UNIVERSIDADE DO SUL DE SANTA CATARINA

CONCEIÇÃO DE MARIA DOS SANTOS PACHECO

A CONSTITUIÇÃO, A FORMULAÇÃO E A CIRCULAÇÃO DO TAMBOR DE CRIOULA DO MARANHÃO

Palhoça

2013

CONCEIÇÃO DE MARIA DOS SANTOS PACHECO

A CONSTITUIÇÃO, A FORMULAÇÃO E A CIRCULAÇÃO DO TAMBOR DE CRIOULA DO MARANHÃO

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Ciências da Linguagem.

Orientador: Prof.ª Dra. Solange Leda Gallo.

Palhoça

2013

P11 Pacheco, Conceição de M. dos Santos, 1964-
A constituição, a formulação e a circulação do tambor de crioula do Maranhão / Conceição de Maria dos Santos Pacheco. – 2013.
118 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado) – Universidade do Sul de Santa Catarina, Pós-graduação em Ciências da Linguagem.
Orientação: Prof. Solange Leda Gallo, Dra.

1. Análise do discurso – Linguagem. 2. Patrimônio cultural. 3. Dança folclórica – Brasil. 4. Tambor-de-criola – Dança. I. Gallo, Solange Leda. II. Universidade do Sul de Santa Catarina. III. Título.

CDD (21. ed.) 401.41

CONCEIÇÃO DE MARIA DOS SANTOS PACHECO

A CONSTITUIÇÃO, A FORMULAÇÃO E A CIRCULAÇÃO DO TAMBOR DE CRIOULA DO MARANHÃO

Esta dissertação foi julgada adequada à obtenção do título de Mestre em Ciências da Linguagem e aprovada em sua forma final pelo Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina.

Palhoça, 21 de junho de 2013.

Professora e orientadora Solange Maria Leda Gallo, Doutora
Universidade do Sul de Santa Catarina

Professora Nadja de Carvalho Lamas, Doutora
Universidade da Região de Joinville

Professora Nádia Régia Maffi Neckel, Doutora
Universidade do Sul de Santa Catarina

Dedico a todas que lutam pelo que acreditam ser o melhor.

AGRADECIMENTOS

Agradeço às forças da natureza.

À Professora Solange que proporcionou a orientação que eu necessitei. Presente nos momentos mais necessários.

Agradeço a Dra. Nádia e a Dra. Nadja que compartilharam a inscrição deste trabalho no cenário acadêmico.

A todos os que fazem parte do PPGCL coordenadores, professores, administrativos, cursistas e a própria UNISUL, como instituição por ter acolhido os meus anseios de aprendente.

À minha amiga Regina que me acolheu esquecendo as suas próprias necessidades no momento de conclusão de sua tese.

À minha família pelo companheirismo, sem o qual não teria coragem para ousar.

Aos meus Antonios – esposo e filho.

Aos meus amigos/parentes.

Sem esquecer de Isabel com o ânimo de suas palavras bem-ditas.

“o desdobrar-se do sentido em sentido, indefinidamente, é função do silêncio.”

ORLANDI, 2007

RESUMO

A constituição, a formulação e a circulação do Tambor de Crioula do Maranhão compõe o objeto desta análise de filiação teórica e metodológica na Análise de Discurso francesa em que os conceitos de autoria, função-autor, efeito-autor, são mobilizados frente ao Discurso da Escrita – processo de legitimação e Discurso da Oralidade – processo de autenticação, no percurso para a textualização sustentado pelas obras de Pêcheux, Orlandi, Gallo, Lagazzi, Neckel, entre outros. Para tanto, enunciados de documentos sobre o registro de patrimônio cultural imaterial do Brasil e depoimentos de “Seo” Felipe, tocador e cantador do Tambor, transcritos em livro, compõem o corpus que será analisado a partir de um recorte que direciona a construção do dispositivo analítico para o gesto de interpretação do sujeito brincante quando esse é definido/determinado como patrimônio imaterial pelo IPHAN. Procura-se compreender a contradição presente nas diferentes formas de existência do Tambor por meio da forma de inscrição do sujeito brincante e do sujeito não brincante do Tambor de Crioula, nessas discursividades.

Palavras-chave: 1. Discurso 2. Tambor de Crioula 3. Contradição 4. Patrimônio Cultural

RESUMEN

La constitución, la formulación y la circulación del Tambor de Crioula del Maranhão compone el objeto de este análisis de la afiliación teórica y metodológica en el análisis del Discurso francés donde los conceptos de autoría, función-autor, efecto-autor, con movilizados delante al Discurso de la Escritura – proceso de legitimación y Discurso de la Oralidad – proceso de autenticación, en la ruta para la textualización sostenida por las obras de Pêcheux, Orlandi, Gallo, Lagazzi, Neckel entre otros. Además, enunciados de los documentos en el registro del patrimonio cultural inmaterial de Brasil y testimonios de “Seo” Felipe, jugador y cantante del Tambor, transcritos en el libro, componen el corpusque se analizarán a partir de un recorte que dirige la construcción del dispositivo de análisis que examina el acto de interpretación de la insignificante sujeto cuando éste se define/determina como patrimonio inmaterial IPHAN de este análisis. Se busca comprender la contradicción en las diferentes formas de existencia del Tambor por medio de forma de inscripción del sujeto jugador y no jugador del Tambor de Crioula, en essa discursividad.

Palabras-clave: 1. Discurso 2. Tambor de Crioula 3. Contradicción 4. Patrimonio Cultural

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Forma Sujeito Capitalista 17
Figura 2 Tambor de Crioula: frames dos audiovisuais 40
Figura 3Tambor de Crioula: apresentação em praça pública 46
Figura 4 A roda do Tambor de Crioula 53
Figura 5 Tambor de Crioula: louvor a São Benedito 54
Figura 6 Tambor de Crioula: tambores e São Benedito 58
Figura 7 Tambor de Crioula: vestimentas de chita 59
Figura 8 Tambor de Crioula: coreira com o São Benedito na cabeça 62
Figura 9 Tambor de Crioula: tocadores 63
Figura 10 Tambor de Crioula: punga 64
Figura 11 Tambor de Crioula: punga 65
Figura 12 Tambor de Crioula: São Benedito brinca com a coreira 67
Figura 13 Tambor de Crioula: celebrando a conterraneidade 71
Figura 14 Círio de Nazaré no Pará 75

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 10
2 A ANÁLISE DO DISCURSO EM QUESTÃO: REFERENCIAL TEÓRICO 14
3 TAMBOR DE CRIOULA: PATRIMÔNIO CULTURAL 22
4 TAMBOR DE CRIOULA DO MARANHÃO: PATRIMÔNIO IMATERIAL E MEMÓRIA DISCURSIVA 30
4.1 CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO 30
4.2 APRESENTAÇÃO E COMPOSIÇÃO DO CORPUS 33
4.3 RECORTE: DISCURSO DA ESCRITA (DE) X DISCURSO DA ORALIDADE(DO) 35
5 TAMBOR DE CRIOULA: GESTOS DE INTERPRETAÇÃO 40
5.1 DA CONSTITUIÇÃO: O TAMBOR DE CRIOULA COMO BEM CULTURAL DE NATUREZA IMATERIAL 46
5.2 DA FORMULAÇÃO: DA TOADA/LADAINHA À PUNGA COMO LOUVOR A SÃO BENEDITO 54
5.3 DA CIRCULAÇÃO: E O SÃO BENEDITO BRINCA NO TAMBOR DE CRIOULA DO MARANHÃO 69
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS 77
REFERÊNCIAS 80
ANEXOS 83
ANEXO A – CONVENÇÃO PARA A PROTEÇÃO DO PATRIMÔNIO MUNDIAL CULTURAL E NATURAL 84
ANEXO B – DECRETO 3551/2000 100
ANEXO C – CERTIDÃO IPHAN 102
ANEXO D – PARECER DO IPHAN 103

1 INTRODUÇÃO

Na Análise do Discurso, proposta por Michel Pêcheux. encontrou-se o respaldo teórico para observar, questionar e analisar determinadas situações em que o discurso se materializa e deixa transparecer a posição em que um indivíduo, ou seu grupo, se assume como sujeito. Como é o exemplo dos traçados dos grafiteiros em contrapartida aos produzidos pelos pichadores. São materializações de um dizer “próprio”, de uma linguagem que serve para distinguir e, ao mesmo tempo, inscrever um sujeito ou um grupo que, dessa forma, difere dos demais e, ao mesmo tempo, é reconhecido naquele espaço.

De uma perspectiva discursiva, então, observa-se os gestos de interpretação dos sujeitos em relação aos mais diferentes dizeres e situações como o grafiteiro e sua arte, o pichador e seu desabafo, sua contestação.

Em busca de perceber a opacidade do discurso em diferentes contextos, que se deixam observar no jogo do dito e não-dito, situa-se a análise do discurso. Nesta pesquisa procura-se compreender a opacidade dos discursos relacionados a uma manifestação cultural popular, que materializam a vontade de dizer através de sentidos não legitimados pelo discurso da escrita, embora permitidos pelo discurso da oralidade. O Tambor de Crioula como expressão de resistência a um traçado histórico pouco acolhedor, que insiste em se procriar e que conta para isso com a sua legitimação sob uma categoria de imaterialidade, de fluídico. São marcas que permitem a inscrição de um gesto analítico, a partir da memória deste sujeito maranhense que aqui se inscreve como analista movido pela inquietação experimentada enquanto docente da rede estadual da Educação Básica de São Luís do Maranhão.

Para esta pesquisa buscou-se o ritual denominado Tambor de Crioula do Maranhão, com especial interesse pelo destaque que os brincantes têm, em sua comunidade, ao se apresentarem na dança. Essa posição os torna pessoas reconhecidas em seu grupo social e garante a permanência de uma manifestação que tem sua origem na matriz cultural africana das senzalas e dos quilombos.

A brincadeira do Tambor de Crioula é uma manifestação cultural de origem afro, tipicamente maranhense, em que os grupos se apresentam por convite dos donos das festas realizadas em louvor a São Benedito (santo católico, de pele negra, filho de escravos etíopes, viveu na Itália no século XVII e foi trazido para a América como exemplo de obediência e representa os santos negros) como forma de agradecimento a graças alcançadas. As festas são

realizadas em noites de luar, brindadas com comidas típicas e bebidas (refrigerante, cerveja e cachaça).

O Tambor de Crioula é composto por pessoas que exercem três funções distintas: “coreiras”, são as mulheres vestidas com largas saias de chita estampadas, blusas com mangas de folhos e turbante, que realizam a dança girando na roda das dançarinas e que, uma a cada vez, dirige-se para o centro da roda, com a imagem de São Benedito apoiada sobre a cabeça, até convidar uma outra coreira da roda para receber a imagem do santo e se dirigir para o centro, enquanto esta que entrega, volta para a roda. Neste convite ocorre um momento próprio do Tambor de Crioula do Maranhão, a punga: a coreira que está com a imagem de São Benedito sobre a cabeça e que se lança para uma das coreiras que está na roda, o faz num movimento que simula um pulo para frente, batendo a sua barriga contra a barriga da outra que está na roda. Aos homens cabe a função de bater os tambores feitos de troncos de madeira escavada, cobertos com peles de animais, rusticamente curtidos, bem como compor e entoar as toadas em forma de improviso em desafios que mobilizam os pares. O cantador puxa a toada, enquanto os tocadores, em grupo, acompanham o refrão até que outro cantador puxe outra, sempre com motivos de louvor a São Benedito.

Para esta análise, foram mobilizados conceitos de discurso, sujeito, forma-autor, efeito-autor, formação discursiva, memória e esquecimento conforme Michel Pêcheux, teorizador da Análise do Discurso; Eni Pullcineli Orlandi, disseminadora da Análise do Discurso no Brasil; e Solange Leda Gallo pesquisadora, autora, responsável pelo desenvolvimento do conceito de autoria como efeito do discurso, eixo norteador desta análise.

Como se pode compreender o gesto de interpretação do sujeito brincante do Tambor de Crioula do Maranhão quando este é definido/determinado como patrimônio imaterial pelo IPHAN (Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural Nacional) ?

Uma trajetória de estudos que evidenciam uma contradição entre os ditos e os não ditos, entre a filiação histórica e social da brincadeira e a filiação das manifestações culturais da cultura hegemônica, no caso as do colonizador português, contradição essa que podemos identificar no uso da chita em suas vestimentas e no louvor e parceria na brincadeira com o São Benedito sem esquecer as marcas do interdiscurso presentes no batuque dos tambores, no rodopio das coreiras e no movimento da punga.

Para a Análise do Discurso, teoria de base desta dissertação, a interpretação norteia a constituição dos sujeitos e dos sentidos.

Em Orlandi (2007, p.148-149) “A noção de interpretação está presente em pelo menos três modos de operar com a linguagem: na análise de conteúdo, na hermenêutica e na análise de discurso, que tratam diretamente com ela.” Neste sentido, nota-se que a interpretação pode ser considerada como um método que trata como transparente os sentidos da linguagem. Orlandi (2007, p.148) ao referir-se à análise de conteúdo diz que “esta considera a linguagem transparente e busca, atrás de suas formas, um conteúdo a ser extraído. É a forma tradicional de interpretar textos e está muito presente nas ciências humanas e sociais. Para a hermenêutica, de base filosófica, há um sentido verdadeiro e constrói-se através de elaborados instrumentos teóricos, chaves para chegar até ele.”

Por outro lado, Orlandi (2007, 149) diz que:

> a Análise do Discurso teoriza a interpretação no sentido forte, ou seja, ela interroga a interpretação. Considera, além disso, fundamental pensar a relação da língua e da ideologia, pois, a língua, enquanto sistema à sujeita a falhas e se inscreve na história para significar. E são os efeitos dessa inscrição que encontramos na discursividade. Daí ser o discurso o lugar próprio para compreendermos como os sentidos se produzem. Como aí joga a interpretação.

Daí perceber a função da interpretação na Análise do Discurso. O analista não cria, nem nega e, sim, em seu gesto de interpretação, busca a compreensão a partir de algum ponto, porque existem inúmeras outras possibilidades para uma análise, por meio da língua e sua tessitura sujeita a falha. Para significar, a língua se inscreve na história.

É na interpretação da brincadeira do Tambor de Crioula, da memória e dos esquecimentos aí presentes que se constitui este trabalho, em que se observa a constituição do sujeito brincante do Tambor de Crioula do Maranhão.

Esta dissertação integraliza-se em seis partes: Introdução; o referencial teórico apresentado sob o título - A Análise do discurso em questão - onde são apresentados alguns conceitos da Análise do Discurso que balizaram a análise, tais como: discurso, formação discursiva, posição-sujeito, função-autor, efeito-autor, individuação; a perspectiva do Patrimônio Cultural que relaciona o Tambor de Crioula nessa dimensão; O Tambor de Crioula do Maranhão: patrimônio imaterial e memória discursiva onde são apresentados os passos desta análise a partir das condições de produção do seu sujeito brincante; o corpus nas suas materialidades significantes e o recorte.

A partir desta conjuntura, a presente análise discursiva procura compreender os diferentes gestos de interpretação que dão sentido à brincadeira Tambor de Crioula pelo viés da confrontação dos efeitos produzidos pelos discursos da escrita e da oralidade.

Do ponto de vista discursivo, esta pesquisa amplia os conhecimentos que se tem sobre o funcionamento do Discurso da Escrita (DE) e do Discurso da Oralidade (DO), ao mostrar que a relação contraditória entre essas duas discursividades não é uma questão resolvida no Brasil.

Em relação às iniciativas dos órgãos públicos no sentido de uma legitimação de certas manifestações do Discurso da Oralidade, compreendem-se, aqui, os efeitos de sentido que apontam para uma forma-sujeito-capitalista.

2 A ANÁLISE DO DISCURSO EM QUESTÃO: REFERENCIAL TEÓRICO

A Análise do Discurso, como teoria, concebe a linguagem como a mediação necessária entre o homem e a realidade natural e social. De acordo com Orlandi (2002, p.15) essa mediação, que é o discurso, torna possível tanto a permanência e a continuidade quanto ao deslocamento e a transformação do homem e da realidade em que vive. O trabalho simbólico do discurso está na base da produção da existência humana.

Independente da vontade do sujeito, as determinações ideológicas estão presentes no discurso por ele produzido porque é interpelado, sofrendo o efeito de naturalização e transparência dos sentidos e, desta forma, sofrendo o efeito de "escolha". Esse efeito de controle e de escolha é constitutivo da produção de sentidos, que, segundo Pêcheux (2009) não há discurso sem sujeito e não há sujeito sem ideologia: o indivíduo é interpelado pela ideologia e é assim que a língua faz sentido.

Num entremeio de mostrar e não se deixar mostrar, entre o dito e o não dito, o discurso permite ao analista construir a sua análise a partir do seu gesto de interpretação construído e inscrito nas formações discursivas que o afetam e o constituem. Descrever e interpretar implica no envolvimento do sujeito analista com o objeto analisado, o que decorrerá em análises diferentes de sujeitos analistas diferentes, embora estes possam estar debruçados sobre o mesmo corpus. Cada analista construirá o seu dispositivo analítico baseado em um dispositivo teórico apropriado para sua análise. Como diz Pêcheux: "a análise do discurso é uma teoria não subjetiva da subjetividade"(2009, p.125).

Para a Análise do Discurso, as condições de produção dos sentidos compõem o objeto a ser analisado e são importantes para a compreensão do funcionamento dos processos discursivos. Por meio dessa teoria e método, procura-se compreender a brincadeira do Tambor de Crioula enquanto materialidade marcada pela dispersão de sentidos e lugar de constituição de sujeitos.

Para alcançar o nível do poder dizer, a brincadeira obedece a alguns critérios que são o toque (saber tocar o ritmo do tambor), o canto (saber criar e cantar as toadas), a dança (saber acompanhar o ritmo balançando na roda e convidar a companheira para a punga – que é marcada por um toque para que as duas coreiras se encontrem no meio da roda) e o motivo: louvar São Benedito. São marcas que caracterizam a brincadeira. Para inscrever-se, o sujeito manifesta-se nessa prática enquanto sujeito brincante. Do ponto de vista discursivo, esse nível

do “dito” é sustentado pelo “não dito”, que significa e dá sentido à prática. Esse “não dito” se relaciona a uma memória discursiva.

Para compreender a memória discursiva, é necessário compreender os dois esquecimentos que, segundo Pêcheux, atravessam o discurso:

> o esquecimento nº 1, que dá conta do fato de que o sujeito-falante não pode, por definição, se encontrar no exterior da formação discursiva que o domina. [...] esse exterior determina a formação discursiva em questão (PÊCHEUX, 2009, p.162).

O esquecimento nº 1 é da ordem do polissêmico, do incontrolável pelo sujeito, ele “vaza” do controle que pode ser estabelecido pelo sujeito está intrínseco a sua própria constituição, à sua formação discursiva.

Pêcheux (2009, p.161) propõe, ainda, o esquecimento número dois, que é da ordem da enunciação:

> Concordamos em chamar esquecimento nº 2 ao “esquecimento” pelo qual todo sujeito-falante “seleciona” no interior da formação discursiva que o domina, isto é, no sistema de enunciados, formas e sequências que nela se encontram em relação de paráfrase.

Portanto, o “não dito” pode ser de diferentes dimensões, desde uma dimensão inconsciente e inacessível ao sujeito (mas que se deixa perceber/analisar) até uma dimensão relativa à interlocução (é o dito e repetido parafrasticamente).

Faz-se necessário dizer que é difícil traçar os limites entre o semelhante e o diferente quando pensamos discursivamente a linguagem. Esses limites são dirigidos pela maior ou menor mobilização dos processos parafrásticos e polissêmicos. Segundo Orlandi (2002, p.36) “os processos parafrásticos são aqueles pelos quais em todo dizer há sempre algo que se mantém. [...] na polissemia, o que temos é deslocamento, ruptura de processos de significação. Ela joga com o equívoco”.

Ou seja, quando o processo parafrástico supera o polissêmico ocorre a reiteração do dizer, a contenção dos significados. Quando o processo polissêmico é preponderante é possível observar a dispersão de sentidos na linguagem.

A forma-sujeito, numa formação discursiva, é concebida a partir de diversas posições de sujeito. Então, segundo Orlandi (2002, p.29-30)

> ...podemos ver (ler) suas diferentes filiações de sentidos remetendo-as a memórias e a circunstâncias que mostram que os sentidos não estão só nas palavras, nos textos, mas na relação com a exterioridade, nas condições em que eles são produzidos e que não dependem só das intenções dos sujeitos.

A formulação de sentidos é estreitamente ligada à historicidade, que faz com que os sentidos multipliquem as possibilidades de interpretações. Diz-se então, que o sujeito, desta análise é uma posição assumida, subjetivando-se e projetando-se de um possível lugar do mundo para o discurso num direcionamento que transforma uma situação social em uma posição-sujeito. Assim, mobiliza uma articulação entre língua e história, imaginário e ideologia. Esta, "entendida como efeito da relação entre sujeito e linguagem, a ideologia não é consciente, mas está presente em toda manifestação do sujeito permitindo sua identificação com a formação discursiva que o domina." (FERREIRA,2005, p.17)

Dessa forma, a subjetivação ocorre num momento em que o indivíduo assujeita-se a uma formação discursiva que tem por componentes a ideologia (condições de produção), o interdiscurso (onde estão os seus pré-construídos, suas experiências anteriores) e a memória (onde ocorre o resgate de suas impressões sobre o acontecimento discursivo do momento e, ao mesmo tempo o abandono, ou esquecimento das outras impressões que possui de suas outras experiências).

Para a constituição dos sujeitos, então, ocorre a efetivação do indivíduo numa formação discursiva em que são recolhidas impressões de ordem social, histórica e política necessárias a constituição do discurso.

> Chamaremos, então, formação discursiva aquilo que, numa formação ideológica dada, isto é, a partir de uma posição dada numa conjuntura dada, determinada pelo estado da luta de classes, determina o que pode e deve ser dito (articulado sob a forma de uma arenga, um sermão, de um panfleto, de uma exposição, de um programa etc.).(PECHEUX,2009, p.147)

Segundo Pêcheux, a ideologia nunca se realiza em geral, mas sempre por meio de uma combinação complexa de determinadas formações ideológicas que desempenham um papel desigual na transformação e na reprodução das relações de produção, o que acarreta em novas formações discursivas que apresentam novas formas-sujeito, nas quais o indivíduo se encaixa.

Entretanto, o sujeito percebido pela Análise do Discurso constitui-se imerso em formações ideológicas que remetem ao sujeito descrito como o que se inscreve, na contemporaneidade, forma sujeito capitalista, ao que Orlandi (2008, p.104) assim descreve:

> O sujeito moderno – capitalista – é ao mesmo tempo livre e submisso, determinado (pela exterioridade) e determinador (do que diz): essa é a condição de sua responsabilidade (sujeito jurídico, sujeito a direitos e deveres) e de sua coerência (não contradição) que lhe garantem, em conjunto, sua impressão de unidade e controle de (por) sua vontade. Não só dos outros, mas de si mesmo. Bastando ter poder... .

Para esta forma-sujeito, a posição assertiva parece garantir certezas que não estão em suas possibilidades e o que sai dos critérios estabelecidos como padrão, dá a impressão de não existir. O sujeito brincante do Tambor de Crioula do Maranhão, que é o objeto da análise proposta neste trabalho, está a todo momento em movimento de contradição entre o dito da submissão, o estabelecido pelo poder hegemônico da sociedade artística e cultural maranhense, e o não dito da resistência de um artista da cultura popular de matriz afro, como brincante do Tambor. A figura abaixo demonstra a interpelação do sujeito, aqui caracterizado como indivíduo I_1 constituído por fatores bio, psico, sociais e que sofre a interpelação das relações simbólicas de ordem sócio-históricas (ideologia) e passa por um processo fomentado pela organização do Estado (convenções do sujeito jurídico embasado em direitos e deveres) que o transforma em um indivíduo da formação discursiva estado (comum), onde deixa de ser ele (próprio), para ser ele (comum) do grupo, do social: é o indivíduo I_2 da formação social capitalista.

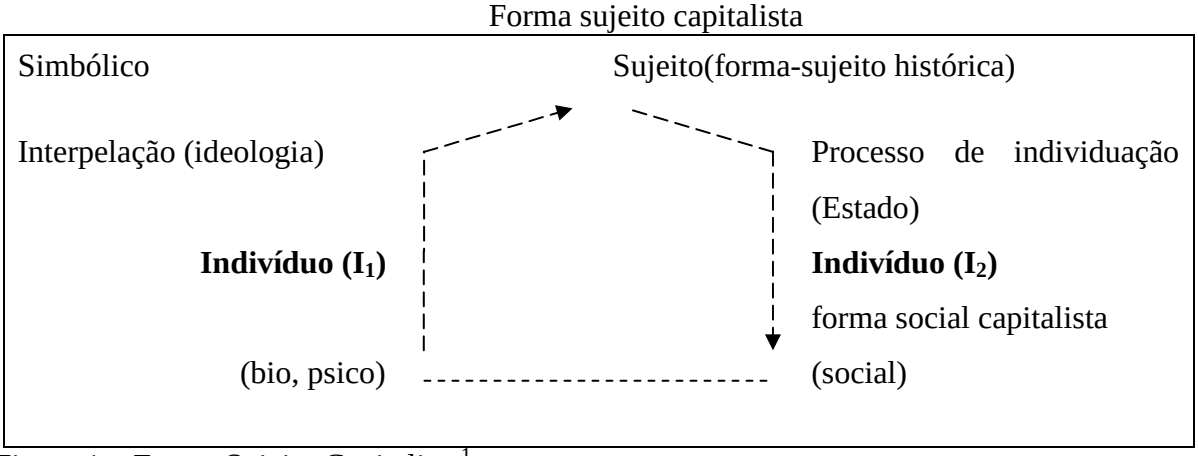

Figura 1 – Forma Sujeito Capitalista[1]

Para Orlandi (2008, p.107)

> Uma vez interpelado em sujeito, pela ideologia, em um processo simbólico, o indivíduo, agora enquanto sujeito, determina-se pelo modo como, na história, terá sua forma individual(izada) concreta: no caso do capitalismo, que é o caso presente, a forma de indivíduo livre de coerções e responsável, deve assim responder, como sujeito jurídico(sujeito de direitos e deveres), frente ao Estado e aos homens.

Portanto, como já foi dito, o processo está sujeito a contradições e, é no âmbito das contradições que será explorada esta análise.

[1]ORLANDI, 2008,p.106

Pensar no Tambor de Crioula do Maranhão como espaço discursivo é pensar em um acontecimento que transita entre o polissêmico do discurso da oralidade e o parafrástico do discurso da escrita.

Para Gallo, (1995, p.55)

> a oralidade (e sua transcrição) por mais semelhanças que possa apresentar em relação à escrita, produzirá sempre um sentido diverso, inacabado e ambíguo, exatamente por não ter passado pelo processo de legitimação. Esse efeito de sentido estará marcado nos textos inscritos nessa prática (oral). Já o discurso escrito é tomado como modelar e sua forma como normativo.
>
> No entanto, a Escola não ensina esse discurso (DE), exatamente porque esse discurso tem um lugar próprio para existir, e um lugar sempre institucional, que não é a Escola. As instituições produtoras são, por exemplo, o jornal, o livro, a publicidade, a revista, a TV, o rádio, entre outras.

Observa-se, nessa autoria, um medo de reconhecimento.

Foucault, (2001, p.274), diz:

> ...o fato de que vários textos tenham sido colocados sob um mesmo nome indica que se estabelecia entre eles uma relação de homogeneidade ou de filiação, ou de autenticação de uns pelos outros, ou de explicitação recíproca, ou de utilização concomitante. Enfim, o nome do autor funciona para caracterizar um certo modo de ser do discurso: para um curso, o fato de haver um nome de autor, o fato de que se possa dizer “isso foi escrito por tal pessoa” ou “tal pessoa é o autor disso” indica que esse discurso não é uma palavra cotidiana, indiferente, uma palavra que se afasta, que flutua e passa, uma palavra imediatamente consumível, mas que se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo status.

Da filiação, ou pertencimento, depreende-se do texto de Foucault, que a identidade que se percebe entre os grupos de Tambor de Crioula e a comunidade a que pertencem, permite um espaço de reconhecimento, onde quem se destaca é quem participa, quem dança, quem canta, quem verseja na roda do “Tambor”: É o espaço da autoria enquanto função do sujeito e enquanto efeito do discurso. Esta função sujeito refere-se ao enquadramento do indivíduo nas condições de produção citadas anteriormente como a forma sujeito capitalista. Entretanto, há que se observar que no momento em que o sujeito brincante do Tambor de Crioula urge em sua inscrição na cultura maranhense, ele busca sua individualização, contrapondo-se no modo sujeito capitalista que considera o individual como um qualquer.

A função-autor e o efeito-autor constituem-se de maneiras diferentes. A primeira é inerente ao discurso, o efeito-autor constitui o cenário da formação discursiva e aguarda a inscrição do indivíduo à ideologia, ao interdiscurso, à memória e ao pré-construído. É o encaixe possível do sujeito na formação discursiva. Tal como assumir o cargo de Presidente

da República Federativa do Brasil. Já existe um padrão próprio, uma postura e uma expectativa para aquele indivíduo (político de carreira com certa experiência na política e livre trânsito entre as lideranças partidárias do país) que permite essa inscrição.

Entretanto, quando o pleiteante ao referido cargo parte de uma formação discursiva diferente daquela esperada, como o caso hipotético de um trabalhador das classes operárias, sem formação acadêmica, vindo de uma liderança que não a política, há uma quebra da filiação esperada para o postulante à presidência e, nesse momento, na mudança de uma formação discursiva para outra, ocorre o novo efeito-autor, ou efeito de autoria quando o diferente se apropria de um espaço discursivo que não lhe foi concedido.

Gallo,(2000, p.67)

> define o novo efeito-autor, como sendo o efeito do confronto de formações discursivas, cuja resultante é uma nova formação dominante. [...] o sujeito (re)vela sentidos (pré-construídos) heterogêneos com os quais ele não se identifica exatamente, fundando, por esse motivo, uma nova formação ideológica (discursiva) que integra de maneira inédita esses elementos do pré-construído.

Então, função-autor e efeito-autor estão presentes e concorrem nas formações discursivas. Na função-autor, o sujeito projeta-se na conformação dos sentidos, procurando dar a eles unidade e coerência.Já o efeito-autor é o efeito do discurso que se funda no confronto de formações discursivas diferentes, mas que se perpetua em discursividades que vão se legitimando cada vez mais.

O suporte da pesquisa realizada por Gallo (1995) sobre o Discurso da Escrita foram os textos orais e escritos e a discussão sobre a língua oficial escrita e a transcrição da fala representando o Discurso da Oralidade. Nesse sentido o autor mostra a diferença entre grafia e escrita, uma relacionada ao Discurso da Oralidade e outra ao Discurso da Escrita.

