhecer mais o Mestre. Aí eu fui me integrando no tambor. Depois passei pro crivador, passei pro tambor grande e agora tô conseguindo cantar e tocar, que é legal...é como se fosse um líder. As pessoas falam pra mim assim: Pô Cacau você é um mestre. Aí eu costumo dizer que eu não sou um mestre...agora o apito da minha brincadeira é meu.

---

<sup>15</sup> Maranhense que desde menino participava das festas e danças do Maranhão. Atua em São Paulo como dançarino, ator, músico e compositor. Tião é músico compositor da banda Mafuá, além de lecionar na ECA/USP (Universidade de São Paulo).

De volta a São Paulo, Cacau teve a idéia de fazer uma oficina de tambor de crioula. De maneira semelhante como aconteceu no Rio de Janeiro, o grupo Cupuaçu tinha a parrelha de tambor, mas ela não era tocada, “era de enfeite”. Pediu autorização ao grupo e iniciou a divulgação, boca a boca, de suas oficinas que seriam realizadas na pracinha em frente à sua casa, no bairro do Butatã. Ele nos narra o fato:

Eu sozinho, lembro muito bem disso. Saí de casa. Fui até a pracinha. Varri e limpei a pracinha todinha. Fiz uma fogueira e coloquei os tambores pra afinar. Aí os moradores falavam: aí Cacau, olha essa fumaça... mas aquilo era o princípio e eu entendia. Eu sei que essa brincadeira foi crescendo de uma forma que passou a fazer parte do repertório do grupo Cupuaçu, que até então só fazia o bumba-meu-boi... de 1991 até agora o tambor de crioula toca dignamente bem e em quase que todos os lugares, ou seja, eu fui uma das pessoas que inspirou a ter mais de um tambor em São Paulo. Uma hora eu saí do Cupuaçu. Formei meu tambor... eu o tinha como forma de sobrevivência. Eu como percussionista, tava ainda começando em São Paulo e o tambor foi que me alimentou. Me deu muitas coisas e ainda dá, graças a Deus.

Após morar 14 anos em São Paulo, Cacau veio para o Rio de Janeiro e, como ele mesmo costuma dizer, é o “dono do apito” no Tambor das Três Marias. Embora não goste de ser confundido como mestre, conhece a estrutura das toadas e sabe tirar versos de improviso, afina e conserva<sup>16</sup> os instrumentos, dirige a bateria, além de ser tomado como referência pelos demais tocadores:

Eu não sei falar não e também não sei colher as informações e deixá-las guardadas dentro de mim. O que eu aprendo, o que estou aprendendo e o que aprendi, são coisas que eu tenho que soltar pras outras pessoas que tão querendo também saber mais, querendo aprender.

Mestres, segundo Costa (1980:37), “são chamados os melhores em sua Arte: aqueles que atingem um nível de conhecimento que os torna capazes na liderança e respeitados pelos que desejam aprender. Mestres sim, mas de uma arte coletiva em que todos têm sua parte”. Diz Cacau que no tambor de crioula, quem dá o título de mestre é a população, a comunidade em geral. No seu entender: “mestre não nasce, se cria. Não sou eu que sou o mestre. Quem é o mestre é Felipe e seu Roseno (seu avô), lá em São Luís do Maranhão”.

<sup>16</sup> Conservar os tambores significa saber mantê-los em condições apropriadas de uso, ou seja, passar periodicamente azeite de dendê, para não ressecar a pele do tambor e saber trocá-la quando for necessário.

Embora não se considere mestre, é ele quem ensina e toca o apito nas brincadeiras e espetáculos das Três Marias. Seu relato foi trazido como forma de exemplificar a sua experiência de músico que escolheu dedicar-se ao estudo e à divulgação da cultura popular de seu local de origem no sudeste do país. Veio de uma família ligada às tradições populares em São Luís, foi estudar em São Paulo, e, há alguns anos, traz aos grandes centros urbanos, a sua vivência enquanto brincante e difusor dos folguedos populares maranhenses. Seu primeiro contato com a música se deu em situações não-formais de convívio, com características bastante comuns àquelas encontradas no processo de aprendizagem de tambor de crioula no Maranhão.



