

MINISTÉRIO DA CULTURA



**INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL -
IPHAN**

19ª SUPERINTENDÊNCIA REGIONAL

PRAÇA MARECHAL DEODORO , Nº 790 –

CEP: 64.000-160

TERESINA-PIAUÍ

FONE/FAX: (086) 3221-1404 / 3221-5538

RELATÓRIO FINAL

**INVENTÁRIO NACIONAL DE REFERÊNCIAS CULTURAIS DO
TAMBOR DE CRIOLA DA REGIÃO LESTE DOS COCAIS - PI**

TERESINA/2011

MINISTÉRIO DA CULTURA



**INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL -
IPHAN**

19ª SUPERINTENDÊNCIA REGIONAL

PRAÇA MARECHAL DEODORO , Nº 790 -

CEP: 64.000-160

TERESINA-PIAUÍ

FONE/FAX: (086) 3221-1404 / 3221-5538

RELATÓRIO FINAL

**INVENTÁRIO NACIONAL DE REFERÊNCIAS CULTURAIS DO
TAMBOR DE CRIOLA DA REGIÃO LESTE DOS COCAIS - PI**

TERESINA/2011

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	4
O TAMBOR DE CRIOULA NO PIAUÍ: aspectos formadores.....	6
Matias Olímpio: terra de tambores	9
A ARTE DO TAMBOR: Tradição, Festas e Laços de família na preservação do Tambor de Crioula.....	14
Tambor e herança familiar.....	15
O TAMBOR DE CRIOULA COMO RITUAL.....	21
A FESTA DO TAMBOR DE CRIOULA E O TEMPO DA QUARESMA	27
CONSIDERAÇÕES FINAIS	37
BIBLIOGRAFIA.....	38

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como objetivo analisar os dados prospectados durante a pesquisa executada no primeiro semestre de 2011, em torno do Inventário Nacional de Referências Culturais do Tambor de Crioula da Região Leste dos Cocais do Estado do Piauí.

No relatório anterior, o grupo trabalhou na exposição do panorama cultural dos seis municípios pesquisados (Morro do Chapéu, São José do Divino, Matias Olímpio, São João da Fronteira, Piripiri e Piracuruca), articulando todos os aspectos identificados referentes aos ofícios, modos de fazer, formas de expressão, celebrações e lugares, onde tivemos a oportunidade de mapear várias manifestações culturais durante o processo de investigação nessa etapa da pesquisa.

Um ponto central que atravessou todo o trabalho esteve na identificação de manifestações ligadas ao Tambor de Crioula nesta região explorada, e pelo que foi registrado no levantamento, podemos afirmar que, dos municípios visitados, apenas em Matias Olímpio foi possível localizar tal prática em plena atividade, nos outros municípios, não encontramos vestígios que indiquem a presença do tambor na região.

Nesse sentido, este relatório concentra suas reflexões teóricas, bem como a exposição e análise dos dados colhidos em Matias Olímpio, tendo em vista a articulação deste com os outros municípios catalogados (onde a manifestação se encontra vigente) na pesquisa anterior, destacando as peculiaridades e traços que definem sua estética criativa.

Assim, no primeiro capítulo apresentaremos um panorama dos possíveis aspectos formadores do Tambor de Crioula na região Leste dos Cocais.

Tomaremos como ponto de discussão as narrativas que identificam/caracterizam o tambor de crioula e, ao mesmo tempo, o localizam dentro dos municípios pesquisados.

O caráter eminentemente rural da referência cultural aqui tratada merece destaque nesse capítulo, assim como a sua relação com outros elementos históricos, sociais e econômicos próprios do Estado do Piauí, como a forte presença da atividade pecuarista, a religiosidade popular e a escravidão.

As relações familiares, os laços de solidariedade e as maneiras pelas quais a prática do Tambor de Crioula é transmitida e repassada de uma geração para outra é o tema do segundo capítulo. Para compreender essa dinâmica, tomaremos como exemplo a família do senhor Raimundo Nonato Costa, o senhor Doca Conceição, pai do atual organizador do Tambor de Crioula na cidade de Matias Olímpio, Zé Miroca.

A ritualização do tambor e seu caráter festivo serão temas do terceiro e quarto capítulo deste relatório. Acreditamos que o Tambor de Crioula é, por si só, um fato social, político, simbólico e religioso, permitindo a incorporação de normas e valores da vida coletiva a seus participantes. Sendo um momento de integração social e de distinção social, os excessos e as transgressões permitidas reforçam os usos e costumes cotidianos.

É, portanto, partindo dessas discussões sobre o universo festivo e suas co/relações com o mundo social dos seus participantes, em especial com os participantes do Tambor de Crioula, que este relatório pretende trilhar.

O TAMBOR DE CRIOULA NO PIAUÍ: aspectos formadores

A cultura de tambor, quem deixou no mundo foi Deus. Ele tava viajando e se encontrou-se em cima de um telhado e viu bater num boqueirão aí perguntou: *Pedro, quem é?* E disse: *É o tambor.* [Deus] *É não Pedro.* [Pedro] *É!* E voltou, desceu o boqueirão e chegaram lá e tava todo mundo bebo e batendo tambor. O primeiro que ofertaram pra Jesus foi um copo de cachaça e ele disse que “não” (fez assim com a mão – gesto de negação) e abandonou e depois saiu as outras coisa boa. E eles bebo lá cantando e louvando Jesus.

(Tambozeiro Eleazar Rodrigues da Silva)

O fragmento acima, extraído do depoimento do tambozeiro Eleazar Rodrigues da Silva, nascido e residente na cidade de Porto, cidade esta localizada às margens do rio Parnaíba e pertencente ao Piauí, é sem dúvida nenhuma uma das mais antigas narrativas sobre o Tambor de Crioula na região.

Em meio ao imaginário social acerca do Tambor de Crioula aparecem, no relato acima, figuras típicas do cotidiano dos tambozeiros, como a religiosidade popular, o caráter festivo do tambor, a paisagem local e a utilização de bebidas que compõem o universo explicativo dessa manifestação cultural. Mesmo não nos parecendo estranho esse cenário imaginado pelo tambozeiro em seu relato e bastante comum nos dias de hoje, outros dois pontos também nos prendem a atenção. O primeiro diz respeito ao estranhamento com que o próprio criador tem ao se deparar com a sua criação (*Pedro, quem é?* E disse: *É o tambor.* [Deus] *É não Pedro.* [Pedro] *É!*) e, por segundo, da necessidade de percebermos essa referência cultural tal como os seus participantes a percebem, ou seja, como uma prática cultural.¹

É, portanto, na tentativa de se compreender o aspecto cultural do Tambor de Crioula para além da sua folclorização que pontuaremos

¹ LONDRES, C. “Referências culturais: base para novas políticas de patrimônio. In: Inventário Nacional de Referências Culturais”. *Manual de aplicação IPHAN*. [S.l.:s.n.], 2000.

informações preliminares que o grupo de pesquisadores do INRC assim considera relevantes para estudos futuros.

De fato, como já foi dito em relatórios passados, compreender a história do Tambor de Crioula é também considerar os elementos históricos, sociais e econômicos formadores da sociedade piauiense². No caso específico do Tambor de Crioula, tem-se que considerar três aspectos da formação social do Piauí de extrema importância no estudo dessa referência cultural. O primeiro diz respeito ao papel desbravador das bandeiras de apresamento indígena e de ocupação de terras nos “sertões de dentro” do Brasil Colônia³. Por certo, tal política de ocupação das fronteiras Norte do Império português através da concessão de sesmarias e, em muitos casos, da simples posse/ocupação de terras - os chamados posseiros – acabaria por engendrar uma estrutura social baseada essencialmente na constituição de grandes latifúndios, que, no caso do Piauí, teria como função a produção de gado e mão-de-obra baseada na escravidão.⁴

A concentração de terras férteis em determinadas mãos, ajudaria a construir uma espécie de hierarquização vertical entre os sujeitos, ou seja, uma sociedade em que senhores donos de terras e escravos, vaqueiros, posseiros e pobres livres dariam sentido àquilo que a historiografia piauiense denominaria da formação de uma elite local definida pela posse de terras, escravos e de cargos públicos.⁵

Até pouco tempo, a historiografia brasileira relegava o papel dos gentílicos dessas áreas do Brasil como um elemento definidor dessa sociedade, e a razão para esse ceticismo residiria exatamente no extermínio dessas populações, com aspectos de genocídio, e no seu caráter pouco

² COSTA, F.A. Pereira. *Cronologia histórica do estado do Piauí*: desde os seus tempos primitivos até a proclamação da República. v.2. Teresina: Artenova, 1974. BRANDÃO, Tanya Maria Pires. *A elite colonial piauiense*: familiar e poder. Teresina: FCMC, 1995. CHAVES, Monsenhor. *Cadernos históricos*. Teresina: FCMC, 1994

³ Ver PUNTONI, Pedro. *A guerra dos bárbaros*: povos indígenas e a colonização do sertão nordeste do Brasil, 1650-1720. São Paulo, Hucitec/EDUSP, 2002. ; BANDEIRA, Moniz. *O Feudo*: A casa da torre de Garcia D'Ávila: da conquista dos sertões à Independência do Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

⁴ Ver MOTT, Luís R. B. *Piauí colonial*: população, economia e sociedade. Teresina: Projeto Petrônio Portela, 1985; LIMA, Solimar Oliveira. *Braço Forte*: Trabalho escravo nas Fazendas da Nação no Piauí – (1822 – 1871). Passo Fundo: UPF, 2005.

