



**UNIVERSIDADE DO SUL DE SANTA CATARINA
CONCEIÇÃO DE MARIA DOS SANTOS PACHECO**

**TAMBORES MARANHENSES:
DO CORPO AFRICANO À (HÁ) PRODUÇÃO DE SENTIDO DA
POSIÇÃO/CONDIÇÃO MULHER**

**PALHOÇA
2017**

CONCEIÇÃO DE MARIA DOS SANTOS PACHECO

**TAMBORES MARANHENSES:
DO CORPO AFRICANO À (HÁ) PRODUÇÃO DE SENTIDO DA
POSIÇÃO/CONDIÇÃO MULHER**

Tese apresentada ao Curso de Doutorado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Ciências da Linguagem.

Orientador: Prof.^a Dra. Nádia Régia Maffi Neckel.

Palhoça

2017

P11 Pacheco, Conceição de Maria dos Santos, 1964-
Tambores maranhenses : do corpo africano à (há) produção de sentido da posição/condição mulher / Conceição de Maria dos Santos Pacheco. – 2017.
146 f. : il. color. ; 30 cm

Tese (Doutorado) – Universidade do Sul de Santa Catarina, Pósgraduação em Ciências da Linguagem.
Orientação: Prof^a. Dr^a. Nádia Régia Maffi Neckel

1. Análise do discurso. 2. Tambor-de-crioula (Dança) - Análise do discurso. 3. Cultura popular – Maranhão. I. Neckel, Nádia Régia Maffi, 1975-. II. Universidade do Sul de Santa Catarina. IV. Título.

CDD (21. ed.) 401.41

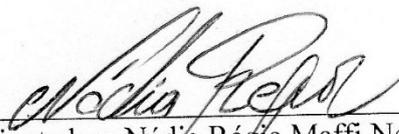
Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Universitária da Unisul

CONCEIÇÃO DE MARIA DOS SANTOS PACHECO

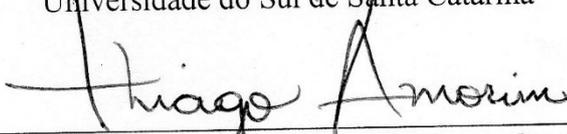
**TAMBORES MARANHENSES: DO CORPO AFRICANO À (HÁ) PRODUÇÃO DE
SENTIDO DA POSIÇÃO/CONDIÇÃO MULHER**

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

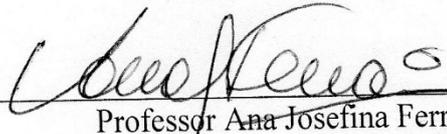
Palhoça, 24 de julho de 2017.



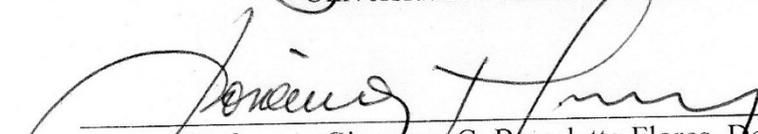
Professora e orientadora Nádia Régia Maffi Neckel, Doutora.
Universidade do Sul de Santa Catarina



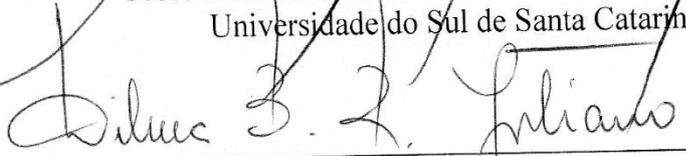
Professor Thiago Silva de Amorim Jesus, Doutor.
Universidade Federal de Pelotas



Professor Ana Josefina Ferrari, Doutora.
Universidade Federal do Paraná



Professora Giovanna G. Benedetto Flores, Doutora.
Universidade do Sul de Santa Catarina



Professora Dilma Beatriz Rocha Juliano, Doutora.
Universidade do Sul de Santa Catarina

Dedico àqueles que ainda acreditam e tem a
esperança como prenúncio do viver.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos os que me acompanharam nesta jornada rumo à qualificação, tão desejada por mim, que proporcionou o meu encontro com a teoria que tornou-se um norte para a minha caminhada, a Análise de Discurso.

Neste momento, refiro-me à família, aos amigos que contribuíram e suportaram comigo o peso desta gestação de ideias. Meu pai, que espero poder reencontrar na eternidade, à minha mãe cheia de boa vontade e só ouvidos, ao meu esposo, meu filho, meu irmão, minha avó, minha madrinha, tias, tios, primos, sobrinhos...todos.

Aos meus amigos...poucos e sinceros, companheiros desta jornada.

Às minhas orientadoras ... sinto-me muito feliz e grata em compartilhar este momento de pura alegria.

A UNISUL e a Santa Catarina por acolherem a minha vontade de continuar aprendendo.

E, às forças do universo que proporcionam o ânimo necessário ao viver.

“Ninguém pode pensar do lugar de quem quer que seja: primado prático do inconsciente, que significa que é preciso suportar o que venha a ser pensado, isto é, é preciso “ousar pensar por si mesmo” (Michel Pêcheux).

RESUMO

O gesto de leitura pela teoria da Análise de Discurso peuchetiana apresenta o estudo da manifestação cultural afro-maranhense conhecida como Brincadeira do Tambor de Crioula do Maranhão que se constitui, histórica e discursivamente, do tambor das senzalas como louvor a São Benedito. Constatou-se, no decorrer da pesquisa, novos desdobramentos da Brincadeira do Tambor de Crioula do Maranhão, em modalidades que foram acontecendo na medida em que determinações, por parte do discurso que representa o colonizador europeu, limitavam essas manifestações o que resultava em reinscrições sob forma de resistência, num processo de diferentes negociações: a Conterraneidade, o Patrimônio Cultural e a Ponta de Rua. O objetivo geral foi de compreender as possibilidades de inscrição da posição sujeito brincante coreira na brincadeira de Ponta de Rua, a partir das relações entre memória e cultura. Como objetivos específicos: interpretar o processo de produção de sentidos da posição sujeito coreira na prática de vestir/e ser vestida a/pela saia de chita; apontar os deslizamentos das materialidades significantes/corpo e os efeitos de sentidos produzidos lidos/interpretados/significados na brincadeira de Ponta de Rua. Tomou-se como *corpus* a brincadeira de Ponta de Rua e, como recorte o sujeito na posição sujeito coreira da brincadeira de Ponta de Rua. Utilizou-se para este exercício de análise, tanto os conceitos fundadores da Análise de Discurso (PÊCHEUX, 2010), (ORLANDI, 2002) e (HENRY, 2010) com as formulações de desidentificação (INDURSKY, 2007), arquivo, ruptura (ZOPPI-FONTANA, 2002), textualização (GALLO, 2008), imbricação, materialidade significativa (LAGAZZI, 2009), corpo discursivo (LEANDRO FERREIRA, 2013), discurso artístico, tecedura, tessitura, projeções sensíveis (NECKEL, 2004 e 2010), como, a concepção de hibridismo (HALL, 2003), mestiçagem (CANCLINI, 2003), (DARCY RIBEIRO, 1995), (CATTANI, 2007) e (MUNANGA, 1999) e sincretismo (FERRETI, 2013) e para acolher a africanidade brasileira buscou-se a Epistemologia da Ancestralidade (OLIVEIRA, 2002), numa perspectiva de compreender os movimentos políticos discursivos que remontam às disputas de poder *versus* resistência observados nos tambores.

Palavras-chave: 1. Tambor de Crioula 2. Discurso 3. Cultura

ABSTRACT

The act of reading by the Speech Analysis theory presents the study of the African-*maranhense* culture expression known as *Drum of Creole of Maranhão* which is constituted, historical and discursively, from the drum of the slave quarters as a prayer to St. Benedict. It was observed that, throughout the research, new outspreads of the *Drum of Creole of Maranhão*, in genres, that happened as long as determinations, from the discourse which represents the European settler, limited these expressions which resulted in reentries under the shape of resistance, in a process of different negotiations: the fellowship, the Cultural Heritage, and the End street. The general goal was comprehend the possibilities of inscription of the position *sujeito brincante coreira* on the game of End Street, through the relations between memory and culture. As specific goals: interpreting the senses production process of the position *sujeito coreira* on the habit of dressing up and being dressed up by *chita* skirt; point out the slidings of the significant materialities and the effects of produced/read/interpreted/signified on the end street game. Were used in this analysis exercise the founder concepts of the Speech Analysis (PÊCHEUX, 2010), (ORLANDI, 2002) and (HENRY, 2010) with the formulations about non-identification (INDURSKY, 2007), file, rupture (ZOPPI-FONTANA, 2002), textualizing (GALLO, 2008), imbrication, significant materialities (LAGAZZI, 2009), discursive body (LEANDRO FERREIRA, 2013), artistic discourse, *tecedura*, *tessitura*, sensible projections (NECKEL, 2004 e 2010). As, the hybridism conception (HALL, 2003), miscegenation (CANCLINI, 2003), (DARCY RIBEIRO, 1995), (CATTANI, 2007) and (MUNANGA, 1999) and syncretism (FERRETI, 2013) and to welcome the brazilian africanity, was researched the Epistemology of Ancestry (OLIVEIRA, 2002) in a perspective to comprehend the discursive political movements that look back to the power fights *versus* resistance observed on the drums.

Keywords: 1. Drum of Creole 2. Discourse 3. Culture

RESUMEN

La lectura sobre la teoría del Análisis del Discurso peuchetiana presenta el estudio de la manifestación cultural afro-marañense conocida como “Broma del Tambor de Criolla del Maraño”, la cual define, histórica y consecutivamente al tambor como elemento que brinda señales de alabanza a San Benito. Se comprobó, en el transcurso de la investigación, que existían nuevas teorías de la broma del tambor de criolla del Maraño, en modalidades generadas por parte del discurso que representa al colonizador europeo, el cual limitaba esas manifestaciones, resultando en reinscripciones en forma de la resistencia, en un proceso de diferentes negociaciones: la Contraneidad, el Patrimonio Cultural y la Punta de la Calle. El objetivo general fue de comprender las posibilidades de inscripción de la posición sujeto bromista coreira en la broma del Punta de la Calle, a partir de las relaciones entre memoria y cultura. Con dos objetivos específicos: interpretar el proceso de la producción de la posición del sujeto coreira en la práctica de vestir / y ser vestida a / por la falda de chita; y señalar los deslizamientos de las materialidades significantes / cuerpo y los efectos de sentidos producidos leídos / interpretados / significados en la broma del Punta de la Calle. Se tomó como *corpus* la broma de Punta de la Calle y, como recorta el sujeto en la posición subordinada coreira de la broma del Punta de la Calle. Se utilizó para este ejercicio de la análisis, tanto los conceptos fundadores del Análisis del Discurso (PÊCHEUX, 2010), (ORLANDI, 2002) y (HENRY, 2010) como las formulaciones desidentificación (INDURSKY, 2007), archivo, ruptura (ZOPPI (GALLO, 2008), imbricación, materialidad significativa (LAGAZZI, 2009), cuerpo discursivo (LEANDRO FERREIRA, 2013), discurso artístico, tecedura, tesitura, proyecciones sensibles (NECKEL, 2004 y 2010), como , La concepción del hibridismo (HALL, 2003), el mestizaje (CANCLINI, 2003), (DARCY RIBEIRO, 1995), (CATTANI, 2007) y (MUNANGA, 1999) y sincretismo (FERRETI, 2013) y para hablar de a la africanidad brasileña se buscó la Epistemología de la Ancestralidad (OLIVEIRA, 2002) con el objetivo de comprender los movimientos políticos discursivos que se remontan a las disputas del poder *versus* resistencia observadas en los tambores.

Palabras clave: 1. Tambor de Criolla 2. Discurso 3. Cultura

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Processo de Constituição do Sujeito I Interpelação.....	23
Figura 2 - Tambor – instrumento de percussão das brincadeiras de tambor do MA.....	51
Figura 3 - Senzala do Sítio Piranhenga em São Luís	55
Figura 4 - Senzala Urbana – Museu Histórico e Artístico do Maranhão	56
Figura 5 - Zeladores de Vodun.....	58
Figura 6 - Casa das Minas	62
Figura 7 - Casa das Minas	63
Figura 8 - Terecô ou Tambor da Mata.....	65
Figura 9 - Terecô ou Tambor da Mata.....	67
Figura 10 - Umbanda.....	70
Figura 11 - Povos de Rua	72
Figura 12 - Exu.....	74
Figura 13 - BTCM.....	76
Figura 14 - Coreira com o S. Benedito.....	78
Figura 15 - BTCM Louvor a São Benedito	81
Figura 16 - Aquecendo os tambores.....	82
Figura 17 - Punga	84
Figura 18 - BTCM baixadeiro	86
Figura 19 - BTCM Patrimônio	89
Figura 20 - BTCM de Ponta de Rua.....	91
Figura 21 - Tambor de Crioula Punga.....	92
Figura 22 - Tambor de Crioula – Saia.....	95
Figura 23 - Coreira saia	97
Figura 24 - Tambor de Crioula Coreira.....	101
Figura 25 - Tambor de Crioula Coreira-homem.....	101
Figura 26 - BTCM.....	109
Figura 27 - Punga	123
Figura 28 - Tambor de Crioula Punga.....	125
Figura 29 - Inscrição da Brincadeira do Tambor de Crioula do Maranhão pelo Discurso Artístico	127

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	12
1 INTRODUÇÃO	14
2 CONCEITOS NORTEADORES	22
2.1 DA ANÁLISE DE DISCURSO.....	22
2.2 A CULTURA INSERÇÕES TEÓRICAS E CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO HISTÓRICAS.....	35
3 TAMBORES DO MARANHÃO– SUJEITO DO DISCURSO – TECEDURA	45
3.1 BATUQUE DAS SENZALAS – 1ª NEGOCIAÇÃO	54
3.2 TAMBOR DE MINA – 2ª NEGOCIAÇÃO	57
3.2.1 Casa das Minas	61
3.2.2 Terecô ou Tambor da Mata	65
3.2.3 Umbanda: linha branca e os povos de rua.....	69
3.3 TAMBOR DE CRIOLA – APRESENTAÇÃO DO <i>CORPUS</i>	76
3.3.1 Louvor a São Benedito – 2ª Negociação	80
3.3.2 Conterraneidade do baixadeiro – 3ª Negociação.....	86
3.3.3 Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil – 4ª Negociação	87
3.3.4 Ponta de Rua – 5ª Negociação	90
4 SAIA – ENUNCIADO – TESSITURA	94
4.1 SAIA – COREIRA-HOMEM – RECORTE.....	100
4.2 O CORPO NO BATIMENTO LUGAR ESPAÇO NO BATUQUE DAS SENZALAS 103	
5 DO CORPO AFRICANO À (HÁ) PRODUÇÃO DE SENTIDO DA POSIÇÃO/CONDIÇÃO MULHER	112
6 PUNGA – PROJEÇÕES SENSÍVEIS	123
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS - ENTRE TAMBORES MARANHENSES A SAIA DA COREIRA-HOMEM PODE BRINCAR	130
REFERÊNCIAS	135
APÊNDICES	141
APÊNDICE 1 QR CODE – BRINCADEIRA DO TAMBOR DE CRIOLA: LOUVOR A SÃO BENEDITO	142
APÊNDICE 2 – QR CODE – BRINCADEIRA DO TAMBOR DE CRIOLA: APRESENTAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL	143

APÊNDICE 3 – QR CODE – BRINCADEIRA DO TAMBOR DE CRIOLA:
COREIRA-HOMEM 144

APRESENTAÇÃO

Trazer a brincadeira do Tambor de Crioula do Maranhão para uma tese de doutorado representa, ressignificação, enquanto mulher afro-maranhense, no âmbito da academia, num percurso em que o discurso hegemônico da escrita ainda se configura legitimando o que pode e o que deve ser defendido na esfera da intelectualidade.

Perguntada pela razão de ter escolhido esse tema para trabalhar os percursos de poder e resistência da cultura brasileira a partir da brincadeira do Tambor de Crioula obriguei-me a revisitar memórias dos discursos que estabeleceram o lugar das coisas que eram e o que não eram permitidas desde a minha infância e, as histórias contadas pelos meus pais, tios, avós, primos, parentes e amigos. Lembrei que o meu pai contava histórias de um lugar chamado Remanso, ou *Aliambra*, próximo às Três Marias, município de Peri-Mirim, localizado na Baixada Ocidental Maranhense, onde passou os seus primeiros anos de vida, e a sua proximidade das manifestações culturais trazidas com os africanos, como a brincadeira do Tambor. Na época em que meu pai nasceu e viveu no local, nos idos de 1933 do século passado, Remanso era uma comunidade remanescente de quilombo que abrigava antigos descendentes de africanos escravizados e também pessoas pobres que não tinham suas próprias terras. Quilombo, citando FERRARI, 2017, “em um de seus muitos significados, quer dizer local onde o meu umbigo está enterrado, remete à origem, ao que o une ao mundo”. Desta forma, talvez, construir esta análise a partir do tambor tenha sido a condição de retornar ao Maranhão estando eu cursando o doutorado tão distante, no estado de Santa Catarina.

Assim, trazer para as pesquisas desenvolvidas no doutorado a condição da mulher através, ou melhor, na brincadeira do Tambor de Crioula, solicitou um debruçar sobre os deslocamentos efetuados e, as negociações como forma de conquista dos espaços a que me propus no exercício da docência da educação básica em São Luís e nas pesquisas necessárias ao doutoramento.

De outro modo, enfocar a negociação como um conceito discursivo que remete a um movimento discursivo no processo de resistência da cultura afro-maranhense frente as contenções impostas pelo colonizador europeu suscitam um olhar que foge a vitimização ante as proibições sofridas pelos afrodescendentes, pela mulher, mas propõe uma interpretação de desdobramentos, de expansão, de novas possibilidades de se recriar. Como “escamas”, tal qual a brincadeira do Tambor de Crioula que se desdobra e se recompõe a cada pressão que sofre para se tornar legitimada na perspectiva das manifestações da cultura sob as condições de produção do colonizador europeu.

Acredito que este texto possa proporcionar ao leitor uma análise sobre o processo de formação da cultura brasileira não pacífico, nem comedido. Mas, de uma forma a estabelecer as diferenças como ponto de respeito à diversidade e o reconhecimento aos povos da África enquanto continente milenar com tradições, costumes e crenças.

Tomei a liberdade de construir o texto em terceira pessoa como forma de respeito ao constructo final: a tese do doutoramento em Ciências da Linguagem.

Percebeu-se no decurso do processo de escrita que a presente pesquisa ainda está em processo e, que esta análise, representa um recorte do que ainda virá a ser trabalhado.

1 INTRODUÇÃO

Tomando como teoria norteadora a Análise de Discurso¹ proposta por Michel Pêcheux, torna-se possível acolher, para a investigação, materialidades que possibilitam a compreensão das superfícies do discurso² que compõem a Brincadeira Tambor de Crioula do Maranhão³. A AD, por meio de seus dispositivos teórico e analítico, compõe uma metodologia de trabalho que desnaturaliza o recorte e possibilita a investigação das opacidades discursivas. E é pelos caminhos das opacidades e apagamentos que se pretende compreender aspectos importantes da brincadeira do Tambor de Crioula do Maranhão.

A brincadeira do Tambor de Crioula do Maranhão se apresenta como uma manifestação cultural em louvor a São Benedito que se realiza no momento em que ocorre um toque de uma parilha de tambores, as toadas dos cantadores e o rodopio cadenciado das coreiras reunidos em três rodas (a roda mais externa formada pelos tocadores e cantadores, a segunda roda formada pelas coreiras e a terceira ou central formada pela coreira que brinca com a imagem do São Benedito nos braços). Trata-se de uma manifestação cujo ritmo e a cadência dos tambores dita e evoca a africanidade brasileira em forma de brincadeira que recupera através do sensível, da afinidade dos brincantes e dos que assistem com brincadeira, os sentidos da cultura brasileira.

O objetivo geral do presente estudo foi o de compreender as possibilidades de inscrição da posição sujeito brincante coreira na BTCM de Ponta de Rua a partir das relações entre memória e cultura. Tais relações configuram esta manifestação como espaços de interpretação em movimentos de identificação, contra-identificação e desidentificação, do sujeito com a formação discursiva BTCM, em que se cruzam cultura e identidade, a partir da base teórico-analítica da AD.

Como objetivos específicos, buscou-se: apresentar uma das possíveis leituras do processo de produção de sentidos presente na prática de vestir/e ser vestido a/pela saia de chita, como também na prática social e cultural de vestir uma saia; apontar, por meio de análise, os deslizamentos das materialidades significantes/corpo, que produzem outros efeitos de sentidos da brincadeira a serem lidos/interpretados/significados na BTCM de Ponta de Rua.

¹ Análise de Discurso – doravante AD.

² Superfície discursiva – em Pêcheux (2010, p. 106): “toda forma discursiva particular remete necessariamente à série de formas possíveis, e que essas remissões da superfície de cada discurso às superfícies possíveis que lhe são (em parte) justapostas na operação de análise”.

³ Brincadeira do Tambor de Crioula do Maranhão – doravante BTCM.

A AD, como metodologia de análise, possibilitou um trajeto que, num primeiro momento, tomou-se a cultura dos tambores maranhenses no sentido *lato* para a constituição do *corpus* e, no segundo momento, procedeu-se à desuperficialização e desnaturalização, conhecendo e reconhecendo o material a ser analisado. Este movimento já produziu um primeiro recorte deste processo: a posição coreira da BTCM.

No terceiro momento de análise, foi possível começar a estabelecer relações dos dizeres que transitam/organizam/estabelecem-se neste a partir da posição sujeito. Assim, procurou-se ler/ver/descrever e interpretar o processo discursivo, dinâmico, constitutivo deste dizer da posição sujeito da BTCM de Ponta de Rua, que se sucedeu pela análise do sistema de relações de substituição, paráfrases, polissemias, silenciamentos, que funcionam entre elementos significantes em uma Formação Discursiva dada.

Para a Análise do Discurso, a interpretação corresponde a uma posição de trabalho que:

[...] não supõe de forma alguma a possibilidade de algum cálculo dos deslocamentos de filiação e das condições de felicidade ou de infelicidade eventuais. Ela supõe somente que, através das descrições regulares de montagens discursivas, se possa detectar os momentos de interpretações enquanto atos que surgem como tomadas de posição, reconhecidas como tais, isto é, como efeitos de identificação assumidos e não negados. (PÊCHEUX, 2012, p. 57).

Ou seja, a posição de trabalho da AD não se prende a condições de cronologia de acontecimentos sequenciados, mas que o analista possa, através de descrições regulares de montagens discursivas, tomadas de posições relacionadas nas condições de produção, realizar a interpretação a partir da composição do dispositivo analítico.

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 AD, 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.

Por outro lado, Orlandi (2007, p. 149) afirma 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.

O analista não cria nem nega, mas, em seu gesto de interpretação, busca a compreensão a partir de algum ponto, porque existem inúmeras outras possibilidades para uma análise, através da linguagem em funcionamento sujeita à falha.

É na interpretação da BTCM, da memória e dos esquecimentos aí presentes, que se constitui este trabalho, em que se observam os efeitos de sentidos provocados pela posição sujeito brincante coreira da BTCM de Ponta de Rua do Maranhão.

Em Neckel e Gallo (2011, p. 139), sobre a AD:

A primeira coisa que podemos dizer a respeito do método da AD, conforme proposta por Michel Pêcheux, é que o exercício de leitura, interpretação e análise constitui também um exercício de formulação. Isso porque não há uma lista de procedimentos a serem reproduzidos na observação de um objeto previamente separado para ser submetido a análise, como acontece em outros modelos científicos.

No movimento de análise proposto pela AD, mobilizando os dispositivos teóricos da AD e analíticos na interpretação das materialidades que compõem o recorte e o *corpus* formulando e reformulando sobre/pelos efeitos de sentidos é que o analista distancia-se e consegue perceber como a subjetivação dos sujeitos perpassa o real e a realidade. Como no caso específico do sujeito brincante coreira da BTCM, espaço político de se mostrar, através da dança/brincadeira.

No processo de análise desta tese, ou seja, a análise da posição sujeito brincante coreira e os efeitos de sentidos produzidos na saia/corpo que envolve e recobre o sujeito coreira, buscou-se o contraponto da dançante do Tambor de Mina, que também usa a saia em sua vestimenta. Além disso, compreendeu-se em que medida a saia determina o espaço dessa posição sujeito coreira/dançante da condição mulher nos tambores.

Observa-se que os deslizamentos dos sentidos produzem efeitos de transparência, ao mesmo tempo que deixa claro as zonas de opacidade dos sentidos e a singularidade das discursividades. O que permite, ao analista, perceber as suas materialidades significantes como imbricações materiais (LAGAZZI, 2009) que, se em um momento se aproximam, em seus sentidos e se distanciam em suas particularidades/opacidades.

Como condições de produção do discurso analisado nesta tese, apresenta-se a BTCM, que se constitui, discursivamente, de uma manifestação cultural afro-maranhense. Provavelmente, esta brincadeira surgiu nos primeiros anos do século XX, após a Abolição da Escravatura e da Proclamação da República. A BTCM era realizada em louvor a São Benedito, santo da Igreja Católica, para o pagamento de promessas por graças alcançadas, tendo sua memória no Batuque das Senzalas.

Constatou-se, no decorrer da pesquisa, que novos desdobramentos foram reinscrevendo a BTCM num jogo de limitações e conquistas de espaços para a manifestação denominados BTCM da Conterraneidade, BTCM Patrimônio Cultural e BTCM de Ponta de Rua, que prontamente estão descritos no texto esta tese.

Para situar o leitor desta tese da posição sujeito analista que se inscreve frente ao *corpus* BTCM de Ponta de Rua, faz-se necessário voltar ao momento em que ocorreu o estranhamento que implicou uma pergunta que permeia esta análise: como a posição sujeito coreira, revestida pelas memórias de um percurso da África, chega à sua condição de mulher nos dias atuais? É possível afirmar que há um transcorrer de tempo, porém será que há uma mudança de posição? Há um deslocamento de sentidos?

Estas perguntas foram provocadas durante as festividades alusivas ao dia do Tambor de Crioula, comemorado dia 18 de Julho de 2013, na Praça Maria Aragão, no centro de São Luís. Nesse dia, vários grupos da BTCM estavam presentes quando se observou, em uma brincadeira, dois rapazes vestindo a saia de coreira e brincando na roda com outras coreiras, fazendo parte e inscrevendo-se na posição sujeito brincante coreira.

Diferentemente das rodas de tambor de crioula formadas por coreiras senhoras, de pele escura, de idade mais avançada (nos grupos que brincam em louvor a São Benedito nos pagamentos de promessas ou nos que se apresentam “patrocinados” pelo IPHAN), nesse dia, estavam ali dois rapazes usando as longas e coloridas saias de chita, girando na roda, inscritos e brincando na posição sujeito brincante coreira da BTCM.

Observou-se as demais coreiras procurando ver como elas reconheciam/identificavam estes homens vestindo saias de coreiras e como elas se relacionavam com estes brincantes em particular. Percebeu-se que nenhuma ação por elas realizada, durante a brincadeira, indicava estarem afetadas pelo fato de serem eles homens e estarem fazendo parte da brincadeira como coreiras e não como tocadores ou cantadores, estas posições que segundo a leitura costumaz, até então, eram assumidas pelo contingente masculino que queria fazer parte da brincadeira.

O estranhamento, referido anteriormente, foi determinado por efeitos de sentido inscritos na posição sujeito não brincante, posição em que esse gesto de leitura⁴ constituía-se/produzia-se fora da roda, não brincando, mas assistindo pelo Sujeito-leitor. Este, interpelado

⁴ O sujeito frente a uma unidade significativa, frente ao texto, procura, através de gestos de leitura, reconstruir os sentidos que ali textualizam-se, neste entendimento, “a interpretação é um gesto” (ORLANDI, 1995, p. 18), e a leitura é o “caminho material para se chegar à interpretação” (FERREIRA, 2001, p. 19).

ideologicamente, produzia interpretações controladas e administradas pelas formações sociais que sedimentavam certos sentidos para coreira e rejeitavam outros.

Percebeu-se que havia a possibilidade de um gesto de leitura, como gesto analítico, em que a saia da coreira envolve/veste um corpo discursivo coreira, constitutivo desta leitura que articula a interpretação de que as coreiras interpretam-se e significam-se não só como mulheres que vestem uma saia, mas uma posição sujeito mulher que se constitui coreira envolvida/(re)vestida por efeitos de sentidos atravessados pela história e configurados no histórico que se sustenta sobre uma materialidade.

Nesse sentido, é do gesto de leitura de uma posição sujeito não brincante/analista que se inscreve para interpretar, recortar a posição sujeito coreira na BTCM de Ponta de Rua, buscando compreender as determinações sócio-históricas dessa posição, independentemente das questões de gênero, direcionando para uma posição política.

Nesta empreitada de analisar as condições que autorizam a inscrição na posição sujeito coreira da BTCM de Ponta de Rua, observou-se que ocorre reiteradamente uma tentativa de sobreposição do discurso oriundo do colonizador europeu, como uma imposição frente às condições de existência do afro-maranhense, constituindo-se de um embate, em que se tem o poder *versus* a resistência.

A seguir, no título Conceitos Norteadores noções sobre teorias mobilizadas, busca-se compreender o funcionamento da BTCM e, mais especificamente, a posição coreira. Para isso, recorre-se aos conceitos fundadores da Análise de Discurso (PÊCHEUX, 2010), (ORLANDI, 2002) e (HENRY, 2010) com as formulações de desidentificação (INDURSKY, 2007), arquivo, ruptura (ZOPPI-FONTANA, 2002), textualização (GALLO, 2008), imbricação, materialidade significativa (LAGAZZI, 2009), corpo discursivo (LEANDRO FERREIRA, 2013), discurso artístico, tecedura, tessitura, projeções sensíveis (NECKEL, 2004 e 2010).

Este trabalho de tese compõe-se em sete partes, na organização capitular que se inicia pela Introdução, que tem por objetivo situar o leitor na pesquisa realizada, nas teorias mobilizadas, nos autores enfocados, nas condições de produção da realização deste trabalho de tese de doutorado, bem como na organização dada para a compreensão do texto.

Dando continuidade ao texto de Conceitos Norteadores, apresenta-se a Cultura numa perspectiva de inserções teóricas a fim de compreender as diferentes denominações e relações que, neste trabalho de tese, subsidiaram a compreensão do processo de inscrição dos sujeitos. Além disso, compreende-se o mecanismo de acesso à cultura mobilizado pela cultura afro-maranhense, concepção de cultura que será seguida no decorrer do texto.

Assim, importa apresentar alguns autores que proporcionaram o acesso à discussão dos conceitos de cultura de uma forma mais discursiva. Para isso, foram estudados autores com o pensamento mais voltado à corrente do materialismo histórico, destacam-se: BAUMAN (2012) e EAGLETON (2005), para pensar a ambivalência e o paradoxo que impossibilitam uma definição fechada de cultura.

Nesse pensamento, segundo a ambivalência da cultura, é possível a discussão sobre o confronto entre o poder (representado pelas determinações sobre a manifestação do tambor) e a resistência do manifestar (representado pelas transformações e mudanças sofridas pelas manifestações do tambor).

A escolha desses autores responde à necessidade de conversar com o pensamento da filiação da AD, que apresenta um pensamento mais dialógico. Traz-se para este debate também a concepção de hibridismo (HALL, 2003.), mestiçagem (CANCLINI, 2003), (DARCY RIBEIRO, 1995), (CATTANI, 2007), (MUNANGA, 1999); sincretismo (FERRETI, 2013); para acolher a africanidade brasileira, buscou-se a Epistemologia da Ancestralidade (OLIVEIRA, 2002), numa perspectiva de compreender os movimentos políticos discursivos que remontam as disputas de poder *versus* resistência, observados pelos tambores.

No terceiro capítulo, Tambores do Maranhão – sujeito do discurso – tecedura, detalha-se o percurso da manifestação Tambor de Crioula desde as suas supostas filiações com os cultos africanos N’jira (que já utilizavam um instrumento musical semelhante ao tambor para animar e promover o acesso desse sujeito africano com o divino), analisando os movimentos do discurso entre a paráfrase e a polissemia, para perceber de que forma as manifestações do tambor podem ser interpretadas sob o discurso religioso e sob o discurso artístico (NECKEL, 2004).

Tais observações buscam aproximação com discurso artístico do Tambor, enquanto materialidade determinada no processo de Tecedura (NECKEL, 2004). A Tecedura funciona pelas redes de memórias de diferentes materialidades. Esse capítulo terá um desdobramento em subitens, visando proporcionar ao leitor a compreensão dos movimentos de negociação que irão se seguindo num percurso compreendido pela historicidade, demonstrando que as mudanças não ocorreram cronologicamente, mas seguindo os movimentos próprios do discurso como uma forma de ajustar politicamente a BTCM.

Percebe-se que, historicamente, na BTCM, a cada impedimento para a realização da manifestação, por parte do colonizador europeu⁵, ocorreu uma nova forma de em um movimento que se denominou, nesta tese, “negociação”. Assim, será historicizada a trajetória de negociações da manifestação do tambor do Maranhão desde o Batuque das Senzalas, no âmbito das fazendas nas plantações de algodão, arroz, cana, etc. para as formações do Tambor de Mina e Tambor de Crioula como representantes das manifestações de ritual ao toque do tambor.

Seguindo, apresenta-se mais detidamente os desmembramentos do Batuque das Senzalas em Tambor de Mina e seus efeitos em suas redes de sentidos que evocam as religiões afro-brasileiras e suas peculiaridades em rituais de incorporação de entidades no Maranhão.

Nessa esteira, são descritos também os Povos de Rua, um seguimento que reúne Terecô e Umbanda designando aquelas entidades ligadas à linha negra, às entidades que se identificam com os hábitos humanos de beber, fumar, gostar de música, paixões, amores, etc. Estas entidades são compostas por ciganas, família de Légba, ou Légua, pombo giras, entre outros, que são chamados povos de rua. Talvez assim designadas por trabalharem com oferendas que são colocados em encruzilhadas, ou lugares ermos, fora das casas, nos terreiros⁶, nas ruas.

Após detalhar os movimentos de negociação do Tambor de Mina, prossegue-se com o Tambor de Crioula, a apresentação do *corpus* da análise com as suas materialidades significantes e imbricações discursivas e materiais que implicam uma série de negociações que se sucedem pela adoção do louvor a São Benedito para o pagamento de promessas por graças: O Louvor a São Benedito – como a 2ª Negociação entre as proibições das manifestações afro-brasileiras e a possibilidade de sobrevivência pelo discurso religioso cristão; depois a Conterraneidade do baixadeiro – como a 3ª Negociação entre os costumes afro-brasileiros dos migrantes da Baixada Ocidental Maranhense para a cidade de São Luís e suas limitações pelos diferentes costumes; depois o Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil – com a 4ª Negociação, quando a BTCM recebe um registro civil, uma identidade jurídica que determina as condições de apresentação dos grupos mediante e condicionando ao pagamento de subvenções públicas dos órgãos da cultura. E, finalmente, a brincadeira de Ponta de Rua como a 5ª Negociação, que

⁵ Compreende-se, para este estudo, que o colonizador europeu se representa como uma força, um poder de dominação que dita a ordem a ser seguida no Brasil como colônia portuguesa.

⁶ Espaço de fora, assim também são chamados os locais, casas, barracões definidos para o exercício dos cultos afro-brasileiros.

parece se completar na reunião de pessoas afetas ao batuque dos tambores, a roda das coreiras, a brincadeira sem compromisso com ritual e reverenciando o tambor durante a punga executada pelas coreiras. Isto acontece na calçada, nos cantos, becos, ruelas, ou bares sem distinção de lugar, na rua.

No quarto capítulo, “Saia – enunciado – tessitura”, apresenta-se a saia como uma materialidade significante de um espaço de possibilidade do dizer/enunciado, revestindo a posição sujeito brincante coreira, corporificando essa posição como uma configuração no repetível histórico.

A saia é lida na dimensão da mulher afro-brasileira num existir/significar enquanto posição sujeito, portanto, de uma construção social e política do sentido da mulher afro-brasileira inscrita na ancestralidade africano-brasileira. A saia imprime-se no processo de Tessitura (NECKEL, 2004) no funcionamento, na estrutura do dizer, ressoando as redes de memória/Tecedura do tambor.

Logo após, segue o recorte da pesquisa: Saia – coreira-homem na brincadeira de ponta de rua. É nesse recorte que é possível compreender o corpo no espaço no batuque, o batimento lugar/tambor espaço/coreira como o próprio sentido das imbricações materiais e negociações de resistência do tambor de crioula frente às (trans)formações do BTCM.

Prosseguindo, está o capítulo quinto, intitulado Do corpo africano à(há) produção de sentido da posição/condição mulher, uma interpretação da teoria para a produção de sentidos da posição sujeito coreira e a condição mulher afro-brasileira com um corpo discursivo que transcende as questões de gênero e que funciona como uma construção política, cultural.

No sexto capítulo, enfocam-se as projeções sensíveis. Buscou-se analisar os efeitos de sentidos produzidos na BTCM no momento da coreografia da punga pelas imbricações do discurso do colonizador europeu. Este discurso promoveu determinações pontuais de permissão e proibição em detrimento do brincar, que se desenvolve como um fazer despretensioso.

Repleto de opacidade, este fazer, prene de sentidos, move a memória da ancestralidade, os gestos, os rodopios e os requebros das coreiras, a sensualidade no toque dos ventres ao som dos tambores, das toadas e das palmas que vazam as determinações. Suscita aqui, portanto, uma interpretação pelo o atravessamento, daí a necessidade de se recorrer à noção de Projeções Sensíveis (NECKEL, 2010).