Festa para São Benedito, no Largo das Neves, Santa Teresa, Rio de Janeiro, em agosto de 2003. À esquerda da foto temos Cacau, tocando o tambor grande, e à direita, em pé, Mestre Felipe, que veio do Maranhão para o evento. (Wellen Lyrio)

### Capítulo 3 – Processos de ensino e aprendizagem

Ainda hoje no Maranhão, quer como forma de divertimento ou como ritual religioso, o tambor de crioula é praticado predominantemente por descendentes de negros. Nos grupos mais tradicionais, seus praticantes aprendem o toque, a dança e o canto informalmente, quando ainda são crianças, observando e tentando imitar, do lado de fora da roda, seus parentes e vizinhos. Os grupos formalmente organizados são constituídos em torno de um dirigente, um “mestre”, ou seja, uma pessoa que tem capacidade de liderança e conhece bem a dança, o canto, os instrumentos e os seus respectivos toques.

Ou seja, o processo de aprendizagem musical está ligado a uma vivência sócio-cultural, em que o conhecimento é passado de geração a geração, mantendo uma tradição. De acordo com Ferretti (1995:54), o aprendizado ocorre de maneira espontânea, realizado principalmente a partir da convivência entre pessoas que pertencem ou se identificam com o grupo social que cultiva o tambor de crioula. Em dias de festas, observa-se que do lado de fora da roda de dança, crianças tentam aprender, imitando tocadores, cantadores e dançantes. Em geral são filhos, sobrinhos e afilhados dos brincantes ou da vizinhança, que nasceram e cresceram ouvindo, tocando, cantando e dançando o tambor de crioula.

Nas festas de tambor no Maranhão, ocorre uma grande integração da comunidade. Cada qual contribui com sua parcela, uns tocam, uns cantam, outros dançam. Todo mundo em conjunto: homens, mulheres, velhos e crianças. As crianças vão crescendo ao som desses tambores, ouvem, vêem, participam ativamente da brincadeira com os adultos. O livre acesso aos instrumentos tocados pelos adultos permite a participação da criança no imediato fazer, com o que é possível executar. Através dessa prática descompromissada de experimentação, cada criança tem a possibilidade de tocar todos os instrumentos e mergulhar nas suas possibilidades tímbricas e rítmicas. É através da reprodução do que vêem e ouvem que as crianças aprendem a tocar:

Aprendê a batê só dá assim, onde tem quem saiba bater vai exercitando o outro. Nós temos um sobrinho que já sabe batê. Você vê ele batê tambô, não diz que é ele e ele sabe repreendê o outro garotinho menor, quando bate errado. Eles dois pega os dois tambô pequeno, ele marca o crivador e o outro marca o meião. Aí quando o outro vacila, ele manda pará dizendo que tá errado. Ninguém ensinou para ele, ele aprendeu só vendo. Eu deixava o tambô aqui no canto e ele vinha

batê, foi vendo e hoje já sabe batê. (Mestre Felipe, apud FERRETTI et alli, 1995:71).

Regina Márcia Simão Santos, verifica que a aquisição de conhecimento musical, em situações formais de ensino, vem comumente associada a um “certo desprazer, por exigir de quem aprende, disciplina e persistência, nem sempre espontâneas no ser humano” (1991:01). Essas pedagogias utilizam metodologias que não permitem a criação, a improvisação e até mesmo o acesso imediato ao instrumento, pois a prática segue somente após um prévio conhecimento teórico.

Santos (1991) aponta a maneira como se dá a aprendizagem musical em situações não-formais de ensino, mais especificamente, aquela em que o conhecimento é adquirido através da participação do indivíduo nas diferentes práticas sócio-culturais. Nesse caso, a aprendizagem ocorre a partir do contato direto com as manifestações culturais, onde quem sabe ensina fazendo, e quem quer aprender, ouve, vê e tenta reproduzir.

