



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**ESCOLA DE DANÇA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA**

**AURIONÉLIA REIS BALDEZ**

**(Dandara Baldez)**

**BAIEI NA BAHIA: A RESISTÊNCIA CULTURAL DA DANÇA DO TAMBOR DE  
CRIOULA EM PROCESSOS DE DESTERRITORIALIZAÇÃO MARANHÃO-  
BAHIA.**

SALVADOR

2018

**AURIONÉLIA REIS BALDEZ**

**(Dandara Baldez)**

**BAIEI NA BAHIA: A RESISTÊNCIA CULTURAL DA DANÇA DO TAMBOR  
DE CRIOLA EM PROCESSOS DE DESTERRITORIZAÇÃO MARANHÃO BAHIA.**

Tese de dissertação ao Programa de Pós-Graduação em Dança da Faculdade de Dança, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Dança.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Lara Machado

Co-orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Daniela Amoroso

SALVADOR

2018

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA), com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Reis Baldez, Aurionelia  
Baiei na Bahia: A Resistência Cultural do Tambor  
de Crioula em Processos de Desterritorialização  
Maranhão, Bahia. / Aurionelia Reis Baldez. --  
Salvador, 2018.  
118 f. : il

Orientador: Lara Rodrigues Machado.  
Coorientador: Daniela Amoroso.  
Dissertação (Mestrado - Mestrado em Dança) --  
Universidade Federal da Bahia, Universidade Federal da  
Bahia, 2018.

1. Sair de casa foi um mergulho à deriva, é refazer os caminhos de África em diáspora. 2. De saudade voltei e não encontrei o que deixei, meu corpo trouxe consigo tudo o que podia.. 3. No rodar da minha saia, eu balancei balança o mar.. 4. Meu corpo, meu território.. I. Rodrigues Machado, Lara. II. Amoroso, Daniela. III. Título.

Dedico essa dissertação de mestrado às mulheres, em especial à professora Jovanina Soares, minha avó, que apenas com o Ensino Fundamental conseguiu alfabetizar não só seus filhos e netos, mas também muitas pessoas do Bairro de Fátima e desde muito cedo nos conscientizou da importância da educação aliada aos processos da oralidade africana com simplicidade e sabedoria

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha mãe Claudeth Mercedes e às minhas irmãs Audinélia e Aurinélia Baldez por serem minhas referências e por terem me ajudado a conduzir minhas escolhas.

Ao meu mestre de Capoeira, Alberto Euzamôr, que hoje 18/07 completa um ano que atravessou a linha da kalunga. Modupé<sup>1</sup>.

Durante o processo de formação da Graduação para o Mestrado, morando sozinha com minha filha em Salvador e distante da família, conquistei a admiração de uma pessoa que fez enxergar quem eu sou e fez eu me sentir importante. Ajudou a construir toda uma potência de mulher negra que eu não sabia que tinha, passei muito tempo correndo atrás de coisas que não favoreciam esses simples conhecimentos que fazem fortaleza. Rodeada pelas profecias, encontrei pessoas que me presenteavam com falas muito reflexivas sobre essa forte relação. Uma das falas dizia que esse encontro fazia nascer o tambor, para que eu entendesse essa relação também no plano espiritual. Foi uma das coisas mais belas que ouvi e que me fez acalmar o coração. Baden Powell Sousa Maia. Serei eternamente grata. Modupé.

Aos amigos Joice Farias, Thulio Guzman, Lucas Moreira, Dara Vilela, Cibele Bomfim que contribuíram de inúmeras formas, tecendo juntos esses conhecimentos. Modupé.

Conheci mulheres muito fortes em Salvador e uma delas me realizou o sonho de ser mãe novamente através de suas filhas. Stela foi a primeira criança a cantar e dançar Tambor de Crioula sob minha orientação convivendo na comunidade do Alto da Sereia. Maitê é filha do Tambor, criança abençoada que nasceu no dia 2 de fevereiro, dia em que eu pago promessa para Iemanjá. A coisa mais incrível que aprendi com Vanessa Marins foi a doçura mesmo tendo

---

<sup>1</sup> Eu agradeço. Dicionário Iorubá.

recebido da vida as piores amarguras, ela tem a grandeza de uma rainha, amizade que levo para vida toda. À Vanessa, Stela e Maitê Marins. Modupé.

A doutora Inaicyrá Falcão que iniciou os caminhos para a pesquisa de Corpo e Ancestralidade e pelo carinho de me receber em sua família.

Aos amigos do mestrado, turma muito presente na minha pesquisa e que fortaleceram o árduo caminho até aqui. Jorge Oliveira, Andreia Oliveira, Jadiel, Silvia Rodrigues, Matias Santiago, Olga Lamas, Jackson Santos, Veronica, Paola Ferrão, Leonardo, Tiago Amate, Eberth Vinicius, Andrea Brasil, Faustina, Liana Gesteira, Maiara, Ryan Lebrão, Fernanda Andrade, Ticia Brito, Natalia Vasconcelos e Val Souza. Modupé.

Aos amigos e pesquisadores Sergio São Bernardo e Denny Neves.

Ao amigo Neidson Trindade (Da Mata).

À comunidade de capoeira de Salvador e em especial ao Mestre Lua.

Ao grupo Irepó.

Aos meus mortos Claudio Gadelha e Ivan Machado.

Agradecimento mais que especial ao grupo Cumatê e ao grupo Baiei na Bahia, Alessandro Mônaco, Monica Freire, André Hereck e Leonardo Brasil.

Agradecimentos a Ianô Baldez, minha filha, que me inspira a pensar sempre na educação como diálogo.

À Dr<sup>a</sup> Amélia Conrado pelo presente ao indicar Amkoullel, o menino fula.

A Monica Millet, pelos ensinamentos, pela grandeza e sabedoria com humildade. Modupé.

Paola Kianda, Jorge Galvão, Paulo Magalhaes, Alexia, Makeda, Maríly Gallardo, Ana Musidora. E a todos aqueles que não tive tempo de colocar aqui. Modupé.

## RESUMO

Esse texto descreve o olhar específico da pesquisadora sob a chegada do Tambor de Crioula, dança característica do Maranhão na cidade de Salvador. Propõe uma investigação sobre o papel de resistência cultural, abordando questões de Desterritorialização e Ancestralidade com foco nas principais mudanças ocorridas no deslocamento e adaptação da brincadeira para o nascimento do grupo que vem sendo formado em Salvador, aqui identificado como período metodológico da comunidade Baiei na Bahia.

**Palavras-chave:** Tambor de Crioula. Ancestralidade. Desterritorialização. Resistência.

## SUMMARY

This text describes, under the specific look of the researcher, that of Tambor de Crioula, a characteristic dance of Maranhão, in the city of Salvador. It proposes a research on the role of cultural resistance, addressing issues of deterritorialization and ancestry focusing on the main changes evasion and displacement and adaptation of the play to the birth of the group that has been formed in Salvador that here identifies as a Baiei community in Bahia.

**Keywords:** Tambor de Crioula; Ancestry; Desterritorialization, Resistance

## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	8
2. TAMBOR DE CRIOLA: DAS ORIGENS, PARELHAS E PUNGAS.....	20
2.1. CASA FANTI ASHANTHI: MANIFESTAÇÕES E VÍNCULOS FAMILIARES.....	33
3. VESTÍGIOS CAMINHANTES.....	35
4. ALTO DA SEREIA .....	42
5. FESTA DE IEMANJÁ NO ALTO DA SEREIA.....	51
6. PROCESSOS DE DESTERRITORIALIZAÇÃO E RETERRORIZAÇÃO.....	54
7. O GRUPO BAIEI NA BAHIA .....	64
8. DAS TRAVESSIAS MARANHÃO BAHIA.....	75
9. INICIADA NA CAPOEIRA.....	81
10. TEMPO E ESPAÇO NA ATUALIZAÇÃO DA ANCESTRALIDADE .....	88
11. TRANSMISSÃO ORAL DAS CULTURAS DE ANCESTRALIDADE .....	93
12. CORPO E ANCESTRALIDADE NO TEMPO DA KALUNGA.....	108
13. NA VILA DE SÃO VICENTE O RÁDIO FALA TODA HORA, BOEIRO EU VOU ME EMBORA .....	110

REFERÊNCIAS

ANEXOS



## 1. INTRODUÇÃO

Com Licença do curiandamba  
Com licença do curiacuca  
Com licença do senhor moço  
Com licença do dono de terra  
(Cantos dos escravos)

Ma`kwenda, Ma`kwisa!  
(Aforismo kicongo)

Carrego vários nomes,  
Minha mãe me deu Aurionelia.  
Aurion quer dizer brilho, reluzente.  
Nasci no o sol.  
Dandara é o nome que me identifico,  
São sete letras, nasci no dia sete.  
Nome de força, de líder, rainha preta e  
guerreira.  
De minha avó, herdei as saias,  
Botei-as saias no mundo,  
Pus as saias para girar,  
Abriam-se portas e trincheiras...  
O meu canto levantar,  
Grito lá contra o racismo e  
O machismo será derrubado  
Vou fortalecer mulheres,  
Para andarmos lado a lado  
Sou uma negra Zeferina,  
De espingarda, facão e machado  
Numa mão um punho forte,  
Tenho o braço levantado.  
(Dandara Baldez, 2013)

Nascida em São Luís - MA em fevereiro de 1981, passei boa parte da minha infância e adolescência no Bairro de Fátima, criada por minha avó Jovanina Soares. Dentro de casa, eu me iniciei nas atividades da Casa Escola, onde além de alfabetização e reforço escolar, aconteciam brincadeiras de

capoeira e quadrilha junina. A direção da quadrilha Roseira do Sertão, assim como a produção das roupas usadas na manifestação ou botar na radiola o vinil de capoeira “Eu Bahia” ficava sob a responsabilidade de minha avó. Nessa convivência cultural nota-se a motivação de toda uma comunidade para um bem comum. Essas memórias trazem vestígios de um corpo dançante que permeava o espaço religioso, a comunidade e o corpo de minha avó. Não sei ao certo quando a afilhada de santo do Talibian Euclides Meneses deixou as obrigações da Casa de Axé do bairro Igapara, o que mais tarde se tornou na casa Fanti Ashanti, transferindo-se para o bairro Cruzeiro do Anil.