⁵ BRANDÃO, Tanya Maria Pires. *A elite colonial piauiense*: familiar e poder. Teresina: FCMC, 1995.

amistoso ao trabalho com o gado. Tal embaraço analítico se completaria com a visão de que tais latifúndios ao propiciarem a produção bovina em áreas extensas inibiria, por sua vez, a sua conexão com o comércio atlântico de escravos, sendo, portanto, vaqueiros, posseiros e pobres livres homens sujeitos não pertencentes ao mundo da escravidão negra e africana. De fato, a realidade das pesquisas, na atualidade, não confirmam tais versões e ninguém hoje em boa consciência levantaria a hipótese da não presença do negro escravizado e dos gentílicos como elementos importantes na formação da sociedade piauiense.

O estudo do Tambor de Crioula, bem como de outras referências culturais como o bumba-meu-boi, os reisados, as excelências, as vaquejadas, as quermesses e tantas outras nos dão pistas, embora opacas, a respeito dessa formação social e cultural do Piauí. Daí, portanto, a importância das políticas públicas de inventariamento das múltiplas referências culturais que compõem a região dos Cocais.

As primeiras análises sobre a presença do Tambor de Crioula no Piauí, muito embora preliminar, apontam para uma referência cultural marcada por uma variedade de significados. Dessa maneira, ao tentarmos definir o complexo cultural Tambor de Crioula tem-se que levar em conta tanto o seu caráter lúdico, com suas trocas ordenadas de rimas e poesias desafiadoras entre os grupos de tambozeiros; percebê-la também como uma forma de protesto, mediada pelos esforços de seus participantes em propor aos parceiros de cantorias temas dos mais variados possíveis, como fatos da política local e nacional, temas amorosos, a traição ou até mesmo as angústias da vida e, em última instância, um prolongamento de uma ressignificação religiosa luso-afro-brasileira construída e rememorada desde os tempos coloniais.

Outra característica que persiste nas primeiras pesquisas sobre o Tambor de Crioula é o seu caráter eminentemente rural. Assim, fatores político-geográficos, tais como as divisões municipais do Estado não serviriam como critérios definidores da presença ou não do Tambor de Crioula em determinada cidade. É preciso, portanto, nas pesquisas vindouras historicizar a própria

formação política da região pesquisada. Um exemplo disso encontra-se na formação política das cidades de Morro do Chapéu, Matias Olímpio, Madeiro e Joca Marques. Estas cidades até a década de 1980 pertenciam ao município de Luzilândia. Por certo, a prática do Tambor de Crioula é percebida em Luzilândia, Joca Marques e Matias Olímpio, entretanto nas outras cidades essa prática entra no estado de memória ou, em muitos casos, de esquecimento para seus populares. Assim, a política impõe aos sujeitos uma fixação/definição territorial e os objetivos são claros: definição do número de votantes e conquistas de direitos futuros, tais como aposentarias e posse da terra, porém a cultura e mais precisamente a cultura do tambor não obedece a essa lógica

Como nesta fase da pesquisa somente em Matias Olímpio encontramos a experiência do Tambor de Crioula, passaremos a destacar especificamente os aspectos formadores deste município.

Matias Olímpio: terra de tambores

Conforme já exposto no primeiro relatório, é interessante lembrar os principais eventos que formam a história recente de Matias Olímpio. Por localizar-se próximo ao rio Parnaíba e pelo livre acesso em adquirir as terras úmidas viáveis à agricultura, podemos considerar este fator como o principal atrativo para que as famílias cearenses se fixassem na região antes chamada Saco do Arraial. Essas famílias dedicaram-se ao cultivo de cana de açúcar, à pequena agropecuária, ao extrativismo do babaçu, bem como atividades comerciais.

Entre 1910 e 1924 surgiram os primeiros comerciantes, em que, segundo relatos colhidos na região, o pioneiro no processo de formação da cidade foi Moisés de Lima Percy, que instalou uma indústria de beneficiamento de arroz e algodão. Em 1935, Matias Teles de Meneses funda uma fábrica de aguardente de cana que opera até o final dos anos 70. Com o passar do tempo, novos engenhos seriam instalados no local, como o de Joaquim Porfírio Frota de Vasconcelos e o de Vicente Augusto, que durante muito tempo foram núcleos de prosperidade. Em 1925, Moisés Percy, José Ferreira e Manoel Liarth

doaram as terras para a formação do patrimônio da Paróquia de São Miguel Arcanjo.

No governo de Matias Olímpio de Melo, em 1925, o Arraial do Saco ou Saco do Arraial elevou-se à condição de povoado com o nome de Matias Olímpio. Por ato do prefeito de Luzilândia, criou-se em 1950 uma sub-prefeitura no povoado, com poderes para aplicar no local os títulos arrecadados.

Através da Lei Estadual nº 894, de 29 de outubro de 1953, Matias Olímpio foi elevada à categoria de cidade e desmembrado do município de Luzilândia. Sua instalação ocorreu em 01 de junho de 1954. O termo Judiciário foi criado simultaneamente à criação do município. Em 1979 é criada a comarca, a qual só veio a ser instalada em 1987.

Com relação à presença do Tambor de Crioula como elemento identitário e constitutivo da cidade de Matias Olímpio, foi possível perceber algumas peculiaridades, como o uso do tambor desvinculado da prática religiosa. Dessa maneira, em Matias Olímpio, os tambozeiros tocam para se divertir e, ao mesmo tempo, romperem com silêncio da quaresma, que em vez de ser vista por eles como um momento de reclusão e purificação da carne apresenta-se enquanto festa e dança.

Ao serem perguntados sobre a presença do Tambor de Crioula na cidade e o número de participantes, muitos dos tambozeiros entrevistados são enfáticos em dizer apenas que existem muitos tambozeiros na região ou em determinadas comunidades de municípios vizinhos. Para o pesquisador munido do referencial político geográfico tal resposta se transforma num verdadeiro embaraço metodológico, pois a indefinição o faz ir de comunidade em comunidade na busca dessa referência e, em muitos casos, percebe que aquela comunidade vista por alguns como sendo de um determinado município é na verdade vinculada ao município vizinho.

No olhar dos tambozeiros, os critérios políticos não fazem parte do referencial definidor da presença ou não do Tambor de Crioula. Então qual seria o melhor marco definidor da presença do Tambor de Crioula para esses praticantes? É bem provável que a explicação acima do tambozeiro Eleazar Rodrigues da Silva nos dê pista para essa pergunta. A presença do termo “boqueirão”, palavra esta mais próxima ao mundo dos tambozeiros do que os

de caráter político nos possibilita entender melhor a dinâmica dos tambozeiros e da presença do tambor na região. Na descrição, a palavra tem uma relação direta com a presença de um vale, daí a descida de Pedro e Jesus, mas também o próprio vale nos remete a um local de fertilidade, de abundância e de pessoas.

É bem provável que para os tambozeiros, a presença do tambor é percebida em todos os lugares aonde exista pessoas no seu entorno. É importante aqui associarmos o tambor com outras referências, como o bumba-meu-boi, os reisados, as quadrilhas, as excelências e com o tambor de umbanda. A mesma associação deve ser pensada também a respeito das datas em que se praticam essas referências. Para o Tambor de Crioula em especial, a semana santa – quaresma – e o “dia dos pretos, o 13 de maio, se revestem de um significado maior.

O olhar preconceituoso sobre o tambor é um dos denunciadores da sua forte presença. Para alguns, a existência do tambor ou de outros instrumentos musicais com as mesmas sonoridades são por si só elementos definidores da simetria cultural dessas manifestações, daí o senso comum em afirmar que tanto o Tambor de Crioula como o Tambor de Umbanda serem manifestações situadas e definidas como “coisas de pretos”.

O conteúdo étnico e, acima de tudo, que faz referência ao mundo da escravidão e da dominação senhorial são temas que de certa maneira circulam no universo explicativo do tambor. Nesse sentido, merece destaque uma maior atenção ao termo crioulo utilizado nessa manifestação cultural, bem como o seu real significado, ontem e hoje.

Por certo, existe atualmente um longo debate acerca das interações étnicas e culturais desenvolvidas durante a dominação portuguesa e espanhola nas Américas, a partir da análise dos processos que levaram as sociedades afro-americanas, bem como as indígenas a constituírem, em terras do novo mundo, modelos de hibridização cultural proveniente da constante troca cultural. Assim, como destacou Richard Price⁶, as narrativas em torno do

⁶A perspectiva Crioula é desenvolvida nesses dois trabalhos, ver PRICE, R. e MINTZ, S. “O milagre da Crioulização: Retrospectiva”. *Estudos Afro-Asiáticos*. Ano. 25, n.3, 2003. pp.383-419. Para mais informações sobre o debate ver, PRICE, Richard & MINTZ, Sidney. *O nascimento da cultura Afro- Americana*. Rio de Janeiro. Ed. Pallas. 2005.

debate da Crioulização das sociedades afro-americanas redundaram em duas versões contrastantes, sendo uma com um forte viés afrocêntrico⁷ e a outra com um profundo conhecimento da “textura histórica concernente à escravidão nas Américas”, ao privilegiar a criatividade, a crioulização e as interações culturais dos que viviam dentro e fora do cativeiro⁸.

Caso voltemos às explicações do tambozeiros Eleazar Rodrigues da Silva percebemos esse conteúdo. Jesus Cristo e Pedro estavam em viagem e ao se encontrarem “em cima de um telhado e viu bater num boqueirão” o Tambor de Crioula.