As Considerações Finais – Entre tambores maranhenses a saia da coreira-homem pode brincar, apresenta-se um movimento com a finalidade de produzir o necessário efeito de fecho com as conclusões preliminares à apresentação da defesa desta tese, que admite a possibilidade de sugestões da banca para o fechamento definitivo do texto.

2 CONCEITOS NORTEADORES

Esta tese analisa, teoricamente, a BTCM, tendo como dispositivo teórico e analítico a AD Francesa peuchetiana, bem como o estudo da cultura, entendida aqui como processos simbólicos que se constituem, formulam-se e circulam discursivamente.

2.1 DA ANÁLISE DE DISCURSO

Para o desenvolvimento desta tese, é fundamental a AD francesa desenvolvida por Michel Pêcheux na França, a partir da década de 70, e trazida para o Brasil por Eni Orlandi na década de 80, tendo por continuidade as pesquisas no campo das Ciências da Linguagem, que se materializa na diversidade de *corpus* analítico em AD. Segundo Orlandi (2002, p. 15):

A Análise de Discurso, como seu próprio nome indica, não trata da língua, não trata de gramática, embora todas essas coisas lhe interessem. Ela trata do discurso. E a palavra discurso, etimologicamente, tem em si a ideia de curso, de percurso, de correr por, de movimento. O discurso é assim palavra em movimento, prática de linguagem: como o estudo do discurso observa-se o homem falando.

As considerações teóricas da pesquisadora permitem entender que o discurso, como palavra em movimento, constitui-se em fonte de estudo da prática da linguagem enquanto processo; desta forma, nota-se a importância de analisá-lo em ação, ou seja, como prática eminentemente humana tanto enquanto processo quanto em análise. Deste movimento, configuram-se diversos recortes e olhares constituídos nas interpretações advindas de leituras constitutivas de práticas metodológicas, as quais sustentam a teoria da AD.

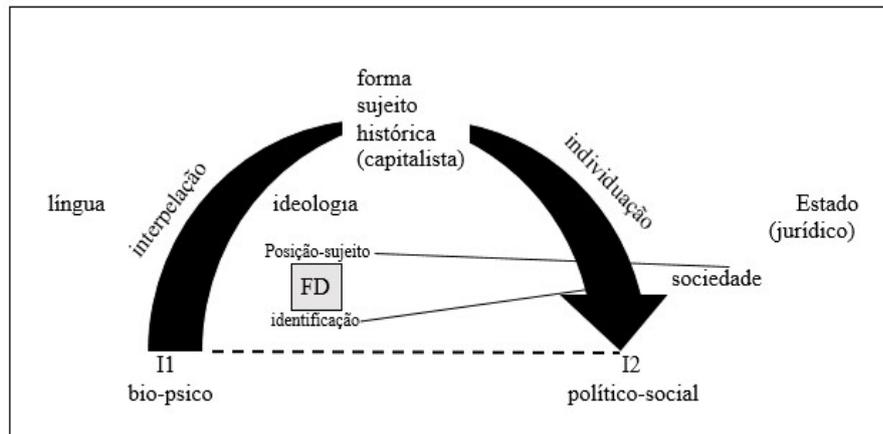
Tal entendimento torna-se possível ancorando-se nas enunciações de Pêcheux (2010), nas quais o teórico afirma que o discurso “não se trata necessariamente de transmissão de informação entre A e B, mas, de modo mais geral, de um efeito de sentidos entre os pontos A e B” (PÊCHEUX, 2010, p. 81). Ou seja, “efeito de sentidos entre locutores” (ORLANDI, 2004, p. 69). Tais pressupostos sustentam a compreensão de que a natureza da AD está voltada aos processos e não às categorias. É em Pêcheux (2010, p. 81) que se encontra tal deslocamento no olhar do pesquisador, em que o processo estabelece relações analisáveis:

O que funciona nos processos discursivos é uma série de formações imaginárias que designam o lugar que A e B se atribuem cada um 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

relações entre as situações (objetivamente definíveis) e as posições (representações dessas situações).

Assim como o referido deslocamento estabelece um norte para a perspectiva teórica discursiva, também implica o próprio analista em seu gesto de interpretação/compreensão. Desta maneira, tal deslocamento incide em conceber os interlocutores como foco do processo discursivo, e, assim, incide-se em análise constitutivas da interpretação, que é configurada da posição em que os interlocutores assumem para se significar/significando-se no e do discurso. Tal processo de significação é sintetizado por Orlandi (2012, p. 229) quando apresenta, esquematicamente, o processo de constituição do sujeito.

Figura 1 - Processo de Constituição do Sujeito I Interpelação



Fonte: Orlandi (2012, p. 229).

Orlandi (2008, p. 107) assim explica:

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.

Uma vez interpelado em sujeito, o indivíduo é assujeitado às determinações da formação discursiva e ideológica, que proporcionarão a leitura e a interpretação, uma vez que sujeito e sentido se constituem constituindo-se.

O esquema orlandiano ilustra o processo deflagrado pelo deslocamento deste indivíduo bio-psico, que é interpelado pela ideologia em sujeito. Configura-se, assim, a forma-

sujeito histórica capitalista. Essa forma-sujeito sofre os efeitos dos aparelhos ideológicos do estado (ALTHUSSER, 1989), processo este que Orlandi nomeia de processo de individuação. O político-social é assim uma posição-sujeito dentre outras possíveis. Para Pêcheux (2009, p. 141), sujeito da AD é o sempre já sujeito:

Na verdade, o que a tese “a Ideologia interpela os indivíduos em sujeitos” designa é exatamente que “o não-sujeito” é interpelado-constituído em sujeito pela Ideologia. Ora, o paradoxo é, precisamente, que a interpretação tem, por assim dizer, um efeito retroativo que faz com que todo indivíduo seja “sempre-já-sujeito”.

Desta forma, não há como evitar a determinação ideológica em que o sujeito constitui-se. E, mesmo que pudesse haver, ainda assim, ao “fugir”, o sujeito teria de “optar” por uma “rota de fuga”, e, nesta e desta “rota”, estar-se-ia interpelado, conseqüentemente, não há “escapatória” às filiações possíveis. Neste entendimento, constitui-se o sempre-já-sujeito de uma ou de tantas outras filiações possíveis, que tecem, produzem e criam as “rotas”. Portanto o discurso se tece dos efeitos de sentido produzidos entre interlocutores, inevitavelmente, interpelados.

Pela interpelação, o sujeito inscreve-se e é inscrito nas formações discursivas que determinam como e quais serão os efeitos de sentidos que ali são produzidos e ou lidos/interpretados. Para Pêcheux (2009, p. 147), as formações discursivas são “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”.

Neste processo, na tomada de posição, o sujeito produz os sentidos possíveis, dada a posição configurada em determinada formação discursiva, na qual pode se estabelecer uma relação de assujeitamento-**identificação**; ou numa relação de afastamento-**contra-identificação**; ou mesmo de deslocamento-**desidentificação**, estes movimentos configuram-se nos limites das formações discursivas.

Segundo Indursky (2007, p. 187):

A primeira tomada de posição aponta para uma plena identificação do sujeito do discurso com os saberes da FD que o afeta; ou seja, o sujeito identifica-se plenamente com a FD em que tais saberes estão inscritos. Diria que, neste caso, o sujeito reproduz o conhecimento. A segunda tomada de posição sinaliza uma identificação com restrições, dúvidas, discordâncias, questionamentos, afastamentos, contestações; trata-se de uma contra-identificação com os saberes da FD e sua forma-sujeito; este é o espaço para o surgimento de diferentes posições-sujeito no âmbito de uma FD e é a partir destas novas posições sujeito que o saber começa a ser transformado e a diferença e a divergência são introduzidas no âmbito de uma FD. E a terceira tomada de posição marca a desidentificação do sujeito com a FD em que está inscrito, ou seja,

o grau de divergência é tão grande que o sujeito desidentifica-se com a FD e sua forma-sujeito para identificar-se com outra FD e, conseqüentemente, com outra forma-sujeito. Diria mesmo que suas divergências são da ordem do antagonismo e seus questionamentos já são produzidos de um outro lugar, de fora da FD. A desidentificação sinaliza que, de fato, o sujeito já identificou-se com outro domínio de saber, com uma outra ideologia, com uma outra forma-sujeito.

Assim, o indivíduo, sempre já sujeito interpelado pela ideologia como sujeito por uma formação discursiva, e por essa formação discursiva determinado na posição sujeito, estabelece uma relação de aproximação por identificação. Quando se coloca numa posição de repulsa, afastamento e diferença, é chamado de relação de contra-identificação; ou ainda, quando não há identificação com o que está acontecendo, ainda que afetado, estabelece uma relação de desidentificação. Conforme explica Orlandi (2004, p. 50):

A forma-sujeito histórica que corresponde à da sociedade atual representa bem a contradição: é um sujeito ao mesmo tempo livre e submisso. Ele é capaz de uma liberdade sem limites e uma submissão sem falhas: pode tudo dizer, contanto que se submeta à língua para sabê-la. Essa é a base do que chamamos assujeitamento.

No movimento de leitura e interpretação, a forma-sujeito determina hegemonicamente os efeitos de sentido. As marcas produzidas pelas determinações históricas e sociais são o material de análise. Orlandi (2004, p. 18) afirma que “o gesto da interpretação se dá porque o espaço simbólico é marcado pela incompletude, pela relação com o silêncio. A interpretação é o vestígio do possível”, permitindo que se compreenda, ou melhor se empreenda uma tentativa de acesso como um gesto de compreensão dos dizeres. Assim se autoriza assumir uma possível posição na filiação, nas possíveis relações que vão se constituindo e na formação das redes de sentidos, proporcionados por um contingente que envolve sentidos e significantes numa possibilidade de interpretação.

Pêcheux (2009, p. 165) considera teoricamente a respeito destes aspectos, encaminhando a discussão para a tarefa do analista em proceder uma leitura entre os espaços de interpretação do discurso. O autor ainda considera a posição sujeito como este espaço de reformulação parafrástico, em que o sujeito constitui-se de um imaginário linguístico, de um corpo discursivo.

Orlandi (2007, p. 149) reitera as palavras de Pêcheux, elegendo a interpretação como basilar para descrever, conhecer e reconhecer a relação entre língua e ideologia:

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 sujeito 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.

Com isso, percebe-se a importância da interpretação na AD. O analista não cria nem nega em seu gesto de interpretação, mas sim busca a compreensão a partir das marcas das regularidades no dizer, ou melhor, na linguagem entendida aqui como entremear, um tramar, e portanto, sujeita à falha.

A AD compreende que a linguagem é inscrita, e tal inscrição determina o modo da constituição do sujeito e do sentido, significando-o e significando-se, registrando seus efeitos de sentido histórico-psico e socialmente, inscrevendo este sujeito. Para que isso ocorra, o assujeitamento se dá em uma dimensão do imaginário do sujeito e para o qual reitera marcas de identificação que se configuram a partir de dois processos discursivos, a saber: parafrásticos ou 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”. Logo, enquanto os processos parafrásticos levam a manutenção de uma forma de dizer a uma marca que se repete/reproduz reforçando o dizer pela forma, o processo de polissemia se apresenta como a possibilidade do dizer em formas diversas, sem, contudo, desviar-se o sentido proposto.

Tais funcionamentos processam-se simultaneamente, pois a definição dos processos parafrásticos e polissêmicos é puramente didática, já que tais definições, em separado, servem para caracterizar modalidades do discurso. Já em funcionamento, articulam-se e interdependem-se, assim como não há como identificar luz sem ser a partir da escuridão, não há como produzir efeitos de sentido polissêmicos sem sustentá-los em uma relação de contradição constitutivo aos parafrásticos.

Assim, Orlandi (2002, p. 86) enfatiza que o postulado de que o que caracteriza o discurso, antes de tudo, não é o seu tipo, mas sim o modo de seu funcionamento. Orlandi (1999, p. 24) mantém a necessidade de relacionar funcionamento e tipo:

Assim, o tipo autoritário é o que tende para a paráfrase (o mesmo) e em que se procura conter a reversibilidade (há um agente único: a reversibilidade tende a zero), em que a polissemia é contida (procura-se impor um só sentido) e em que o objeto do discurso (seu referente) fica dominado pelo próprio dizer (o objeto praticamente desaparece).

O discurso polêmico é o que apresenta um equilíbrio tenso entre polissemia e paráfrase, em que a reversibilidade se dá sob condições, é disputada pelos interlocutores, e em que o objeto do discurso não está obscurecido pelo dizer, mas é direcionado pela disputa (perspectivas particularizantes) entre os interlocutores, havendo assim a possibilidade de mais de um sentido: a polissemia é controlada. O discurso lúdico, que é o terceiro tipo, é aquele que tende para a total polissemia, em que a reversibilidade é total e em que o objeto do discurso se mantém como tal no discurso. A polissemia é aberta. O exagero do discurso autoritário é a ordem no sentido militar, o do polêmico é a injúria e o exagero do lúdico é o *non sens*. Em nossa forma de sociedade atual, o discurso autoritário é dominante, o polêmico é possível e o lúdico é ruptura.

É possível perceber que, dentre esses três grandes funcionamentos do discurso: o autoritário, o polêmico e o lúdico, os processos de paráfrase e polissemia apresentam-se para que deles o analista detecte a relação estabelecida entre efeitos de sentido. O analista precisa saber que tais relações não podem ser lidas de forma estanque ou compartimentadas, pois, enquanto a paráfrase determina o tom, a aproximação entre as regularidades discursivas, a polissemia proporciona a diversidade. Nesta tensão, entreabrem-se falhas que o analista consegue descrever e interpretar.

O efeito provocado pela tensão dos processos de paráfrase – que se diz na aproximação e o processo de polissemia – que provoca a dispersão, pode ser melhor compreendido pelo analista no batimento na reversibilidade, no funcionamento do discurso, pois é nele em que se tem as possibilidades de expansão dos efeitos de dizeres outros, o que não significa quaisquer dizeres.

Enquanto a paráfrase controla, resguardando a interpretação, a dispersão da polissemia beira o *non-sens*, e na interlocução constituem-se sentidos que configuram dizeres envolvidos do que o sujeito acredita serem desenfreados, difusos e dispersos. É no funcionamento do discurso que se torna possível, ao analista, descrever e interpretar o trajeto de sentidos em que se inscreve o sujeito afetado.

Nesta esteira, e ainda tratando do efeito das tensões provocados pelos processos de paráfrase e polissemia, as condições de produção do discurso compreendem fundamentalmente os sujeitos, em suas posições e a situação, proporcionando sempre uma possibilidade de análise única a cada analista e a cada análise, em que se incluem o panorama sócio-histórico e ideológico.

Para alcançar o nível do poder dizer, a brincadeira obedece a alguns critérios questão 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 punção – 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”, mas que significa e dá sentido à prática. Esse “não dito” se relaciona a uma memória discursiva, como em Pêcheux (2010, p. 52), em que

a memória discursiva seria aquilo que, face a um texto que surge como acontecimento a ler, vem estabelecer os “implícitos” (quer dizer, mais tecnicamente, os pré-construídos, elementos citados e relatados, discursos transversos, etc.) de que sua leitura necessita.

Para pensar nos implícitos a que Pêcheux se refere, relacionados à memória, discursivamente, é necessário recorrer ao conceito de esquecimentos. Pêcheux (2009, p. 162) esclarece:

Concordamos em chamar esquecimento nº2 ao “esquecimento” pelo qual todo sujeito-falante “seleciona” no interior da formação discursiva que o domina, isto é, no sistema de enunciados, formas e seqüências que nela se encontram em relação de paráfrase. [...] Por outro lado, apelamos para a noção de “sistema inconsciente” para caracterizar um outro “esquecimento”, o esquecimento nº1, que dá conta do fato de que o sujeito-falante não pode, por definição, se encontrar no exterior da formação discursiva que o domina. Nesse sentido, o esquecimento nº1 remete, por uma analogia com o recalque inconsciente, a esse exterior, na medida em que – como vimos – esse exterior determina a formação discursiva em questão.

Ao mencionar os esquecimentos, há como se focar a memória, pois, na medida em que se produz um esquecimento do nível 1, ou do nível 2, produz-se uma memória que esteja no nível do pré-construído e, supostamente, selecionado ou em um nível incontornável.

Para Pêcheux (2011), a materialidade discursiva remete-se às condições de produção do discurso. Haja vista que remete o discurso a toda uma conjuntura de aspectos que podem agregar dados à leitura deste. Orlandi (2002, p. 53) explica: “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 linguístico-histórica, significativa”.

A noção de forma material para a AD abre a possibilidade de se conduzir uma análise. Refere-se, portanto, à língua funcionando na história, na sociedade, imbricando sujeito e história, ambos em processo. Para cada analista, isso ressoará com um efeito de sentido próprio para condições de produção específicas.

Dessas materialidades em que o discurso se encontra, também reverberam sentidos. Assim o conhecimento das condições de produção destas materialidades é constitutivo do processo de análise, bem como de leituras e interpretações. A AD propõe-se, enquanto teoria, como o modo em que estes sentidos se fazem dizer, interpretar, formulando também rotas a serem perseguidas na análise.

Desta forma, as materialidades – prenes de sentidos – tornam-se significantes para as análises frente ao foco do analista. Conforme afirma Lagazzi (2011, p. 401), identificar essa relação de significação é perceber como o sentido se elabora como materialidade significativa:

Chamo a atenção para a formulação “materialidade significativa”, 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 significativa 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 significativa, na história. Materialidades prenes de serem significadas. Materialidade que compreendo como o modo significativo pelo qual o sentido se formula.

Assim, na perspectiva discursiva, a materialidade significativa nem sempre recai sobre a linguagem, sobre as formas materiais, como a imagem, ou ainda em outras tessituras, igualmente prenes de sentidos determinados pelo discurso e passíveis de interpretação atravessados pela língua.

Nessa esteira, é possível observar que as materialidades significantes não se prendem em uma só forma, em um só processo de formulação. Há de se encontrar, na intersecção de materialidades (LAGAZZI, 2009), a marca discursiva que se está analisando para se vislumbra as imbricações. Quanto à imbricação, Pêcheux (2010, p. 199) afirma:

Pode-se dizer que a imbricação (e de modo mais geral a recursividade) é a condição que assegura a homogeneidade teórica e metodológica entre o enunciado e qualquer formação mais complexa, de tal modo que, todas as relações se efetuam num mesmo sistema, que se marca pelo encaixe do grafo do enunciado determinante no grafo do enunciado matriz.

O discurso, conforme já dito, apresenta-se revestido de diversas camadas, que vão sendo formadas das experiências discursivas e que compõem o sujeito e sua subjetividade. Dessa forma, as materialidades e as imbricações apresentam as marcas que compõem, formam e dividem o discurso simultaneamente.

[...] um discurso não apresenta, na sua materialidade textual, uma unidade orgânica em um só nível que se poderia colocar em evidência a partir do próprio discurso, mas que toda forma discursiva particular remete necessariamente à série de formas possíveis, e que essas remissões da superfície de cada discurso às superfícies possíveis que lhe são (em parte) justapostas na operação de análise, constituem justamente os sintomas pertinentes do processo de produção dominante que rege o discurso submetido à análise (PÊCHEUX, 2010, p. 106).

Nesse pensamento, é possível perceber a possibilidade de determinadas leituras, pois assim o analista compreenderia a existência e a produção de sentidos das variadas imbricações que se justapõem, produzindo os efeitos de sentido em sua complexidade de relações – rede que permite a visualização de suas tramas dos enunciados.

Esta tese propõe-se a evidenciar as possibilidades de sentidos produzidos em processo das diversas remissões (associações) das superfícies no batimento dos processos dos discursos de poder e resistência, que estão em constante tensão e que são as imbricações das materialidades.

Nessa esteira, Lagazzi (2009, p. 68) parte das materialidades significantes do discurso para o seu funcionamento na imbricação, ou no imbricamento delas:

O batimento estrutura/acontecimento referido a um objeto simbólico materialmente heterogêneo requer que a compreensão do acontecimento discursivo seja buscada a partir das estruturas materiais distintas em composição. Realço o termo composição para distingui-lo de complementaridade. Não temos materialidades que se complementam, mas que se relacionam pela contradição, cada uma fazendo trabalhar a incompletude na outra. Ou seja, a imbricação material se dá pela incompletude constitutiva da linguagem, em suas diferentes formas materiais. Na remissão de uma materialidade a outra, a não-saturação funcionando na interpretação permite que novos sentidos sejam reclamados, num movimento de constante demanda.

Em Pêcheux (2010), toda forma discursiva particular remete necessariamente a uma série de formas possíveis justapostas em superfícies que formam cada discurso passíveis de análise. Já para Lagazzi (2009), quando trata do imbricamento das materialidades significantes, essas superfícies não são complementares, mas se relacionam pela contradição que é constitutiva do discurso.

Nesta pesquisa, este processo de imbricação é percebido na BTCM, em cuja análise buscou-se perceber o funcionamento ora do discurso autoritário pelo religioso de louvor ao santo da igreja católica, ora do discurso lúdico pelo discurso artístico da brincadeira das coreiras ao som do tambor com o São Benedito.

Esta mobilidade da manifestação do Tambor de Crioula, entre as representações do discurso religioso e o discurso lúdico da brincadeira, faz-se perceber pelos processos parafrásticos e polissêmicos, na medida em que permitem a aproximação do louvor ao São Benedito aos rituais religiosos da igreja católica, em reverência aos santos ao modo de uma forma africanizada com a brincadeira entoada pelos tambores. Ao mesmo tempo e no mesmo nível, mas em outra dimensão, os mesmos processos de paráfrase e polissemia provocam, ou evocam, a brincadeira de pessoas que rodopiam, cantam e convidam as outras para a brincadeira na roda do tambor com as companheiras coreiras. Aqui a imagem do santo é afrodescendente e está na roda brincando.

Para Huizinga (2010, p. 3) “depois de *Homo faber* e talvez ao mesmo nível de *Homo sapiens*, a expressão *Homo ludens* merece um lugar em nossa nomenclatura. [...] Seria óbvio, considerar "jogo" toda e qualquer atividade humana” reiterando a presença do fator lúdico como primado humano, diria na formulação de regras de convivência entre as pessoas sobretudo quando os autores fazem a transposição desse fazer *ludens* para a vida cotidiana.

Assim, determinações que estabelecem o que pode e o que deve ser dito neste fazer-se humano constitutivo do jogo potencializados na dimensão do lúdico, no compartilhar, na interação, no ritual do jogo, produto da socialização. Tais afirmações podem ser lidas, interpretadas em Huizinga (2010, p. 13):

Todo jogo se processa e existe no interior de um campo previamente delimitado, de maneira material ou imaginária, deliberada ou espontânea. Tal como não há diferença formal entre o jogo e o culto, do mesmo modo o "lugar sagrado" não pode ser formalmente distinguido do terreno de jogo. A arena, a mesa de jogo, o círculo mágico, o templo, o palco, a tela, o campo de tênis, o tribunal etc., tem todos a forma e a função de terrenos de jogo, isto é, lugares proibidos, isolados, fechados, sagrados, em cujo interior se respeitam determinadas regras. Todos eles são mundos temporários dentro do mundo habitual, dedicados à prática de uma atividade especial.

Desta forma, ao afetar o espaço dos dizeres de jogo com os sentidos advindos do sagrado tem-se configurado um modo de funcionamento neste fazer-se humano no e pelo jogo, no e pela brincadeira, modo determinado pelas condições de produção dos sentidos que serão “respeitados” naquela manifestação, seja ela configurada em uma arena de lutas, mesa de jogo, templo, palco, tela, campo de tênis, tribunal.

Na constituição dos efeitos de sentido produzidos pelo lúdico pode se ler/interpretar ritual. Entretanto, ao se interpretar como ritual afeta-se o jogo com o efeito de sentido de fluidez; fugacidade; momentaneidade específica do momento jogo; no sagrado tem-se o efeito de especificidade de tempo em que estes dizeres circularão e circulam: durante o jogo; durante o

ritual; durante a brincadeira. Especificidade que conforme lê-se em Huizinga não afetam o jogo de sentidos advindos de controle, tem-se os sentidos regras mas o sagrado carrega sentidos do incontrolável, tem-se a paráfrase no repetível das regras e o polissêmico advindo do lúdico e do sagrado, expansão e contenção de sentidos.

Ressalta-se a importância do ritual como processo constitutivo do lúdico, também presente na “negociação” entre os costumes do afro-brasileiro e do colonizador europeu num movimento discursivo de paráfrase e polissemia adota-se a consideração feita por Jesus (2013) acerca de ritual, pois esta colocação evidencia os princípios da AD, enfocando o tripé língua-ideologia-discurso (ORLANDI, 2002, p. 17):

Para além das interpretações conceituais e semânticas, entendo o rito como um modo de existir da linguagem que, por ser fundamentalmente social, constrói uma forma peculiar de abordar os temas da vida de determinado contexto, articulando hábitos, demarcando crenças, simbolizando transições e papéis, momentos ou mesmo posições sócio-políticas, enfim, comunicando de modo verbal ou não-verbal (ou ambos simultaneamente) os princípios e acontecimentos que regem e/ou norteiam os grupos sociais e seus ambientes (JESUS, 2013, p. 44).

Desta forma, presentifica-se o rito mais que um momento de ajustar papéis. Mas, intrinsecamente constitutivo do processo de negociação tomado por Jesus (2013) como princípios em processo.

Tomando para esta interpretação o discurso lúdico como ponto de partida, retomase o funcionamento dos processos de paráfrase e polissemia. O parafrástico funciona como esteira em que se desliza o polissêmico; se este movimento não permite contato, numa relação de desarticulação, estabelece-se o *non-sens*, o efeito do “sem sentido”.

Assim, é possível pensar que, na medida em que o esquecimento nº 2 se processa pela suposta “seleção” pelo sujeito, opera-se o processo parafrástico, enquanto que o esquecimento nº 1 se processa pelo “deslizamento” para a abertura de possíveis sentidos que possam se associar, para o processo polissêmico.

Este movimento incontrolável, porém frágil de deslizamento dos sentidos entre o que pode ser selecionado e o que desliza, ocorre como constitutivo do funcionamento do discurso lúdico e é constitutivo das leituras/interpretações do sujeito em contato com a arte e com o discurso. É desse interpretar que Neckel (2004) produz seu gesto de leitura analisando e descrevendo o Discurso Artístico em sua “predominância do discurso lúdico no DA, porque se constitui na ruptura duplamente, pois dele faz parte, tanto o processo de polissemia quanto o processo discursivo.”

Diante da fluidez com que se apresentam os sentidos do discurso lúdico no Discurso Artístico em que os sentidos deslizam entre o que pode ser considerado a forma, ou a superfície, e o tramear⁷ dos fios da memória, Neckel (2004) propõe-se a descrever e interpretar as rupturas produzidas na relação entre estrutura e funcionamento da discursividade configurada pela arte como um funcionamento predominantemente polissêmico. Através desse funcionamento, pode-se relacionar o Discurso Artístico ao Discurso Lúdico, sustentando-se em diferentes materialidades significantes.

Assim, Neckel (2010, p. 6), para analisar o Discurso Artístico, mobiliza os conceitos de tecedura e tessitura. O primeiro relacionado à trama de fios da memória, constituindo processos de leitura possíveis (e impossíveis) de acordo com os sentidos mobilizados na interpretação; por outro lado, a tessitura materializa, na superfície significativa, 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 significativa (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 significativa. Essa tessitura de funcionamento singular nos “joga” à tecedura polissêmica do artístico, uma memória que funciona pela forma lúdica.

Metaforicamente, tecedura e tessitura já são constituídas na memória do artístico quando se estabelece um olhar sobre os tecelões, sobre a produção da arte, e se percebe que um processo e outro, tecedura e tessitura, não existem nem numa relação de anterioridade, nem numa relação de superioridade. Sobrevivem nos efeitos de sentidos produzidos da/na obra complementarmente. Para a BTCM, a tecedura pode se representar pelo toque do tambor, o toque ancestral, que remete à memória afro-brasilidade, enquanto que a tessitura, ou os processos de funcionamento do discurso pela percussão do tambor, pela coreografia das coreiras, pelo espaço, permite que se perceba a aproximação da brincadeira com os sentidos produzidos por uma dança.

Pensar na BTCM como espaço discursivo é pensar em uma materialidade discursiva na perspectiva peuchetiana, pois a riqueza cultural dos brasileiros afrodescendentes se

⁷Tramear com o sentido de tecer as tramas – tecer as diversas superfícies dos possíveis sentidos.

manifesta enquanto discurso que se faz a partir dos que são afetados por ele, seja pela identificação com a brincadeira, ou seja, os brincantes (ou os não brincantes, mas que assistem às brincadeiras) e para aqueles que não são afetados pela BTCM.

Desta forma, considera-se, na análise da BTCM, o imbricamento do discurso religioso e do discurso artístico como gestos de leitura *a priori*, o que se faz pertinente, neste momento, trazer a discussão sobre as noções de discurso da oralidade e discurso da escrita, seguindo os estudos de Gallo (2008), para o nível da legitimação do discurso.

O gesto de leitura da BTCM filiado ao discurso religioso, pelo louvor ao santo da igreja católica, tendo sido reconhecido como patrimônio da cultura imaterial do Brasil, recebe um registro que oficializa e institucionaliza a brincadeira pelo Discurso da Escrita – pelo âmbito religioso-igreja e governamental-IPHAN. Contudo, para os brincantes e seus pares, assim como para os simpatizantes, a brincadeira está autenticada no Discurso da Oralidade, pelo compartilhamento das representações da memória dos usos e costumes afro-brasileiros em torno do tambor.

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”. A legitimação da manifestação cultural ocorre pela escrituração oficializada pelas instituições próprias de cada área do poder oficial.

Pensar nesse nível de legitimidade pela escrita é recobrar o escritor e crítico cultural uruguaio Angel Rama (1985, p. 30), em “A cidade das letras”, em que ele destaca o papel da escrituração como um determinante para os processos culturais na colonização do continente americano:

A escritura possuía rigidez e permanência, um modo autônomo que arremedava a eternidade. Estava livre das vicissitudes e metamorfoses da história, mas, sobretudo, consolidava a ordem por sua capacidade de expressá-la rigorosamente ao nível cultural.

A rigidez da escritura numa sociedade legitimada pela escrituração corrobora a hierarquização das culturas a partir da escrita como instrumento de poder.

Nesta relação entre a legitimação representada pela escrituração da cultura do colonizador europeu frente à cultura da oralidade trazida com o africano para o Brasil, forma-

se a tensão poder *versus* resistência em um convívio repleto de diferenças que se extrapolam como forma de hierarquização.

Desta forma, as fronteiras discursivamente são cingidas no *corpus* de análise e delimitadas em recortes que vão ajudando tecer o gesto de interpretação, a fim de compreender os sentidos sempre deslizantes dos tambores maranhenses. São gestos de interpretação que repercutem o político na historicidade do batuque das senzalas, que marca a BTCM de ponta de rua.

2.2 A CULTURA INSERÇÕES TEÓRICAS E CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO HISTÓRICAS

Apropriando-se da AD como teoria norteadora deste trabalho, e, sendo a AD montada no tripé: materialismo histórico, psicanálise e linguística, buscou-se trabalhar este tema da cultura numa perspectiva discursiva com aproximações de autores de uma filiação congênere como escuta teórica.

Para iniciar tal empreitada, apresenta-se Eagleton (2005, p. 10) teorizando acerca de cultura:

A raiz latina da palavra "cultura" é *colere*, o que pode significar qualquer coisa, desde cultivar e habitar a adorar e proteger. Seu significado de "habitar" evoluiu do latim *colonus* para o contemporâneo "colonialismo", de modo que títulos como *Culturae colonialismo* são um tanto tautológicos. Mas *colere* também desemboca, via o latim *cultus*, no termo religioso "culto", assim como a própria ideia de cultura vem na Idade Moderna a colocar-se no lugar de um sentido desvanecente de divindade e transcendência. Verdades culturais - trate-se da arte elevada ou das tradições de um povo - são algumas vezes verdades sagradas, a serem protegidas e reverenciadas. A cultura, então, herda o manto imponente da autoridade religiosa, mas também tem afinidades desconfortáveis com ocupação e invasão; e é entre esses dois polos, positivo e negativo, que o conceito, nos dias de hoje, está localizado. Cultura é uma dessas raras ideias que têm sido tão essenciais para a esquerda política quanto são vitais para a direita, o que torna sua história social excepcionalmente confusa e ambivalente.

Desta colocação de Eagleton chama a atenção para o caráter ambivalente do conceito de cultura, pois destaca aspectos que devem ser discutidos: ao considerar que a palavra cultura deriva da raiz latina de cultivar, de cultura do campo, permite-se relacioná-la à atividade de continuidade, de sobrevivência. Por outro lado, se considerar que a palavra cultura está vinculada aos conceitos tautológicos, ou seja, de sentidos amplos e até genéricos sobre

costumes e hábitos de agrupamentos humanos, percebe-se, desta interpretação, uma série de outros significados determinados sócio, histórico e ideologicamente.

Entende-se que em todas as épocas ocorrem mudanças radicais na cultura, como: nos costumes, nas religiões, nos modos de vida da civilização, nas artes. Assim, a cultura determina e é determinada pelos grupos sociais de cada tempo/espaço, e, com isso, os significados são apropriados e institucionalizados por coletivos.

Quando as ações da cultura são propostas pelo coletivo de um grupo social, pressupõe-se que, simultaneamente, nasça a necessidade de atender a esse coletivo e, ao mesmo tempo, sejam legitimadas essas ações.

Também filiado ao Materialismo, Bauman (2009) busca um norteamento para o termo cultura através de uma discussão em que não atribui um caráter tautológico. Bauman, questionando o aspecto da prioridade do social sobre o individual, critica o conceito tradicional, tomando como exemplo quando se adjetiva alguém de culto e/ou inculto, ignorando todos os outros atributos que uma pessoa inculta teria em relação a um todo de culturas que poderia deter.

Em “Ensaio sobre o conceito de cultura”, Bauman (2009, p. 105) apresenta a cultura como:

Os dois componentes do modo humano de existência tendem a ser percebidos de diferentes maneiras. A energia é aquilo de que o homem necessita; ao satisfazer essa necessidade, ele é dependente de forças que não estão inteiramente sob seu controle. [...] Ele vivenciará a informação como algo que deseja; ao gerá-la, submete à sua vontade forças até então elementares e descontroladas. Esse estado de criação é por ele percebido como estar no sujeito, como algo que expõe o mundo à sua manipulação. Daí a contínua persistência, no pensamento humano, do mundo caracterizado pela multideterminada dicotomia espírito e matéria, mente e corpo; e a invariável tendência a associar aquele com liberdade e este com servidão. A cultura é um esforço perpétuo para superar e remover essa dicotomia. Criatividade e dependência são dois aspectos indispensáveis da existência humana, não apenas condicionando-se, mas sustentando-se mutuamente; não se pode transcendê-los de forma conclusiva – eles só superam sua própria antinomia recriando-a e reconstruindo o ambiente do qual ela foi gerada.

Assim, neste trabalho de tese, traz-se a discussão sobre o conceito de cultura apresentada por Bauman (2009), que ratifica o tema sobre a ambivalência da cultura no sentido de que associa o aspecto social da cultura à estrutura, à ordenação, como também poderia ser à institucionalização. O aspecto individual associado à práxis deixa claro o caráter sempre dividido que circunda o tema da cultura, que neste trabalho se faz presente, permeando as discussões sobre as influências de diferentes construções culturais na formação do Brasil a partir dos europeus, africanos e afro-brasileiros.

Pêcheux (2012, p. 55) corrobora esse entendimento na medida em que afirma:

O ponto crucial é que, nos espaços transferenciais da identificação, constituindo uma pluralidade contraditória de filiações históricas (através das palavras, das imagens, das narrativas, dos discursos, dos textos, etc.), as “coisas-a-saber” coexistem assim com objetos a propósito dos quais ninguém pode estar seguro de “saber do que se fala”, porque esses objetos estão inscritos em uma filiação e não são o produto de uma aprendizagem: isto acontece tanto nos segredos da esfera familiar “privada” quanto no nível “público” das instituições e dos aparelhos de Estado. O fantasma da ciência régia é justamente o que vem, em todos os níveis, negar esse equívoco, dando ilusão que sempre se pode saber do que se fala, isto é, se me compreendem bem, negando o ato de interpretação no próprio momento em que ele aparece.

Assim, observa-se que existem aspectos relativos à convivência que determinam inscrição dos sujeitos para ter-se o efeito do “compartilhado”. São aspectos que não se restringem à aprendizagem para coexistir num grupo, mas representam-se em filiações de sentido, que representam o próprio modo de subjetivação da forma sujeito daquela formação discursiva e que se traduz no que se representa como grupo cultural.

Acredita-se que, neste ponto, Pêcheux expõe a faceta discursiva da cultura, pois, desta forma, percebe-se que não se trata de um aprendizado, de conhecimento a ser adquirido em convívio, mas a cultura é colocada como filiação a qual determina os modos de subjetivação e inscrição do sujeito em determinado grupo. Tem-se, portanto, em funcionamento, a dimensão política da linguagem, em que a cultura é produzida por sujeitos e estes são produzidos em processos de determinações históricas.