Minha mãe, Claudeth Mercedes, manteve vínculo com a casa nos levando às festas e demais atividades religiosas, depois que crescemos minhas irmãs e eu passamos a ir sozinhas. A casa Fanti tem uma grande influência na nossa família e é um contexto religioso no qual a dança se faz muito presente.

Da família do meu pai Apolônio Baldez, morador do município de Itapera de Maracanã, trago as influências do bumba meu boi, do Tambor de Crioula e do Tambor de Mina. Batazeiro tocava Tambor de Mina e Cura na casa do pai de santo chamado Dario, muito conhecido na feitiçaria do Maranhão. Foi também compositor e cantor de bumba meu boi, herança que hoje meus irmãos e primos dão continuidade.

Este legado me orientou a fazer outras experiências. Na adolescência participei do Grupo de Dança Afro-malungos (GDAM) que oferecia ao público aulas de capoeira e dança popular. Neste espaço retornei a praticar capoeira aos 14 anos de idade com o mestre Alberto Euzamor. No ano seguinte comecei a dar aula para crianças. Também participei como cantora junto ao trio no carnaval de bloco do GDAM.

Uma das experiências mais significantes neste espaço foi a realização de um intercâmbio cultural em 1995 com o grupo de Dança Odundê<sup>2</sup> da

---

<sup>2</sup> O Grupo de dança Odundê foi fundado por estudantes negros da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia na década de 1980, foi um movimento pioneiro no processo de descolonização da dança na academia.

Universidade Federal da Bahia, coreografado por Neuza Saad<sup>3</sup> e dirigido por Suzana Martins<sup>4</sup>. Os brincantes do grupo GDAM se dividiam nas atividades para receber o grupo da Bahia em São Luís. Eu ficava na parte da cozinha, ajudava a fazer as refeições e depois corria para ver o ensaio das dançarinas. Peguei o contato de todas elas, cheguei até a escrever cartas, mas não cheguei a enviar, aquele foi meu primeiro contato com a dança negra contemporânea, diferente das danças que eu praticava, que se conhecia como dança afro-primitivas.

Em 1998 participei do grupo Tambor de Crioula Tijupa<sup>5</sup>, liderado pelo Mestre Chico, neste grupo tenho uma forte lembrança da minha iniciação nos toques dos Tambores, aprendizado sobre a luz da fogueira enquanto o Tambor afinava. Em 1999 participei de oficinas de toques com Mestre Felipe de Siba no Laborarte. Este contato inicial me tornou uma profunda admiradora do mestre Felipe de Sibá que me ensinou a tocar o crivado.

Aos 17 anos, fui aprovada em audição para o corpo de baile do Teatro Arthur Azevedo no Maranhão, onde comecei a ter contato com outras técnicas de danças, dentre elas, as clássicas.

Neste teatro, descobri a dança como profissão e possibilidade de fonte de renda. Nos processos criativos e nas produções de espetáculos de dança, apesar das preparações serem clássicas, os repertórios dos espetáculos eram do contexto da cultura popular. Lembro que quando eu perguntava – Por que fazer ballet? Recebia como resposta que “era necessário limpar as nossas danças”. Eu não fazia a menor ideia do que aquilo queria dizer, porém um pouco mais tarde fui entender a estrutura de poderes dentro da dança e como eu não tinha formação clássica, acabava ficando de fora dos trabalhos que tinham como critérios essas linhas como padrão. O xaxado não era

---

<sup>3</sup> Possui graduação em Licenciatura em Dança pela Universidade Federal da Bahia(1979). Atualmente é Professora Adjunta II da Universidade Federal da Bahia.

<sup>4</sup> Suzana Martins é dançarina, professora e pesquisadora em dança. Ela possui Graduação em Dançarino Profissional (1972) e Licenciatura em Dança (1973) pela Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, Mestrado (1980) e Doutorado (1995) pela Temple University (EUA) e Pós-Doutorado (2005) pela CODARTS (Roterdã, Holanda).

<sup>5</sup> Tambor de Crioula que anda pelas ruas de São Luis dentro de um caminhão que tem formato de uma casinha de palha.

simplesmente um xaxado, para ser belo tinha que ter os pés esticados, assim como uma ampla elasticidade dos bailarinos clássicos nos movimentos da dança popular.

Durante dois anos junto ao Teatro Arthur Azevedo com o projeto e espetáculo “Nordestenamente”, eu tive a oportunidade de conhecer mestres de outras cidades que nos repassaram histórias e danças de diferentes lugares.

Após um ano fiquei grávida e por um tempo parei de dançar. Depois do nascimento de minha filha fui morar em Brasília, onde me mantive nas atividades como professora de Capoeira e representando o mestre Euzamor.

No final do ano de 2002, mudamos para a Amazônia, lá trabalhei como professora de Capoeira e educadora social pela prefeitura de São Gabriel da Cachoeira, lugar onde 90% da população é indígena. Como educadora, tive a oportunidade de ensinar meninas violentadas sexualmente e percebi o quanto a dança e a capoeira foram um caminho significativo para dialogar com aqueles corpos. A escuta de cada um de nós possibilitou enfrentar os desafios da realidade de vida daquelas meninas.

No final de 2003, retorno para Brasília e dou início aos estudos em Artes Cênicas no Teatro Dulcina de Moraes. Em julho de 2005, após cursar o primeiro semestre nesse curso, surge a oportunidade de mudar para Salvador, no lugar em que fui apresentada ao professor Denny Neves, irmão do Denilson Neves, meu professor no Teatro Arthur Azevedo – MA em danças dos axés de Recife. Bem recepcionada em Salvador fiz parte dos grupos de dança dirigidos por Denny, ingressei no curso técnico de dança da Fundação Cultural da Bahia, e ao mesmo tempo fui contratada pelo Projeto Axé como professora de capoeira em 2006, onde durante dois anos desenvolvi atividades com crianças em situação de risco.

Dar aula em espaços como o Projeto Axé foi o que me despertou interesse em ingressar no curso de licenciatura em Dança da UFBA (2008- 2012). Durante o processo de formação tive contato com o universo do corpo que me trouxe novos desafios dentro de outras formas de ser dança, porém de alguma maneira essas perspectivas do mundo contemporâneo dentro da

academia afastavam-me das culturas populares. Depois da Graduação, eu me senti um pouco perdida, mas insisti em dar continuidade aos estudos, ingressando no Bacharelado em Dança, momento em que tive a oportunidade de conhecer a professora Lara Machado. Professora Doutora, recém transferida para a Escola da UFBA e que tinha em sua proposta de trabalho aulas práticas de capoeira e danças populares.

Após passar no teste para participar do grupo Irepó de Dança Contemporânea da Escola da UFBA, dirigido por Lara Machado e pela Professora Doutora Inaicyra Falcão, também passamos a fazer parte do grupo de pesquisa Interinstitucional Corpo e Ancestralidade, o que foi muito importante para parte do grupo que sonhava com a possibilidade de ingressar no mestrado. O processo de laboratórios sobre construção do corpo-guerreiro foi alimentado através da reconstrução de caminhos com a ancestralidade, a Mestre Falcão nos conduziu apresentando o terreiro de sua família, Ásipà, onde se realiza o culto de baba eguns, localizado em São Gonçalo e Opo Afonjá, devido ao seu pai, o mestre Didi<sup>6</sup>, ter iniciado nessa casa.