Nas fichas de bens culturais inventariados catalogadas na pesquisa, percebemos que no quesito Edificações as áreas que compõem o ambiente rural das cidades visitas apresentam uma peculiaridade na formatação das residências daqueles de menor fortuna. Em geral, as pequenas residências são feitas de adobe, uma espécie de tijolo grande de argila, entrelaçado por finas ripas de carnaúba e barbantes a fim de lhe conceder resistência. Na cobertura dessas residências é utilizada a palha da carnaúba, um excelente isolante térmico encontrado abundantemente na região.

Casas de palha em contraposição às casas de telhas são também marcos definidores de classe social. A imposição de uma hierarquia social se fazia presente pela opulência dos casarões residenciais dos grandes fazendeiros de gado⁹. A telha era um dos acessórios das casas grandes, dos ambientes senhoriais em oposição ao ambiente residencial das senzalas cujas habitações eram uma mescla de tradições africanas e locais, no caso aqui especificado, indígenas¹⁰.

⁷ Para uma visão Afrocêntrica da América ver, TORNTON, John. *A África e os Africanos na formação do mundo atlântico*. Rio de Janeiro: Campus, 2001.

⁸ PRICE, R. e MINTZ, S. “O milagre da Crioulização. pp.412.

⁹ FALCI, M. B. K. ; MARCONDES, R. L. “Escravidão e reprodução no Piauí: Teresina (1875)”. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, v. 430, p. 53-68, 2006.

¹⁰ Ver FREYRE, Gilberto. *Casa grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 51ªed. São Paulo: Global, 2006. Sobre os ambientes das senzalas ver, SLENES, Robert. *‘Malungo, N’agona vem!’: África encoberta e descoberta no Brasil/Luanda: Cadernos Museu Escravatura/Ministério da Cultura*, 1995 e SLENES, Robert. *Na senzala, uma flor: esperanças e recordações da formação da família escrava, Brasil, Sudeste, século XIX*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. Sobre uma nova história indígena ver, MONTEIRO, John Manuel. *Negros da Terra: índios e bandeirantes nas origens de São Paulo*. 1ª Ed. São Paulo: Companhia das letras, 1994.

Assim, do alto da casa grande, Jesus Cristo e Pedro visualizavam o tambor tal como o visualizaria um senhor de escravos ou um empregador dono de terras na atualidade. Entretanto, uma dúvida persiste, porque na explicação a presença de Jesus Cristo e Pedro se faz exatamente no alto da casa grande? Mais uma vez a explicação do tambozeiro Eleazar Rodrigues da Silva nos dá uma lição de como devemos compreender o tambor e a vida dos seus praticantes tanto em épocas de domínio escravista como em épocas de pós-emancipação. Dessa maneira, a presença denunciante da personagem católica na posição do senhor de escravos ou de dono de terras na atualidade nos possibilita compreender a prática do tambor como algo livre e permitido, e nos dá também a possibilidade de perceber através da “cultura do tambor” as múltiplas e diversas maneiras que o homem tem de expressar sua religiosidade. E assim, Jesus Cristo e Pedro partiram como num ato de reconhecimento da existência de uma atividade divina. E lá permaneceram os tambozeiros, *“bebo’ lá cantando e louvando a Jesus”*.

A ARTE DO TAMBOR: Tradição, Festas e Laços de família na preservação do Tambor de Crioula

Um ponto importante que deve ser abordado na pesquisa em torno do Tambor de Crioula na região Leste dos Cocais – ponto este significativamente atrelado ao processo de fortalecimento dessa referência cultural – são os vínculos familiares contidos na continuidade e na reprodução das festas e práticas sociais em torno do Tambor de Crioula.

Podemos constatar nas entrevistas com os moradores dos municípios pesquisados, uma preocupação relacionada ao destino de seus ofícios e modos de fazer, pois a maioria dos jovens, que poderiam estar aprendendo com os mais velhos a tradição de determinada prática - herdada por várias gerações - não se interessam em conhecer os vestígios deixados pelos parentes mais distantes. Muitos jovens seguem caminhos diferentes (se deslocando para cidade em busca de emprego, dedicando-se ao comércio e assumindo profissões distantes do meio rural), ameaçando os traços de continuidade das mais variadas manifestações culturais presentes na região.

Com o Tambor de Crioula, o risco é presente pelo mesmo motivo, mobilizando os mais experientes a transmitir gradativamente aos interessados os segredos da sonoridade, das técnicas de toque e manuseio e dos meios de produção e confecção dos instrumentos. Os indivíduos dessas comunidades que se abrem para essas possibilidades herdam o saber por tradição familiar ou pela troca de experiência com a prática, descobrindo-se na arte do tambor por diferentes caminhos. Desse modo, as inclinações por um determinado ofício podem ganhar forma através da busca por uma especialidade, até encontrar aquela com a qual se sinta identificado¹¹.

A respeito da noção de herança cultural, Aline Sapiezinskas nos esclarece, a partir de Radcliffe-Brown (1989) que esta:

¹¹ MENDES, Francisca Raimunda Nogueira. Memória e Tradição no saber-fazer das louceiras do Córrego de Areia. Fazendo Gênero 9. Diversidades, Diásporas e Deslocamentos. Agosto de 2010.

(...) significa a transferência de *status* baseada na relação existente entre dois membros de um grupo social, entre aquele que transmite e o que recebe. Tal relacionamento é de caráter pessoal, e geralmente ocorre entre parentes, sendo a passagem de pai para filho a mais tradicional. Num estudo sobre a sucessão patrilinear e matrilinear nas sociedades primitivas, o autor considera a transmissão da propriedade como transmissão de um *status* social, [onde] (...) “duas pessoas são parentes quando uma descende da outra, como, por exemplo, um neto é descendente de um avô, ou quando ambas são descendentes de um antepassado comum” ¹².

A necessidade dos grupos familiares manterem viva a memória dos parentes é uma forma de disseminar a cultura do tambor a partir do exercício constante em valorizar esta tradição. É um meio de resistir às transformações que ameaçam descaracterizar seus traços marcantes, “detendo a capacidade de construir novos significados e dar sentido ao mundo ao seu redor”, no qual “as redes de sociabilidade e de circulação (...) vão sendo constituídas e reconstituídas com o passar dos anos” ¹³.

A partir desta consideração, iremos concentrar nossas reflexões no trabalho realizado por Zé Miroca, em Matias Olímpio e figura central na disseminação do Tambor de Crioula no município. Segundo Zé Miroca, seu contato com o tambor se deu mediante seu pai Raimundo Nonato Costa, o Doca Conceição e que mesmo após o falecimento do seu pai, há 6 anos, vem exercendo a responsabilidade de continuar com a reunião de tambozeiros na cidade. Fiel à tradição, Zé Miroca vem repassando os ensinamentos para o filho, ainda criança, e incentivando as crianças da região a conhecer de perto a arte e os mistérios do Tambor de Crioula.

Tambor e herança familiar

Perguntado sobre as origens do Tambor de Crioula na sua família, Zé Miroca aponta para uma tradição anterior a seu próprio pai e explica que, desde o tempo do seu avô, o senhor Domingos Mamede, que o ofício do

¹² CANANI, Aline Sapiezinskas Krás Borges. Herança, sacralidade e poder: sobre as diferentes categorias do patrimônio histórico e cultural no Brasil. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 11, n. 23, p. 163-175, jan/jun 2005.

¹³ MENDES, 2010, p. 12.

tambor teria sido repassado para Raimundo Nonato Costa, o senhor Doca Conceição.

Para Zé Miroca, Doca Conceição representou uma base de conhecimento significativo para sua formação, pois, a partir dos ensinamentos adquiridos na infância, ele abriria o caminho não só para o mundo do trabalho – agricultura - como também para o campo da cultura, com os ensinamentos da arte do tambor. Além de Zé Miroca, faziam parte do tambor de senhor Doca Conceição muitos outros membros da família, como suas irmãs e muitos dos seus cunhados.

Com a morte do pai, em 2005, Zé Miroca ficou vários anos sem tocar por causa do impacto provocado pela ausência de seu inspirador, mas ao se recuperar deste processo, assume o compromisso de ser o representante desta tradição em Matias Olímpio, se tornando o principal articulador com outros tambozeiros das regiões próximas, que ainda mantém o Tambor de Crioula em atividade, promovendo encontros e festas entre os amigos e interessados em brincar na roda durante a quaresma.

Em linhas gerais, podemos mapear o perfil familiar que liga Zé Miroca à tradição dos tambozeiros através da sua irmã, Maria Almira “Miroca”, que nos deu algumas pistas da base familiar ligada ao tambor na região. De acordo com os entrevistados, o antigo tambor do senhor Doca Conceição, pai de Zé Miroca, era composto por Domingos Conceição e também tocado por Maria Miroca, Socorro, Alice e Chichica, irmãs de Zé Miroca. Raimundo Nonato Costa, o senhor Doca Conceição, seguindo a tradição da família era primo de Domingos Conceição, atual sogro de Zé Miroca.