Segundo Gallo, em sua tese, 2008, p.71,

> o DE (Discurso da Escrita) como sendo aquele cujo efeito é de “fechamento”, de finalização. O sentido mais ou menos unívoco, sem ambigüidade aparente, seria um efeito desse discurso produzido institucionalmente.

O Discurso da Escrita (DE) funciona como legitimador dos sentidos. Se constitui de sujeitos com poder de normatizar o dizer.

Gallo, 2008, p.71, define que

> por outro lado, o Discurso da Oralidade (DO) está proposto, nessa perspectiva, como sendo o discurso cujo efeito é de uma permanente ambigüidade e de permanente abertura. [...] Sempre é bom esclarecer que nesse caso o termo ‘oralidade’ não se

> refere ao que é ‘vocalizado’, da mesma maneira que o termo ‘escrita’ não faz referência ao que é grafado.

Desta forma, percebe-se que a discussão sobre o Discurso da Escrita (DE) e o Discurso da Oralidade (DO) está além da grafia e da vocalização, mas provém do poder de legitimação que os permeia. Enquanto o DE sustenta a forma sujeito capitalista e é permeado pelo discurso jurídico, o legal, o certo, o reto, o cidadão, o DO é sustentado pelo ambíguo, o que não é eternizado pelo registro da escrita oficial, permeado pelo polêmico, pelo lúdico.

O discurso jurídico, na concepção de Indursky (2005, p.103) é

> construído pelo conjunto de textos jurídicos que estabelecem a legislação de um país, através da qual a sociedade é ordenada. Ou seja, o discurso jurídico é assunto de especialistas: juristas, juízes, legisladores, etc. (…) o jurídico é resultado do trabalho de construção discursiva, instaurado na cena discursiva, pelos diferentes sujeitos históricos que nela se confrontam, pelo viés dos discursos em circulação no discurso social.

Decorre do discurso jurídico uma sucessão hierárquica de relações, chamadas por Lagazzi (1988, p.46) de juridismo. Onde o legal, o aceito como correto é determinado por um regulamento e prepondera na sociedade que se submete aos registros e escrituras que autorizam e/ou desautorizam as pessoas como indivíduo.

Busca-se também, para esta discussão, o conceito de Gallo (2011) sobre o Discurso da escritorialidade:

> um discurso sem as margens estabilizadas, um discurso ele próprio desestabilizador, na medida em que produz efeito de autoria sobre sujeitos não alinhados às conhecidas instâncias de poder, que são próprias dos processos discursivos identificados ao Discurso da Escrita.

Para auxiliar na compreensão do momento de textualização do Discurso da Oralidade presente nesta análise quando a brincadeira do Tambor de Crioula é registrado como Bem Cultural Imaterial pelo IPHAN, convém apresentar o movimento de textualização descrito por Gallo (2008, p.87) apresentam dois processos distintos:

> processo de AUTENTICAÇÃO, pela dispersão constitutiva (sem nunca o conseguir totalmente), enquanto se produz, na mesma prática, um fechamento, pelo processo de LEGITIMAÇÃO, que resultará nos três efeitos simultâneos: TEXTO, AUTOR e LEITOR.

Portanto, elege-se a Análise do Discurso como suporte teórico e metodológico para compreender a contradição existente na constituição do sujeito brincante do Tambor de Crioula do Maranhão por possuir no seu bojo teórico o paradigma da rede para explicar o conhecimento, E isso permite enxergar os movimentos de ditos e não ditos presentes na resistência de um dizer autoral e genuíno que aceita se reformular por meio de outras

linguagens que não são legitimadas (a brincadeira do Tambor de Crioula) pelo discurso da escrita e que se permite a subscrição na cultura brasileira enquanto patrimônio.

3 TAMBOR DE CRIOULA: PATRIMÔNIO CULTURAL

A brincadeira do Tambor de Crioula, objeto desta análise, recebeu a Certidão de Registro como bem cultural de natureza imaterial do Brasil após um processo instaurado pelo Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN provocando, nesta analista, a necessidade de, primeiramente, conceituar o que é concebido como patrimônio.

Para Françoise Choay (2001, p.11), o termo patrimônio está,

> na origem, ligado às estruturas familiares, econômicas e jurídicas de uma sociedade estável, enraizada no espaço e no tempo, hoje requalificado por diversos adjetivos (genético, natural, histórico, entre outros) que fazem dele um conceito "nômade", sendo com freqüência empregado no cotidiano para designar um conjunto de bens, materiais ou não, direitos, ações, posse e tudo o mais que pertença a uma pessoa, ou seja suscetível de apreciação econômica.

Conforme Choay (2001, p.31),

> o monumento, acrescido do adjetivo histórico, nasce em Roma, em 1420, configurando-se como obras arquitetônicas remanescentes de épocas passadas. Por essa razão, desde esse tempo, o monumento histórico converte-se em um tema importante e muito estudado dentro do campo disciplinar da arquitetura. Ao longo do tempo, diversos arquitetos ocupam-se em refletir sobre suas definições e conceitos, ajudando a estabelecer, a partir desses estudos, a noção atual de patrimônio cultural.

Hoje, o patrimônio assume uma uniformização a partir dos valores e referências internacionais, definida na décima sétima reunião geral da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), que ocorreu na França, em 1972 quando foi criada a categoria de ‘patrimônio cultural e natural da humanidade’ classificando os monumentos históricos de valor universal histórico e/ou arte e ciência.

Em 1972, na 17ª reunião geral da UNESCO, foi manifestada a necessidade de preservação do patrimônio cultural e natural e se estabeleceu a seguinte convenção:

> ARTIGO 1.º
>
> Para fins da presente Convenção serão considerados como património cultural:
>
> Os monumentos. – Obras arquitectónicas, de escultura ou de pintura monumentais, elementos de estruturas de carácter arqueológico, inscrições, grutas e grupos de elementos com valor universal excepcional do ponto de vista da história, da arte ou da ciência;
>
> Os conjuntos. – Grupos de construções isoladas ou reunidos que, em virtude da sua arquitectura, unidade ou integração na paisagem têm valor universal excepcional do ponto de vista da história, da arte ou da ciência;
>
> Os locais de interesse. – Obras do homem, ou obras conjugadas do homem e da natureza, e as zonas, incluindo os locais de interesse arqueológico, com um valor universal excepcional do ponto de vista histórico, estético, etnológico ou antropológico.
>
> ARTIGO 2.º

> Para fins da presente Convenção serão considerados como património natural:
>
> Os monumentos naturais constituídos por formações físicas e biológicas ou por grupos de tais formações com valor universal excepcional do ponto de vista estético ou científico;
>
> As formações geológicas e fisiográficas e as zonas estritamente delimitadas que constituem habitat de espécies animais e vegetais ameaçadas, com valor universal excepcional do ponto de vista da ciência ou da conservação;
>
> Os locais de interesse naturais ou zonas naturais estritamente delimitadas, com valor universal excepcional do ponto de vista a ciência, conservação ou beleza natural.
>
> ARTIGO 3.º
>
> Competirá a cada Estado parte na presente Convenção identificar e delimitar os diferentes bens situados no seu território referidos nos artigos 1 e 2 acima. (17ª Reunião Geral da UNESCO. Disponível em:<http://whc.unesco.org/archive/convention-pt.pdf> Acesso em 30/03/2013)

Naquele momento, os bens a serem preservados incluíam os monumentos, os conjuntos de construções e os locais de interesse arqueológico, etnológico ou antropológico.

Como eco do compromisso assumido pelos países na reunião com a UNESCO, outras normas surgiram e, como não poderia ser diferente, o Brasil participou também da iniciativa de legalizar seu patrimônio, inscrevendo essa deliberação na Constituição de 1988.

A Constituição da República Federativa do Brasil de 1988, no capítulo III – Da Educação, da Cultura e do Desporto, na seção II – Da Cultura, em seus artigos 215 e 216, trata da defesa e valorização do patrimônio cultural brasileiro de natureza material e imaterial incluindo

> I - as formas de expressão; II - os modos de criar, fazer e viver; III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas; IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais, bem como V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico".(Constituição 1988)

Em 1992, proclamada a Declaração sobre as Responsabilidades das Gerações Presentes em Relação às Gerações Futuras, em Reunião Geral da UNESCO, os países, ali representados, assumiram o compromisso de proteger, salvaguardar o patrimônio comum às gerações futuras, classificado como patrimônio cultural material e imaterial, e de transmitir esse patrimônio comum às gerações futuras.

Em Agosto de 2000, foi publicado o Decreto 3551, pelo presidente Fernando Henrique Cardoso, instituindo o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro que delega ao Ministério da Cultura, através do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, a instrução, a elaboração de parecer e o processo de registro e salvaguarda dos bens.

Em sete de agosto do ano dois mil, assinado pelo, então, presidente da república Fernando Henrique Cardoso, e que institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, e que cria o Programa Imaterial e dá outras providências.

Nesse Decreto, destacam-se, por interesse desta análise, os seguintes pontos:

> O PRESIDENTE DA REPÚBLICA, no uso da atribuição que lhe confere o art.84, inciso IV, e tendo em vista o disposto no art. 14 da Lei nº 9.649, de 27 de maio de 1998.
> DECRETA:
> Art. 1º Fica instituído o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro.
> §1º Esse registro se fará em um dos seguintes livros:
> I – Livro de Registro dos Saberes, onde estão inseridos conhecimentos e modos de fazer enraizados no cotidiano da comunidade;
> II – Livro de Registro das Celebrações, onde serão inscritos rituais e festas que marcam a vivência coletiva do trabalho, da religiosidade, do entretenimento e de outras práticas da vida social;
> III – Livro de Registro das Formas de Expressão, onde serão inscritas manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas;
> IV – Livro de Registro dos lugares, onde serão inscritos mercados, feiras, santuários, praças e demais espaços onde se concentram e reproduzem práticas culturais coletivas.
> §2º A inscrição num dos livros de registro terá sempre como referência a continuidade histórica do bem e sua relevância nacional para a memória, a identidade e a formação da sociedade brasileira.
> Art. 7º O IPHAN fará a reavaliação dos bens culturais registrados, pelo menos a cada dez anos, e a encaminhará ao Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural para decidir sobre a revalidação do título de “Patrimônio Cultural do Brasil”.
> Parágrafo único. Negada a revalidação será mantido apenas o registro, como referência cultural de seu tempo. (DECRETO 3551 de 07/08/2000)

O Decreto nº 3551/2000 propõe o registro de bem cultural de natureza imaterial como parte do patrimônio cultural brasileiro. E, no § (parágrafo)2º explica que a inscrição “num dos livros de registro terá como referência a continuidade histórica do bem e sua relevância nacional para a memória, a identidade e a formação da sociedade brasileira” em livros de registro específicos.

Faz-se necessário, neste momento, definir patrimônio Material e Imaterial, a partir do IPHAN, o Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – que é uma autarquia federal vinculada ao Ministério da Cultura criado em 13 de janeiro de 1937 pela lei 378, no governo de Getúlio Vargas, como órgão responsável por preservar a diversidade das contribuições dos diferentes elementos que compõem a sociedade brasileira e seus ecossistemas, bem como assegurar a permanência e usufruto desses bens para a atual e as futuras gerações no Brasil:

> O Patrimônio material protegido pelo IPHAN é composto por um conjunto de bens culturais classificados segundo sua natureza nos quatro Livros do Tombo: arqueológico, paisagístico e etnográfico; histórico; belas artes; e das artes aplicadas. Eles são divididos em bens imóveis como núcleos urbanos, sítios arqueológicos e paisagísticos e bens individuais; e móveis como coleções arqueológicas, acervos museológicos, documentais, bibliográficos, arquivísticos, videográficos, fotográficos e cinematográficos.

Resiste ao tempo a memória da Missão de Pesquisas Folclóricas idealizada por Mário de Andrade e realizada em 1938 percorrendo a região Norte e Nordeste e registrando a música popular brasileira.

Segundo Albanese (2010)

> Do canto que acompanha o trabalho nas casas de farinha à entoações religiosas, um vasto acervo preservado graças ao trabalho de Oneyda Alvarenga que catalogou o material. Interrompida por questões políticas, a Missão marcou também o princípio da morte de Mário.

Albanese (2010) lembra que Mário de Andrade, como diretor do Departamento Municipal de Cultura de São Paulo, justificou a necessidade de aprofundar o estudo sobre a música folclórica com a seguinte afirmação: “Nós não precisamos de teóricos (...). Precisamos de moços pesquisadores que vão a casa recolher com seriedade e de maneira completa o que esse povo guarda, e rapidamente esquece, desnorteado pelo progresso invasor (...).”

A missão coletou gravação, imagens e anotações de inúmeras manifestações culturais das regiões visitadas enfrentando, inclusive, as proibições de suas apresentações em público. Como nos casos dos cultos afros do xangô, em Recife, e das “sessões de macumba” no Maranhão. A equipe teve que solicitar permissão à polícia para assistir as suas apresentações.

Impressiona saber que tal acervo se encontra em exposição permanente no Centro Cultural de São Paulo. Porém, não é mencionado no Parecer do IPHAN para a titulação da brincadeira do Tambor de Crioula. Informações sobre a brincadeira fazem parte do acervo coletado pela Missão de Pesquisas Folclóricas.

Notável seria se as informações coletadas pela Missão de Pesquisas Folclóricas realizada por Mário de Andrade, que foi precursora do Decreto nº 25/1937, fossem revisitadas como uma possível forma de preservação. Se o registro e a investigação das manifestações, a partir dos próprios participantes com suas apresentações e depoimentos possibilitassem recompor as condições de produção de um determinado momento mobilizando as intervenções de uma política não engessante, mas preservacionista.

Em 30 de Novembro de 1937, Getúlio Vargas, Presidente da República na época, assina o Decreto-Lei nº 25/ 1937 que visa organizar a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional utilizando o recurso do tombamento.

No Decreto, em seu artigo 1º determina a constituição do patrimônio a ser tombado:

> "Constitui o patrimônio histórico e artístico nacional o conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no País e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico." (CASTRIOTA, 2009, p.303)

Remonta-se a um período anterior à Constituição 1988, em que havia a preocupação com a preservação através do tombamento como um dispositivo de proteção ao bem que representava um valor vinculado à memória dentro de uma dimensão móvel ou imóvel. Entretanto, circundando o universo das representações arqueológicas, obras de artes de interesse histórico, coisas da arte erudita nacional ou estrangeira. Sem, contudo, alcançar as manifestações da cultura popular. Ao contrário, estabelecendo a necessidade de preservação, ou melhor, de proteção dos bens que representavam uma memória de arte.

Seguindo os movimentos de preservação promovidos pelas reuniões da mundiais, diz-se que Patrimônio Cultural Mundial, segundo a UNESCO, é composto por monumentos, grupos de edifícios ou sítios que tenham excepcional e universal valor histórico, estético, arqueológico, científico, etnológico ou antropológico.

Por Patrimônio Cultural Intangível ou Imaterial, de acordo com a UNESCO, entende-se as práticas, representações, espressões, conhecimentos e técnicas – junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados – que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos, reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural.

E, a partir dessa abrangência mais universal, hoje o patrimônio cultural é definido, segundo a UNESCO, como:

> o legado que recebemos do passado, vivemos no presente e transmitimos às futuras gerações. Nosso patrimônio é fonte insubstituível de vida e inspiração, nossa pedra de toque, nosso ponto de referência, nossa identidade, sendo de fundamental importância para a memória, a criatividade dos povos e a riqueza das culturas.

Para Argan(1998, p. 42):

> O Patrimônio Cultural compreende três categorias de elementos significativos da

> memória social de um povo ou de uma nação. A primeira categoria engloba os elementos da natureza; do meio ambiente. A segunda representa o produto intelectual, a acumulação do conhecimento, do saber, pelo homem no decorrer da história. A terceira abarca os bens culturais enquanto produtos concretos do homem, resultantes da sua capacidade de sobrevivência ao meio ambiente.

De outra forma, cultura estaria inserida numa categoria de conceitos pontuais, objetivos e estanques.

De acordo com Neckel (2011, p.02)

> É preciso compreender que a Cultura possui significações extensas e cambiantes. Cultura é algo vivo e não estanque. Portanto, a cultura pode ser considerada como resultado da intervenção e inscrição social, podendo ser aprendida e transmitida por meio da aprendizagem e da comunicação de geração em geração, considerando a grande quantidade de conhecimentos nela contida como: a sobrevivência, organização social, usos e costumes, crenças, técnicas de trabalho, parentescos, vestimentas, artefatos, etc

Na articulação sobre o que é cultura, em um nível discursivo desfaz-se de imediato os campos conceituais que circunscrevem diferentes culturas, como se uma negasse a outra.

Sobre a adoção desse juízo de valor, Argan (1998, p.77) pondera:

> A atribuição de valor histórico e artístico não apenas aos monumentos, mas também às partes remanescentes de tecidos urbanos antigos, ainda depende certamente de um juízo acerca da historicidade destes. Contudo, esse juízo aplica-se a um campo muito dilatado pelas tendências atuais da historiografia artística com a adoção de metodologias sociológicas ou antropológicas.

A brincadeira do Tambor de Crioula como manifestação lúdica da cultura maranhense, apresenta a sua constituição na matriz étnica de origem africana pelo acompanhamento sonoro percussivo do tambor, pela coreografia marcante da punga (que tem origem na umbigada) e por representar a insistência em resistir ao modelo atual de manifestação de dança e música. A despeito de uma categorização do erudito *versus* popular, as manifestações baseadas na tradição da oralidade, na transmissão de seus costumes de geração para geração ocupam um espaço de relações reconhecido como bem cultural imaterial.

O reconhecimento das formas de expressão que compõem a diversificada herança das tradições culturais de matriz africana no país, faz parte de um projeto desenvolvido pelo IPHAN- Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, órgão do Ministério da Cultura encarregado do registro e preservação do patrimônio histórico e cultural brasileiro.

Solicitado pelo então prefeito de São Luís, Dr. Tadeu Palácio, com a subscrição de vários integrantes de grupos de Tambores de Crioula do Maranhão, foi concedido o título de patrimônio imaterial, através de processo desenvolvido após investigação minuciosa que dá origem a um Parecer Técnico em favor do reconhecimento de determinada prática tradicional como patrimônio imaterial. Assim aconteceu com o Tambor de Crioula do Maranhão pelo IPHAN. Em 20 de novembro de 2007, a brincadeira do Tambor de Crioula do Maranhão recebeu o título de Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro por seu destaque e representatividade na cultura popular maranhense.

Esse movimento de reconhecimento dos bens culturais se inicia com a 17ª Reunião Geral da UNESCO, em 1972, na França, quando foi detectada a necessidade de reconhecer os patrimônios culturais e naturais e fomentar planejamentos de salvaguarda, iniciando um movimento de pesquisas, investigações e inventários. Nessa época os patrimônios eram identificados desta forma: Os monumentos – Obras arquitetônicas, de escultura ou de pintura monumentais; Os conjuntos –Grupos de construções isoladas ou reunidos que, em virtude da sua arquitetura, têm valor universal excepcional do ponto de vista da história, da arte ou da ciência; Os locais de interesse – Obras do homem, ou obras conjugadas do homem e da natureza, e as zonas, com um valor universal excepcional do ponto de vista histórico, estético, etnológico ou antropológico.

Em 1992, na Conferência Geral da UNESCO, em Paris, proclama-se a Declaração sobre as Responsabilidades das Gerações Presentes em Relação às Gerações futuras:

> A UNESCO, convencida de que existe obrigação moral para formular regras de condutas para as gerações presentes, dentro de uma perspectiva ampla e orientada para o futuro, solenemente proclama, neste décimo segundo dia de novembro de 1997, a presente Declaração sobre as Responsabilidades das Gerações Presentes em Relação às Gerações Futuras.[...] Artigo 7º– Diversidade cultural e patrimônio cultural - Com o devido respeito aos direitos humanos e às liberdades fundamentais, as gerações presentes devem atentar para a preservação da diversidade cultural da humanidade. As gerações presentes têm a responsabilidade de identificar, proteger e salvaguardar o patrimônio cultural material e imaterial e de transmitir esse patrimônio comum às gerações futuras. (Declaração com as gerações futuras UNESCO, 1997)

Assim, declarou-se solenemente a preocupação, em um âmbito maior, com a preservação da diversidade cultural de natureza imaterial.

A UNESCO (Organização das Nações Unidas para a educação, a ciência e a cultura) define Patrimônio Cultural Imaterial como

> as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados – que as

> comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu Patrimônio Cultural. (disponível em: <http://www.unesco.org/new/pt/brasilia/culture/world-heritage/cultural-heritage/> Acesso em 06/06/2012)

Para o IPHAN, o patrimônio imaterial está em uma categoria cultural relacionada à identidade dos grupos sociais, a sua história, ao lugar em que existe se recriando em função de seus participantes, assim descrito:

> O Patrimônio Imaterial é transmitido de geração a geração e constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história gerando um sentimento de identidade e continuidade contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana.(disponível em:<http://www.portal.iphan.gov.br/portal> Acesso em 06/06/2012)

Entretanto, há que se observar, em Argan (1998, p. 87-88), que:

> A conservação integral é objetivamente impossível. Não se pode pretender que o ambiente da vida contemporânea permaneça idêntico ao do passado (além do mais, de que passado?), nem tampouco que se bloqueie o processo natural de envelhecimento de desagregação das coisas. Por isso, a determinação das relações complexas entre o antigo e o moderno deve basear-se em metodologias críticas claras, ainda que não necessariamente idênticas. A proteção dos patrimônios culturais deve certamente ser conservacionista, mas não conservadora.

Nessas condições, a seleção, a preservação e a salvaguarda dos bens culturais deve ser criterioso e partir, não das convenções institucionalizadas hegemonicamente. Mas, a partir da autenticação dos pares envolvidos em suas organizações não institucionalizadas.

Incluído no Livro das Formas de Expressão, local de inscrição das manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas, a brincadeira do Tambor de Crioula do Maranhão recebe o título como forma de registro/reconhecimento, preservação/patrocínio, salvaguarda/imortalidade de uma manifestação cultural que resiste e se modifica desde a sua origem ancestral africana, em que a adaptação permite a sua existência e a resistência de seus brincantes garante a sua sobrevivência.

4 TAMBOR DE CRIOULA DO MARANHÃO: PATRIMÔNIO IMATERIAL E MEMÓRIA DISCURSIVA

4.1 CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO

O Tambor de Crioula é uma manifestação cultural popular de origem afro genuinamente maranhense. Representa-se pelo canto e dança de pessoas oriundas dos antigos quilombos reunidas numa roda onde mulheres vestidas com largas e longas saias de chita colorida rodopiam e se encontram no meio da roda no momento da punga sob o som de tambores e toadas que só os homens entoam. Destaca-se elementos como o som/tambores confeccionados a partir de troncos de árvores escavados e cobertos com a pele de animais, ou, em outro momento a ser descrito, a partir de canos de PVC, as toadas compostas e entoadas pelos homens, as vestes de chita lembrando a estampa das roupas trazidas para o Brasil pelos colonizadores portugueses, a coreografia marcada pela punga e a presença da imagem de São Benedito nos braços da coreira que brinca no meio da roda. É uma forma de se representar diante da comunidade a que pertencem em louvação a São Benedito (religioso italiano da ordem de São Francisco, de cor negra, descendente de escravos etíopes, foi canonizado pela igreja Católica no século XVII e representa modelo de santidade) padroeiro da “brincadeira”, como são chamadas as danças populares do Maranhão.

Depois da abolição da escravatura no Brasil, em 1888, e com a proclamação da república, em 1889, os portugueses que comandavam os cultivos de algodão partiram de volta para Portugal abandonando suas terras e seus escravos (notadamente os da Baixada Ocidental Maranhense) à própria sorte.

No início do século XX, sem recursos para prosper, iniciou a migração do baixadeiro, homem oriundo da região da Baixada, para São Luís. Primeiro levando víveres e mantimentos diversos tais como: galinha, ovos, gordura de porco, amêndoas de coco babaçu, farinha de mandioca entre outros, em pequenas embarcações com a finalidade de serem vendidos no Mercado da Praia Grande, em São Luís e, depois, fixando sua moradia em recantos da periferia de São Luís com o objetivo de buscar meios de sobrevivência com pequenos serviços braçais e domésticos.

Utilizavam o Tambor de Crioula para manter os costumes, não perder os laços criados por suas tradições, celebrar sua conterraneidade .

No princípio, a brincadeira acontecia nos bairros de São Luís, sem organização prévia ou indumentária, sem as “fardas” atuais; usavam roupas de uso diário, chapéu de palha, lenço na mão, pés descalços. Talvez porque as manifestações de origem afro fossem proibidas em espaços públicos, estando os brincantes sujeitos a serem presos. Durante o carnaval usavam pintura de carvão no rosto e braços, para os quais os populares diziam: “Lá vem um tambor de negro”.

A brincadeira começava apenas com os homens, cantando e tocando. Chegavam a uma casa, anunciavam-se, e os donos providenciavam comida e bebida. Com o crescimento da animação, algumas mulheres entravam na dança.

A partir dos anos setenta, as manifestações populares como o bumba-meu-boi, o tambor de crioula e o tambor de mina começaram a ocupar outros espaços de São Luís, como as praças. Começaram a fazer parte de eventos culturais com calendários oficiais, como Festas Juninas, Carnaval, entre outros.

Atualmente, não se sabe precisar a partir de quando, no que diz respeito às vestimentas, adornos e à identidade visual, por exemplo, os grupos buscam os tecidos floridos, os chitões vistosos para as saias rodadas das coreiras e camisas dos tocadores. Torsos na cabeça, flores, muitos colares, pulseiras, muitas cores. As dançarinas apresentam-se ainda descalças, mas podem também usar sandálias.

Não há como precisar o início das manifestações do Tambor de Crioula, não há registros. Porém, de acordo com o professor e pesquisador Ferreti, a mais antiga indicação a respeito do Tambor de Crioula foi registrada bem antes da República, em 1818, pelo frei Francisco de Nossa Senhora dos Prazeres que:

> Para suavizar a sua triste condição fazem, nos dias de guarda e suas vésperas, uma dansa denominada batuque, porque n’ella uzam de uma espécie de tambor, que tem esse nome. Esta dansa é acompanhada de uma desconcertada cantoria, que se ouve de longe.(in, FERRETI, 1995, p.118).

Existem algumas informações que a brincadeira do Tambor de Crioula do Maranhão surgiu no quilombo do Frechal, localizado no município de Mirinzal na Baixada Ocidental Maranhense. Região do Maranhão que produzia o algodão que era exportado para a Europa e, portanto, utilizava mão de obra oriunda de escravos de origem africana.

O Tambor de Crioula, como manifestação cultural, possui uma identificação representativa no cenário maranhense, por ter amealhado defensores dos diversos segmentos

da sociedade, solicitando a promoção do processo de reconhecimento de patrimônio cultural brasileiro como uma ação significativa para a sociedade maranhense.

Corroborando as informações de que o Tambor de Crioula do Maranhão representa o sentimento de se tornar parte da cultura da nação brasileira, os pareceres técnicos resultantes do processo desenvolvido pelo IPHAN para a designação do título de patrimônio imaterial deixam claro que as festividades desenvolvidas sob esse toque adquirem a sua importância na afirmação de identidade entre os seus pares, populações negras e afrodescendentes, e a nação brasileira e seus ritmos e ritos festivos:

> Além dos aspectos materiais e simbólicos acima referidos, esta celebração e este saber-fazer expressam igualmente a resistência cultural dos negros e de seus descendentes no Maranhão. Trata-se de um referencial de extrema importância como afirmação identitária dos grupos que o produzem, além de uma oportunidade de exercitar seus vínculos sociais e comunitários. As festividades agrupam pessoas de mesma origem étnica, geográfica e social, que compartilham um passado comum. Sobre a conservação ou o reencontro da identidade cultural das populações negras no maranhão. (VASQUES, p.6, 2007)

Desde o recebimento do título de Patrimônio Imaterial, a Secretaria de Turismo do Estado do Maranhão anuncia em suas peças publicitárias o Tambor de Crioula de origem popular enfatizando as seguintes características:

> É uma dança praticada por descendentes de negros do Maranhão, em louvor a São Benedito.Marcada por muita descontração dos brincantes, a animação é feita com o canto puxado pelos homens, com acompanhamento das mulheres, chamadas de coreiras. A coreografia da dança apresenta vibrantes formas de expressão cultural pelas mulheres que ressaltam em movimentos coordenados e harmoniosos cada parte do corpo. As dançantes se apresentam individualmente no interior de uma roda formada por um grupo de vários brincantes. (disponível em: http://www.turismo-ma.com.br/carnaval.php>acesso em 21/01/2012)

Ao notar o entrelaçamento da constituição do Tambor de Crioula, com uma formação de identidade que reside/resiste na ancestralidade afro e a formatação de uma constituição cartorial a partir do decreto n.3551/2000, viu-se que nesse movimento de contradição persiste a imposição do Discurso da Escrita como fator de legitimidade, em detrimento da resistência consolidada do Discurso da Oralidade em sua materialidade simbólica.

4.2 APRESENTAÇÃO E COMPOSIÇÃO DO CORPUS

Para compor o seu processo, o IPHAN mobilizou pareceres de pesquisadores e informações dos componentes, ou brincantes, do Tambor de Crioula, iniciando uma historiografia da brincadeira. A partir de então, foram publicados alguns registros oficiais. Destacam-se: “Tambor de Crioula: ritual e espetáculo”, do pesquisador antropólogo da Universidade Federal do Maranhão, professor Sérgio Ferreti, 3ª edição, publicada em 2002;“Os Tambores da ilha”, do antropólogo e pesquisador do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Ms. Rodrigo Martins Ramassote, publicado em 2006.

No artigo Notas sobre o registro do Tambor de Crioula, Ramassote, (2007, p.105), declara que

> É muito difícil – senão impossível – determinar um local específico e uma data ou período de origem para qualquer tipo de manifestação popular. Em geral, elas remontam as tradições imemoriais, transmitidas de geração a geração, e cuja gênese Não se encontra codificada em documentação e fontes históricas, voltadas preferencialmente para a descrição de manifestações culturais eruditas – em larga medida em razão do desinteresse ou incompreensão das elites diante das diversas práticas culturais das camadas populares.

Recentemente, em Fevereiro de 2013, foi lançado Mestre Felipe por ele mesmo, de Sérgio Luís Aguiar da Costa e Marco Aurélio Haikel, capoeiristas, tocadores de Tambor de Crioula.Sendo o primeiro, professor de educação física da rede pública e o segundo, advogado e artista popular. Dois integrantes, segundo se descrevem, da brincadeira do Tambor de Crioula que gravaram as conversas e entrevistas que fizeram com o “Seo” Felipe Neres Figueiredo, e transcreveram no livro.

Mestre Felipe é personagem famosa da brincadeira. Este livro registra a fala do Mestre Felipe sobre sua migração da baixada ocidental maranhense para São Luís e suas impressões sobre a brincadeira, sua organização, seus elementos, sua importância para os que fazem parte dela.