Escolhemos as imagens das esculturas de mestre Didi para o processo de criação do espetáculo Oná Metá, que quer dizer os três caminhos. Nesse mesmo momento em que acontecia o processo de criação do grupo Irepó, fiz uma vivência sobre o gráfico do cosmograma bantu com o professor Eduardo Oliveira, o que me incentivou a grafar as linhas de Oná Metá como para a criação do meu personagem corpo-guerreiro entendendo esses caminhos como o amor sendo o princípio de tudo, o conflito como as batalhas e desafios e o terceiro caminho como a sabedoria, persistência, maturidade, doação e alegria. Esses estímulos aconteceram sobre roteiro estruturado em quatro etapas de criação: Preparação Corporal, na qual fazíamos aula de capoeira; Pesquisa de Campo, o que já citei acima como reconstrução de caminhos; Laboratórios Dirigidos, no qual Lara conduzia a prática trazendo a memória

---

<sup>6</sup> Deoscóredes Maximiliano dos Santos (Salvador, Bahia, 1917 - Idem, 2013). Escultor e escritor. Executa objetos rituais desde a infância; aprendeu a manipular materiais, formas e objetos com os mais antigos do culto orixá Obaluaiyê. Entre 1946 e 1989, publica livros sobre a cultura afro-brasileira, alguns com ilustrações de Caribé. Em 1966, viaja para a África Ocidental e realiza pesquisas comparativas entre Brasil e África, contratado pela Unesco.

como composição poética e por último, a Composição Coreográfica, o jogo como beleza composto de forma organizativa e poética.

Com o trabalho constantemente repensado, após um ano de pesquisa e vivências, passamos mais um ano realizando apresentações que aconteceram na Universidade de Campinas, em Alagoas e em Natal com o encontro anual do grupo de pesquisa Corpo e Ancestralidade, momento em que reencontrei meu território. Fui reconstruindo essa aproximação com minhas memórias sobre as danças que fizeram parte de minha trajetória, e todo esse processo me fez pensar em dar continuidade aos estudos sobre danças da minha cultura. Após algumas tentativas de ingressar no mestrado com diversos temas, foi Lara Machado que me sugeriu mudar meu campo de estudo para o Tambor de Crioula que vinha se formando em Salvador.

Nesse momento sinto um chão firme quando percebo minha pesquisa acadêmica, pois encontrei nela a possibilidade de relacionar o universo acadêmico com os meios de transmissão da cultura de ancestralidade vindos desde a comunidade onde nasci até as inúmeras relações criadas nos dias de hoje em ambientes diversos que abarcam nossas danças de rituais do Tambor de Crioula, da capoeira entre outras.

Para propor ou apontar outras possibilidades nesta pesquisa, percebo grandes mudanças até agora, fazendo uma volta no tempo, me recordei que a universidade era um universo distante, no qual a dança não me parecia uma possibilidade de profissão com retorno financeiro. Na verdade, acredito hoje que estudar a arte continua sendo uma grande dificuldade para quem não tem aportes financeiros.

Em meu processo de formação acadêmica, atualmente no Mestrado, passo a entender aos poucos meu corpo enquanto pesquisa no momento em que me sinto capaz de reconhecer a ancestralidade presente no tempo do agora como uma jovem mestra, que carrega os ensinamentos seculares representando aqueles que me antecederam. Desta forma, a dança pode ser percebida como uma ciência do conhecimento, se sou dança também sou a nova ciência que analisa esse conhecimento que atravessa o tempo e

simboliza a continuidade desses saberes. Neste aspecto, percebo que a academia me dá a oportunidade de falar sobre um assunto antes proposto por uma visão de quem vem de fora para dentro.

A possibilidade de corpos subalternos ocuparem espaços de poder nos desloca do lugar de objeto, podemos falar, sobretudo dos nossos corpos. A partir deste estopim, despertamos para construção de novos olhares, sem deslegitimar outras vozes, porém acontece no tempo do agora uma possibilidade para que corpos que sempre foram objetificados possam falar a partir de suas experiências.

Vale lembrar que os caminhos apontados por alguns sociólogos e antropólogos denominados folcloristas como Nina Rodrigues, Edison Carneiro, Artur Ramos, entre outros, surgiram do que hoje é chamado de *nagocentrismo*, termo usado pelo Professor Eduardo Oliveira, para explicar um processo historicamente de desprestígio dos povos subalternos na tradição antropológica. A partir de uma única família de santo como matriz (Ketu), modelo de pureza e autenticidade, o que não contemplava as outras nações como Congo e Angola, esses pesquisadores acabaram por determinar um padrão dominante e colonizador que se baseou nas epistemologias eurocêntricas e formas de determinar quem somos. Assim, a perspectiva decolonial de conhecimento, constituída na experiência dos saberes africanos bakongo (bantu) recriados no Brasil, nos ampara para interpretar caminhos já feitos assim como aqueles que queremos fazer.

Dentre as várias contribuições trazidas para o Tambor de Crioula até agora, quero também acrescentar as reflexões sobre o corpo e a ancestralidade africana recriada no Brasil. Pensando na dança como uma herança de resistência onde é possível compreender meu passado, no corpo presente, busco refletir sobre os caminhos feitos pelo tambor de crioula, e pelos meus ancestrais que foram retirados da África e chegaram ao Maranhão refazendo outros caminhos. Pressuponho que para que aconteça a resistência do Tambor de Crioula em Salvador é necessário que esses corpos distantes se relacionem de alguma forma com a linguagem dos tambores, a exemplo do

samba de roda, brincadeira característica da Bahia que possui similaridades com o Tambor de Crioula como formas de cantar e entrar na roda.

Ferretti (2002) aponta as contribuições nesta linha de pesquisa:

Atualmente, tem surgido interesse por diversos temas relacionados com o tambor de crioula, como a punção de homens e possíveis relações com a capoeira; a substituição dos tambores de madeira por outros de materiais sintéticos, pelos aspectos eróticos da manifestação, pelos aspectos religiosos, pela musicalidade, pela sua diversidade nas diferentes regiões do estado, pelas relações como turismo e com políticas governamentais, pelo surgimento de novos grupos e novas associações a partir da década de 2000 e por outros temas. Novas pesquisas estão sendo realizadas que, certamente, vão contribuir para o esclarecimento destes e de outros temas. (FERRETI, 2002, p.8)

A partir destas primeiras impressões, tento responder inquietações que partem dos meus processos individuais, para inquietações mais coletivas. Para nortear esta pesquisa questiono como a ancestralidade encontrada no Tambor de Crioula é percebida nos corpos em adaptação da manifestação em novo território. Fazer a ponte com a história dessa manifestação cultural em tempos passados e presentes, em corpos diversos e suas memórias, tem sido uma possibilidade para dialogar e investigar inquietações.

Nesta descrição, abordo o processo de nascimento da comunidade de Tambor de Crioula<sup>7</sup> *Baiei na Bahia* criado na cidade de Salvador, fruto de interesse pessoal pela prática desta dança.

Junto aos meus familiares e grupos na cidade de São Luis do Maranhão, tive a oportunidade de vivenciar o Tambor de Crioula ao longo de minha formação em seus rituais e acontecimentos, o que hoje me possibilita pensar a formação da comunidade *Baiei na Bahia*, através de inúmeras vivências e trocas de experiências com esse universo. Sinto hoje uma grande responsabilidade e uma imensa satisfação em fazer e descrever essa percepção dos caminhos, rastros da Comunidade *Baiei na Bahia* que serão

---

<sup>7</sup> Crioulo(a) designa pessoa morena ou mestiça, afrodescendente que pode ser valorizada ou estigmatizada. Muitos que eram designados como crioulos hoje se definem como negros. A palavra parece que se origina de *criollo(a)*, o descendente de espanhóis nascido nas colônias.



compreendidos a partir das experiências do corpo nos encontros realizados e formas de fazer dessa cultura popular.

Conforme pesquisa de Edson Carneiro, realizada em 1982, o Tambor de Crioula integra a família do samba. Pensando na possibilidade destas famílias se encontrarem, percebo que no Maranhão o Tambor de Crioula, a Capoeira e o Bumba Meu Boi pisam no mesmo terreiro e compartilham brincadeiras em comum.

Tradicionalmente, toda a festividade de bumba meu boi é encerrada com um Tambor de Crioula. Consta que, em seus primórdios, as brincadeiras de bumba meu boi e o Tambor de Crioula aconteciam sempre juntas, eram práticas interligadas. E que ainda hoje não há matança de boi sem uma roda de Tambor de Crioula em seu encerramento. Atualmente, vários praticantes de uma manifestação também o são da outra. (IPHAN, 2007, p. 4)

Dentro desta diáspora linguística, entendida aqui como danças que nascem em territórios distintos e conseguem manter uma relação em rede a partir da linguagem do corpo, percebo que assim como o Maranhão, Salvador também apresenta um lugar onde redes de danças negras traduzem autoafirmação e resistência da cultura negra africana no Brasil reivindicando sua ancestralidade. Atualmente encontram-se disponíveis dentro das acadêmicas contribuições das Danças negro-africanas que emergem como possibilidade de desenvolvimento do pensamento filosófico no Brasil, enquanto linguagem crítico-literária que contribui para alicerçar experiências do corpo que dança, enquanto área do conhecimento.