Após sucessivos treinos baseados na imitação e repetição, o aprendiz vai aos poucos ganhando segurança e começa a fazer variações em cima das estruturas armazenadas na memória, transformando-as. O desafio agora não é mais o de imitar o que foi ouvido ou visto, e sim, o de criar, a partir de princípios estruturais assimilados.

É por essa via que um tocador obtém habilidade para tocar os ritmos do tambor de crioula. Inicialmente, ele aprende os dois tambores menores, através da observação, imitação e reprodução de modelos fixos. Somente após ter assimilado os fundamentos básicos característicos daquela estrutura musical é que adquire competência para poder se expressar através do tambor grande.

O mesmo acontece no processo de aprendizagem do ritmo do jongo, uma dança de roda de origem africana, praticada por homens e mulheres, onde também um par solista simula uma umbigada, ao som de três tambores. O falecido Mestre Darcy (apud. FERNANDEZ, 2001), conhecedor das tradições jongueiras, costumava ensinar apenas os ritmos do candongueiro e do caxambu, tambores responsáveis pela base rítmica do jongo, mas nunca ensinava o tambu: “as pessoas têm que perceber por seus próprios sentimentos”. Darcy falava que o toque do tambu era o mais complicado: “uma criação dentro da própria raiz”. Por ser muito criativo, a pessoa só deveria tocá-lo, após ter estudado bem os outros dois tambores.

No que se refere ao canto, presume-se que o ato de improvisar tenha sido uma resultante do contato estabelecido entre o cantador e o repertório de sua cultura, transmitido oralmente por seus pais, avós, ou pessoas mais velhas. Nketia<sup>17</sup>, citado por Santos (1991:05), fala que conhecimento do repertório implica o domínio da literatura oral, da tradição da região, da língua, demonstrando capacidade de reproduzir, improvisar e fazer uso de textos, conscientes da situação corrente. Por sua vez, Costa (1980) nos diz que:

No jogar versos dos cantadores repentistas, na ciranda ou no jongo, por exemplo, não se busca a originalidade, mas a flexibilidade, a adequação do verso à situação em que aparece e a fluência de criação dentro de cânones determinados. É por aí que a criação será julgada pelos que a experimentam. (COSTA, 1980:39).

Nketia também constata o uso de recursos da linguagem verbal e impressões táteis e cinestésicas na aprendizagem dos ritmos da África. Bater com as mãos no corpo do aprendiz, assim como utilizar sílabas rítmicas, sem sentido, cantadas, imitando o ritmo do tambor, são procedimentos que reforçam o ensino e memorização dos ritmos a serem repetidos, seja oralmente ou através do instrumento. (Nketia, apud SANTOS, 1991:09).

É comum o uso desse tipo de procedimento na aprendizagem dos ritmos do tambor de crioula. Foi assim que Mestre Felipe ensinou Cacau e é assim que este ensina aqueles que se interessam pelo tambor no Rio de Janeiro, seja através de oficinas<sup>18</sup> ou nos ensaios em que participam apenas os integrantes do grupo *As Três Marias*. Ensina como toca, como afina e como toca as frases:

O aluno toca o meio e eu canto a frase: *ca-pum ca-pum ca-pum*. Aí eu canto a frase que facilita a entrada do crivador: *pa-la-ca-pum pa-la-ca-pum*. A gente forma a orquestra com o tambor grande *tum tum tum tum pulugu dum pulugu dum pulugu dum tum tum tum tum pulugu dum pulugu dum pum pum pum dum*. Aí tu vai cantando a frase com o aluno. Você vê o aluno pensando a frase e tirando o som com a mão. Então você casa o som da mão com a frase que está sendo cantada mentalmente.