Assim, a relação do sujeito com a cultura não é psicológica, mas política: “o político compreendido discursivamente significa que o sentido é sempre dividido, sendo que esta divisão tem uma direção que não é indiferente às injunções das relações de força que derivam da forma da sociedade na história” (ORLANDI, 1998, p. 74). Neste entendimento, a relação indivíduo-cultura-sociedade é uma relação política, que resulta em posições sujeito relacionada às formações sociais. Desta forma, criam-se espaços dizíveis de Cultura que se constituem em lutas políticas e ideológicas, estas que, ao mesmo tempo, os unem e os dividem. Então, para que a Cultura possa ser lida, é necessário que se leiam os processos de produção do discurso constitutivos da leitura e da compreensão dos dizeres que a compõe.

Para Leandro-Ferreira (2011, p. 59), a cultura na AD assim se produz:

O que é relevante ressaltar é que a cultura, por esse viés discursivo, se torna um lugar de produção de sentidos, que muitas vezes são naturalizados e passam a reforçar o efeito de apagamento da historicidade de certos fatos sociais. Isso determina a quase banalização de certos comportamentos distintos e idiossincráticos de determinados povos e comunidades, sendo-lhes atribuída a mesma explicação: isso é cultural. Cultural aqui, ao invés de apontar para o diferente, serve para encobrir o mesmo.

Então, pensar discursivamente a cultura é mover-se de certos costumes de um grupo para um processo de sentidos que permite não a homogeneização, como se poderia supor quando se fala do cultural como generalização, mas como dispositivo que proporciona o encontro entre uma memória discursiva sedimentada no interdiscurso como efeito da historicidade.

Assim, partindo do caráter ambivalente da cultura, como visto anteriormente, sempre dividido entre o legitimado pelo aspecto do cultural e o sempre movente pelos deslizamentos dos costumes, “resgata-se” as lembranças do religioso, do sagrado, da Igreja oficial do Estado representada pela devoção a São Benedito.

Segundo Dorneles (2005, p. 25), “o elemento sagrado ganha materialidade não só pela ressignificação de dogmas, mas também pela adoção de práticas onde o religioso e político constituem sentidos e sujeitos”. Percebe-se, com isto, um efeito de sentido de institucionalização da manifestação de uma cultura brasileira constituída de elementos plurais de camadas diversas (índios, africanos, portugueses, entre outros), sob a proteção da devoção religiosa ao santo ex-escravo de pele negra; haja vista que não eram aceitas outras tradições religiosas que não se coadunassem com a tradição religiosa do colonizador, no caso, a cristã.

Desta forma, as práticas religiosas se constituíam como parte da materialidade discursiva do político em sua reinscrita no contexto da construção de uma manifestação cultural, como a BTCM, que se reinventa pela resistência de existir, permeada de memórias de conquistas de espaços, disputas de poder e renúncias, que determinam um espaço da cultura brasileira.

Nessa esteira, é necessário enfatizar que, no período pré-colonial africano⁸, o continente africano, em sua diversidade de culturas, foi açodado pelo colonizador português. Este, em sua ânsia de prosperar o projeto de colonização, encontrou a possibilidade de se apropriar de tudo o que pudesse se reverter em riqueza e poder no decurso das grandes navegações. Consequentemente, os europeus encontraram um continente africano fragilizado com as invasões de outros povos, no caso dos mulçumanos, o que facilitou a invasão e comercialização de pessoas como mão-de-obra escrava.

Convém aqui enfatizar o sentido do período em que a colonização tornou-se a mola do desenvolvimento e enriquecimento dos impérios da Europa à força da exploração, do tráfico e do comércio das pessoas, denominado histórico, geográfico e culturalmente como Diáspora

⁸Aqui considerado o período anterior às navegações de descobrimentos da Europa, ou seja, anterior ao século XV.

Africana. Este momento é recuperado por uma memória social para se falar das condições de produção nos efeitos de sentidos de se nomear brasileiro.

Outro aspecto que se torna importante mencionar é que, para os senhores de escravos, era importante dissimular a condição humana dos escravizados de forma a torná-los inferiores, possibilitando o exercício de poder, condição esta que atravessa pelo menos quatro séculos.

No século XIX, momento de colonização dos “*Brasis*”⁹, já havia um pensamento por parte dos colonizadores europeus, que visavam uma política de embranquecimento como forma da valorização de manifestações trazidas pelos europeus, desde o idioma português, a religiosidade cristã, a culinária, o gosto pelas artes etc. Assim se confirmaria a superioridade do dominador, de seus costumes, sobrepondo-se aos afro-brasileiros. Como afirma Jaccoud (2008, p. 49):

A aceitação de uma perspectiva de existência de uma hierarquia racial e o reconhecimento dos problemas iminentes a uma sociedade multirracial somaram-se a ideia de que a miscigenação permitiria alcançar a predominância da raça branca. A tese do branqueamento como projeto nacional surgiu, assim, no Brasil, como uma forma de conciliar a crença na superioridade branca com o progressivo desaparecimento do negro, cuja presença era interpretada como um mal para o país.

Por conseguinte, embora essa política do branqueamento remeta ao século XIX, tentativa de apagar os aspectos considerados negativos na herança do afro-brasileiro e manifestar a supremacia da cultura trazida pelo colonizador europeu para o continente brasileiro, percebe-se um arranjo sempre presente para vencer as divergências e confrontos de forma menos invasiva, como no caso da capoeira (como luta não houve liberação para a sua manifestação, mas, como dança, brincadeira, esporte encontra a aceitação para o seu exercício). Assim também a BTCM, acredita-se que para executar o batuque das senzalas, no âmbito das senzalas e seu terreiro, como ocupação dos africanos na condição de escravos nos/dos dias santos. E, que ao realizar a homenagem ao São Benedito, pode ocupar espaços de dentro da casa e, posteriormente, as praças públicas como atração para turistas e visitantes.

A propósito do tema das ações de homogeneização da cultura proposta pela política do branqueamento como nivelamento para um dizer, de um ser brasileiro branco descendente

⁹“Brasis” considerando os múltiplos aspectos de extensão geográfica, social, religiosa, cultural, como inúmeras superfícies ou camadas de sentidos que ora se acomodam, ora de rebelam.

de europeu como “entidade” superior, traz-se para esta discussão o tema da mistura dessa manifestação da cultura europeia branca como forma/fôrma/formato ideal em detrimento da cultura africana no continente brasileiro, ou seja, um dizer afro-brasileiro.

Para melhor compreensão, apresentam-se alguns movimentos considerados significativos na formação da cultura afro-brasileira, como a hibridização ou hibridismo.

Segundo Hall (2003, p. 91), os processos de formação cultural, como “o hibridismo, o sincretismo e a fusão entre tradições culturais diferentes que [sic] produzem novas formas de cultura apropriadas à modernidade tardia”, isto permite compreender que há uma perspectiva de coexistência entre culturas, como política que pode atender ao movimento cultural afro-brasileiro na formação da cultura brasileira.

Nessa esteira, e acrescentando uma faceta nitidamente política ao conceito de hibridismo, Canclini, cujo foco do seu trabalho é a cultura do ponto de vista latino-americano, afirma:

Serão mencionados ocasionalmente os termos sincretismo, mestiçagem e outros empregados para designar processos de hibridação. Prefiro este último porque abrange diversas mesclas interculturais – não apenas as raciais, às quais costuma limitar-se o termo “mestiçagem” – e porque permite incluir as formas modernas de hibridação melhor que “sincretismo”, fórmula que se refere quase sempre a fusões religiosas ou de movimentos simbólicos tradicionais (CANCLINI, 2003, p. 19).

Observa-se que a realidade apresentada por Canclini é a do México, onde a presença da cultura indígena é muito forte e a hibridação responde à sobrevivência da cultura indígena e camponesa, modernizando ou resignificando a cultura da elite local num processo de interação.

Convém apresentar o conceito de mestiçagem segundo Darcy Ribeiro¹⁰ (1995, p. 13):

Foi desaffricanizando o negro, deseuropeizando o europeu e fundindo suas heranças culturais que nos fizemos. Somos, em consequência, um povo síntese, mestiço na carne e na alma, orgulhoso de si mesmo, porque entre nós a mestiçagem jamais foi crime ou pecado. Um povo sem peias que nos atenham a qualquer servidão, desafiado a florescer, finalmente, como uma civilização nova, autônoma e melhor.

Atualizando o pressuposto do conceito de mestiçagem e buscando para tal a aproximação da BTCM pelo lúdico, apresenta-se uma autora que trabalha a mestiçagem na arte por um viés mais político, Cattani (2007, p. 28), que propõe:

¹⁰Uma leitura institucionalizada pelo seu exercício de ministro da educação e cultura, senador, fundador da Universidade de Brasília

A mestiçagem não é da ordem do homogêneo, mas do heterogêneo: ao invés de fundir os diversos elementos num todo único, ela os acolhe em permanente diversidade. Não se trata de algo heterogêneo a alguma coisa, mas do heterogêneo em si mesmo, como qualidade intrínseca, regulando as relações dos elementos de um conjunto.

Percebe-se, portanto, os movimentos de dominação e resistência nessa relação de produção de sentidos, em que se insere o discurso de cultura. É possível então inferir que as relações de pertencimento e modos de subjetivação daquilo que costumeiramente chama-se identidade como um complexo de processos de diferentes laços sociais.

Cattani (2007, p. 26) apresenta a sua concepção de diferenciação entre mestiçagem e sincretismo:

A mestiçagem diferencia-se também do sincretismo, porque esse é uma “totalização que introduz o compacto, a essência e o essencial no pensamento”; é uma “concepção do universalismo feita de standardização, de nivelamento e de uniformização conduzindo a uma banalização da existência”. O sincretismo elimina a alteridade pela adição, constituindo totalidades indiferenciadas.

Desta forma, Cattani questiona um aspecto importante da subjetivação, a eliminação da alteridade, do outro – da interlocução tão cara para a AD, na medida em que afirma que o sincretismo elimina essa relação pelo nivelamento.

Ainda para compreender os movimentos de construção da cultura brasileira, Ferreti (2013, p. 261) apresenta a sua escolha pelo termo sincretismo, justificando que “sincretismo é uma união ou mistura de ideias ou doutrinas heterogêneas, ou a fusão de elementos culturais diferentes”. Ele justifica a sua escolha por este termo observando que, para o sincretismo, por ele abordado, cabem os processos de separação (não sincretismo); mistura, fusão ou hibridismo; paralelismo ou justaposição; convergência ou adaptação. Observa-se que ele trata principalmente de manifestações da religiosidade como a BTCM e o Tambor de Mina vistas a partir da religiosidade cristã católica.

Visto isto, observa-se que a disputa de um dizer de poder *versus* resistência se reestrutura se reinscrevendo a cada momento. Pois, se por um lado, ao utilizar-se o conceito de sincretismo, há uma tentativa de homogeneização, efeito de sentido de transparência. Por outro lado, ao buscar o conceito de mestiçagem, marca-se um dizer das diferenças, daquilo que é mal resolvido e escapa, vaza em sentidos outros mostrando que há opacidades nesse jogo de aproximações e contradições na construção de um espaço chamado costumes brasileiros, ou

afro-brasileiros, que propõe negociações de poder e resistência, o que, nesta tese, terão um olhar a partir de uma perspectiva discursiva.

Questiona-se a apropriação do conceito sincretismo como processos de formação e interpretação da cultura afro-brasileira. Busca-se um contraponto às falas sobre cultura no espaço pós-diáspora africana com uma explicação que se aplica aos movimentos de formação da cultura brasileira, Munanga (1999, p. 80), afirma:

...os elementos da mestiçagem contêm justamente os traços que naturalmente definem a identidade brasileira: unidade na diversidade [...] A ideologia do sincretismo exprime um universo isento de contradições, uma vez que a síntese oriunda do contato cultural transcende as divergências reais que porventura possam existir.

Há de se observar, entretanto, que, de acordo com as condições de produção do discurso da cultura, serão vistos, nesta análise, tanto os movimentos de sincretismo quanto os de mestiçagem. Haja vista que a visão da política da formação cultural brasileira pelo viés do colonizador europeu, ainda vigente no Brasil, apresenta uma cultura que se acomoda em vários sentidos. Esses sentidos são representados pelas manifestações culturais de âmbito religioso, ou não, e torna-se conveniente na busca de um fazer único e homogêneo sedimentado por um dizer de unidade pacífica.

De outra forma, percebe-se que a submissão, como forma de resistência dos saberes trazidos da África, não acontece da mesma maneira. Há outra força que sobrevive pela diferença e pela própria força da diferença atravessada pelo dizer de cultura, como vê-se na afirmação de Munanga. Essa força sobrevive como uma ideologia do brasileiro com a imbricação de materialidades do discurso, que, para o caso dos Tambores maranhenses, ocorre pelo discurso religioso do ritual em louvação aos santos e às divindades, contrapondo-se aos espaços enunciativos da liberdade, da brincadeira e da criatividade diluída no Discurso Artístico.

Nesta esteira, para contribuir com a interpretação dos movimentos de negociação buscou-se os conceitos de africanidade, negritude e mestiçagem quando aplicados aos processos de resistência de uma cultura em construção aqui chamada afro-brasileira.

Silva (1995, p. 29) a Africanidade retoma a cultura brasileira entremeada a africana desde a sua constituição.

A expressão africanidades brasileiras refere-se às raízes da cultura brasileira que têm origem africana. Dizendo de outra forma, queremos nos reportar ao modo de ser, de viver, de organizar suas lutas, próprio dos negros brasileiros e, de outro lado, às marcas da cultura africana que, independentemente da origem étnica de cada brasileiro, fazem parte do seu dia-a-dia.

Em Munanga (1989, p. 110) a Negritude trata de uma questão de um movimento de resistência contra as agressões de cunho racista.

Portanto, sobra uma perspectiva mais viável do meu ponto de vista: situar e colocar a questão da negritude e da identidade dentro do movimento histórico, apontar seus lugares de emergência e seus contextos de desenvolvimento. Se historicamente a negritude é, sem dúvida, uma reação racial negra a uma agressão racial branca, não poderíamos entendê-la e cercá-la cientificamente sem aproximá-la com o racismo do qual é consequência e resultado.

Para Munanga (1999, p. 108) a mestiçagem não se limita a miscigenação ocorrida nos *Brasis*, mas se constitui num processo de negociação de identidade, aqui tomada como processo de subjetivação, tendo como suporte as relações de poder.

No entanto, confundir o fato biológico da mestiçagem brasileira (a miscigenação) e o fato transcultural dos povos envolvidos nessa miscigenação com o processo de identificação e de identidade cuja essência é fundamentalmente político-ideológica, é cometer um erro epistemológico notável. Se, do ponto de vista biológico e sociológico, a mestiçagem e a transculturação entre povos que aqui se encontraram é um fato consumado, a identidade é um processo sempre negociado e renegociado, de acordo com os critérios ideológico-políticos e as relações do poder.

Compreende-se que, se para alguns autores que tematizam os movimentos de negociação de uma forma a acomodar as diferenças e pacificar as celeumas que partem das determinações do discurso do colonizador europeu, por outro lado se percebe que africanidade, negritude, mestiçagem são expressões que conceituam e permitem aflorar os sentidos que vazam e incontornavelmente voltam reclamando o espaço da ancestralidade afro-brasileira.

Assim, sob o ponto de vista do afro-brasileiro na condição de sujeito brincante do Tambor de Crioula do Maranhão, observa-se um esforço em obter um espaço que extravase seus próprios costumes, “negociando” com os modelos de manifestações culturais trazidos pelo colonizador, numa constante tensão. Ressalta-se que, para a AD, negociar pode ser considerado um movimento político que se constitui na resistência no processo de interpelação.

Dessa maneira, é possível hoje, muito tempo após o início do período de colonização, observar que manifestações culturais proibidas por lei aos africanos em terras brasileiras, como a capoeira¹¹, o tambor de crioula, sobrevivem ainda que adaptadas às condições oferecidas no Brasil.

¹¹Decreto 847, de 11 de Outubro de 1890, do Código Penal da República dos Estados Unidos do Brasil.

Cabe, neste espaço, voltar ao entendimento do conceito de cultura como “prática política, signo de identidade, espaço de construção de uma subjetividade social” (DE NARDI, 2007, p. 65). Conceito este que será mobilizado para pensarmos sobre as relações entre sujeito, memória e cultura, relações que configuram estas manifestações populares afro-maranhenses como espaços de interpretação e espaços de identificação, em que se cruzam cultura e discurso, identidade como modos de subjetivação do sujeito.

3 TAMBORES DO MARANHÃO– SUJEITO DO DISCURSO – TECEDURA

Apresentar uma perspectiva sócio-histórica do sujeito afro-brasileiro é relatar trajetórias de memórias¹², “marias” e “josés”¹³ de pele negra ou parda, com ascendência remota de uma África “apagada” pela história. É necessário que se faça uma historicidade de uma ancestralidade reconhecida e recontada pelos africanos trazidos para o Brasil para atender à demanda de trabalho escravo em lavouras no interior do país.

Justifica-se tomar o termo historicidade pela teoria da AD, haja vista a necessidade de colocar os processos que envolvem a materialidade estudada não como um fato passado e deslocado, como reclama Henry (2010, p. 47):

É verdade que é ilusório colocar para a história uma questão de origem e esperar dela a explicação do que existe. Ao contrário, não há “fato” ou “evento” histórico que não faça sentido, que não peça interpretação, que não reclame que lhe achemos causas e consequências. É nisso que consiste para nós a história, nesse fazer sentido, mesmo que possamos divergir sobre esse sentido em cada caso.

Há uma ilusão de origem que coloca o evento numa situação de imobilidade, como se pudesse deslocá-lo das condições de produção em que ele está envolto e no momento em que é percebido.

Em Horta Nunes (2007, p. 376), a temporalidade para a AD é um ponto de reflexão:

Tomamos como ponto de partida a questão da temporalidade do discurso e começamos por evocar o fato de que a AD não trabalha com a temporalidade empírica, cronológica, mas com a temporalidade dos processos discursivos. Um discurso remete a outros discursos dispersos no tempo, ele pode simular um passado, reinterpretá-lo, projetá-lo para um futuro, fazendo emergir efeitos temporais de diversas ordens. Compreender a temporalidade significa atentar para as diferentes temporalidades inscritas no discurso, mostrando as relações entre elas e os efeitos de sentido que aí se produzem.

¹²Ou melhor, “implícitos que representam os possíveis ligames que proporcionam a legibilidade e a compreensão a uma leitura” (PÊCHEUX, 2010, p. 52). Vale a pena investir na expressão *ligames* utilizada por Pêcheux, na medida em que essa memória/ligame representa as possibilidades de conexões.

¹³“Marias” e “josés” aqui, neste texto, com o sentido de nomes comuns cristãos católicos resultantes da colonização europeia cristã, atribuídos aos africanos trazidos para o Brasil, em lugar dos seus nomes próprios dos idiomas, costumes e culturas africanas segundo o prescrito em texto sobre Batismo de escravizados no documento das Ordenações Filipinas, Livro V, capítulo 99, 1603: “Mandamos que qualquer pessoa, de qualquer estado e condição que seja que escravos de Guiné tiver, os faça batizar e fazer cristãos, do dia que a seu poder vierem até seis meses, sob pena de os perder para quem os demandar” (HUNOLD, 1999, p. 308).

Para Horta Nunes (2005, p. 373), “trabalhar a historicidade implica observar os processos de constituição dos sentidos e com isso desconstruir as ilusões de clareza e de certeza”.

Mobilizar uma análise partindo de um movimento de historicidade é pensar em um percurso que não se configura por apenas uma trajetória de fatos da história oficial que produzem efeitos de uma verdade. Orlandi (1995, p. 113) afirma que “não se trata assim de trabalhar a historicidade (refletida) no texto, mas a historicidade do texto, isto é, trata-se de compreender como a matéria textual produz sentidos”.

A historicidade, para a AD, não se trata de um discurso transparente, sem dúvidas, pois se considera, nos gestos de interpretação, as opacidades que permeiam os sentidos. É no considerar percursos inusitados que se encontram em posições paralelas, tanto os relatos do colonizador europeu quanto os relatos afro-brasileiros, situando-os na relação sujeito-sentido e produzindo um efeito de relação entre simbólico, o imaginário e o social.

Retoma-se o conceito de tecedura como o processo que funciona pelo interdiscurso, pela memória (NECKEL, 2010), enfatizando os processos que permitem analisar as manifestações do DA. É importante enfatizar que tecedura e tessitura funcionam juntos. Por um caráter de análise, há a tentativa de verificar o seu funcionamento pelas redes de memórias funcionando na BTCM.

Os povos africanos trazidos para os “Brasis”, na condição de propriedades, sob o ponto de vista do colonizador europeu, eram desprovidos de posses; desprovidos do seu ser – condição de escravizados; sem conhecimentos, sem religião, sem passado; sem seus próprios nomes ou sobrenomes de família. Já o colonizador português era considerado “dono” e proprietário, o dono/senhor, em sua jornada de exploração das riquezas naturais das terras “descobertas” no ciclo das navegações do novo mundo.

Como nos aponta Ferrari (2001, p. 104), quanto à expressão “dono”, no caso, dono de escravos, proprietário:

Um sujeito que enuncia, que descreve outro a partir de um lugar historicamente definido, o lugar da enunciação do dono de escravos. O sujeito que descreve o faz de um modo particular dado pela posição que ele ocupa e que é historicamente determinada. Assim, podemos observar que determinadas coisas são, para ele, mais relevantes que outras.

O lugar enunciativo, que se coloca a posição sujeito “senhor”/”dono” de uma formação discursiva (colonização dos “Brasis” pela dominação europeia), é vista como um movimento de dominação desde a exploração dos recursos naturais (ciclos de exploração do

pau-brasil, ouro, café etc.) até os dias atuais. Mesmo com a resistência daqueles que foram trazidos para este país à revelia, a formação discursiva do projeto de colonização do “*Brasis*” não proporcionou ao escravizado ser sujeito.

Faz-se necessário lembrar, para esta leitura, que o projeto de colonização dos “*Brasis*” pelo trabalho escravo não se daria inicialmente pela mão-de-obra do africano. Houve, em um primeiro momento, a tentativa de escravidão do indígena, o nativo brasileiro, o que não obteve o sucesso desejado por uma série de dificuldades, como o descrito por Perrone-Moisés (1992, p. 116):

Os gentios cuja conversão justificava a própria presença europeia na América eram a mão-de-obra sem a qual não se podia cultivar a terra, defendê-la de ataques de inimigos tanto europeus quanto indígenas. Enfim, sem a qual o projeto colonial era inviável. Os missionários, principalmente jesuítas, defendiam a liberdade dos índios, mas eram acusados pelos colonos de quererem apenas garantir o seu controle absoluto sobre a mão-de-obra e impedi-los de utilizá-la para permitir o florescimento da colônia. [...] absolutamente vital para Portugal desde que a decadência do comércio com a Índia tornara o Brasil a principal fonte de renda da metrópole.

Desta forma, a tentativa de usar o indígena brasileiro como mão-de-obra escrava não prosperou por inúmeras dificuldades, inclusive pelas próprias condições de produção deste apoderar-se. Os nativos conheciam as terras melhor que os colonizadores e, frequentemente, fugiam ou adoeciam em decorrência do curso dos trabalhos a que eram submetidos, ou ainda morriam por contaminação de doenças trazidas pelos europeus.

Nota-se a diferença da escravidão dos indígenas para a dos africanos, pois estes tinham, entre outras, a desvantagem de não conhecer o território brasileiro, o que dificultava os processos de fuga.

Estes movimentos de dominação não se marcavam apenas na esfera do trabalho e nas formas de escravidão vividas nos *Brasis*, mas também nas formas de interdição pelas relações familiares, culturais, religiosas, etc., o que reverbera até os dias de hoje na luta por espaços de poder *versus* resistência.

Falar dos sujeitos africanos trazidos para os *Brasis* na condição de escravos de um projeto de colonização do “novo mundo” é reconhecer que a história de cada um se reveste de laços/de redes que fazem parte e constituem a sociedade. Pode-se falar da posição sujeito africano nos múltiplos espaços chamado *Brasis*, da dimensão ideológica do sujeito africano quando interpretado e interpretando-se em solo brasileiro: “todo indivíduo humano, isto é, social, só pode ser agente de uma prática se revestir da forma sujeito. A ‘forma sujeito’ de fato,

é a forma da existência histórica de qualquer indivíduo, agente das práticas sociais” (ALTHUSSER *apud* PÊCHEUX, 2009, p. 150).

Para pensar nas relações da posição sujeito africano, da posição sujeito afro-brasileiro e da posição sujeito colonizador europeu, é preciso levar em consideração deslocamentos, quais distanciamentos em relação a alguns saberes e dizeres que emanam das diferentes posições, já que, como diz Pêcheux (2009, p. 197), "toda prática discursiva está inscrita no complexo contraditório-desigual-sobredeterminado das formações discursivas que caracteriza a instância ideológica em condições históricas dadas".

Desta forma, neste trabalho, considera-se a presença deste sujeito na formação da sociedade brasileira sem deixar de reconhecer a constituição deste como sujeito de uma condição anterior, a condição de sujeito africano não escravo, inscrito em outra sociedade que não europeia do colonizador português.

Com esse olhar, apresenta-se a BTCM como uma manifestação que evoca um lugar do brincar com a sua ancestralidade – batuque das senzalas, louvor a São Benedito, ponta de rua no espaço da posição sujeito brincante coreira na roda do Tambor de Crioula do Maranhão.

Segundo Pêcheux (2009), discursivamente, os limites do que pode e deve ser dito são traçados pela formação discursiva. A BTCM circunscreve os limites destes sentidos e destes sujeitos em seus dizeres que se constroem a partir do batuque de um tambor. Esse instrumento de percussão, trazido conceitualmente e confeccionado pelos africanos na condição de escravos passaram a entoar louvor a São Benedito. Seus tocadores, cantadores e coreiras são envolvidos e desenvolvem sua participação sob uma forma, ou sob um combinado de uma forma determinada, circunscritos, o que nega a extensão desses sentidos para além de certos efeitos. Compreende-se assim que é a formação discursiva dominante circunscrevendo os gestos de interpretação nos limites do funcionamento desta discursividade.

Compreende-se que há tocadores, cantadores e coreiras que possuem modos de inscrição na posição que ocupam no discurso como posições-sujeito¹⁴. Cada sujeito produz sentidos constitutivos em diferentes gestos de leitura e interpretação constituídos nas posições: sujeito brincante tocador; sujeito brincante cantador; sujeito brincante coreira. Todas estas posições são inscritas e configuradas como possíveis papéis/posições de uma discursividade da/na brincadeira em questão.

¹⁴ Pêcheux (2009, p. 198) define posição-sujeito como a relação de identificação que se dá entre o sujeito e uma das diversas posições que o sujeito pode assumir num discurso.

Na tentativa de buscar maiores informações que costurassem um ponto de convergência entre os povos africanos que foram trazidos para os *Brasis*, encontrou-se uma coletânea de textos sobre a história da África, organizada e publicada pela Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura – UNESCO, 2010. Considerou-se como elo a religiosidade, principalmente pela noção de que os Tambores do Maranhão são realizados como um chamamento: tanto para a BTCM – no “louvor” a São Benedito, quanto para o Tambor de Mina – no “louvor” aos voduns, ou encantados. Entretanto o relato da multiplicidade de povos e culturas coabitantes no continente África deixa clara a informação de que não há uma única designação capaz de conter a religiosidade africana.

Percebeu-se então, na cultura africana, um conceito agregador. A partir dele, a religiosidade se desenvolvia nas diversas regiões da África, tendo como eixo norteador o tempo:

Na concepção global do mundo, entre os africanos, o tempo é o lugar onde o homem pode, sem cessar, lutar pelo desenvolvimento de sua energia vital. Tal é a dimensão principal do “animismo” africano em que o tempo é o campo fechado e o mercado no qual se confrontam ou negociam as forças que habitam o mundo. Defender-se contra qualquer diminuição de seu ser, desenvolver a saúde, a forma física, a extensão de seus campos, a grandeza de seus rebanhos, o número de filhos, de mulheres, de aldeias, este é o ideal dos indivíduos e das coletividades (KI-ZERBO, 2010, p. 32).

Colocar o tempo não cronológico, não linear, parece permitir a coexistência de passado e presente numa relação de sempre existir, juntando antepassados, jovens e idosos numa sintonia alheia aos conceitos de novo, velho, jovem ou passado. O sentido da roda perpassa: a roda do tambor, a roda da dança, a roda do espaço e a roda do tempo. Compreende-se “o mercado”, como o palco de trocas numa mesma dimensão, sem a diminuição de seu ser, ser sujeito entendido como totalidade, como coletividade, como todo. São aspectos da cultura africana com mais de três mil anos que mobiliza arte, religião, política, educação. Isto permite a inserção da AD como teoria de interpretação com vistas à historicidade e, não mais com a história.

Assim sendo, na descrição de uma celebração *mbira*¹⁵, realizado por pessoas do grupo Shona, percebe-se um elo que pode subsidiar a compreensão do ritual da BTCM:

¹⁵A *mbira* compreende uma forma de manifestação praticada pelo grupo de povos de línguas bantas. O instrumento de base, uma caixa de ressonância provida de cordas tensas e com a forma clássica de uma cabaça, apresenta naturalmente dezenas de variantes. A forma principal, a *mbira hurudzadzima*, considerada a “*mbira* de todos os antepassados”, teria sido o instrumento do próprio grande ancestral Chaminuka (BOAHEN, 2010, p. 636).

A música é parte integrante da vida social, domínio em que havia penetrado a ponto de ser indispensável a diversas atividades, como curas, casamentos, funerais, lavouras, partos, ritos iniciativos e uma infinidade de outros acontecimentos. Acredita-se que o instrumento propriamente dito fosse “capaz de projetar seu som em direção ao céu e de estabelecer ligação com o mundo dos espíritos” criando, assim, um laço entre as atividades e os pensamentos dos vivos e o espírito dos antepassados. [...] As cerimônias *mbira*, que duravam toda a noite, começavam pela entrada em transe do médium e prosseguiam com atividades recreativas de caráter puramente social, como dança, canto, recitais poéticos (incluindo a comédia) e mímica. Já foram descritas como “uma longa jornada comunal ao fundo da noite”. Ao voltar ao estado normal, o médium em transe podia pronunciar sentenças sobre litígios e dar conselhos sobre questões de interesse comum – semeaduras, colheitas e até sobre política. [...] O instrumento de base, uma caixa de ressonância provida de cordas tensas e com a forma clássica de uma cabaça, apresenta naturalmente dezenas de variantes (BOAHEN, 2010, p. 635-636).

Importante contribuição para este trabalho é a afirmação da presença da música como parte integrante da vida social. Percebe-se, na *mbira*, uma forma de manifestação que mobiliza a referência de um festival, de um festejo e pouco de uma celebração religiosa aos moldes da sociedade ocidental. Acomodar sentidos de atividades recreativas, sociais e a música como elemento de contato entre o tempo presente, o agora, com o tempo do mundo do divino, é receber a resposta através do estado de transe do médium e das respostas dadas aos anseios manifestados pelos grupos sobre temas da própria comunidade local.

Em começos do século XX surge o culto rival, o *mashawe*,¹⁶ que empregava a versão *njira* da *mbira* na região dos *Shona*. Em menos de dez anos esta versão começou a suplantá-la. Frequentemente acompanhada de tambores e mesmo de flautas, a *njira* principiava a gozar de certa preferência, sobretudo para ocasiões sociais como casamentos, nascimentos etc. (BOAHEN, 2010, p. 636).

Partindo da *mbira*, como manifestação cultural/religiosa/social do período pré-colonial africano, o *Mashawe*, ou *Mashabe* (plural, “espíritos”; singular *Shawe*) presente em vários grupos étnicos do sul e leste da Zâmbia e norte do Zimbábue, como culto de incorporação, se apresenta como outra manifestação de cunho cultural/religiosa/social praticada pelos povos *njira*, que conquistou adeptos para a cerimônia sucedendo a *mbira*. Isto interessa a esta pesquisa porque apresentava, curiosamente, o tambor como instrumento, aproximando os cultos africanos aos tambores maranhenses. São os tambores ancestrais da África que,

¹⁶ *Mashawe* mesmo *Mashabe* (plural, “espíritos”; singular *Shawe*) presente em vários grupos étnicos no sul e leste da Zâmbia e do norte Zimbábue culto de incorporação (BOAHEN, 2010, p. 636).

acompanhados de outros instrumentos, ditavam o ritmo das manifestações religiosas na região dos Shona.

Buscou-se nas manifestações culturais e religiosas africanas um elo com as manifestações afro-brasileiras (“*mashawe*” dos Shona que habitavam a região de Zimbábue) para auxiliar no processo de interpretação dos movimentos de resistência e ressignificação destas manifestações do discurso da oralidade, frente às regras estabelecidas pelo colonizador europeu no processo de colonização dos *Brasis*.

Observa-se que, para a cultura africana, diferente da representação para a colonização europeia, a cerimônia religiosa também era um momento de celebrar a comunidade. Música, canto e dança estavam associados ao divino. A música estabelecia a ligação/re-ligação com o divino. Não seria esse o pressuposto etimológico de religião?

Tambores e outros instrumentos animavam a prática de re-ligação/religião, e a comunidade participava enquanto o médium¹⁷ incorporava os espíritos dos ancestrais e dava os conselhos a eles solicitados. Dava-se como em um festejo, uma festividade ao ar livre, à noite, sob a luz da lua.

Figura 2 - Tambor – instrumento de percussão das brincadeiras de tambor do MA



Fonte: ROCHA, Edgar (2015)¹⁸

Há de se reiterar a noção de tempo e espaço para esta forma sujeito africano, mas não se pressupõe uma cronologia como barreiras estanques impedindo o trânsito entre o

¹⁷ Médium como uma forma de sacerdote do “animismo”, ou ainda melhor, a religião tradicional africana, caracterizada pelo culto devotado a Deus e às forças dos espíritos intermediários, as forças da natureza (KIZERBO, 2010, p. 32).

¹⁸Acervo Tambor de Crioula – IPHAN, 2015. Disponível em: <
http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/images/Diversas/MA_IMAT/MA_Tambor_de_Crioula_Edgar_Rocha_22.jpg> Acesso em: jan2016.

passado, presente e futuro. Ao contrário, na medida em que possibilita uma conversa com os antepassados, auxiliando no presente e prevendo o futuro, permite que essa comunicação ultrapasse as barreiras do tempo. Já os espaços, pelo visto, não delimitados geograficamente, mas socialmente no confronto do político com o simbólico.

Para pensar numa cultura africana da atualidade, é necessário lembrar que esta se forma a partir da diáspora africana provocada pela captura, transporte e escravização de diversos povos e culturas de habitantes do continente africano.

Diante desta condição, compreendeu-se que não havia como desenvolver uma genealogia de uma cultura africana, sobretudo porque não havia apenas uma cultura africana, mas sim culturas de vários povos do continente Africano nos “Brasis”. Essas culturas conformavam aspectos sociais, religiosos, geográficos entre outros, impossibilitando um caráter de homogeneização pacífica e representação única de um dizer cultural africano.

Buscou-se, compreender como se estrutura o pensar sobre a ancestralidade brasileira a partir da epistemologia da ancestralidade de Oliveira (2009, p. 3):

Ancestralidade, aqui, é empregada como uma categoria analítica e, por isso mesmo, converte-se em conceito-chave para compreender uma epistemologia que interpreta seu próprio regime de significados a partir do território que produz seus signos de cultura. Minha referência territorial é o continente africano, por um lado, e o território brasileiro africanizado, por outro. Por isso, meu regime de signos é a cultura de matriz africana ressemantizada no Brasil. Cultura, doravante, será o momento da ancestralidade (plano de imanência articulado ao plano de transcendência) comum a esses territórios de referência.

Torna-se importante destacar que a ancestralidade apresentada por Oliveira como epistemologia reclama de uma condição de categoria analítica na medida em que é colocada como condição de produção de subjetivação da teoria da ancestralidade do afro-brasileiro.

Diante disto, observou-se, na ancestralidade, defendida por Oliveira como filosofia de interpretação das culturas africanas no/do Brasil, uma (trans)formação particular do brasileiro, em que se resguarda o respeito ao tempo em suas dimensões do passado, representado pelos mais idosos e suas experiências; do presente, naquilo que se está vivendo em detrimento ao futuro, que será, provavelmente, o resultado das ações realizadas ou em realização.

A “ressemantização” a que se refere Oliveira é compreendida aqui como uma possibilidade de interpretação da passagem, ou melhor, da ressignificação das “culturas”, representadas pelos vários povos que foram trazidos do continente africano para os *Brasis* e

colocada na articulação dos planos de imanência e transcendência. Isto compreende uma possibilidade de encontro entre uma atualidade e uma memória (PÊCHEUX, 2012, p. 19).

Entende-se que, diante do hiato causado pela Diáspora Africana, aqui entendida como um marco devido à proporção da ruptura causada, também inaugura a possibilidade de uma correspondência entre continentes, na medida em que a todo o momento recuperam-se os seus fundamentos pelos aspectos sociais, quando o discurso da cultura do africano funde-se na forma da cultura brasileira, ou afro-brasileira.

É compreensível, como propõe Oliveira, pensar numa perspectiva da ancestralidade brasileira a partir de sua chegada aos *Brasis*, inclusive pelo fato de que, de acordo com os estudos realizados por Nina Rodrigues (1938, p. 41):

[...] a importação dos colonos pretos para o Brasil, feita pelos traficantes, teve lugar de todas as nações, não só do litoral de África que decorre desde o Cabo Verde para o sul e ainda do Cabo da Boa-Esperança, nos territórios e costas de Moçambique, como também não menos de outras dos sertões que com eles estavam em guerra.

Segundo os dados coletados por Nina Rodrigues, a numerosa quantidade e diversidade de regiões daqueles africanos trazidos para os *Brasis* por si já determina uma variedade cultural que não permitiria apontar uma unidade cultural afro.