Um dos referenciais teóricos que embasa esse estudo é “Filosofia da Ancestralidade: Corpo e Mito na Filosofia da Educação Brasileira” de Eduardo David de Oliveira, que vem me provocando inquietações para pensar a cosmovisão africana dos Bantos a partir da sua filosofia. Oliveira (2007) trata esta inquietação como saudade que possibilita recriar espaços distantes, traz memórias do passado que se reconstrói no corpo saudoso presente, e estabelece no corpo um fazer ancestral. Com isso, acredito que averiguar as

---

Em linguística, refere-se à língua simplificada e misturada falada nas regiões de colonização europeia, como o *crèole* do Haiti.

tradições populares das quais sou parte é poder dar voz ao corpo que vem salvaguardando a cultura no seu fazer de resistência, é o corpo que estabelece e presentifica essa relação com o passado no fazer da dança. É possibilitar pontes entre mundos e linguagens diversas, já que essa percepção vem sendo construída a partir de minhas subjetividades, com trajetos que se fazem presentes em minhas memórias.

Registros da sonoridade que me embalava enquanto criança estão impressos em meu corpo. Canções que hoje compartilho nas cantigas de roda, músicas de encantaria religiosas que minha avó repassou para minha mãe e hoje ouço minha filha cantar. Minha avó foi iniciada em uma casa religiosa de cultos africanos que se localizava em um bairro do Igapara, município do Maranhão, que deu origem mais tarde a casa Fanti Ashanti, sendo minha avó, afilhada do Talabian Euclides Meneses. A casa Fanti Ashanti é um terreiro gege-nagô que mantêm diversas práticas religiosas e brincadeiras da manifestação cultural maranhense como: Divino Espírito Santo, Tambor de Crioula, Tambor de Taboca, Baião de Princesa, Tambor de Mina entre outros.

Percebo o valor da cultura afro-maranhense na manifestação popular do Tambor de Crioula, em sua resistência e desempenho na formação da Comunidade *Baiei na Bahia* que se encontra geograficamente distante do Maranhão, localizada no Alto da Sereia em Salvador, no mesmo local que moro.

A Comunidade Baiei que nasce em Salvador também busca construir signos que emergem a partir da dança e do corpo, aqueles que nos fazem propor lugar de diversidade e tencionar os espaços homogêneos introduzindo valores africanos. Durante meu processo como aluna do Programa de Pós- graduação em Dança, iniciei os estudos sobre cosmograma bantu junto ao pesquisador Sergio São Bernardo na Rede Africanidades<sup>8</sup>, relacionando o gráfico do cosmograma bantu com práticas da capoeira angola. Além disso participei de algumas rodas de conversas com a Mestre Makota Valdina quem traduziu os livros de Fu-kiau.

---

<sup>8</sup> Rede de pesquisadores sobre africanidades.

Durante a pesquisa sobre a história do Tambor de Crioula do Maranhão, destacam-se também as conversas com os mais antigos do lugar que compuseram este enredo e com os demais participantes que vem dando continuidade à brincadeira. Aliada aos estudos sobre a África da cultura bakongo<sup>9</sup>, me baseio nas pesquisas de Fu-kiau Bunseki para perceber questões da ancestralidade, assim como as travessias realizadas pelos Tambores, sobre a lente do cosmograma<sup>10</sup> bantu. Foram diversos diálogos para que essas ramificações originariamente maranhenses possibilitassem o nascimento da comunidade *Baiei na Bahia* em Salvador, que atualmente busca manter conexões com os mestres do fazer da cultura popular e com a ancestralidade do Tambor de Crioula.

Farei um relato dessa prática focado no grupo Baiei na Bahia em Salvador, trazendo referências desde como o Tambor de Crioula é hoje vivenciado nessa terra baiana, até quais são os participantes e quais as mudanças atribuídas por essa desterritorialização do Tambor de Crioula em novo espaço geográfico.

A desterritorialização é definida como um processo voluntário ou forçado, violento, de perda de território, de quebra de controle das territorialidades pessoais ou coletivas, de fratura no acesso a territórios econômicos, simbólicos, a recursos, a bens. (HAESBAERT, 2004)

A desterritorialização é precisamente a quebra do controle de cada indivíduo, comunidade ou empresa sobre o seu território: no caso específico das populações, essa implica uma quebra de vínculos, uma perda de território, um afastamento aos respectivos espaços de afirmação material e/ou imaterial, funcional e/ou simbólica. (FERNANDES, 2008)

---

<sup>9</sup> Bacongo ou Bakongo (em kikongo, o prefixo 'ba' indica o plural) é um grupo étnico banto que vive numa larga faixa ao longo da costa atlântica de África, desde o Sul do Gabão até as províncias angolanas do Zaire e do Uíge, passando pela República do Congo, pelo enclave de Cabinda e pela República Democrática do Congo.

<sup>10</sup> Gráfico ou cruz utilizado para perceber a criação do universo e as etapas de tempo entre os mundos dos vivos e o mundo dos mortos.

Assim, convido aqui a entendermos o nascimento da comunidade Baiei e a dança do Tambor de Crioula do Maranhão na Bahia como o próprio desenho do cosmograma, com a ideia de encruzilhada entre a vitalidade e a concepção, nascimento e morte, isto é, sentir o processo de cada tempo sendo compreendido em “tempo espiralar”. (MARTINS, 2003)

Tendo interesse pela desterritorialização e pelos processos de mudanças espaciais, fluxos de diásporas no Brasil a que estamos sujeitos, eu vejo nas danças um bom campo de estudo, pois estão em constante transformação e propiciam construções importantíssimas para o corpo.

No diálogo entre o fazer do Tambor de Crioula pelas comunidades maranhenses, suas intervenções no universo artístico e na criação da comunidade Baiei, proponho a reflexão sobre a importância da cultura popular no âmbito acadêmico, buscando nesse sentido, retratar os encantamentos e desafios encontrados no derivar desta pesquisa.

## 2. TAMBOR DE CRIOULA: DAS ORIGENS, PARELHAS E PUNGAS

“Baiei na Bahia, baiei no Ceará, eu baiei em Pernambuco, Maranhão é meu lugar.”

Mestre Leonardo

O Tambor de Crioula é uma manifestação maranhense de origem africana pertencente aos grupos bantos trazidos para o Brasil nas primeiras comercializações de escravos, catalogada como samba, faz parte do grupo das danças de batuques e danças de umbigada, conhecida como Tambor de Crioula apenas no Maranhão. Embora não exista uma data precisa para o surgimento das chamadas danças de umbigada, fontes históricas sobre a brincadeira apontam sua existência desde os fins século XVII, vejamos o que pensa Ana Maria Antônio:

A dança batuque de umbigada é designada como uma dança profana, realizada há mais de 400 anos, trazidas pelos escravos bantos (...). É uma dança de terreiro, dançada por ambos os sexos. A umbigada consiste na percussão em que são realizadas por várias pessoas, dançadas em casal. Os casais se posicionam em duas fileiras confrontantes, “encostando os umbigos”. Para os batuqueiros essa tradição consiste em um “ritual” de troca de energia, devido ao significado de que é a partir do umbigo que se transfere a alimentação antes do nascimento. (ANTÔNIO, 2007, p. 03)

Acredito que no fazer africano recriado no Brasil, o corpo dança sua fé, festeja sua santidade, além de também carregar algumas práticas católicas em suas celebrações. Nosso fazer acaba por demonstrar um pouco daquilo que somos feitos, dessas várias informações linguísticas, desses vários povos, dessa identidade que se fez aqui. Pensando na forma de não reproduzir uma visão colonizadora sobre a prática do Tambor de Crioula, não podemos reproduzir o conceito de categorizar o que é sagrado e o que é profano, para isso será preciso uma construção do pensamento brasileiro considerando todas essas influências.

Segundo os mais velhos, a origem do Tambor de Crioula deriva do Tambor de Punga, forma de dançar praticada apenas por homens. Presente até hoje no Quilombo do Frechal, reserva extrativista localizada entre os municípios de Cururupu e Cedral no Litoral Norte do Maranhão, organizada através da luta de trabalhadores rurais negros estabelecidos na região desde o século XVIII, teve seu reconhecimento como território quilombola apenas em meados dos anos 1990.

No centro da roda dois homens desenvolvem uma espécie de jogo para depois golpear o companheiro com uma punga, rasteira ou pernada, golpe muito parecido com a capoeira.



Figura 1 - Acervo IPHAN. Imagem do Tambor de Punga dançado entre homens.