Observa-se que a avaliação do IPHAN sobre o Tambor de Crioula para a sua inclusão na categoria de patrimônio imaterial estava comprometida pela falta de registro suficiente que atendesse aos critérios estabelecidos para o merecimento do título, embora sua inclusão se justificasse por sua presença constante nos atos de pagamento de promessas a São Benedito e festas de devotos ao santo.

Na perspectiva discursiva, o título de Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil, recebido pela brincadeira do Tambor de Crioula do Maranhão, provoca o seguinte questionamento: Como se pode compreender o gesto de interpretaçãodo sujeito brincante do Tambor de Crioula do Maranhão no discurso, quando este é definido/determinado como patrimônio imaterial pelo IPHAN? Ou melhor, como se caracteriza a autoria desse sujeito?

Ao tornar-se patrimônio do Brasil, o Tambor de Crioula ainda será significado do mesmo modo, como sendo próprio dos negros oriundos das senzalas com seus batuques desconcertados e frenéticos provenientes da África, com as coreiras (não dançarinas) que brincam com suas largas saias em passos desordenados, contidos por uma roda de tocadores ora em troncos rústicos de árvores das florestas, ora em tambores improvisados a partir de tubulações de PVC[2] de largos diâmetros (presentes nos grupos que nasceram em São Luís), com suas toadas desconcertadas de refrãos repetidos e pouco entendíveis, inebriados pela cachaça carregando uma imagem de São Benedito como um passaporte institucional para esse louvor?

Será que essa forma de significar o Tambor será apagada?

Os sujeitos brincantes do Tambor de Crioula do Maranhão serão convidados a participar de recitais de poesia, ou eventos culturais no Teatro Artur Azevedo? Ou seja, que instância de legitimação será mobilizada a este sujeito brincante para que lhe seja permitido inscrever-se no discurso hegemônico da escrita? Qual é a relação que podemos estabelecer entre ser considerando patrimônio brasileiro e ser legitimado como cultura brasileira?

O brincante do Tambor de Crioula – aqui identificado como o descendente dos antigos escravos de origem africana, que viveram nas senzalas, nos quilombos, em sua maioria na região da Baixada Ocidental Maranhense, conhecidos em São Luís como os baixadeiros e que cultuam de maneira ritualística a brincadeira do Tambor de Crioula - passa os seus conhecimentos oralmente e sem inscrição no Discurso de Escrita, discurso que o exclui.

Trata-se então de duas dimensões da constituição, da formulação e da circulação do discurso. Pois, enquanto a posição-sujeito não brincante do Tambor de Crioula constitui-se pelos efeitos do poder hegemônico, imbuído do discurso jurídico, da legitimação própria do Discurso da Escrita, das normas das instituições, a formação sujeito brincante constitui-se

---

[2] Na década de 80, já em São Luís, os baixadeiros por falta de troncos com o diâmetro necessário para a confecção dos tambores utilizaram e, ainda alguns utilizam, tubos de PVC .

pelos efeitos do Discurso da Oralidade, que brinca em louvor a São Benedito de uma forma ritualística embalada por uma composição própria de sons, instrumentos, coreografia, personagens, religiosidade.

Desta posição, o sujeito se relaciona com sentidos do Discurso de Escrita, na medida em que inclui algumas materialidades da posição sujeito não brincante, como por exemplo, as toadas/ladainhas, a chita. Por outro lado, reforça sentidos que resistem por meio dos tambores/batuques, dos rodopios e punga que manifestam uma memória específica que, nesse momento, "esquecem"/memorizam as proibições advindas do período da escravidão. Nesses momentos o Discurso da Oralidade prevalece e predomina.

Nesta análise serão apresentadas como materialidades significantes da constituição do sujeito brincante:

- As Toadas/Ladainhas em louvação a São Benedito;

- A Chita nas vestimentas das coreiras e dos tocadores;

- A Punga como coreografia de origem afro.

4.3 RECORTE: DISCURSO DA ESCRITA (DE) X DISCURSO DA ORALIDADE(DO)

Esta análise direciona-se para a compreensão de constituição do sujeito brincante do Tambor de Crioula, e para se chegar a essa compreensão, muitas relações demandam sentido.

O recorte desta análise incide sobre a contradição existente na constituição do sujeito brincante, onde o sentido x (o olhar do não brincante) nega o sentido y (o olhar do brincante) a partir de uma dimensão ideológica, histórica e social que é a dimensão discursiva, a dimensão política desta constituição.

Como é possível um santo brincar na roda do Tambor de Crioula do Maranhão?

O questionamento se dá pelo fato das coreiras brincarem na roda do Tambor de Crioula com uma imagem personificando São Benedito. Nesse momento da punga ele está presente não só na brincadeira, mas, na coreografia desenvolvida pelas coreiras. Um a um, os pares vão se formando, constituídos por uma coreira e o santo. O santo "dança" na cabeça da coreira e com ela faz par. Esta coreira convida, em seguida, uma outra para ocupar o seu lugar

no centro da roda para brincar com o santo (canonizado pela Igreja Católica legítimo representante do sagrado oficial).

Orlandi (2010, p.12) esclarece que entre alguns princípios que regem a Análise do Discurso está

> o político, que para quem trabalha com linguagem, está no fato de que os sentidos são divididos, não são os mesmos. Esta divisão tem a ver com o fato de que vivemos em uma sociedade que é estruturada pela divisão e por relações de poder que significam estas divisões. Como sujeito e sentido se constituem ao mesmo tempo, não só os sujeitos são divididos entre si, como o sujeito é dividido em si.

Então, a interpretação que será feita da constituição do sujeito brincante do Tambor de Crioula do Maranhão funcionará na contradição de dois gestos de leitura[3]:

1) a do sujeito não brincante do Tambor de Crioula, o sentido X, aquele que se baliza por cultura proveniente das heranças do colonizador português, que se estrutura pelo Discurso da Escrita, no qual se inscrevem formas artísticas, as já institucionalizadas como o teatro, a poesia, os romances, a música etc. (com predomínio de paráfrase)

2) a do sujeito brincante do Tambor de Crioula, o sentido Y, aquele que traz consigo a marca da sua memória de negritude de origem afro-brasileira, em que o brincar relaciona-se a sua alegria no toque percussivo do tambor, das toadas, do rodopio das coreiras com a imagem do São Benedito em seus braços, das apresentações nas praças ao ar livre (com predomínio de polissemia).

Para tanto, retoma-se os conceitos de formação discursiva em Pêcheux (2009, p. 146-147):

> ...as palavras, expressões, proposições etc., mudam de sentido segundo as posições sustentadas por aqueles que as empregam, o que quer dizer que elas adquirem seu sentido em referência a essas posições, isto é, em referência às formações ideológicas (no sentido definido mais acima) nas quais essas proposições se inscrevem. Chamaremos, então, formação discursiva aquilo que, numa formação ideológica dada, isto é, a partir de uma posição dada numa conjuntura dada, determinada pelo estado da luta de classes, determina o que pode e deve ser dito (articulado sob a forma de uma arenga, de um sermão, de um panfleto, de uma exposição, de um programa etc.)
>
> Isto equivale a afirmar que as palavras, expressões, proposições etc., recebem seu sentido na formação discursiva na qual são produzidas: retomando os

[3]Gestos de leitura são gestos que permitem à Análise do Discurso atravessar os efeitos e compreender o deslocamento na rede de filiações de sentidos.

> termos que introduzimos acima e aplicando-os ao ponto específico da materialidade do discurso e do sentido, diremos que os indivíduos são "interpelados" em sujeitos-falantes (em sujeitos de seu discurso) pelas formações discursivas que representam "na linguagem" as formações ideológicas que lhes são correspondentes.

Assim será desenvolvida a análise buscando a materialidade dessas duas posições-sujeito em contradição: a do sujeito brincante e a do sujeito não brincante, inscritas em diferentes formações discursivas. E que representam distintamente o DE e o DO.

Partindo do movimento de preservação dos patrimônios mundiais da humanidade, acionado pela UNESCO, em 1972 foi promulgado pela Presidência da República o Decreto 3551/2000, que culminou no registro do Tambor de Crioula como bem cultural imaterial do Brasil, especificamente como uma das manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas. Para reconhecer a existência do sujeito brincante do Tambor de Crioula, o sujeito não brincante, aqui considerado aderido aos sentidos do Discurso da Escrita, inscreve o primeiro nesse mesmo discurso, mas não como forma hegemônica de poder artístico, mas como "patrimônio imaterial".

No Discurso da Escrita se inscrevem as leis, os regulamentos escolares, os jornais e as artes legitimadas.

Nesta análise, recorre-se, inicialmente, a tipologia do discurso estabelecida por Orlandi (1996, p.154), na qual ela identifica três formas discursivas a partir de alguns critérios, entre eles o da reversibilidade entre interlocutores: as formas lúdicas, em que a reversibilidade entre interlocutores é total, sendo que o objeto do discurso se mantém como tal na interlocução, resultando disso a polissemia aberta; as formas polêmicas, em que a reversibilidade se dá sob certas condições em que o objeto do discurso está presente, mas sob perspectivas particularizantes dadas pelos participantes, sendo que a polissemia é controlada e, finalmente, as formas autoritárias, onde a reversibilidade tende a zero, o objeto do discurso está oculto pelo dizer, havendo um agente exclusivo do discurso e a polissemia é contida.

Observa-se que a constituição do sujeito brincante do Tambor de Crioula pelo não brincante, através da certidão de registro fornecida pelo IPHAN, se constrói por formas discursivas autoritárias, havendo aí apenas um interlocutor desse discurso: o agente da certificação, numa condição pré-determinada pelo Decreto que constitui o Tambor como bem

imaterial no livro III[4] que registra as expressões literárias, musicais, cênicas e lúdicas, não oportunizando outra opção para tal. Ou seja, denegando essa condição. Contrapondo-se, mais uma vez, à própria natureza da brincadeira do Tambor de Crioula que se constitui por formas discursivas lúdicas nas quais há total reversibilidade entre os interlocutores.

Voltando à Pêcheux (2009, p.141) "a ideologia interpela os indivíduos em sujeitos designa exatamente que o "não sujeito" é interpelado-constituído em sujeito pela ideologia". O que permite observar dois eixos que se atravessam. Um constituído pelos elementos discursivos do interdiscurso, aquele em que o indivíduo está imerso, independente de sua vontade, por determinações históricos, sociais e ideológicas. E outro, o pré-construído, que o acomoda e lhe dá o efeito de uma formulação já-dita, já conhecida. É nessa formação do que lhe é possível e é recortado do pré-construído, que o indivíduo encontra a sua posição-sujeito, tendo a impressão que aquela é a melhor a ser escolhida.

Dessa forma, a contradição se estabelece na constituição da formação sujeito brincante do Tambor de Crioula, em que a formação sujeito não brincante, já citado como X, para existir para o outro (sujeito não brincante) assume para si os sentidos desse outro, inscrito no discurso da escrita, identificando-se com as instâncias do registro pelo cartório inscrito no discurso jurídico da forma sujeito capitalista que "vê" o sujeito brincante Y como sujeito de uma brincadeira de rua de origem negra, por apresentar um som de batuque de tambores (sem partitura fixa), com toadas improvisadas, um rodopio de saias (sem uma coreografia marcada) em louvor ao santo preto, São Benedito.

A forma sujeito não brincante X, então, utiliza-se da outorga do título de patrimônio para denegar a sua existência ao inscrevê-lo como expressão ...lúdica, como imaterial por falta de parâmetro apropriado, pelo efeito de ser única opção possível de ingresso e inauguração em sua formação discursiva e posição-sujeito não brincante.

A relação entre essas duas posições-sujeito se caracteriza pela contradição, pelos efeitos decorrentes da natureza desses discursos que são da Escrita e da Oralidade compreendidos, nesta análise, a partir dos estudos de Gallo (1995,p.48) para explicar o funcionamento do Discurso Pedagógico:

> temos então, dois processos interpenetrando-se e confrontando-se: por um lado uma escrita (e sua oralização como recitação) cujo efeito é produzir um sentido verdadeiro, único e imutável. Por outro lado, uma oralidade (e sua transcrição), cujo efeito é produzir um sentido não-transparente, inacabado e ambíguo.

[4] Será explicitado, mais a frente, as possíveis formas de registro do patrimônio pelo IPHAN.

Percebe-se que se de um lado está a Escrita e sua oralização/recitação representando o verdadeiro, o único o imutável, há também a oralidade/transcrição com o possível de interpretação, de improviso compreensível.

E aí volta-se as posições-sujeito desta análise: a posição-sujeito não brincante X – escolarizado, e que se supõe alfabetizado no discurso da Escrita sob o efeito de que a oralização corresponde a recitação das regras da escrita, e a posição-sujeito brincante Y – não escolarizado, alfabetizado a partir da oralidade, ou seja transcrição do que diz. Invertendo e subvertendo a ordem para se fazer compreendido, desde os seus primeiros contatos com o colonizador.

Gallo (1995, p.55) continua,

> de fato, a oralidade (e sua transcrição) por mais semelhanças que possa apresentar em relação à Escrita, produzirá sempre um sentido diverso, inacabado e ambíguo, exatamente por não ter passado pelo processo de legitimação. Esse efeito de sentido estará marcado nos textos inscritos nessa prática (oral).

Essa afirmação corrobora a perspectiva de uma possível razão para a não aceitação da brincadeira do Tambor de Crioula por parte do sujeito não brincante.

Enfim, des-cobre-se o recorte desta análise que se direciona para o confronto/diálogo entre o efeito produzido pelo discurso da escrita, representado pelo registro do IPHAN que toma o Tambor de Crioula como patrimônio imaterial do Brasil, e o efeito de incontornabilidade na dispersão de sentidos do discurso da oralidade.

5 TAMBOR DE CRIOULA: GESTOS DE INTERPRETAÇÃO

Nesta etapa da análise, busca-se as regularidades na brincadeira do Tambor de Crioula enquanto manifestação cultural de uma origem étnica africana, legitimada por ordem do título de Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil, recebido do IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), o que a coloca em um status diferente das demais brincadeiras populares do Maranhão.

Para Orlandi (2007, p.79),

> A região teórica específica em que trabalho, entre outros, contribui para a pesquisa sobre leitura, considerando a opacidade do texto, a não transparência da linguagem. Essa região teórica tem como característica a passagem da noção de funcionamento da língua para o discurso, e a construção de um dispositivo analítico fundado na noção de efeito metafórico.

Percebe-se que o entrelaçamento de teorias e os deslizes, ou falhas, proporcionam ao analista, compreender os entremeios dos acontecimentos discursivos, e que a opacidade possibilita observar sentidos possíveis que a transparência anula.

O registro da brincadeira do Tambor de Crioula como bem imaterial teve como principal dificuldade, segundo o parecer expedido pelo IPHAN, a falta de documentos escritos sobre o assunto e, por isso foi feita uma investigação citada no parecer que produziu artigos que serviram como subsídio e registro, como o livro intitulado “Mestre Felipe por ele mesmo”, que contém o registro de entrevistas feitas com o “Seo” Felipe Neres Figueiredo, como mencionado anteriormente.

Documentos e audiovisuais sobre a brincadeira do Tambor de Crioula:

Figura 2 Tambor de Crioula: frames dos audiovisuais

http://www.youtube.com/watch?v=okMhowSfvbY,
http://www.youtube.com/watch?v=2t9Ulg2RsFY serviram também a esta análise.

A escolha dessas peças audiovisuais deu-se ao fato de já estarem disponibilizadas em rede social de domínio público em forma de documentário.

O eixo desta análise é a contradição que persiste em todos os momentos da produção/constituição do sujeito brincante do Tambor de Crioula. Trata-se de uma formação discursiva que mescla formas lúdicas incontornáveis com formas autoritárias, por exemplo, do discurso religioso, e que carrega as marcas da memória afro como inscrição no Discurso da Oralidade. Ao mesmo tempo há outras formas discursivas presentes a partir de um registro originado por um decreto governamental que o inscreve numa instância jurídica, legal e que, para tanto, trabalha os sentidos constituindo-os com características que permitam legalizar a existência do Tambor de Crioula nessa ordem discursiva.

Para esse gesto de interpretação buscou-se o Decreto 3551/2000, o Parecer produzido pelo IPHAN sobre o Tambor de Crioula, a Certidão de registro, o livro Ritual e Espetáculo e o livro do Mestre Felipe.

Observa-se ainda, nesta análise, condições de produção dos sentidos que fazem perceber a busca do sujeito brincante do Tambor de Crioula por uma identificação com certos sentidos das formações imaginárias das manifestações culturais trazidas para o Brasil pelo colonizador português, como forma de compor o cenário cultural da nação brasileira e inscrever-se como brasileiro.

Segundo Orlandi (2010, p.15),

> o sujeito da análise do discurso não é o sujeito empírico, mas a posição sujeito projetada no discurso. Isto significa dizer que há em toda língua mecanismos de projeção que nos permitem passar da situação sujeito para a posição sujeito no discurso. Portanto, não é o sujeito físico, empírico que funciona no discurso, mas a posição sujeito discursiva. O enunciador e o destinatário, enquanto sujeitos, são pontos em relação de interlocução, indicando diferentes posições sujeito.

E, é a partir desses deslizes que o analista pode perceber o não dito que permeia a interpretação e, por isso aparece em gestos possíveis.

A natureza oral das toadas do Tambor de Crioula tem uma dimensão política, na medida em que apresenta, em sua discursividade, um pertencimento a uma realidade específica, estabelecendo uma relação de sentidos que confere poder dentro da comunidade. Essa materialidade não é somente verbal, mas cênica, musical e étnica, e por meio dela ocorre a identificação dos sujeitos participantes com uma entidade que apresenta características

(físicas) em comum (o São Benedito) como a cor da pele, a ascendência, a procedência negra africana, a memória.

Para Orlandi (2002, p.53) “Quando dizemos materialidade, estamos justamente referindo à forma material, ou seja, a forma encarnada, não abstrata nem empírica, onde não se separa forma e conteúdo: forma lingüístico-histórica, significativa”.

Em Lagazzi (2011, p.401)

> chamo a atenção para a formulação “materialidade significante”, sobre a qual tenho insistido em minhas análises de documentários e filmes. Busquei, com essa formulação, reafirmar ao mesmo tempo a perspectiva materialista e o trabalho simbólico sobre o significante. Assumindo que o discurso se constitui na relação entre a língua e a história, propus falar do discurso como a relação entre a materialidade significante e a história para poder concernir o trabalho com as diferentes materialidades e reiterar a importância de tomarmos o sentido como efeito de um trabalho simbólico sobre a cadeia significante, na história. Materialidades prenhes de serem significadas. Materialidade que compreendo como o modo significante pelo qual o sentido se formula.

Assim, na perspectiva discursiva, a materialidade significante nem sempre recai sobre a língua, mas sobre outras formas materiais como a imagem, ou ainda em outras tessituras, igualmente prenhes de sentidos determinados pelo discurso.

Neckel, ao analisar o Discurso Artístico, propõe conceitos de tecedura e tessitura. O primeiro relacionado à trama de fios da memória, constituindo processos de leitura possível (e impossível) de acordo com os sentidos mobilizados na interpretação; por outro lado, a tessitura materializa, na superfície significante, essas possibilidades (e impossibilidades).

> Assim, tomamos como Tecedura aquilo que corresponde aos efeitos de sentido nas redes de memória. E, como Tessitura, o funcionamento de sua estrutura enquanto materialidade significante (forma e plasticidade em relação ao funcionamento).Estamos tomando Tecedura no entremear de fios do Discurso Artístico e dos gestos de leitura que lhe são possíveis. Podemos dizer que o gesto de leitura do DA se dá na Tecedura do processo. É pela Tecedura que se configuram as relações intertextuais, mostradas pela Tessitura da matéria significante. Essa tessitura de funcionamento singular nos “joga” à tecedura polissêmica do artístico, uma memória que funciona pela forma lúdica (NECKEL, 2010, p.6).

A especificidade de cada material significante conta na produção de sentidos porque é constituído na história.

Nesses gestos de interpretação, percebe-se que no momento em que essa comunidade de descendentes africanos assimila postulados da cultura europeia, através das materialidades significantes presentes nas toadas, nas vestimentas, na devoção ao São Benedito, passa a ser identificada pela/na comunidade hegemônica como sujeito de uma

manifestação cultural, negociando seus valores que podem ser reconhecidos por uma identidade nacional brasileira.

Nesse sentido, a análise da constituição do sujeito brincante do Tambor de Crioula do Maranhão tenta compreender a tomada do (São) Benedito como sujeito brincante do Tambor de Crioula. Para tanto, convoca-se o dizer de Orlandi (2008, p.09) que identifica três momentos relevantes do processo de produção do discurso:

> 1. Sua constituição, a partir da memória do dizer, fazendo intervir o contexto histórico-ideológico mais amplo (Esquecimento número 1); 2. Sua formulação, em condições de produção e circunstâncias de enunciação específicas (Esquecimento número 2) e 3. Sua circulação que se dá em certa conjuntura e segundo certas condições.

No processo de constituição, a brincadeira do Tambor de Crioula do Maranhão, como uma manifestação da cultura popular afro, apesar de não possuir registros de suas origens catalogados e legitimados pelo discurso da escrita, constitui para os escravos negros uma forma de extravasar os seus sentimentos de dor e alegria, como uma brincadeira que reunia os seus pares. Para tanto, apropriaram-se de expressões da religiosidade do colonizador, da fé cristã católica, para negociar a permissão de existência da manifestação.

A brincadeira do Tambor de Crioula do Maranhão, para o sujeito brincante, elege como seu padroeiro o santo que lhes foi apresentado pelos missionários como o santo preto, representado por uma imagem de um franciscano negro, com as vestes características dessa ordem religiosa e uma criança branca nos braços com a recomendação de que seria São Benedito um homem, que nasceu na Itália no século XVII, filho de um casal de escravos etíopes e que teria se dedicado ao sacerdócio, analfabeto, cozinheiro do convento, aceito na ordem de São Francisco. Mais tarde canonizado como santo vários milagres atribuídos a ele e por ser modelo de humildade e obediência a Deus.

Em contraponto, para compreender o gesto de interpretação na posição do não brincante, analisou-se a certidão de registro do Tambor de Crioula do Maranhão fornecida pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional IPHAN. Este Decreto determina que o registro terá como referência a continuidade histórica do bem e sua relevância para a memória, a identidade e a formação da sociedade brasileira.

No segundo **processo, o da formulação**, apresenta-se as toadas (parafraseando as ladainhas da Igreja Católica) e o sujeito brincante do Tambor de Crioula do Maranhão: São Benedito. Evidenciando, assim, que a brincadeira do Tambor de Crioula do Maranhão

estrutura-se com as características do discurso lúdico (dispersão e polissemia de sentidos) com atravessamentos no discurso religioso (contenção e paráfrase de sentidos).

Interditados por sua não identidade com os padrões das manifestações culturais hegemônicas, os brincantes do Tambor de Crioula do Maranhão buscaram nas composições e cantos das toadas bem como na louvação ao santo da Igreja Católica, São Benedito, uma forma de negociar a permissão para desenvolverem sua brincadeira. Embora esta, a brincadeira, não se apresente dentro do recinto da Igreja. Então, analisemos as duas materialidades que se apresentam no âmbito da **formulação do discurso**: as toadas e a punga.

A primeira delas, as toadas, trazem em sua forma semelhanças em relação às ladainhas cantadas na Igreja Católica. Possuem uma estrutura de frases simples com temas do dia a dia dos brincantes. O cantador "puxa" a toada e os outros tocadores repetem o refrão enquanto outro cantador da roda "puxa" outra toada numa espécie de desafio, objeto das composições são os agradecimentos ao santo e o pedido de graças. As rimas são muito apreciadas como forma de manter o ritmo ditado pelos tambores com o seu batuque que invoca a ancestralidade afro. O status de cantador na roda evoca a autoria do Tambor de Crioula.

A segunda materialidade é a punga, o momento em que melhor se observa a tensão gerada pela contradição do gesto de interpretação do sujeito brincante do Tambor de Crioula. É nesse movimento que se destaca a coreografia predominante e singular da brincadeira do Tambor de Crioula do Maranhão, quando a coreira que está brincando no meio da roda atende a um toque específico do tocador e coloca a imagem de São Benedito na cabeça. posiciona-se em frente a uma outra coreira que está na roda, pula para frente e toca com a sua barriga a barriga da outra convidando-a a receber a imagem de São Benedito e substituí-la no centro da roda. Movimento que será repetido até o fim da festa do Tambor.

E o **processo de Circulação** que, segundo Orlandi (2008, p.11) se dá em certa conjuntura e segundo certas condições.

Quanto a sua circulação, a brincadeira do Tambor de Crioula do Maranhão, no início, ocupava as senzalas, revivendo o toque percussivo vindo da África e o rodopio daqueles que brindavam a vida, como já citado pelo frei Francisco de Nossa Senhora dos Prazeres, em carta no ano de 1818.

Atesta-se pelo Parecer do IPHAN, a existência das manifestações do Tambor de Crioula no quilombo do Frechal, no município de Mirinzal, localizado na região da Baixada Maranhense, onde teria sido registrado pela primeira vez em período não precisado.

Nesse período já costumavam juntar às brincadeiras o louvor a São Benedito nas festas de pagamento de promessas às graças atendidas, o que se estende até a década mil novecentos e trinta, quando o "baixadeiro", oriundo dos antigos quilombos migra para São Luís, como o registrado nas entrevistas de Mestre Felipe (2013, p.61) "*Eu vim pra cá...eu vim aqui, catorze de janêro de quarenta e sete. Vim trazê umas criação, que eu vim pra trabalhá*!"

Essa fase de circulação da brincadeira do Tambor de Crioula perdura até o período em que este recebe o título de Patrimônio Imaterial Cultural do Brasil, em 2007. Até então, as apresentações ocorriam em casas particulares nas festas para pagamento de promessas a São Benedito e em festas juninas, onde celebravam o santo e a sua conterraneidade (o fato de serem da mesma terra e compartilharem do gosto pela louvação).

A partir de novembro de 2007, quando a brincadeira recebe o título e reconhecimento como Patrimônio Imaterial Cultural do Brasil, a brincadeira, ao lhe ser imputado o status de manifestação cultural popular do Brasil, passou a se apresentar não só nas casas de particulares em festas para pagamento de promessas, mas em festas juninas e no carnaval, em praças públicas, nos finais de semana e em dias de festejos, onde há grande circulação de turistas para atender à demanda daqueles que desejam conhecer a brincadeira típica do Maranhão.

Por esse motivo, retornamos a outra pergunta desta análise: A instância de legitimação proporcionada pelo registro do IPHAN a este sujeito brincante permite que ele se inscreva no discurso artístico hegemônico? Ou terá o Tambor se transformando em mercadoria do sistema capitalista, ao ser considerado Patrimônio Imaterial?

Ao constituir-se em suas toadas e batuques, o Tambor inscreve-se no discurso da oralidade, através de formas polissêmicas e lúdicas, materializadas na dança (toadas, a chita como identificação visual, o batuque e a punga como coreografia). Essa polissemia convoca memórias que fortalecem um interdiscurso étnico, cultural de raízes trazidas da África e estabelecidas na brasilidade por meio das ambigüidades do dizer que se inicia no brincar/dançar. Essa ambigüidade se contrapõe ao processo de disciplinarização que a levaria para a inscrição no discurso da escrita/legitimação e que a conduziria a espaços mais limitadores.

Ainda assim, convém observar que as ambigüidades de que se refere ocorrem nos momentos em que os efeitos de textualização contidos nas formulações do discurso religioso e no decreto, encontram as materialidades significantes diversas na brincadeira do Tambor de Crioula do Maranhão.

5.1 DA CONSTITUIÇÃO: O TAMBOR DE CRIOULA COMO BEM CULTURAL DE NATUREZA IMATERIAL

Figura 3Tambor de Crioula: apresentação em praça pública[5]

Para compreender o gesto de interpretação do registro de patrimônio imaterial recebido pela brincadeira do Tambor de Crioula, observou-se inicialmente o Decreto do Poder Executivo nº 3551, já apresentado no capítulo 3.

No livro I, destinado aos saberes, conhecimentos e modos de fazer enraizados no cotidiano da comunidade, encontram-se, como exemplo de bem registrado, o ofício das paneleiras de goiabeiras que fabricam as panelas de barro onde são preparadas as moquecas de peixe no Espírito Santo. No livro II, destinado às celebrações religiosas e práticas da vida social tem inscrito o Círio de Nossa Senhora de Nazaré, que é uma celebração religiosa que ocorre em Belém do Pará. No livro III, das expressões em que devem ser inscritas as manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas, está inscrita a Arte Kusiwaque que é um sistema de representação gráfico próprio dos povos indígenas Wajãpi, do Amapá, que sintetiza seu modo particular de conhecer, conceber e agir sobre o universo. Neste livro

[5] Disponível em: http://www.google.com.br/imgres?q=TAMBOR+DE+CRIOULA&start=134&sa=X&hl=pt-
A apresentação da brincadeira ocorre sempre nas ruas e nas praças públicas onde o colorido da chita chama a atenção para a manifestação.

está a inscrição da brincadeira do Tambor de Crioula como uma forma de expressão de matriz afro-brasileira que envolve dança circular, canto e percussão de tambores e, o livro IV que trata dos lugares, registra a Feira de Caruaru, em Pernambuco, lugar de memória e de continuidade de saberes, fazeres, produtos e expressões artísticas tradicionais.

O registro da brincadeira do Tambor de Crioula, autorizado por força de um Decreto da Presidência da República, após investigação por órgão do Ministério da Cultura "foca" a brincadeira do Tambor de Crioula do Maranhão sob um aspecto da brincadeira, de ritmo e da dança, demonstrando a preocupação de que essa manifestação possa deixar de existir, caso não esteja indexada institucionalmente, em um documento legitimador do Discurso da Escrita – a partir de um decreto do governo federal, como se viu no parágrafo segundo.

Na certidão em que o IPHAN lavra o registro de patrimônio imaterial da brincadeira do Tambor de Crioula,

> Esse inclui-se entre as expressões do que se convencionou chamar de samba, derivadas originariamente do batuque, como o jongo no Sudeste, o samba de roda do Recôncavo Baiano, o coco no Nordeste e algumas modalidades do samba carioca. Além de sua origem comum, constatam-se traços convergentes na polirritmia[6] dos tambores, no ritmo sincopado, nos principais movimentos coreográficos e na umbigada. Praticado livremente, seja como divertimento ou em devoção a São Benedito... (disponível em:<http://www.iphan.gov.br/> acesso em:17/02/2013).

Entretanto, apesar de descrever a brincadeira do Tambor de Crioula como devoção a São Benedito, ela se inscreve no livro das expressões, e não o livro II que é o que trata das celebrações em que, segundo o decreto, devem ser inscritos rituais e festas que marcam a vivência coletiva do trabalho, da religiosidade, do entretenimento e de outras práticas da vida social, o que reconheceria o efeito de aproximação da brincadeira como manifestação ritualística de uma religiosidade e de uma constituição subjetiva.