<sup>17</sup> NKETIA, J.H.Kwabena. *The music of Africa*. New York: W.W. Norton & Company, 1974. (Apud. SANTOS, 1991).

<sup>18</sup> Durante alguns meses do ano de 2003, Cacau ministrou oficinas de tambor de crioula no Núcleo de Cultura Popular Céu na Terra. Atualmente o grupo de dança *As Três Marias* utiliza o espaço para ensaiar.

meião

6/8

pum ca pum ca

crivador

6/8

pa-la pa-la

Obs. Ao cantar a frase pa-la-ca-pum pa-la-ca-pum, o aluno memoriza a célula rítmica dos dois tambores simultaneamente, devendo tocar o crivador apenas entre os intervalos do toque do meião.

tambor grande

2/4

tum tum tum tum pu lu gu dum pu lu gu dum

4

pu lu gu dum tum tum tum tum pu lu gu dum

7

pu lu gu dum tum tum tum tum

Ao fazer o aluno cantar a frase antes de executá-la no tambor, Cacau chama a atenção para a existência de uma melodia que deverá ser primeiramente memorizada e, logo após, reproduzida. Embora os tambores não possuam altura determinada, é possível obter um sentido melódico a partir da relação entre seus graves e agudos, que por sua vez poderão gerar até mais sonoridades, dependendo do lugar e da maneira como se toca. A existência dessa relação melódica em instrumentos percussivos de altura indeterminada e suas diferentes nuances tímbricas foi apontada por Oliveira (2002):

Na percussão, como frequentemente ocorre nos tambores, encontramos muitas vezes, em um mesmo instrumento, dois ou mais sons sem diferença de altura que, no entanto resultam em notas com identidade própria e colorido ou timbre completamente distintos. Essas diferenças devem-se a forma de se articular o som e à região da membrana onde o tambor é percutido, seja com as mãos, seja com as baquetas. (OLIVEIRA, 2002:95).

A maneira como são organizadas as aulas possibilita a execução instrumental imediata; onde o aluno participa da maneira que for possível, ou seja, desde o princípio

ocorre a integração do aprendiz na prática musical. No caso do tambor de crioula, é através do meião que se inicia a aprendizagem, passando para o crivador até chegar ao tambor grande:

Pra você chegar até o tambor grande, acho que requer um pouco de paciência, um pouco de estudo. O tambor de crioula tem aquele tambor que é básico, é o meião, o tambor do meio. Essa pulsação não oscila nunca. Ela não pode nem diminuir e nem aumentar, ou seja, ela tem que ser um coração que pulsa firme. (Cacau, em entrevista).

Ao serem ouvidos os primeiros toques do meião, o “coração do tambor”, os outros instrumentos vão sendo introduzidos gradativamente. Essa prática desenvolve a percepção auditiva do aluno, visto que é necessário não apenas tocar, mas observar a relação entre sua execução e a dos outros instrumentistas.

Segundo Nketia (apud SANTOS,1991:06), o princípio básico da educação musical na África baseia-se na aprendizagem pela experiência social, ou seja, a exposição a situações musicais e participação são enfatizadas mais que o ensino formal. O mesmo acontece no processo de aprendizagem do tambor de crioula, como nos afirma Cacau:

O aluno tem que frequentar as rodas. Tem que ser curioso, não pode ser tímido. Tem que chegar e dizer assim: ‘Pô eu tô a fim de tocar. É, então chega aí’. Eu costumo pegar as pessoas de surpresa. O que é pegar de surpresa, é chegar e dizer assim: *coreiras sentem nos tambores. Tu no tambor grande, tu no meião e tu no crivador.* (algumas coreiras também estão aprendendo a tocar os tambores).