Incentivados pelo pai, a família de Maria Almira da Costa (70 anos), Dona Miroca, e Zé Miroca brincavam e dançavam o tambor todos os fins de semana em várias regiões próximas de Matias Olímpio, como Porto, Luzilândia, Milagres, entre outros municípios. As mulheres da família gostavam de “baiar”, enquanto os homens tocavam para elas, mas em vários momentos, as jovens¹⁴ participavam da manifestação como tambozeiras, redefinindo os espaços de

¹⁴ Nesse momento da entrevista, Maria Almira lembrou que tinha cerca de 15 anos de idade quando se envolveu com o tambor. Depoimento cedido para Maria Do Carmo Veloso e Francisca Lidiane em 03/10/2011. Ver íntegra da entrevista em Fichas de Áudio e Vídeo de Matias Olímpio.

atuação, dialogando diretamente entre a dança e a marcação rítmica dos instrumentos.



Foto 1: Maria Almira da Costa, Dona Maria Miroca.

Atualmente, a casa de Zé Miroca é o ponto de encontro entre os tambozeiros que se deslocam até Matias Olímpio para tocar na quaresma e divertir os moradores. Há uma expectativa muito forte durante todo o dia na preparação dos detalhes da festa. Zé Miroca coordena toda produção, oferecendo o espaço da sua casa como local de confraternização e debate entre os tambozeiros e espectadores, onde os mesmos ajustam os tambores, jogam baralho, conversam e bebem até o momento da festa.



Foto 2: Grupo de pessoas jogando baralho em frente a residência do tambozeiro Zé Miroca.

Muitas crianças visitam a casa de Zé Miroca e observam os preparativos da “Sexta-feira Gorda”, na curiosidade de ver os tambores que estavam guardados no quintal da casa e os que chegam de outros locais. Eles são expostos para manutenção e troca do couro ressecado pelo tempo, ganhando novos contornos para a festa que se aproxima.

A tímida aproximação de crianças e jovens não significa necessariamente falta de interesse em ser tambozeiros, pois segundo Zé Miroca, do conjunto de crianças que freqüentam sua casa no período, alguns demonstram interesse ou certa curiosidade pelo tambor, como é o caso do próprio filho de Zé Miroca.



Foto 3: Crianças batendo o tambor.



Foto 4: Zé Miroca ensinando os primeiros passos ao filho.

Desse modo, mesmo com todas as dificuldades existentes para não deixar a cultura do Tambor de Crioula se extinguir, Zé Miroca destaca que, desde a morte do pai, o encontro acontece anualmente, por interesse da família e dos amigos que moram no próprio bairro Barroirão e municípios próximos, que se esforçam em conjunto para fazer desta prática uma chama acesa, e não um vestígio, uma memória distante.

No conjunto de agentes envolvidos neste processo, identificamos alguns tambozeiros que atuaram na festa registrada durante a pesquisa que contemplava apenas a região Oeste dos Cocais, entre eles, estava o tambozeiro Eleazar Rodrigues da Silva (Porto-PI), 60 anos. Outros tambozeiros

se fizeram presentes, como o senhor Antonio Luis de Oliveira, 66 anos¹⁵, e que há 20 anos toca o tambor pela região de Porto, Matias Olimpio e Maranhão, o tambozeiro Luis José de Oliveira, morador da localidade Guabiraba, 68 anos¹⁶, e também há 20 anos que toca o tambor pela região da Guabiraba, Porto, Nossa Senhora dos Remédios, Matias Olimpio e Buriti do Maranhão.

São perceptíveis, nesses momentos de festas e de contatos, as diferentes articulações produzidas entre tambozeiros, familiares e interessados com o objetivo final de solidificarem seus laços de amizade, agregando o máximo de pessoas, para juntos vivenciarem um momento de alegria singular.

O principal aspecto que podemos destacar referente à mobilização entre amigos e familiares em torno do Tambor de Crioula está marcado pela ausência de festas populares na fase da quaresma. Desse modo, os tambozeiros expressam sua musicalidade em oposição ao comportamento cristão que, enquanto está marcado pelo centramento do corpo/espírito, os tambores em Matias Olímpio se agitam na lua cheia da sexta-feira santa¹⁷.

Da mesma forma que Ulpiano Bezerra explora a ligação do corpo com o tambor no Maranhão, é possível perceber que a dança é marcada por um jogo performático livre do olhar vigilante da tradição católica, onde os tambores ganham vida, na busca do ritmo mais intenso, convidando todos que cercam a roda a construir seus toques corporais internos, experimentando novas descobertas sensitivas, sem partitura de movimento definido no ato de dançar, liberando suas tensões e gestos, diante do silêncio que encobre a vontade do prazer pela dança, o que possibilita visualizar o Tambor de Crioula enquanto:

(...) práxis gestual, em que seus participantes, *na sua própria corporalidade*, são o enunciado que circula. É nessa corporalidade que se produz alegria, prazer (...), fruição, eventualmente transe, solidariedade, identidade, auto-estima, resistência cultural, transcendência, etc¹⁸.

¹⁵ Nascido a 18 de Novembro de 1946

¹⁶ Nascido a 15 de Agosto de 1945.

¹⁷ Registro do tambor pelos pesquisadores: 22/04/2011.

¹⁸ MENEZES, Ulpiano T. Bezerra de. Parecer sobre a proposta de inclusão do Tambor de Crioula no registro do patrimônio imaterial brasileiro pelo IPHAN. Revista Pós Ciências Sociais - São Luís, v. 4, n. 7, jan/jun. 2007. p. 124.

Nesse sentido, os corpos que se movimentam na dança do tambor de Crioula encontram-se essencialmente ligados por uma familiaridade marcada não apenas por questões genealógicas, mas a outras manifestações da vida social e cultural desses sujeitos, como a amizade, o afeto, o desejo pela diversão até o dia amanhecer.

O tambozeiro Zé Miroca é um produtor de cultura que tem a capacidade de circular entre a função de pai de família, agricultor, aposentado e tambozeiro, se esforçando para fazer do tambor um instrumento de união entre seus familiares e todos que vivenciam aquele conjunto de práticas e sociabilidades. Assim, para Zé Miroca, assumir o papel de “tambozeiro” é uma atitude que tem o compromisso de fortalecer os laços entre os atuais companheiros de roda e a memória de seu pai, sempre presente em cada batuque que rompe o silêncio da quaresma.

O TAMBOR DE CRIOLA COMO RITUAL

Ao tratarmos do Tambor de Criola como ritual e lugar do espetáculo, é necessário que façamos primeiramente uma abordagem do tambor enquanto ritual entre suas principais fases, para em seguida tentarmos relacionar alguns momentos dessa prática com o espetáculo, tendo como referência o tambor de Matias Olímpio, uma vez que dos 6 municípios mapeados pela II Etapa do Inventário, o qual se voltou para a Região Leste dos Cocais do Estado do Piauí, foi possível localizar em Matias Olímpio o Tambor de Criola em plena atividade, cujas características ora se apresentem como uma “brincadeira”, ora como um “chamado”. Brincadeira quando é motivado pela vontade dos brincantes e chamado quando é motivado por um convite de alguém que paga pela apresentação.

Sérgio Ferretti, ao tratar do Tambor de Criola no Maranhão como ritual e espetáculo, nos apresenta, inicialmente, uma discussão dos conceitos de rito e ritual, no qual a partir das perspectivas sociológicas e antropológicas, tenta dar uma explicação do significado social do Tambor. Assim e segundo Ferretti,

(...) na linguagem sócio-antropológica as palavras rito e ritual são usadas comumente com referência a uma série de atividades sociais (...) que o significado das noções rito e ritual tem ultrapassado amplamente o domínio dos fenômenos religiosos, estendendo-se, inclusive, o vasto campo de manifestações folclóricas. Assim fenômenos folclóricos de natureza religiosa ou não podem ser vistos como ações rituais, isto é, ações que predominam aspectos simbólicos e que dizem alguma coisa a respeito das pessoas que a praticam (...) ¹⁹.

No caso do Maranhão, a que o autor se refere, o Tambor de Criola está inserido em um contexto social específico e é considerado uma forma de diversão, estando ligado ou não à religiosidade popular, sendo ainda um ritual de pagamento de promessas ou uma forma de resistência da cultura negra.

¹⁹FERRETTI, Sérgio Figueiredo (org.). *Tambor de Criola: ritual e espetáculo*. São Luís: Comissão Maranhense de Folclore/SECMA/LITHOGRAF, 1995. p. 22-24.

O sentido religioso para ritual foi estudado por Émile Durkheim como forma de separar as dimensões sagradas e profanas da vida social, devendo o ritual delimitar suas fronteiras. As práticas seculares foram tratadas pelo autor como técnicas, separadas da convivência com os rituais, para os quais a sociedade criaria ocasiões eventuais.²⁰

Outro antropólogo que também estudou os rituais foi Bronislaw Malinowski cuja concepção funda-se na idéia de magia afirmando a função social dos rituais na criação e fortalecimento dos laços e vínculos sociais. O contexto mágico seria identificado pela demarcação de lugares e tempos específicos e respectivas definições de condições de observâncias.²¹

Victor Turner, mais recentemente, embora reafirmando, como Durkheim, que todos os ritos celebram ou comemoram poderes sobrenaturais, reconhece também suas tendências a ser organizados em ciclos de performances (mensal, anual, bienal etc), cujo processo ritual seria caracterizado por um núcleo dominante de símbolos e uma posição central na performance ritual²².