Nesta forma de constituição como inclusão/exclusão, o registrado/IPHAN, legitimado pelo decreto da presidência da república, deixa perceber a categoria em que foi possível inscrever o Tambor de Crioula: como lúdico e não como celebração de uma conterraneidade.

Entretanto, cabe neste momento, a citação de Ferreti (2002, p.30):

---

[6] Refere-se à combinação dos ritmos produzidos pela parelha de tambores: crivador, meião e grande.

> No Maranhão, pelo menos nos últimos vinte anos, tem havido crescente interesse em mostrar o folclore a autoridades e visitantes ilustres e aos turistas em geral, cujo afluxo vem se intensificando na década atual. Com isso as manifestações folclóricas começam a ser transformadas em espetáculo a ser apreciado fora de locais e épocas determinadas em que são normalmente produzidas. Assim o Tambor de Crioula, aparentemente deixa de ser um ritual marginalizado pela sociedade dominante, para transformar-se em espetáculo incluído entre as coisas típicas da terra, como algo que chama a atenção e atrai a curiosidade, passando a ser realizado artificialmente em praças públicas e apreciado por turistas de procedência diversificada.

Em razão do exposto sobre o Tambor de Crioula, o registro do IPHANreconhece ainda, que:

> Trata-se de um referencial de identidade e resistência cultural dos negros maranhenses que compartilham um passado comum. Os elementos rituais do Tambor permanecem vivos e presentes, propiciando o exercício dos vínculos de pertencimento e a reiteração de valores culturais afro-brasileiros. (disponível em:<http://www.iphan.gov.br/> acesso em:17/02/2013)

Para o Conselho Nacional de Justiça, órgão do Poder Judiciário responsável pelo registro de nascimento das pessoas através dos cartórios,

> a certidão tem a função de oficializar a existência do indivíduo e, por isso, funciona como identidade formal do cidadão. Ela é essencial para garantir acesso a benefícios governamentais.(Conselho Nacional de Justiça. Disponível em: <http://www.cnj.jus.br/programas-de-a-a-z/infancia-e-juventude/registro-civil-de-nascimento> Acesso em: 30/03/2013.

E, para regulamentar o registro de instituições, assim como de pessoas, existe o registro civil de pessoas jurídicas que é feito em cartório próprio com a finalidade de certificar as pessoas jurídicas que declaram o início de sua organização às instituições de direito. Essa observação tem o objetivo de tornar visível o poder do registro para a posição-sujeito não brincante.

A pessoa jurídica, ou física/humana, passa a existir a partir do seu registro de nascimento que comunica ao estado de direito nacional (regido por uma estrutura jurídica/legal) a sua aceitação à cidadania que se constituirá a partir daí, por um processo totalmente cartorial, de escrituração, de formação de arquivo, que proporcionará o controle dessa pessoa a partir desse registro, que permitirá sua identificação a um nome que, depois, será associado a um número, um código, descaracterizando-a de si e transformando-a em mais um sujeito individualizado.

O cartório, parte da instituição governamental, ocupa-se de inscrever as pessoas em formatos pré-determinados, compondo os arquivos que, por sua vez, guardam as

informações, disponibilizando-as a quem interessar possa de forma a produzir o efeito de que qualquer um compreenderá e respeitará as informações lá contidas.

Os arquivos têm a função de produzir o efeito de transparência, pois, ao permitir que sejam acessados, dão a impressão de que qualquer um pode compreender e compartilhar as informações ali contidas, no sentido de compreender o que está contido.

E, por sua vez, quem compartilhou/compreendeu a informação - e que deve estar inscrito no discurso da escrita, legal, legítimo, materializado no discurso jurídico através de documentos também registrados no cartório (no caso do Brasil, em língua portuguesa) - respeitará os ditames pré-estabelecidos por esse discurso. Como se este, o dito/registro estivesse sendo proferido pela primeira vez e não pudesse ser de outra forma, num gesto enunciativo fundante. Assim como uma escritura de compra e venda de um imóvel registrado no cartório, para os inscritos, impede a ação de que outro se aposse e efetue a venda, o registro do nascimento de uma pessoa a inscreve para o exercício de sua cidadania no sentido de participar de direitos e deveres previstos para o cidadão. Constitui-se em uma forma de contornar os comportamentos. Para uma organização em que todos estão inscritos, tal qual uma fábrica, talvez as falhas sejam menos notadas. Entretanto, em se tratando de cidadania, há muito que se observar.

Para o não inscrito, aquele que não possui o registro, que não compartilha dos seus direitos tais como emprego, moradia, escola, saúde, etc. não está permitido, mesmo assim, o descumprimento dos deveres atribuídos pelo poder hegemônico, e nem está permitido viver e estabelecer laços em uma dimensão paralela.

Lagazzi interpreta essa sucessão hierárquica de relações como um juridismo, onde o legal determinado por um regulamento, da ordem do escrito, prepondera na sociedade e submete aos registros, às escrituras, autorizando e desautorizando as pessoas como indivíduos. Os indivíduos são aqueles que podem ser autorizados/registrados. Sob a égide do discurso jurídico, o desautorizado, é o que está à margem desses protocolos:

> Não só a hierarquia nas relações entre as pessoas, mas também as opiniões e crenças, as regras e padrões de comportamento socialmente estabelecidos, baseados no senso comum, possibilitam a atribuição de direitos e deveres, responsabilidades, cobranças e justificativas, instaurando um juridismono cotidiano das relações interpessoais. Enquanto ‘intertextualidade da instância jurídica, do Direito’, o juridismo se coloca no nível do não-dito, do implícito (LAGAZZI, 1988, p.46).

Como uma forma de contornar esse processo de desautorização, pela falta do domínio das ferramentas do discurso da escrita, aqui representado pelos registros/documentos que vão desde a certidão de nascimento até o certificado de estudos (que, se supõe garantiriam

um emprego legal = carteira assinada, INSS, FGTS, férias remuneradas, etc) e, necessitando integrar os des-autorizados para reforçarem as cadeias produtivas e as legitimações dos arquivos, tem-se o registro do que seja patrimônio imaterial, como a brincadeira do Tambor de Crioula do Maranhão. Esse reconhecimento traz consigo pelo lado da posição-sujeito do não brincante, o esquecimento de uma manifestação oriunda das senzalas, dos quilombos, da insubordinação ao jurídico que se confronta com a memória do colonizador. Trata-se de um agrupamento de negros que persiste na formação de uma brincadeira que louva São Benedito (oriundo do discurso religioso oficial) através da dança/brincadeira que necessita ser registrada, e que ao fazê-lo,produz-se um efeito de apagamento, de que tudo o que ficou para trás não precisa mais ser evocado.

Na Convenção estabelecida pela UNESCO, apresentada no capítulo 3, se percebe a preocupação com a preservação do patrimônio mundial da humanidade em dois eixos bem determinados: o cultural, formado por monumentos, conjuntos e locais de interesse, e o natural, formado por estruturas naturais de interesse. O imaterial foi uma categoria que emergiu depois desse momento primeiro de estabelecer convenções e definições sobre o patrimônio e o que competiria seus bens.

Observa-se, já nesse momento de convenção do livro que deve conter o registro, um gesto de silêncio, como censura, que Orlandi (2007, p.130) assim explica:

> O gesto da censura lesa o momento da identidade do sujeito na sua relação com os sentidos. Ele lesa de algum modo a história. Mas como o dizer e o não-dizer têm limites complexos e a noção de silêncio é corrosiva (fluida), o movimento dos sentidos se reinstala assim como os efeitos contraditórios do silêncio que reafirmam a condição (bi)partida da produção dos sentidos entre o um e o não-um. E aí de novo joga forte a relação entre o dizível da história, isto é, o não-significado, e o da censura, o não-dito.

O registrado/IPHAN, ao cumprir a tarefa que lhe foi outorgada pelo Decreto da Presidência, que, por sua vez, cumpre a Convenção da UNESCO de identificar/certificar a existência da brincadeira do Tambor de Crioula como uma manifestação cultural, como um bem, um patrimônio da humanidade, o encaixa na ordem do imaterial. Supostamente por não conseguir contê-lo numa definição canônica de bem/patrimônio.

Mas não fica só nesse nível a censura. Ao inscrever a brincadeira do Tambor de Crioula no livro das expressões, produz, também, um silenciamento: propõe sua compreensão como celebração, deixando ver que a permissão está circunscrita à expressão, à apresentação, à exibição como manifestação lúdica, como se não houvesse outra forma de credenciá-la em seu registro como patrimônio. Deixando de lado seu aspecto ritualístico, apaga-se a subversão

presente na constituição do São Benedito como sujeito brincante e par da coreira, como se constitui no Tambor de Crioula do Maranhão.

Trata-se do efeito de autoria, em que o discurso jurídico, instituído por meio do Discurso da Escrita, impõe as regras e exige a inscrição das pessoas por meio da legitimação de seus dizeres. Nesse sentido, o registrador/IPHAN estabelece um lugar discursivo que a brincadeira do Tambor de Crioula pode ocupar a do imaterial, das expressões lúdicas.

A princípio, a constituição do sujeito brincante ocorre a partir de uma formação discursiva outra, na qual o brincante reclama a sua nacionalidade, esquecendo as interdições a que foi submetido por sua condição anterior de escravidão, e tenta se aproximar de um outro a partir de um efeito de celebração de religiosidade. Sob a proteção de sentidos reconhecíveis pelo outro, presentes na igreja católica, é possível brincar sob a marca do Discurso da Oralidade.

Porém, com o registro que o constitui como bem imaterial, ocorre a escrituração/escritoralização. Ao escriturar a brincadeira do Tambor de Crioula, o registrado/IPHAN utiliza-se de um movimento de legitimação para inaugurar a brincadeira do Tambor de Crioula. Para Gallo (2008, p.88)

> quanto ao processo de LEGITIMAÇÃO, este refere-se ao que Pêcheux classificou como “esquecimento n.2). Este esquecimento dá conta do fato de o sujeito acreditar na realidade do sentido que produz (eu sei o que estou dizendo): porque o sujeito “esquece” (ignora) o universo discursivo onde se inscreve, acredita que seu enunciado não poderia ser outro.

Quando o IPHAN produz o movimento de registro da brincadeira do Tambor de Crioula, produz o efeito de início. E, o é , se for considerado como a única possibilidade de nascimento do Tambor de Crioula. Para que isso ocorra, o registro/IPHAN o insere no rol definido por lei (Decreto 3551/2000), o Discurso da Escrita, onde ainda não possuía reconhecimento, “esquecendo” que a brincadeira já existia em outra ordem discursiva, no Discurso da Oralidade.

Outro deslizamento ou falha no registro/certificação fundante da brincadeira do Tambor ocorre quando o sujeito não brincante, representado pela posição-sujeito do registrado/IPHAN, adota a definição da UNESCO para Patrimônio Cultural como “as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados – que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu Patrimônio Cultural”.

Nota-se que uma prática que existe e sobrevive há mais de dois séculos sendo transmitida pela oralidade, pelos costumes, é encarada pelo Ministério da Cultura como tendo a necessidade de um documento legal para a sua conservação. Haja vista, que o parágrafo segundo afirma que "a inscrição num dos livros de registro terá sempre como referência a continuidade histórica do bem e sua relevância nacional" (Decreto 3551/2000). Isso sob a perspectiva do Ministério e não dos que participam e reconhecem essa manifestação como legítima maranhense.

Percebe-se que para o órgão constituído do poder de conservar a cultura, o Ministério da Cultura do Brasil, na concessão do registro de Patrimônio Cultural Imaterial, institui uma categoria para as manifestações culturais de "outra" (interlocutor) ordem, onde o interlocutor desta manifestação possa interpretá-lo como popular folclórico.

Em outra ordem do discurso, o Tambor de Crioula se constitui com a sua brasilidade contida pelo não prestígio. É a admissão/sujeição a um discurso jurídico que privilegia o registro cartorial, onde a materialidade está no que pode ser palpável, que no Tambor de Crioula vai ser constituído no Discurso de Escrita. Ao inscrever-se aí, o Tambor de Crioula ganha o sentido de folclore e de manifestação popular e perde sua materialidade histórica e ideológica relativa à sua forma ritualística,

Sobre a prática da brincadeira do Tambor de Crioula como diz "Seo Felipe":

> *Não! Nem rico, nem pobre não tucavatambô. Branco, era difícil! Você chegava numa festa de tambô... um caboco da marca de vocês assim... iabatêtambô? Rapá!... Ia era cumê, bebê e...imbora. Era só preto! Cê chegava numa festa assim, tava tudo pretinho! Agora, tinha uns que cêulhava preto e dizia que não era preto... terno branco...*
>
> *Rapá" Tudo alvinho, lá! Debaixo dos pano, pretinho, mas em cima tava branco. Era bunito! Nóis, terminava nossa festa...Seo Fulano tinha uma ... promessa pra fazê, curria lá pra casa: Pra casa de Inésia!*
>
> *"P'que São Binidito de minha avó, 'té hoje não apara em casa e não dorme um sábado em casa. Todo sábado ele tem que ir recebê uma ladainha, seja onde for! Vem buscá... Eles levam, reza sábado, domingo vem s'imbora. Se não trouxer domingo, eles trazem na segunda-feira, p'que não pode passá a semana fora. Aí, eles vão levá. Aí, terminou, vem pra casa! Quando chega no outro sábado já é outra pessoa... É milagroso! São Binidito é milagroso. É booom, Graças a Deus! É um santo milagroso... é!* (in, COSTA, p.26-27)

Figura 4 A roda do Tambor de Crioula [7]

Nas palavras de “Seo Felipe” observa-se que a festa de Tambor possui algumas excentricidades como a maioria dos participantes serem negros e serem realizadas para o pagamento de promessa a São Benedito.

As duas observações como forma de premissas à realização da festa de Tambor particularizam uma forma de permissão a sua realização. Afinal, São Benedito, como já foi dito, foi um homem negro e filho de escravos na Itália.

A festa, para a posição-sujeito brincante do Tambor de Crioula do Maranhão, possui um funcionamento de outra ordem que não o que rege o não brincante. Enquanto o sujeito não brincante necessita de uma permissão regida por um registro oficial do governo através da certidão, para o sujeito brincante essa sobrevivência é regulamentada por laços de afinidade/inscrição, quer pela identidade com a cor da pele dos brincantes, sua procedência – baixadeiro, - quer pela devoção ao São Benedito e a fé ao santo preto da Igreja Católica.

Neste ponto, volta-se a Orlandi (2008, p.10) e aos três momentos da produção do discurso (constituição, formulação e circulação), para aproximar o nível da constituição do discurso à constituição do sujeito brincante do Tambor de Crioula. A constituição trabalha a memória da formação discursiva em relação ao interdiscurso, ao “Outro”, na instância do que Pêcheux chama de Esquecimento número 1, conforme exposto anteriormente.

O Tambor de Crioula constitui-se, portanto, de forma contraditória. Por um lado como ritual, em que a brincadeira toma como a sua principal característica a louvação a São Benedito, o pagamento de promessas e a constituição de uma conterraneidade, e que tem

---

[7] Disponível em: <http://www.google.com.br/imgres?q=tambor+de+crioula+do+maranh%C3%A3o&hl=pt-> Na roda do Tambor de Crioula os brincantes ficam no círculo e os que assistem ficam fora e o colorido das roupas e o São Benedito compõem o cenário ao som do batuque dos tambores.

como o seu interlocutor principal os seus pares (versão desta análise). Por outro lado, como espetáculo, apresentação pitoresca para o entretenimento dos turistas que desejam conhecer o patrimônio imaterial cultural do Brasil, genuinamente maranhense. E, que para isso, é subsidiado pelo governo.

Face a essa explicitação, apresenta-se a formulação da brincadeira do Tambor de Crioula, observando-se as negociações necessárias à permissão de sua interpretação como brincadeira de negros em louvação a São Benedito.

5.2 DA FORMULAÇÃO: DA TOADA/LADAINHA À PUNGA COMO LOUVOR A SÃO BENEDITO

Figura 5 Tambor de Crioula: louvor a São Benedito[8]

ORLANDI (2008, p. 10-11) introduz a sua compreensão sobre a formulação do discurso na relação com sua constituição a partir da imagem de eixos que se cruzam

> Tenho trabalhado a distinção entre a constituição e formulação, pensando a constituição como dimensão vertical e a formulação se apresentando em um eixo horizontal. [...] Todo dizer (intradiscurso, dimensão horizontal, formulação) se faz num ponto em que (se) atravessa o (do) interdiscurso (memória, dimensão vertical, estratificada, constituição).

[8] Disponível em:<http://www.google.com.br/imgres?q=tambor+de+crioula+do+maranh%C3%A3o&hl=pt>
O louvor a São Benedito representa o passaporte.Vê-se a chita enfeitando o altar de São Benedito e ao lado o tambor feito de madeira e o tambor grande feito de cano de PVC. A casa é feita de “taipa”- paredes feitas com varinhas trançadas preenchidas de barro e coberta de palha de palmeira. Vê-se também uma vela acesa ao lado da imagem do São Benedito.

Depreende-se dessa noção, que o eixo da constituição, o vertical, abriga o interdiscurso que se constitui para o sujeito, como um esquecimento (Pêcheux, trata como esquecimento nº 1). Enquanto o outro eixo, o horizontal, é constituído pelo intradiscurso, ou seja, pela formulação, e pode ser constituído de várias posições, inclusive as que negociam com o interlocutor (outro). No caso do Tambor, o sujeito brincante se relaciona, no nível da formulação, com o sujeito do decreto, que projeta para ele a imagem de um sujeito que apresenta uma dança ou um ritmo. Por outro lado, já há na própria constituição do Tambor, um sentido resultante de uma formulação que inclui na sua prática um símbolo da religiosidade do outro, o São Benedito, o que torna possível, naquele momento, a prática do ritual do Tambor, deixando de ser "batuque desconcertante" para tornar-se, para o outro, louvação a S. Benedito. Esse movimento tem o preço do apagamento de sua própria ancestralidade religiosa. Atualmente, a partir do decreto, ainda no eixo da formulação, o Tambor deixa de ser louvação para tornar-se espetáculo da cultura imaterial. Esses dois cortes no eixo vertical podem ser entendidos como momentos de textualização visualizados por negociações ocorridas no âmbito da formulação do Discurso da Oralidade em relação ao Discurso de Escrita.

O efeito de texto que produz o Tambor de Crioula como"louvação a S. Benedito, ou Patrimônio imaterial, torna possível sua inscrição no Discurso de Escrita, sob determinadas condições. Apresentam-se as materialidades da brincadeira do Tambor na relação com a formulação: a) a toada/ladainha como canto; b) a chita nas vestimentas ea punga na dança.

Na cantoria em louvor a São Benedito, os tocadores formam a roda maior, a mais externa, onde tocam os tambores e cantam. Eles compõem suas toadas e disputam sentidos em forma de repentes. Enquanto um "puxa" a toada, os demais homens respondem em forma de refrão. Ora um, ora outro, até o final da festa de tambor.

A ladainha deve anteceder a festa de Tambor quando há pagamento de promessa, conforme Costa (2013, p.170-171),

> *Eu acho que ela vai ser comemorada com uma ladainha pra Senhô São Binidito, meu pretinho que ta lá em casa...e levá meus colega, pra rezá uma ladainha lá pra ele.* [...]*Nóis reza e brincam'o um bucadinho, té umas dez hora da noite!*

Salienta-se, aqui a aproximação que existe entre a estrutura das toadas e das ladainhas cantadas nas festas de Tambor de Crioula. Para este gesto de interpretação buscou-se, inicialmente, o dizer sobre a ladainha, para compreender a sua formação:

> Ladainha, também conhecida como litania, é uma oração breve e insistente em forma de responsório, na qual o povo responde a invocações do ministro ou animador com uma aclamação: geralmente rogai por nós. A ladainha é um modo muito simples e fácil de rezar. O nome ladainha provém do grego litaneia, que quer dizer oração pública.Comum a várias religiões, o Cristianismo herdou da liturgia das sinagogas esta forma de rezar, repetindo a mesma frase várias vezes como está presente no Antigo Testamento (1º Livro dos Reis 18,26; Salmo 146-159; Daniel 3,52-90).**Pe. Maciel M. Claro, 2010**

Apresenta-se, abaixo, uma Ladainha de São Benedito, com a finalidade de analisar o seu funcionamento:

LADAINHA DE SÃO BENEDITO

BENDITO SEJA SÃO BENEDITO/ROGAI POR NÓS COM TEU IMENSO AMOR!

1. Modelo de Cristão, defensor da Igreja/
És instrumento da Graça de Deus. /
Santo do perdão, amparo aos famintos. /
São Benedito, a Deus intercedei!

2. Modelo de Oração, defensor dos pobres/
És alegria do povo de Deus. /
Santo da Eucaristia, homem da partilha. /
São Benedito, a Deus intercedei!

3. Modelo de fé, defensor da vida. /
És um exemplo de justiça e paz. /
Santo da humildade, devoto de Maria. /
São Benedito, a Deus intercedei!

Disponível em:<http://www.paroquiasaobeneditoce.net/news/s%C3%A3o-benedito,-%E2%80%9Co-santo-mouro%E2%80%9D-/> Acesso em 06/03/2013.

É necessário lembrar que a ladainha é uma oração cantada, que se apresenta com um responsório em que uma pessoa inicia e os demais acompanham, respondendo em forma de refrão.

Na ladainha a São Benedito, lê-se, em primeiro lugar, uma exaltação a suas virtudes: defensor da igreja, defensor dos pobres, defensor da vida. Depois, sua vida exemplar é também lembrada: modelo cristão, modelo de oração, modelo de fé. Sua filiação na igreja: santo do perdão, santo da eucaristia, santo da humildade, devoto de Maria. Após esse momento, são apresentadas as súplicas e pedidos em forma de refrão: a Deus intercedei! .

Nota-se que há uma estrutura própria constitutiva da oração chamada ladainha por ser cantada em momentos especiais. Destaca-se a estrutura de duas vozes, uma que é recitada em versos e outra repetida no refrão.

Comparativamente, apresenta-se uma das toadas cantadas na brincadeira do Tambor de Crioula em louvor a São Benedito:

"Meu São Benedito, vosso manto cheira!
Meu São Benedito, vosso manto cheira!
Cheira cravo, cheira rosa, cheira flor de laranjeira...
Cheira cravo, cheira rosa, cheira flor de laranjeira...

Meu São Benedito, vosso manto cheira!
Meu São Benedito, vosso manto cheira!
Cheira cravo, cheira rosa, cheira flor de laranjeira...
Cheira cravo, cheira rosa, cheira flor de laranjeira...

Meu São Benedito, vosso manto cheira!
Meu São Benedito, vosso manto cheira!
Cheira cravo, cheira rosa, cheira flor de laranjeira...
Cheira cravo, cheira rosa, cheira flor de laranjeira...

Meu São Benedito, vosso manto cheira!
Meu São Benedito, vosso manto cheira!
Cheira cravo, cheira rosa, cheira flor de laranjeira...
Cheira cravo, cheira rosa, cheira flor de laranjeira...
(Arte Nossa, 2011)

Esta toada também é exemplar. E, foi escolhida por fazer louvação a São Benedito. Há na toada, duas propostas já conhecidas. Uma invocação a São Benedito, em que o cantador faz alusão ao aroma que emana do manto como uma representação observável pelos sentidos, no caso o olfato, como uma manifestação do sobrenatural, da santidade e pureza do ente, e uma segunda parte que é repetida pelos demais.

Pela forma repetitiva dos versos, pela invocação ao santo, pela natureza religiosa, a toada aproxima-se, visivelmente, da ladainha que acompanha as procissões em homenagem aos santos e que, muitas vezes, antecede a festa do Tambor de Crioula. A toada assemelha-se à ladainha porque como ela é uma invocação a São Benedito, tem ênfase no ritmo, ou seja, sonoridade, repetição de algumas palavras formando rima e parceria dos outros tocadores, formando um coro. O cantador do Tambor "brinca", no sentido ingênuo de ser do baixadeiro, no momento em que parafrasea a forma da ladainha por meio da toada.

A toada, por outro lado, também tem o movimento polissêmico da composição, em que o brincante assume a função-autor cantador/compositor das toadas do Tambor de Crioula e produz sentidos outros em relação à ladainha.

Vale ressaltar que os instrumentos utilizados no Tambor de Crioula do Maranhão, para marcar o ritmo percussivo característico e para que tenha a afinação adequada, são produzidos artesanalmente, a partir de um tronco de árvore que seja leve e forte para ser escavado e coberto por uma pele de animal curtida que tenha resistência aos toques que receberá. Em geral, o couro do tambor é trocado anualmente. Salientamos o tambor e sua forma de construção, como materialidade da cultura afro no Brasil.

Além dos elementos sensoriais presentes na letra da toada, diferente da ladainha, há principalmente o toque do tambor que traduz uma marca de identidade da brincadeira. A percussão de memória afro é composta por três tambores e, para cada um há uma batida específica. Entretanto, apenas um deles permite um toque próprio do tocador, seu improviso, o solo, que é o tambor grande.

Se por um lado, as toadas têm por característica a rima e a repetição de um refrão que é acompanhado pelos outros, para o batuque do tambor é formada uma roda com os tambores (parelha de tambores formada pelo meião, crivador e grande) em que os homens se revezam no toque e na cantoria.

Figura 6 Tambor de Crioula: tambores e São Benedito[9]

O sujeito brincante se identifica com o sujeito não brincante, quando canta as toadas/ladainhas em louvor ao santo. Essa é uma instância na qual se percebe mais claramente a “negociação”. Pois, se da memória do discurso religioso/discurso da escrita por excelência, o brincante resgata as ladainhas em louvor ao santo católico, a partir da memória de sua negritude, identifica-se com o santo negro e filho de escravos.

---

[9] Disponível em: <http://www.google.com.br/imgres?q=tambor+de+crioula+do+maranh%C3%A3o&hl=pt-> Os tambores usados na brincadeira do Tambor de Crioula são três: meião, crivador e grande. Cada um tem um toque específico, são os tambores de São Benedito e curiosamente o conjunto é chamado de parelha.

"Seo" Felipe perguntado sobre as toadas e suas rimas declara: *"...tem que rimá! P'que você rima o verso, Seo Fulano aculá já ta de esperan'o com o dele preparado... no ritmo! [...] ...essa geração ainda mantém essa preocupação com a rima*."(COSTA, 2013, p. 110)

A rima e a composição dos louvores a São Benedito ainda são preservados nas apresentações ritualísticas e a disputa entre os cantadores é marcante na constituição do sujeito brincante do Tambor de Crioula.

Por sua vez, as coreiras, "dançadeiras" do Tambor de Crioula, utilizam, como indumentária, as saias rodadas com estampados floridos de pura chita de algodão.

Observa-se *o uso da chita como uma marca específica das brincadeiras da cultura popular do Maranhão* que remonta ao período da corte portuguesa no Brasil. Com o clima quente, havia a necessidade de uma roupa de tecido mais leve que amenizasse o calor, condição favorecida pela chita que se tornou popular. Trazida da Europa para o Brasil, veio com os colonizadores e tinha o prestígio dado pela corte portuguesa. Naquele período a chita era marca de distinção entre sujeitos que integravam a corte. Mais tarde, nas manifestações populares do Estado do Maranhão, a utilização da chita marca expressões da cultura popular. Portanto, carregou consigo, por um período, a condição simbólica de prestígio.

Figura 7 Tambor de Crioula: vestimentas de chita[10]

[10] Disponível em:<http://www.google.com.br/imgres?q=ayrton+marinho+tambor+de+crioula&hl=pt->

A chita está presente nas roupas, nas toalhas, nos enfeites utilizados nas manifestações culturais do Maranhão que convocam uma memória muito forte mobilizando tecedura e tessitura para lembrar suas origens e o lugar que ocupam no cenário da cultura maranhense.

A presença da chita nas roupas dos brincantes convoca os sentidos pré-construídos do Brasil império e, ao mesmo tempo, agrega novos sentidos relacionados às suas diferentes padronagens, adotados pelos brincantes do Tambor.

A chita é utilizada nas danças e expressões artísticas durante o ano inteiro, em diversas épocas, como no carnaval, nas fantasias dos tradicionais fofões; na páscoa, nas vestes do Judas; no período junino, nas roupas das quadrilhas, dança do coco, bumba-meu-boi, cacuriá e mesmo no natal.

Analisa-se a chita como forma significante, inclusive no detalhe dos florais, relacionando essas formas e percursos de leitura sustentados pela memória discursiva.

A chita, nas vestimentas e decorações do Tambor, faz o trabalho do interdiscurso, ao qual se liga a memória relacionada à cultura popular. A paráfrase mobilizada pelas imagens dos floridos coloridos gravados no tecido fino das roupas, se produz na apresentação das danças populares e pode ser tomada como sendo de caráter enunciativo, o que se identifica com o conceito de tessitura (ordem do funcionamento de materialidade significante).

Dessa forma, percebe-se o jogo entre memória e esquecimento, que são primordiais na análise da formulação do sujeito brincante do Tambor de Crioula. Ou seja, parafrasticamente, no nível da tessitura, a chita evoca a cultura popular do Maranhão, num movimento de naturalização dos seus sentidos, na forma do pré-construído que, segundo Orlandi (2002,p.31), trata-se “daquilo que fala antes, em outro lugar, independentemente. Ou seja, é o que chamamos memória discursiva: o saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob a forma do pré-construído.” Por outro lado, constitui-se um lugar em que o brincante assume a função-autor através da escolha de determinada estampa, que se distingue das demais, na interlocução entre os pares.

Vê-se os deslizamentos entre o que é mostrado, no nível da formulação, e o que se mostra no nível do interdiscurso funcionando na tensão do que é permitido e do que é proibido.

Então, ressalta-se, nesta análise, dois gestos de interpretação para o uso da chita nas vestimentas dos brincantes do Tambor de Crioula: a primeira, do sujeito não brincante, para quem o colorido do tecido da chita, sua tessitura, como conceito próprio da Análise do Discurso, permite reconhecer a chita como o cenário permitido para as manifestações

culturais populares do Maranhão; e a segunda, a partir do sujeito brincante do Tambor de Crioula, a interpretação da chita como elemento que marca uma proibição no nível da tecedura.

E aí vê-se o movimento do gesto de leitura do discurso lúdico, onde a tecedura está presente nos processos das relações intertextuais do brincante e a tessitura nas relações parafrásticas de associar a chita com as manifestações populares. Elementos usuais que se refletem e por repetir se são da ordem do parafrástico.

As vestimentas constituem, nesse contexto, uma materialidade do contato, marcada pela assimilação de sentidos da cultura do colonizador e, ao mesmo tempo, marcada pela resistência.

Nesta análise, busca-se enfatizar a contradição que perpassa a constituição do sujeito brincante do Tambor de Crioula. A formação discursiva na qual esse sujeito se inscreve é atravessada fortemente pelos sentidos da outra formação discursiva, a do sujeito não-brincante do Tambor.

Observa-se que enquanto a brincadeira do Tambor é efeito de sentido do Discurso da Oralidade, e lugar da constituição do sujeito brincante, o efeito de autoria do Tambor é efeito do Discurso da Escrita, já na sua forma de patrimônio cultural, lugar de inscrição do sujeito não-brincante.