Na foto acima, estão dois homens fazendo a punga, um jogo estabelecido na tentativa de derrubar o parceiro no chão. O Tambor de Crioula define explicitamente a presença feminina na roda enquanto os homens tocam e cantam para elas dançarem. Talvez a presença da mulher tenha transformado o acontecimento em duas práticas que com o passar do tempo se

separaram. Nos registros encontrados sobre o Tambor de Punga, afirma-se que a presença da mulher era importante para disfarçar a luta praticada pelos escravos que não era permitida pelos donos das fazendas. Assim, as mulheres apareciam e começavam a distrair a atenção do feitor. Sobre esta questão, Américo Azevedo Neto declara que:

[...] as informações mais antigas que eu tenho sobre o Tambor de Crioula são as de que ele era feito para esconder exercícios de brigas: enquanto que mais para o sul era feito escondido sob o som de berimbau e, no Maranhão, sob o som de tambores. Então o jogo de perna - segundo informações mais antigas que apura era exercitado ao som de tambores; não era propriamente a dança; era como a capoeira da Bahia. (AZEVEDO NETO apud LIMA, *In*: FERRETTI, 2002, p. 51)

Essa afirmação de Américo nos direciona a pensar um possível parentesco entre a capoeira e o tambor de punga do Maranhão, os batuques da Bahia e o bate-coxa no Rio Grande do Sul. O Tambor de Crioula hoje ganhou muitas mudanças ao longo dos séculos, assumindo outras funções sociais, que não às de sua origem. Assim podemos pensar que os valores, as crenças e a cultura também se modificam através dos tempos. Ou seja, a ancestralidade continua presente e sendo atualizada.

A parêlha é o nome dado aos instrumentos que compõem os três tambores de madeira escavados cobertos com couro de boi e presos com pregos de madeira. De tamanhos grande, médio e pequeno, também tem a representação da família como pai, mãe e filho, embora essa informação seja contada apenas por algumas pessoas mais antigas, em comunidades específicas.

O meião ou tambor médio ao ser tocado chama para formar a roda de mulheres. O tambor pequeno ou crivador acompanha o meião em contratempo, o tambor grande é apoiado na cintura de um homem e cercado por outros que revezam os toques e cantos, as matracas são duas madeiras que repetem a

mesma marcação do crivador sendo batida na madeira do tambor grande. Do meu conhecimento, apenas o Mestre Felipe de Siba não utilizava as matracas.



Figura 2 - Acervo IPHAN Roda de Tambor de Crioula na Praia, São Luis –MA.

A dança se desdobra na frente do tambor grande a partir de passos ondulatórios circulares de vai e vem que combinam com a marcação dos tambores permeada por um deslocamento giratório do corpo e das saias<sup>11</sup>, a próxima mulher ou coreira como são chamadas as mulheres do Tambor de Crioula, ao entrar na roda passa pela frente dos tambores e da coreira que dança, se desloca para o centro da roda, ambas giram para que depois a dança possa ser entregue através da punga ou umbigada. Durante a dança, caso o tambor grande pare de tocar, acontece uma gestação simbólica da

---

<sup>11</sup> As saias rodas ou saia godê fazem parte do figurino da coreira.



coreira que está dançando, isso pode variar dependendo do grupo que está realizando o Tambor.

Seus integrantes têm um público bem variado entre crianças e pessoas da melhor idade, suas práticas fazem parte das brincadeiras juninas, mas também da homenagem ao santo negro católico, São Benedito, também conhecido como Preto Velho que é considerado o padroeiro do Tambor de Crioula.

Em minhas experiências com o Tambor de Crioula, penso que a brincadeira é, sobretudo, uma dança para celebrar encontros, nascimentos e mortes, onde a religiosidade não está separada, o canto e os instrumentos fazem parte desta presentificação da ancestralidade.

Na casa das Minas, em conversa com o diretor da casa, Euzebio Pinto nos fala que Averequete<sup>12</sup> é a entidade responsável pela Festa de Tambor de Crioula da casa. Na casa Fanti Ashanti<sup>13</sup>, a entidade responsável pelo Tambor segundo Zezé Meneses<sup>14</sup> (tia Zezé) é Antônio Luis Corre Beirada<sup>15</sup>. Averequete também é conhecido como preto velho<sup>16</sup> e relacionado a São Benedito<sup>17</sup>, reconhecido como santo católico, talvez, devido a isso, torna-se popularmente mais conhecido no culto ao tambor de crioula. Os encontros festivos costumam ser preparados com bastante comida e bebida para servir aos convidados, diferente das apresentações realizadas nesse meio turístico e das festas juninas, encontram-se escritas atribuindo essa conduta a São Benedito, cuja bondade é reconhecida por distribuir comida aos pobres, porém, e em quase toda manifestação popular percebe-se essa prática de doar comida às pessoas.

Das experiências vivenciadas, presumo que o Tambor de Crioula seja uma brincadeira, um ritual da herança africana que absorveu características católicas ao passar do tempo, assim como aconteceu com outras culturas

---

<sup>12</sup> Entidade religiosa dos voduns cultuada no Tambor de Crioula e no Tambor de Mina.

<sup>13</sup> Casa religiosa gêge-nagô localizada em São Luís do Maranhão.

<sup>14</sup> Maria José Meneses é ekedi, cumpre obrigação religiosa e é irmã de Euclides Meneses babalorixá da casa Fanti Ashanthi.

<sup>15</sup> Encantado, o que se refere ao caboclo do plano espiritual.

<sup>16</sup> Entidade religiosa dos cultos afro-brasileiros.

negras, durante o seu processo de aceitação na sociedade. Passou também a fazer parte do calendário das festas do Carnaval e do São João. Em 2006 foi inaugurado o memorial que é a Casa do Tambor de Crioula, localizada em uma antiga fábrica no centro da cidade que se encontra desativada.

A cidade de São Luís foi reconhecida pela UNESCO como patrimônio da humanidade e o Tambor de Crioula há dez anos foi consagrado como patrimônio imaterial no dia 18 de junho de 2007. A cerimônia foi realizada pelo então Ministro da Cultura Gilberto Gil, pelo presidente do IPHAN Luís Fernando de Almeida, pelo governador Jackson Lago, membros do conselho consultivo do Patrimônio Cultural e do Secretário de Cultura do Estado, Joãozinho Ribeiro, presentes para dar a esta manifestação a qualificação de Patrimônio do Brasil.

Esse reconhecimento por meio do Decreto 3.551/00 foi “criado para dar visibilidade ao conjunto de bens culturais que estiveram fora do escopo legal estabelecido pelo Decreto-Lei 25/1937, que organiza o tombamento” (OLIVEIRA, 2004, p. 40), essa lei considera os bens culturais imateriais, enaltecendo a diversidade cultural brasileira.

---

<sup>17</sup> Santo negro católico padroeiro dos alimentos e do Tambor de Crioula.



Figura 3 - Foto: Marcel Gautherot-Cururupu, 1958. Roda de Tambor de Crioula sem a saia rodada

Esta manifestação registrada como patrimônio apresenta na atualidade significativas mudanças. Embora não se tenha um registro preciso do início das primeiras realizações da brincadeira, podemos perceber por meio de depoimentos dos mestres mais antigos, livros publicados, documentários, fotos etc., descrições de variações tanto na estética quanto na dança das coreiras. Antes da influência do governo, seu ritual era voltado para manter viva sua memória, sua crença, acerca das necessidades, sejam religiosas ou de divertimento. Quando as instituições do governo local resolveram investir nessas manifestações, elas começam a ser interferidas alterando o que costumavam ser, a padronização é imposta como forma de organização. Esse incentivo ocorre por volta da metade do século XX. A partir da década de 1970, podemos observar através da imagem acima, que os brincantes começam a criar uma fantasia para apresentação do seu grupo, quando antes eram vistos com roupas comuns, época em que era hábito mulheres portarem saias e vestidos o que já contribuía para a desenvoltura da dança. Carvalho (2010) tenciona as relações entre simbólico e estético popular a partir do lucro:

Essas negociações, que dizem respeito a escolhas na área da arte e da espiritualidade, vão se transformando em negociações financeiras: incluir (ou não) sensualidade ou recato pode (ou não) trazer lucro para o contratante. É assim que a dimensão do lucro passa a organizar a emergência do simbólico e do estético popular na perspectiva dos espectadores. (CARVALHO, 2010, p.58)

O que desejo apontar aqui é a relação de poder que o Estado estabelece com a cultura popular elaborando uma relação pautada no consumo turístico que, por sua vez retorna como lucro (ou não) ao contratante, esta movimentação implica na determinação de padrões estéticos e na alta consumação dos corpos da cultura popular.

Outrora, esse corpo que vem sendo consumido no mundo do espetáculo, também é vítima das maiores estatísticas de morte no país, um circo de horrores que se estabelece a partir da banalização de mortes negras. Perante isso, como acreditar que vidas negras importam ao Estado? Inclino-me sobre estes aspectos para pensar a estrutura vigente do racismo colonial, como a desigualdade de salários impostas a trabalhadores negros que ocupam o mesmo cargo de pessoas não negras, precárias condições de saúde pública, péssimas condições de moradias, somos em maior número nas penitenciárias e continuamos a alimentar a árvore genealógica dos trabalhos subalternos, nessa estrutura de poder que nos oferece um sistema falido prisional como base de formação educacional.

“Trabalhar  
Eu não...  
Eu não...  
Trabalho não tenho nada  
Só tenho calo na mão  
O meu patrão ficou rico  
E nós fiquemo na mão”  
(Anecide de Toledo – Batuque de  
Umbigada/Capivari) – SP

Dentro desta usina de produções de signos e criatividade, percebemos a música escutada nas rodas representando uma forte diáspora linguística que emerge pelo viés do corpo. Apoio-me especialmente na dança, ginga presente

na capoeira que está em constante estado de negociação contra o (opressor) e por outro lado é fonte de sabedoria criativa na construção do eu. Portanto, estes signos do corpo como a linguagem e a dança que se fazem presentes nas letras de música são para nós formas potentes de enfrentamentos que operam não pela violência e sim pelo caminho afro-poético.