Ao estudar o carnaval brasileiro, Roberto Da Matta vai mostrar que os ritos estão incorporados ao cotidiano das populações organizando-o em algumas situações especiais, ocasião em que dialoga com o plano cotidiano. Nestes contextos, as performances rituais forneceria as chaves para o entendimento do cotidiano, devendo, portanto, o mito e os ritos serem estudados paralelamente como mecanismos de dramatização dos dilemas cotidianos, oportunizando uma reflexão substantiva e uma alternativa à realidade.²³

Podemos perceber que o Tambor de Crioula dos cocais piauienses, ora em estudo, não apresenta fortes vínculos religiosos, no entanto apresenta demarcação de lugares, tempos específicos e condições de observâncias. Embora não comemorando poderes sobrenaturais têm tendências à

²⁰ DURKHEIM, Émile. *Formas elementares da vida religiosa*. São Paulo: ED. Paulinas, 1999.

²¹ Malinowski, Bronislaw. *Uma Teoria Científica da Cultura*. Lisboa. Edições 70. 2009.

²² TURNER, Victor W. *O processo ritual: estrutura e antiestrutura*. Petrópolis: Vozes, 1974.

²³ DA MATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1981.

organização em ciclos de performances anual, cujo processo ritual é nucleado pelos tambores que é a referencia central na performance ritual.

Assim, em Matias Olimpio, o tambor é possivelmente ritualizado como uma brincadeira de tradição familiar destituída de religiosidade, cujo núcleo performático é o próprio tambor. Sua ritualização situa-se em relação à sua marcação temporal tendo a quaresma como o tempo da festa. Além de levar seus participantes a uma inversão de comportamentos para o período, sua realização à época é orientada por certa ordem ritmada. Assim, quando se tem o tempo de quaresma novos tambores são feitos, como mostra a história de Zé Miroca e da sua família.

Assim como no tempo do tambor de senhor Doca Conceição, quando ele e sua esposa, também baiadeira, se dirigiam para as matas e lá recolhia as madeiras ocas necessárias à confecção dos tambores, na atualidade Zé Miroca continua com este mesmo ritual. Responsável direto pela produção dos seus tambores, Zé Miroca retira as madeiras, como a candeia, para a confecção do Tambor Grande, além da Mirimdiba, para o Socador e o Malfim, para o tambor pequeno ou Mexerico, destacando que a melhor madeira para a produção dos tambores é a sapucaia ou Mirimdiba, depois de produzidos, os tambores são cobertos com o couro de gado, o qual considera o melhor dos couros para envolver os mesmos.

Além disso, Zé Miroca destaca em entrevista que a produção dos novos tambores inicia sempre 20 ou 10 dias antes da sexta-feira santa, já os antigos são expostos para manutenção e troca do couro ressecado pelo tempo, ganhando uma nova roupagem para a festa que se aproxima.

Na apresentação do Tambor de Zé Miroca, na sexta-feira gorda de 2011, foi observado pelos pesquisadores que as atividades são iniciadas com a preparação da fogueira pelos tambozeiros. Nela os tambores - Tambor Grande, Socador e Mexerico - são aquecidos e afinados, quando os tambozeiros sentam-se sobre o tambor e testam a sonoridade.



Foto 5: Tambozeiros esquentando os couros dos Tambores.

O terceiro momento da brincadeira é própria apresentação quando os tambozeiros batem o tambor e cantam enquanto homens “baiam” seguidos, alternadamente, pelas mulheres baideiras. Primeiro os homens começam a “bair”, em movimentos de rodopios, se agacham, provocam os companheiros com cotoveladas e empurrões passando em seguida as crianças que se juntam a festa e posteriormente, separados dos homens, em minoria, as mulheres, sem a interferência dos homens, uma vez que a dança em conjunto não é permitido, é o que relata Zé Miroca:

O baiar (...) pode mulher e pode homem (...) ai a mulher tem a vez delas, os homens não vão interferir (...) aqui a gente não deixa, a mulher dança e os homens ficam pra ali (...) aqui tem muito deles que vez empurra a mulher, vez passa uma rasteira, tem muito caba saliente (...) então a gente não aceita isso(...) ²⁴.

Segundo a Senhora Maria Almira da Costa, Dona Maria Miroca, enquanto as cinco mulheres da família – mãe e filhas - somente batiam o tambor e baiavam, os homens, além de baterem o tambor e baiar, podiam também cantar quando batiam os tambores. Fato este indicativo,

²⁴ COSTA, João de Sousa da (Zé Miroca). Entrevista concedida a Maria do Carmo Veloso. Matias Olimpio, 03/06/2011.

supostamente, de que a continuidade da tradição do tambor seria dada por linha masculina e não feminina. Reforçando o depoimento de Zé Miroca, D. Miroca afirma ainda que, no tempo dela, a baia masculina era muito diferente da baia feminina, isto porque os homens baiavam fazendo muito mais rasteiras e empurrões do que hoje.



Foto 6: Mulheres baiadeiras em Matias Olímpio.

Quando o ritmo do tambor é acelerado a cachaça circula entre batedores de tambor e baiadores. Consumida diretamente no gargalho da garrafa “para aquecer a garganta”, dizem os tambozeiros, facilitando a condução dos ritmos e melodias.

Embora a cachaça seja marcante durante a brincadeira, Zé Miroca insiste em afirmar que, como dono do tambor e organizador da festa, prefere evitar ele mesmo o uso de bebidas alcoólicas, isto porque no seu papel de organizador e responsável pelo tambor, vai liberando a bebida lentamente, para não comprometer a brincadeira:

(...) pra aqueles que bebe a bebida, ele bebe, pra aqueles que bebe o refrigerante, ele bebe (...) mas é só mesmo ali, não tem botequim, não tem nada, aí é pela nossa conta (...). A bebida, eu trago pra cá pra casa, aí venho buscando devargazinho, aí quando eles querem passar o pé diante da mão, aí a gente já tira eles e bota pra ali, que é pra não haver confusão (...). É só bebida fraca mesmo (...) é vinho, cerveja, 88 (...) fico o tempo

todinho batendo, sem utilizar bebida (...) vou até 7 horas, atravessa 8 horas da manhã (...) ²⁵.

Por outro lado, a fala do tambozeiro era enfática na defesa da lisura do comportamento dos tambozeiros da região e na obediência às regras da polícia local, indicando visivelmente a ingerência do aparato policial local sobre a manifestação na proibição da apresentação do tambor durante a quaresma restando apenas as últimas horas da “sexta-feira gorda”, da meia-noite às 7h da manhã.

O entendimento de Zé Miroca sobre o Tambor de Crioula como uma “brincadeira” serve também para diferenciá-lo do tambor de mina ou da macumba, uma vez que estes possuem caráter religioso. E como diversão, o Tambor de Crioula assume sentido de demarcador identitário, uma vez que agrega os tambozeiros entre si mesmo e garantem o reconhecimento do tambor e seus sujeitos sociais como crioulos, diversos da população envolvente.

O ofício de tambozeiro não é visto para a sociedade local como um negócio e nem como um meio de vida, isto porque a totalidade dos participantes sobrevivem do trabalho da roça e de outros afazeres. No entanto, muitas vezes, principalmente fora do período da quaresma, a brincadeira é realizada “a chamado”. Tipo de contrato informal, cujo valor cobrado tem como referencia o perfil daquele que chama o grupo para bater tambor em sua casa ou comunidade.

²⁵ Id. Ibid.

A FESTA DO TAMBOR DE CRIOULA E O TEMPO DA QUARESMA

Os depoimentos da família Miroca indicam a presença constante do Tambor de Crioula na região leste dos cocais, cuja brincadeira era dançada rotineiramente aos finais de semana durante a década de cinquenta. Depoimento este reforçado pelo Sr. Gregório²⁶ que afirma ter conhecido vários grupos de tambozeiros na região, restando apenas, em Matias Olímpio, o Tambor de Zé Miroca.



Foto 7: Senhor José Gregório Sobrinho em depoimento concedido à equipe do INRC.

Nas lembranças de d. Maria Miroca o Tambor de Crioula confunde-se com o tipo de vida da juventude de sua época. O tambor era “chamado” para tocar e dançar regularmente. No entanto, para ela, a festa da alegria e da obrigatoriedade do tambozeiro é o tambor da quaresma, momento em que as “outras” festas são silenciadas em obediência ao período de silêncio e reclusão da quaresma, segundo o imaginário cristão se “batia o tambor todo final de semana... na quaresma, era na quaresma toda. É o tempo principal da quaresma”.²⁷

A escolha do período da quaresma como o “tempo do tambor”, quando a festa é obrigação acontecer, reforça mais ainda como instância de legitimação

²⁶ Ver Ficha de Áudio e Vídeo de Matias Olímpio.

²⁷ Entrevista concedida a Maria do Carmo Veloso por d. Maria Miroca,

e dramatização conspiratória contra o cotidiano, cujos processos culturais híbridos a que está submetida à festa do Tambor de Crioula no Piauí e seus atores sociais: os “crioulos”.²⁸

Fato este que nos faz lembrar das ocasiões festivas do Brasil Colônia e Império que índios, negros, mulatos e brancos transformavam as comemorações religiosas em oportunidade para re/criar seus mitos, sua musicalidade, sua dança, sua maneira de vestir-se e aí reproduzir suas hierarquias tribais, aristocráticas e religiosas.

A presença de tambores nessas comemorações sempre inspirava descontentamento das autoridades religiosas, tendo em vista que os batuques eram vistos como práticas não-cristãs e com fortes vestígios de paganismo. Fato este que incorporava a luta contra os ritmos africanos que era também uma luta contra o erotismo e a sensualidade das danças entre casais.

O milagre é também um elemento significativo na composição da festa religiosa, aproximando o povo do divino, dando feição humana às entidades sagradas, como participantes da festa. Além de que o milagre perpetuava a festa colocando-a no domínio mítico, tornando-se força motivadora na lembrança dos participantes.