Ainda sobre a autoria, na brincadeira do Tambor de Crioula reitera-se que a função-autor do sujeito brincante, sujeito do Discurso de Oralidade, é contraditória em relação ao efeito-autor, produzido pelo Discurso da Escrita. No entanto, nos depoimentos de sujeitos-brincantes que foram publicados em livro, tem-se marcas de como se constitui esse sujeito brincante. Buscou-se o depoimento de D. Mundica sobre o ritual da brincadeira do Tambor de Crioula do Maranhão, relatado por Costa (2013, p.175):

> Dona Mundica revelou que a Festa de São Benedito na casa de Nhá Inésia transcorria da seguinte forma: na quinta-feira, primeira noite, acontecia o levantamento do mastro de São Benedito, enfeitado com banana, cachaça e um bolo no topo do mesmo, junto a uma bandeira com a imagem do santo pintado nela. Nesse momento, às dezessete horas, o Tambor de Crioula "batia" três marchas e a reza começava depois que o mastro levantava. Acabando a reza, o tambor tocava mais três marchas. De sexta-feira até quinta-feira da semana seguinte, toda noite tinha reza às vinte horas. Cada noite um grupo diferente de noitantes (rezadores) rezava. Em seguida, o Tambor de Crioula tocava até por volta das vinte e três horas. Depois o tambor cessava e todos iam dormir, para trabalhar de manhã cedo. Após o trabalho, deslocavam-se rumo à casa de Nhá Inésia para mais uma noite. No penúltimo dia, na sexta-feira, começavam os preparativos para a festa em si, com o Tambor de Crioula sendo colocado para "quentá" de manhã cedo. Primeiro chegavam as cozinheiras (a mãe de Dona Mundica era uma delas), boleiras e os fogueiros (o pai de Dona Mundica era um deles). Depois

> chegavam os brincantes em seus carros de boi carregando as “jóias” para São Benedito (arroz, farinha, tapioca, azeite, coco para fazer vinho, galinha, porco...). Nas proximidades da casa de Dona Inésia, os visitantes tocavam foguetes anunciando a chegada. A casa respondia com outra salva de foguetes e assim acontecia durante todo o dia. Dona Mundica ressalta que Nhá Inésia nada recebia. Quem recebia as “joias” era São Benedito no altar. Enquanto as comidas eram preparadas, o Tambor de Crioula não cessava. Aproximadamente às dezessete horas serviam o jantar. Os tambozeiros eram os primeiros a serem servidos na varanda da casa, depois serviam os mordomos (noitantes). Às vinte horas, após a reza, serviam o café no pé do mastro. Depois da reza, o tambor tocava até sábado de manhã, quando acontecia a derrubada do mastro após o toque de alvorada (no Tambor de Crioula).

A festa em louvor a São Benedito, na casa de Nhá Inésia, contextualiza o Tambor de Crioula, tornando visível o sentido ritualístico que ele tem para o sujeito brincante.

Esse mesmo sentido está materializado naquilo que é próprio do Tambor, em dissonância com o ritual católico de louvação a S. Benedito.

A festa em louvor a São Benedito, na casa de Nhá Inésia, segundo consta, acontecia anualmente e era composta por momentos de oração, de reza e momentos em que a brincadeira do Tambor de Crioula ocorria. A comida e a bebida completavam a atmosfera festiva. Os pares/conterrâneos prestigiavam a festa com a sua presença e suas contribuições chamadas joias que, ao que parece, eram consumidos durante os dias da festa.

Figura 8 Tambor de Crioula: coreira com o São Benedito na cabeça[11]

A punga faz parte de uma coreografia única nas brincadeiras de Tambor de Crioula do Maranhão e, também compõe a brincadeira do Tambor de Crioula como materialidade significante para esta análise.

---

[11] Disponível em: <http://www.google.com.br/imgres?q=TAMBOR+DE+CRIOULA&sa=X&hl=pt->
A imagem do São Benedito sobre a cabeça da coreira remonta a submissão ao santo preto da Igreja Católica como um permissionamento para o batuque sair das senzalas e louvar a conterraneidade.

Na punga vê-se o movimento de resistência do Discurso da Oralidade, em que a incontornabilidade se manifesta na originalidade da coreografia, em contradição a sua própria função de brincar com o São Benedito, a partir do gesto de interpretação de que sendo uma dança tem suas dançarinas. Enquanto DE, há a assunção da posição-sujeito da dançarina e, por conseguinte, a produção do efeito autor. Por um lado há uma discursividade (DO) "encaixando-se" em outra (DE) e, por outro lado, ocorre também, o incontornável da função-autor: para efetivar a punga é necessário assumir-se a posição-sujeito coreira.

Figura 9 Tambor de Crioula: tocadores[12]

Há na brincadeira, um aspecto dinâmico e progressivo, uma vez que os tocadores ecoam o batuque dos três tambores em um ritmo sincronizado e frenético enquanto os cantadores entoam suas toadas em sequência saudando o dono da casa e louvando S. Benedito. Eles disputam os versos lançando-se à frente dos tambores e cantando as suas toadas que terão seus refrãos repetidos pelos demais. Cada cantador é substituído por outro, que contará com o coro para entoar o refrão apresentado. Por fim despedem-se de todos.

Para a plateia, para o sujeito não brincante, a punga, ou umbigada, é a saudação que as coreiras fazem umas para as outras no momento em que saem do centro da roda e voltam para o seu lugar na roda e entregam a imagem de São Benedito, grande homenageado, que vai passando de uma coreira para a outra durante a apresentação. Entretanto, para o sujeito brincante, o pulo/punga faz parte de uma materialidade significante que o inscreve no enfrentamento de resistência ativa do santo e com o santo.

---

[12] Disponível em:
<http://www.google.com.br/imgres?q=tambor+de+crioula+do+maranh%C3%A3o&start=231&hl=pt->
Os tocadores são os que produzem os sons em polirritmia, também compõem e cantam em louvor ao São Benedito e comemoram a ancestralidade.

Cada coreira dança na roda, até que é chamada, pela punga, a carregar a imagem de S. Benedito sobre a cabeça e brincar com ela no meio da roda, balançando sua larga saia de chita florida, até parar diante de uma outra coreira, que está na roda, e dar-lhe a pungada*(pulo com projeção da barriga tocando a barriga de outra mulher: uma umbigada)*, convidando-a para o centro do círculo e, em seguida, trocando de lugar com a que vai para o centro com a imagem de São Benedito na cabeça, sempre brincando ao som dos tambores e das toadas. Essa dinâmica vai se repetindo até o final da festa. Todas as mulheres, uma a uma, brincam com a imagem de São Benedito. (http://www.youtube.com/watch?v=okMhowSfvbY).

Para o sujeito não-brincante, a punga, ou umbigada, é apenas uma saudação. Entretanto, para o sujeito brincante, o pulo/punga constitui-se de uma materialidade histórica e ideológica que o inscreve na contradição em relação à louvação da religião católica, como um gesto que insiste e resiste, deixando visíveis sentidos outros, de outra discursividade.

Ferreti (2002, p.67) em sua pesquisa para compor o parecer técnico do IPHAN, confirma a coreografia da punga :

> Em relação ao espaço ocupado pela dança, observamos que nas festas de pagamento de promessa para São Benedito, geralmente o grupo ocupa dois espaços: um diante do altar, dentro de casa, e outro em área mais ampla onde a dança se prolonga pela noite a dentro. Diante do altar normalmente se reza uma ladainha, acompanhada de cânticos de louvor e dança-se uma marcha de Tambor oferecida ao santo, e outro onde as mulheres dançam com a imagem nas mãos ou na cabeça. Neste espaço, a punga é dada com a passagem da imagem de uma para outra das dançantes.

Figura 10 Tambor de Crioula: punga[13]

O lugar da contradição materializa-se no enunciado “dançante” que nem é a dançarina (DE) nem a coreira (DO).

---

[13] Disponível em: <http://www.google.com.br/imgres?q=punga+do+tambor+de+crioula&hl=pt-> A punga é a coreografia peculiar da brincadeira do Tambor de Crioula é o momento em que, no ritual, a coreira que está no centro transfere o seu par, o São Benedito, para outra coreira que está na roda.

A percussão e a punga constituem marcas da memória afro. O batuque dos tambores ecoa e remete ancestralmente às senzalas, e a coreografia única do balançar das saias acompanhando o som dos tambores e o pulo/punga que ocorre ao comando de um toque diferente do tambor desafiam os rituais católicos.

Figura 11 Tambor de Crioula: punga[14]

É na punga que persiste o que há de mais característico na brincadeira do Tambor de Crioula enquanto manifestação de sujeitos inscritos em uma formação discursiva outra, e que nesse gesto não se identificam nem com as danças e ritmos de salão, nem com o ritual católico. A punga marca um outro gesto que é a tomada do S. Benedito por uma coreira que com ele vai dançar, ainda em um gesto de desidentificação com a formação discursiva que inscreve o Tambor como "patrimônio cultural", mais especificamente como manifestação musical lúdica (Livro III de Registro).

Uma observação que se pode fazer, aqui, refere-se ao aspecto lúdico dessa forma de manifestação. Orlandi diferencia a autoritária, a polêmica e a lúdica, como formas discursivas, caracterizadas por diferentes modos de articulação com a paráfrase (manutenção dos mesmos sentidos já dados) e a polissemia (mobilização de sentidos outros). No caso das formas lúdicas, prevalecem os sentidos polissêmicos. Segundo Orlandi (2002, p.36)

> Quando pensamos discursivamente a linguagem, é difícil traçar limites estritos entre o mesmo e o diferente. Daí considerarmos que todo o funcionamento da linguagem se assenta na tensão entre processos parafrásticos e processos polissêmicos. Os processos

---

[14] Disponível em: <http://www.google.com.br/imgres?q=punga+do+tambor+de+crioula&hl=pt->

Celebrar a alegria, a conterraneidade, a ancestralidade está na brincadeira do Tambor de Crioula e o colorido das chitas, o som dos tambores e a toadafazem a festa do Tambor.

> parafrásticos são aqueles pelos quais em todo dizer há sempre algo que se mantém, isto é, o dizível, a memória. A paráfrase representa assim o retorno aos mesmos espaços do dizer. Ao passo que, na polissemia, o que temos é deslocamento, ruptura de processos de significação.

Paráfrase e polissemia são duas forças que trabalham continuamente o dizer e, essa contradição, na brincadeira do Tambor de Crioula, alimenta a tensão em que se constitui o sujeito brincante do Tambor de Crioula.

O Tambor de Crioula, manifestação na qual prevalece as formas lúdicas, equivale ao modo de funcionamento do discurso artístico, em que a polissemia, como gesto de criação, transcende as contenções do discurso autoritário ou polêmico. No entanto, um dos aspectos da contradição que estamos salientando decorre do fato de o Tambor não ter sido reconhecido como “arte”, mas como “brincadeira”, dança e ritmo.

Coube ao sujeito brincante inscrever-se nesse lugar discursivo, em um gesto de “negociação”, que permite, dessa forma, sua existência. Ressalta-se que essa negociação refere-se ao gesto de identificação que o sujeito brincante do Tambor de Crioula faz para produzir sua inscrição na brasilidade constituída por seus interlocutores, em detrimento das restrições silenciosas sofridas na sua circulação.

Entende-se que essas restrições estão numa dimensão do silenciamento, do não dito, do que não deve ser dito.

Para Orlandi (2007, p.101) “O silêncio, como dissemos, não é transparente. Ele é tão ambíguo quanto as palavras, pois se produz em condições específicas que constituem seu modo de significar.”

Dessa maneira, silenciar também é promover ambiguidades, pois, ao credenciar o Tambor como expressão lúdica, reforça-se o sentido de “brincadeira”, e silencia-se o sentido de resistência e de esforço para uma inclusão como cidadão brasileiro, infantilizando-o.

Como já foi dito, a própria escolha do livro em que foi registrado, o das manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas, marca a posição sujeito não brincante, num gesto de silenciamento da dimensão ritualística do Tambor, e de sua materialidade histórica e ideológica.

Das senzalas para os quilombos, o Tambor de Crioula do Maranhão sobreviveu à abolição da escravatura, em 1888,à proclamação da República em 1889. Porém, quando as comunidades oriundas dos quilombos migraram para a capital do estado, São Luís, sem

estudos, sem capacitação profissional, sem dinheiro, foram habitar a periferia da cidade e se empregaram em atividades braçais (carregadores, ajudantes da construção civil) e domésticos. Distantes de casa, buscaram a conterraneidade na da prática da brincadeira do Tambor de Crioula, usando como motivação principal a louvação a São Benedito para pagar as promessas e as graças recebidas do santo. Como diz "Seo Felipe":

> *Aí, eu peguei ensaiá lá em casa, ali, na Vila Passos. Peguei ensaiá, chamei a turma: Binidito... murava tudo perto, alí, meus conterrâneo! Fumo insaian'o, tocan'o... dia que nóis chegava do serviço, boca da noite, ensaiava![...] Aí, nóis largava tinta nele! Quando chegava umas nove pra dez hora, eu digo: Óia, vamu Pará cum esse negócio, p'que amanhã nóisvamutrabalhá!(*COSTA, p.159)

Pergunta-se:

Como é possível um santo brincar na roda do Tambor de Crioula do Maranhão?

Ao analisar a brincadeira do Tambor de Crioula do Maranhão no momento da punga, a partir da posição sujeito brincante, percebe-se que quem está ali brincando/dançando com as coreiras, é o santo e é também o negro. Aos santos não é permitido dançar, mas, a um santo negro tanto é permitido quanto admitido pela Igreja Católica Apostólica Romana, que vê nesse gesto, louvor e subserviência. Ele, o São Benedito, se constitui na resistência à interdição sofrida pelos negros, escravos, pobres e oprimidos pelo poder hegemônico.

Figura 12 Tambor de Crioula: São Benedito brinca com a coreira[15]

Por outro lado, na dança, o par se constitui e segue os passos, através de movimentos do corpo, de acordo com o ritmo. Na brincadeira do Tambor de Crioula do Maranhão, os homens ficam numa roda em torno da roda das mulheres, tocando os tambores,

---

[15]Disponível em:
<http://www.google.com.br/imgres?q=tambor+de+crioula+do+maranh%C3%A3o&start=271&hl=pt->
E o São Benedito, autorizado pela Igreja e acompanhado pelas coreiras, ao som dos tambores brinca o Tambor de Crioula do Maranhão nas praças, ao ar livre em louvor a ancestralidade.

e entoando as toadas em repentes (desafios) elogiando aquele que está na posição mais central da brincadeira, que baila sobre a cabeça da coreira, justificando a posição que lhe é dada pela posição-sujeito da ordem do discurso religioso, sobre as cabeças, acima do corpo físico dos homens, sendo par de uma a uma das coreiras que dança/brinca com ele e para ele. Constituindo-se dos processos polissêmicos e da dispersão que lhe são possíveis para estabelecer resistência à posição-sujeito que lhe foi permitida; resistindo à ordem da posição sujeito não brincante e sofrendo a força do processo de individuação que o afeta, dada a vigência de um decreto que o inscreve no discurso jurídico, o sujeito brincante resiste.

Defende-se, nesta análise, a contradição como um traço que predomina na constituição, na formulação e na circulação do sujeito brincante do Tambor de Crioula.

Assim, por um lado, o da posição sujeito não brincante do Tambor de Crioula, se esquece o passado do negro no Brasil no processo de formulação (esquecimento nº 2) identificado, nesta análise, pela concessão do título de Patrimônio Imaterial, inaugurando o Tambor de Crioula através de uma certidão de registro pelo IPHAN. Por outro lado, da posição sujeito brincante do Tambor, conta-se com a memória da religiosidade do colonizador incorporada à sua própria, para louvar o São Benedito (esquecimento nº 1), memória essa materializada no batuque do tambor e no movimento inédito da punga.

Essa manifestação se torna possível pelas projeções imaginárias, próprias do processo de formulação, conforme aponta Pêcheux (2010, p.81-82) ao falar dos elementos (A e B) constitutivos da interlocução:

> Fica bem claro, já de início, que os elementos A e B designam algo diferente da presença física de organismos humanos individuais. Se o que dissemos antes faz sentido, resulta pois dele que A e B designam lugares determinados na estrutura de uma formação social, lugares dos quais a sociologia pode descrever o feixe de traços objetivos característicos: assim, por exemplo, no interior da esfera da produção econômica, os lugares do "patrão" (diretor, chefe da empresa etc.), do funcionário de repartição, do contramestre, do operário, são marcados por propriedades diferenciais determináveis.
>
> Nossa hipótese é a de que esses lugares estão representados nos processos discursivos em que são colocados em jogo. Entretanto, seria ingênuo supor que o lugar como feixe de traços objetivos funciona como tal no interior do processo discursivo; ele se encontra aí representado, isto é, presente, mas transformado; em outros termos, o que funciona nos processos discursivos é uma série de formações imaginárias que designam o lugar que A e B se atribuem cada a si e ao outro, a imagem que eles se fazem de seu próprio lugar e do lugar do outro. Se assim ocorre, existem nos mecanismos de qualquer formação social regras de projeção, que estabelecem as situações (objetivamente definíveis) e as posições (representações dessas situações). Acrescentemos que é bastante provável que esta correspondência não seja biunívoca, de modo que diferenças de situação podem corresponder a uma mesma posição, e uma situação pode ser representada como várias posições, isto não ao acaso, mas segundo leis que apenas uma investigação sociológica poderá revelar.

> O que podemos dizer é apenas que todo processo discursivo supõe a existência dessas formações imaginárias...

Assim, considerando que as formações imaginárias são estruturantes da formulação do discurso e determinam os sentidos entre os interlocutores (sujeitos brincantes e sujeitos não brincantes), podemos dizer que, no caso do Tambor de Crioula, essas formações imaginárias são contraditórias e correspondem à formações discursivas igualmente contraditórias, Ou seja, enquanto para o sujeito brincante o Tambor de Crioula é lugar discursivo de constituição de identidade, para o sujeito não brincante, é espetáculo.

5.3 DA CIRCULAÇÃO: E O SÃO BENEDITO BRINCA NO TAMBOR DE CRIOULA DO MARANHÃO

Segundo Ferreti (2002, p.71), o escritor maranhense Ozimo de Carvalho, em seu livro “Retratos de um Município”, relata sobre o Tambor de Crioula, por ocasião das comemorações do segundo centenário da cidade de Viana (região da Baixada Ocidental Maranhense), afirmando, em 1958 que :

> Das danças típicas de origem ameríndia ou africana, só se conhece entre nós o Tambor, ainda freqüente no interior e realizada quase sempre em cumprimento de promessas a São Benedito. É própria de negros boçais e dela se esquivam os novos, no propósito de apagarem todas as reminicências da escravidão e no desejo de ascenderem a uma escala social. A música – a dança deriva dum tambor muito alongado, feito de uma peça de madeira ôca, de cerca dois metros de comprido e pouco mais dum palmo de diâmetro e de dois tambores menores, sendo o maior, de som mais grave. O instrumento cantante, enquanto os dois menores fazem a marcação. Postos em linha no terreiro em frente da casa afinados a fogo por distensão das peles das bocas convenientemente levantadas, sentam-se neles escanchados os executantes e, com ambas as mãos, começa cada um a fazer a sua parte. Ao som dos tambores, que se ouvem muito ao longe no silêncio da noite, mistura-se um canto plangente, uma toada monótona, em que se repetem por horas as mesmas palavras sem nexo. De quando em quando, sai da roda girando sozinha em passos ligeiros e miúdos, na cadência dos tambores, uma dançadeira, que acaba dando uma “punga” num dos assistentes, isto é, dando-lhe uma forte pancada com as nádegas. Por isso se diz que o tambor é afinado a fogo, tocado a murro e dançado a coice.

Dos registros escritos que se dispõe sobre a brincadeira do Tambor de Crioula, esse talvez seja o que melhor ilustra a compreensão da forma sujeito não brincante sobre a brincadeira, enfatizando enunciativamente o desprezo pela manifestação. Interessa assinalar que esse recorte foi citado no livro de Sérgio Ferreti (2002), antropólogo, que de uma posição-sujeito inscrita no discurso de Escrita, produz esse gesto de interpretação que recorta esse dizer, uma vez que, segundo o autor, não se tem outros registros como referência.

Destacou-se, em todo o percurso desta análise, marcas da contradição, tanto no processo de constituição, quanto de formulação do sujeito brincante do Tambor de Crioula. As marcas discursivas constitutivas do recorte da análise foram encontradas no Decreto do Patrimônio Imaterial e no registro do Tambor de Crioula; nas falas de Mestre Felipe, que re-constrói as origens afro na conterraneidade/continuidade de sua cultura; nas materialidades próprias do Tambor, presentes nos movimentos de aproximação e identificação das toadas/ladainhas, no batuque/música, nas vestimentas de chita, na coreografia/punga e na louvação a São Benedito. A análise se pauta, principalmente, nas noções de formações imaginárias e discursivas, conforme propostas em Pêcheux.

Nesta seção enfatiza-se a contradição no processo de circulação do discurso.

Para Orlandi (2008) a importância da circulação está onde os dizeres são como se mostram. Os trajetos dos dizeres. E, são como se mostram. E isto interessa, pois, procura-se mostrar que os “meios” não são nunca neutros. Ou seja, os sentidos são como se constituem, como se formulam e como circulam (em meios e de que maneira: escritos em uma faixa, sussurrados como boato, documento, carta, música etc).

A análise que recai sobre o Tambor de Crioula do Maranhão em seu processo de circulação, retorna, propositalmente, à instância da constituição. Assim, em relação a isso, o sujeito não-brincante institui o Tambor de Crioula como patrimônio cultural de natureza imaterial do Brasil pelo registro do IPHAN, em 20 de Novembro de 2007, Decreto nº3551/, e lhe confere uma certidão, que marca o seu “nascimento”.

Para a formação sujeito brincante, o Tambor de Crioula sobrevive há mais de dois séculos, tendo sua origem ancestral nas senzalas e, posteriormente, nos quilombos localizados na região da Baixada Ocidental Maranhense.

Em sua formulação, o Tambor de Crioula também encontra a contradição de dois olhares:

Para a formação sujeito não-brincante, o Tambor de Crioula se formula através da inscrição no IPHAN, no livro das expressões em que estão cadastradas as manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas, circunscrevendo aí o espaço de atuação da brincadeira.

Para a formação sujeito brincante, o Tambor de Crioula se formula a partir de suas materialidades significantes: a louvação a São Benedito, as toadas, o batuque e a punga através do que se celebra a devoção ao santo negro e à sua conterraneidade.

Figura 13 Tambor de Crioula: celebrando a conterraneidade[16]

A circulação, então, é perpassada por eixos, a partir dessas duas posições-sujeito. Por um lado, há uma forma sujeito não-brincante que vê o brincante como um "outro" (interlocutor) diferente de si, afrodescendente (de origem cultural diferente), como baixadeiro (de origem geográfica diferente) e cataloga como de natureza imaterial (não possui parâmetro de comparação com as expressões cultuais clássicas) selecionando a seção em que o Tambor de Crioula pode ser registrado, a das expressões...lúdicas (infantilizando seus praticantes). Nessa forma de circunscrição produzida pela certidão de registro, se pode ler que é "praticado livremente, seja como divertimento ou em devoção a São Benedito, o Tambor de Crioula não tem local definido ou época fixa de apresentação, embora se observe uma maior ocorrência durante o Carnaval e nas manifestações de bumba-meu-boi." Essa formulação produz um efeito de esvaziamento não só do poder ritualístico do Tambor, como de sua materialidade discursiva.

Para a forma sujeito brincante do Tambor de Crioula percebe-se, pelas fontes pesquisadas, que a sua constituição é outra, é manifestação de alegria, identificação e devoção ao São Benedito, materializada no toque, na toada, na coreografia. Na sua formulação encontramos gestos que produzem efeitos metafóricos para uma aproximação às expressões do sujeito não-brincante que, nesta análise, são identificadas em algumas materialidades significantes como as toadas que se assemelham às ladainhas ou o uso das chitas na vestimenta, bem como a própria presença do São Benedito na roda das coreiras.

---

[16] Disponível em:
<http://www.google.com.br/imgres?q=tambor+de+crioula+do+maranh%C3%A3o&start=271&hl=pt->
O Tambor de Crioula celebra a conterraneidade do maranhense em sua cultura popular.

Observa-se, neste gesto de interpretação, que além da origem africana resgatada no Tambor de Crioula (batuque e punga) há também o atravessamento da língua e suas categorias de prestígio. Nota-se nas letras das toadas, uma forte marca da oralidade transcrita, como já foi citado anteriormente, como uma categoria da língua menos valorizada pela formação sujeito não-brincante.

Convém, neste momento, citar Gallo (2008,71):

> o termo "oralidade" não se refere ao que é "vocalizado", da mesma maneira que o termo "escrita" não faz referência ao que é "grafado".
>
> Na verdade, esses conceitos foram desenvolvidos com uma perspectiva histórica e materialista, e têm a ver justamente com estar ou não determinado institucionalmente (inclui-se, no que consideramos aqui instituição, toda forma de produção institucionalizada: livro, jornal – impresso, televisivo, radiofônico -, códigos e leis, editais, receitas médicas, pronunciamentos, filmes, etc.). Portanto, estar inscrito no DE ou no DO não tem relação direta com ser produzido por escrito ou oralmente.

As marcas do discurso da escrita (DE) encaminham-se para o processo parafrástico, de contenção, de organização, da própria inscrição como forma de institucionalização, do efeito de fecho. Já o discurso da oralidade (DO) tende para o processo polissêmico da dispersão, da ambigüidade, da possibilidade de múltiplos sentidos.

Ao inscrever o Tambor de Crioula do Maranhão como "brincadeira", e como Patrimônio Cultural Imaterial, observa-se o gesto de institucionalizar da forma possível para o discurso de Escrita. A brincadeira do Tambor de Crioula desafia os modelos institucionalizados na religião, apropriando-se do santo negro, escravo, europeu - filho de africanos, analfabeto e pobre; na língua, utilizando a linguagem própria na composição de suas toadas, sem preocupação com as normas da língua portuguesa oficial; na arte, dispondo de uma coreografia, ritmo e música próprias que se apresentam em locais não limitados pelo Discurso da Escrita.

Citando, em contrapartida, Dias (1996,p.82), sobre análises realizadas a respeito dos sentidos do idioma nacional,

> a análise revelou que, na primeira perspectiva, o brasileiro, enquanto sujeito que se utiliza da língua falada no país, só é percebido como cidadão, tendo como referência o percurso da escrita. Assim, aqueles que não dominam a escrita, ficam alijados da categoria de cidadão. Na segunda perspectiva, a identidade de brasileiro é deslocada para uma região distante do debate social; essa região é aquela em que se constrói uma imagem de brasileiro distante da realidade que o circunda.

É o efeito do Discurso da Oralidade que institui a contradição e de onde se pode remeter a dificuldade da posição-sujeito brincante em sua inscrição na nacionalidade brasileira. Pois, a oralidade constituída pela escrita como transcrição da oralidade, não

exprime os sentidos institucionais do Discurso da Escrita. Ainda que “fechado” e “registrado”, o Tambor, enquanto inscrito no Discurso da Oralidade, produzirá sempre um sentido diverso, inacabado e ambíguo. Gallo (1995, p.55) explica que isso acontece por não ter passado pelo processo de legitimação. Nesse caso, o registro do Tambor como Patrimônio imaterial não lhe confere legitimação mas, silencia os sentidos determinantes dessa manifestação, enfatizando outros que são “possíveis, como o sentido de “brincadeira”.

Souza (2003) apresenta a legitimação do discurso fundador da afirmação do negro no Brasil através do efeito produzido pelo Manifesto do Dia Nacional da Consciência Negra, que foi apresentado e subscrito pela comunidade a partir de mobilização do Movimento Negro Unificado, no ano de 1978, como legítima formulação de um requerimento oficial. E, que culminou na decretação, por ato da presidência da república, Lei 12.519/2011, do Dia Nacional de Zumbi e da Consciência Negra que ratifica, pelo discurso institucionalizado do decreto, da lei, a afirmação do negro no Brasil. Não mais como o injustiçado. Mas, reafirmando a sua luta por uma nação com a participação do negro.

Nesse caso, o autor propõe um discurso fundador compreendido a partir do Discurso da Escrita oriundo de um processo de legitimação da afirmação do negro no Brasil, segundo as suas palavras, proveniente do discurso jurídico contido na lei que estipula o dia 20 de Novembro como o dia da Consciência Negra consubstanciando esse dizer por uma dimensão oficial. Porém, defende-se que por outros discursos essa afirmação já teria ocorrido pelo processo de autenticação e, não necessariamente verbalizada na escrita convencional. Haja vista o movimento ter culminado na legitimação desse discurso como um processo cíclico em que o primeiro momento ocorre com a aceitação dos pares e depois da comunidade maior. Defende-se, então, que quando ocorreu a decretação do Dia Nacional de Zumbi e da Consciência Negra, como uma forma de legalização foi decorrente de um processo em que o discurso fundador da “afirmação do negro no Brasil” se deu a partir do reconhecimento da presença exponencial de Zumbi frente à luta pela construção da nação brasileira em momento anterior ao escriturado.

Gallo (2008, p.87) propõe, em seu trabalho: “Como o texto se produz: uma perspectiva discursiva do processo de textualização”, uma prática de produção do efeito texto. “Nesta concepção, não há texto enquanto um objeto que tenha uma existência independente da prática de sua produção (ou de sua reprodução). Na verdade, é a prática de textualização que produz o texto.”

Recorre-se à textualização como uma forma de compreender o gesto de transformar em texto, ou produzir o efeito de texto, ou ainda transformar o seu dizer em Discurso da Escrita, na constituição do sujeito brincante do Tambor de Crioula. Quando é lançada uma toada em louvação a São Benedito, pelo cantador, percebe-se um movimento que busca o processo de legitimação. Haja vista que se apresenta na transcrição do dizer oralizado tendo como pares para essa legitimação os seus próprios companheiros sujeitos brincantes que compartilham da memória do Tambor ancestral e que louvam da mesma maneira o São Benedito como protetor. E, por isso não chegando à instância do Discurso da Escrita e, portanto, chegando no máximo à escritoralidade.

Apesar de cunhado a partir da formação discursiva da Internet, toma-se esse efeito apresentado por Gallo (2011) que identifica o discurso da ESCRITORALIDADE como:

> um efeito produzido por um discurso sem margens estabilizadas, desestabilizador, na medida em que produz efeito de autoria sobre sujeitos não alinhados às conhecidas instâncias de poder, que são próprias dos processos discursivos identificados como Discurso da Escrita.
>
> No entanto, nesse caso da Internet, essa é uma autoria que não se sustenta na memória institucional. Ao contrário, no Discurso da ESCRITORALIDADE, a memória mobilizada na prática da "textualização" é a memória metálica, serial.