Adota-se, portanto, a concepção de africanidade brasileira a partir epistemologia da ancestralidade apresentada por Oliveira (2009) como ponto para se pensar as a BTM. Retomando a discussão quanto aos processos de construção da cultura brasileira, haverá a presença de um olhar ou compreensão de um movimento de sincretismo e de mestiçagem como atitudes políticas de um discurso de poder e resistência.

Assim, neste percurso de análise, vê-se que há uma trajetória que a história não comporta o seu acompanhamento e, por isso, busca-se a historicidade como um processo que deixa claro os vários discursos que se entrecruzam e vibram em sua existência desde as noções de tempo, talvez o tempo agora, como a ancestralidade, que deixa claro que a ancestralidade não compartilha com a história cronológica como no discurso do colonizador europeu. Apresenta-se, apenas para permitir uma compreensão do leitor, o Batuque das Senzalas como uma manifestação que, como se supõe, teria a sua continuidade no Tambor de Mina e suas variações e no Tambor de Crioula e suas variações, que também se poderia dizer que são negociações entre o poder das determinações da posição sujeito europeu colonizador e a posição sujeito afro-brasileiro, ex-escravizado africano.

3.1 BATUQUE DAS SENZALAS – 1ª NEGOCIAÇÃO

A mais antiga indicação a respeito das manifestações em torno do tambor no Brasil, de acordo com Ferreti (1995)¹⁹, foi registrada bem antes da República, em 1818, pelo Frei Francisco de Nossa Senhora dos Prazeres:

Para suavizar a sua triste condição fazem, nos dias de guarda e suas vésperas, uma *dansa* denominada batuque, porque *n'ellauzam* de uma espécie de tambor, que tem esse nome. Esta *dansa* é acompanhada de uma desconcertada cantoria, que se ouve de longe (Frei Francisco de Nossa Senhora dos Prazeres [1818], *apud* FERRETI, 1995, p. 118).

Toma-se, neste estudo, o Batuque das Senzalas como uma manifestação afro-brasileira ancestral no Brasil, realizada nas senzalas. Observada na região da Baixada Ocidental Maranhense, pressupõe-se ser precursora das manifestações afro-maranhenses de que se atem esta tese. Acredita-se que o batuque das senzalas era a reunião dos africanos na condição de escravos tocando os tambores feitos de pedaços de troncos de madeiras e cobertos por peles de animais, cantando suas dores e alegrias tal qual o enunciado por frei Francisco.

No início da colonização brasileira, momento da chegada dos africanos na condição de escravos ao *Brasil*²⁰, havia a proibição para as manifestações religiosas, culturais e/ou sociais para os escravizados, pois o trabalho na exploração e produção de riquezas era o principal objetivo da presença dessa mão-de-obra no país. Apesar das restrições aos cultos religiosos que não fossem os do colonizador cristão, os africanos na condição de escravos também eram favorecidos com o costume de respeitar os dias de guarda, os feriados e dias santos, quando os colonizadores europeus não trabalhavam. Com isso, tinham a possibilidade de realizar o batuque (como manifestação) no interior e no terreiro²¹ das senzalas.

Em Raimundo Nina Rodrigues (1938, p. 165), observa-se a impressão de estranhamento na manifestação do batuque:

¹⁹Tambor de Crioula, por Sérgio Ferretti e Patrícia Sandler, in Boletim 03 – Agosto de 1995 – comissão Maranhense de Folclore.

²⁰ O período da escravidão dos africanos no Brasil oficialmente é estimado entre 1538 com a exploração do pau brasil até 1888 com a promulgação da Lei Áurea.

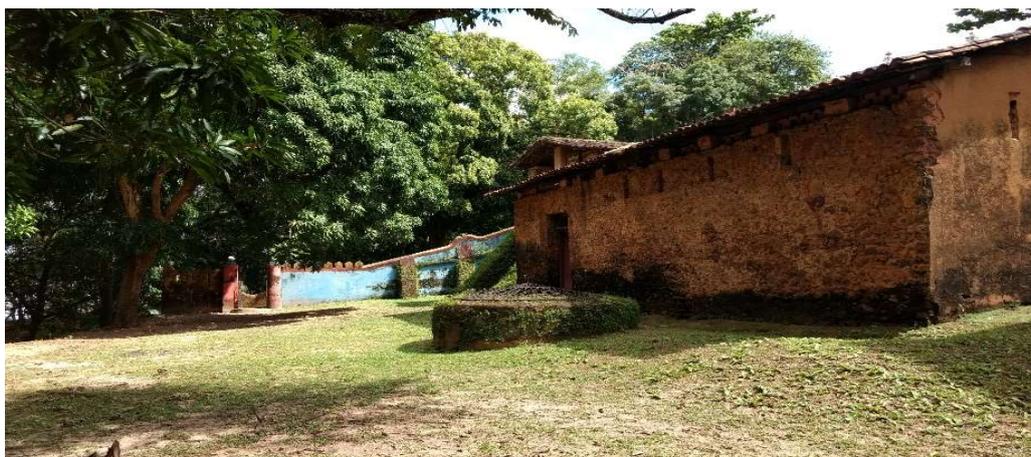
²¹ Terreiro como área que compõe o espaço da senzala onde as manifestações do tambor ocorriam. Encontra-se também essa denominação de terreiro para as casas de umbanda, ou casa de culto afro-brasileiro.

Assim nos Negros, que são amantíssimos da dança. Ao som dos ruidosos tambores e das melopéias africanas, tão monótonas, passam eles noites inteiras e às vezes a fio em trejeitos e esgares coreográficos, em danças e saltos indescritíveis.

Tal impressão de estranhamento fica clara com a presença de expressões como: “ruidosos”, “monótonas”, “esgares” e “indescritíveis”, que representam adjetivos pouco animadores para uma dança. Contudo essas qualidades revelam a que padrão de dança estava alinhados o autor e os brasileiros, seus contemporâneos, ao avaliar o batuque.

Acredita-se que o Batuque das Senzalas na costa maranhense acontecia no espaço privado do interior e do terreiro das senzalas, como já dito, pelo/para os africanos que as utilizavam como moradia, o que justifica as limitações que dispunham para as suas atividades fora do trabalho.

Figura 3 - Senzala do Sítio Piranhenga em São Luís



Fonte: Pacheco (2017)

O Sítio Piranhenga está localizado em São Luís e data do século XIX. Observa-se, na Figura 3, a construção apresentada que servia de senzala, localizada entre um forno para a fabricação de cal e um poço. Foi construída em um nível abaixo da casa principal, às margens do rio Bacanga, para facilitar o seu acesso por barcos. Pode-se descrever como um grande galpão com paredes de pedra, duas grandes portas de madeira e pequenas fendas abertas próximas ao telhado, que deviam funcionar como um respiradouro. Não é possível imaginar que tais fendas pudessem funcionar como janelas tanto pelo seu tamanho quanto pela altura que se posicionam do chão, muito além do que se poderia imaginar a altura de um ser humano.

Vale reafirmar que senzala é a denominação dada as habitações utilizadas pelos africanos na condição de escravos para o seu descanso noturno e que, apesar das limitações impostas, era a “possibilidade de um estar”, de um ocupar, ainda que na posição sujeito escravo.

Em Montello (1981, p. 23), no romance *Os Tambores de São Luís*, por ocasião da fuga de alguns africanos na condição de escravos, assim foi registrada fala do intendente Louro diante de sua tropa: “lugar de escravo é na senzala, debaixo das vistas de seu senhor. Todos vocês vão voltar para seus donos. Ou então morrem aqui mesmo, que eu tenho ordem de matar”.

Figura 4 - Senzala Urbana – Museu Histórico e Artístico do Maranhão



Fonte: Pacheco (2017)

O Museu Histórico e Artístico do Maranhão localiza-se no centro histórico de São Luís e está ambientado como uma residência de época num solar²² do século XIX com todos os seus espaços próprios de uma família abastada da época. Vale ressaltar que o primeiro proprietário foi um fazendeiro do vale do rio Itapecuru, que, por ordem da coroa portuguesa, tinha de possuir uma casa na capital da província. Foi também a casa de Gomes de Sousa, considerado o maior matemático do Brasil. Observa-se, na figura 4, nos fundos da casa, o poço e o lugar onde deveriam se abrigar os africanos na condição de escravos: no andar inferior da casa próximo ao poço.

Convém ainda lembrar que tanto a senzala quanto o terreiro da senzala ficavam fora da casa principal, ou nos fundos, ou na parte inferior, com a condição de que a porta que dava

²² Era chamada solar uma construção com um espaço central por onde deveria entrar a luz do sol, conforme o costume das casas das pessoas com melhores condições financeiras da época.

acesso ao espaço externo tivesse condição de ser vigiada para evitar a fuga dos que ali estavam na condição de escravizados.

Retoma-se ainda a condição de realização dos batuques num lugar fora da casa principal, no interior da senzala ou no terreiro da senzala. Nesses espaços, era realizado batuque como manifestação dos africanos na condição de escravos.

Assim, apesar das determinações e proibições aos cultos não cristãos delegados pelo colonizador europeu para os africanos nos “Brasis”, ignorando quaisquer outras ordem de existência que não a da exploração e do enriquecimento, o Batuque (a memória da ancestralidade) sobrevivia ocupando o lugar e os espaços que lhes eram permitidos. Ocorrendo assim, a primeira negociação quando o Batuque das Senzalas se inscreve quando vaza o sentido do que sobra, do ocioso, dos dias santos e de guarda, e é aproveitado como ocupação, apropriação pelo afro-brasileiro e não por um “arranjo” como se pode supor.

Desta forma, pode se compreender um primeiro movimento de não enfretamento, mas de um avanço no convívio entre senhores e escravizados pela negociação como produtora de um efeito de ocupação de novos espaços dentro da comunidade.

Da manifestação do Batuque das Senzalas com as tradições vindas da África surgiram duas outras manifestações afro-maranhenses: O Tambor de Crioula do Maranhão e o Tambor de Mina.

Assujeitados pelo trabalho produtor de riquezas e interpelados na posição sujeito escravo africano, os africanos na condição de escravos trabalhavam nas roças de algodão, milho, cana-de-açúcar e nas casas dos senhores e submetidos a uma ordem de contingências sociais diferentes. Tinham a noite para dormir e os dias de guarda, designados pela Igreja, para o descanso. Nessas ocasiões, reuniam-se nas rodas de batuque, tocando o tambor e cantando as toadas, momentos em que, pressupõe-se, estavam evocando a ancestralidade africana (o tempo) no “espaço” que lhes era permitido: a senzala.

3.2 TAMBOR DE MINA – 2ª NEGOCIAÇÃO

O Tambor de Mina é a denominação genérica dos cultos afro religiosos no Maranhão, assim como umbanda é para o Rio de Janeiro, xangô é para Pernambuco, entre outros. O termo Tambor de Mina foi dado, provavelmente, por aqueles que foram trazidos para o Maranhão, na condição de escravizados, do forte de São Jorge de El Mina, hoje República de Gana e da região do Golfo de Benim, na África Ocidental.

Ferreti (2009, p. 9) considera como Tambor de Mina:

Casa de mina, ou tambor de mina, é a designação popular, no Maranhão, para o local e para o culto de origem africana que, em outras regiões do país, recebe denominações como candomblé, xangô, batuque, macumba etc. é o nome de uma das religiões afro-brasileiras desenvolvidas por antigos escravos africanos e seus descendentes. Entre outros aspectos, caracteriza-se como religião de transe ou possessão, em que entidades sobrenaturais são cultuadas e invocadas, incorporando-se em participantes [...] ao som de tambores e outros instrumentos. Daí o termo tambor, pelo qual também são designados tais cultos.

O enfoque do Tambor de Mina para este estudo implica esta manifestação de culto religioso afro-brasileiro. Está instalado em São Luís, numa de suas mais antigas casas no Brasil, e desenvolve as suas atividades ao som de tambores, provavelmente herança das antigas manifestações de Batuques das Senzalas. Nesta pesquisa, apresentam-se dois segmentos: o tambor da Casa das Minas e o Terecô, como principais denominações das manifestações de cunho religioso afro-maranhense, confrontando-se com a BTCM.

Figura 5 - Zeladores de Vodun



Fonte: VASCONCELOS, Márcio (2017)²³

Na Figura 5 observa-se uma zeladora de voduns, ou cuidadora de um terreiro/casa que se realizam os cultos religiosos.

Neste sentido, nota-se nestas três manifestações: Tambor de Mina, Terecô e Umbanda, um alinhamento de sentidos, numa forma metonímica²⁴, funcionando pelo

²³*Zeladores de Voduns do Benin ao Maranhão*, 2009. Disponível em: <<https://lecomptoirdetitam.wordpress.com/tag/anthropologie/page/2/>> Acesso em: jan/2015.

²⁴Metonímia, segundo Pêcheux (2009, p.153): “Observemos que o funcionamento do “discurso transversal” remete aquilo que, classicamente, é designado por metonímia, enquanto relação da parte com o todo, da causa com o efeito, do sintoma com o que ele designa etc. ... do discurso-transversal no eixo do que designaremos pela expressão intradiscurso, isto é, o funcionamento do discurso com relação a si mesmo.”

encadeamento que remete à tradição religiosa da posição sujeito, que esta analista pode perceber. Na medida em que os seus dizeres de religiosidade trazida da África se formulam pelos dizeres da religião, há um movimento que reúne, unifica o dizer religioso de memória da África.

Assim, o Tambor de Mina é introduzido por um fazer próprio de ritual, o do culto às entidades/voduns que se apresentam incorporadas por um iniciado na religião, que “dá passagem” aos guias que determinam o procedimento para a cura, ou solução de problemas daqueles que os procuram.

Observa-se que, no Tambor de Mina, há a devoção aos santos da religião cristã católica, representantes de perfeição e de exemplo, de intermediários entre Deus e os homens na Terra como um dos ritos considerados sagrados.

Dessa forma, o africano trouxe outras concepções de religião, em que as forças da natureza se representam por entidades. Para uns, reverência de personalidades da Família Real, que se tornam entidades e se comunicam com os homens por “incorporação”, ou ainda, mulçumanos, entre outras expressões de religiosidade, têm seu culto proibido no Brasil, onde apenas o cristianismo era admitido como culto religioso.

Assim, para alguns africanos, trazidos para o Maranhão, agora afro-brasileiros, estava reservado o ambiente onde dormiam para a realização do Batuque das Senzalas restrito aos dias de guarda²⁵. Curiosamente, a religiosidade cristã proibia estes cultos religiosos, o que inaugurou um movimento de negociação entre o que podia e o que era possível.

“Negociando” a possibilidade de novos “espaços”, já que o “lugar” já não podia ser negociado, uma vez que, no Maranhão (Brasil), os afro-brasileiros estavam em condições de pertencer a alguém e não de pertencer a algum lugar/nação/organização social, como o que fazia parte na África. O afro-brasileiro adotou ritos das várias religiões trazidas com os povos africanos²⁶, como uma forma própria de organização desse novo “lugar”, caracterizando talvez sua marca ou demarcação de um “espaço” de religiosidade. Em um primeiro momento, elegia-se o formato de religião por incorporação/mediunidade diante das outras formas de religião com o divino; em um segundo momento, deu-se a representação das entidades cultuadas por santos da Igreja Católica.

“Dando um pouco mais de consequência e essas relações, digo que tanto a metáfora quanto a metonímia nos fazem pensar a alteridade: a alteridade pela deriva na metáfora e a alteridade no encadeamento, pela metonímia” (LAGAZZI, 2013, p. 106).

²⁵ Dias santos para a tradição cristã católica em que os fiéis não trabalhavam e só era permitido o culto na igreja.

²⁶ De diversos lugares e espaços.

Esta “negociação” realizou-se, então, em dois níveis, dos povos do continente africano para o afro-brasileiro, ou seja, para o africano que veio para o Brasil, e do resultado dessa escolha para afro-brasileira. O catolicismo popular prosseguiu com um culto afro-religioso montado com diversas denominações, mas que retoma a um padrão que remete à formação da Igreja Cristã Católica, que exige a adoração a um único e soberano Deus, a santos, a um rito fixo, a uma reverência aos milagres.

A partir da Constituição de 1891, o Brasil é declarado um Estado Laico, ou seja, a religião deve ser livre e não Confessional como uma religião oficial, Cristã Católica, presumindo uma possibilidade de liberdade para os cultos afro-brasileiros.

Entretanto, entre o exercício do direito de manifestação religiosa, regido pelas leis e o exercício de fato do exercício da liberdade de filiação a qualquer religião, autenticado pela comunidade, há uma lacuna que não permite o reconhecimento da diversidade religiosa, principalmente quando o diferente mobiliza outras interpretações, que remetem à manifestação da religiosidade pelo culto dos voduns/entidades, manifestados nos vodunsis/médiuns, ao toque dos tambores ancestrais da África.

Deste ponto, há de se lembrar de que a memória da religião também faz rever alguns efeitos de sentido advindos de doutrina, conceitos, ou preceitos inquestionáveis incorporados aos aspectos religiosos. O catolicismo foi introduzido durante o processo de colonização brasileira e seus sentidos foram prestigiados. Os efeitos de sentido reproduzem maior prestígio no culto da Igreja Cristã Católica, com as estruturas das construções imponentes de uma religião trazida e seguida pelo colonizador europeu. Frequentar uma casa/terreiro de culto afro-religioso, como pessoas comuns da comunidade, com entidades não reconhecidas e corporificadas por santos da Igreja Católica, não gozam do mesmo prestígio.

Há de se perceber que, no processo de Sincretismo, segundo o conceito apresentado por Ferreti para explicar a adaptação, formatação dos cultos trazidos pelos africanos para a legalização destes no Brasil, tem-se rupturas provocadas pelo efeito de colonização em que esta formatação encontra-se sustentada.

O sincretismo permite mostrar como certos domínios vão sendo introduzidos no funcionamento discursivo dos cultos africanos no Brasil, unificando-os e significando-os indistintamente. Assim, formata-se e padronizam-se todos os cultos, produzindo um efeito de como se a religião africana tivesse uma só maneira de exercer o contato com o divino.

Dessa forma, atualizam-se os efeitos de sentido advindos da prática da religião, mobilizando a memória de sua própria religião católica, a memória da transparência, daquilo que só pode ser visto daquela formatação, intradiscursivamente. É o ponto de cruzamento de

um interdiscurso que guarda a opacidade das memórias de um inconsciente presente e inatingível, um intradiscursos que se formula na representação dos cultos aos santos/entidades/voduns e circula nas casas/terreiros, incorporados nas mãos de santo /médiuns/vondunsis ao batuque dos tambores ancestrais.

No Tambor de Mina, a *dançante* se constitui na mulher que é iniciada na casa de mina. Durante o ritual, ela coloca à disposição da entidade/*vodun* que recebe na roda do tambor, predispondo-se ao trabalho mediúnico. Ela está pronta, preparada com os banhos e com as roupas apropriadas. A *vodunsi*, por outro lado, é considerada, segundo Ferreti (2009, p. 314), esposa dos voduns, sacerdotisa ou filha-de-santo, mulher que recebe um *vodun* durante o transe. Então, percebe-se que é durante o transe que a dançante se constitui *vodunsi*.

A *vodunsi* apresenta-se no salão/terreiro vestida de saia e bata brancas para os dias normais de trabalho/seção, ou da cor que for determinada pelo dono da festa, quando for um evento especial. Somente após a manifestação da entidade/*vodun*, os adereços que identificam a entidade/*vodun*, colares, brincos, joias, chapéu/turbante, etc., serão colocados na *vodunsi*.

Para ser considerada religião afro-brasileira, devem-se afastar os sentidos advindos da discursividade (diversidade) africana proveniente dos vários povos vindos do continente africano. A religião como doutrina de tradição ocidental eurocêntrica não admite sentidos de devoção, assim como ao se aproximar dos sentidos de dogmas, doutrina. Portanto, entre o diferente e o padronizado, o sentido hegemônico determina a padronização.

Como a religião oficial do Brasil imperial era o catolicismo cristão, observa-se que os sacramentos determinados pelo batismo, eucaristia, crisma, casamento e extrema unção, bem como os santos, o espaço, o altar e o sacerdote, servem como paradigma para o dizer religioso. Isto ratifica a prevalência do processo metonímico para a autenticação e a legitimação dos cultos religiosos afro-brasileiros em relação à formação imaginária própria dos efeitos de sentidos advindos da religião católica, excetuando a presença do tambor ancestral, que se inscreve a memória do Batuque das Senzalas de um instrumento de percussão trazido pelos povos da África como referência do seu “lugar”.

3.2.1 Casa das Minas

Hoje, o Tambor de Mina, constituído de uma memória, a das religiões trazidas da África, de seus vários “lugares”, de seus diversos costumes, histórias, entende-se como liberdade. No Maranhão/Brasil, lê-se como trabalho escravo. A religião afro-brasileira no Maranhão toma a denominação genérica de Tambor de Mina devido à existência de uma casa

de culto afro-brasileiro, também chamado terreiro. Está localizada na Rua de São Pantaleão, número 857, centro de São Luís, Maranhão. Esta casa “é” construída para o culto de voduns/entidades e traz uma característica própria: ser dirigida por mulheres. Além disso, cada dançante/vodunsi recebe apenas uma entidade/vodun, que está relacionada a um ente da família real do antigo reino de Daomé, que teria, em algum momento, o rei falecido e o seu irmão, com a intenção de tomar o trono, vendido e deportado a viúva e sobrinho na condição de escravos para tomar o trono. A viúva, então, teria criado e estabelecido a Casa das Minas em São Luís do Maranhão.

A Casa das Minas é uma das mais antigas casas de culto afro-brasileiro. Tombada pelo Instituto do Patrimônio Histórico Nacional em 2002, funciona desde o século XIX em São Luís e tem como característica principal ser dirigido por mulheres.

Figura 6 - Casa das Minas



Fonte: Pacheco (2017)

A Casa das Minas funciona como uma comunidade religiosa que desenvolve atividades em que os “iniciados” e “iniciadas” passam por transe e invocam entidades sobrenaturais, que são incorporadas e se comunicam com os presentes. Em geral, são indicados algum tratamento físico ou espiritual.

Figura 7 - Casa das Minas



Fonte: Os voduns da Casa das Minas (2014)²⁷

A figura 7 mostra uma celebração religiosa da Casa das Minas, em que se percebe a presença dos tocadores, ou abatazeiros, as tocadoras de gã e cabaças e as vondunssis adentrando o salão.

A invocação das entidades que constituem essa região africana acontece a partir do toque de três ou mais tambores escavados em madeira específica para ecoar o som adequado. São tocados por homens, chamados tocadores ou *abatazeiros*²⁸, e o canto das *vodunssis*²⁹ é direcionado a cada entidade ou *vodun*, acompanhado pelos demais presentes.

Um aspecto importante é que, na Casa das Minas, como em outros “*terreiros*”, existe uma sala de entrada com um altar em que estão dispostas várias imagens dos santos de devoção do catolicismo popular, como São Sebastião, São Jorge, Santa Bárbara e outros. Há outra sala conservada, em geral, com a porta fechada, com um outro altar destinado às entidades da simbologia africana.

Na primeira ala da casa, observa-se claramente o sincretismo religioso, pois as entidades “adoram” os santos ali representados pelas imagens conforme o rito da Igreja Cristã Católica. E, na segunda, encontra-se o espaço que as entidades da religião afro-brasileira se manifestam e são consultadas e reverenciadas através de oferendas e trabalhos.

²⁷Casa das Minas: os voduns reais de São Luís. Edith Leimgruber, Hili Leimgruber e Jens Woernle, 2014 - Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=uhsZHP-76dM> > Acesso em: jan2015.

²⁸ Tocador de abatá, tambor de cavalete usado no tambor de mina feito em madeira ou metal, com couro nas duas extremidades, armação em metal, afinado a torniquete.

²⁹ As filhas de santo, médiuns que recebem as entidades invocadas. Vodunssis derivado de voduns = guias espirituais.

Vale ressaltar a presença do movimento de leitura e interpretação da manifestação religiosa no culto realizado na Casa das Minas a partir de uma aproximação com a religiosidade hegemônica do colonizador europeu, representada pela religião cristã católica. Há uma equiparação entre os santos presentes na religião católica cultuados na igreja. Nesta equiparação, está presente o sincretismo que, para Ferreti (2013, p. 261), “é uma união ou mistura de ideias ou doutrinas heterogêneas, ou a fusão de elementos culturais diferentes”, o que se verifica tanto no culto da Casa das Minas quanto nas demais manifestações dos tambores maranhenses.

As filhas e filhos da casa, ou filhas e filhas de santo, ou ainda, brincantes da casa (iniciados nas casas de santo ou terreiros), preparam-se para receber as entidades vestindo-se com saias largas franzidas na cintura e blusas de mangas soltas, em geral, de renda ou de bordados para as mulheres, enquanto que os homens vestem camisas e calças confeccionados com os mesmos tecidos.

Após o início das sessões de culto, na medida em que as entidades vão se manifestando, adornos são colocados no médium de acordo com a entidade. Além dos adornos, como colares, brincos, etc., carregam consigo uma toalhinha para enxugar lhes a testa molhada de suor. Quando o *vodun* é jovem, a toalha é usada amarrada na cintura, quando é velho, é presa abaixo dos braços, sobre os seios. Se o *vodun* é homem, esta é dobrada e enfiada na faixa da cintura, se é mulher, é amarrada com um nó. Desta forma, é possível perceber algumas características da entidade. As cores das roupas correspondem à representação da entidade que se manifesta na filha ou no filho da casa. Estas roupas são conservadas e utilizadas apenas nos rituais e sessões quando a entidade irá se manifestar, não sendo permitida a sua utilização em outras ocasiões.

A vodunsi, de acordo com Ferreti (2009, p. 314), “esposa dos voduns, sacerdotisa ou filha-de-santo, mulher que recebe um vodum durante o transe”, recebe uma iniciação assim que procura o terreiro de Mina. Na Casa das Minas, exemplarmente, só recebe um vodum, através de transe mediúnico, quando a vodunsi é tomada por incorporação ao batuque de tambores, cabaças, ao som do ferro/gã e o entoar dos cânticos que representam os voduns. A roupa da vodunsi, em geral, para os rituais, é branca, acompanhada de colares e uma toalhinha que pertencem ao vodun.

Na Casa das Minas, não é consumido bebidas alcoólicas e ocorrem celebrações em que são servidos pratos típicos. O que se pode observar da vodunsi é uma performance que corresponde a posição sujeito sacerdotisa de um discurso prioritariamente religioso com sessões de ritual e celebrações aos santos/voduns, com roupas apropriadas para cada “espaço”, com

adereços que são acrescentados no momento em que a entidade/vodun incorpora. A vodunsi se rende à possessão com a humildade de quem está à disposição dos trabalhos que devem ser realizados, com um ordenamento que não destoa de seus desígnios.

Observa-se, ainda, que os *voduns* usam longos rosários de contas coloridas pendurados no pescoço e pendendo até abaixo da cintura e as cores variam de um para outro.

Vale ressaltar que os distintivos da entidade/*vodun* são colocados nas *vodunssis*, após a sua manifestação, como forma de identificação. No Tambor de Mina, as entidades/*voduns* estão relacionadas à casa real de Daomé, hoje Benin, na África. Um característica peculiar é que cada *vodunssis* recebe apenas um *vodun*, ao contrário de outras casas.

Segundo Ferreti (2001), a Casa das Minas, em meio a proibições dos cultos afro-brasileiros, recebia um tratamento diferenciado, pois tinha a proteção de algumas figuras importantes que impediram o seu fechamento durante o período de perseguição da polícia às manifestações de origem africana.

3.2.2 Terecô ou Tambor da Mata

Semelhante ao Tambor de Mina, no Maranhão, tem-se a denominação de culto religioso afro-brasileiro para o Terecô ou Tambor da Mata. Talvez por ter sua origem rural, tem como ponto em comum a existência do tambor ancestral acompanhado da cabaça e do ogã/ferro em seus rituais. Tradição religiosa de influência afro-brasileira tradicional de Codó – cidade maranhense, distante 300 km da capital (conhecida como a cidade da feitiçaria na região dos Cocais Maranhenses), fica na área mais central do estado, estendendo-se e aproximando-se do estado do Piauí.

Figura 8 - Terecô ou Tambor da Mata



Fonte: Pacheco (2017)

Na Figura 8 pode-se observar um salão de Terecô ou Tambor da Mata durante a realização de uma celebração onde estão presentes o altar com as imagens das entidades e santos, as velas acesas, os tocadores em seus tambores, cabaças, os médiuns recebendo os seus guias e a assistência dos simpatizantes.

Segundo Mundicarmo Ferreti (2001, p. 59),

Embora no Terecô sejam cultuados voduns africanos jeje-nagô (como Averequete, Sobô, Ewá), muito conhecidos no Tambor de Mina da capital, os tranSES ocorrem principalmente com “*voduns da Mata*” ou caboclos comandados pela entidade Légua Bogi Boá da Trindade. Mas fala-se que as entidades espirituais da Mata são chefiadas por Maria Bárbara ou Bárbara Soeira, entidade associada a Santa Bárbara e, às vezes, com ela confundida, que se acredita ter sido a primeira ‘pajeleira’ (curandeira), razão porque o Terecô é também conhecido por “Barba Soêra”. É bom lembrar que, não obstante ser o Terecô um culto afro-brasileiro, nele as práticas curativas são muito desenvolvidas.

Nota-se que há aspectos que assemelham o Terecô ou Tambor da Mata ao Tambor de Mina, levando a acreditar que se trata de um desmembramento do culto afro-brasileiro, entretanto, na mesma ordem, percebe-se a aproximação com outras influências, como as indígenas.

A cidade de Codó está localizada às margens do rio Itapecuru, região que, além das fazendas de cultivo de algodão e da mão de obra escrava africana, havia tribos indígenas que devem ter proporcionado uma mescla de influências a esta manifestação religiosa, principalmente no uso de ervas e plantas medicinais no acréscimo de outros instrumentos para as celebrações e rituais. Acredita-se ainda que tenha iniciado as suas manifestações ainda no período do cativo dos africanos escravizados.

Mundicarmo (2007, p. 3) acrescenta:

Em relação à denominação Pajé, dada também em Santo Antônio ao Terecô gostaríamos de lembrar que, além da cidade de Codó ter surgido em área que foi muito habitada por índios e da palavra pajé ser de origem tupi, a denominação “pajé” foi utilizada em notícias publicadas na imprensa maranhense e de outros Estados, no último quartel do Século XIX, para designar a religião de negros (afro?) no Maranhão. De qualquer modo, o emprego daquela palavra para designar Terecô pode sugerir a existência nele de maior sincretismo com a cultura indígena do que a que ocorreu no Tambor de Mina jeje ou nagô.

Ao contrário do Tambor de Mina, o Terecô apresenta um número maior de homens entre os médiuns de incorporação e a vestimenta de batas rodadas nos rituais; a cabeça coberta, ou enrolada com tecido, e há ingestão de bebidas alcoólicas durante os rituais. Também há a presença de um único tambor, chamado ‘tambor da mata’, tocado com a mão, bem como maracás – cabaças cheias de sementes, e berimbau para os toques.

Apresenta ainda a presença de falas de origem banto e a própria denominação Terecô. De acordo com a antropóloga e linguista baiana Yeda Pessoa de Castro (2002, p. 139), seria de origem banto e teria o mesmo significado que Candomblé – louvar, celebrar pelos tambores, o que leva a crer que o Terecô, ou Tambor da Mata, seja da mesma raiz africana do Tambor de Mina, embora resguarde as suas peculiaridades, oferecendo indícios de um desdobramento, ou até mais uma camada de sincretismo do Tambor de Mina.

Assim, o Terecô diferencia-se do culto da Casa das Minas por adotar alguns elementos da religiosidade indígena, tais como o uso de ervas e vegetais da região. As entidades são de outras regiões da África e não são adotados na Casa das Minas, como a família de Légua BogiBuá. Permite ao médium a incorporação de inúmeras entidades, bem como o consumo de bebida alcoólica. Outra característica é que os “iniciados” podem atender as pessoas que buscam as suas consultas e trabalhos no domicílio destas.

Figura 9 - Terecô ou Tambor da Mata



Fonte: Pacheco (2017)

A figura 9 apresenta uma sessão de tambor Terecô ou Tambor da Mata com entidades da família de Légua Bogi ou Legba. Observa-se o rapaz vestido com calça, sapato e uma bata, ou vestido. Na cabeça um turbante sob um chapéu de couro no salão onde outras pessoas também brincam aparentemente em transe mediúnico.

Seguindo a proposta do batuque do tambor, vê-se no Terecô que, além das mulheres, há um número maior de homens que incorporam e são pais-de-santo. Entretanto as mulheres, as médiuns/tereçozeiras/pajeleiras, seguem os princípios do Tambor de Mina com algumas alterações, no caso, a introdução de outras entidades, ameríndias, da mata e linha/falange da entidade Légua Bogi Boá e sua família, esta diferença merece destaque por serem, em alguns terreiros evitados.

Para alguns, trata-se de “entidades que bebem muito, é pesado e vingativo”, segundo Mundicarmo Ferreti (2001, p. 5). Para este autor, verifica-se uma condição de produção diferente para o exercício dos rituais do Tambor de Mina/Terecô. Apresenta sentimentos de paixão, vingança e aceitam realizar trabalhos para outros fins que não cura e prosperidade. Há a religiosidade de culto afro-religioso, com incorporação dos médiuns, batuque de tambor, no caso o tambor da mata, acompanhada pelo som cadenciado da cabaça cheia de sementes, o som do ferro/gã, a dança dos encantados, rituais de magia e de cura, celebrações e a presença das entidades que consomem bebidas alcoólicas.

Neste tambor, o Terecô, os movimentos de Sincretismo já envolvem outros elementos e costumes daqueles que convivem/conviveram com os ameríndios e mesclam os costumes das religiosidades africanas, índias e do catolicismo popular³⁰ na filiação com as entidades que invocam em suas celebrações e trabalhos.

Há um caráter do culto religioso que permite ao médiun/cavalo algumas ações sob a influência da entidade, como fumar e beber, principalmente se estiverem recebendo as entidades da família de Légua Bogi.

As médiuns/tereçozeiras/pajeleiras usam para os trabalhos blusas de folhos e saias rodadas, e os homens camisolas, ou seja, batas e calças, na maioria das vezes brancas. Assim que recebem as suas entidades, dão-lhe os adereços que pertencem às entidades: chapéu, colares/guias, faixas/panas com especificidades e cores que proporcionem o reconhecimento para quem está assistindo. Na medida em que outra entidade vem incorporar a médium, outros adereços lhes serão dados e bebidas de sua preferência lhes serão oferecidas. A dança das entidades é marcada pelos sons do batuque do tambor, no caso da mata/cabaça/gã num ritmo determinado pela doutrina/canto que a entidade entoa, e os demais que estão presentes acompanham.

³⁰ Segundo Ferreti, diz respeito aos processos de sincretismo com a religião católica.

O toque dos tambores ancestrais trazidos do continente africano “troá” nas manifestações afro-religiosas, variando de um a três, em que o maior chamado de tambor da mata, regendo o ritmo que vai ter a “doutrina”³¹, está sempre entoada pela entidade/vodum como uma forma de se identificar diante das pessoas, indicando que está incorporando.

O Terecô tem nas cidades de Caxias e Codó/Maranhão seu maior número de seguidores, isto devido a terem sido áreas de plantação e criação de gado e abrigado inúmeros quilombos.

3.2.3 Umbanda: linha branca e os povos de rua

Presente no território brasileiro, a Umbanda é considerada uma religião brasileira formada por elementos de outras religiões, mesclando o catolicismo, o espiritismo, a cultura religiosa africana e a indígena, que foi criada sob a influência do caboclo 7 Encruzilhadas no início do século XX. Possui expressão em todo o país na medida em que foi criada como uma maneira de organizar os vários cultos religiosos de matriz africana.

A Umbanda constitui-se em uma manifestação com rituais de incorporação ao som de cânticos, também chamados pontos, ao som de tambores, chamados atabaques. Assim, alguma forma, alinha-se ao Tambor de Mina, inclusive também lutaram para preservar a tradição religiosa afro-brasileira, pois seus seguidores eram perseguidos pela “perturbação da ordem” e dos “bons costumes”. Observa-se em Negrão (1997, p. 78) essa questão

Nas camadas populares, ao contrário, prevaleceria o “baixo espiritismo”, com suas práticas de sortilégios, curandeirismo e feitiçaria enquadráveis no Código Penal, despido de moralidade e motivado por interesses escusos, envolvendo pessoas desclassificadas socialmente e ignorantes. É óbvio que entre tais curandeiros e feitiçeiros estavam os ex-escravos e seus descendentes, praticando seus rituais de origem africana, aos quais mesclavam crenças espíritas e práticas mágicas europeias.

A palavra umbanda deriva de “*u’mbana*”, expressão que significa curandeiro na língua banto falada em Angola, e traz em seu bojo a reunião dos cultos religiosos promovidos nas senzalas. Este era o momento em que os africanos na condição de escravos louvavam os

³¹ Doutrina é o canto/ponto que a entidade se apresenta quando chega.

seus deuses através de danças e cânticos e incorporavam espíritos ancestrais, das encantarias reverenciadas pelos índios e pelos rituais e devoções impostas pelo catolicismo.

O culto é presidido por um chefe, chamado pai de santo ou mãe de santo, geralmente o/a dono/a da casa, momento em que são realizadas consultas, práticas mediúnicas e outros rituais aos que recorrem ao terreiro ao som de cantos e toque de atabaques.