Comidas e bebidas completam o quadro da festa. Os alimentos consumidos estão diretamente ligados com as colheitas assim como o ato de comer junto remetia à força integradora da festa. Os alimentos eram oferecidos por autoridades e irmandades, destacando as diferenças entre quem dá e quem recebe. Na festa também as negras quituteiras ou as escravas de ganho não perdiam a oportunidade de oferecer em seus tabuleiros variados quitutes.

Com muita dança, bebida e comida o ambiente torna-se propício para acerto de contas, vinganças e combates. Fato que veio justificar mais tarde a presença de um controle maior sobre a festa na colônia como forma de purificar a cultura popular não cristã e os exageros que ocorriam no instante festivo. Uma das pautas de combate eram as práticas mágico-religiosas da religiosidade popular realizadas em dias de festas católicas, uma vez que a cultura popular apropriava-se do espaço da festa por acreditar que nesse

²⁸ D. Maria do Carmo, em Miguel Alves, relata sua experiência de juventude quando o pai, um bem sucedido comerciante local, convidava “os crioulos” para bater tambor em sua residência, aproximadamente em 1940.

período o terrestre e celeste estavam mais próximos, utilizava-se de práticas mágicas para manipular o sagrado a seu favor.

Desta forma, o espaço da Igreja, por exemplo, ponto de chegada e partida das procissões e local de reuniões foi alvo de intensas pregações dos religiosos sobre a propriedade sagrada do lugar, proibindo ali jogos, bebidas, comidas, dormidas, baile e até novenas.

Fato este revelador de que para a população o espaço da igreja teria mais a função de espaço de sociabilidade do que de devoção. Enquanto a igreja investia na aproximação do lúdico para fins de conquista ao cristianismo, a população vivia a festa como oportunidade de protesto, caricaturização e chacota dos gestos religiosos. A insatisfação se fazia presente na violência, no obsceno e no riso.

Num esforço de entender esses intensos momentos de festa recorreremos à obra de José Ramos Tinhorão – *As Festas no Brasil Colonial*²⁹, cuja análise mostra a permanente presença da festa na história da sociedade brasileira, propiciada ora pelo poder do estado ora pelo calendário religioso estabelecido pela Igreja.

O contato inicial do europeu com o gentílico, como relata a Carta de Caminha, já se deu revestido de gaitas de foles e tamboril acompanhado por uma dança coletiva, baseada em costumes rurais ibéricos. Distintamente, o período seguinte foi marcado pela cristianização dos nativos e missionização dos jesuítas, os quais, mesmo tendo recorrido à língua e à música dos indígenas como instrumentos de catequese, obstaculizaram as manifestações culturais dos nativos. Desta forma, os momentos de festividade coincidiam com as procissões de Corpus Christi e das Onze Mil Virgens, feitas segundo o modelo europeu. No domínio cívico foi destacada a chegada de Mem de Sá à Bahia em 1560, depois da vitória dos invasores franceses do Rio de Janeiro, como mostra Tinhorão em sua obra.

Segundo o autor, a crescente monetarização da economia, a partir do século XIV, estimulou a agricultura de exportação, transferindo o centro dos interesses do campo para a cidade. Neste momento, o individualismo se impõe aos indivíduos colocados à margem da estrutura econômico-social, obrigando-

²⁹ TINHORÃO, José Ramos. *As festas no Brasil Colonial*. São Paulo, Editora 34, 2000.

os a aderir à aventura das grandes navegações ou compor a arraia-miúda dos grandes centros. Na música, o alegre canto coletivo do homem do campo será substituído pelo lamento individual do homem das cidades, pelo canto solo acompanhado da viola, cuja difusão e vulgarização entre camadas populares passará a simbolizar o distanciamento social.

Em outro estudo também sobre o Brasil, a historiadora Mary Del Priore mostra que as festas ocuparam um território lúdico onde eram celebradas como tempo de fantasias e de liberdades. Nelas estavam expressas revanches e reivindicações dos mais variados grupos. No contexto brasileiro, a festa poderia ser um fato político, religioso ou simbólico, cujas danças e músicas permitiam aos espectadores e atores inserirem novos valores e normas da vida social, partilhar conhecimentos e sentimentos, utilizando a alegria que as envolviam. Assim, a festa ao tempo em que ajudava as populações a suportar o trabalho, o perigo e a exploração reafirmava seus laços de solidariedade, permitindo aos indivíduos marcarem suas especificidades e diferenças.³⁰

Dessa forma, a festa é ao mesmo tempo instância de legitimação e força de desagregação temporária, cuja experiência dramatiza e conspira contra o cotidiano, compreendendo uma mescla de processos culturais híbridos.

Émile Durkheim³¹ defendeu, ainda no início do século vinte, que toda festa tem características religiosas, pois aproxima e eleva os participantes. Tese esta defendida genericamente, ao afirmar que o próprio vir a ser social, por mais laico que fosse, teria como modelo a experiência religiosa.³²

Caracterizada pela superação das distâncias entre os indivíduos, produção de estado de efervescência coletiva e transgressão das normas coletivas, a festa mostra para Durkheim que nelas o sujeito desaparece e passa a ser dominado pelo todo, pelo coletivo, oportunidade em que passa a reafirmar as regras do grupo e a condição social. A festa seria a força social que reaviva laços sociais e consciência coletiva.

Assim como Durkheim, autores como Caillois³³, Mauss & Hubert³⁴, Bataille³⁵ e Girard³⁶ defendem o fenômeno festa como algo restabelecedor da

³⁰ Del Priore, Mary. Festas e utopias no Brasil Colonial. São Paulo: Brasiliense, 2000.

³¹ DURKHEIM, Émile. As formas elementares de vida religiosa. Paulinas, 1989.

³² Idem, p.547

³³ CAILLOIS, Roger. *O homem e o sagrado*. 3. ed. Lisboa: Edições 70, 1963.

ordem social. Mais recentemente Jean Duvignaud³⁷ entende a festa como libertadora das regras e da ordem social.

Perspectiva interessante é a proposta por Elizabeth Travassos³⁸. A exemplo da análise mitológica de Levi-Strauss³⁹, a autora parte do pressuposto de que se culturas diferentes têm historicidades diferentes, assim como representações diversas do nexo entre passado e presente, a música também pode ser um modo de fazer a história, sugerindo que “se considere não somente a música como assunto da história, mas também, ao inverso (embora não simetricamente), a história como produto da música”.⁴⁰

Para compreensão da tradição oral o caminho etnográfico e a busca da ancestralidade dos grupos envolvidos voltando-se à identificação de como a atividade musical elabora o nexo com o passado, sendo impulsionado na prática musical. A autora lembra a pesquisa de campo junto aos gaiteiros (migrantes galegos e seus descendentes, no Rio de Janeiro) cuja análise associa ao estudo da música medieval e do texto antigo para justificar a interpretação do repertório vocal das *Cantigas* com acompanhamento e em versões instrumentais.

Desta forma, Elizabeth Travassos fala da reaproximação entre etnografia e história decorrente da incorporação à etnomusicologia da crítica à política do tempo que projetava os “outros” culturais ao passado retirando-os da história. Assim, o reconhecimento da dimensão histórica da música de tradição oral renovou o olhar antropológico e historiográfico sobre o fato musical oral. Por outro lado, a renovação do interesse dos historiadores pela cultura popular, pela longa duração, estruturas e mentalidades que remeteram os estudiosos à observação direta dos músicos contemporâneos, cuja herança simbólica mantidas pela tradição oral repercutiu no estudo da tradição oral de um modo geral. Desta forma, para a autora, o acolhimento da tradição oral coloca a

³⁴ MAUSS, Marcel; HUBERT, Henri. *Sobre o sacrifício*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

³⁵ BATTAILE, Georges. *Teoria da Religião*. São Paulo: Ática, 1993.

³⁶ GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. São Paulo: Unesp, 1990.

³⁷ DUVIGNAUD, Jean. *Festas e civilizações*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983.

³⁸ TRAVASSOS, Elizabeth. Tradição Oral e História. *Revista de História* 157 (2º semestre de 2007), 129-152.

³⁹ Levi-Strauss, Claude. *Mitológicas*. Petrópolis. Vozes

⁴⁰ TRAVASSOS, E. pp.134.

reflexão antropológica sobre o tema em patamar de destaque dado a vocação da disciplina para a pesquisa tendo como base a oralidade.

Nessa linha de reflexão Elizabeth Travassos aponta o estudo de danças como o jongo ou caxambu de grupos das cidades do Vale do Rio Paraíba, eixo da economia cafeeira no século XIX, e no Norte fluminense, região de cultivo da cana-de-açúcar, integrados por descendentes de jongueiros que foram socializados na dança, no canto e no universo de crenças ao qual o jongo está ligado desde suas infâncias, cujos encontros acontecem em dias de festas de santos, no dia 13 de maio, ou em finais de semana.

Assim, segundo Travassos, o jongo tornou-se uma dança acompanhada por dois tambores, em torno dos quais forma-se uma roda de homens e mulheres. No momento da formação da roda, o jongueiro aproxima-se e lança um “ponto” em estilo vocal entre a fala e o canto. Ao soar dos tambores o canto será repetido num jogo de alternância entre o solista e o coro dos dançarinos.