Extrai-se dessa identificação, o conceito de Discurso da Escritoralidade, de uma formação discursiva da Internet para a formação discursiva do Tambor de Crioula por considerar que a tentativa de textualização do sujeito brincante cantador, em suas toadas, já descritas, dificilmente alcançará um efeito texto institucionalizado da Escrita. Pois, teria que se inscrever numa formação discursiva com um formato já estabelecido por uma ordem própria. Enquanto, que as toadas se constituem na forma de margens desestabilizadas pelos efeitos produzidos pela predominância da polissemia.

A apropriação desse conceito do discurso da ESCRITORALIDADE, neste momento, parece o mais apropriado para compreender este gesto de interpretação das toadas do Tambor de Crioula, na contemporaneidade.

Como analista, propõe-se para a circulação da brincadeira do Tambor de Crioula do Maranhão, estabelecer um paralelo entre o que foi visto sobre os movimentos do Tambor e os movimentos dos discursos a que se filiam, explicando que isso só é perceptível pela escolha da contradição como recorte. Pois, se na contemporaneidade o sujeito brincante se constitui, formula e circula pelos ditames do discurso da legalidade presentes no Discurso da Escrita, sua constituição, formulação e circulação se dá ao mesmo tempo sob a orientação do

discurso lúdico que se autentica na conterraneidade dos seus pares baixadeiros, no Discurso da Oralidade. Porém, o DE não deixa o sujeito brincante impune, e a cada vez que o legitima provoca uma mutação e um redirecionamento que o altera, tanto em sua constituição e formulação quanto em suas formas de circulação, derivando dessas mutações o ritual e o espetáculo. Em que, o espetáculo é conseqüência e o ritual se coloca como uma resistência ao conceito estabilizador da instituição do Discurso da Escrita.

Ressalta-se que, ao analisar as manifestações culturais populares com o objetivo de categorizá-las observando suas características e registrando nos livros determinados pelo Decreto nº 3551/2000: 1 – Livro de Registro dos Saberes; 2 – Livro de Registro das Celebrações...da religiosidade; 3 – Livro de Registro das Formas de Expressão...lúdicas e 4 – Livro de Registro dos Lugares, tomam como requisitos aspectos que deixam perceber, novamente, a valoração diferenciada para as manifestações que se originam da cultura hegemônica, que referem-se a uma instituição de tradição do Discurso da Escrita como é o caso específico da brincadeira do Tambor de Crioula do Maranhão que, apesar de se caracterizar pelo louvor a São Benedito recebeu o seu Registro no livro 3 – das formas de expressão...lúdicas, enquanto que o festejo em louvor a Nossa Senhora de Nazaré, do Pará, que reúne milhares de devotos anualmente, no mês de Setembro, recebeu o registro no livro 2 – em que são registradas as manifestações de celebrações religiosas.

Figura 14 Círio de Nazaré no Pará[17]

Não sendo possível, pelo registro/certidão de nascimento do Tambor celebrar a ancestralidade, a resistência e a identidade como sujeito cidadão do patrimônio imaterial do Brasil, assim como o festejo de Nossa Senhora de Nazaré no estado do Pará (inscrito no livro

[17] Disponível em: <http://www.google.com.br/imgres?q=C%C3%ADrio+de+Nazar%C3%A9&hl=pt-BR> Festa do Círio de Nazaré no Pará em homenagem a N.Sra de Nazaré que recebe milhares de romeiros.

das celebrações do IPHAN), constitui-se da função autor na posição do sujeito brincante do Tambor de Crioula, que louva a vida, o São Benedito que brinca com as coreiras, ao som das toadas e batuques oriundos das senzalas num discurso da oralidade advindo da preservação de seus saberes e da brasilidade presente na conterraneidade de seus pares.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta análise, que tomou como objeto o funcionamento do discurso que constitui o Tambor de Crioula do Maranhão, por meio de determinadas formulações e modo de circulação, mobilizou-se o dispositivo teórico da Análise do Discurso francesa "Pecheuteana". Partiu-se da certificação do Tambor de Crioula do Maranhão como patrimônio cultural imaterial do Brasil, para estabelecer a seguinte questão: Como se pode compreender o gesto de interpretação do sujeito brincante do Tambor de Crioula do Maranhão que se inscreve, quando este é definido/determinado como patrimônio imaterial pelo IPHAN?

Esta análise dispôs, para observar o registro do IPHAN, de uma pesquisa de documentos iniciada na UNESCO, que mobilizou os países parceiros desde 1972 para a preservação dos patrimônios mundiais, passando pela discussão dos bens de natureza imaterial, chegando ao governo brasileiro pelo decreto da lei nº 3551/2000, que trata da investigação e do registro, com a finalidade de preservação do conjunto que forma o patrimônio cultural imaterial do Brasil. Também os depoimentos do Mestre Felipe, registrados em livro sobre sua vivência como cantador e tocador do Tambor.

Observou-se, nesse momento, que havia duas leituras sobre a constituição do sujeito brincante do Tambor de Crioula do Maranhão: uma a partir da posição-sujeito não brincante – que tem por balizamento a inscrição na formação discursiva do colonizador português, com seus conceitos e estética definidos; e outra, pela posição-sujeito brincante – que tem a memória afro materializada na brincadeira do Tambor de Crioula.

Gallo (2008, p.43) propôs, em seu estudo sobre DE e DO, o conceito de Textualização, como uma prática que produz a fixação, escrituração de um fragmento, prática de estabilização da escrita. Dito de outra forma, a Textualização é diferente da produção de texto grafado, é diferente de grafia e, por conseguinte, equivale à organização de sentidos por meio de fragmentos (diferentes materialidades) produzindo efeito de texto, efeito de única forma possível de ser dita. Segundo Gallo (2008, p.59), este efeito, a TEXTUALIZAÇÃO, manifesta-se sob a forma de uma linearidade, ao mesmo tempo em que na sua dimensão discursiva produz também o "pré-construído", sempre-já-lá. Justamente, então, na base dessas duas dimensões estão os processos de AUTENTICAÇÃO e de LEGITIMAÇÃO. O primeiro na base da dispersão e o segundo na base do fechamento.

E a textualização de que fala Gallo, é vista no Tambor de Crioula como a prática de formular um efeito de texto, necessário a sua inscrição na sociedade. Essa textualização ora ocorre por um processo de legitimação (no caso da constituição do brincante do Tambor de Crioula, para o não-brincante), ora pela autenticação (no caso da constituição do não-brincante do Tambor de Crioula, para o brincante).

Para compreender o gesto de interpretação desse sujeito que se inscreve na prática do Tambor de Crioula, recorreu-se a Orlandi (2008, p.09) que propõe a produção do discurso a partir de três momentos (in)distintos, que são a constituição, a formulação e a circulação dos sentidos, que são movimentos que se distinguem, embora estejam imbricados.

Percebe-se que a constituição do Tambor de Crioula do Maranhão, nesta análise, evoca a contradição que há entre o gesto de interpretação do sujeito brincante e do não brincante. Para a posição-sujeito não brincante, o Tambor é manifestação cultural a partir dos critérios do colonizador português, e este o inaugura a partir do registro do IPHAN, como gesto de inscrição no DE, na instância legal de existência denominada patrimônio cultural imaterial do Brasil, como produto da cultura imaterial popular maranhense. E, por outro lado, para a posição-sujeito brincante, o gesto de interpretação é daquele que participa da brincadeira do Tambor de Crioula, que está presente nos três momentos de produção do discurso, em que a constituição, a formulação e o modo de circulação são permeados pela memória e esquecimento, esquecimento necessário à sua sobrevivência como cidadão do Brasil.

Ao aproximar-se do Discurso da Escrita, aceitando o registro e o título de patrimônio cultural, o sujeito brincante abre um espaço para o sujeito não brincante, espaço que constitui o desfecho da contradição, na constituição do Tambor de Crioula do Maranhão. O Discurso da Escrita, como representante do processo de legitimação, só permite o reconhecimento do indivíduo institucionalizado e devidamente cadastrado, como um sujeito do capitalismo, a partir de seu reconhecimento em um arquivo oficial.

O Tambor de Crioula constitui-se, a princípio, em uma manifestação que não se “en-forma” nas convenções do DE e, portanto, categoriza-se no Discurso da Oralidade. Como tal, não está passível de inscrever-se nas instituições formatizadoras. Entretanto, nos momentos em que aceita o santo da igreja católica – discurso religioso - e recebe o registro do IPHAN, torna-se apto a inscrever-se no DE, sobrevivendo e, ao mesmo tempo, desaparecendo.

Isto acontece na contradição própria do acontecimento discursivo que se dá na manifestação do Tambor de Crioula.

Ratifica-se que a circularidade do Discurso da Oralidade, ao encontrar pontos de intersecção no Discurso da Escrita, aí se inscreve, produzindo o efeito autoria. Porém, provoca partições provavelmente irreversíveis na brincadeira do Tambor de Crioula. Já ao aceitar louvar o São Benedito, o Tambor/batuque apagou a sua religiosidade e seus cânticos ancestrais trazidos da África. Na contemporaneidade, ao receber o título de Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil, esse sujeito deixou de lado o Tambor ritual e constitui-se em sujeito do espetáculo para os turistas, subvencionado pelo IPHAN, como produto da cultural popular maranhense". Inclui-se entre as expressões do que se convencionou chamar samba, derivadas originariamente do batuque, como o jongo no Sudeste, o samba de roda do Recôncavo Baiano, o coco do Nordeste e algumas modalidades do samba carioca." (IPHAN) Essa integração "apaga" a discursividade própria do Tambor de Crioula, presente em materialidades significantes que o constituem como resistência, tornando-o comum às manifestações populares que podem se apresentar em qualquer tempo e em qualquer lugar como um produto, uma mercadoria para os turistas, subsidiado pela salvaguarda ao patrimônio imaterial da cultura popular do Brasil.

A brincadeira continua representando o esforço de agregar semelhantes em uma brincadeira que celebra a conterraneidade, a alegria, a devoção e a liberdade de ocupar os seus próprios espaços, no que Orlandi (2012, p.234) chama de individualização:

> As formas atuais de assujeitamento do capitalismo, há um resto, nas relações dissimétricas, que produzem a resistência, não na forma heróica a que estamos habituados a pensar, mas na divergência desarrazoada, de sujeitos que teimam em (r)existir.

A memória resiste na preservação da conterraneidade, pelo encontro dos que possuem a mesma origem e se integram à nação brasileira por meio de sua brincadeira, de sua devoção; resiste ainda na dança/punga, na toada, no toque do tambor, mesclando polissemia e paráfrase.

REFERÊNCIAS

ALBANESE, Mariana. O Brasil mostrado aos brasileiros. Almanaque Brasil. Disponível em: < http://www.almanaquebrasil.com.br_curiosidades-musica_7518-o.brasil.mostrado.aos. brasileiros> Acesso em:02/07/2013.

ARGAN, Giulio Carlo. História da Arte como história da Cidade; tradução Pier Luigi Cabra. – 4ª. Ed.- São Paulo: Martins Fontes, 1998.

CASTRIOTA, Leonardo Barci. Patrimônio cultural: conceitos, políticas, instrumentos.São Paulo: Ed.Annablume; Belo Horizonte: IEDS – Instituto de Estudos do Desenvolvimento Sustentável, 2009.

CHOAY, Francoise. A alegoria do patrimônio. São Paulo: Ed. Unesp, 2001.

CLARO, Pe. Maciel M.. Ladainha: o que significa e como surgiu. 2010. Disponível em: <http://senhorbomjesus.net/site/archives/5184> Acesso em: 06/06/2012.

Conselho Nacional de Justiça: Registro Civil de Nascimento. Disponível em: <http://www.cnj.jus.br/programas-de-a-a-z/infancia-e-juventude/registro-civil-de-nascimento> Acesso em: 30/03/2013.

Constituição da República Federativa do Brasil de 1988. Disponível em:<http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm>Acesso em: 20/05/2013.

COSTA, Sérgio, HAIKEL, Marco Aurélio. Mestre Felipe por ele mesmo: quero vê tambô berrá é na ponta do dedo. São Luís, MA, 2013.

DIAS, Luís Francisco. Os sentidos do idioma nacional: as bases enunciativas do nacionalismo lingüístico no Brasil. Campinas, SP: Pontes, 1996.

FERREIRA, Maria Cristina Leandro – orientadora, GODOY, Ana Boff de...[et al]. Glossário de termos do discurso. Porto Alegre, RS: Instituto de Letras, 2005. – 30p.

FERRETI, Sérgio. Tambor de Crioula: ritual e espetáculo. São Luís, MA: Comissão Maranhense de Folclore, 2002.

FOUCAULT, Michel. Ditos e escritos: Estética-literatura e pintura, música e cinema. Vol.III. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

GALLO, Solange Leda. Acontecimento discursivo e autoria. In Linguagem em Discurso. v.1, n.1. Tubarão, SC: Ed. Unisul, 1995.

GALLO, Solange Leda. Discurso da escrita e ensino. 2ª Ed.Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1995.

GALLO, SOLANGE LEDA. **Da Escrita à Escritoralidade: um Percurso em Direção ao Autor Online**. In: RODRIGUES, Eduardo Alves; SANTOS, Gabriel Leopoldino dos; CASTELLO BRANCO, Luiza Katia Andrade. (Org.). Análise de Discurso no Brasil: pensando o impensado sempre. Uma homenagem a EniOrlandi..Campinas,SP: Editora RG, 2011.

INDURSKY, F. O político e o jurídico na constituição das subjetividades sociais. In: *Gragoatá* – Revista do Instituto de Letras da UFF, Niterói, n. 18, 2005, p. 97-110

Ladainha de São Benedito. Disponível em:<http://www.paroquiasaobeneditoce.net/news/s%C3%A3o-benedito,-%E2% 80%9Co-santo-mouro%E2%80%9D-/> Acesso em 06/03/2013.

LAGAZZI, Suzy. O desafio de dizer não. Campinas, SP: Pontes, 1988.

LAGAZZI, Suzy. O recorte e o entremeio: condições para a materialidade significante. In: RODRIGUES, E. A.; SANTOS, G. L.; BRANCO, L. K. A. C. (org). Análise de Discurso no Brasil: Pensando o impensado sempre. Uma homenagem a Eni Orlandi. Campinas, SP: Editora RG, 2011.

NECKEL, Nádia Régia Maffi; BUENO, Viviane Pacheco. Estudos de/sobre Cultura: Universidade, Município e Região. IN: GALLO, Solange; NECKEL, Nádia(org.).Ciência e Cultura. 1ª Ed. Tubarão: UNISUL, 2011, v.01, p.136-147.

ORLANDI, EniPulccinelli. Análise de discurso: princípios e procedimentos. Campinas, SP: Pontes, 4ª edição, 2002.

ORLANDI, EniPulccinelli. As formas do silêncio: no movimento dos sentidos. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 6ª edição, 2007.

ORLANDI, EniPulccinelli. Discurso e Texto: formulação e circulação dos sentidos. Campinas, SP: Pontes, 3ª edição, 2008.

ORLANDI, EniPulccinelli (org.). Discurso fundador. Campinas, SP: Pontes, 3ª edição, 2003.

ORLANDI, EniPulccinelli. Discurso em análise: sujeito, sentido e ideologia. Campinas, SP, Pontes, 2012.

ORLANDI, EniPulccinelli (org.). Discurso e políticas públicas urbanas: A fábrica do consenso. Campinas, SP, Editora RG, 2010.

ORLANDI, EniPulccinelli. Interpretação; autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico. Campinas, SP: Pontes, 5ª edição, 2007.

ORLANDI, EniPulccinelli, RODRIGUES, Suzy Lagazzi (orgs). Introdução às Ciências da Linguagem: Discurso e Textualidade. Campinas, SP: Pontes, 2ª edição, 2010.

PÊCHEUX, Michel. Por uma análise automática do discurso. Organizadores: Françoise Gadet; Tony Hak; tradução Bethania e. Mariani.. [et al]. 4ª edição. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2010.

PÊCHEUX, Michel. Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio. Tradução: Eni Puccinelli Orlandi. 4ª edição.Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2009.

RAMASSOTE, Rodrigo Martins. Notas sobre o registro do tambor de crioula: da pesquisa à salvaguarda. Revista Pós Ciências Sociais. V.4, n.7, jan/jun, São Luís/MA, 2007. Disponível em: <HTTP://www.ppgcsoc.ufma.br/index.php?view=article&catid_58%3Arevista2007> Acesso em: 15/02/2012.

UNESCO, Declaração sobre as responsabilidades das gerações presentes em relação as gerações futuras. Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0011/001108/110827por.pdf> Acesso em 30/03/2013.

VASQUES, Claudia Marina de Macedo. Parecer técnico do Registro do Tambor de Crioula no Maranhão. p.6, 2007. Disponível em: <http://www.iphan.gov.br/baixaFcdAnexo.do;jsessionid=C9176D650D7E8A03E06524064DCEBD47?id=949 > Acesso em: 30/03/2013.

DOCUMENTOS ACESSADOS PELA INTERNET

LEI ÁUREA
http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1851-1900/L3353.htm

DIA DA CONSCIENCIA NEGRA
http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2011/Lei/L12519.htm

O QUE É CERTIDÃO?
http://www.certidao.com.br/portal/cartorios/certidao.php

PATRIMÔNIO IMATERIAL PARA O IPHAN
http://portal.iphan.gov.br/portal/montarPaginaSecao.do?id=10852&retorno=paginaIphan

REGISTRO CIVIL DAS PESSOAS JURÍDICAS
http://www.serjus.com.br/cartoriofacil/registro_civil_das_pessoas_juridicas.htm

REGISTRO CIVIL
http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/D3551.htm

http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L6216.htm#art1

REGISTRO CIVIL DE NASCIMENTO SEGUNDO O CNJ
http://www.cnj.jus.br/programas-de-a-a-z/infancia-e-juventude/registro-civil-de-nascimento

REUNIÕES GERAIS DA UNESCO - CRONOLOGIA
http://pt.wikipedia.org/wiki/Organiza%C3%A7%C3%A3o_das_Na%C3%A7%C3%B5es_Unidas_para_a_Educa%C3%A7%C3%A3o,_a_Ci%C3%AAncia_e_a_Cultura

TAMBOR DE CRIOULA
http://www.youtube.com/watch?v=okMhowSfvbY

http://www.youtube.com/watch?v=2t9Ulg2RsFY

ANEXOS

ANEXO A – CONVENÇÃO PARA A PROTEÇÃO DO PATRIMÔNIO MUNDIAL CULTURAL E NATURAL[18]

A Conferência Geral da Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura, reunida em Paris de 17 de Outubro a 21 de Novembro de 1972, na sua décima sétima sessão:

Constatando que o património cultural e o património natural estão cada vez mais ameaçados de destruição, não apenas pelas causas tradicionais de degradação, mas também pela evolução da vida social e económica que as agrava através e fenómenos de alteração ou de destruição ainda mais importantes;

Considerando que a degradação ou o desaparecimento de um bem do patrimônio cultural e natural constitui um empobrecimento efectivo do património de todos os povos do mundo;

Considerando que a protecção de tal património à escala nacional é a maior parte das vezes insuficiente devido à vastidão dos meios que são necessários para o efeito e da insuficiência de recursos económicos, científicos e técnicos do país no território do qual se encontra o bem a salvaguardar;

Relembrando que o Acto Constitutivo da Organização prevê a ajuda à conservação, progresso e difusão do saber, promovendo a conservação e protecção do patrimônio universal e recomendando aos povos interessados convenções internacionais concluídas para tal efeito;

Considerando que as convenções, recomendações e resoluções internacionais existentes no interesse dos bens culturais e naturais demonstram a importância que constitui, para todos os povos do mundo, a salvaguarda de tais bens, únicos e insubstituíveis, qualquer que seja o povo a que pertençam;

Considerando que determinados bens do património cultural e natural se revestem de excepcional interesse que necessita a sua preservação como elementos do patrimônio mundial da humanidade no seu todo;

---

[18] Disponível em: <http://whc.unesco.org/archive/convention-pt.pdf>

Considerando que, perante a extensão e a gravidade dos novos perigos que os ameaçam, incumbe à colectividade internacional, no seu todo, participar na protecção do património cultural e natural, de valor universal excepcional, mediante a concessão de uma assistência colectiva que sem se substituir à acção do Estado interessado a complete de forma eficaz;

Considerando que se torna indispensável a adopção, para tal efeito, de novas disposições convencionais que estabeleçam um sistema eficaz de protecçãocolectiva do património cultural e natural de valor universal excepcional, organizado de modo permanente e segundo métodos científicos e modernos;

Após ter decidido a quando da sua décima sexta sessão que tal questão seria objecto de uma convenção internacional; adopta no presente dia 16 de Novembro de 1972 a presente Convenção.

I - Definições do património cultural e natural

ARTIGO 1.º

Para fins da presente Convenção serão considerados como património cultural: Os monumentos. – Obras arquitectónicas, de escultura ou de pintura monumentais, elementos de estruturas de carácter arqueológico, inscrições, grutas e grupos de elementos com valor universal excepcional do ponto de vista da história, da arte ou da ciência;

Os conjuntos. – Grupos de construções isoladas ou reunidos que, em virtude da sua arquitectura, unidade ou integração na paisagem têm valor universal excepcional do ponto de vista da história, da arte ou da ciência; Os locais de interesse. – Obras do homem, ou obras conjugadas do homem e da natureza, e as zonas, incluindo os locais de interesse arqueológico, com um valor universal excepcional do ponto de vista histórico, estético, etnológico ou antropológico.

ARTIGO 2.º

Para fins da presente Convenção serão considerados como património natural:

Os monumentos naturais constituídos por formações físicas e biológicas ou por grupos de tais formações com valor universal excepcional do ponto de vista estético ou científico;

As formações geológicas e fisiográficas e as zonas estritamente delimitadas que constituem habitat de espécies animais e vegetais ameaçadas, com valor universal excepcional do ponto de vista da ciência ou da conservação;

Os locais de interesse naturais ou zonas naturais estritamente delimitadas, com valor universal excepcional do ponto de vista a ciência, conservação ou beleza natural.

ARTIGO 3.º

Competirá a cada Estado parte na presente Convenção identificar e delimitar os diferentes bens situados no seu território referidos nos artigos 1 e 2 acima.

II - Protecção nacional e protecção internacional do património cultural e natural

ARTIGO 4.º

Cada um dos Estados parte na presente Convenção deverá reconhecer que a obrigação de assegurar a identificação, protecção, conservação, valorização e transmissão às gerações futuras do património cultural e natural referido nos artigos

1.º e 2.º e situado no seu território constitui obrigação primordial. Para tal, deverá esforçar-se, quer por esforço próprio, utilizando no máximo os seus recursos disponíveis, quer, se necessário, mediante a assistência e a cooperação internacionais de que possa beneficiar, nomeadamente no plano financeiro, artístico, científico e técnico.

ARTIGO 5.º

Com o fim de assegurar uma protecção e conservação tão eficazes e uma valorização tão activa quanto possível do património cultural e natural situado no seu território e nas condições apropriadas a cada país, os Estados parte na presente Convenção esforçar-se-ão na medida do possível por:

a)Adoptar uma política geral que vise determinar uma função ao patrimônio cultural e natural na vida colectiva e integrar a protecção do referido património nos programas de planificação geral;

b)Instituir no seu território, caso não existam, um ou mais serviços de protecção, conservação e valorização do património cultural e natural, com pessoal apropriado, e dispondo dos meios que lhe permitam cumprir as tarefas que lhe sejam atribuídas;

c)Desenvolver os estudos e as pesquisas científicas e técnica e aperfeiçoar os métodos de intervenção que permitem a um Estado enfrentar os perigos que ameaçam o seu património cultural e natural;

d)Tomar as medidas jurídicas, científicas, técnicas, administrativas e financeiras adequadas para a identificação, protecção, conservação, valorização e restauro do referido património; e

e)Favorecer a criação ou o desenvolvimento de centros nacionais ou regionais de formação nos domínios da protecção, conservação e valorização do património cultural e natural e encorajar a pesquisa científica neste domínio.

ARTIGO 6.º

1 – Com pleno respeito pela soberania dos Estados no território dos quais está situado o património cultural e natural referido nos artigos 1.º e 2.º, e sem prejuízo dos direitos reais previstos na legislação nacional sobre o referido património, os Estados parte na presente Convenção reconhecem que o referido património constitui um patrimônio universal para a protecção do qual a comunidade internacional no seu todo tem o dever de cooperar.

2 – Em consequência, os Estados parte comprometem-se, em conformidade com as disposições da presente Convenção, a contribuir para a identificação, protecção, conservação e valorização do património cultural e natural referido nos parágrafos 2 e 4 do artigo 11.º se o Estado no território do qual tal património se encontra o solicitar.

3 – Cada um dos Estados parte na presente Convenção compromete-se a não tomar deliberadamente qualquer medida susceptível de danificar directa ou indirectamente o património cultural e natural referido nos artigos 1.º e 2.º situado no território de outros Estados parte na presente Convenção.

ARTIGO 7.º

Para fins da presente Convenção, deverá entender-se por protecção internacional do património mundial, cultural e natural a criação de um sistema de cooperação e de assistência internacionais que vise auxiliar os Estados parte na Convenção nos esforços que dispendem para preservar e identificar o referido património.

III - Comité intergovernamental para a protecção do património mundial, cultural e natural

ARTIGO 8.º

1 – É criado junto da Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e

Cultura, um comité intergovernamental para a protecção do património cultural e natural de valor universal excepcional denominado Comité do Património Mundial.

Será composto por quinze Estados parte na Convenção, eleitos pelos Estados parte na Convenção reunidos em assembleia geral no decurso de sessões ordinárias da

Conferência Geral da Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura. O número dos Estados membros do Comité será elevado até vinte e um, a contar da sessão ordinária da conferência geral que se siga à entrada em vigor da presente Convenção para, pelo menos, quarenta Estados.

2 – A eleição dos membros do Comité deverá assegurar uma representação equitativa das diferentes regiões e culturas do Mundo.

3 – Assistirão às sessões do Comité com voto consultivo um representante do Centro Internacional de Estudos para a Conservação e Restauro de Bens Culturais (Centro de Roma), um representante do Conselho Internacional de Monumentos e Locais de Interesse (ICOMOS) e um representante da União Internacional para a Conservação da Natureza e Seus Recursos (UICN), aos quais poderão ser acrescentados, a pedido dos Estados parte, reunidos em assembleia geral no decurso das sessões ordinárias da Conferência Geral da Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura, representantes de outras organizações intergovernamentais com objectivos idênticos.

ARTIGO 9.º

1 – Os Estados membro do Comité do Património Mundial exercerão o seu mandato desde o termo da sessão ordinária da Conferência Geral no decurso da qual tiverem sido eleitos e até ao final da terceira sessão ordinária subsequente.

2 – No entanto, o mandato de um terço dos membros designados na primeira eleição terminará no final da primeira sessão ordinária da Conferência Geral que se siga à sessão no decurso da qual tenham sido eleitos, e o mandato de um segundo terço dos membros designados simultaneamente terminará no final da segunda sessão ordinária da Conferência Geral que se siga à sessão no decurso da qual tenham sidoeleitos. Os nomes de tais membros serão sorteados pelo presidente da Conferência Geral após a primeira eleição.

3 – Os Estados membro do Comité deverão escolher para os representar pessoas qualificadas no domínio do património cultural ou do património natural.

ARTIGO 10.º

1 – O Comité do Património Mundial adoptará o seu regulamento interno.

2 – O Comité poderá a qualquer momento convidar para as suas reuniões organismos públicos o privados, assim como pessoas privadas, para proceder a consultas sobre questões específicas.

3 – O Comité poderá criar órgãos consultivos que julgue necessários à execução das suas funções.

ARTIGO 11.º

1 – Cada um dos Estados parte na presente Convenção deverá submeter, em toda a medida do possível, ao Comité do Património Mundial um inventário dos bens do património cultural e natural situados no seu território e susceptíveis de serem inscritos na lista prevista no parágrafo 2 do presente artigo. Tal inventário, que não será considerado exaustivo, deverá comportar uma documentação sobre o local dos bens em questão e sobre o interesse que apresentam.

2 – Com base nos inventários submetidos pelos Estados em aplicação do parágrafo 1 acima, o Comité deverá estabelecer, actualizar e difundir, sob o nome de «lista do património mundial», uma lista dos bens do património cultural e do património natural tal como definidos nos artigos 1.º e 2.º da presente Convenção, que considere como tendo um valoruniversal excepcional em aplicação dos critérios que tiver estabelecido.

De dois em dois anos deverá ser difundida uma actualização da lista.

3 – A inscrição e um bem na lista do património mundial apenas poderá ser feita com o consentimento do Estado interessado. A inscrição de um bem situado num território que seja objecto de reivindicação de soberania ou de jurisdição por vários Estados não prejudicará em nada os direitos das partes no diferendo.

4 – O Comité deverá estabelecer,actualizar e difundir, sempre que as circunstâncias o exijam, sob o nome de «lista do património mundial em perigo», uma lista dos bens que figurem na lista do património mundial para a salvaguarda dos quais sejam necessários grandes trabalhos e para os quais tenha sido pedida assistência, nos termos da presente Convenção. Tal lista deverá conter uma estimativa do custo das operações. Apenas poderão figurar nesta lista os bens do património cultural e natural ameaçados de desaparecimento devido a uma degradação acelerada, projectos de grandes trabalhos públicos

ou privados, rápido desenvolvimentos urbano e turístico, destruição devida a mudança de utilização ou de propriedade da terra, alterações profundas de vidas a uma causa desconhecida, abandono por um qualquer motivo, conflito armado surgido ou ameaçando surgir, calamidades e cataclismos, grandes incêndios, sismos, deslocações de terras, erupções vulcânicas, modificações do nível das águas, inundações e maremotos. O Comité poderá, em qualquer momento e em caso de urgência, proceder a nova inscrição na lista do património mundial em perigo e dar a tal inscrição difusão imediata.

5 – O Comité definirá os critérios com base nos quais um bem do património cultural e natural poderá ser inscrito em qualquer das listas referidas nos parágrafos 2 e 4 do presente artigo.

6 – Antes de recusar um pedido de inscrição numa das duas listas nos parágrafos 2 e 4 do presente artigo, o Comité deverá consultar o Estado parte no território do qual esteja situado o bemdo património cultural ou natural em causa.

7 – O Comité, com o consentimento dos Estados interessados, coordenará e encorajará os estudos e as pesquisas necessárias à constituição das listas referidas nos parágrafos 2 e 4 do presente artigo.

ARTIGO 12.º

O facto de um bem do património cultural e natural não ter sido inscrito em qualquer das duas listas referidas nos parágrafos2 e 4 do artigo 11.º não poderá de qualquer modo significar que tal bem não tenha um valor excepcional para fins diferentes dos resultantes da inscrição nas referidas listas.

ARTIGO 13.º

1 – O Comité do Património Mundial deverá aceitar e estudar os pedidos de assistência internacional formulados pelos Estados parte na presente Convenção no que respeita aos bens do património cultural e natural situados nos seus territórios, que figuram ou sejam susceptíveis de figurar nas listas referidas nos parágrafos 2 e 4 do artigo 11.º. Tais pedidos poderão ter por objecto a protecção, conservação, valorização ou restauro de tais bens.