Figura 10 - Umbanda



Fonte: Pacheco (2016)

Assim, para atender os seus seguidores e legalizar o seu funcionamento, as casas de Umbanda filiam-se a associações que emitem registros, permitindo que solicitem à Delegacia de Costumes da Polícia Civil a licença devida para a realização de suas atividades de trabalhos espirituais e festejos.

Para Negrão (1997, p. 79) a institucionalização da Umbanda acontece como reação a discriminação da religiosidade afro-brasileira.

Não foi por acaso que, para fugir dessas conotações pejorativas, o 1º Congresso Nacional de Umbanda realizado em 1941 no Rio de Janeiro adotou este novo nome para se autodesignar oficialmente. A partir de então as lideranças da religião nascente empenharam-se no sentido de sua institucionalização e legitimação, mediante o seu enquadramento legal e a absorção dos valores vigentes, exorcizando de seus rituais práticas tidas como bárbaras (sacrifícios sangrentos, uso ritual da pólvora e de bebidas alcoólicas, “despachos” de Exu) e controlando os terreiros através de sua vinculação a federações.

Genericamente, considerada a principal religião afro-brasileira, a Umbanda foi criada no início do século XX, compondo-se de uma mescla das religiosidades africanas,

indígenas e um pouco da concepção europeia de religião cristã. Foi uma tentativa de reunião das crenças e ritos, reunindo assim os mais diversos elementos num só culto, potencializando o sincretismo dos sincretismos.

Há de se pensar que, com a fundação da Umbanda como religião afro-brasileira, oportuniza-se uma legalização aos cultos afro-brasileiros, mas os ambientes de realização dos cultos deveriam ser cadastrados como uma determinação de proteção aos adeptos. Esses ambientes, também chamados terreiros ou centros, passam a possuir permissão para o funcionamento, atendendo os iniciados e aos simpatizantes e conduzindo também uma forma de resistência dos modos de religião, trazidas pelos povos do continente africano.

A Umbanda recebeu, aos poucos, a aceitação popular. Abraça, em cada região do Brasil, os elementos locais, permeando esses elementos de religiosidade em linhas e falanges de entidades que se definem numa escala de cores do preto ao branco, além de numa escala de evolução entre os sentimentos mais humanos e ligados à existência na terra – terrena. Os planos mais espiritualizados são representados pelo branco, e a entidade mais elevada se representa por Oxalá. A religiosidade de matriz africana se faz presente no batuque dos tambores, acompanhado da cabaça e do toque do ferro, nos cultos de incorporação das entidades pelos médiuns.

Em Negrão (1996, p. 82)

A constituição das chamadas sete linhas da umbanda foi uma tentativa de ordenar hierarquicamente esse panteão. São divisões do mesmo, comandadas por um orixá identificado a um santo católico, que incluíam um conjunto mais ou menos homogêneo de guias. A definição destas sete linhas e sua hierarquia variam, contudo, de terreiro para terreiro; o máximo de unanimidade que se conseguiu foi a relativa às duas primeiras delas: a de Oxalá- Jesus e a de Iemanjá-Nossa Senhora.

É importante enfatizar o papel da Umbanda como religião brasileira, que trouxe, para o cenário de intolerância religiosa do início do século XX, um modo de legitimação da tradição religiosa trazida pelos africanos, uma possibilidade de tolerância dos cultos não cristãos católicos tradicionais permitidos em território nacional.

Assim, neste sincretismo, na Umbanda, o cristianismo se faz presente na figura de Oxalá, trazido do candomblé³² como a entidade soberana entre as entidades, representada pela

³² Candomblé – religião africana trazida para o Brasil com maior número de filiados nos estados da Bahia e Rio de Janeiro. Também utiliza o batuque dos tambores em seus rituais. Entretanto, atendendo ao critério de maior representação no estado do Maranhão, optou-se por explorar o Tambor de Mina e a Umbanda.

figura de Jesus Cristo, um dos representantes da linha branca, em que prestam auxílio em tratamentos de saúde, conflitos pessoais, conjugais etc. Em contraponto, está Exu e sua falange de entidades que representam a linha negra, que são os que trabalham no tempo para satisfazer vícios, desejos e paixões humanas, como: amarrar um/a amante, arranjar namorado/a, atrapalhar o vizinho, desenvolver um negócio.

Reverberam-se destas linhas, branca e negra, os efeitos de sentido advindos da dualidade de luta do bem contra o mau. E, assim, como as entidades da linha branca solicitam fluidos representados pela água, velas brancas, flores, aromas, incensos para os seus trabalhos, as entidades da linha negra exigem rosas vermelhas, bebidas alcoólicas, perfumes, velas vermelhas e pretas, sacrifício com animais, sangrias, dinheiro e outros tipos de oferendas como pagamento por seus trabalhos.

São também chamados povo da rua, e muitos médiuns que recebem essas entidades vestem-se como homem, caso a entidade seja masculina, e como mulher, caso a entidade seja feminina, independentemente de serem homens ou mulheres. É adquirido, no momento do “transe”³³, trejeitos e falas que representem o aspecto da entidade, tais como os Exus e as Pombo Giras.

Aqui pode ser lido e interpretado que é a adjetivação *da rua* envolve este *povo* de uma intensa ludicidade, de jogo, de brincadeira, conforme exposto em parágrafos anteriores no que se refere ao discurso, ao efeito da expansão dos sentidos. A linha branca tende para efeitos de sentido advindos de uma relação parafrásica com os sentidos do “católico”, do “bem”, do “dentro”, do “branco”; já a linha negra estabelece uma relação polissêmica a estes sentidos, já que se tem o “vício”, o “sexual”, o “fora-rua”, o “negro”.

Figura 11 - Povos de Rua



Fonte: Pacheco (2017)

³³ Transe – momento em que o médium está incorporado por uma entidade.

Na Figura 11 destaca-se o altar com a imagem de uma cigana, dançantes médiuns com roupas vermelhas e turbantes pretos.

Para a Umbanda, o/a médium, também chamado/a cavalo, carrega a entidade por incorporação para realizar os trabalhos dependendo do tipo de pedido que se apresenta. Para estes médiuns, várias entidades podem ser incorporadas, e a cada linha, ou falange corresponde um outro número de entidades. Estas linhas correspondem a sete cores, ou às vezes nove cores, que representam o nível de evolução da entidade e define o tipo de trabalho que cada um está disponível.

Nessa escala, vê-se, de acordo com Leal de Souza³⁴, a linha de Oxalá representada por Jesus, cor branca; a linha de Ogun representada por São Jorge, cor vermelha; linha de Oxossi, representada por São Sebastião, cor verde; linha de Xangô representada por São Jerônimo, cor roxa; linha de Nhá-San representada por Santa Bárbara, cor amarela; linha de Yemanjá representada por Nossa Senhora da Conceição, cor azul e linha de Santo. Dependendo da vertente da Umbanda podem existir mais três linhas, totalizando nove.

Na linha negra, espaço destinado aos Exus, observa-se outra hierarquia. Tanto no candomblé quanto na umbanda, os Exus são entidades sentinelas responsáveis pelas porteiras, entradas, encruzilhadas e trabalham numa vibração próxima ao ser humano, ou seja, menos divinizados que as entidades/guias da linha branca.

Na mesma linha negra, estão os chamados “povo de rua”, composta entidades ciganas, caboclas, prostitutas, etc. Essas entidades são consideradas menos evoluídas, pois trabalham para a sua evolução, como se fosse uma oportunidade de, ao servirem a alguém, alcançar outra escala de evolução.

Sobre o Exu dentro da Umbanda, Negrão (1996, p. 84) afirma que:

Não são bons nem maus em si mesmo, mas podem realizar benefícios e malefícios conforme sejam manipulados. Passam a ser vistos não como intrinsecamente imorais, mas como amorais; se “estão nas trevas”, podem “ganhar luz” desde que aceitem praticar exclusivamente o bem e evoluírem até tornarem-se guias de direita, quando, então, deixariam de ser exus.

Essa escala de evolução constitui-se na proposta de dogma da Umbanda enquanto religião. Apresenta a estrutura da linha branca e negra, subdividida em outras tantas necessárias

³⁴ Médium preparado por Zélio de Moraes fundador da Umbanda.

à evolução do médium, da entidade e do ser humano a ser atendido, este que se converte ao culto da religião Umbanda.

É interessante, nessa proposta, que o “povo da rua”, como uma partição da Umbanda, são entidades que não são “correspondentes” a santos da Igreja Católica. Ao contrário, muitas vezes estão numa dimensão oposta. Para o Terecô, estariam a partir do “povo de Légua Bogi”, ou Légba, são evitados e participam dos trabalhos que são considerados mais “pesados”³⁵.

Para este momento, abre-se uma outra leitura para uma especificidade: em alguns momentos, “o povo da rua” manifesta-se em outras linhas, no caso a vermelha, com a finalidade de trabalho mais brando, menos pesado e consegue transitar entre a linha negra e a linha branca, quebrando as limitações impostas pela hierarquia das cores, da religião, do discurso da religião (Discurso religioso).

Na linha negra, no/a médium/cavalo/aparelho, como são chamados aqueles/aquelas que recebem por incorporação, as entidades se mostram em seus dizeres e falas, façam suas consultas, usem bebidas alcoólicas, fumem, façam trejeitos, dancem (ao som dos atabaques, cabaça e ferro) e se desenvolvam, segundo os preceitos da religião umbandista brasileira.

Como a formação do “povo de rua” é composta de entidades femininas e masculinas, essas características se potencializam nas roupas, no uso de adereços, nos trejeitos, no comportamento, na forma de falar, de sorrir, de exigir. O/a médium/cavalo/aparelho, independentemente de ser homem ou mulher, atende sem reservas a essas performances, haja vista que se diz que o médium não tem controle sobre as suas ações durante o transe.

Figura 12 - Exu



³⁵ Trabalho pesado seria aquele que se relaciona a situações de vingança, morte, magia negra.

Fonte: Exu, Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro, desfile de 2016.³⁶

A Figura 12 apresenta um frame do vídeo do desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro do ano de 2016 em que o Salgueiro levou para a avenida (para a rua) a figura do Exu africano.

Nesses momentos, o/a médium/cavalo/aparelho não possui um determinante de gênero –homem ou mulher – próprio. Está, absolutamente, atendendo/cedendo/incorporando a entidade. Esta sim terá as suas características potencializadas através do corpo físico (do médium) usado, a manifestação do corpo discursivo da entidade.

Sob estas condições, a religião afro-brasileira Umbanda constitui o “espaço” próprio para a manifestação de entidades que encontram o seu “lugar” na linha negra, o “lugar” do “povo de rua” para não brincar, mas circular “entre” as entidades/divindades mobilizadas através do culto às memórias ancestrais. Tudo isso se dá ao toque dos tambores e ao “balançar/não dançar” dos corpos que incorporam entidades que se “parecem” com seres humanos: com vícios e desencantos.

Segundo Negrão (1996, p. 84)

Já as pombas-giras são representações de prostitutas ou de mulheres de comportamento moral duvidoso (se dizem mulheres de sete maridos), desde as mais desclassificadas como Maria Mulambo, até as cortesãs como Maria Padilha. Bebem falso champanhe e fumam, provocam os homens com seus maneirismos e olhares e, salvo estas últimas, que “têm classe”, falam freqüentes palavrões. Os exus em geral e particularmente as pombas-giras, estas atendendo preferencialmente clientela feminina (são os “guias das moças”), tratam sobretudo do relacionamento sexual, arranjam namorados, amantes e esposos e fazem as “amarrações” de pessoas amadas, mesmo que casadas com outros.

Nessa conformação, ou seja, na posição sujeito entidade “povo de rua” da linha negra da religião afro-brasileira Umbanda – Pombo-Gira, esta outra posição sujeito médium/cavalo/aparelho trabalha na linha negra para o “povo de rua” da religião afro-brasileira Umbanda. É possível observar homens ou mulheres cedendo/incorporando e “corporificados” discursivamente como entidades femininas ou masculinas indistintamente.

Assim, percebe-se, nas manifestações dos tambores do Maranhão, as qualidades do discurso artístico descritas por NECKEL (2004), filiado ao discurso lúdico de Orlandi (1999). E, neste âmbito das brincadeiras dos tambores do Maranhão, pode-se afirmar que o processo de

³⁶Frame do desfile da escola de samba Acadêmicos do Salgueiro do Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <<http://www.mitographos.blogspot.com.br/2016/02/a-africa-na-avenida.html>> Acesso em: 14/06/2017.

tecedura (Neckel, 2010), relacionado à trama de fios da memória, constitui processos de leitura possíveis (e impossíveis) de acordo com os sentidos mobilizados na interpretação. Isto marca-se ao produzir um efeito de sentido de ancoragem, haja vista que a presença do tambor recupera as memórias de uma África como um efeito ancestral e indelneável – lugar com contorno possível no momento das manifestações regidas pelo tambor.

Os sentidos evocados pelos tambores, durante as manifestações, remetem a aspectos que transcendem as possíveis divergências culturais. Por si, já produzem efeitos discursivos carregados de memórias que estabelece um marco entre o afro brasileiro e o colonizador europeu, como um espaço de disputas de dominação e resistência. Há de se compreender as imbricações das materialidades presentes: de um lado, a ancestralidade do tambor e seu toque, memórias de uma forma sujeito africano-livre; e, de outro, o efeito de arquivo, de legitimidade, representado pela religiosidade do louvor a São Benedito – cativo da cultura do colonizador europeu num processo de negociação entre culturas.

3.3 TAMBOR DE CRIOLA – APRESENTAÇÃO DO *CORPUS*

Considera-se a BTCM como uma manifestação cultural afro-maranhense que mescla costumes e arte e que recupera aspectos de ancestralidade, no que tange ao compasso percussivo do tambor, na coreografia circular e na punga. Na religiosidade do louvor do catolicismo popular ao São Benedito, a composição e canto das toadas propõem uma lembrança as antigas ladainhas proferidas nas procissões e em cerimônias festivas, que ativa o sentido de conversão à fé cristã imposta pelo colonizador português tanto aos índios, nativos do Brasil, quanto aos africanos trazidos na condição de escravos.

Figura 13 - BTCM



Fonte: Pacheco (2017)

A Figura 13 apresentação da BTCM com tocadores, cantadores e coreira em espaço público no Centro Histórico de São Luís.

Acredita-se que a sobrevivência da BTCM por tanto tempo reside no fato de se titular brincadeira. Se para o sujeito não brincante, ou aquele que assiste, a BTCM é uma brincadeira – algo desprovido do caráter das manifestações religiosas cristãs católicas oficiais, talvez, até infantil – para o sujeito brincante, aquele que é afeto ao Tambor de Crioula, a brincadeira parece ter uma significação de um compromisso de outra ordem, da ordem da ancestralidade, pois os movimentos, os sons, as cores, a música em si tomam uma proporção regida pelas manifestações africanas, ou “vindas da África”.

Observa-se que poucas foram às modificações sofridas pelo Tambor de Mina no decorrer dos anos. O tambor, instrumento, é o elo entre o Tambor de Mina (designação popular, no Maranhão, para os cultos religiosos de origem africana) e a BTCM, brincadeira popular de louvação a São Benedito. Aqui algumas materialidades significantes são presentificadas, realçando os movimentos de “negociação” entre as tradições trazidas com/dos africanos no contato com os europeus portugueses na relação entre culturas.

Do tambor ancestral, instrumento de percussão que marca as manifestações, distingue-se o toque – ritmo, cadência, etc. No Tambor de Crioula, os tambores são cravelhados, ou seja, o couro de pequenos animais é preso ao corpo do tambor por torniquetes de madeira e aquecido pelo fogo para chegar à afinação própria. No Tambor de Mina, os tambores são presos por uma roda de metal que se fixa ao tambor por meio de parafusos e são afinados à medida que são esticados com uma chave de rosca. São chamados *abatá* e ficam apoiados em um tripé tocados somente pelos homens. Aos tambores acrescentam-se outros instrumentos, como uma câmpula, um instrumento de metal de uma só boca, tocado por uma pequena vareta de goiabeira ou de ferro chamada *aguidavi*. O que marca o som dos tambores é chamado de gã. Já as pequenas cabaças, recobertas com uma rede de contas coloridas (*chequerê*), são tocadas por senhoras, mocinhas ou pelas *vodunsis* antes de receberem o santo.

Na BTCM, brincantes são todos os participantes da BTCM, seja homem, em seus papéis de cantador ou tocador, ou mulher, como brincante coreira. O termo brincante designa aquele que se filia à BTCM. A brincante coreira se subjetiva na roda, brincando com as outras, carregando a imagem de São Benedito – Tambor de Promessa, ou saudando o toque do Tambor – Tambor de Apresentação. É na roda do tambor que, no momento de realização da Brincadeira Tambor de Crioula, a coreira emerge.

Figura 14 - Coreira com o S. Benedito



Fonte: Coreira com o São Benedito³⁷.

Na Figura 14 a coreira está brincando, rodopiando e se dirigindo para a outra coreira no movimento que antecede a punga.

Inscrita na posição sujeito brincante coreira, esta se constitui na memória da que serve, da devota, aquela que está no meio na roda louvando e brincando com a imagem do São Benedito. O pagamento de promessa de santo se dá na brincadeira, com aquela que apresenta a coreografia da punga, no caso do Tambor de Crioula patrimônio, e ainda com a coreira/brincante na brincadeira de Ponta de Rua. Quaisquer umas destas coreiras se inscrevem nesse dizer, nessa formação discursiva, na posição sujeito brincante coreira da BTCM.

É levada em conta, para esta inscrição, a coreografia do rodopio e a punga ao batuque do tambor, além do uso da saia de tecido de chita. Neste quesito, no uso da saia, pode-se perceber a potencialização dos movimentos da coreografia, dos requebros dos quadris e a chita que evoca um “espaço” de permissão para se apresentar em público.

A chita, além disso, constitui um espaço de inscrição, do mesmo modo, na BTCM de Ponta de Rua. As mulheres ocupam a posição sujeito brincante coreira.

É relevante aqui registrar que se observou também um rapaz na roda das brincantes coreiras, inscrito enquanto coreira através da coreografia dos rodopios e requebros, usando a saia e paramentos na posição sujeito brincante coreira. O rapaz vestido de coreira não despertava qualquer estranhamento para os brincantes, cantadores, tocadores, demais coreiras.

³⁷ Disponível em: <<http://www.famalia.com.br/?p=10398>> Acesso em: jan/2014.

É possível inferir então que a saia de chita recupera uma memória de um “lugar” torne-se o espaço que autoriza a inscrição do rapaz na posição sujeito brincante coreira da BTCM.

Confrontado as posições sujeito brincante e espectador na formação discursiva da BTCM, percebe-se que, para os brincantes, a identificação com a brincadeira não estava no indivíduo que deveria ter seu “lugar” na definição biológica de homem, ou mulher, mas no “espaço” discursivo em sua filiação que deveria ser na posição sujeito brincante cantador, tocador, coreira.

Isso evoca, na opacidade própria do discurso, uma memória que perpassa as proibições e vaza das louvações e apresentações para o brincar/brincadeira, enquanto a censura, estabelecida pelo olhar do não brincante, procura os limites possíveis do discurso religioso hegemônico eurocêntrico do logicamente estabilizado.

A BTCM se apresenta gerada e concebida no seio da população afro-maranhense e como vimos, provém dos batuques das senzalas, encontrando, como forma de sobrevivência, diferentes “negociações” com o discurso hegemônico, como por exemplo, a fé cristã sob a forma do louvor a São Benedito.

Reitera-se a expressão “negociação” como um movimento discursivo provocado pela reinscrição do tambor como manifestação afro-maranhense, seja pela formação discursiva da brincadeira, seja pela formação discursiva da religiosidade, termo entendido nesta tese como movimentos de poder e resistência.

A trajetória dos movimentos de “negociação” e sobrevivência a BTCM está dividida em cinco fases: o Batuque das Senzalas, o Tambor de Crioula em Louvor a São Benedito, o Tambor de Crioula a Conterraneidade, o Tambor de Crioula do Título de Patrimônio e o Tambor de Crioula de Ponta de Rua. Desta maneira, será possível perceber as “negociações”/modificações que possibilitarão a circulação/sobrevivência da brincadeira até os dias atuais.

Vale ressaltar que a BTCM foi analisada sob a perspectiva da produção do discurso com enfoque a sua constituição, formulação e circulação em pesquisa anterior (PACHECO, 2013, p. 34), que propõe pensar sua constituição sempre dividida, pois:

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 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.

Propõe-se pensar que há um ponto de convergência entre essas duas possibilidades de interpretação da BTCM, implicando uma imbricação de materialidades significantes (LAGAZZI, 2009). Estas imbricações correspondem ao modelo de reversibilidade dos processos de paráfrase e polissemia. Por um lado, discurso da religiosidade – pela louvação ao santo. E, por outro, o discurso lúdico – pela dispersão dos sentidos encontrados na brincadeira do Tambor.

Assim, convém pensar nas materialidades que compõem a BTCM, discutindo/analizando como se apresentam após cada negociação em suas diversas etapas.

3.3.1 Louvor a São Benedito – 2ª Negociação

A constituição do Tambor de Crioula evoca sentidos diversos de si, como uma metaforização de sentidos e memórias de aspectos diversos que sobrevivem lado a lado. Apresenta-se o batuque, desde as senzalas, a introdução do louvor ao São Benedito, o canto, as toadas, a dança das coreiras, o brincar com o São Benedito. Tudo isso toma um ritmo de dispersão do discurso.

Partindo do Batuque das Senzalas, ocorreu a adoção da devoção a São Benedito. Teve assim início a terceira etapa de movimentação desta manifestação, chamada, a partir dessa negociação, a BTCM.

Acredita-se que tal negociação esteja ligada à possibilidade do afro-brasileiro integrar-se às determinações de catequese da Igreja católica e, ao mesmo tempo, conquistar um espaço de permissão para as manifestações do tambor. Conforme Bastide (1974, p. 173):

[...] a época colonial está marcada, na verdade, em toda América Latina, por uma vontade tenaz de cristianizar o africano, mas não de o integrar na igreja dos brancos: criou-se então, em sua intenção, um catolicismo particular, com confrarias para ele e festas que eram peculiares.

São Benedito, escolhido como o protetor para a brincadeira do tambor, é um santo canonizado pela Igreja Católica devido às suas virtudes de humildade e obediência a Deus e à Igreja, na qual exercia as funções de cozinheiro. Filho de escravos etíopes que moravam em Roma, sua devoção foi trazida para as Américas pela ordem religiosa dos franciscanos por ser um santo de pele escura e por sua humildade perante os desígnios de Deus.

Figura 15 - BTCM Louvor a São Benedito



Fonte: BTCM de Mestre Amaral (2015)³⁸

A Figura 15 apresenta os altar de São Benedito coberto com um pano de chita, a imagem do santo, uma vela acesa e a parelha de tambor. Ao lado sentado numa cadeira está mestre Amaral, um conhecido dono de brincadeira da capital maranhense. Nota-se que a presença da vela acesa produz o sentido da fé que compõe o quadro contrastando com a rusticidade do local com paredes revestidas de barro e os tambores cravelhados

Vale ressaltar que, quanto às condições de produção desta tese, o santo adotado pela BTCM não é qualquer outro. Poderia ser São Luís – o rei menino reverenciado pelos fundadores da capital maranhense, poderia ser São José – o padroeiro do Maranhão. Foi adotado, contudo, São Benedito, que é um santo com o qual, possivelmente, havia uma identificação de sua história. Apesar de ter sido filho de escravizados, foi liberto e “escolheu” servir a Deus e à Igreja católica como cozinheiro e continuou sua vida de recato, de resguardado por um senhor. Assim, resguardado, conseguiu a glória eterna de ser reconhecido como santo.

Vê-se um embate de sentidos entre o recolhimento e a glória como um enfoque da contradição de ser livre e cativo. É um São Benedito que protege os afro-maranhenses na BTCM.

Ratifica-se a circularidade da brincadeira no qual o círculo mais externo é formado pelos homens, os brincantes/tocadores que tocam os tambores (parelha de três tambores) e batem palmas. Já os cantadores lançam toadas improvisadas sobre seus afazeres diários e seus pedidos e agradecimento a São Benedito.

³⁸ Disponível em: < <http://www.congodeouro.com.br/conheca-o-mestre-amaral-guardiao-do-tambor-de-crioula-do-maranhao/> > Acesso em: jan/2015.

Em outro círculo, mais interno, estão as coreiras/brincantes, que rodopiam uma ao lado da outra, formando um cordão. No centro, como o homenageado principal, fica uma coreira rodopiando e brincando ao som dos tambores com a imagem de São Benedito nos braços.

A BTCM compõe-se de marcas, ou discursivamente, materialidades significantes, que se destacam, respectivamente pela sua condição numa cadeia significantes para o discurso e preme de sentidos: a parilha de tambores, formada por três tambores diferentes entre si, chamados de meia (de tamanho médio), crivador (pequeno) e grande, com sons e forma de tocar diferentes. Entretanto somente o tambor grande permite que o tocador sole, os demais emitem um toque definido. Para ocupar a posição sujeito brincante tocador do tambor grande, faz-se necessário saber tocar, não sendo permitido a qualquer pessoa que se aproxime ocupar esse lugar. Em geral, é um tocador mais experiente e efetivo daquela brincadeira, daquele grupo de BTCM.

Desta forma, percebe-se que a parilha de tambores evoca, em sua trilogia do crivador, meia e grande, uma hierarquia. Já o tambor grande, por ser aquele que possibilita ao tocador um toque diferente, sola o seu entoar, regula o momento da punção e o início e o fim das toadas, bem como produz o sentido de guardar a memória da ancestralidade em uma manifestação de afro-brasilidade.

É interessante a relação da brincadeira com o instrumento de percussão tambor, porque ele é produzido a partir de um tronco de madeira escavado e coberto por uma pele de animal curtida e cravelhada, ou seja, presa por cravos de madeira. Ele é afinado no calor das fogueiras que são acesas no entorno do local onde se arma a roda de tambor.

Figura 16 - Aquecendo os tambores



Fonte: museuafro.ufma.br (2017)³⁹

Na falta de locais onde possam ser extraídos os troncos de madeira, mais recentemente, os tambores passaram a ser confeccionados com cortes de tubos de PVC, usados pela Companhia de Saneamento Ambiental do Maranhão – CAEMA – em ligações de esgoto, como opção pela falta de árvores de grande calibre em São Luís. Porém o modo de afinação dos tambores, aquecidos nas fogueiras permanece.

Os tambores da BTCM são afinados em fogueiras quando o calor do fogo estica as peles que cobre o arco escavado em troncos de árvores e que são presas por cravos de madeira, o que também compõem uma marca. Em qualquer lugar que haja uma BTCM, sempre haverá um lugar reservado para “armar” uma fogueira para aquecer os tambores.

Sob o toque dos tambores, as toadas, entoadas pelos brincantes cantadores, obedecem a uma sequência em sua composição de súplicas e agradecimentos, acompanhada de um refrão que é repetido pelos demais brincantes, batendo palmas. Isto remete às lembranças das ladainhas cantadas na Igreja Católica, inclusive quando lançam a toada e um refrão a ser repetido pelos demais.

É curioso também quando ocorrem os desafios entre dois ou mais cantadores. Estes lançam as suas toadas com rimas improvisadas, que devem ser respondidas por outro/os em louvor ao São Benedito, enquanto os outros batem palmas e vibram com o discernimento de cada cantador da roda do tambor.

As camisas dos brincantes/cantadores e tocadores e as saias das coreiras são confeccionadas por tecido de chita, que também compõe as materialidades significantes da BTCM, pois destaca o sentido *daquele* sujeito que pode se apresentar.

A chita guarda a lembrança de um tecido encontrado na Índia pelo navegador Vasco da Gama, que, ao julgar ser um tecido muito leve fabricado com algodão e de um florido muito alegre, levou para a Europa. Posteriormente, foi trazida para os *Brasis* pelos colonizadores portugueses e usada pelas mulheres europeias no processo de adaptação ao clima tropical, produzindo um efeito de sentido de algo que pode se apresentar em público e para o público advindo do colonizador europeu.

Pode-se dizer que, no uso do tecido colorido da chita nas saias, há a aproximação da posição do colonizador europeu em suas vestimentas, e não mais as roupas de algodão cru destinado à confecção das roupas dos africanos na condição de escravos. A chita, como pano

³⁹ Disponível em: < <http://www.museuafro.ufma.br/site/> > Acesso em: jun2017.

de fundo, resgata o conceito de pré-construído, porque busca a anterioridade, o que representa para a comunidade a padronagem. A estampa da chita remete-se a condição de produção da BTCM em seu dizer da historicidade, pois remonta o colonial das senhoras dos colonizadores europeus, bem como na coreira da roda do Tambor nas festividades populares; sendo assim um dizer livre (PACHECO, 2013, p. 124).

A saia por si já apresenta um efeito de sentidos complexo com muitas possibilidades de leitura. O seu formato amplo não impõe limites: ao executar o rodopio, a saia abre-se como um círculo perfeito com 360°, ocupando um espaço que causa o efeito de expansão, e é executado por todas as coreiras simultaneamente na roda. Esse meneio também expande a coreografia do movimento dos quadris das coreiras, inspirando a imaginação quanto ao desenho do corpo que veste e investe a saia em movimentos de mostrar (pelos requebros) e esconder (pelo comprimento da saia que se prolonga da cintura até os pés da coreira tocando no chão).

Acredita-se que, das materialidades significantes da BTCM, a punga apresenta uma marca de afinidade com as manifestações afro-brasileiras realizadas em outros lugares *dos Brasis*, pois se refere ao movimento da umbigada. Para a BTCM, esse movimento compõe o movimento “coreográfico”, que parece representar a própria concepção da brincadeira.

Figura 17 - Punga



Fonte: Pacheco (2017)

Desta forma, a punga, que é o movimento máximo da BTCM, é realizada quando, ao toque específico do tambor para a punga, a brincante/coreira, que está no centro da roda com a imagem do São Benedito nos braços, levanta a imagem à altura da cabeça, coloca-se em frente a uma outra brincante/coreira, que está na roda brincando, executa um pulo para frente, toca a barriga da outra brincante/coreira e entrega a imagem do São Benedito, trocando de lugar.

Esta brincante/coreira, que estava no centro da roda, vai para a roda das brincantes/coreiras; já a que estava na roda vai para o centro brincar com a imagem do São Benedito até o próximo toque do tambor próprio para a execução da punção. Isto é executado e combinando com os movimentos da punção, que indicarão a uma outra brincante/coreira que está na roda o momento de receber o São Benedito como seu par na BTCM.

Observa-se, na materialidade da punção, a presença de um movimento alusivo ao convite, a fertilidade, ao brincar, num processo de dispersão de sentidos que extrapola o sentido religioso e esbarra no profano, no humano da África. Nesse momento, a reversibilidade do discurso beira o “*non sens*”.

Compondo as materialidades significantes da brincadeira, está o próprio São Benedito, provocando o efeito de sentidos de ser o centro, o motivo de devoção e de existência da brincadeira. Devido às proibições instituídas através de lei⁴⁰, as manifestações atribuídas aos africanos representavam perturbação da ordem, da moral, da religião etc., e não tinham a permissão para a sua realização.

Ao adotar São Benedito como protetor, a BTCM buscou um salvo-conduto. Na mesma ordem que possibilitou a sua realização, limitou às festas de pagamento de promessas a São Benedito em reconhecimento das graças alcançadas por sua intercessão junto a Deus.

A realização da BTCM em louvor a São Benedito para o pagamento de promessas era autorizada no recinto da casa de alguém que tivesse sido beneficiado com uma graça sob a devoção do santo. Como uma parte do ritual de pagamento de promessa, após uma sequência de rezas e orações, as pessoas se reuniam e realizavam a BTCM.

Ressalta-se que, neste momento da BTCM, o funcionamento da brincadeira permeava o discurso religioso. Sob o manto da religiosidade oficial da época, a tradição cristã católica da veneração aos santos, das ladainhas, das procissões e pagamento de promessas, prevalecia o processo parafrástico.

Ao adotar a louvação a São Benedito, elege-se um ícone da igreja; ao cantar as toadas, recuperam-se os sentidos contidos nas ladainhas; no pagamento de promessas e na intercessão divina em suas vidas, reconhece-se assim a autoridade oficial do colonizador português vigente no período colonial, representado pela Igreja Católica. Dito de outro modo, o batuque das senzalas negocia o aceite do santo sob a possibilidade de continuar existindo.

⁴⁰Decreto 847, de 11 de Outubro de 1890, do Código Penal da República dos Estados Unidos do Brasil. Disponível em: <http://capoeiraoec.webnode.com.br/a-arte-capoeira/lei%20de%20proibi%C3%A7%C3%A3o%20da%20capoeira/>. Acesso em: 26/05/2016.

3.3.2 Conterraneidade do baixadeiro – 3ª Negociação

A BTCM foi para São Luís da região geográfica da Baixada Ocidental Maranhense, onde existiam grandes fazendas e engenhos e a demanda de mão de obra para a plantação de algodão, mandioca, cana de açúcar e seus beneficiamentos era maior do que na capital São Luís. Por consequência, boa parte da população formou-se dos africanos trazidos para o Maranhão na condição de mão-de-obra escravizada.

Após a Abolição da Escravatura e, posteriormente a Proclamação da República, ao contrário do sul do país, onde foi contratada mão de obra formada pelos imigrantes europeus, a decadência do modelo escravagista levou os senhores de escravos, donos das fazendas, nobres da região, a abandonarem suas terras e partirem de volta para a Europa ou para outras cidades para se dedicarem a outras atividades, deixando para trás as terras e os ex-escravos em ruínas, que até hoje “*subexistem*”.

Para demarcar a passagem de uma etapa de “negociação” da BTCM do louvor a São Benedito para a celebração da conterraneidade do baixadeiro, retoma-se o momento de deslocamento dos adeptos, ou brincantes da BTCM da região da Baixada para a ilha de São Luís, ocorrido no início do século XX, provavelmente a partir da década de 1930.

Com o tempo, o desamparo, a pobreza e a necessidade levaram o “baixadeiro” a buscar a capital São Luís, na tentativa de comercializar sua produção de farinha de mandioca, aves e peixes para as feiras. Começaram a habitar nas periferias, ocorrendo uma migração da região da Baixada para São Luís.

Figura 18 - BTCM baixadeiro



Fonte: Acervo BTCM do IPHAN (2015)⁴¹

Em São Luís, diferente da Baixada, o “baixadeiro” teve de adaptar-se às novas condições de vida: moradia em palafitas (bairro do Matadouro/Liberdade), trabalho doméstico em casas de famílias, feiras etc., bem como religião; lazer e socialização.

Assim, para comungar suas memórias de “seu lugar”, seus costumes, o “baixadeiro” encontrou na BTCM a forma para reencontrar os conterrâneos, adaptando-se esse costume às novas condições. Em São Luís, como em outras cidades brasileiras, o batuque do tambor estava incluído nas manifestações africanas, que eram proibidas por perturbarem a ordem, como a capoeira.

Numa quarta etapa de movimentação, a BTCM apresentou uma particularidade em seu funcionamento: o pagamento da promessa em louvor a São Benedito, o que passou a se repetir anualmente em uma data escolhida pelo organizador/baixadeiro. Então, quando alguém fazia uma promessa a São Benedito, comprometia-se a realizar a brincadeira da roda de tambor por toda a sua vida.

Com isso, a comunidade “baixadeira” tinha conhecimento antecipado que, em dia previsto, alguém estava realizando a BTCM em pagamento de promessa a São Benedito para celebrar a sua conterraneidade, filiação própria daquele que migrou da região da Baixada para a ilha de São Luís.

Nessa celebração, conservam-se as características da brincadeira realizada em louvor a São Benedito no interior das casas e senzalas na região da Baixada Ocidental Maranhense, incluindo a continuidade da realização da brincadeira como uma obrigação a ser realizada anualmente pela comunidade “baixadeira” em São Luís.

3.3.3 Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil – 4ª Negociação

A BTCM, nesta quarta etapa, “encontra-se” com uma nova fase, em que a concepção de patrimônio, como o “resguardável”, parte da sua representatividade como manifestação para os sentidos mobilizados ao título concedido pela UNESCO⁴², a cidade de

⁴¹Disponível em:

<http://portal.iphan.gov.br/files/fotos_patrimonio_imaterial/Tambor%20de%20Crioula%20do%20Maranh%E3o/Foto02%20ACERVO%20IPHAN.jpg> Acesso em: jun/2017.

⁴² UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura.

São Luís passa a ser Patrimônio Cultural da Humanidade, o que se estende às manifestações culturais presentes na cidade.

O patrimônio, segundo a UNESCO (2017) é:

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 culturas⁴³.

Pensar em legado, passado, presente e futuro, ou futuras gerações, no entendimento trazido para esta tese, é entender a historicidade num movimento de uma política de controle dessa materialidade cultural, social e política, em que a BTCM inscreve-se por força das instituições que promovem a cultura, no caso, a UNESCO.

Para Argan (1998, p. 42), este patrimônio não seria limitado:

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.

Desta forma, entender o patrimônio é sugerir que se pense nas materialidades que compõem a BTCM de uma memória social de um povo ou de uma nação.

Com a titulação da cidade de São Luís como Patrimônio Cultural da Humanidade concedida pela UNESCO em 1997, foi mobilizada uma grande pesquisa histórica, artística e cultural não somente de São Luís, mas de todo o estado do Maranhão. Essas ações visavam organizar um inventário das manifestações culturais que pudessem compor um quadro com esta condição de Patrimônio Cultural da Humanidade, e a BTCM foi escolhida como uma dessas manifestações.