Coreiras tocando os tambores em dia de brincadeira no Largo das Neves, Santa Teresa, em 2003.  
(Wellen Lyrio)

### **Considerações finais:**

Através do relato de Cacau foi possível conhecermos a sua trajetória de formação musical. Nasceu no meio de brincantes. Desde muito cedo se tornou um deles, a partir do convívio e contato com os mestres e suas tradições. Mais tarde migrou para São Paulo, onde fez faculdade de música e atuava como músico profissional. Como percussionista e pesquisador, aprendeu os ritmos do tambor de crioula, em uma de suas viagens de férias para o Maranhão, através de oficinas com um dos mestres daquela tradição.

Nota-se que nos dias atuais, na cidade de São Luís, não somente a dança – enquanto prática ritual de comunicação, religiosidade e diversão – sofreu alterações, como também o processo de transmissão de saberes. Para conhecer as formas de expressão associadas à dança do tambor, não é preciso ser necessariamente neto, parente ou vizinho dos brincantes tradicionais. Mestre Felipe, conhecedor das tradições desse folguedo, ministra oficinas livres no centro histórico da cidade, para quem tiver interesse em aprender a dançar, cantar, conhecer os instrumentos e seus respectivos toques.

Em suas próprias oficinas de tambor de crioula, Cacau ensina como toca, afina e conserva os instrumentos, da mesma maneira como aprendeu com Mestre Felipe. Não dá aulas de teoria musical, mas utiliza conceitos como “pulso”, ao ensinar o toque do meio; canta as frases dos tambores para facilitar a memorização, da mesma maneira como são aprendidos os ritmos na África; além disso, organiza suas aulas possibilitando a execução instrumental imediata; o aluno participa desde o princípio no fazer musical, sem precisar adquirir um prévio conhecimento teórico.

No que se refere ao procedimento utilizado para difusão e transmissão de conhecimentos do tambor de crioula no Rio de Janeiro, constatamos que Cacau ensina e reproduz a brincadeira mesclando todos os conhecimentos que pôde assimilar, tendo em vista a sua própria trajetória musical. Trata-se de um ensino-aprendizado resultante de variadas informações que remetem a uma antiga técnica africana, reproduzida no Brasil por comunidades negras, à música tal como ensinada nas escolas de nível superior, à técnica de oficinas desenvolvida por Mestre Felipe e elaborada por Cacau.

Nesse momento de difusão do tambor de crioula no Rio de Janeiro, parece-nos importante não simplesmente opor processos formais e não formais; os processos

cruzam-se e influenciam-se uns aos outros, à medida em que se intensificam as viagens dos mestres e discípulos entre o Maranhão, o Rio e São Paulo, entre os bairros da Madre Deus, do Querosene e Santa Teresa, a Faculdade de Cacau em São Paulo e a UNIRIO, onde eu (“coreira” do tambor As Três Marias) estudo música.

**Bibliografia:**

BUENO, André Paula. *Bumba-boi maranhense em São Paulo*. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.

FERNANDEZ, Guilherme. *Caxambu de Sá Maria* (vídeo). 2001

FERRETTI, Sérgio (et.alli). *Tambor de crioula, ritual e espetáculo*. São Luís: SECMA, Lithograf ed., 1995.

MOURA, Glória. *A força dos tambores: a festa nos quilombos contemporâneos*. In: SCHWARCZ, Lilian Moritz & REIS, Leticia Vidor de Souza. "Negras Imagens". São Paulo: EdUSP: Estação Ciência, 1996.

OLIVEIRA, Rodolfo Cardoso. *O império do samba: uma etnografia da bateria do Grêmio Recreativo Escola de Samba Império Serrano*. Dissertação de Mestrado em Música Brasileira, Unirio, Centro de Letras e Artes, 2002.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Música folclórica e movimentos sociais*. In: Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da Unirio. "Debates", nº6. Rio de Janeiro: CLA/Uni-Rio, 2002.

VIEIRA FILHO, Domingos. *Folclore Brasileiro: Maranhão*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1977.

*O calor do tambor-de-crioula do Maranhão dá o tom à cultura popular*. (vídeo e cd). VCR comunicação e marketing: Studio V: Unigraf, 2002.