2 – Os pedidos de assistência internacional em aplicação do parágrafo 1 do presente artigo poderão igualmente ter por objecto a identificação de bens do património

cultural e natural definido nos artigos 1.º e 2.º, sempre que pesquisas preliminares tenham permitido estabelecer que as mesmas merecem ser prosseguidas.

3 – O Comité deverá decidir do andamento a dar a tais pedidos, determinar, se necessário, a natureza e importância da sua ajuda e autorizar a conclusão, em seu nome, de acordos necessários com o governo interessado.

4 – O Comité deverá determinar uma ordem de prioridade para as suas intervenções. Fá-lo-á tendo em conta a importância respectiva dos bens a salvaguardar para o património mundial, cultural e natural, a necessidade em assegurar assistência internacional aos bens mais representativos da natureza ou do génio e da história do mundo e da urgência dos trabalhos a empreender, a importância dos recursos dos Estados no território dos quais se encontrem os bens ameaçados e principalmente a medida em que tais Estados poderiam assegurar a salvaguarda de tais bens pelos seus próprios meios.

5 – O Comité deverá estabelecer,actualizar e difundir uma lista dos bens para os quais tenha sido dada assistência internacional.

6 – O Comité deverá decidir da utilização dos recursos do fundo criado nos termos do artigo 15.º da presente Convenção. Procurará os meios de aumentar tais recursos e tomará todas as medidas úteis para o efeito.

7 – O Comité deverá cooperar com as organizações internacionais e nacionais, governamentais e não governamentais, com objectivos idênticos aos da presente Convenção. Para a aplicação dos programas e execução dos seus projectos, o Comité poderá recorrer a tais organizações, especialmente do Centro Internacional de Estudos para a Conservação e Restauro dos Bens Culturais (Centro de Roma), ao Conselho Internacional dos Monumentos e Locais de Interesse (ICOMOS) e à União Internacional para a Conservação da Natureza e Seus Recursos (UICN), assim como a outros organismos públicos ou privados e a pessoas privadas.

8 – As decisões do Comité serão tomadas por maioria de dois terços dos membros presentes e votantes. O quórum será constituído pela maioria dos membros do Comité.

ARTIGO 14.º

1 – O Comité do Património Mundial será assistido por um secretariado nomeado pelo director-geral da Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura.

2 – O director-geral da Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura, utilizando o mais possível os serviços do Centro Internacional de Estudos para a Conservação e Restauro dos Bens Culturais (Centro de Roma), do Conselho Internacional dos Monumentos e Locais de Interesse (ICOMOS) e da União Internacional para a Conservação da Natureza e Seus Recursos (UICN), nos domínios das suas competências e das suas respectivas possibilidades, deverá preparar a documentação do Comité, a ordem do dia das suas reuniões e deverá assegurar a execução das suas decisões.

IV - Fundo para a protecção do patrimônio mundial, cultural e natural

ARTIGO 15.º

1 – É constituído um fundo para a protecção do património mundial, cultural e natural de valor universal excepcional, denominado Fundo do Património Mundial.

2 – O Fundo será constituído com fundosde depósito, em conformidade com as disposições do regulamento financeiro da Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura.

3 – Os recursos do Fundo serão constituídos por:

a) Contribuições obrigatórias e contribuições voluntárias dos Estados parte na presente Convenção;

b)Pagamento, doações ou legados que poderão fazer:

i) Outros Estados;

ii) A Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura,as demais organizações do sistema das Nações Unidas, nomeadamente o Programa de Desenvolvimento das Nações Unidas e outras organizações intergovernamentais:

iii) Organismos públicos ou privados, ou as pessoas privadas;

c)Qualquer juro devido pelos recursos do Fundo;

d)Produto das colectas e receitas das manifestações organizadas em proveito do Fundo; e

e)Quaisquer outros recursos autorizados pelo regulamento que o Comité do Património Mundial elaborará.

4 – O destino das contribuições feitas ao Fundo e das demais formas de assistência prestadas ao Comité será estabelecido por este. O Comité poderá aceitar

contribuições destinadas apenas a um certo programa ou a um determinado projecto desde que a aplicação de tal programa ou a execução de tal projecto tenha sido decidida pelo Comité. As contribuições feitas ao Fundo não poderão estarsujeitas a qualquer condição política.

ARTIGO 16.º

1 – Sem prejuízo de qualquer contribuição voluntária complementar, os Estados parte na presente Convenção comprometem-se a pagar regularmente, de dois em dois anos, ao Fundo do Património Mundial, contribuições, cujo montante, calculado segundo uma percentagem uniforme aplicável a todos os Estados, será decidido pela Assembleia Geral dos Estados parte na Convenção, reunidos no decurso de sessões da Conferência Geral da Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura. Tal decisão da assembleia geral requer a maioria dos Estados parte,presentes e votantes,que não tenham formulado a declaração referida no parágrafo 2 do presente artigo. A contribuição obrigatória dos Estados parte na Convenção não poderá, em caso algum,ultrapassar 1% da sua contribuição para o orçamento ordinário da Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura.

2 – Qualquer Estado no artigo 31.º ou no artigo 32.º da presente Convenção poderá, no entanto, no momento do depósito do seu instrumento de ratificação, aceitação ou adesão, declarar que não ficará vinculado pelas disposições do parágrafo 1 do presente artigo.

3 – Qualquer Estado parte na Convenção que tenha formulado a declaração referdano parágrafo 2 do presente artigo poderá, em qualquer momento, retirar a referida declaração mediante notificação do director-geral da Organização das Nações Unidas

para a Educação, Ciência e Cultura. No entanto, a retirada da declaração apenas terá efeito, no que refere à contribuição obrigatória devida por tal Estado, a partir da data da assembleia geral seguinte dos Estados parte.

4 – A fim de que o Comité possa prever as suas operações de forma eficaz, as contribuições dos Estados parte na presente Convenção quetenham formulado a declaração referida no parágrafo 2 do presente artigo deverão ser pagas de forma regular, pelo menos de dois em dois anos, e não deverão ser inferiores às contribuições que tais Estados deveriam pagar caso se encontrassem vinculados pelas disposições do parágrafo 1 do presente artigo.

5 – Qualquer Estado parte na Convenção que se encontre atrasado no pagamento da sua contribuição obrigatória ou voluntária, relativamente ao ano em curso e ao ano civil

imediatamente anterior, não poderá ser eleito para o Comité do Património Mundial; tal disposição não se aplica a quando da primeira eleição. O mandato de um tal Estado, jámembro do Comité, terminará no momento de qualquer eleição referida no parágrafo 1do artigo 8.º da presente Convenção.

ARTIGO 17.º

Os Estados parte na presente Convenção deverão estabelecer ou promover a criação de fundações ou de associações nacionais, públicas e privadas, cujo objectivo seja o encorajamento da protecção do património cultural e natural, conforme definido pelos artigos 1.º e 2.º da presente Convenção.

ARTIGO 18.º

Os Estados parte na presente Convenção deverão contribuir nas campanhas internacionais de colecta, organizadas em favor do Fundo do Património Mundial, sob os auspícios da Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura.

Deverão facilitar as colectas feitas com tais objectivos pelos organismos mencionados no parágrafo 3 do artigo 15.º.

V – Condições e modalidades de assistência internacional

ARTIGO 19.º

Qualquer Estado parte na presente Convenção poderá solicitar assistência internacional em favor dos bens do património cultural ou natural de valor universal excepcional situados no seu território. Deverá anexar ao pedido de assistência os elementos informativos e os documentos mencionados no artigo 21.º, de que dispõe e deque o Comité necessitará para tomar a sua decisão.

ARTIGO 20.º

Sob reserva das disposições do parágrafo 2 do artigo 13.º, da alínea c) do artigo 22.º e do artigo 23.º, a assistência internacional prevista pela presente Convenção apenas poderá ser concebida a bens do património cultural e natural que o Comité do Património Mundial tenha decidido ou decida fazer figurar numa das listas referidas nos parágrafos 2 e 4 do artigo 11.º.

ARTIGO 21.º

1 – O Comité do Património Mundial deverá estabelecer as normas para o exame dos pedidos de assistência internacional que lhe sejam dirigidos e deverá precisar, no meadamente, os elementos a figurar no pedido, o qual deverá descrever a operação a executar, os trabalhos necessários, uma estimativa do custo dos mesmos, urgência e os motivos pelos quais os recursos do Estado que tenha formulado o pedido não lhepermitem fazer face à totalidade das despesas. Os pedidos deverão, sempre que possível, basear-se na opinião de peritos.

2 – Em virtude dos trabalhos que poderão eventualmente vir a ser necessários sem demora, os pedidos fundados em calamidades naturais ou em catástrofes deverão ser urgente e prioritariamente examinados pelo Comité, o qual deverá dispor de um fundo de reserva destinado a tais eventualidades.

3 – Antes de tomar qualquer decisão, o Comité deverá proceder aos estudos econsultas que julgue necessários.

ARTIGO 22.º

A assistência concedida pelo Comité do Património Mundial poderá assumir as seguintes formas:

a)Estudos sobre os problemas artísticos, científicos e técnicos resultantes da protecção, conservação, valorização e restauro do património cultural e natural,conforme definido pelos parágrafos 2 e 4 do artigo 11.º da presente Convenção;

b)Fornecimento de peritos, técnicos e de mão-de-obra qualificada para supervisar a boa execução do projecto aprovado;

c)Formação e especialistas, a todos os níveis, nos domínios da identificação, protecção, conservação, valorização e restauro do património cultural e natural;

d)Fornecimento de equipamento de que o Estado interessado não disponha ou não esteja em condições de adquirir;

e)Empréstimos a juro reduzido, isentos de juros ou que possam ser reembolsados alongo prazo;

f)Concessão, em casos excepcionais e especialmente motivados, de subvenções não reembolsáveis.

ARTIGO 23.º

O Comité do Património Mundial poderá igualmente fornecer assistência internacional a centros nacionais ou regionais de formação de especialistas, a todos os níveis, nos domínios da identificação, protecção, conservação, valorização e restauro do património cultural e natural.

ARTIGO 24.º

Uma assistência internacional de elevada importância apenas poderá ser concedida após estudo científico, económico e técnico detalhado. Tal estudo deverá recorrer às mais avançadas técnicas de protecção, conservação, valorização e restauro do património cultural e natural e corresponder aos objectivos da presente Convenção.

Deverá pesquisar os meios para a utilização racional dos recurso disponíveis no Estado interessado.

ARTIGO 25.º

O financiamento dos trabalhos necessários apenas deverá, em princípio, incumbir parcialmente à comunidade internacional. A participação do Estado que beneficie da assistência internacional deverá constituir parte substancial dos recursos atribuídos a cada programa ou projecto, excepto se os seus recursos não lho permitam.

ARTIGO 26.º

O Comité do Património Mundial e o Estado beneficiário deverão definir, em acordo a conclui, as condições para a execução do programa ou projecto ao qual é concedida assistência internacional, nos termos da presente Convenção. Competirá ao Estado que receba tal assistência internacional continuar a proteger, conservar e valorizar os bens assim salvaguardados, em conformidade com as condições definidas no acordo.

VI – Programas educativos

ARTIGO 27.º

1 – Os Estados parte na presente Convenção esforçar-se-ão, por todos os meios apropriados, nomeadamente mediante programas de educação e de informação, por reforçar o respeito e o apego dos seus povos ao património cultural e natural definido nos artigos 1.º e 2.º da Convenção.

2 – Comprometem-se a informar largamente o público das ameaças a que está sujeito tal património e das actividades levadas a cabo em aplicação da presente Convenção.

ARTIGO 28.º

Os Estados parte na presente Convenção que recebam assistência internacional, em aplicação da Convenção, deverão tomar as medidas necessárias no sentido de dar a conhecer a importância dos bens que constituem o objecto de tal assistência e o papel desempenhado por esta.

VII – Relatórios

ARTIGO 29.º

1 – Os Estados parte na presente Convenção deverão indicar nos relatórios a apresentar à Conferência Geral da Organização das Nações Unidas para a Educação,Ciência e Cultura, às datas e sob as formas que entender, as disposições legais e regulamentares e as demais medidas que tenham sido adoptadas para aplicação da Convenção, bem como a experiência que tenham adquirido na matéria.

2 – Tais relatórios deverão ser levados ao conhecimento do Comité do Património Mundial.

3 – O Comité deverá apresentar um relatório sobre as suas actividades a cada uma das sessões ordinárias da Conferência Geral da Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura.

VIII – Cláusulas finais

ARTIGO 30.º

A presente Convenção foi redigida em inglês, árabe, espanhol, francês e russo, fazendo os cinco textos igualmente fé.

ARTIGO 31.º

1 – A presente Convenção será submetida à ratificação ou aceitação dos Estados membro da Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura, em conformidade com as suas respectivas normas constitucionais.

2 – Os instrumentos de ratificação ou aceitação serão depositados junto do director-geral da Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura.

ARTIGO 32.º

1 – A presente Convenção fica aberta à adesão de qualquer Estado não membro da Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura convidado a ela aderir pela Conferência Geral da Organização.

2 – A adesão terá lugar mediante o depósito de um instrumentos de adesão junto do director-geral da Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura.

ARTIGO 33.º

A presente Convenção entrará em vigor três meses após a data do depósito do vigésimo instrumento de ratificação, aceitação ou adesão, mas unicamente para os Estados que tenham depositado os seus respectivos instrumentos de ratificação,aceitação ou adesão em tal data, ou anteriormente. Para qualquer outro Estado, entrará em vigor três meses após o depósito do respectivo instrumento de ratificação, aceitação ou adesão.

ARTIGO 34.º

As disposições abaixo aplicar-se-ão aos Estados parte na presente Convenção com sistema constitucional federativo ou não unitário:

a)No que se refere às disposições da presente Convenção cuja aplicação seja da competência da acção legislativa do poder legislativo federal ou central, as obrigações do Governo federal ou central serão idênticas às dos Estados parte não federativos;

b)No que se refere às disposições da presente Convenção cuja aplicação seja da competência da acção legislativa de cada um dos Estados, regiões, províncias ou cantões que constituem o Estado federal, que não sejam obrigados, em virtude dosistema constitucional da Federação, a tomar medidas legislativas, o Governo federal levará as referidas disposições, acompanhadas do seu parecer favorável, ao conhecimento das autoridades competentes dos referidos Estados, regiões,províncias ou cantões.

ARTIGO 35.º

1 – Cada um dos Estados parte na presente Convenção terá a faculdade de denunciar a Convenção.

2 – A denúncia deverá ser notificada mediante instrumento escrito depositado junto do director-geral da Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura.

3 – A denúncia tomará efeito doze meses após a data da recepção do instrumento da denúncia. Em nada alterará as obrigações financeiras a assumir pelo Estado que a tenha efectuado, até à data em que a retirada tome efeito.

ARTIGO 36º

O director-geral da Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura informará os Estados membros da Organização e os Estados não membros eferidos no artigo 32º, bem como a Organização das Nações Unidas, do depósito de todos os instrumentos de ratificação, aceitação ou adesão mencionados nos artigos 31º e32º, e das denúncias previstas pelo artigo 35º.

ARTIGO 37º

1 – A presente Convenção poderá ser revista pelo Conferência Geral da Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura. A revisão apenas vinculará, no entanto, os Estados que se tornem parte na Convenção revista.

2 – Caso a Conferência Geral adopte uma nova Convenção que constitua revisão total ou parcial da presente Convenção, e salvo disposições em contrário da nova convenção, a presente Convenção deixará de estar aberta a ratificação, aceitação ou adesão a partir da data da entrada em vigor da nova convenção.

ARTIGO 38º

Em conformidade com o artigo 102º da Carta das Nações Unidas, a presente Convenção será registrada no Secretariado das Nações Unidas, a pedido do director-geral da Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura.

Feito em Paris aos 23 dias do mês de Novembro de 1972, em dois exemplares autenticados contendo a assinatura do presidente da Conferência Geral, reunida na sua décima sétima sessão, e do director-geral das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura, os quais serão depositados nos arquivos da Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura, sendo cópias certificadas conforme aos originais entregues a todos os Estados referidos nos artigos 31º e 32º e à Organização da Nações Unidas.

ANEXO B – DECRETO 3551/2000

Presidência da República
Subchefia para Assuntos Jurídicos

DECRETO Nº 3.551, DE 4 DE AGOSTO DE 2000[19]

Institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências.

O PRESIDENTE DA REPÚBLICA, no uso da atribuição que lhe confere o art. 84, inciso IV, e tendo em vista o disposto no art. 14 da Lei nº 9.649, de 27 de maio de 1998,

D E C R E T A :

Art. 1º Fica instituído o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro.

§ 1º Esse registro se fará em um dos seguintes livros:

I - Livro de Registro dos Saberes, onde serão inscritos conhecimentos e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades;

II - Livro de Registro das Celebrações, onde serão inscritos rituais e festas que marcam a vivência coletiva do trabalho, da religiosidade, do entretenimento e de outras práticas da vida social;

III - Livro de Registro das Formas de Expressão, onde serão inscritas manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas;

IV - Livro de Registro dos Lugares, onde serão inscritos mercados, feiras, santuários, praças e demais espaços onde se concentram e reproduzem práticas culturais coletivas.

§ 2º A inscrição num dos livros de registro terá sempre como referência a continuidade histórica do bem e sua relevância nacional para a memória, a identidade e a formação da sociedade brasileira.

§ 3º Outros livros de registro poderão ser abertos para a inscrição de bens culturais de natureza imaterial que constituam patrimônio cultural brasileiro e não se enquadrem nos livros definidos no parágrafo primeiro deste artigo.

Art. 2º São partes legítimas para provocar a instauração do processo de registro:

I - o Ministro de Estado da Cultura;

II - instituições vinculadas ao Ministério da Cultura;

III - Secretarias de Estado, de Município e do Distrito Federal;

IV - sociedades ou associações civis.

---

[19] Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/D3551.htm>

Art. 3º As propostas para registro, acompanhadas de sua documentação técnica, serão dirigidas ao Presidente do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN, que as submeterá ao Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural.

§ 1º A instrução dos processos de registro será supervisionada pelo IPHAN.

§ 2º A instrução constará de descrição pormenorizada do bem a ser registrado, acompanhada da documentação correspondente, e deverá mencionar todos os elementos que lhe sejam culturalmente relevantes.

§ 3º A instrução dos processos poderá ser feita por outros órgãos do Ministério da Cultura, pelas unidades do IPHAN ou por entidade, pública ou privada, que detenha conhecimentos específicos sobre a matéria, nos termos do regulamento a ser expedido pelo Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural.

§ 4º Ultimada a instrução, o IPHAN emitirá parecer acerca da proposta de registro e enviará o processo ao Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural, para deliberação.

§ 5º O parecer de que trata o parágrafo anterior será publicado no Diário Oficial da União, para eventuais manifestações sobre o registro, que deverão ser apresentadas ao Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural no prazo de até trinta dias, contados da data de publicação do parecer.

Art. 4º O processo de registro, já instruído com as eventuais manifestações apresentadas, será levado à decisão do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural.

Art. 5º Em caso de decisão favorável do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural, o bem será inscrito no livro correspondente e receberá o título de "Patrimônio Cultural do Brasil".

Parágrafo único. Caberá ao Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural determinar a abertura, quando for o caso, de novo Livro de Registro, em atendimento ao disposto nos termos do § 3º do art. 1º deste Decreto.

Art. 6º Ao Ministério da Cultura cabe assegurar ao bem registrado:

I - documentação por todos os meios técnicos admitidos, cabendo ao IPHAN manter banco de dados com o material produzido durante a instrução do processo.

II - ampla divulgação e promoção.

Art. 7º O IPHAN fará a reavaliação dos bens culturais registrados, pelo menos a cada dez anos, e a encaminhará ao Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural para decidir sobre a revalidação do título de "Patrimônio Cultural do Brasil".

Parágrafo único. Negada a revalidação, será mantido apenas o registro, como referência cultural de seu tempo.

Art. 8º Fica instituído, no âmbito do Ministério da Cultura, o "Programa Nacional do Patrimônio Imaterial", visando à implementação de política específica de inventário, referenciamento e valorização desse patrimônio.

Parágrafo único. O Ministério da Cultura estabelecerá, no prazo de noventa dias, as bases para o desenvolvimento do Programa de que trata este artigo.

Art. 9º Este Decreto entra em vigor na data de sua publicação.

Brasília, 4 de agosto de 2000; 179º da Independência e 112º da República.

FERNANDO HENRIQUE CARDOSO

Francisco Weffort

ANEXO C – CERTIDÃO IPHAN

Serviço Público Federal
Ministério da Cultura
Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN[20]

C E R T I D Ã O

CERTIFICO que do Livro de Registro das Formas de Expressão, volume primeiro, do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/Iphan, instituído pelo Decreto número três mil quinhentos e cinqüenta e um, de quatro de agosto de dois mil, consta à folha seis verso, o seguinte: Registro número 005. Bem cultural: Tambor de Crioula do Maranhão. Descrição: o Tambor de Crioula é uma manifestação afro-brasileira que ocorre na maioria dos municípios do Maranhão, envolvendo uma dança circular feminina, canto e percussão de tambores. Dela participam as coreiras ou dançadeiras, conduzidas pelo ritmo intenso dos tambores e pelo influxo das toadas evocadas por tocadores e cantadores, culminando na punga ou umbigada – gesto característico, entendido como saudação e convite. O Tambor de Crioula inclui-se entre as expressões do que se convencionou chamar de samba, derivadas originariamente do batuque, como o jongo no Sudeste, o samba de roda do Recôncavo Baiano, o coco no Nordeste e algumas modalidades do samba carioca. Além de sua origem comum, constatam-se traços convergentes na polirritmia dos tambores, no ritmo sincopado, nos principais movimentos coreográficos e na umbigada. Praticado livremente, seja como divertimento ou em devoção a São Benedito, o Tambor de Crioula não tem local definido ou época fixa de apresentação, embora se observe uma maior ocorrência durante o Carnaval e nas manifestações de bumba-meu-boi. Trata-se de um referencial de identidade e resistência cultural dos negros maranhenses, que compartilham um passado comum. Os elementos rituais do Tambor permanecem vivos e presentes, propiciando o exercício dos vínculos de pertencimento e a reiteração de valores culturais afro-brasileiros. Esta descrição corresponde à síntese do conteúdo do processo administrativo nº 01450.005742/2007-71 e Anexos, no qual se encontra reunido um amplo conhecimento sobre esta Forma de Expressão, contido em documentos textuais, bibliográficos e audiovisuais. O presente Registro está de acordo com a decisão proferida na 53ª reunião do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural, realizada no dia dezoito de junho de dois mil e sete. Data do Registro: 20 de novembro de 2007. E por ser verdade, eu, Márcia Genesia de Sant'Anna, Diretora do Departamento do Patrimônio Imaterial do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, lavrei a presente certidão que vai por mim datada e assinada. Brasília, Distrito Federal, 20 de novembro de 2007

---

[20] Disponível em:
<http://www.iphan.gov.br/baixaFcdAnexo.do;jsessionid=A7576962F923F150EA629145459018AF?id=939>

ANEXO D – PARECER DO IPHAN

Ministério da Cultura
Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN
Departamento do Patrimônio Imaterial
Gerência de Registro

Registro do Tambor de Crioula no Maranhão
Parecer Técnico [21]

Processo nº. 01450.005742/2007-71

O processo de Registro do Tamborde Crioula foi aberto a partir de requerimento do Exmo. Sr. Prefeito de São Luis/ MA, Tadeu Palácio, dirigido ao Presidente do IPHAN em março de 2007 (OE nº. 142/07), com o endosso da Secretaria de Estado da Cultura do Maranhão, da Comissão Maranhense de Folclore – CMF e do Conselho Cultural do Tambor de Crioula do Maranhão, entidade que congrega os grupos que praticam essa forma de expressão nesse Estado da União.

O pedido contou ainda com a subscrição de vários integrantes de grupos produtores do Tambor de Crioula no Maranhão, na forma de abaixo-assinados, dando sua anuência ao Registro dessa manifestação cultural como Patrimônio Cultural Brasileiro.

A solicitação de Registro do Tambor de Crioula, juntamente com o respectivo dossiê técnico e toda a documentação complementar pertinente, foi encaminhada em conformidade com a Resolução do Conselho Consultivo do IPHAN nº. 01, de 23/03/2007, pela Superintendente Regional da 3ª SR/ IPHAN, Srª. Kátia Bogéa.

O conjunto documental em foco corresponde ao produto resultante do trabalho de identificação, pesquisa e documentação dessa singular forma de expressão da cultura popular maranhense; da articulação de parcerias; assim como, da instrução e elaboração de dossiê interpretativo referente ao Registro do Tambor de Crioula no Maranhão, tarefas que foram integralmente realizadas pela 3ª Superintendência Regional, com o apoio do Departamento do Patrimônio Imaterial do IPHAN.

Compõe o processo administrativo referente ao pedido de Registro do Tambor de Crioula a documentação a seguir relacionada, organizada no presente processo como se segue:

Anexo I a – Fichas do INRC – Versão impressa

---

[21] Disponível em:
<http://www.iphan.gov.br/baixaFcdAnexo.do;jsessionid=C9176D650D7E8A03E06524064DCEBD47?id=949 >

Anexo I b – Fichas do INRC – Versão impressa
Anexo I c – Fichas do INRC – Versão impressa
Anexo I d – Fichas do INRC – Versão impressa
Anexo I e – Fichas do INRC – Versão impressa

Anexo I f – Cd: Fichas do INRC, 1ª etapa – Versão digital
Anexo I g – Cd: Fichas do INRC, 2ª etapa – Versão digital

Anexo II a – INRC – Relatório da Primeira Etapa – Versão impressa
Anexo II b – INRC – Relatório da Segunda Etapa – Versão impressa
Anexo II c – Cd: INRC – Relatório da Segunda Etapa – Versão digital

Anexo III a – Dvd: fotos de Edgar Rocha
Anexo III b – Cd: Imagens Adicionais

Anexo IV – Dvd: Tambor de Crioula, com 27 min.

Anexo V a, b – RAMASSOTE, Rodrigo Martins (org.). Os Tambores da Ilha. São Luís: IPHAN, 2006 – Versão Impressa e Versão Digital, respectivamente.

Anexo VI – FERRETTI, Sergio (org.). Tambor de Crioula: ritual e espetáculo. 3ª ed. São Luís: Comissão Maranhense de Folclore, 2002.

Anexo VII – Relação dos Grupos de Tambor de Crioula 2007.

Incluem-se ainda entre a documentação 27 (vinte e sete) apensos, referentes acd's de músicas, exemplares de publicações diversas, folhetos e boletins, entre outros elementos, relacionados em listagem própria incorporada em anexo a este parecer técnico.

ANTECEDENTES
O projeto em questão equivale à continuidade do Inventário Nacional de Referências Culturais - INRC de São Luís, implementado naquela localidade pela 3ª Superintendência Regional, no período de 2004 a 2006, com o apoio eorientação da Gerência de Identificação do Departamento do Patrimônio Imaterial – DPI/IPHAN. Após a realização da primeira etapa do 'Levantamento Preliminar' do INRC, ocorrida entre dezembro de 2004 a junho de 2005, a 3ª SR e a equipe técnica do projeto entenderam por bem aprofundar os estudos e a pesquisa, direcionando-a especialmente para a manifestação cultural conhecida como 'Tambor de Crioula'.

O destaque para o Tambor de Crioula no conjunto das expressões culturais identificadas no sítio inventariado de São Luís teve como intenção, além da salvaguarda de uma manifestação popular emblemática da região, dar continuidade ao estudo e valorização das tradições culturais de matriz afro-brasileira no país, entre as quais se incluem diferentes manifestações do que se convencionou chamar de 'samba', derivadas originariamente do 'batuque'[1]como o Jongo no Sudeste, e o Samba de Roda do Recôncavo Baiano, ambas registradas no Livro das Formas de Expressão.

1Semba, samba, batuque. Inclui-se na categoria 'samba de umbigada', mais geral, originária do batuque angolano.

O Tambor de Crioula integra a assim chamada 'família do samba'[2] que inclui ainda os cocos e algumas modalidades do samba carioca, como o samba de terreiro, o samba-enredo e o partido alto. Além de sua origem matricial, "pode-se constatar os seguintes traços convergentes e comuns: a polirritmia dos tambores, a síncopa (frase rítmica característica do samba), principais movimentos coreográficos e a umbigada"[3] como bem destaca o coordenador da 3ª etapa do INRC e responsável pela instrução do processo de Registro do Tambor de Crioula no Maranhão, Rodrigo Martins Ramassote, antropólogo do quadro técnico da 3ª SR/IPHAN. Foram pesquisados 61 (sessenta e um) grupos entre os de maior destaque na ilha de São Luís, e outros mais, em algumas cidades do interior do estado, a saber: Caxias, Pinheiro, Mirinzal, Porto Rico e Cajapió. Os levantamentos, estudos e análise de dados, de informações e de documentação realizados pelas equipes de pesquisa, por sua vez, incluíram os aspectos históricos, étnicos, culturais e sócio-econômicos desta forma de expressão, e produziram conhecimentodenso e abrangente sobre o Tambor de Crioula no Maranhão, de modo a permitir sua apreensão em toda a complexidade que lhe é inerente. É importante ressaltar ainda, que o Tambor de Crioula, manifestação cultural que vem ganhando destaque e visibilidade em sua trajetória, não conta até agora com um volume de pesquisas à altura de sua antiguidade, de sua importância e densidade no conjunto das práticas culturais de tradição afro-descendente no Maranhão. O trabalho de pesquisa desenvolvido no âmbito do presente processo de Registro, além da produção de conhecimento sobre o estado atual desta prática naquele estado, buscou igualmente estabelecer parâmetros comparativos entre esta, e outras duas pesquisas de caráter etnográfico realizadas anteriormente, a saber: - aquela realizada por Mário de Andrade no Norte e Nordeste brasileiro, no início do século passado e que resultou na publicação 'Turista Aprendiz'; - e a realizada no período de dezembro de 1977 a junho de 79 em São Luís, Rosário e Alcântara, estado do Maranhão, pela equipe técnica do DAC da Fundação Cultural do Maranhão, sob os auspícios da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, atual Instituto Nacional do Folclore, FUNARTE/MEC.

O OBJETO DO REGISTRO

O objeto do presente processo de Registro, para o qual se está requerendo a titulação de Patrimônio Cultural Brasileiro, é a manifestaçãocultural conhecida como TAMBORDE CRIOULA, que tem uma área de ocorrência bastante ampla no estado do Maranhão, incluindo a grande maioria dos municípios que o integram, tanto nas regiões litorâneas, quanto no interior.

De acordo com o que consta no dossiê de Registro, o Tambor de Crioula é uma"forma de expressão de matriz afro-brasileira que envolve dança circular, canto e percussão de tambores. Dela participam as 'coreiras'[4], tocadores e cantadores, conduzidos pelo ritmo incessante dos tambores e o influxo das toadas evocadas, culminando na punga (ou umbigada) – movimento coreográfico no qual as dançarinas, num gesto entendido como de saudação e convite, tocam o ventre umas das outras."[5] E embora se aproxime de outras danças de umbigada existentes na África e no Brasil, somente no Maranhão ela é conhecida com esta denominação.