Para iniciar o processo de reconhecimento e solicitação do título de patrimônio imaterial do Brasil para a BTCM, foi criado um dossiê com as informações sobre a brincadeira,

⁴³ O Patrimônio: legado do passado ao futuro. Disponível em: <<http://www.unesco.org/new/pt/brasil/culture/world-heritage/heritage-legacy-from-past-to-the-future/>> Acesso em: 20/01/2017.

que integrou a solicitação protocolada pela prefeitura de São Luís e entidades culturais sob forma de um abaixo assinado, que culminou na certificação da brincadeira como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil pelo IPHAN em 2007.

Figura 19 - BTCM Patrimônio



Fonte: Pacheco (2017)

Na Figura 19 apresenta-se um grupo de Tambor de Crioula numa apresentação para as festas juninas, evento promovido pela prefeitura, numa praça do centro histórico de São Luís.

A partir da década de setenta, com a organização das festas de Carnaval e Juninas pelas prefeituras e órgãos públicos da cultura, os blocos, quadrilhas e outras brincadeiras começaram a se apresentar em espaços públicos, inclusive a BTCM, sem a exigência de agradecimento a São Benedito por graça alcançada.

Com a apreciação e aprovação do dossiê protocolado pela prefeitura de São Luís e entidades culturais, e já com o título de Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil, a BTCM recebeu um registro de nascimento que oficializou cartorialmente a sua existência e, com isso, a necessidade de sua existência conforme as informações que a habilitaram ao recebimento da comenda.

Nota-se que a quarta fase acontece após o recebimento do título de Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil quando iniciou o cadastramento das brincadeiras em grupos ou associações culturais com registro jurídico, em cartório. Esse processo visou o recebimento de benefícios e subsídios financeiros dos órgãos de cultura do Estado e dos municípios, previstos em lei, para salvaguardar o bem cultural tombado como patrimônio pelo Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN.

Desta forma, após o título de patrimônio, a brincadeira passou a ter direito a receber subsídios financeiros públicos com a finalidade de manutenção e preservação. Assim foi dado o início a um processo de oficialização e cadastramento dos grupos através da formação de uma pessoa jurídica cadastrada no Ministério da Fazenda e outros órgãos, com o objetivo de suceder o credenciamento ao recebimento dos subsídios culturais (federal, estadual e municipal) e em contrapartida os grupos tem o comprometimento com as apresentações previstas e determinadas por estes órgãos da cultura. E, assim, começam a investir em suas vestimentas, seus instrumentos e seus participantes, dedicando-se em ensaios e selecionando “a aparência”, a personalidade visual dos grupos.

A partir dessa época, os grupos da BTCM passaram a apresentar-se em novos espaços definidos pelos órgãos municipais e estaduais da cultura, de acordo com as suas programações, para um público que pode ser de féis a São Benedito, de baixadeiros conterrâneos ou de turistas à procura de diversão.

A BTCM agora representada por grupos ou agremiações organizados com critérios mais voltados para o espetáculo de dança, começa a se apresentar para turistas em eventos promovidos e pagos através de cachês e subsídios pelos órgãos de cultura, com calendários e condições estabelecidos para as festas de Carnaval, festejos Juninos e de datas comemorativas, como o aniversário da cidade, feriados, inaugurações, homenagens etc.

3.3.4 Ponta de Rua – 5ª Negociação

A sexta fase das “negociações” da BTCM, para a sua sobrevivência enquanto manifestação cultural, encontra-se afetada pelo efeito de sentidos produzidos nas relações de força que reformulam a manifestação, adjetivando-a como brincadeira de ponta de rua. Isto faz intervir o discurso, pois a adjetivação *ponta de rua* realiza-se na instância do discurso sustentado na contradição/conflito constitutivo dessa brincadeira, que negocia sua forma de ser para “reexistir”⁴⁴.

Nos cantos, nos becos da cidade de São Luís, no centro histórico ou nos bairros, em dias fixos da semana (nas sextas-feiras, é comum encontrar uma roda de Tambor de Crioula de ponta de rua), os chamados donos das brincadeiras combinam a realização da BTCM com os seus pares/conterrâneos, levando a parelha (com três tambores) e o jogo de saias para as coreiras

⁴⁴ Reexistir, reexistente, reexistência - termo utilizado com o sentido de existir, porém resistindo às suas próprias impossibilidades de sobrevivência.

(uma determinada quantidade de saias – às vezes dez, às vezes mais), que quase sempre levam suas saias de chita e uma caixa de cerveja ou cachaça.

Figura 20 - BTCM de Ponta de Rua



Fonte: Pacheco (2014)

Na Figura 20 observa-se uma roda de Tambor de Crioula de Ponta de Rua uma brincadeira animada por uma parelha de tambores e as coreiras.

Contrariando os dizeres das formas resultantes das negociações anteriores da BTCM, como o louvor a São Benedito e a celebração da conterraneidade do baixadeiro, ou ainda as apresentações para os órgãos de cultura em espaços públicos, os adeptos da brincadeira esquecem as determinações a que devem se submeter e se entregam ao Tambor de Crioula.

Assim, observou-se⁴⁵ que para realizar uma BTCM de Ponta de Rua, tocadores, ou cantadores costumam acertar, com outros simpatizantes da brincadeira, um encontro para uma roda de tambor, ou uma brincadeira de tambor. Logo, os tocadores e cantadores chegam e começam a providenciar uma fogueira para aquecer os tambores e, em seguida iniciam a brincadeira tocando e lançando as suas toadas em repentes, desafiando “uns aos outros”. Enquanto isso, os demais homens ficam na roda com os tocadores, acompanhando o refrão, batendo e lançando as toadas. Sem demora, algumas pessoas vão se aproximando com livros debaixo do braço ou bolsa, indicando virem da escola ou do trabalho. Ao se aproximarem, logo tratam de vestir a saia de chita num bar ou numa casa próxima.

⁴⁵TC de Ponta de Rua observada na calçada do Mercado das Tulhas, Praia Grande no Centro Histórico de São Luís, numa sexta-feira, ao entardecer.

Moças, senhoras, brancas, negras, mulatas alegres brincam ao som dos tambores, reverenciando os tambores e pungando. A seguir, trocam de roupa/papel/posição e cedendo a saia a alguém que chega depois.

Parece uma condição o uso da saia larga, longa e colorida para vestir e investir a coreira em sua coreografia corporificada pela memória de uma ancestralidade viva, atemporal e historicizada pela resistência. Uma resistência política no sentido de “reexistir” da reinscrição pela brincadeira passível de ser compreendido e lido na dispersão dos sentidos.

Figura 21 - Tambor de Crioula Punga



Fonte: Pacheco (2014)

Na figura 21 apresenta uma Brincadeira de Tambor de Crioula de Ponta de Rua no momento de uma punga.

Percebeu-se também que, na Brincadeira Tambor de Crioula de Ponta de Rua, não há a imagem de São Benedito nos braços de alguma coreira. Entretanto, o toque diferenciado do tambor avisa a coreira rodopiava na frente do tambor grande para o momento da punga, esta então, colocava-se frente a uma das coreiras da roda, convidando-a para brincar no centro com o movimento da punga.

A reverência era feita diretamente ao tambor e sua ancestralidade, representação da ancestralidade afro-brasileira da posição-sujeito brincante coreira da BTCM de Ponta de Rua pelo toque do tambor e investida pela saia de chita.

É importante registrar que, nesta fase, nota-se a possibilidade da liberdade do brincar da posição sujeito brincante coreira do Tambor de Crioula do Maranhão, provocando um sentido outro, o sentido de estar transitando da condição sujeito brincante coreira à condição sujeito brincante coreira/mulher. Isto se dá ao toque do tambor num ritmo cadenciado pelas

toadas e seus refrãos, em que as saias de chita são apoiadas no movimento dos quadris e pés, no sentido puro do brincar da sedução livre do ser mulher, movimento este livre, significando a resistência de *subexistir*, negociado no solo maranhense, como viu-se, há centenas de anos.

4 SAIA – ENUNCIADO – TESSITURA

Uma das materialidades significantes presentes nos tambores do Maranhão é a saia, seja no tambor de Mina, seja no tambor de Crioula. Notadamente como vestimenta da mulher, é confeccionada em modelo longo largo de modo a acompanhar o rodopio de quem a veste, acompanhando os movimentos do corpo em rodopios, durante as brincadeiras de tambor.

A saia torna-se uma materialidade significativa pela marca que a sua presença confere, pois a saia de chita produz o efeito de sentido da presença da BTCM do Maranhão. De outra forma, também produz o efeito de sentido do tecido, que pode se “apresentar” em público. Isso porque as roupas do africano na condição de escravo e do afro brasileiro não possuíam uma distinção⁴⁶, assim a chita, muito colorida, retoma a memória do tecido trazido para os *Brasis* pelo colonizador europeu.

Na busca de desnaturalização dos gestos de leitura configurados na saia, traz-se à visibilidade, pelo processo analítico, o efeito de sentidos de “espaço dizível” do sujeito brincante coreira, espaço possível deste dizer/sujeito brincante coreira de existir/(re)significar.

Por outro lado, faz pensar a circularidade da saia como uma grande espiral, pois os sentidos são afetados pela coreografia do rodopio das coreiras em meio ao círculo, que é ocupado pela imagem de São Benedito e formado pelos tocadores e cantadores.

WOSIEN (2004, p. 14), afirma que:

Com o direcionamento para o centro e andando ao redor do círculo, o dançarino procura sempre tornar presente o centro do círculo como contrapartida divina. Do ponto de vista religioso, a dança circular é a tentativa de realizar na terra o espetáculo do movimento celestial.

A organização circular das brincadeiras de tambor, notadamente da BTCM, oferece uma materialidade que remete à religiosidade maior (ou tanto quanto as outras brincadeiras), dependendo da perspectiva que é observada. Isso porque a reverência a São Benedito da religião cristã apresenta dois ritos de culturas diferentes: a reverência ao santo católico e a possibilidade de realizar o espetáculo do movimento celestial como um espaço de religiosidade ancestral.

⁴⁶ Segundo Lody (2001, p. 41), durante o período colonial, os escravizados e índios recebiam apenas alguns pedaços de tecido de algodão cru, para tapagem das vergonhas, ou vestiam-se com peças inteiriças de roupas, com a intenção de mostrar pouco a pele e o corpo; já que os modos de se vestir dos africanos e africanas, assim como dos índios e índias, não condiziam com o que era então considerado como “bons costumes” na lógica do colonizador.

Nos limites deste “espaço dizível”⁴⁷, que revestem a posição sujeito de formulações configuradas no repetível histórico, ou seja, na dimensão interdiscursiva, a saia é afetada pelo efeito da transparência da linguagem e pode ser lida na dimensão da mulher africana. Essa saia porta o ser mulher, este ser/estar coreira e, em sua materialidade significativa como espaço possível deste sujeito, identifica-se não sexualmente, mas como existir/(re)significar como mulher africana enquanto posição sujeito, portanto, é uma construção social do sentido da mulher africana inscrita na ancestralidade.

Então, *espaço da coreira e lugar do tambor* encontram-se na formação discursiva da BTCM, que se constitui, formula-se e circula de um cunho político da resistência pacífica e consistente. É o que possibilita, pela cultura, a sua sobrevivência sob forma de brincadeira, uma manifestação que guarda a memória ancestral do batuque do tambor e a saída dessa mulher negra da senzala para brincar na roda do Tambor em louvor a São Benedito.

Figura 22 - Tambor de Crioula – Saia



Algumas xilogravuras de Ayrton Marinho

Fonte: Xilografia de Ayrton Marinho (2009)

Ao observar a xilografia do artista Ayrton Marinho, em sua coleção Tambor de Crioula do Maranhão, percebe-se o par tambor/saia de chita como presença marcante dessa manifestação maranhense. Neste momento, o tambor representa-se como a ancestralidade africana, e a saia de chita como espaço conquistado para a coreira.

⁴⁷ ORLANDI (2007, p. 81): Partimos da premissa, então, que para compreender as falas sobre o espaço periférico, entendidas como um conjunto de dizeres que se organizam em função de um sabe historicamente constituído, convém colocar o discurso sobre o espaço urbano “na relação do dizível com o indizível”.

Como dito anteriormente, a chita apresenta-se colorida, com estampas vivas. Ela foi trazida para o Brasil para a confecção das vestimentas das mulheres da colonização europeia e, posteriormente, adotada na saias das coreiras do Tambor de Crioula.

Desta formação, memória e esquecimentos juntam-se forças em rede para compreender a dimensão política, corporificada discursivamente na BTCM na posição-sujeito brincante coreira da BTCM do Maranhão.

Quando a imagem da saia de chita sobrepõe-se como a representação da coreira, percebe-se que a subjetivação dessa posição-sujeito brincante coreira provoca o efeito de sentido de ocupar o espaço da coreira na qual o que compreende-se nesta tese como formação discursiva da BTCM. Neste sentido é possível trazer o pensamento de Althusser (1989, p. 85) quando afirma que “a ideologia é uma ‘representação’ da relação imaginária dos indivíduos com suas condições reais de existência”, recuperando os sentidos que formam.

A condição mulher de existir e materializar-se na coreira do Tambor de Crioula do Maranhão, marca a dimensão política do africano, supera e sobrepõe-se às contingências que envolvem a condição de mulher do período colonial brasileiro, em que a condicionava à propriedade, como esposa ou na condição de escrava.

O posicionamento político da mulher negra, representado na posição-sujeito brincante coreira da BTCM, resiste em se apresentar na roda da BTCM, apesar de tantos anos, desde o período colonial do Brasil até os dias de hoje. Conservando o modo de brincar/coreografar, a BTCM destaca seu posicionamento político de colaborar com a formação de brasilidade ao participar ativamente, além de se dizer sujeito interpelado pela ideologia na formação discursiva (possível).

Diante disso, é possível perceber, na presença da coreira (na posição-sujeito brincante coreira da BTCM), um espaço de dizer sobre gênero, discussão tão acalorada no momento atual.

Pensar num corpo discursivo, prene de sentidos, é recuperar o acontecimento discursivo ser percebido e suas condições de produção. Tal movimento é necessário para permitir ao analista compreender memórias e atualidades (ditos e não ditos) desnaturalizar a transparência do discurso.

Neste caso, usar a saia é ser e estar-se afetado pelos sentidos de resistência que afetam a mulher africana. A mulher passa a se reverberar pela saia, no corpo discursivo que se lê e se interpreta na e pela saia.

Num círculo interno, as mulheres/coreiras estão vestidas com as largas e farfalhantes saias de chita e blusas brancas e folhudas, que rodopiam e pungam com aquela que

está no meio do círculo das coreiras. A saia, com sua transparência, representa a feminilidade do balanço do tecido, na sedução dos movimentos. Na opacidade, o corpo/coreira envolve o corpo/brincante determinado pela saia.

Essas mulheres ora louvam São Benedito (com a imagem nos braços no Tambor de Promessa), ora reverenciam o tambor (Tambor de Patrimônio) e ora simplesmente brincam no Tambor de Ponta de Rua.

Figura 23 - Coreira saia



Fonte: Pacheco (2017)

A Figura 23 mostra o rodopio, a saia da BTCM Crioula investindo a coreira.

A BTCM apresenta um círculo maior, mais exterior, onde os homens, vestidos de calças e camisas com tecido de chita e, muitas vezes, com chapéu de palha, cantam as toadas, tocam os tambores e batem palmas.

Dentre as modalidades da BTCM, aqui compreendidas numa projeção que vem do Batuque das Senzalas; estão: o pagamento de promessas a São Benedito; a celebração da conterraneidade; as apresentações nos eventos da cultura maranhense e a brincadeira de Ponta de Rua.

A Ponta de Rua realiza-se no espaço democrático das esquinas e becos da antiga cidade (São Luís), onde se encontram também rapazes vestindo a saia de chita e brincando na roda das coreiras.

O espectador reconhece a coreira pela saia de chita, já o sujeito brincante coreira reconhece-se pela saia, o que se pode ler como “um conteúdo sócio-político ao mesmo tempo perfeitamente transparente [...] e profundamente opaco” (PÊCHEUX, 2010a, p. 19).

O ser coreira constrói-se na brincadeira, no jogo, no ritual, e a saia dá corpo à memória, ao saber discursivo, que afeta os sentidos da mulher (enquanto sexo) e determina esses sentidos enquanto mulher africana.

Deixando de ser espectadora e observando como analista, pode-se entender o menino vestindo a saia, pois, “nesse ponto de encontro de uma memória (o interdiscurso) com uma atualidade (o intradiscurso), instaura-se o efeito de memória: os sentidos são rememorados, atualizados, re-significados” (INDURSKI, 2003, p. 103).

Os efeitos de sentido advindos da posição sujeito mulher africana dominada, sobrepujada, subjugada (tanto em solo africano quanto em solo brasileiro) são sustentados na e pela a saia, que marca a presença dos sentidos inequívocos da mulher africana. Aqui se tem um dizer silenciado tanto na África quanto no Brasil, mas que resiste não apenas à marginalização pelo patriarcalismo em solo africano, mas também ao passado de escravidão em solo brasileiro.

É a condição da mulher africana que dança com a saia⁴⁸, nesta posição da coreira, que se constituem discursivamente dizeres que foram silenciados duplamente em cenários de opressão de ordens diferentes, no “espaço de dizeres da mulher africana- dizeres produzidos e configurados na posição/condição mulher”, sustentado pela saia de chita.

De acordo com Leandro-Ferreira (2013, p. 78):

Ao pensarmos a noção de corpo, enquanto corpo discursivo, não empírico, não biológico, não orgânico, o estamos propondo como um objeto discursivo, como materialidade que se constrói pelo discurso se configura em torno de limites e se submete à falha.

Ao “vestir-se” com a saia da coreira do Tambor de Crioula, reveste-se num movimento enunciativo da posição sujeito brincante da BTCM. Este espaço, que é reclamado pela coreira, anuncia-se na brincadeira como um espaço de enunciação daquela que convida e punge com a outra coreira, na companhia e bênção de São Benedito, cuja imagem fica no centro.

Entende-se acontecimento enunciativo como Indursky (2008, p. 25), para quem:

O acontecimento enunciativo reorganiza/reestrutura a discursividade interna da formação discursiva, instituindo um “novo lidar com a ideologia, sem que haja o rompimento com o domínio de saber”.

⁴⁸A saia, que se representa vestindo a mulher afro-brasileira, reclama por um “espaço” enunciativo de existir no Tambor de Crioula, Tambor de Mina, Terecô e Tambor da Mata, como um movimento político, descrito anteriormente.

Neste pensamento, percebe-se que a formação discursiva BTCM reestrutura-se cada vez que a posição-sujeito brincante coreira (quem está com São Benedito) é invocada através do vestir-se e encobrir-se com a saia de chita.

Ratifica-se a presença sempre marcante no cenário enunciativo no que se refere à saia nas manifestações, que, provavelmente, sucedem o Batuque das Senzalas, como Tambor de Mina, Terecô, Tambor da Mata, Tambor de Crioula, Umbanda.

Na tessitura, o modo de funcionamento da saia remete a um “espaço” de inscrição em par com o tambor – “lugar” conquistado pela mulher afro-brasileira. Desta forma, é do funcionamento das materialidades significantes que se está reportando, como Neckel (2010, p. 143):

Tomamos por Tessitura a estrutura da própria das diferentes materialidades discursivas ancoradas no artístico em seus modos de funcionamento. Tomamos metaforicamente Tessitura do conceito de funcionamento musical, como aquilo que ordena o andamento, os compassos, as notas, etc. Assim como no funcionamento musical, a Tessitura estaria para a estrutura do dizer (visual/sonoro/gestual).

É o ordenamento de quem pode vestir-se com saia de chita e entrar no espaço da coreira que se está questionando, visto que não é qualquer um que pode entrar na roda do Tambor do Maranhão e brincar.

Há de se buscar o funcionamento que regulamenta tal dizer, o dizer da brincante coreira, que entra na roda com a saia de chita e evoca um “espaço” de dizer. Esse espaço pode ser lido como um sistema simbólico de constituição da mulher africana na roda do Tambor – lugar de memórias da ancestralidade viva e “reexistente”.

No “espaço” da Umbanda/toque do tambor/atabaque, o “lugar” da saia constitui-se da mulher africana, que firma/legaliza um dizer da mulher, um sistema simbólico, um sistema de significações relacionado à mulher africana.

Esse sistema simbólico independe se o médium/cavalo/aparelho é homem ou mulher, pois a posição sujeito médium/cavalo/aparelho é interpelado na posição sujeito entidade do “povo de rua”, cuja saia simboliza a forma discursiva “povo de rua” da religião afro-brasileira Umbanda.

4.1 SAIA – COREIRA-HOMEM – RECORTE

Como movimento prévio de análise, as coletas auxiliam em sua prática de seleção, o processo de recorte das discursividades a serem analisadas, pois, ao desenhar um espaço de ditos e não ditos a respeito de um prenúncio, o analista inicia o contorno de seu gesto analítico.

A composição do *corpus* é aproximativa, visto que vai se dando aos poucos, de acordo com a precisão do recorte. Em última instância, o recorte delimita o *corpus*, e a posição sujeito analista determina o recorte (GALLO, NECKEL, 2012, p. 140).

Em seguida, num segundo movimento de análise, ocorre o recorte, que aqui é entendido como uma unidade discursiva, segundo Orlandi (1984, p. 14). Por unidade discursiva, entende-se fragmentos correlacionados de linguagem e situação. Assim, o recorte é um fragmento de uma situação discursiva. A definição do recorte depende das definições que o analista irá desprender os esforços para interpretar as marcas observadas.

Assim Pêcheux (2012, p. 18-19) explica o recorte:

Prefiro me esforçar em avançar entrecruzando os três caminhos que acabo de evocar (o do acontecimento, o da estrutura e o da tensão entre descrição e interpretação no interior da análise do discurso), retocando cada um deles pela efetivação parcial dos outros dois.

Acredita-se que perceber o encontro entre uma memória e uma atualidade é estar diante de uma tensão entre a descrição e a interpretação, momento do estranhamento que provoca recortar um acontecimento discursivamente, que resultará em uma provocação para uma análise.

Para compreender o recorte, faz-se necessário destacar a posição sujeito que assume o próprio analista, visto que, ao interpretar, encontra-se afetado por sentidos outros que determinam a leitura e a interpretação. O analista, ao estabelecer um distanciamento necessário à observação, procede o recorte, constituindo a materialidade do *corpus*, em que o olhar/posicionamento do analista afetará a ancoragem no dispositivo teórico mobilizado.

Desta forma, cabe narrar a trajetória entre o sujeito que se estranha com um acontecimento que pode vir a transformar-se em uma análise, haja vista as interpelações que sofrerá durante esse percurso. O analista, portanto, terá de distanciar-se de suas afinidades para realmente poder analisar o objeto de seu estranhamento.

Neste caso, afetada por suas heranças baixadeiras, a analista presenciou uma BTCM em que havia um rapaz vestido investido na indumentária da coreira, com a saia de chita e os

demais ornamentos, e brincava na roda, pungando com as coreiras e até ocupando o centro da roda para brincar e rodopiar ao som dos tambores.

Figura 24 - Tambor de Crioula Coreira



Fonte: Pacheco (2014)

A Figura 24 mostra a coreira no rodopio da saia ocupando o espaço do centro da roda de tambor e reverenciando o tambor grande.

Naquele momento, percebeu-se que não havia nenhum estranhamento por parte dos outros brincantes, não havia nenhum vestígio de hostilidade àquela presença entre eles na roda das mulheres e não na roda dos homens. Somente a analista, no caso, a não brincante, que assistia à brincadeira, estranhou aquela coreira por ser diferente das demais.

Diante do exposto, apresentam-se as textualidades que constituem o recorte deste estudo e que tecem interpretativamente o corpo discursivo como mapa dos sentidos apreendidos a partir da coreira. Assim, o recorte configura uma das possíveis leituras textualizadas nos materiais reunidos para o estudo.

Figura 25 - Tambor de Crioula Coreira-homem



Fonte: Pacheco (2014)

Este subcapítulo apresenta a descrição do vídeo feito no Centro Histórico de São Luís no Maranhão, na Praça da Faustina, da BTCM de Ponta Rua na noite de 29 de junho de 2014, com as parselhas, tocadores e cantadores do grupo União de São Benedito. Este grupo tem sede na casa de Zé Raimundo, filho do falecido Mestre Felipe, na Vila Conceição - Coroadinho em São Luís. Vídeo este que determina o recorte do *corpus* e os objetivos propostos a serem alcançados no estudo em questão.

A BTCM, naquela ocasião, iniciou-se com uma toada invocando São Benedito com o refrão:

*Oh! São Benedito,
sou seu escravo,
se eu morrer em vosso pé
eu sei que me salvo!*

Já estando os tocadores e os cantadores iniciando a brincadeira, as coreiras entram em fila e se colocam uma ao lado da outra, formando um círculo e ocupando a Praça da Faustina. Esse espaço de apresentações é designado à BTCM, organizado e patrocinado pela Secretaria de Cultura do Estado do Maranhão para os festejos juninos, que aconteceram no período de 20 a 29 de junho de 2014, no horário das 19h00 às 23h00.

Cada uma das coreiras, na ordem em que estão na roda, dirige-se dançando para reverenciar a parselha de tambor, brincam um pouco e, assim que chega outra coreira que vem da roda brincando, a anterior volta para o seu lugar, enquanto a que chegou depois executa giros e punga a coreira que irá substituí-la no lugar a frente dos tambores.

O espaço em que se observa a apresentação do Tambor de Crioula ficou reservado exclusivamente a essa brincadeira, talvez devido à necessidade de espaço livre fora do local de apresentação para esquentar os tambores.

Observa-se, no grupo das mulheres, uma coreira brincando como/com as coreiras. Percebe-se que esta brinca, punga e está na roda das mulheres/coreiras brincando na roda do Tambor.

Em volta, as pessoas que assistem à brincadeira e ficam próximas à roda, porém não entram. Percebe-se outro rapaz que está assistindo à brincadeira do Tambor, ele dança, segue o ritmo dos tambores com o seu corpo, rodopia, tenta pungar, mas não entra na roda. Apesar de toda a animação que demonstra o rapaz, que se veste com uma bermuda jeans e uma camiseta de malha vermelha, ele participa animadamente somente como plateia.

Como não há na roda de coreiras alguém sem a saia de chita e blusa de folhos, indumentária própria aos brincantes-coreiras, talvez a ausência da vestimenta característica do

Tambor provoque o impedimento para a entrada dele na roda das coreiras, conforme pode ser visto no vídeo (Apêndice 3).

4.2 O CORPO NO BATIMENTO LUGAR ESPAÇO NO BATUQUE DAS SENZALAS

Abordar o corpo como unidade discursiva é, de antemão, presumir a articulação de dimensões com o simbólico e pensar espaços do interdiscurso e da memória. As representações que perpassam a linguagem e o coletivo (social/cultural) materializam-se na subjetividade e apresentam-se corporificadas numa dimensão preñe de significados e significantes passível de interpretação a partir de acontecimentos discursivos.

Como discursividade, o corpo, aqui analisado, transcende gestos, ornamentos, medidas e sensações. Trata-se de uma rede de informações que se articulam em significantes de naturezas diversas com significados que aproximam a leitura e a compreensão, possibilitando a interpretação dos efeitos de sentido que o constituem: corporificando/reunindo/enredando significados e possibilidades de interpretação.

Considera-se, neste gesto de análise, o corpo como unidade discursiva, gesto que se configura pelo percurso, ou num “percurso⁴⁹”, efeito de unidade, em que seus significados, portanto, revestem-se/sobrepõem-se de outros tantos e compreendem-se em condições de produção do discurso. Isto permitirá uma das leituras possíveis envolvendo as materialidades que constituem esse curso. Assim, toma-se, neste texto, “percurso” como um efeito de sentido que representa o corpo discursivo em suas diversas superfícies, ou formas discursivas. Segundo Pêcheux (2010, p. 106), um discurso:

Não apresenta na sua materialidade textual, uma unidade orgânica em um só nível que se poderia colocar em evidência a partir do próprio discurso, mas que toda forma discursiva particular remete necessariamente à série de formas possíveis, e que essas remissões da superfície de cada discurso às superfícies possível que lhe são (em parte) justapostas na operação de análise, constituem justamente os sintomas pertinentes do processo de produção dominante que rege o discurso submetido à análise.

Ao interpretar, o analista monta um dispositivo de análise próprio àquelas condições de produção que serão próprias daquele objeto analisado e da posição em que o analista se encontra em relação à análise. Desta forma, o dispositivo teórico da AD funcionará como lastro, como apoio teórico, e é desse lugar que se descreve e se interpreta. O gesto de

⁴⁹ Peri=fora, curso= caminho. Ou seja, contorno e, ao mesmo tempo preenchimento. Dito de outra forma, sentidos que confrontam o dito. E, ao mesmo tempo, proporcionam a interpretação do dizer.

análise constitui-se articulado e ajustado à situação tanto do objeto de análise quanto do analista. Portanto, este ponto de ajuste configura as condições de produção do discurso.

Pensar no corpo como uma rede de memórias que permite perceber inúmeros significados é fisgar um maior número de visibilidades a respeito de algo e, com isso, configurar melhor a leitura para a análise de possíveis interpretações. Tal opção permite uma aproximação maior do analista com seu objeto de análise.

Entender corpo como discurso é recorrer aos sentidos que perpassam a noção de corpo. Esse conceito impacta a literatura atual e afeta a produção de sentido do que se lê e como se lê o corpo na contemporaneidade. Por isso, dentre as abordagens históricas do corpo, buscou-se em Courtine a permissão de transitar na historicidade.

Assim o autor situa o corpo:

Antes de mais nada, uma atenção histórica ao corpo restitui a centro da civilização material modos de fazer e de sentir, investimentos técnicos, confrontos com elementos: o ser humano “concreto”, tal como o evocava LucienFebvre, “o homem vivo, o homem em carne e osso”. Um formigamento de existência emerge deste universo sensível; um acúmulo de impressões, de gestos e de produções impondo o alimento, o frio, o odor, as mobilidades ou o mal, em outros tantos quadros “físicos” primários. É este mundo imediato, mundo dos sentidos e dos meios, dos “estados” físicos, eu restitui primeiramente uma história do corpo; um mundo que varia com as condições materiais, os modos de habitar, os modos de garantir as trocas, de fabricar os objetos, impondo modos diferentes de experimentar o sensível e de utilizá-lo; um mundo que também varia com a cultura (COURTINE, 2010, p. 07).

Pensar o corpo partindo de uma unidade material corpo/sujeito e suas inúmeras determinações sensíveis provenientes das dimensões histórico sociais é perceber a relação entre o interior e a exterioridade. Esse diálogo pode agregar fundamentos que movimentam dinamicamente corpo e sujeito.

Explica-se, entende-se, diz-se o corpo pelas partes que o compõem, ou seja, busca-se no olhar do outro, busca-se a identificação no outro destas partes para se entender o todo. Para que o sujeito entenda e dimensione o que é o “seu corpo”, este sujeito olha, observa e lê o corpo de outro(s). Assim, o corpo do outro faz conhecer, reconhecer por meio do gesto de interpretação que lê esse discurso. O “meu corpo” só é possível de existir para o sujeito na dimensão discursiva afetado pelo (o) outro que o constitui.

Não se trata de um corpo que se delimita, de um corpo estanque, mas de um corpo que permeia e é permeável na medida em que adquire novas interpretações, advindas de um (o)outro, do interlocutor. Segundo Courtine, isto varia com a cultura nos modos diferentes de experimentar o sensível e de utilizá-lo.

Dito isto, observa-se que a cultura toma um acento determinante para um universo de conformações do corpo, pois cada modo diferente de experimentar o sensível e de utilizá-lo desenvolve diferentes determinações do/no corpo. Um grupo de indivíduos reveste-se de usos e costumes de acordo com as condições ideológicas, históricas e geográficas que os cercam.

Desta forma, a posição-sujeito brincante coreira da BTCM da Baixada Ocidental Maranhense subjetiva-se de acordo com as condições de produção possíveis, que são diferentes para a posição sujeito brincante coreira da BTCM da ilha de São Luís, embora pertença a uma formação discursiva comum que é a BTCM.

Para Pêcheux (2012, p. 34):

De nada serve negar essa necessidade (desejo) de aparência, veículo de disjunções e categorizações lógicas: essa necessidade universal de um “mundo semanticamente normal”, isto é, normatizado, começa com a relação de cada um com seu próprio corpo e seus arredores imediatos (e antes de tudo com a distribuição de bons e maus objetos, arcaicamente figurados pela disjunção entre alimento e excremento).

Percebe-se que Pêcheux se refere a uma busca universal por um “mundo semanticamente normal”, ou seja, de lugares pré-definidos, destaca-se a relação de cada um com o seu próprio corpo, numa relação discursiva, e a relação com os seus arredores. As relações que cada um estabelece com a sua própria subjetivação, a relação que se estabelece de si com a sua própria existência, é coletiva e subjetivada por suas relações.

Não se trata apenas de uma posição sujeito de determinada formação discursiva, de determinada formação ideológica, de uma forma reduzida, mas um corpo discursivo como um conglomerado de informações, sentidos, significações e significados.

Para Leandro-Ferreira (2013, p. 78):

O corpo entraria no dispositivo como constructo teórico e lugar de inscrição do sujeito. Esse corpo que fala seria também o corpo que falta, donde a inclusão da noção de real do corpo, ao lado do real da língua e do real do sujeito. A exemplo do que singulariza o registro do real, o real do corpo seria o que sempre falta, o que retorna, o que resiste a ser simbolizado, o impossível que sem cessar subsiste.

Numa perspectiva de que o sentido está na falha e pensando num lugar de inscrição do sujeito passível de falhar, Leandro-Ferreira apresenta uma noção de corpo discursivo no sentido de um objeto que se configura pelo seu entorno, e não por seus limites.

O corpo discursivo configura-se pelos laços que estabelece com o seu social, com as outras diferentes formações discursivas. Para isso, há de se pensar no conceito de real do corpo como aquilo que sempre falta, que reage a simbolização e, mutável, impõe a sua presença.

Dessa maneira, o corpo discursivo funciona não apenas por envolver o sujeito – corpo empírico, mas por produzir um efeito de sentidos que permita a leitura dos significados que revestem aquela formação discursiva presente, o que se deixa perceber ou interpretar a que formação discursiva pertence/se inscreve aquele indivíduo como um processo, uma organicidade.

Lê-se, em Pêcheux (2009, p. 197), a ação das formações discursivas e o recobrimento/corporificação:

Sabemos que toda prática discursiva está inscrita no complexo contraditório-desigual-sobredeterminado das formações discursivas que caracteriza a instância ideológica em condições históricas dadas. Essas formações discursivas mantêm entre si relações de determinação dissimétricas (pelos “efeitos de pré-construído” e “efeitos-transversos” ou “de articulação” expostos mais acima) de modo que elas são o lugar de um trabalho de reconfiguração que constitui, segundo o caso, um trabalho de recobrimento-reprodução-reinscrição ou um trabalho politicamente e/ou cientificamente produtivo.

É possível, portanto, observar na subjetivação do sujeito as formações discursivas, articulações de uma das possíveis posições da instância ideológica em condições históricas próprias, que trabalham “reconfigurando”, “recobrando”, “reinscrevendo”. Isto parece configurar uma montagem, no sentido de montar, de vestir, de corporificar discursivamente, pois determina uma materialidade discursiva em que os sentidos estão presentes e verificáveis. Os sentidos são contundentes à realidade e estão nela corporificados.

Orlandi (2012, p. 83) afirma que:

Considerando a materialidade do sujeito, o corpo significa. Em outras palavras, a significação do corpo não pode ser pensada sem a materialidade do sujeito. E vice-versa, ou seja, não podemos pensar a materialidade do sujeito sem pensar sua relação com o corpo.

Neste sentido, Orlandi refere-se exatamente a este corpo que significa e que é percebível e passível de ser interpretado discursivamente.

A AD entende o discurso a partir das evidências que transcendem o interdiscurso, atravessando e causando o efeito de controle no intradiscurso. Essas evidências estão materializadas e permitem a leitura num complexo de jogo de “ditos” e “não ditos”, com

inúmeras possibilidades de interpretação, a partir das condições de produção que vão ao encontro do analista, o que permite inúmeras facetas de interpretação.

Nesta tese, várias são as informações/evidências mostradas na corporificação, que darão o suporte necessário ao analista para interpretar este ou aquele recorte. Tal qual fios que, ao serem juntados/enrolados, irão permitir a formação de um novelo com a possibilidade de acumular inúmeros tamanhos, espessuras, texturas, cores de fios num só corpo.

Ao interpretar, o efeito de transparência desse novelo, ou melhor, a aparência de unidade, vai sendo desfeito, e as diversas pontas que o compõe vão aparecendo e deixando ver a opacidade presente em sua composição. Neste desenredar, está compreendido o trabalho do analista sob a lupa da teoria da AD.

Agamben (2002, p. 130) discute a corporificação como possibilidade da união de aspectos sociais e individuais. Ele compreende *corpus* como “um ser bifronte, portador tanto da sujeição ao poder soberano quanto das liberdades individuais”. Esta é uma importante contribuição para este estudo, pois, dessa forma, o sujeito está dividido entre as suas experiências particulares e o convívio dessas experiências particulares em sociedade. Daí se observa a convergência possível comportada no corpo.

Ainda para Agamben (2002, p. 131), “a grande metáfora do Leviatã, cujo corpo é formado por todos os corpos dos indivíduos, deve ser lida sob esta luz”. Desta forma, corpo, aqui é tomado, também, como uma conformação de evidências que articulam as interpelações e que afetam um determinado sujeito. Logo, pode-se considerá-lo como corpo discursivo.