Assim, o Tambor de Crioula se faz existir através de expressões musicais identitárias de dança e poética. Mesmo dentro deste pequeno apanhado histórico, é certo de que o Tambor sempre foi alvo de violência e discriminação. Mas o fato é que ao ser reconhecido como bem imaterial, o Tambor é deslocado do estado marginal para uma representação da cultura brasileira e assim os corpos em que a dança reside têm as suas subjetividades atravessadas, pois ao mesmo tempo em que é deslocado do marginal e passa a ter um valor para o Estado é recolocado no contexto da espetacularização.

Com o crescimento do turismo estrangeiro, a imagem do negro passa a ser oferecida como entretenimento estereotipado para satisfazer um falso entendimento pelo turista da identidade projetada sobre o Brasil. A espetacularização vista através de José Jorge de Carvalho (2010) direciona o corpo do artista popular para o lugar de divertimento e consumo.

Defino 'espetacularização' como a operação típica da sociedade de massas, em que um evento, em geral de caráter ritual ou artístico, criado para atender a uma necessidade expressiva específica de um grupo e preservado e transmitido através de um circuito próprio, é transformado em espetáculo para consumo de outro grupo, desvinculado da comunidade de origem. (CARVALHO, 2010, p.48)

As transformações não se resumem apenas às roupas, especialmente quando a intenção tem o caráter de apresentação, a manifestação é vivenciada com tempo determinado. Em função do governo, cumprem uma agenda de apresentações em datas festivas, realizando várias apresentações em uma única noite. O palco como espaço de apresentação proposto pelo governo, também propicia uma importante transformação no observador participante, deixando-lhes apenas a opção de plateia. Antes o observador fazia parte da roda, respondia o coro, tinha tempo para se envolver com a dança, o palco distancia o público da manifestação.

Com o passar do tempo foi criado um espaço segregado muito próximo do arraial Maria Aragão, localizado na Praça Maria Aragão, na Avenida Beira-mar de São Luís (MA), que os brincantes chamam de senzalinha. Esse lugar criado somente para apresentações do Tambor de Crioula foi alvo de muitas críticas, pois além da maioria dos grupos ter natureza de espetáculo, realizar apresentações de caráter turístico e não ter sob sua responsabilidade um mestre, o público também não se fazia muito presente naquele espaço.

Aqui na Bahia percebo uma separação onde a dança afro e a dança popular são duas categorias colocadas como diferentes. Mas qual a diferença entre Dança Afro e Dança Popular? Embora eu permeie esses espaços, não sei separar estes conhecimentos, porém, reconheço que muitas danças afros ganharam influências das técnicas clássicas, o que se correlaciona com os atravessamentos eurocêntricos também sofridos no sincretismo em outras manifestações de origem africana conhecidas como danças populares. Estas separações podem ser percebidas nos processos seletivos promovidos pelas instituições de ensino federal e estadual de Dança. Por exemplo, o programa de Pós-Graduação da Escola de Dança da UFBA que há 10 anos vive a realidade de uma linha de pesquisa em Estudos Culturais.

É preciso tecer uma crítica diante destas reflexões em que não podemos separar danças populares e danças afros, porque não podemos reduzir uma ou outra coisa, já que ambas, neste caso, dialogam. São como teias, conversam o tempo todo, como já venho falando, elas pertencem ao corpo. Penso que nossos corpos se tornaram espaço público para oferecer uma falsa identidade e uma alta consumação ao mercado turístico, enquanto isso nossas matriarcas negras vivem em condições incertas e nossos corpos são impulsionados para condições mais precárias de sobrevivência.

A dança do Tambor de Crioula faz parte da resistência das comunidades negras, mas também serve como reafirmação de sua condição de explorada. O chamado embranquecimento dessas culturas funciona como estratégia das classes dominantes em usar o gênero popular para reafirmar um discurso racista que mantém esses corpos na base de sustentação para o poder. Não quero com isso menosprezar a capacidade que tem o popular de ressignificar

as relações de dominação, porém, inverter a condição de poder é algo que se torna possível através do corpo-quilombo que dança fortalecido em seus conhecimentos enquanto representatividade de si. Mas em sua maioria, ainda atravessam dificuldades de subsistências dentro da potência do racismo estrutural.

Angela Davis (2017) no encontro Internacional sobre feminismo negro e decolonial em Cachoeira falou:

"Quando a mulher negra se movimenta, toda a estrutura da sociedade se movimenta com ela, porque tudo é desestabilizado a partir da base da pirâmide social onde se encontram as mulheres negras, muda-se a base do capitalismo<sup>18</sup>".

Quero relacionar a citação de Davis com o movimento da dança das coreiras e sambadeiras. Na mexida dos quadris e no girar das saias acredito que podemos provocar uma desestabilização na sociedade, pois neste momento ocorre uma inversão de lugares, assim, dentro das múltiplas formas de opressão que as mulheres negras sofrem cotidianamente, estar no lugar de visibilidade que o Tambor de Crioula pode proporcionar não nos impede de viver experiências de violência.

A dança acontece como forma de libertação desse corpo que é extremamente sugado com formas de trabalho dobrado, resquícios ainda muito presentes e originários da condição de escravização. O requebrar dos quadris e a sensualidade como lugar de poder desorganiza a estrutura capitalista através dos nossos corpos que promovem descentralização, sobretudo pela força que podemos sentir durante o fazer da dança. "É uma vez que saibamos o tamanho de nossa capacidade de sentir esse senso de satisfação e realização, podemos então observar qual de nossos afãs vitais nos coloca mais perto dessa plenitude." (LORD apud NASCIMENTO, 2009) Percebo, ao dançar Tambor de Crioula, a conquista de exercer o lugar do erótico sem a necessidade de vincular essa ação em benefício dos homens. A dança é o

---

<sup>18</sup> DAVIS, Angela. (2017)

<[https://brasil.elpais.com/brasil/2017/07/27/politica/1501114503\\_610956.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2017/07/27/politica/1501114503_610956.html)> Acesso: 05/01/2018.

momento de saudar o corpo, de lhe dar festa e isso está muito relacionado ao cuidado que devemos ter com o corpo que resguarda essa forma festiva de saudar o divino. “Porque uma vez tendo vivido a completude dessa profundidade de sentimento e reconhecido seu poder, não podemos, por nossa honra e respeito próprio, exigir menos que isso de nós mesmas.” (LORD apud NASCIMENTO, 2009)

O projeto “*Circulando com as mulheres do samba de roda*” realizado no dia 25 de março de 2018, no Largo Tereza Batista, reuniu 16 mestras de maior referência do estilo de Samba de Roda, em depoimentos, a maior parte delas revelam histórias de lutas, tiveram que criar seus filhos sozinhas, assim como dar continuidade a essa herança cultural faz parte do processo de sobrevivência dos corpos de mulheres negras.

Nesse sentido, aponto o olhar para esse referencial negro feminino que é capaz de transformar a si e ao seu entorno, não somente através da dança, mas, sobretudo através da força do matriarcado. O depoimento destas mulheres não revela somente suas lutas enquanto mães solteiras e portadoras desta herança ancestral, mas prova acima de tudo a força da oralidade que carregam seus corpos.

Assim, diferentemente dos bens materiais como uma igreja ou um monumento que deve ser tombado e preservado da maneira mais original possível, a salvaguarda dos bens de natureza imaterial deve propor medidas que não caiam no estigma da *folclorização*, ou seja, de uma espécie de “congelamento” dessas práticas culturais, mas que garantam tratar seus valores musicais e simbólicos em meio as diversas transformações decorrentes da contemporaneidade. Neste sentido, os saberes e fazeres das manifestações culturais não devem ser vistos como uma coisa “engessada”, esperando para ser preservados ou resgatados e sim como um processo cultural em movimento. (CARMO, 2009, p. 11)

Acredito que a dança habita o corpo antes da escravidão, assim como a dança das coreiras representa entre tantos valores, nossa oralidade e poder de criação das sabedorias ancestrais na forma de reinventar espaços de (r)existência.