Estes estudos mostram como os próprios pontos cantados sedimentam imagens de experiências que não puderam ser narradas de outro modo. A autora chama de *cronotopo* o solar senhorial e as fantasias de enobrecimento que entretêm os turistas e causa espécie à população negra mobilizada no movimento de revitalização do jongo.

De acordo com Travassos, a idéia de *cronotopo* foi desenvolvida inicialmente por Bakhtin ao estudar o romance para designar a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto, onde o tempo condensa-se e torna-se artisticamente visível.⁴¹

Nestes eventos de jongueiros, a dança feita descalça e com ausência de adereços evocam o passado escravo. Da mesma forma os dois tambores de tronco escavado, usados nas apresentações e um repertório fixo de pontos tradicionais, realçam o elo de descendência que vincula o grupo às famílias que viveram no mesmo espaço hoje reivindicado como quilombo, criando um *cronotopo* da comunidade.⁴²

O Tambor de Crioula em estudo nos cocais piauienses, além do uso de três tambores ocados, os dançantes ou baiadeiros o fazem descalços e sem

⁴¹ BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: UNESP; HUCITEC, 1998., p. 211.

⁴² Elizabeth Travassos. *Revista de História*. 157 (2º semestre de 2007), 129-152, p. 148

uso de adereços. Paulo Dias ao analisar as manifestações dos tambores africanos no Brasil inclui o Tambor de Crioula na categoria batuque, categoria genérica utilizada pelo autor ao se referir a ritmos africanos com uso de tambor.⁴³

O autor destaca notícias registradas pelos cronistas no século XVI relativos a festas e rituais africanos, sons “monótonos”, danças “lascivas” e ritos “bárbaros”, dentre outros. Destaca também o autor a festa negra como uma atraente opção de lazer para muitos brancos proprietários de escravos, como acontecia nas fazendas e engenhos isolados: “as senhoras chegavam muitas vezes para a roda, assim como os homens, e assistiam com prazer as danças lúbricas dos pretos, e os saltos grotescos dos negros”, ao citar trecho de uma crônica de Freire Alemão, de 1859, sobre um batuque que presenciara em Pacatuba, Ceará.⁴⁴

Para ele, o grande leque de manifestações dramático-musicais-coreográficas identificadas hoje por todo o Brasil entre o sábado de Aleluia e o Carnaval, com sua variedade de estilos regionais apresenta alguns núcleos de sentidos, dentre eles, o Batuque, que são executados informalmente em terreiros e voltados à celebração da memória das próprias comunidades, às quais Paulo Dias denomina Comunidades do Tambor. Tais comunidades compartilham um repertório de padrões rítmicos que se reproduz, em diferentes conjuntos instrumentais. Linhagens rítmicas estas que apresentam maior resistência ao tempo do que o canto, atualizando-se ao tocarem e dançarem, apresentando uma temporalidade cronotrópica, fundindo tempo e espaço na concretude do ato de dançar.⁴⁵

Para o autor os Batuques de Terreiro dançados no Brasil têm origem nos eventos de dança e música promovidos pelos escravos, principalmente os fixados na zona rural em fazendas, engenhos, garimpos e, em algumas casos, em áreas urbanas, e apresentam-se atualmente nas formas de Carimbó,

⁴³ DIAS, Paulo. “Comunidades do Tambor” IN_: *Revista11.mat3_com_dc.cre.gov.br*

⁴⁴ O autor não oferece a referência do texto, embora citando-o.

⁴⁵ A noção de cronotropia foi utilizada originalmente por Bakhtin referindo-se ao entrelaçamento entre tempo e espaço nas narrativas de romances. Posteriormente foi apropriada por Jose Machado Pais, ao analisar o cotidiano das cidade e depois por Elizabeth Travassos para iluminar o entendimento das danças e cantos populares no Brasil

Tambor de Crioula, Zambê, Samba de Aboio, Jongo ou Caxambu, Batuque de Umbigada, dentre outros.

O Tambor de Crioula\PI, ora em estudo, tem seus agentes fixados predominantemente em áreas rurais ou em regiões pobres dos arredores de pequenas cidades, cuja colonização foi realizada através de instalação de fazendas de gado.

Seguindo os caminhos apontados por Elizabeth Travassos pode-se, na fase de identificação desta pesquisa, analisar os textos dos cantos na busca de reconhecimento de suas raízes ou ancestralidade. Ancestralidade esta apontada por Paulo Dias nas características dos “tambores de tronco escavado, afinados a fogo, e venerados como verdadeiras divindades: Gomá, Dambí, Dambá, Quinjengue...”⁴⁶. Realmente, o gesto da “baia” (dança) é de reverência aos tambores, em movimentos de cumprimentos que muitas vezes leva o corpo das danças até o chão, como observamos na pesquisa de campo em Campo Largo e em Matias Olímpio.⁴⁷

Os batuques estão entre as danças condenadas pela Igreja como permissivas e temidas pelos patrões como perturbadoras da ordem social, mantendo-se marginais, mesmo nas cidades, cujo fluxo migratório campo-cidade atraiu. Elas estão entre as danças condenadas, diferente das “diversões honestas” como os congos e congadas, cujos cortejos eram formados por membros das Irmandades Católicas de negros, como foi o caso da Irmandade de São Benedito, Nossa Senhora do Rosário e Santa Ifigênia.⁴⁸

Como um batuque, o Tambor de Crioula está entre as danças condenatórias do período colonial. É possível que tal fato colabore no esclarecimento da preferência e marcação temporal pelo período da quaresma, reforçando a idéia de ruptura com o imaginário da cristianização, defendida no relatório anterior desta pesquisa.

No sentido religioso, o tambor de crioula, inversamente, é um não ritual. No entanto, sua prática apresenta uma estrutura ritual, marcada por um tempo preferencial no período da quaresma, culminando na sexta-feira gorda, quando novos tambores são preparados. Trata-se de um encontro de tambozeiros.

⁴⁶ idem. p.43

⁴⁷ ver registro em vídeo da pesquisa

⁴⁸ Ibidem. P.40

Nele, os tambozeiros convidados iniciam a festa. Acendem a fogueira. Aquecem os tambores e se apresentam em primeiro lugar. Ao som dos tambores os baiadores (homens) começam a bailar à frente dos tambores, dando voltas e reverenciando os tambores em movimentos de inclinação corporal. Posteriormente os homens cedem lugar às mulheres que baiaem evoluindo, rodando e reverenciando os tambores.

Até o presente momento não foi possível identificar nos depoimentos dos tambozeiros entrevistados o simbolismo que sustenta a obrigatoriedade do Tambor de Crioula no período da quaresma. No entanto, a reafirmação da necessidade da festa, da alegria e da embriaguez em período de proibição, indica uma ruptura da lógica que rege o ideário cristão, aproximando-se mais da embriaguez coletiva dos povos indígenas.

Fato este que nos remete à noção de crioulo, uma vez que a colonização da região em estudo passou por um povoamento recorrente de violência e violação contra os nativos. Neste sentido, longe do sincretismo religioso, o tambor de crioula do Piauí oferece maior aproximação dos regimes etílicos das populações nativas.

Em Maria Emília Prado Marchiori⁴⁹ fomos encontrar uma pequena descrição do fado realizado no município de Quissamã, no Rio de Janeiro, cuja apresentação é permitida no período da quaresma, isto porque, diferente de outros bailes, no fado a formação dos dançarinos é em cruz sendo considerado “*da parte de Deus*”, podendo por isso ser realizado também durante a Quaresma. Fato este sustentado numa pequena narrativa mítica que relata a chegada de *Deus na terra trazendo nas mãos pandeiro e viola e formando a dança do Fado em cruz. Dado esta condição divina, o Fado, mesmo na Quaresma e na sexta-feira santa pode ser dançado e cantado.* (p. 167). Trata-se de uma manifestação típica do norte Fluminense nos municípios de Parati, Angra, Vassouras, Cabo Frio, Magé, além de Quissamã onde conservou-se ativo.

⁴⁹ Marchiori, Maria Emília Prado. Rio de Janeiro, Secretaria de Cultura / Prefeitura Municipal de Quissamã / IBPC, 1991, 2ª.ed. Localização: BCG / UFF / Centro de Memória Fluminense.

O Fado é cantado, dançado e tocado em forma de suíte, palmeados e sapateados como elementos coreográficos de função especial na marcação rítmica. No acompanhamento instrumental predominam violas e pandeiros, e no canto predominam duas vozes. O fado não tem data fixa para acontecer, sendo realizado quase que semanalmente nas noites de sábado, começando às 22 h e terminando na madrugada. Quem promove o fado encarrega-se de contratar um violeiro e divulgar a festa, cujos custos são cobertos pela renda de um bar organizado à porta do salão da festa, onde se vendem comidas e bebidas.

No Fado a formação dos dançarinos é composta por dois pares: dama frente à frente da dama e cavalheiro frente a cavalheiro, formando uma cruz, evoluindo nesta posição. Como não são usados tamancos nem sapatos especiais, a sonoridade do sapateado depende do tipo de assoalho em que se dança.⁵⁰

É neste sentido que procuramos pensar o Tambor de Crioula como uma “cronopatia” – khronos e tópos. Seguindo José Machado Pais, que distingue o tempo policrômico do tempo monocrômico. No tempo monocrômico cada atividade é entendida em seqüência cronológica, reforçando o princípio da especialização no conjunto das funções sociais, a sucessão de atividades num tempo linear e a noção de racionalidade organizada segundo uma causalidade linear num tempo calendarizado em agendamentos, uniformes e quantitativo. Distintamente, o tempo policrômico é guiado pela circularidade, um movimento de retorno, internalidade e subjetividade. Para o autor, na modernidade, as duas temporalidades realizam-se simultaneamente e topicamente, evidenciando espaços e lugares. A cronopatia do Tambor de Crioula evidencia-se no retorno à quaresma, numa marcação temporal fixa e também circulante, cujas realizações povoam de alegria as lembranças de seus sujeitos praticantes.⁵¹

⁵⁰ Consulta feita a uma ficha bibliográfica do texto, feita e publicada por Elizabeth Travassos.