Essas considerações encontram as formulações de Leandro-Ferreira (2013, p.78), quando se refere ao *real do corpo*, considerando aquilo que sempre falta e, por esta razão, faz-se presente aquilo que retorna, que resiste a ser simbolizado, ou seja, o impossível que, sem cessar, “*subexiste*”.

Toma-se, neste estudo, o corpo discursivo como um construto como uma materialidade “atravessada” pela linguagem.

No caso específico da posição sujeito coreira da BTCM, pensar a possibilidade de um corpo discursivo e seus efeitos de sentidos de transparência, de apropriação simultânea, permite que o analista perceba, nessas imbricações, também a presença de opacidade da materialidade significativa.

Pensar no corpo como unidade discursiva é tomar o corpo como processo, que reúne e organiza sentidos e os disponibiliza num sentido próprio do sujeito, interpelado e sempre dividido. Convergem e se repelem inúmeros sentidos que gravitam e sensibilizam o sujeito

afetado pelos sentidos externos, que refletem a partir do seu interior como evidências a serem interpretadas.

Desta forma, considerar os atravessamentos provenientes da Linguística, do Materialismo e da Psicanálise, formando um corpo discursivo como materialidade significativa, é considerar o corpo como efeito discursivo, corroborando Pêcheux (2010, p. 81), que afirma que discurso “não se trata necessariamente de uma transmissão de informação entre A e B mas, de modo mais geral, de um ‘efeito de sentidos’ entre os pontos A e B”.

Assim se justifica a opção por adotar o corpo discursivo e evoca teoricamente o dispositivo analítico de interpretação da AD para analisar a posição brincante coreira da BTCM.

Neste sentido, ao tomar esta brincadeira para compor o *corpus* desta análise, foca-se na posição brincante coreira da BTCM que brinca na roda central, coloca-se como parceira de dança do homenageado São Benedito e apresenta a coreografia no centro da brincadeira, agitando a sua longa, larga e florida saia de chita ao som dos tambores ancestrais – ora escavados em troncos de madeira rústicos retirados das florestas, ora confeccionados com tubos de PVC⁵⁰.

Observam-se, na brincadeira, inúmeras evidências, marcas e sinais que se somam para compor a manifestação da cultura maranhense com elementos que se relacionam às heranças dos africanos trazidos para o trabalho escravo (como o batuque, a coreografia) e os elementos do colonizador português (notadamente, os cultos religiosos da igreja cristã católica como a devoção ao São Benedito, as toadas/ladainha, e o tecido de chita). Todas essas materialidades significantes demarcam a BTCM e a compõem em seus significados e sentidos por meio da imbricação material.

A brincante coreira do Tambor de Crioula, embora sendo, a princípio, apenas uma das possíveis posições, carrega consigo todos os sentidos que a BTCM, como um corpo com efeito discursivo: prenhe de sentidos. Assim se percebe que reúne inscrições a partir das imbricações do discurso (PÊCHEUX, 2010) em suas superfícies enunciativas e as imbricações materiais (LAGAZZI, 2011) e em suas materialidades significantes a disputa que ocorre na interpelação entre o poder do discurso do colonizador europeu e a resistência do afro-brasileiro. Relação esta que sempre vaza sentidos a serem analisados.

⁵⁰ Nas brincadeiras de Tambor de Crioula do interior do Maranhão, os tambores ainda são confeccionados escavando toras de troncos de árvores extraídos das florestas, nas brincadeiras de São Luís alguns tambores são confeccionados a partir de tubos de PVC de grande diâmetro – 400mm – pela falta de árvores com caules grandes apropriadas para emitir os sons característicos do instrumento para a brincadeira Tambor de Crioula.

Ao encontrar uma coreira brincando na roda do Tambor de Crioula União de São Benedito, fundado por Mestre Felipe, situado no bairro do Coroadinho (São Luís do Maranhão), durante um festejo Junino, permite-se interpretar como acontecimento discursivo, que, segundo Pêcheux (2012, p. 17), ocorre “no ponto de encontro entre uma atualidade e uma memória”, como “um elemento histórico descontínuo e exterior que afeta a memória produzindo ruptura e deslocamentos” (ZOPPI-FONTANA, 2002, p. 5).

Ao se descrever esta coreira, vê-se um homem ornamentado devidamente com turbante na cabeça, blusa branca de folhos e babados, vestindo a saia longa, larga e florida de chita, brincando na roda das coreiras, na posição-sujeito brincante coreira da BTCM. Assim, este homem, ao usar a saia, constitui-se naquela posição-sujeito afetado por todos os sentidos da formação discursiva e da posição sujeito que lhe é própria: a de coreira.

Daquela imagem, como analista do discurso, somavam-se materialidades significantes que não podiam escapar à análise, pois orbitavam como a representação gráfica de um átomo em três dimensões. Não havia, naquela presença, um ato de travestimento com uma conotação de transitoriedade de gênero. Havia a presença encarnada da posição sujeito brincante coreira do Tambor de Crioula de Ponta de Rua, que “vibra” o espaço político da mulher afro-brasileira investida/vestida em sua saia de chita rodopiando ao toque do Tambor ancestral.

Figura 26 - BTCM



Fonte: Pacheco (2014)

Da profusão de sentidos que compunham aquele momento da BTCM, percebeu-se que a dimensão política do discurso era a que preponderava.

Em Pêcheux (2012, p.29), lê-se:

Supor que, pelo menos em certas circunstâncias, há independência do objeto face a qualquer discurso feito a seu respeito, significa colocar que, no interior do que se apresenta como o universo físico-humano (coisas, seres vivos, pessoas, acontecimentos, processos...), “há real”, isto é, pontos de impossível, determinando naquilo que não pode não ser “assim”. (O real é o impossível...que seja de outro modo).

Trata-se da reverberação daquilo que não há como calar. Grita de qualquer lugar porque está no espaço do que não é controlável e escapa aos sentidos e as representações da materialidade.

Diante disto, recuperando a materialidade discursiva coreira e revendo a condição política da posição-sujeito brincante coreira-homem da BTCM, o espaço é da subserviência como negociação, esta compreendida, neste texto, como forma de dissimular, de negociação da mulher africana/afro-brasileira. Uma mulher que, sob o ponto de vista dos padrões do colonizador europeu constitui-se em uma mulher de outra cor de pele, de outra religião, de outra condição social, “escravizada” pelas contingências que lhe são impostas pelas próprias condições sociais.

A roda das mulheres é rodeada pela rodas em que ficam os homens, que também representam uma condição de escravizados/tocadores/cantadores, e junto ao homenageado que representa o colonizador europeu em sua a religião oficial cristã católica, a conversão e a submissão.

Diante disto, faz-se necessário rever a condição política da posição-sujeito brincante coreira da BTCM, que seria o espaço de “subserviência” como negociação da mulher africana, escravizada, detentora de outra cor de pele, condição social e religião, que está situado no interior da roda dos homens.

O espaço do homem da roda do tambor é delimitado por homens também na condição de escravos, que são tocadores e cantadores. Contém ainda o homenageado São Benedito, que representa o colonizador europeu, a religião oficial cristã/católica, a conversão e a submissão, embora São Benedito seja um santo da igreja católica (modelo de virtude) de pele negra e filho de escravizados etíopes.

Assim, focar a posição-sujeito brincante coreira da BTCM é resgatar a condição da mulher de pele negra do período colonial brasileiro, quando nem mesmo a mulher de pele clara tinha a liberdade de manifestar as suas aspirações. Menos ainda a mulher de pele negra, que era considerada propriedade de alguém, mas participava de uma formação discursiva na qual se

inscreve como a BTCM, que representa a conversão à fé cristã católica e a homenagem a São Benedito.

A possibilidade desta participação já se constitui de uma conquista, por isso a importância de conservar e permanecer nesse espaço de visibilidade. O espaço de apresentação da roda do Tambor é um *lócus* de luta de classe e espaços. O espaço da mulher, um corpo discursivo, “reverbera” sentidos de um momento político da ordem do indizível, interdito pelas palavras, mas não pela linguagem em suas imbricações: imagens, saia, dança, etc.

A possibilidade da manifestação, ainda que seja como brincadeira, adotando o louvor a São Benedito, constitui-se quando sai do espaço restrito das senzalas e pode frequentar os espaços de festa em agradecimento às graças recebidas, ainda que uma brincadeira de negros, na condição de escravizados, possa ser um momento de fé e devoção, e não mais o batuque da coreira do Tambor de Crioula, reveste-se de uma posição que somente “ela” ocupa: a mulher negra baixadeira, revestida pela saia de chita, que roda e ocupa um espaço específico da coreira da BTCM. Este é um espaço do intradiscorso, em que a coreira se inscreve e se justifica na condição coreira, metonimicamente esquecendo suas restrições.

O afro-brasileiro, de tudo o que não lhe restou, resgatou o tambor: sua confecção, seu toque, seu som, seu batuque. O batuque das senzalas recupera a memória da África nos seus momentos de folga do trabalho nas fazendas de algodão do interior do Maranhão. É esse tambor, em seu sentido de recuperar/contenção das memórias ancestrais, metaforicamente⁵¹, que nesta tese, titula-se de lugar.

⁵¹Metáfora, segundo Pêcheux (2009, p.240): “De fato, o sentido existe exclusivamente nas relações de metáfora (realizadas em efeitos de substituição, paráfrases, formações de sinônimos), das quais certa formação discursiva vem a ser historicamente o lugar mais ou menos provisório: as palavras, expressões e proposições recebem seus sentidos da formação discursiva à qual pertencem”.

5 DO CORPO AFRICANO À (HÁ) PRODUÇÃO DE SENTIDO DA POSIÇÃO/CONDIÇÃO MULHER

Discorrer sobre a relação das memórias que sustentam uma determinada produção de sentido sobre o corpo africano é pensar na mobilização de memórias que sustentam determinadas posições-sujeito da “condição mulher”, entendendo-a em sua espessura material. Uma condição que só é possível ser compreendida ao descrever os efeitos de sentido evocados no e pelo corpo africano em seus processos de identificação.

Para tal empreitada, é necessário remeter às considerações teóricas de Orlandi (2012, p. 83) a respeito do corpo ao corpo discursivo:

Considerando a materialidade do sujeito, o corpo significa. Em outras palavras, a significação do corpo não pode ser pensada sem a materialidade do sujeito e vice-versa, ou seja, não podemos pensar a materialidade do sujeito sem pensar sua relação com o corpo. Por isso nos interrogamos: como juntar corpo, sujeito, sentido, pensando a questão da materialidade discursiva.

Orlandi coloca em sintonia as duas dimensões discursivas que são trabalhadas nesta tese: a) a significação do corpo como condição de existência do sujeito; b) corpo como materialidade discursiva. Desta forma, é possível pensar num complexo de interpretações que se constituem em “forma” de corpo, que se deixa ler em possíveis filiações em determinadas formações discursivas.

Ao refletir sobre a significação do corpo como condição de existência do sujeito, chega-se ao processo de constituição desse sujeito, ao movimento de interpelação mobilizado, significando e sendo significado pela formação discursiva como um corpo que funciona, e não apenas o envolve empírica e biologicamente. O efeito de sentidos produzido permite a leitura daquela formação discursiva como uma rede de significados em que o sujeito esteja presente, investido em uma das posições possíveis.

Desta forma, a noção de corpo discursivo, como materialidade que se constrói, faz-se pelo discurso, em torno de limites e submetido à falha. Esta entraria, nesse dispositivo, como o real do corpo. O que falha, fala e falta está ao lado do real da língua e do real do sujeito, como diz Leandro-Ferreira (2013, p. 78): “a exemplo do que singulariza o registro do real, o real do corpo seria o que sempre falta, o que retorna, o que resiste a ser simbolizado, o impossível que sem cessar subsiste”.

Então, pensar no corpo discursivo implica lembrar que uma rede possui tensões, nós e trações, e é nesta figura que se poderia dizer que reside o real do corpo. Assim, a cada

leitura e interpretação, o analista terá a produção de sentidos de uma possível posição-sujeito, mas nunca a sua totalidade. Nisto, acredita-se está o sentido do corpo discursivo como um processo num movimento de mobilização por um sentido, nunca determinado e sempre possível de ser outro.

Pode-se dizer que os efeitos de sentidos entre interlocutores que são acionados pelo discurso são proporcionados por um movimento que se compõe em uma formação chamada corpo discursivo por sua extensão, pela rede de pequenos gestos para alcançar o sentido interpretável entre o simbólico e o imaginário, o inter e o intra discurso.

O empreendimento para analisar a BTCM de Ponta de Rua precede-se de uma compreensão do funcionamento do discurso como um movimento em espiral (PÊCHEUX, 2010, p. 314). Este espiral não se define por si, senão por uma rede em processo que combina entrecruzamentos, tangencia sentidos, como pode se dar pelo batuque de um tambor, por uma melopéia sem fim, por um movimento de quadris, por um louvor a um santo, etc.

Para esta tese, toma-se como um corpo discursivo formado de materialidades⁵² próprias da BTCM que significam e que “trazem” sentidos para sua compreensão de um jogo de poder e resistência, inerentes ao discurso e, ao mesmo tempo, à existência e a própria sobrevivência do *corpus* desta tese.

Assim, para tentar compreender o gesto de leitura do sujeito brincante coreira, pode-se fazer a relação entre tambor/lugar e saia/espço. Compreende-se que o tambor evoca os dizeres do corpo africano e a saia/espço evoca os dizeres da condição mulher. Assim seria possível questionar ainda qual memória sustenta o imaginário sobre a mulher, permitindo determinada produção de sentidos sobre a posição coreira na BTCM?

O corpo que se busca ler na BTCM remonta historicamente o período colonial quando os africanos foram comercializados como mercadorias, desapropriados de seu ser e liberdade, trazidos para o Brasil. Um destes destinos foi o Maranhão, e o corpo africano era então lido como ferramentas de trabalho para exploração das riquezas, que deveriam ser enviadas à corte portuguesa na Europa.

É este corpo africano que guarda a memória da desapropriação do seu ser, do impingir à inferioridade indistinta, já que como “peça”⁵³ não tinha nome próprio, não tinha alma, não era proprietário nem de si mesmo. A “peça macho”, ao ser capturada, sofre uma

⁵² “Materialidade é referir-se à forma material, ou seja, a forma encarnada, não abstrata nem empírica, onde não se separa forma e conteúdo: forma linguístico-histórica, significativa” (ORLANDI, 2002, p. 53).

⁵³ “Peça”, unidade, coisificação. Expressão utilizada pelos mercadores de escravizados.

determinação por sua força e capacidade de trabalho. Restava à “peça fêmea” ser duplamente subjugada, tanto por sua força de trabalho quanto por sua capacidade de atividade sexual para uso do seu senhor e para servir de ama de leite à sua senhora.

Freyre (1999, p. 10) discorre sobre o corpo das mulheres do Brasil colonial:

Com relação ao Brasil, que o diga o ditado: “Branca para casar, mulata para f..., negra para trabalhar”, ditado em que se sente, ao lado do convencionalismo social da superioridade da mulher branca e da inferioridade da preta, a preferência sexual pela mulata.

Refere-se Freyre à condição mulher e à sobreposição de atribuições consideradas femininas para o período colonial, que se estendem até os dias de hoje. Tais representações se estendiam à mulher vinda do Continente Europeu, considerada branca, a mulher africana de pele negra e a mulher fruto das primeiras incursões do colonizador às suas escravas, as chamadas mulatas⁵⁴.

Para Mendonça Ribeiro (2010, p. 2):

Ao falar da mulher na colonização é importante destacar, também, as mulheres escravas e quilombolas. As primeiras viviam de acordo com seu dono e senhor; vinculadas à força produtiva, e, sobretudo destinadas a objeto sexual e como ama-de-leite. Para Theodoro (2010) “[...] o mito da mulher negra super sexuada, construído ao longo da história, tem suas bases calcadas na visão que se tinha da mulher escrava [...]”; determinado pela hegemonia que o homem de um sistema patriarcal tinha sobre as mulheres (não só a escrava). As mulheres quilombolas experienciavam de uma liberdade inserida dentro de uma construção cultural herdeira das tradições africanas, exercendo papéis diferenciados nas diversas comunidades desse tipo constituídas.

Observa-se que, nessa construção da mulher afro-brasileira do período colonial, há uma marca de posse que passa pela condição de escravidão, de subserviência, no sentido de ter de viver de acordo com determinações pré-estabelecidas.

Faz-se necessário compreender as formações ideológicas que determinam o complexo de formações discursivas do Brasil colônia, assim como as relações de produção (produto/poder). Essas formações auxiliam no trabalho de compreender o modo de constituição do sujeito mulher africana colonial, que, de algum modo, continua marcando-se na posição coreira da BTCM. Althusser (1978, p. 67) assim explica a posição sujeito

Todo indivíduo humano, isto é, social, só pode ser agente de uma prática se se revestir da forma de sujeito. A ‘forma-sujeito’, de fato, é a forma de existência histórica de qualquer indivíduo, agente das práticas sociais.

⁵⁴Mulata, resultante da união entre o branco e o negro.

Nessa prática social a que se refere Althusser, compreende-se o movimento do político na formação discursiva na qual se inscreve a BTCM e na posição sujeito brincante coreira da BTCM.

Assim, o efeito de que aquele sujeito só poderia inscrever-se na posição sujeito coreira é fortemente determinada pelas condições de produção, que são da ordem histórica e também da ordem social.

Apesar do Batuque das Senzalas ter adotado São Benedito em uma negociação com a Igreja Católica, tornando-se a BTCM, não deixou de existir, porém encontrou um modo de resistir através de sua inscrição pelo discurso religioso, estabelecendo um protocolo de negociação entre a cultura afro-brasileira e as determinações do colonizador europeu.

A análise da BTCM trazida para esta tese dá-se pelos deslocamentos, ou modificações da Brincadeira do Tambor de Crioula. Suas regularidades possibilitam perceber as ancoragens do seu funcionamento pelo dizer do Discurso Artístico, no processo de Tessitura (NECKEL, 2010), que salta em suas materialidades discursivas das toadas, do toque do tambor, da saia de chita, da punga inscrevendo-a num plano da dança. O processo denominado Tecedura pode-se observar os efeitos de sentidos nas redes de memória no movimento de encontro do toque do tambor com o dizer afro-brasileiro.

Retoma-se aqui o estranhamento inicial de ver uma coreira brincando e pungando na BTCM. Esse estranhamento inicial só é possível de uma posição-sujeito que não se inscreve no interior de uma BTCM, própria da BTCM. E sim uma posição outra que não a de brincante, uma posição de espectadora da BTCM. Esta posição é fortemente marcada pelos dizeres de gênero. É somente desse lugar de estranhamento que se pode produzir uma leitura de não aceitação a presença de um rapaz na roda das coreiras brincando e pungando com as outras mulheres.

Essa leitura, que é constitutiva de uma contra-identificação por isso mesmo, não produz o mesmo estranhamento nas demais coreiras do grupo União de São Benedito. Os efeitos de sentido do dizer produzidos por este homem vestido de coreira instauram no conflito dos discursos transversos e na exterioridade da própria BTCM, retomando certos sentidos possíveis das “peças” homem/mulher do período colonial.

Pensar nesses papéis sociais, ou representações, é trazer à baila as discussões sobre gênero, que já foram tangenciadas em parágrafos anteriores, e que para esta tese importa tratar discursivamente e não enquanto categoria.

Grossi (2015, p. 12) considera que:

[...] devemos distinguir identidade de gênero de práticas afetivo-sexuais, porque a sexualidade é apenas uma das variáveis que configura a identidade de gênero em concomitância com outras coisas, como os papéis de gênero e o significado social da reprodução. Além de diferentes formas de interpretar a situação das mulheres em nossa cultura, categorias como sexo e gênero, identidade de gênero e sexualidade são tomadas muito seguidamente no Brasil como equivalentes entre si. De uma forma simplificada, diria que sexo é uma categoria que ilustra a diferença biológica entre homens e mulheres; que gênero é um conceito que remete à construção cultural coletiva dos atributos de masculinidade e feminilidade (que nomeamos de papéis sexuais); que identidade de gênero é uma categoria pertinente para pensar o lugar do indivíduo no interior de uma cultura determinada e que sexualidade é um conceito contemporâneo para se referir ao campo das práticas e sentimentos ligados à atividade sexual dos indivíduos.

Ao tomar estes encaminhamentos, desta forma, sem categorizar ou pensar no dualismo certo ou errado, claro ou escuro, homem e mulher, Grossi permite que se possa fazer uma leitura mais palatável sobre o assunto. Desta concepção, parece ser possível distanciar o homem das funções específicas de procriar, prover, manter e controlar as relações afetivas e sociais.

Então, ao “categorizar” e pensar na “adequação X impossibilidade” para ocupar a posição sujeito brincante coreira-homem, a questão do sexo biológico deixa esse sujeito na posição de impossibilidade, haja vista que a roda das coreiras se constitui num espaço de mulheres, e evoca politicamente a memória da própria condição mulher, que prescinde de São Benedito como salvo-conduto para participar da brincadeira.

Para Butler (2003, p. 19):

Não basta inquirir como as mulheres podem se fazer representar mais plenamente na linguagem e na política. A crítica feminista também deve compreender como a categoria das “mulheres”, o sujeito do feminismo é produzida e reprimida pelas mesmas estruturas de poder por intermédio das quais busca-se a emancipação.

Encontra-se, assim, um traço que requer o debruçar desta posição sujeito mulher à posição sujeito coreira da BTCM.

Também Beauvoir (1970, p. 15) afirma:

O homem que constitui a mulher como um *Outro* encontrará nela profundas cumplicidades. Assim a mulher não se reivindica como sujeito, porque não possui os meios concretos para tanto, porque sente o laço necessário que a prende ao homem sem reclamar a reciprocidade dele, e porque, muitas vezes, se compraz no seu papel de *Outro*.

Pensar no par *adequação versus impossibilidade* remete também à alteridade, ao posicionamento deste sujeito na condição de mulher, posição sujeito mulher.

É importante voltar a Grossi quando conclui que identidade de gênero é uma categoria pertinente para pensar o lugar do indivíduo no interior de uma cultura determinada, já a sexualidade é um conceito contemporâneo para se referir ao campo das práticas e sentimentos ligados à atividade sexual dos indivíduos.

Assim, nota-se que há um sinal de incongruência nos questionamentos provocados pelas discussões de gênero. Se, por um lado, há a necessidade de utilizar a dualidade entre o certo e o errado para atrelar o homem e a mulher biologicamente com a função de procriação de controle de uma sociedade patriarcal, por outro lado, há a concepção de gênero a partir da construção cultural coletiva dos atributos de masculinidade e feminilidade, enquanto papéis sexuais, e ainda a sexualidade como “campo” das práticas e atividades sexuais dos indivíduos desvinculada da extensão de captura/controlado do Estado.

Em “Problemas de gênero”, Butler (2003, p. 24-25) traz para à discussão questões como sexo, gênero e desejo:

Quando o status construído do gênero é teorizado como radicalmente independente do sexo, o próprio Gênero se torna um artifício flutuante, com a consequência de que *homem e masculino* podem, com igual facilidade, significar tanto um corpo feminino como um masculino, e *mulher e feminino*, tanto um corpo masculino como um feminino. Essa cisão radical do sujeito tomado em seu gênero levanta outro conjunto de problemas. Podemos referir-nos a um “dado” sexo ou um “dado” gênero, sem primeiro investigar como são dados o sexo e/ou gênero e por que meios? [...] Se o caráter imutável do sexo é contestável, talvez o próprio construto chamado “sexo” seja tão culturalmente construído quanto o gênero; a rigor, talvez o sexo sempre tenha sido o gênero, de tal forma que a distinção entre sexo e gênero revela-se absolutamente nenhuma.

Dessa forma, e sem se ater a um termo dessa discussão sobre gênero, Butler (2003) não apresenta um caráter definitivo e finalizador da celeuma, ao contrário, transfere a interpretação dos termos que instalam a discussão inserindo questões como construções biológicas – sexo e culturais – gênero.

Se tal questão for levada a uma escala de abstração, percebe-se que tanto o aspecto que se compreende como dado/biológico sexo quanto o fato/cultural gênero, podem significar de diferentes formas. Talvez ainda, para a perspectiva discursiva, tais categorias tomadas a priori não se coloquem como uma leitura interessante, dado a saber que posições se sustentam pelo discurso e não no sujeito empírico e/ou biológico. O cultural para a AD é um movimento no discurso.

É interessante, no entanto, retomar Butler (2003, p. 27), que assevera:

Nos limites desses termos, “o corpo” aparece como um meio passivo sobre o qual se inscrevem significados culturais, ou então como o instrumento pelo qual uma vontade de apropriação ou interpretação determina o significado cultural por si mesma. Em ambos os casos, o corpo é representado como um mero instrumento ou meio com o qual um conjunto de significados culturais é apenas externamente relacionado. Mas o “corpo” é em si mesmo uma construção, assim como o é a miríade de “corpos” que constitui o domínio dos sujeitos com marcas de gênero.

Esta autora percebe um corpo que se identifica e significa pelas e para as construções culturais. Na mesma ordem que é significado, por si só, o corpo já se constitui por um conjunto de sentidos significando culturalmente.

Em seu texto “Clamor de Antígona”, Butler (2014) defende que, se fosse tomado o papel de Antígona⁵⁵ como posição fundadora da psicanálise, a concepção dos papéis sociais dentro da família e a própria concepção dos papéis sexuais seria diferente. Pois, desta forma, apesar dos costumes indicarem para Édipo de uma posição sujeito própria do homem, de uma sociedade patriarcal, as contingências que são impostas pelo político do discurso através do batimento sujeito, linguagem e situação, levam para Antígona de uma posição sujeito da mulher, a assumir o papel do herdeiro frente a uma situação que exigia que alguém enfretasse, o que reafirma o caráter de construção social de gênero .

Observa-se que há uma congruência quando se busca aproximar Butler e Grossi, na medida em que, consideram a questão do corpo uma construção social e política indicando um alinhamento para esta tematização.

Percebe-se ainda Antígona, como sujeito “anti-família”, é aquela que não encontra o seu lugar no núcleo família/modelo social. Ela “escava” o seu espaço no simbólico de irmã/filha/herdeira do trono/mãe/provedora/orfã e viúva/morta por “não poder existir - sem espaço definido”/e viva sem lugar no social.

Butler resgata Antígona como uma tentativa de expor um papel no núcleo familiar improvável para o formato familiar modelar da peça Édipo Rei, de Sófocles, apresentado no teatro clássico grego, o que propõe repensar um outro papel de protagonismo.

⁵⁵A filha de Édipo com Jocasta, que acompanhou o pai (irmão), sepultou o irmão e lutou contra seu tio Creonte como herdeira do trono assumindo o papel de um filho/herdeiro/sobrinho na contingência de não haver um homem para desempenhar essas funções que, seriam de um homem.

Antígona, ao contrário de seu pai/irmão Édipo, que sucumbe diante de tantos desencontros familiares, ergue-se para sustentar o seu pai/irmão cego, seu irmão/paixão moribundo, frente ao seu tio Creonte, na luta como herdeira do trono, numa reflexão da construção social desses papéis familiares.

O que se está pondo em discussão não é o mérito do debate sobre como se define/determina o gênero/posição sexual do sujeito, mas que opacidade, que camadas de interpretação envolvem o sujeito que se investe na posição sujeito brincante coreira do Tambor de Crioula do Maranhão, a tal ponto de ser aceito pelos outros brincantes: tocadores, cantadores e coreiras.

A transparência está no efeito de sentido de obviedade do direito de um sujeito se identificar com a brincadeira, caracterizar-se com a blusa branca cheia de folhos e a saia de chita, na formação discursiva da BTCM. Esse sujeito entra para brincar na roda das coreiras e é aceito, podendo executar os movimentos de punção na roda que representa a homenagem a São Benedito/homenageado e protetor dos brincantes.

Quando se fala das religiões afro-brasileiras, já se supõe um movimento de sincretismo anterior, entre a leitura da concepção de religião africana a partir do olhar do cristão católico ocidental/colonizador europeu, passando por uma unificação das religiões dos povos africanos que foram trazidos para o Brasil. De alguma forma, elegeram o yorubá como língua dos africanos e a matriz que deu origem ao Candomblé como força de representação negociada.

Daí a necessidade, nesta pesquisa, de demarcar o *lugar* do tambor como ancestralidade, da ordem dos esquecimentos nº1⁵⁶, que está na constituição do discurso, aquele que retorna da memória, do interdiscurso como marca da ancestralidade, de um corte, que associa a memória dos dizeres culturais e religiosos trazidos com os africanos para o Brasil.

Trazer os sentidos da ancestralidade pela epistemologia da ancestralidade (OLIVEIRA, 2009), já discutida em capítulo anterior, é eleger uma possibilidade de conceber a afro-brasilidade a partir de uma formação discursiva própria, interpelando e corporificando as diferentes Áfricas trazidas com os africanos na condição de escravos para um outro continente, também repleto de diversidades, num movimento que abarca as diferenças sem sufocá-las, mas acolhendo-as como se vê na Umbanda.

De outra forma, e vinculada ao eixo horizontal do intradiscurso, metonimicamente, parafrasticamente e enunciativamente, encontra-se o *espaço* /a saia de chita representando a

⁵⁶ Pêcheux (2009, p. 162): nesse sentido, o esquecimento nº1 remetia, por uma analogia com o recalque do inconsciente.

coreira, na posição sujeito brincante coreira da BTCM. É na formulação que o sujeito tem impressão que seleciona o seu dizer através do esquecimento nº 2⁵⁷.

Nessa ordem, compreendida no espaço coreira representado pela saia de chita, formula-se um dizer em que determinado significante pode se inscrever como um significado, como uma atualização.

A coreira, desde a saída das senzalas através do Tambor de Crioula em Louvor ao São Benedito, está preparada com a sua blusa de folhos e a saia longa, larga e florida de chita, carregando, homenageando e brincando com a imagem de São Benedito na roda das mulheres africanas, descendentes das escravizadas, defendendo um direito a manifestar publicamente a sua religiosidade em local privilegiado sob o som do tambor ancestral.

Concomitantemente, a coreira está presente nas brincadeiras do Tambor de Crioula de Ponta de Rua e sua permissão para entrar na roda está na indumentária, como composição orgânica, no momento que a coreira veste a sua saia de chita e entra na roda para brincar ao som do tambor e comemorar a sua ancestralidade.

Alegre e descompromissada, com permissão ou proibição de ser negra, mulher, pagã/cristã, bonita/feia, homem/mulher, ela inscreve-se num espaço de resistência ao tempo e às condições impostas para aqueles que foram trazidos para os “*Brasis*” e que aqui tiveram de estabelecer um novo modo de viver e conviver.

A coreira se manifesta inscrevendo-se em sua ancestralidade africana – memórias vivas e vivificadas pela oralidade das muitas linguagens que desafiam o poder hegemônico do discurso da escrita.

Evocando o lugar/tambor como constituição do discurso através da formulação no espaço/coreira/saia de chita e circulando na BTCM de Ponta de Rua, é possível, como gesto de leitura, discursivamente, perceber a presença da coreira da BTCM.

Pensando no Povo da Rua da dimensão religiosa do Terecô, da Umbanda, pode-se pensar que a presença das entidades femininas nos médiuns homens também pode ser da instância da resistência à determinação dos papéis de homem e mulher, revestidos pela concessão da dimensão religiosa e de uma linha que, em geral, provoca o medo das feitiçarias por se tratar da linha negra, do povo da rua, dos exus.

⁵⁷ Pêcheux (2009, p. 164): compreende-se, pois, que aquilo que continuaremos chamando o esquecimento nº2 cobre exatamente o funcionamento do sujeito do discurso na formação discursiva que o domina, e que é aí precisamente, que se apoia sua “liberdade” de sujeito-falante.

Desta forma, recupera-se o sentido de uma posição defensiva para a religiosidade afro-brasileira, representada pelos Exus, que têm a função de guardar os caminhos, proteger a porta dos terreiros e ser mensageiro entre as entidades. Isso se dá como aquele que, na rua, no espaço de todos e de qualquer um, defende a ancestralidade numa dimensão do discurso religioso, em que prepondera a doutrina do cristianismo, salvadora e messiânica contrapondo-se a/as entidade/entidades que desfruta/desfrutam dos gostos, costumes e vícios humanos denominados Povos de Rua.

Reitera-se, neste momento, o movimento político e discursivo da coreira quando se apropria de um espaço da brincante coreira da BTCM, que cristaliza a interpelação de uma posição sujeito da BTCM com todos os seus significantes e significados. Dá-se então o sentido da autorização do brincar pelos demais brincantes e por São Benedito, com as memórias e esquecimentos de uma posição sujeito coreira do período pré-colonial africano, em que o *anti-natural* era discutir as questões de gênero.

Desta forma, o analista, pelo processo da historicidade constitutiva da AD, capta a configuração que sua própria época entrou em contato com uma época anterior. O efeito produzido foi necessário para que houvesse uma sintonia das representações provocadas nesse contato. O entendimento não remete a um tempo cronológico, mas a uma rede de representações evocadas pela interpelação dessa posição sujeito, que interpreta e é interpretado pela ideologia.

As camadas de opacidade que constituem as materialidades discursivas revestem o discurso da posição sujeito brincante coreira do Tambor de Crioula. Esse discurso compõe-se como um corpo discursivo que remonta uma construção de um lugar-“defendido”, ocupado e determinado pelo instrumento de percussão africano tambor.

O sentido de reunir produz o efeito de sentido de congregar, numa primeira instância, como a BTCM, de Ponta de Rua, que se organiza em ritual, em repetição.

Neste ritual, na brincadeira de Ponta de Rua, já não é mais necessário o louvor a São Benedito. Acredita-se que, ao reverenciar o tambor grande quando este ressoa o toque da punça, a coreia reverencia a própria materialidade da ancestralidade – no tambor grande que participa e abençoa o toque das coreiras, possibilitando a inscrição daquele sujeito na posição sujeito brincante coreira, podendo ser observado pelos *sentires* da coreografia executada nesse momento.

A coreira, na posição sujeito brincante, já investida também da posição sujeito mulher africana ou afro-brasileira, coloca-se também na posição sujeito parceira do tambor (na posição sujeito ancestralidade afro-brasileira), numa condição de alteridade, de uma interlocução, como uma transposição de sentidos. Transposição esta que é marcada por uma

historicidade que o tempo cronológico não é contemplado nos sentidos produzidos. O que se “evoca” é a vivência e a luta por espaços contornados por movimentos de poder (determinação de posse, religião, ser) e resistência (louvor ao santo negro, conterraneidade-parceria, ponta de rua-fora das delimitações-liberdade).

Assim, desse espaço da rua, onde a produção de sentidos que ressoa é de uma propriedade coletiva, a rua é de todos, de qualquer um, a posição sujeito brincante coreira da BTCM de Ponta de Rua se enuncia e ocupa o seu espaço. A saia de chita enuncia a materialidade significativa como a possibilidade de investir a mulher afro-brasileira naquela que resiste num espaço nas brincadeiras dos tambores maranhenses. Essa formação discursiva como movimento político do discurso de resistência, da ocupação.

Diante disto, acredita-se que um dos pré-requisitos para compor a roda da BTCM de Ponta de Rua na posição sujeito brincante coreira seja a ancestralidade africana.

Essa ancestralidade africana é representada politicamente pela posição sujeito brincante coreira da BTCM em suas memórias, esquecimentos e representações, frente aos movimentos discursivos do Estado brasileiro, que “tenta” circundar, ou “circuncisar”, a manifestação afro-maranhense regida pelo batuque ancestral dos tambores vindos da África.

6 PUNGA – PROJEÇÕES SENSÍVEIS

A BTCM possui, como uma de suas marcas, materialidade discursiva, o movimento desenvolvido pelas coreiras em rodopios, que culmina no convite da brincante coreira que está no centro com a imagem do São Benedito nos braços a uma das coreiras que está na roda para trocar de lugar. Nesse momento, a coreira que está no centro coloca São Benedito sobre a cabeça e dá um pequeno pulo em direção a outra coreira que está na roda, tocando o seu ventre no ventre da outra e entregando a imagem do santo, cedendo o lugar no centro da brincadeira, a esse movimento chama-se de punga.

Figura 27 - Punga



Fonte: ROCHA, Edgar (2015)⁵⁸

O movimento coreográfico da punga (Figura 27) é repetido durante toda a brincadeira, precedido pela saudação aos tambores. É o toque diferenciado dos tambores que autoriza o momento que haverá a punga, avisando a brincante coreira que está no centro da roda que é o momento de trocar de lugar com outra brincante que está na roda.

A punga, para a BTCM, parece atrelar-se ao sentido dos movimentos rituais relacionados à fertilidade, à sensualidade feminina, à sedução, como a umbigada, presente em outras manifestações afro-brasileiras. Segundo Silva (2010, p. 159):

A umbigada, além de trazer à baila gestual e simbologia vinculados a questões que de pronto se associam ao universo ritualístico e à ideia de fertilidade, dá margem à análise

⁵⁸ Disponível em: < <http://portal.iphan.gov.br/galeria/detalhes/92> > Acesso em: jan/2016.

das relações de dança, corpo e sexualidade, aspectos que compõem o próprio sentido da umbigada.

Apesar da umbigada estar associada a rituais de fecundidade, a *punga*, presente na BTCM, é realizada em louvor a São Benedito e ocorre com a proteção do santo da igreja cristã católica. No caso do Tambor de Crioula, a brincante coreira que convida a outra para o centro da roda do tambor está brincando com a imagem do santo nos braços e a coloca sobre a sua cabeça, como uma proteção e permissão para a troca do seu par na roda do tambor.