Considero importante a reflexão sobre as relações construídas entre o sagrado e o profano, que também sofrem um abalo com a cooptação do Estado para com as culturas populares. Carvalho (2010) afirma que:

A profanação (como a 'espetacularização' e a 'canibalização') é uma via de mão dupla. Por um lado, é o próprio grupo que aceita se 'auto profanar', isto é, retirar a sua tradição cultural e devocional da dimensão protegida do sagrado e expô-la ao entretenimento dos consumidores em um contexto profano. Por outro lado, são os espectadores que também contribuem para esse desgaste, independente do esforço dos artistas populares, na medida em que rejeitam a dimensão mítica e sagrada, fixando-se apenas nos aspectos exteriores do espetáculo. (CARVALHO, 2010, p. 60)

Concordo com o autor no que tange as questões de espetacularização e consumo, mas discordo quando o mesmo afirma que "Por um lado, é o próprio grupo que aceita se auto profanar". Acredito que o sagrado é segredo e é mostrado apenas o que deve ser visto. O exemplo da Kalunga, Boneca do Maracatu que representa a parte sagrada nos cortejos em apresentação, porém todo seu ritual de proteção abre caminhos para que ela possa estar nas ruas e é realizada nesse contexto do segredo. No entanto, esta linha tênue entre o sagrado e o profano continua sendo separada, ou seja, não é o fato da Kalunga estar no contexto do profano ou da espetacularização que o seu sagrado não existiu, ele se faz presente no contexto do invisível.

Uma vez que o corpo é receptáculo de tantos "signos" que passam pelo sagrado e profano que carregam ensinamentos dos meus ancestrais, busco passar adiante, através do Tambor de Crioula, narrativas de histórias negras que acontecem a partir da afetividade do encontro, o que gera a perpetuação destas danças.

Após concluir esta etapa, prossigo tentando relacionar os vínculos estabelecidos, mais precisamente com as Caixeiras do Divino da família Meneses da Casa Fanti Asanthi.

## **2.1 Casa Fanti Asanthi: manifestações e vínculos familiares**

"Eu sou bem pequenininha,

moro no morro de areia,  
a minha rede balanceia.  
Eu sou pequenininha  
de mamãe, moro no  
morro de areia”  
(Música de encantaria da casa Fanti  
Ashanti)

Ouvi falar da casa Fanti Ashanti ainda na minha infância, minha avó dançava na casa antiga que se localizava no bairro do Igapara. Muito tempo depois, minha irmã Áurea e a Bartira Meneses que é filha de Maria José Meneses (Tia Zezé) e sobrinha de Euclides Meneses, se conheceram estudando na mesma escola sem saber desses laços entre nossos familiares. O encontro das duas se estendeu ampliando uma reaproximação entre as famílias. Tendo esse referencial religioso deixado por minha avó, lembro-me da minha mãe limpando a casa cantando músicas de encantaria<sup>19</sup>. Recordo ainda de minha participação nas festas da casa, a festa que eu mais gostava, com riqueza de detalhes do canjerê<sup>20</sup> e do tambor de índio, onde as entidades presentes que dançavam eram caboclos indígenas.

A Fanti Ashanti é uma casa gege-nago<sup>21</sup> que mantém diversas práticas religiosas, segundo pesquisas publicadas, foi uma das pioneiras a realizar o culto ao candomblé em São Luís. O Tambor de Mina é uma denominação da religião afro-brasileira, vinda com os negros escravizados da Costa da Mina levados para o Maranhão no século XVIII, onde continua muito presente até hoje. Além de muito difundida no Pará, também é encontrada em outros estados das regiões Norte e Nordeste. Nas diversas festas realizadas na casa ao longo do ano acontecem a Pajelança, Samba Angola, Canjerê, Festa do Divino, Baião de Princesas, Tambor de Taboca e o Tambor de Crioula.

A Pajelança ou Cura designa tradições da medicina religiosa com diferentes graus de aproximação com o tambor de mina.

---

<sup>19</sup> A encantaria é uma forma de pajelança afro-ameríndia, praticada sobretudo no Maranhão e Pará. Em seus rituais, são cultuadas diversas divindades de origens africanas, indígenas e católicas.

<sup>20</sup> Ajuntamento de pessoas, geralmente negras, para danças ou cerimônias rituais da feitiçaria.

<sup>21</sup> É o termo utilizado para designar a fusão das culturas jejes (também referida pelos nomes *fon*, *ewe*, *mina*, *fanti*, *ashantis*) e nagôs (também referida por iorubá) principalmente nas religiões afro-brasileiras onde são cultuados tanto Vodum como Orixás.

O Samba Angola é uma festa realizada para o encantado dos boiadeiros, o que pode ser representado por um caçador com chapéu de vaqueiro, laço de corda ou chicote.

O Canjerê faz parte do Tambor de Mina como ritual indígena para homenagear as entidades que são os verdadeiros donos das terras brasileiras e permitiram que os Voduns fossem cultuados aqui.

Como parte das práticas das festas mais antigas do catolicismo popular, a Festa do Divino é um culto ao Espírito Santo, que é respectivo ao orixá Oxalá.

A festa do Divino Espírito Santo parece ter sua origem em um banquete oferecido por uma criança, um menino imperador do mundo, para os presos de uma cadeia. Muito libertária, a festa foi banida de Portugal, mas se manteve no arquipélago dos Açores, numa versão mais próxima das doutrinas do Catolicismo<sup>22</sup>.

A festa também é marcada pela presença das mulheres que tocam e dançam para homenagear o Divino. Ainda como parte das festividades do Tambor de Mina, o Baião de Princesas da Casa Fanti teve sua origem no antigo terreiro do Egito. O ritual celebra as princesas e outras entidades femininas veneradas pelo culto da Mina. Os estribilhos são geralmente acompanhados por instrumentos como pandeiros e violões, as castanholas são usadas pelas vodunsis, o que completa a musicalidade da festa.

O Tambor de Taboca me parece ser algo especificamente da Casa Fanti Ashanti, o que representa o mesmo formato do Tambor de Crioula, porém os instrumentos são feitos com tabocas (bambus).

Segundo pesquisa realizada no acervo da casa, Euclides Meneses abriu seu primeiro terreiro em 1958, no sítio do Igapara, com o nome Tenda de São Jorge de Jardim de Oeira. Conforme o estatuto do terreiro, transcrito em um dos seus livros publicados (FERREIRA, 1987, p. 121), ainda que a casa tenha recebido uma denominação semelhante a muitos terreiros de umbanda ou

---

<sup>22</sup> FERREIRA. Euclides. Site oficial Casa Fanti Ashanti < <http://hibridos.cc/po/rituals/casa-fanti-ashanti/>> Acesso: 18/07/17.

caboclo, ela já teria nascido identificada como uma nação Fanti Ashanti.

Euclides explica que:

Considerando que a minha mãe de santo no Candomblé Maria das Dores que saiu da Nação Xambá, ou seja, das mãos do pai de santo Artur Rosendo (o maior xambazeiro de Pernambuco) e passou a dar obrigação com Pai Adão. Além dessas duas referências, me refiro a uma terceira, a minha bisavó biológica Orokô d'Oshi Irosi (Cesária Maria) que também era africana, natural de Abeokutá. O resumo dessas referências me faz afirmar que sou herdeiro do Axé-Etá, pois Axé é força e tudo de bom na língua Yorubá, assim como axé não se divide, pois axé é soma de energia e não fragmentação, Etá que significa três (03) me sustenta nessa três (03) raízes africanas – Se essas palavras chocam alguém eu peço desculpas<sup>23</sup>.

Vejo no “Etá” da Casa Fanti Ashanti a possibilidades de entender as raízes do Tambor de Crioula sendo criada na Bahia, visto que mesmo em territórios distantes se mantém conectada pelas raízes do seu conhecimento primordial.

As caixeiras<sup>24</sup> da Casa Fanti Ashanti, irmãs e sobrinha de pai Euclides, vêm há três anos estabelecendo relações com a cidade de Salvador e repassando os ensinamentos dos Cantos, Toque e Danças das Caixeiras do Divino e do Tambor de Crioula. Esses encontros foram realizados na Escola de Dança da UFBA e no espaço de Capoeira N'zinga, localizado na comunidade do Alto da Sereia no bairro do Rio Vermelho. Entre os participantes estavam o grupo de Caixeiras do Cumatê, grupo de mulheres que atualmente realizam apresentações com a manifestação do Divino e também o grupo Baiei na Bahia.

A Casa Fanti continua a ser referência não só pra mim, mas para o mundo que conhece sua diversidade religiosa e cultural, o que propicia um

---

<sup>23</sup> FERREIRA. Euclides. Site Casa Fanti Ashanti <<http://hibridos.cc/po/rituals/xamba/>>. Acesso: 18/07/2017.

<sup>24</sup> As Caixeiras da Casa Fanti Ashanti tocam e cantam para o Divino. Dindinha, Zezé, Graça e Bartira Menezes gravaram os diferentes toques de caixa e cânticos que marcam cada etapa ritual da festa maranhense ao Divino Espírito Santo. Trazida para o Maranhão por imigrantes açorianos, essa tradição é mantida principalmente nas casas de culto afro-brasileiro, como a Casa Fanti Ashanti.

espaço de ligação do grupo Baiei na Bahia com os trajetos realizados por integrantes da casa. Esses deslocamentos continuam a redesenhar a ambiência cultural do mundo atlântico no Brasil. (GUERREIRO, 2010)

### **3. VESTÍGIOS CAMINHANTES**

Na tentativa de relacionar o fazer das culturas de transmissão oral com as metodologias acadêmicas, fiz um recorte de alguns métodos da Auto e Etnopesquisa-crítica. (MACEDO, 2012)

A metodologia enquanto estudo para chegar a determinados fins se distancia da oralidade no sentido de que não existe fim para se chegar ao conhecimento.