[2] Conforme pesquisa de Edison Carneiro de 1982.
[3] O Tambor de Crioula Revisitado, por Rodrigo Ramassote, in 'Tambores da Ilha', Introdução, pág.22.
[4] Denominação que se dá às mulheres que dançam no Tambor de Crioula. Os homens tocadores e cantores, também chamados de coreiros ou tambozeiros.
[5] O Tambor de Crioula Revisitado, por Rodrigo Ramassote, in 'Tambores da Ilha', Introdução, pág. 16

Esta manifestação da cultura popular maranhense é praticada - originária e predominantemente - por descendentes de escravos africanos pertencentes às classes menos favorecidas dos meios urbanos e rurais, como forma de divertimento ou de pagamento de promessa a São Benedito, santo negro de devoção dessas comunidades no Maranhão, e em todo o Brasil.

O Tambor de Crioula acontece livremente, não tendo uma época fixa de apresentação. Mas pode-se observar uma concentração maior nos períodos que correspondem ao carnaval, e ao final do mês de agosto, quando ocorrem também as manifestações de bumba-boi. Tradicionalmente, toda a festividade de bumba-meu-boi é encerrada com um Tambor de Crioula. Consta que, em seus primórdios, as brincadeiras debumba-meu-boi e o Tambor de Crioula aconteciam sempre juntas, eram práticas interligadas. E que ainda hoje não há matança de boi[6] sem uma roda de Tambor de Crioula em seu encerramento. Atualmente, vários praticantes de uma manifestação também o são da outra. Identificam-se influências de uma em outra, influências estas que têm sido apontadas e descritas por vários estudiosos do assunto, e que se refletem nas cantigas, no ritmo dos toques e das danças, nos adereços, entre outros aspectos.

Entre as situações que motivam a realização do Tambor de Crioula referimo-nos acima ao pagamento de promessa a São Benedito, mas a celebração pode ocorrer também em louvor a outros santos vinculados ao catolicismo tradicional, bem como aentidades e encantados presentes no universo religioso afro-maranhense. Datas comemorativas santificadas ou profanas são, igualmente, ocasiõespropícias para a celebração. Já as apresentações que acontecem durante o carnaval, decorrem mais por demanda do turismo e por incentivodo poder público. O que é preciso distinguir – pois isso pode implicarem diferenças na forma e aspectos da manifestação – é se o Tambor acontece pela vontade e para a fruição de seus praticantes ou, ao contrário, por um contrato - formal ou informal – voltadopara apresentações oficiais. Nesta última situação, o grupo deve se propor a seguir as regras inerentes ao evento em questão, e tomar determinadas decisões, como, tipo de roupa a ser usado, o número de brincantes, o tempo de duração da roda, tipo de toada tocada e cantada, cobrança ou não de cachê, valor do cachê.

A questão ritualística que envolve o Tambor de Crioula é um dos aspectos polêmicos que envolvem esta manifestação cultural, e sobre o qual não há um consenso estrito entre os pesquisadores. Ao conceituarmos o ritual na perspectiva de práticas estritamente religiosas ou espirituais, tenderíamos a concordar que o Tambor de Crioula é um evento essencialmente profano, um espetáculo realizado exclusivamentepara a diversão e o prazer. Esta é a visão de Domingos Vieira Filho, conceituado folclorista maranhense, segundo o qual “Tambor de crioula é sem dúvida uma dança que nos veio no bojo da escravidão negro-africana e não tem nenhuma conotação ritual”. Opinião da qual discorda Sergio Ferretti, pesquisador e organizador da obra ‘Tambor de Crioula - ritual e espetáculo’[7], incorporada como anexo ao presente processo. Segundo ele, “o Tambor de Crioula é uma atividade ritual, praticada por determinada camada social, como divertimento e pagamento de promessas.”

[6] A morte do boi ocorre sempre no segundo sábado de agosto.

[7] À pág.16.

E mais, ainda: “Nas festas de Tambor de Crioula, em terreiros de mina ou de umbanda[8], costuma haver pessoas que entram em transe e recebem encantados ao som do tambor de crioula. Assim, esta manifestação, considerada como uma brincadeira realizada em qualquer época do ano, inclusive no carnaval e em apresentações públicas, possui também conotações religiosas.”[9]

Identifica-se atualmente uma tendência à espetacularização dessa forma de expressão, principalmente na capital, São Luís, ocasionada pela demanda turística, por apelo da mídia, e pela perspectiva de uma ‘profissionalização’, como a obtenção das vantagens correspondentes, entreoutros fatores. Porém, os elementos ritualísticos e tradicionais vinculados a essa prática ainda se mantêm na grande maioria dos casos, e se fazem presentes com força e destaque nos grupos fixos, nas celebrações espontâneas, tanto no Tambor realizado em louvor a alguma entidade espiritual, quanto naquele que se realiza em pagamento de promessas, ou mesmo por puro entretenimento. Além disso, nos diferentes elementos que estruturam essa manifestação – seja em seus aspectos coreográficos, poético-musicais ou nos fazeres e saberes que lhe são próprios, os elementos rituais se mantêm presentes, conferindo-lhe significado e conteúdo para além da ‘forma’ com que se apresentam, e dos aspectos sensorialmente perceptíveis.[10]

Além dos aspectos materiais e simbólicos acima referidos, esta celebração e este saber-fazer expressam igualmente a resistência cultural dos negros e de seus descendentes no Maranhão. Trata-se de um referencial de extrema importância como afirmação identitária dos grupos que o produzem, além de uma oportunidade de exercitar seus vínculos sociais e comunitários. As festividades agrupam pessoas de mesma origem étnica, geográfica e social, que compartilham um passado comum. Sobre a conservação ou o reencontro da identidade cultural das populações negras no Maranhão, refere-se assim Ferreti:“São pessoas que em geral exercem profissões semelhantes, são do mesmo nível de renda, moram quase todos no mesmo bairro, em habitações do mesmo tipo, gostam de conversar sobre assuntos comuns, têm costumes e tradições idênticos (...) e relações pessoais muito íntimas entre todos.”(...) “Tanto os instrumentos utilizados, quanto os cânticos, o ritmo da música e a dança, têm muito a ver com as raízes africanas de seus produtores.”

Descrição
“O tambor tem mistério, mistério invisível”[11]

[8] Manifestações da religiosidade afro-descendente no Maranhão organizam-se nos terreiros de Mina, Terecô e Umbanda, cada qual com as particularidades que lhe são inerentes.

[9] Artigo ‘Religiosidade Popular no Tambor de Crioula’ in ‘Olhar – Memória e Reflexões sobre a gente do Maranhão’ – Izaurina Nunes (org), à pág. 339.

[10]Os pesquisadores indicam que existem limites muito fluidos entre estas categorias quando se fala em práticas culturais e populares no Maranhão. Citando Ramassote, “ao longo da pesquisa pude inferir a devoção dos brincantes ao santo padroeiro, bem como a concepção recreativa com que o Tambor de Crioula é encarado, numa relação bifronte e porosa entre as dimensões do sagrado e do profano, própria do catolicismo popular e das religiões afro-brasileiras, bem como a nítida distinção nativa entre ritual e espetáculo. E, geral os grupos se apresentam de maneira gratuita em celebrações que envolvam o pagamento de promessas, ao passo que cobram cachê para participar de festejos oficiais.” Relatório da 3ª etapa do INRC.

[11] Seu Leôncio Baca, herdeiro de um tambor de seus antepassados. “O tambor tocado, batido no Maranhão é de crioula, de Avereketi, de Princesa Isabel, dos pretos velhos, de promessa, de satisfação, de oferenda, mas acima de tudo é dos negros que souberam multiplicar os motivos e os desejos contidos no tambor.” Em ‘Os Tambores da Ilha’, pgs. 40 e 41.

Desde as primeiras descrições desta prática de que se tem notícia[12], o 'batuque' – posteriormente chamado de Tambor de Crioula – apresenta-se com três tambores, tocados com as mãos, por homens que se posicionam junto a um grupo de cantadores. Os praticantes se dispõem em roda e a dança é executada preferencialmente pelas mulheres. Cada uma entra a seu tempo dentro da roda, desenvolvendo aí sua coreografia. A punga ou umbigada, já citada anteriormente, é um dos traços distintivos dessa forma de expressão.

As festas de pagamento de promessas iniciam-se com uma ladainha, muitas vezes em latim, cantada por uma rezadeira. Seguem-se os hinos em louvor a São Benedito ou ao santo cultuado, que continuam por várias horas do dia ou da noite.

O CANTO

"Cada cântico se inicia com um solista que canta toadas de improviso ou conhecidas, repetidas ou respondidas pelo coro, composto por homens quese substituem nos toques e por mulheres dançantes. Os cânticos possuem temas líricos relacionados ao trabalho, devoção, apresentação, desafio, recordações amorosas e outros."

A DANÇA – aspectos coreográficos

"A dança do tambor de Crioula, normalmente executada só pelas mulheres, apresenta coreografia bastante livre e variada. Uma dançante de cada vez, faz evoluções diante dos tambozeiros, enquanto as demais, completando a roda entre tocadores e cantadores, fazem pequenos movimentos para a esquerda e a direita; esperando a vez de receber a punga e ir substituir a que está no meio. A punga é dada geralmente no abdômen, no tórax, ou passada com as mãos, numa espécie de cumprimento. Quando a coreira que está dançando quer ser substituída, vai em direção a uma companheira e aplica-lhe a punga. A que recebe, vai ao centro e dança para cada um dos tocadores, requebrando-se em frente do tambor grande, do meião e o pequeno, e repete tudo de novo até procurar uma substituta."[13]

A punga pode ser entendida como o elemento coreográfico e simbólico que põe em destaque a relação de interdependência que existe entre todos os elementos que estruturam e dão significado ao Tambor de Crioula. Articulados que estão em um moto-contínuo, circular, que se reproduzad infinitum, como a roda, que gira, e gira, sem nunca parar. É ainda um dos aspectos que atestam a continuidade histórica desta manifestação cultural, mesmo com as diferenças e variações verificadas em algumas localidades específicas e/ou em situações determinadas.

[12] De acordo com Ferreti, a mais antiga notícia que se tem do batuque realizado pelos negros escravos do Maranhão data de 1818, feita por Frei Francisco de Nossa Senhora dos Prazeres. Há referências mais detalhadas da mesma prática em livro produzido pelo médico e literato maranhense AntõnioHenriqes Leal (entre 1873 e 1875). (Tambores da Ilha)

[13] Cadernos do Folclore nº 31 – Tambor de Crioula – FUNARTE, 1981. O Caderno é síntese do texto da pesquisa realizada sob o título de 'Tambor de Crioula – Ritual e Espetáculo', publicado integralmente pelo Serviço de Obras Gráficas do Estado do Maranhão – SIOGE, em edição fac-similar, em abril de 1979. A edição completa está em sua terceira edição, publicada pela Comissão Maranhense de Folclore em 2002.

"Convém ressaltar o estabelecimento de relações de dependência do pungar ao toque no tambor grande com a punga da coreira. (...) Enfatizamos a correspondência biunívoca entre coreiro e coreira pela punga."[14]

Sobre a participação na dança, há várias explicações para a presença exclusiva de mulheres na roda de dança do Tambor, mas não se tem uma versão historicamente comprovada.

Há quem defenda a relação original do Tambor de Crioula com a capoeira. Segundo este ponto de vista, o Tambor era realizado em seus primórdios apenas por homens, escravos e libertos. Desta suposta origem, resta hoje a punga que ainda acontece entre os homens, em espaço separado do das mulheres e como um evento paralelo, em algumas situações festivas com Tambor de Crioula, notadamente no interior do estado do Maranhão. A punga realizada entre os homens é bem mais agressiva, realizada com as pernas, pés e joelhos, e visa derrubar o oponente através de rasteiras e pernadas.

Uma outra hipótese similar a esta, pretende que o Tambor de Crioula, a partir de uma origem onde só os homens participavam, passou a incorporar igualmente homens e mulheres na roda da dança. Mas a punga se mantinha ainda, com seus traços originais de maior agressividade, e continuava a ser aplicada nos joelhos de dançarinos e dançarinas, indistintamente.

Já, uma última versão que consta da documentação do processo, explica que originalmente as mulheres eram levadas a dançar em roda, na entrada da senzala, desviando a atenção dos senhores e encobrindo o fato dos homens
estarem praticando cultos religiosos proibidos em seu interior. Não há comprovação histórica para nenhuma das teses apresentadas, mas sim, indícios que permitiram a construção destas explicações sobre as origens e a forma do Tambor de Crioula no Maranhão.

Atualmente, em São Luís, apenas as mulheres dançam na brincadeira. Em outras localidades e situações, encontramos ocorrências diversas, o que pode ser entendido como variantes dentro desta forma de expressão.

OS INSTRUMENTOS – situação cênica, confecção

O conjunto instrumental que produz a música no Tambor de Crioula inclui básica e obrigatoriamente três tambores de madeira, afunilados e escavados, e cobertos com couro em uma das extremidades, preso por cravelhas. Além dos tambores, alguns grupos utilizam-se também de matracas, bastões de madeira que são percutidos aos pares no corpo do tambor maior. A esse conjunto de percussão dá-se o nome de parelha.

"O tambor maior, também chamado de 'tambor grande', é o solista.Há dois outros tambores, o segundo chamado de 'meião' ou 'socador', que estabelece o ritmo básico de 6/8 e o terceiro 'crivador' ou 'pererengue', que realiza improvisos a 6/8. A música africana é freqüentemente caracterizada como sendo polimétrica, porque, em contraste com a música ocidental, cada instrumento no conjunto, possui medidas

[14] Idem

diferentes, permitindo diversas possibilidades de variação e de improviso para o tambor que lidera o grupo." (...) "O tambor grande é amarrado à cintura do tocador chefe, de pé, preso entre suas pernas. Os dois menores são apoiados no chão, sobre um tronco, com os tocadores sentados como os tambores entre suas pernas. Um ajudante, agachado atrás do tambor grande percute as duas matracas, produzindo interessantes variações de acompanhamento."[15]

Diz-se que o sotaque[16] é puxado no meião, ritmado pelo crivador e marcado pelo tambor grande.Periodicamente, durante a festa, os tambores são colocados diante de uma fogueira para afinar o couro. Atualmente utilizam-se também tambores de cano plástico PVC, pelas dificuldades na sua confecção do modo tradicional, pela perda deste conhecimento ao longo do tempo, entre outros fatores.

O tambor pode ter nome. Pode aludir ao nome do guardião da parelha de tambor ou ao da localidade que osediar, ou ainda, ter seu nome como homenagem a São Benedito. Seu nome quase sempre é dado em uma cerimônia de batismo, com a presença de padrinhos e 'familiares' do tambor.[17]

MUSICALIDADE

Com relação a este item, citamos abaixo trechos do artigo 'Musicalidade no Tambor de Crioula',por Patrícia Sandler, publicado no Boletim 03, de agosto de 1995, pela Comissão Maranhense de Folclore, que descreve com detalhes a musicalidade do Tambor de Crioula, bem como seu papel no contexto próprio desta manifestação complexa.

"Há fundamentos musicais que enquadram essa unidade de participação numa moldura. Uma base é a interpenetração dos padrões rítmicos simples e repetitivos, chamados padrões 'ostinatos'. A música normalmente começa com um ostinato de duas notas tocado no meião. O crivador, com tom agudo, entra comoutro ostinato, tocado no meio dos espaços dos ritmos do meião, e juntos criam um ciclo repetitivo. O padrão da matraca define a duração desse ciclo. O tambor grande, de tom mais baixo, interage com os outros tambores, dirigindo a música e a dança, especialmente a característica 'punga'. O tocador de tambor grande brinca com os ritmos, enfatizando alguns, preenchendo espaços, realçando o sentido entre 2/4 e 6/8. O canto está delimitado pelos instrumentos – um cantador principal entoa uma melodia curta que é respondida pelo grupo."

"A característica mais marcante da musicalidade é o nível de participação e de interação dos tocadores dos três tambores, o das matracas, os cantadores e dançantes. A música, mais que um produto, é um processo no qual todos os presentes são, ao mesmo tempo, participantes e criadores."

[15] Tambor de Crioula, por Sérgio Ferretti e Patrícia Sandler, in Boletim 03 – Agosto de 1995 – comissão Maranhense de Folclore.

[16] O sotaque diz respeito às variações regionais nos ritmos, na maneiro de tocar, nos cânticos e nas danças.

[17] Os Tambores da Ilha, à pág.44

“Outra base da musicalidade é o fato da música ser parte de um processo sem começo nem fim definido. Tipicamente, o meião começa a tocar, ou alguém a cantar, seguido pelo toque dos outros instrumentos, até a chegar ao nível de entrelaçamento completo e contínuo do toque e das toadas. O fim depende do ambiente musical ou social, por exemplo, quando os tambores necessitam ser reafinados ao fogo, enquanto pouco a pouco silenciam o toque e o cântico, muitas vezes sob o protesto das coreiras. Mais recentemente, o fim é marcado pelo apito do cantador principal (...).”

TAMBOR DE CRIOULA - variações

Entre as dezenas de grupos de tambor de crioula de São Luís e os do interior identificam-se variações regionais nos ritmos, na maneira de tocar, nos cânticos e nas danças. Estas variações são denominadas de ‘sotaques’ como no Bumba-meu-boi, referindo-se ao ritmo e velocidade da execução musical e coreográfica.

“Popularmente afirma-se que o ‘tambor de crioula é afinado a fogo, tocado a murro e dançado a coice.”

Estudos empreendidos por Maria do Rosário Santos[18] demonstraram que em alguns lugares, como no Baixo Mearim, e no distrito sede de Codó, o toque é forte e rápido, tendendo para o Terecô[19]. Ainda em Codó, em povoados como Santo Antônio dos Pretos e São Benedito dos Colados, a dança e o toque são mais pausados, seguindo o ritmo de pandeiros pequenos, instrumento que não se verifica nos grupos da ilha.

Algumas outras particularidades e variações na forma de apresentação do Tambor de Crioula foram registradas pela equipe de pesquisadores, durante o trabalho desenvolvido no contexto da pesquisa etnográfica acima referida:

“Os grupos de tambor de crioula da Baixada, sediados em São Luis, seguem a linha do sotaque de zabumba, em face de seus ‘comandantes’, radicados na capital, serem proprietários de grupos de bumba-meu-boi de zabumba, sofrendo variações em relação aos de Cururupu e Pindaré, sediados em seus próprios municípios.” O mesmo acontece com tocadores de bumba-meu-boi e tambor de mina, que podem involuntariamente, ‘misturar’ os ritmos.

“Em Anajatuba, como em Rosário, o tambor de crioula é visto diferente, porque os homens têm grande participação na dança, e a punga entre os homens é feita de forma agressiva, provocando quedas entre os brincantes. Quanto ao toque, é corrido e executado com muitas vibrações.”[20]

[18] Artigo ‘O Ritmo do Tambor de Crioula no Maranhão’, in Boletim 03 – Agosto de 1995 – comissão Maranhense de Folclore.

[19] Nome atribuído à religião de origem africana nos Vales dos rios Mearim e Itapecuru, com outras denominações, como ‘Tunda’, ‘Brinquedo’, ou ‘Badé’, segundo pesquisa.

[20] Artigo ‘O Ritmo do tambor de Crioula no Maranhão’, por Maria do Rosário Carvalho Santos, in Boletim 03 – Agosto de 1995 – Comissão Maranhense de Folclore.

“No povoado de Santa Rosa, município de Itapecuru-Mirim, o tambor de crioula é executado com a adoção da dança do coco e outras manifestações. As mulheres rodopiam com leveza enquanto os homens cantam e dançam a punga em forma de brincadeira, sem qualquer agressão, como ocorre em outros lugares.”[21]

Existem vínculos entre a diferentes expressões da cultura popular dos grupos afro-descendentes no Maranhão, razão pela qual é possível identificar vários pontos de contato e de similaridade entre elas. Assim, como consta do dossiê interpretativo, alguns tambores surgiram como brincadeira de acompanhamento de outras manifestações e, com o tempo, foram criando autonomia. Além disso, no que diz respeito ao Tambor de Crioula e ao Tambor de Mina, poucas pessoas reconhecem as diferenças que existem entre eles, considerando que se tratam, ambas, da mesma manifestação.

No entanto, existem diferenças fundamentais entre o Tambor de Crioula e o Tambor de Mina, não apenas quanto aos aspectos formais de cada um deles, mas igualmente no que diz respeito aos seus significados ou conteúdo simbólico. O Tambor de Crioula é essencialmente uma dança de divertimento, mas também costuma ser realizado em homenagem a São Benedito. Para muitos praticantes de Mina[22], São Benedito é sincretizado como o vodumdaometanoToiAverekete,[23] razão pela qual essas duas expressões podem ser equivocadamente confundidas.

Outras diferenças entre o Tamborde Crioula e o Tambor de Mina referem-se à hierarquia muito mais acentuada nesta última manifestação, a realização de festividades em datas fixas conforme os dias das divindades cultuadas, o fato das danças acontecerem em conjunto, com várias dançantes em roda ou em fila, e, ao invés da punga, que não ocorre no Tambor de Mina, dá-se aí o transe ou possessão.

Mais ainda, no Tambor de Mina os tambores variam em forma e número, podendo incluir os horizontais (de cavalo), além de cabaças e agogôs, dependendo do rito. Os tambores são afinados a torniquete, e não no fogo, como acontece no Tambor de Crioula; e o ritmo dos cânticos – doutrina ou pontos, muitos em língua africana – varia conforme as divindades (corrido e dobrado). Há também no tambor de Mina todo um referencial de comidas, prescritas de acordo com a divindade, e o sacrifício de animais. Já nas festas de Tambor de Crioula há um grande consumo de comidas variadas e de cachaça (e de outras bebidas não tão tradicionais), mantendo os praticantes envolvidos na celebração durante horas seguidas, sem prazo determinado para acabar.

As indumentárias usadas em cada uma das manifestações é também diferenciada. As mulheres usam saias longas, cujas cores variam conforme a divindade, blusa de renda, colares prescritos por devoção, cabelos presos ou soltos, e se mantém descalças.

[21] Idem

[22] No Maranhão, o Tambor de Mina é a denominação dada ao culto e à casa de culto de origem africana que, em outros estados recebem o nome de Candomblé, Xangô, Batuque, Macumba, etc

[23]Vereketi, Averequeti, Pai Euclides, dono dos tambores Venerador de São Benedito e Abanijé-um, e pai-de-santo da Casa Fanti-Ashanti, apresenta uma outra versão ao afirmar que São Benedito e Vereketi, embora sejam entidades negras, são distintos e devem ser celebrados em rituais próprios. Em ‘Os Tambores da Ilha’, à pag. 65.

CONTINUIDADE HISTÓRICA - transformações ocorridas

Inicialmente, as festas de Tambor de Crioula aconteciam sempre de acordo com um estado de espontaneidade e despojamento próprios. O número de participantes não era fixo, e as restrições à prática limitavam-se normalmente à necessidade do pedido de autorização à polícia, uma vez que todas as manifestações relacionadas a grupos afro-descendentes estavam relegadas aos bairros periféricos, mal-vistas que eram pelas camadas mais privilegiadas da sociedade maranhense, e objeto de muito preconceito.

Há 50 anos, período em que se convencionou estabelecer como um marco na trajetória desta manifestação – a brincadeira acontecia nos bairros, sem organização prévia ou indumentária, sem as 'fardas' atuais; usavam roupas de uso diário, chapéu de palha, lenço na mão, pés descalços. No carnaval tisnavam braços e rostos com carvão, "no clima da mascarada, como que acentuando sua condição de pretos". "Lá vem um tambor de negro, dizia-se."[24]

A brincadeira começava apenas comos homens, cantando e tocando. Chegavam em uma casa, anunciavam-se, e os donos providenciavam comida e bebida. Com ao crescimento da animação, algumas mulheres entravam na dança, que podia acontecer em pares.

Por volta da década de 70 do século passado[25], o Tambor de Crioula
(assim como o bumba-meu-boi e o Tambor de Mina) passou a freqüentar o centro da capital, São Luís, e a ter maior presença em eventos e festividades oficiais. Todas as mudanças que ocorreram nesta prática cultural, a partir de então, refletem o quadro diferenciado e os novos contextos aos quais estamanifestação vem se adaptando desse período para cá. Assim, têm-se formado grupos e associações que buscam uma identidade visual própria, uma distinção, um nome, um algo mais que os destaque dos demais.

Atualmente, no que diz respeito às vestimentas, adornos e à identidade visual, por exemplo, os grupos buscam os tecidos floridos, os chitões vistosos para as saias rodadas das coreiras e camisas dos tocadores. Torsos na cabeça, flores, muitos colares, pulseiras, muitas cores. As dançarinas apresentam-se ainda descalças, mas podem também usar sandálias.

[24] Artigo 'Tambor de Crioula – Memória', por Carlos de Lima, in Boletim 03 – Agosto de 1995 – Comissão Maranhense de Folclore.

[25] Na gestão de Antonio Euzébio da Costa Rodrigues à frente da Prefeitura Municipal de São Luís, realizou-se na Praça Deodoro, no Centro da Cidade, em 1964, um festival de folclore, onde reapareceu o tambor de crioula, os grupos recebendo ajuda em dinheiro. E na década de 70 do século XX, "com o intuito de mostrar as 'raizes culturais' do Estado do Maranhão, os governos municipal e estadual elegeram duas épocas do ano as quais o tambor se tornou 'brincadeira típica': Carnaval e São João. Arraiais públicos, particulares, circuitos de rua, praças, programação cultural de eventos e congressos, festa de aniversário, são alguns dos espaços em que o tambor circula como 'show'." (in Boletim 03 – Agosto de 1995 – Comissão Maranhense de Folclore).

Podemos relacionar aspectos positivos deste processo de espetacularização do Tambor de Crioula, como uma maior divulgação dessa forma de expressão, a quebra de preconceitos, a renda gerada; e, também,aspectos negativos como a perda da originalidade, o oportunismo na criação de grupos, além da burocratização em virtude relação com o Estado.

Nas intervenções do Estado e pela interferência do turismo, algumas mudanças têm efetivamente ocorrido na constituição de grupos e na forma de apresentação do Tambor de Crioula.

Assim, há hoje quase uma obrigatoriedade de registro de pessoa jurídica e de estatuto próprio, levando à criação de uma ‘sede’ que, normalmente, funciona na casa ou em espaço anexo à residência dos ‘donos’ do tambor – criação de associações civis, com diretoria e estatuto. Casa x sede, dono x brincante, as relações de compadrio, de família, de vizinhança e de amizade, mesclam-se na realidade e no cotidiano dos grupos de tambor.

No entanto, como se destaca no dossiê do Registro, ao contrário das previsões menos otimistas, nas últimas décadas ocorreu uma renovação expressiva dos grupos, que se ampliaram consideravelmente. Segundo consta, havia por parte dos pesquisadores eestudiosos do assunto uma grande expectativa de que a ingerência do mercado turístico nas manifestações da cultura popular maranhense pudesse contribuir para sua descaracterização, o que acabou não se concretizando.

Hoje o Tambor de Crioula vem sendo, de certa maneira, apropriado por grupos sociais distintos, praticado porpessoas da classe média, estudantes, artistas e intelectuais, em um processo que também apresenta pontos favoráveis e desfavoráveis. O que era uma ‘brincadeira de negros’, e onde predominavam brincantes mais idosos, hoje é praticada por um número cada vez maior de ‘brancos’ e por jovens.

SALVAGUARDA

Ações concretas de apoio à manifestação já vem sendo tomadas no âmbito do poder público municipal, em São Luís, como as citadas a seguir:

-Criação da Casa do Tambor de Crioula, através da Lei Municipal nº. 4.673, de 09 de novembro de 2006.

-Instituição do Dia do Tambor de Crioula e seus brincantes, pela Lei Municipal nº. 4.349, de 21 de junho de 2004.

-Projeto de Lei Municipal de reconhecimento do Tambor de Crioula como Patrimônio Imaterial de São Luís (em tramitação).

-Projeto da Casa do Tambor de Crioula – Um Batuque de Liberdade, com proposta pedagógica de funcionamento, pela Prefeitura Municipal de São Luís.

Além disso, faz-se necessário prever outras medidas de apoio e fomento, estruturadas na forma de um‘Plano de Salvaguarda do Tambor de Crioula no Maranhão’, que contemple os aspectos a seguir relacionados, bem como, que proporcione a continuidade e a sustentabilidade desta forma de expressão. Assim, são diretrizes indicadas por pesquisadores, estudiosos, e pelos produtores e praticantes desse saber-fazer, entre outras:

o A realização de oficinas de transmissão dos saberes associados ao bem cultural em questão.

o Ações voltadas para a preservação do modo artesanal de produção dos tambores.

o Iniciativas de estímulo a novos compositores e para a criação de novas toadas.

o Apoio à gravação de CD’s e DVD’s, de modo a divulgar mais amplamente os grupos de Tambor de Crioula existentes e demais aspectos relacionados a essa prática.

o Incentivo à realização de pesquisas e publicações que aprofundem o conhecimento sobre o tambor de Crioula, em toda a sua complexidade.

o Apoio a exposições e a projetos de difusão dessa forma de expressão cultural.

o Incentivo aos grupos mirins.

o Melhoria nos barracões dos grupos.

o Reformas na ‘Casa dos tambores de Crioula’.

CONCLUSÃO

Por sua continuidade ao longo do tempo, por se tratar de um saber cuja forma de transmissão é oral e informal, e por constituir uma referência fundamental para a identidade cultural dos grupos étnicos afro-descendentesno estado do Maranhão;

Pelo profundo enraizamento dessa manifestação cultural no universo recreativo e religioso dos grupos acima referidos;

Por se referir a um segmento social formador da sociedade brasileira, submetido durante muito tempo a condições de segregação social e cultural, discriminado em suas práticas e despojado de seus legítimos direitos como cidadãos;

E por tudo o mais que está demonstrado neste processo, somos de parecer favorável à inscrição do TAMBOR DE CRIOULA DO MARANHÃO no Livro de Registro das Formas de Expressão.

Recomendamos, finalmente, a produção de conhecimento com vistas ao Registro da manifestação cultural denominada TAMBOR DE MINA, por sua relevância intrínseca enquanto referência de religiosidade dos grupos étnicos afro-descendentes no

estado do Maranhão, por sua relação com outras formas de expressão similares em outros estados brasileiros, bem como por sua fundamental importância no entendimento do contexto sócio-cultural que envolve o conjunto de práticas de matriz afro-brasileira vinculadas a esses grupos em nosso país.

S.M.J., é este o nosso parecer.

Brasília, 14 de maio de 2007.

Claudia Marina de Macedo Vasques
Técnica da Gerência de Registro do DPI/IPHAN
Mat. 0222797