Percebe-se ainda que a BTCM tem sua apoteose na *punga*, pois há um verdadeiro desafio nos requebros que cada uma das coreiras desenvolve até o toque dos ventres, lembrando até uma dança de acasalamento.

Pensar o movimento coreográfico da *punga* da BTCM é analisar uma sequência de materialidades significantes imbricadas que remetem a memórias – ancestralidade, interdiscurso - e atualizações – brincadeira, intradiscurso - que trazem um louvor a São Benedito para uma roda de brincantes coreiras.

Desta forma, brincando com o santo em seus braços, percebem-se espaços enunciativos que reverberam um acontecimento discursivo da resistência frente às restrições impostas para o manifestar da brincadeira, da dança e do batuque afro-brasileiro.

Há uma ordenação do que pode ser apresentado em público, como uma louvação religiosa, no sentido cristão trazido como fé oficial pelo colonizador europeu com a presença de um santo, com uma ladainha cantada em refrão em datas próprias *versus* a subversão de uma brincadeira de afro-brasileiros.

Percebe-se que os tambores ancestrais são tocados reverberando a própria ancestralidade através da mulher afro-brasileira. Enquanto os brincantes da posição sujeito cantadores e tocadores bebem cachaça e cantam toadas de improviso, as coreiras, investidas em suas saias de chita, com suas blusas cheias de folhos e babados, cabeças enfeitadas e pés descalços, rodopiam requebrando os quadris. Esse movimento chama as outras para brincar no meio da roda com a imagem do santo preto, que representa o filho de escravizados convertido em frei franciscano e santificado por seu exemplo de humildade e obediência a Deus.

Ao mesmo tempo, São Benedito convida uma coreira da roda para a brincadeira acompanhando a coreira num movimento que toca os ventres e troca de lugar no centro da roda com a imagem. Este santo ocupa uma posição que se destaca pela religião do colonizador, sem deixar de ser um africano e descendente de escravizados.

Discursivamente, percebem-se características de uma formação do discurso autoritário pelas determinações do discurso do religioso quando se observa a manifestação em louvor a um santo com as toadas aos moldes das ladainhas.

A dispersão dita nas materialidades do batuque, da coreografia, do par que dança com a coreira, ou que presencia uma coreira chamar a outra para a brincadeira, que pode ser uma dança, ou uma brincadeira, permite interpretar-se pelos processos de tecedura e tessitura (NECKEL, 2004). Se pela tecedura permite que se aproxime o movimento da punga a um passo de dança de sedução e magia, a tessitura possibilita que se perceba um “requebro”, o ritmo, os passos, os corpos em movimento.

Figura 28 - Tambor de Crioula Punga



Fonte: Pacheco (2014)

Onde a brincadeira perpassa o simbólico e o imaginário no movimento da punga (Figura 28) através das imbricações possíveis, ou como se deu o deslocamento, nas relações de interlocução, no lugar de entremeio entre a arte, o rito e a religião a possibilidade de compreender os movimentos de poder e resistência da BTCM. A esse lugar de entremeio e que compreende como projeções sensíveis, conforme propõe Neckel, (2010, p. 130).

Daí pensarmos na noção de projeções sensíveis, cunhada justamente no lugar de entremeio da arte e da AD. Uma forma de ler, posicionar-se, relacionar-se com a produção artística determinada sócio-historicamente. Trata-se de uma relação de interlocução com a arte balizada na/pela memória discursiva e constituída pelos esquecimentos, mediada pelo sensível (instâncias do real, do imaginário e do simbólico).

Desta forma, torna-se possível observar a punga na BTCM a partir dos *sentires* do lugar de entremeio de que fala as projeções sensíveis. A punga pode ser vista como uma

reverência a outra coreira no momento em que transfere a imagem do santo, ou reverência o toque do tambor grande – do discurso religioso, bem como um convite a outra coreira para a brincadeira.

As marcas deixadas pelos efeitos de sentidos/*sentires* ocorrem em *efeito de escamas*. Explica-se: quando se pensa que existem pelo menos duas interpretações para o movimento da punção: uma advinda do discurso religioso/louvor e outra, do discurso lúdico/brincadeira. O ponto de intersecção aqui é a marca sonora e coreográfica, que assemelha brincadeira e dança, ou seja, o elo que aproxima e possibilita a identificação com o discurso artístico em seus processos de Tecedura e Tessitura (NECKEL, 2010).

Assim, relacionando o lúdico advindo da teorização feita por Huizinga (2010) quando este reitera a presença do fator lúdico na formulação de regras de convivência entre as pessoas transpondo o *ludens* para a vida cotidiana, em contrapartida, ao lúdico postulado por Orlandi (2002) como o discurso, cujo funcionamento, tende para a total polissemia, beirando o *non sens*, percebe-se que o rito, segundo Jesus (2013), princípios em processo, articulando hábitos, demarcando crenças, simbolizando transições e papéis, momentos ou mesmo posições sócio-políticas, consegue aproximar a compreensão do lúdico dessas duas dimensões de conhecimento diferentes. Pois, enquanto o lúdico – *ludens* é compreendido por um funcionamento que estipula ritos, regras de convivência, o lúdico do discurso é observado pelo funcionamento excessivo da polissemia – dispersão dos sentidos em detrimento a paráfrase - contenção dos sentidos.

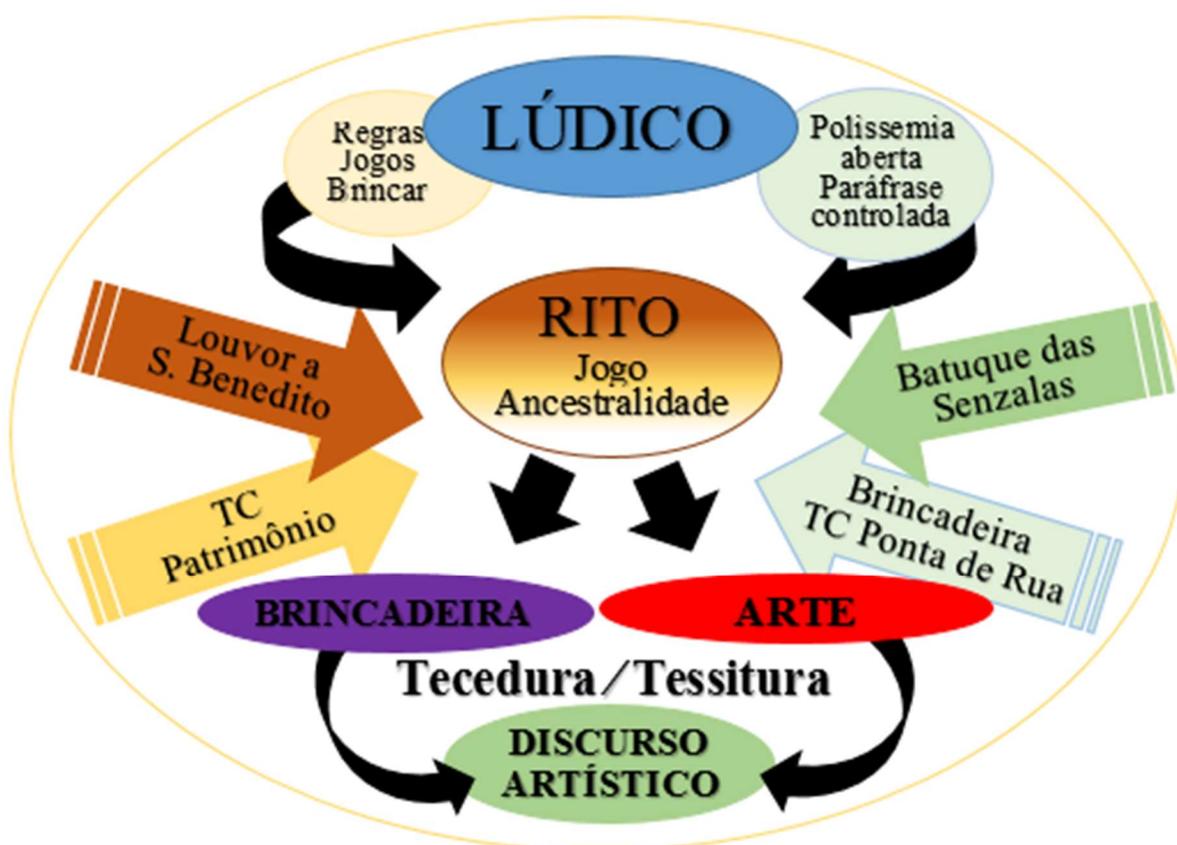
Entretanto, é no rito, como regra, como processo de paráfrase, que se pode encontrar o elo que proporciona a análise da BTCM pelo Discurso Artístico e daí verificar as materialidades significantes pela Tecedura e Tessitura.

Percebe-se que as materialidades significantes, tomadas em suas regularidades, a possibilidade de interpretação. Embora, o seu funcionamento esteja sempre em movimento encenando por hora o efeito de continuidade, como no caso das toadas que se assemelham a uma ladainha, por hora um efeito de mudança como nos rodopios que não se comportam como uma coreografia tradicional de uma dança e mais se assemelhando a passos de uma brincadeira.

Dessa forma, vê-se, como explicação do quadro abaixo que, ao se desmembrar em outras modalidades, a BTCM também se articula com a memória interdiscurso a que se filia e, ora toma o caráter da legitimação como a adoção do louvor a São Benedito e as apresentações como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil e, ora se remete a ancestralidade como Batuque das Senzalas e Tambor de Ponta de Rua deixando ao analista, neste gesto de leitura, a possibilidade de observar tais processos de aproximação e afastamento, ou expressões de

negociação do poder *versus* resistência pelo Rito, que aqui não se representa por um ritual da sacralidade religiosa cristã católica, mas por um Rito que se vincula ao político, à negociação advinda do laço social desenvolvido nas projeções dos *sentires*, pela ancestralidade afro-maranhense. Assim, se dá a inscrição da Brincadeira do Tambor de Crioula do Maranhão determinada pelo funcionamento do Discurso Artístico como se pode ver:

Figura 29 - Inscrição da Brincadeira do Tambor de Crioula do Maranhão pelo Discurso Artístico



Fonte: Pacheco (2017)

Dessa forma, pode-se observar que a BTCM apresenta como forte característica o movimento de se reinventar/jogar com os mecanismos de resistência (negociações) estabelecendo uma forma, um lugar próprio (ocupação): a BTCM de Ponta de Rua.

Duas posições sujeito são possíveis e se relacionam: a) A posição sujeito não brincante representado por aquele que reconhece a brincadeira como uma manifestação cultural seja religiosa, lúdica ou patrimônio cultural imaterial do Brasil, titulado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, e b) a posição sujeito brincante representado por

aquele que brinca na roda do tambor, como tocador, cantador, coreira, até aquele que está na brincadeira do tambor.

Para o primeiro, aquele da posição sujeito não brincante, é possível observar a punção como um movimento de reverência à imagem do santo ao som do batuque dos tambores, das ladainhas e dos rodopios das coreiras, com alguns componentes que lembrem uma dança ou grupos folclóricos, já reconhecidos em determinado movimento cultural.

Para o segundo, aquele que está na posição sujeito brincante, é possível ver a punção como um momento de convite, de brincadeira, talvez até de sedução com a aprovação da imagem de São Benedito ao som do batuque dos tambores, o canto e os rodopios das coreiras. Mas, mais do que isso é o contato com a ancestralidade.

Voltando à BTCM de Ponta de Rua e a coreira-homem (recorte desta análise) percebe-se que não há, nessa modalidade da brincadeira do tambor, mais a obrigatoriedade da presença da imagem de São Benedito como religioso, “dono”, ou protetor. Haja vista que esta manifestação se dá sem os compromissos de agenda, ou comprometimento com o pagamento de promessa.

As reverências são feitas pela coreira que está no meio da roda em frente ao tambor grande. Nesse momento, é possível compreender um elo com a ancestralidade tendo no nível do imaginário o tambor como “lugar” da ancestralidade, historicizando um discurso que não seria compreensível e nem compreendido por outra forma de significar que não fosse o ritmo e a dança.

Eis o movimento de resistência que talvez emerja, a desidentificação do sujeito na posição sujeito brincante coreira com a formação discursiva do tambor que saiu das senzalas sob a bênção do São Benedito (discurso religioso – cristão) para uma outra formação discursiva que flui e se remonta em um outro dizer, lugar onde a coreira brinca na roda com o preto Benedito, aproximando-se do Lúdico pelo Discurso Artístico que é o dizer da brincadeira da ancestralidade afro-brasileira.

Retoma-se a brincadeira associada ao sentido da celebração que se remete a um momento de canto, dança, batuque entre os mais novos e os mais velhos solicitando a presença do divino através dos conselhos e das histórias dos mais vividos sobre a própria vida. Associando às celebrações dos antigos africanos. Discursivamente, um deslizamento de sentidos e uma associação metafórica de um possível significante que justifique o sentido da celebração.

Assim, é possível encontrar onde as “escamas” se separam e onde se encontram na manifestação da cultura afro-brasileira, bem como onde se descolam encobrendo a manifestação

de resistência em apresentar o batuque ancestral do tambor trazido para o Brasil, que evoca a memória da África.

O espaço ocupado pela saia de chita, que veste e investe o sujeito na posição brincante coreira, é da mulher afro-brasileira, que atende aos pré-requisitos de saber brincar na roda, saber executar os movimentos coreográficos que compõem a punga, assim o espaço na roda pode ser ocupado independentemente de quem seja.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS - ENTRE TAMBORES MARANHENSES A SAIA DA COREIRA-HOMEM PODE BRINCAR

Após o percurso de pesquisas e escritas de construção desta tese alcançou-se o tempo de executar o movimento que produz o efeito de fecho (GALLO, 1995, p. 58) “ou seja, esse “fecho” torna-se “fim” por um efeito que faz parecer “único” o que é “múltiplo”; transparente o que é ambíguo”, embora tendo-se a clareza de que muito ainda pode ser explorado deste tema da cultura, bem como da BTCM a partir deste gesto de leitura que teve os dispositivos teórico e analítico da AD.

Buscou-se a figura da coreira, simbolizada e corporificada nas manifestações dos tambores que remete ao Batuque das Senzalas para daí recortar a posição sujeito coreira na BTCM de Ponta de Rua buscando compreender as determinações sócio históricas dessa posição, independentemente das questões de gênero, direcionando para uma posição política.

Tendo em vista que a pergunta desta pesquisa solicitou a incursão teórica na AD, também é pertinente afirmar que preparara o terreno para novos contatos e interlocuções com outras áreas afins. Haja vista que a própria natureza da AD, como disciplina de entremeio, possibilita a articulação entre a Linguística, o Materialismo Histórico e a Psicanálise

No transcorrer do gesto de leitura desenvolvido nesta tese foi possível perceber que a BTCM de Ponta de Rua se compõe em uma formação discursiva que também abriga as outras modalidades das manifestações do Tambor, desde o Batuque das Senzalas, o Tambor de Mina e a BTCM em louvor ao São Benedito, a BTCM do Patrimônio Cultural e a BTCM do Baixadeiro como uma rede de sentidos da formação discursiva mobilizada pelo tambor ancestral provavelmente das manifestações do N’jira na África.

Ao analisar a formação discursiva do tambor, vê-se que se trata de uma manifestação onde existe um instrumento de percussão que simboliza remetendo à memória de uma anterioridade, de uma África – lugar - liberdade. Esta formação discursiva determina diferentes posições sujeitos tocador – aquele que faz ressoar o toque, que evoca os sentidos; a posição sujeito cantador – aquele que joga com as palavras - aquele que sabe fazer versos e a posição sujeito coreira – aquela que movimenta-se ao som, dança, requebra, rodopia o corpo – mexe a saia – espaço- vestir – ocupar, aquela que sabe acompanhar o som e o ritmo da batucada dos tambores, cujas condições de produção remetem aos afetos e a uma memória da ancestralidade africana.

Desta forma, percebe-se que a BTCM tem como condição de existência, o movimento de negociação que se formula entre as determinações do discurso do colonizador

européu e os sentidos que escapam, que vazam e são ocupados pelo discurso afro-maranhense em forma de brincadeira.

Assim, percebe-se que a primeira negociação, possivelmente, ocorreu quando a igreja cristã católica determinava os dias santos que deveriam ser guardados para as orações e o recolhimento de seus fiéis em suas casas estendendo o benefício aos africanos na condição de escravos. E estes aproveitavam essa deliberação para realizarem o batuque do tambor – memória – lugar nas senzalas – espaço, como a ocupação de um tempo e espaço que lhes eram permitidos.

Para a BTCM em louvor a São Benedito, a segunda negociação, o próprio louvor ao santo da igreja cristã católica, mesmo tendo a aparência física marcada pela ancestralidade por sua cor de pele e sua ascendência etíope não permite que a inscrição na posição sujeito coreira seja de outra filiação. Presume-se que o discurso religioso esteja colado ao sentido de uma coreira que seja “serva” e sirva ao senhor, a entidade maior representada pela devoção ao santo, ou seja mulher; com filiação da ancestralidade afro-maranhense numa condição de identificação do sujeito com a formação discursiva do tambor.

No caso da BTCM da conterraneidade do baixadeiro, a terceira negociação, que ainda se constitui pelo louvor ao São Benedito ocorre uma sobreposição de sentidos na medida em que, a manifestação se realiza como uma forma de confraternização de sujeitos que vivem em uma cidade, mas que desejam guardar e resguardar um outro lugar: o lugar de pertencimento e ancestralidade. Dessas condições de produção percebe-se ainda a prevalência do discurso religioso, embora permeado pela necessidade de consolidar um laço social que, faz presumir que o sujeito já não está identificado apenas com a religiosidade do louvor a São Benedito, ou somente com a ancestralidade africana, mas, igualmente com o lugar da memória do baixadeiro.

Seguindo para a BTCM do Patrimônio Cultural, a quarta negociação, observa-se que, a despeito das exigências de uma legislação internacional, por parte da UNESCO, que determinou um projeto de preservação das manifestações culturais atribuindo aos órgãos da cultura tanto o registro como a manutenção com auxílio financeiro. Tais determinações pressupõem que para a inscrição na posição sujeito coreira esteja ligada às apresentações para o público, a uma teatralidade ainda não observada que suscita um sujeito que possa desenvolver uma coreografia, que tenha condições físicas para obedecer a uma agenda com um ritmo ditado por um calendário dos órgãos da cultura. Percebe-se que a posição sujeito coreira não pode ser mais ocupada por um sujeito de mais idade, nem importa se é baixadeiro, ou se tem afinidades com o louvor ao santo católico.

Na quinta negociação, na BTCM de Ponta de Rua, a brincadeira parece ser a expressão que melhor define a manifestação, um brincar de uma consciência livre, não infantil, ou descontextualizado, mas descomprometido com argumentos que justificam quaisquer das formas anteriores: louvor ao santo, baixadeiro, subsídio e reconhecimento. Então, depreende-se que a interpelação desse sujeito que é tomado pela posição sujeito coreira da BTCM de Ponta de Rua, não ocorre sem um pressuposto como diz Pêcheux (2009, p. 149) “toda formação discursiva dissimula, pela transparência do sentido que nela se constitui, sua dependência com respeito ao “todo complexo dominante” das formações discursivas, intrincado no complexo das formações ideológicas”, como pode parecer. Requer um olhar de aproximação.

Tendo como o recorte desta tese a forma de inscrição dessa posição sujeito coreira da BTCM de Ponta de Rua coube adentrar mais neste movimento de interpelação. Dois aspectos chamam atenção nesta modalidade da BTCM que são: em primeiro lugar a brincadeira produzindo um sentido de liberdade, memória africana que ressoa do toque do tambor como um chamamento. E, em segundo lugar a posição sujeito coreira. Haja vista, que a presença da coreira-homem na roda das coreiras demonstra que há um outro critério sendo mobilizado. Já que, em princípio, a ancestralidade africana; a serva do senhor S. Benedito; a baixadeira e a brincante/dançarina estavam marcadas na constituição dessa posição num alinhamento de interpelação pela mulher para essa posição sujeito coreira na roda do Tambor. Importa então, que a mulher na formação discursiva da BTCM não se fixa na mulher biologicamente identificada. Mas, como uma construção histórica, social e politicamente construída em uma alteridade: a coreira. Pois, se por um lado a memória evoca a mulher afro-brasileira como condição de existência, também é esta mulher que retorna em sua condição de resistência para a posição sujeito coreira num movimento de se reclamar mulher, eis a condição.

Assim, no contato com o rapaz na posição sujeito brincante coreira da BTCM de Ponta de Rua, o estranhamento que ocorreu para o sujeito não brincante (espectador da brincadeira) foi ocasionado por um efeito de sentido de um pré-construído produzindo um falseamento de certeza e questionando a mulher na posição sujeito coreira da BTCM de Ponta de Rua.

Desta forma, ao recortar a posição sujeito brincante coreira da BTCM de Ponta de Rua para a análise que compõe esta tese não remete apenas às possíveis discussões que envolvem o discurso da arte popular de origem afro, ou afro-brasileira, evoca uma discussão que transgride a subjetivação de quem pode vestir a saia de chita e investir-se de coreira na roda do tambor. É possível, que nesse momento em que a coreira entre na roda para pungar com as outras coreiras com a imagem do santo preto entre elas, representando o filho de escravos, esteja

reverenciando a ancestralidade representada pelo tambor, e seu toque esteja reeditando a sua condição de resistência do momento contemporâneo do dizer da mulher africana que inflama na materialidade a coreira.

Discursivamente, percebe-se que as questões não se resolvem atribuindo essa construção mulher apenas como uma convenção do outro/interlocutor ou, consequência, talvez, do momento atual de uma condição em que histórico e social conversam para permitir a discussão sobre o que o sujeito mulher é. E, quem pode assumir essa posição sujeito. Mas, permeia uma ação produzida do Outro (*Outro*) que está funcionando no interdiscurso, na memória e que se realiza sob forma de “re-existir” se compondo enunciativamente, na BTCM, pela saia de chita.

Acredita-se que a saia de chita funciona como um “espaço” que veste de sua condição, que marca a sua posição sujeito coreira, reflexo de uma resistência que permite que esse sujeito que não mais se ajusta perfeitamente àquela que louva ao senhor S. Benedito e, conseqüentemente à identificação desse sujeito com a formação discursiva do tambor da ancestralidade africana. Pois, na BTCM de Ponta de Rua a reverência que se percebe se faz ao tambor simbolizado da ancestralidade num efeito de sentido de resistência ao ser afro-brasileiro que não se identifica, não adere perfeitamente ao padrão imposto pelo colonizador europeu e questionando a sua obediência a esse padrão.

Então, percebe-se que, ao se distanciar da religiosidade tradicional do colonizador europeu cristã católica, a posição sujeito brincante coreira da BTCM de Ponta de Rua, que passa a ser interpelada por outras filiações, reclama outros conceitos que são recuperados nesta tese e que compõem o arcabouço teórico da AD no Discurso Artístico (NECKEL, 2004) como tecedura e tessitura (NECKEL, 2010) para localizá-lo no Lúdico em seu sentido *lato*, beirando o *non sens*, pelo próprio aspecto de brincadeira que não é louvor, não é dança, não é canto, não é do sentido da arte convencionalmente descrita. Mas, acredita-se ter no político o seu suporte maior para se dizer afro-brasileiro.

Observou-se, no desdobramento do Batuque das Senzalas para o Tambor de Mina e para o Tambor de Crioula, o entendimento de que Mina era a denominação daqueles que vinham da África pelo Forte de São Jorge Del Mina – chamadas pretas minas, e Crioula trata daqueles sujeitos nascidos da união de africanos trazidos na condição de escravizados com o colonizador europeu, ou seja o afro-brasileiro.

Assim, distanciando-se dos ditames das imposições do período colonial e, assumindo uma afrobrasilidade, a BTCM de Ponta de Rua investe a coreira de sua condição mulher, e o faz a partir de uma posição sujeito coreira, independente dos aspectos biologizados

do mundo semanticamente normal (PÊCHEUX, 2012, p.34). Mas, por uma resistência política do existir na condição mulher afro-maranhense.

Conclui-se este gesto de leitura da posição sujeito coreira da BTCM de Ponta de Rua que a saia de chita, como espaço de enunciação da mulher afro-maranhense, preenche dos sentidos de uma memória que se expande no dizer da mulher, é que permeia as possibilidades desse dizer vestindo essa condição mulher e investindo esse sujeito no momento em que o tambor (interdiscurso) é tocado intra-discursivamente pela mulher afro-maranhense, numa posição histórico social e politicamente alinhada, que é pela posição sujeito coreira da BTCM de Ponta de Rua que se dá a condição de existência do sujeito.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua**. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos Ideológicos de Estado: nota sobre aparelhos ideológicos de estado**. Tradução: Walter José Evangelista e Maria Laura Viveiros de Castro. 4ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1989.

_____. Resposta a John Lewis.in. **Posições I**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1978 (Biblioteca de Estudos Humanos, Série Posições Ideológicas).

BAUMAN, Zygmunt. **Ensaio sobre o conceito de cultura**. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar Editor Ltda, 2009.

BASTIDE, Roger. **As Américas negras**. São Paulo: DIFEL, 1974.

BEAUVOIR, Simone. **Segundo Sexo: fatos e mitos**. Tradução: Sergio Milliet. 4ª ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet, 3ª ed. São Paulo, SP: Ed. Brasiliense, 1987.

BOAHEN, Albert Adu. História Geral da África, **VII: África sob dominação colonial, 1880-1935**. 2ª ed. Brasília: UNESCO, 2010, 1040p.

BUTLER, Judith P. **O Clamor de Antígona: parentesco entre a vida e a morte**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2014.

_____. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2003

CATTANI, Iclea Borsa (org) **Mestiçagens na arte contemporânea**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

COURTINE, J-J; CORBIN, A. ; VIGARELLO, G;. (orgs.) **História do Corpo**. 4ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010

DE NARDI, Fabiele Stolckmans. **Um olhar discursivo sobre língua, cultura e identidade: Reflexões sobre o livro didático para o ensino de espanhol como língua estrangeira**. Tese

de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

DORNELES, Elizabeth Fontoura. **A dispersão do sujeito em lugares discursivos marcados**. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. Trad. Sandra Castello Branco. São Paulo: UNESP, 2005.

FERRARI, Ana Josefina. **A Voz do Dono** (uma análise das descrições presentes em anúncios de fuga de escravos publicados na cidade de Campinas entre 1870-1876) Dissertação de Mestrado. IEL- Instituto de Estudos da Linguagem. UNICAMP, Campinas, 2001.

FERRETI, Mundicarmo Maria Rocha. **Encantaria de “Barba soeira”: Codó, capital da magia negra?** São Paulo: Siciliano, 2001.

FERRETI, Sérgio Figueiredo. **Repensando o sincretismo**. 2ª ed. São Paulo: Edusp; Arché Editora, 2013.

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

_____. **Querebentã de Zomadônu**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2009

FREYRE, Gilberto. **Casa grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. 35ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.

GALLO, Solange. **Como se produz: uma perspectiva discursiva**. Blumenau Nova Letra, 2008.

_____. **Discurso da escrita e ensino**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1995

GROSSI, Miriam Pillar. **Identidade de gênero e sexualidade**. Disponível em: <http://bibliobase.sermais.pt:8008/BiblioNET/upload/PDF3/01935_identidade_genero_revisado.pdf> Acesso em: 18/11/2015.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Brasília: Unesco, 2003.

HENRY, Paul. A história não existe. Trad. José Horta Nunes. In: ORLANDI, Eni P. (org.) [et. Al.] **Gestos de leitura: da história no discurso**. 3ª ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

HORTA NUNES, José. Leitura de arquivo: historicidade e compreensão. In: LEANDRO FERREIRA, Maria Cristina e INDUSKY, Freda (org.). **Análise do discurso no Brasil: mapeando conceitos, confrontando limites**. São Carlos, SP: Claraluz, 2007.

HUIZINGA, Johan. O outono da Idade Média: Estudo sobre as formas de vida e de pensamento dos séculos XIV e XV na França e nos Países Baixos. In: **A imagem e a palavra**. São Paulo: Cosac Naify, 2010b, p. 504

_____. **Homo Ludens**. Tradução: João Paulo Monteiro. São Paulo, SP: Ed. Perspectiva, 2010. Disponível em: <http://jnsilva.ludicum.org/Huizinga_HomoLudens.pdf> Acesso em: 10/01/2015.

HUNOLD, Silvia Lara (organização), **Ordenações Filipinas, Livro V**. São Paulo: Companhia das Letras. 1999. p. 308. Coleção Retratos do Brasil, 16.

INDURSKY, Freda. Remontando de Pêcheux a Foucault: uma leitura de contraponto. INDURSKY, Freda; LEANDRO FERREIRA, Maria Cristina (Orgs.) **Michel Pêcheux & Análise do Discurso: uma relação de nunca acabar**. São Carlos: Clara Luz, 2007. 304 p. ISBN 858863830-4

_____. Unicidade, desdobramento, fragmentação: a trajetória da noção de sujeito na Análise do Discurso. In: MITTMANN, Solange; GRICOLETTO, Evandra; CZARIN, Ercília Ana (org.). **Práticas discursivas e identitárias: sujeito e língua**. Porto Alegre: Nova Prova, 2008. p. 9-33.

JACCOUD, Luciana. Racismo e República: o debate sobre o branqueamento e a discriminação racial no Brasil. In: THEODORO, M. (Org.). **As políticas públicas e as desigualdades raciais no Brasil 120 anos após a abolição**. Brasília: IPEA, 2008. p.49-68.

JESUS, Thiago Silva de Amorim. **Corpo, ritual, Pelotas e o carnaval: uma análise dos desfiles de rua entre 2008 e 2013**. 367f. Tese (Doutorado) – Pós graduação em Ciências da Linguagem, Universidade do Sul de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

KI-ZERBO, Joseph. História Geral da África, I: **Metodologia e pré-história da África**. 2ª ed.rev. Brasília: UNESCO, 2010, 992p.

LACAN, Jacques. **O seminário – Livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. Versão brasileira de M. D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

_____. **O Simbólico, o Imaginário e o Real**. Tradução: Maria Sara Gomes. Disponível em:<<http://www.lacan.org/free.com;lacan;textos;simbolicoimarinarioreal.htm>. O Simbólico, o Imaginário e o Real. Jacques Lacan. Discurso pronunciado por Lacan em Julho de 1953, na fundação da Société Française de Psycanhanalyse>Acesso em|: 20/07/2015.

LAGAZZI, Suzy. A imagem do corpo no foco da metáfora e da metonímia. In: **REDISCO**. UESB - Universidade Estadual da Bahia. Vitória da Conquista, BA. V.2, nº 1, p. 104 – 110, 2013.

_____. **O desafio de dizer não**. Campinas, SP: Pontes, 1988.

_____. O recorte e o entremeio: condições para a materialidade significativa. 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.

_____. O recorte significativo na memória. In: Indursky, Freda, FERREIRA, Maria C., MITTMANN, S. (orgs.) **O Discurso na Contemporaneidade. Materialidades e fronteiras**. São Carlos: Claraluz, 2009. P.67-78.

LEANDRO-FERREIRA, Maria Cristina. O corpo como materialidade discursiva. **REDISCO**, Vitória da Conquista. BA, v.2, n1, p.78, 2013.

LODY, Raul. **Jóias de Axé: fios de contas e outros adornos: a joalheria afro-brasileira**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

MENDONÇA, João Guilherme Rodrigues, RIBEIRO, Paulo Rennes Marçal. Algumas Reflexões sobre a condição da mulher brasileira da colônia às primeiras décadas do século XX. In **Revista Ibero-americana de estudos em educação**. V.5, n.1 (2010). UNESP/SP. Disponível em: <<http://www.seer.fclar.unesp.br/iberoamericana/issur/view/405>> Acesso em: 15/11/2015.

MONTELLO, Josué. **Os tambores de São Luís**. 4 ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio editora, 1975.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

_____. Negritude afro-brasileira: Perspectivas e dificuldades. **Revista de antropologia**. Vol. 33, Universidade de São Paulo, 1989.

NECKEL, Nádia Régia Maffi. **Do Discurso Artístico à percepção de diferentes processos discursivos**. Dissertação de Mestrado apresentada no Programa de Ciências da Linguagem – Unisul – Universidade do Sul de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

_____; 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

_____. **Tessitura e Tecedura: Movimentos de compreensão do Artístico no Audiovisual**/Tese de Doutorado - Instituto de Estudos de Linguagem – IEL – UNICAMP, Campinas, SP: [s.n.], 2010

NEGRÃO, Lísias Nogueira. Magia e religião na umbanda. **Revista USP**. São Paulo (31) 76-89 setembro/novembro, 1996.

OLIVEIRA, Eduardo D. Epistemologia da Ancestralidade. **Entrelugares: Revista de Sociopoética e Abordagens Afins**, Volume 1, nº 2, mar-ago 2009, UFC, Fortaleza, CE.

ORLANDI, Eni Puccinelli. Segmentar ou recortar? In: GUIMARÃES, Eduardo (Org.). **Linguística: questões e controvérsias**. Série Estudos 10. Uberaba: Fiube, 1984.

_____. **Autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico**. 4ª ed. Campinas, SP: Pontes, 2004.

_____. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. 4ª ed. Campinas, SP: Pontes, 2002.

_____. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

_____. **Discurso e Leitura**. 4ª ed. Campinas, SP: Cortez, 1999.

_____. **Discurso e argumentação: um observatório do político**. Fórum Linguístico, Florianópolis, n. 1, p. 73-81, jul./dez. 1998b. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/forum/article/download/6915/6378>>. Acesso em: abril de 2016

_____. **Discurso e Texto: formulação e circulação dos sentidos**. 3ª ed. Campinas, SP: Pontes, 2008.

_____. **Discurso em Análise: sujeito, sentido e ideologia**. 2ª ed. Campinas, SP: Pontes, 2012.

_____. Paráfrase e polissemia: a fluidez nos limites do simbólico. **RUA**, Campinas, 1998, p. 9-19

_____. Texto e discurso. In **Organon 23**, UFRGS, Instituto de Letras, v.09, nº 23, 1995. Porto Alegre, 1995.

PACHECO, Conceição de Maria S. A chita como pano de fundo da cultura popular do Maranhão. In. **Capital social: arte, ciência, cultura e desenvolvimento regional**. Org. Maria Luiza Milani, Nádia Maffi Neckel. Curitiba: Kairós edições, 2013.

_____. **A constituição, a formulação e a circulação do tambor de crioula do Maranhão**. Dissertação de Mestrado apresentada no Programa de Ciências da Linguagem – Unisul – Universidade do Sul de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

_____. Análise Automática do Discurso (AAD-69). In: GADET, Françoise; HAK, Tony (Orgs.) **Por uma Análise Automática do Discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux**. Tradução de Bethânia S. Mariani et alii. 4. ed. Campinas: Ed. Da Unicamp, 2010.

_____. **Análise de Discurso. Textos escolhidos**: Eni P. Orlandi. 2ª ed. Campinas, SP: Pontes, 2011.

_____. **O discurso: estrutura ou acontecimento**. Tradução: Eni P. Orlandi. 6ª ed. Campinas, SP: Pontes, 2012.

_____. Papel da Memória. In: ACHARD, Pierre [et al.]. **Papel da Memória**. 3 ed. Campinas, São Paulo: Pontes, 2010a, p. 49-57.

_____. **Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. Tradução: Eni P. Orlandi et al. 4ª ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

PERRONE-Moisés, Beatriz. Índios livres e Índios escravos: os princípios da legislação indigenista no período colonial (séculos XVI a XVIII) In: CUNHA, Manuela Carneiro (org). **História dos Índios no Brasil**. 2ª ed. São Paulo. Companhia das Letras: Secretaria Municipal de Cultura: FAPESP, 1992.

RAMA, Angel. **A cidade das letras**. Tradução: Emir Sader. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.

RIBEIRO, Darcy. **O Brasil como Problema**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

RODRIGUES, Raymundo Nina. **Os Africanos no Brasil**. 2ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1938.

SILVA, Renata de Lima. Sambas de umbigada: considerações sobre o jogo, performance, ritual e cultura. In **Textos escolhidos de cultura popular**, Universidade Estadual do Rio de Janeiro – UERJ, Rio de Janeiro, RJ, vol.7, n.1, p.147-163, maio 2010.

SILVA, Petronilha Beatriz Gonçalves. Africanidades. **Revista do Professor**, Porto Alegre, p.29-30, out./dez. 1995.

THEODORO, H. **Mulher negra, luta e fé. Séculos XVI a XIX**. Disponível em: http://www.casadeculturadamulhernegra.org.br/mn_mn_t_hito01.htm#intro. Acesso em: 02/02/2010.

WOSIEN, M. G. **Dança - símbolos em movimento**. São Paulo: Anhembi/Morumbi, 2004.

ZOPPI-FONTANA, M. G. Acontecimento, arquivo, memória: às margens da lei. In: **LEITURA- Revista do Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística**, LCVCHLAUFAL, n. 30, referente ao período de jul/dez. 2002, p. 175-206. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/102422581/ACONTECIMENTO-ARQUIVO-MEMORIA-asmargens-da-lei>>. Acesso em maio de 2014.

APÊNDICES

APÊNDICE 1 QR CODE – Brincadeira do Tambor de Crioula: louvor a São Benedito.

APÊNDICE 2 – QR CODE – Brincadeira do Tambor de Crioula: apresentação do patrimônio cultural.



APÊNDICE 3 – QR CODE – Brincadeira do Tambor de Crioula: coreira-homem