⁵¹ PAIS, Jose Machado. *As cronopatias das práticas cotidianas: observatórios das atividades culturais*. OBS N.4. out 1998. pp: 7-9. Ver também TRAVASSOS, Elizabeth. Tradição Oral e Historia. *Revista de História* 157 (2º semestre de 2007), 129-152.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este relatório expressa o esforço analítico da equipe de pesquisa no sentido de tratar e interpretar as informações levantadas em campo e registradas nas ferramentas da metodologia do INRC. Para isto foi realizado no decorrer da pesquisa uma série de entrevistas, leituras dirigidas, coleta de material em áudio e vídeo, pesquisas em arquivos e visitas aos locais onde porventura venha a ocorrer a presença do Tambor de Crioula, bem como outras referências culturais, uma vez que esta fase tem por objetivo o mapeamento de toda e qualquer manifestação cultural peculiar aos sujeitos ali presentes, sejam os modos de fazer e ofícios, as formas de expressão, as edificações e lugares e as celebrações típicas da identidade local.

Dessa maneira buscou-se pontuar algumas sugestões para a continuidade do trabalho tendo em vista a próxima etapa deste INRC em sua fase de identificação.

1. Avançar no levantamento de dados históricos sobre a formação das fazendas na região dos cocais e também na sua formação recente relativa ao tropismo;
2. Identificar outras narrativas “míticas” que possam auxiliar na avaliação e análise da ancestralidade do Tambor de Crioula do Piauí;
3. Identificar a trama familiar que envolve a origem e continuidade do Tambor de Crioula do Piauí, fazendo a história de vida do conjunto dos tambozeiros;
4. Registrar e analisar os textos musicais cantados no Tambor de Crioula, na busca de maiores referências à sua ancestralidade e cotidianidade, fazendo uso da noção de “cronotopos”;
5. Registrar com detalhes os aspectos musicais da manifestação, buscando seu entendimento musical em seu contexto popular;
6. Aprofundar a compreensão performática do Tambor de Crioula enquanto uma dança e um ritual;
7. Avançar na análise do Tambor de Crioula enquanto uma “dança condenatória”.

BIBLIOGRAFIA

ABREU, Marta. *O império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: FAPESP, 1999.

ARANTES, A. A. "Como ler o INRC". In: INRC. *Inventário Nacional de Referências Culturais*. Manual de Aplicação. Departamento de Identificação e Documentação. IPHAN. Minc, 2000.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: UNESP; HUCITEC, 1998., p. 211

BATTAILE, Georges. *Teoria da Religião*. São Paulo: Ática, 1993.

BRANDÃO, Tanya Maria Pires. *A elite colonial piauiense: família e poder*. Teresina: FCMC, 1995.

_____. *O Escravo na Formação social do Piauí*. Teresina: EDUFPI, 1999.

CAILLOIS, Roger. *O homem e o sagrado*. 3. ed. Lisboa: Edições 70, 1963

CANANI, Aline Sapiezinskas & BORGES, Krás. *Herança, sacralidade e poder: sobre as diferentes categorias do patrimônio histórico e cultural no Brasil*. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 11, n. 23, p. 163-175, jan/jun 2005.

CHAVES, Monsenhor. *Cadernos históricos*. Teresina: FCMC, 1994.

COSTA, F. A. Pereira. *Cronologia histórica do estado do Piauí: desde os seus tempos primitivos até a proclamação da República*. v.2. Teresina: Artenova, 1974.

CUNHA, Higino. *História das Religiões do Piauí*. Teresina: Papelaria Piauiense, 1924.

DEL PRIORI, Mary. *Festas e utopias no Brasil Colonial*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

DIAS, Paulo. Comunidades do tambor. In: VVAA. *Textos do Brasil*. Brasília: Ministério das Relações Exteriores, 2004. n.11.

DUVIGNAUD, Jean. *Festas e civilizações*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983.

DURKHEIM, Émile. *As formas elementares de vida religiosa*. Paulinas, 1989.

FALCI, Miridan B. K. *Escravos do Sertão: Demografia, Trabalho e Relações Sociais*. Teresina: FCMC, 1995.

_____. *O Piauí na segunda metade do século XIX*. Teresina: Fundação Cultural do Piauí, 1986.

_____.; MARCONDES, R. L. “Escravidão e reprodução no Piauí: Teresina (1875)”. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, v. 430, p. 53-68, 2006.

FERRETI, Sergio F. “Notas sobre o sincretismo religioso Brasileiro – modelos, limitações, possibilidades”. *Tempo*. Rio de Janeiro, nº 11, pp.13-26.

_____. (org.). *Tambor de Crioula: ritual e espetáculo*. São Luís: Comissão Maranhense de Folclore/SECMA/LITHOGRAF, 1995.

FREYRE, Gilberto. *Casa grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 51ªed. São Paulo: Global, 2006.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Ed Jorge Zahar, 1978.

_____. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. 6ª ED. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro. Modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro, Ucam; Ceaa, 2001.

GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. São Paulo: Unesp, 1990.

GODÓI, Emília Pietrafesa, NIEMEYER, Ana Maria de (Orgs.). *Além dos territórios: para um diálogo entre a etnologia indígena, os estudos rurais e os estudos urbanos*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1998.

GOMES, Flávio dos Santos. *Histórias de Quilombolas: Mocambos e comunidades de senzalas no Rio de Janeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GRUNZISK, Serge. *O pensamento mestiço*: São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

LEVI - STRAUSS, Claude. *Mitológicas*. Petrópolis: Vozes. 1976.

LIMA, Solimar Oliveira. *Braço Forte: Trabalho escravo nas Fazendas da Nação no Piauí – (1822 – 1871)*. Passo Fundo: UPF, 2005.

- LONDRES, C. "Referências culturais: base para novas políticas de patrimônio. In: Inventário Nacional de Referências Culturais". *Manual de aplicação IPHAN*. [S.l.:s.n.], 2000.
- MARCHIORI, Maria Emília Prado. Rio de Janeiro, Secretaria de Cultura / Prefeitura Municipal de Quissamã / IBPC, 1991, 2ª.ed. Localização: BCG / UFF / Centro de Memória Fluminense.
- MAUSS, Marcel; HUBERT, Henri. *Sobre o sacrifício*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- MENEZES, Ulpiano T. Bezerra de. Parecer sobre a proposta de inclusão do Tambor de Crioula no registro do patrimônio imaterial brasileiro pelo IPHAN. *Revista Pós Ciências Sociais - São Luís*, v. 4, n. 7, jan/jun. 2007.
- MENDES, Francisca Raimunda Nogueira. *Memória e Tradição no saber-fazer das louceiras do Córrego de Areia*. *Fazendo Gênero* 9. Diversidades, Diásporas e Deslocamentos. Agosto de 2010.
- MOTT, Luís R. B. *Piauí colonial: população, economia e sociedade*. Teresina: Projeto Petrônio Portela, 1985.
- MONTEIRO, John Manuel. *Negros da Terra: índios e bandeirantes nas origens de São Paulo*. 1ª Ed. São Paulo: Companhia das letras, 1994
- NUNES, Odilon. *Pesquisas para a História do Piauí*. V.4. 2ed. Teresina: Artenova, 1975.
- OLIVEIRA, Noé Mendes de. *Folclore Brasileiro: Piauí*. 2ed. Teresina: EDUFPI, 1995.
- PAIS, Jose Machado. As cronopatias das praticas cotidianas. *Observatório das atividades culturais*. OBS N.4. out 1998. pp.7-9.
- PRICE, Richard. O Milagre da Crioulização: Retrospectiva. *Estudos Afro-Asiáticos*. Ano. 25, n.3, 2003. pp.383-419.
- _____. & MINTZ, Sidney. *O nascimento da cultura Afro-Americana. Rio de Janeiro*. Ed. Pallas. 2005.
- POLLAK, Michel. "Memória, esquecimento e silêncio". IN: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, V 2, nº 3, 1989, p. 3-15.
- SILVA, Tomaz Tadeu da. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*/ Tomaz Tadeu da Silva (org). Stuart Hall, Kathryn Woodward. 7º ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 2007.

SLENES, Robert. 'Malungo, N'agona vem!': África encoberta e descoberta no Brasil. Luanda: *Cadernos Museu Escravatura/Ministério da Cultura*, 1995.

_____. *Na senzala, uma flor: esperanças e recordações da formação da família escrava, Brasil, Sudeste, século XIX*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

SOUSA, Marina de Melo e. *Reis negros no Brasil escravista: História da festa de coroação de Rei Congo*. Belo horizonte: Editora UFMG, 2002.

TINHORÃO, José Ramos. *As festas no Brasil Colonial*. São Paulo: Editora 34, 2000.

TORNTON, John. *A África e os Africanos na formação do mundo atlântico*. Rio de Janeiro: Campus, 2001.

TRAVASSOS, Elizabeth. "Tradição Oral e Historia". *Revista de História*, 157 (2º semestre de 2007), 129-152.