Assim, esse estudo passa a se construir dentro da oralidade das transmissões dos conhecimentos tradicionais, que aqui passo a substituir por transmissão dos conhecimentos ancestrais, já que a tradição não dá conta das transformações históricas e atuais. Conhecimento esse que passa a ser compreendido como caráter formativo nas experiências brincantes dos corpos na roda. Interessa-me na etnopesquisa:

Sendo a formação uma questão de intimidade, ou seja, de singularidade social e histórica, afirma o estudioso da formação Paul Bélanger, a relação estabelecida com ela deve implicar sempre em negociação e refinadas reflexões metaformativas. Assim, intimidade,

autorização, explicitação compreensiva e negociação, implicando lutas por significantes, definições de situação, construção de pontos de vista, inflexão de sentidos históricos e reflexões sobre o próprio conhecimento formativo (metaformação), estão nas bases constitutivas do que concebemos como uma etnopesquisa crítica e multirreferencial ou de uma etnopesquisa-formação (MACEDO, 2000; 2007). Modalidades de pesquisas eivadas de uma refinada, sofisticada e densa preocupação ética política e cultural. (MACEDO, 2012, p. 177)

Inspirada em alguns aspectos da proposta da pesquisa de Macedo e tendo o consentimento da minha comunidade, construí um percurso de trabalho como pesquisadora que acredita “na intimidade, autorização, explicitação compreensiva e negociação” como conhecimento antigo que vem evoluindo desde a antiguidade e que suas práticas metodológicas se constroem através da afetividade do encontro. Cusicanqui:

Propõe uma reformulação nos modos de produção de conhecimento, mais precisamente, no modo de conceber e aceitar o conhecimento nas suas mais variadas e distintas formas, uma vez que há uma predominância da produção de conhecimento escrita em detrimento das outras. Para a autora, através de música, teatro, imagens, desenhos, etc. também se produz conhecimento, este tão válido e importante quanto o escrito. A Sociologia da Imagem se configura como um método pedagógico de percepção e aprendizado que busca ligar novamente todos os sentidos humanos e fazer com que estes trabalhem conjuntamente na formação e concepção do conhecimento. A proposta é que se dê maior atenção a todas as formas de produzir conhecimento e de expressão, deixando de lado o protagonismo isolado da forma textual de produção intelectual. (CUSICANQUI, 2010, apud GRAÇAS, 2017, p. 26-27)

Percebo que a imagem enquanto percurso do método pedagógico é o que orienta o processo de formação do corpo brincante nas rodas, pois é a partir da lembrança do fazer do Tambor de Crioula que podemos perceber uma aproximação no que Cusicanqui aponta como uma busca para ligar novamente todos os sentidos às várias formas de conhecimento.

Chamo de metodologia do afeto o caminho pelo qual as ações acontecem e são estabelecidas coletivamente exercendo uma espécie de aquilombamento,

mesmo que temporário ou até mesmo que aconteça apenas nos corpos, mas são formas políticas de perpetuar outros saberes.

Las imágenes tienen la fuerza de construir una narrativa crítica, capaz de desenmascarar las distintas formas del colonialismo contemporáneo. Son las imágenes más que las palabras, en el contexto de un devenir histórico que jerarquizó lo textual en detrimento de las culturas visuales, las que permiten captar los sentidos bloqueados y olvidados por la lengua oficial. (CUSICANQUI, 2010, p. 5)<sup>25</sup>

Pertencer ao Tambor de Crioula é também reconhecer que estas imagens trabalham naturalmente em conjunto existencial repleto de sentidos e significados que se tornam concretos no cheiro da fogueira, no entoar de uma música e no sabor da comida que se faz necessário para corpo que atravessa a noite sob a luz da lua. Esse conhecimento é muito mais do que uma simples dança e esta além do que se pode perceber enquanto aprendizado, porque o tempo se faz necessário para perceber o quanto nos transformou. Esta percepção existe presente no corpo que faz e, não no corpo que observa, assim sendo, a pesquisa faz parte da realidade comum do corpo que dança.

Identifiquei na autoetnografia enquanto metodologia de pesquisa uma aproximação com a busca pela oralidade do Tambor de Crioula, justamente por propor um estudo que pretende abrir perspectivas que vão além dos estudos objetivos da ciência:

A perspectiva epistêmica da autoetnografia não vai contra a objetividade de outros métodos de pesquisa, uma vez que pode ser mais bem compreendida como uma postura perante um texto, na qual *“não existe neutralidade quando escrevemos algo, assim como quando lemos nós trazemos todas as nossas relações para as páginas”* (p. 229). Na autoetnografia escreve-se pessoalmente oferecendo emoção, abertura à vulnerabilidade e desafio ao texto ortodoxo que pretende ser objetivo, super-racional e textualmente distanciado. Abrir a vulnerabilidade implica visibilizar o “irracional,

---

<sup>25</sup> As imagens têm força para construir uma narrativa crítica, capaz de desmascarar as diferentes formas de colonialismo contemporâneo. As imagens são mais do que palavras, no contexto de uma evolução histórica que hierarquizou o textual em detrimento das culturas visuais, que permitem captar os sentidos bloqueados e esquecidos pela língua oficial. (CUSICANQUI, 2010, p. 5, tradução nossa)

particular, privado, e subjetivo”, em contraponto com o racional, universal, público e objetivo.<sup>26</sup>

Se a escrita pudesse traduzir a postura na qual me coloco para escrever esse texto, seria a tentativa de trazer o leitor para o movimento do corpo da dança, da poesia, da experiência da oralidade que entende a fala dos corpos sem a interlocução e interpretação da escrita que não pode ser fidedigna sobre o que fala meu corpo. Para trazer o leitor mais perto do corpo que dança, compreende-se que:

Além disso, para Jones, Adams e Ellis é possível escrever autoetnografia com diferentes características: (1) imaginativo-criativa: representa o tipo mais inovador e experimental, publicações neste estilo têm incorporado poesia e diálogos performativos baseados na autobiografia dos pesquisadores; (2) confessional-emotiva: diferente da escrita convencional e científica, esta abordagem busca expor detalhes que provocam reações emocionais nos leitores; (3) realista-descritiva: este estilo busca descrever a experiência do pesquisador por meio de uma narrativa, integrando detalhes que auxiliam o leitor a reconstruir em suas mentes a realidade descrita; (4) analítico-interpretativa: é uma abordagem acadêmica típica comum na pesquisa em ciências sociais, que tende a suportar a análise e a interpretação sociocultural.<sup>27</sup>

Fiz um recorte nos aspectos: imaginativo-criativa e na realista-descritiva porque o próprio refazer das danças negras africanas no Brasil se deu sobre estas perspectivas de recontar e refazer os conhecimentos trazidos em corpos distintos, por mais que houvessem tentativas para apagar esse conhecimento.

No caso da experiência da escrita, me aproximo no que habita a criação, tendo o ritmo como condutor dessa produção. Ao trazer para perto aquilo que contrapõe o discurso colonial:

---

<sup>26</sup> Jones, SH; Adams, TE; Ellis, C; Oliveira, MAO; Jaramillo, NJ. HANDBOOK OF AUTOETHNOGRAPHY (Coleção Queer). 2013. Left Coast Press, Walnut Creek: 736p. ISBN: 978-15-98746-00-6. <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-311X2015000601339](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-311X2015000601339)> Acesso em 04/07/2017.

<sup>27</sup> Jones, SH; Adams, TE; Ellis, C; Oliveira, MAO; Jaramillo, NJ. HANDBOOK OF AUTOETHNOGRAPHY (Coleção Queer). 2013. Left Coast Press, Walnut Creek: 736p. ISBN: 978-15-98746-00-6.<[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-311X2015000601339](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-311X2015000601339)> Acesso em 04/07/2017.



A autoetnografia tem sido utilizada, dessa forma, para criticar discursos dominantes e hegemônicos, pautados no poder da colonização ocidental, como, por exemplo, o discurso biomédico, no qual narrativas autoetnográficas de pacientes desafiam o discurso médico que exclui a experiência de seus corpos. O corpo oferece o nexo epistemológico e ontológico, para a emergência de novos *insights*, é o ponto zero da percepção, o centro onde se define o horizonte do eu. Afirma Pelias, no capítulo *Writing Autoethnography*, que: “escrevendo sobre mim eu falo a partir do corpo, é uma escola sintonizada no visceral e somático, meu corpo e minha mente trabalham como numa orquestra, como o lugar onde a história é gerada internamente, somaticamente, para se manifestar externamente, semanticamente; eu sou meu corpo falando”.<sup>28</sup>

No percorrer dessa escrita será muito importante entender a dança enquanto fala e memória do corpo, o que se relaciona com o fazer da oralidade negra africana, onde a dança tem lugar sagrado. Para trazer todos para perto dessa experiência, eu lhes convido a dançar para que possam refazer e recontar essa história.

Ao ser pesquisadora, reconheço a impossibilidade de ser parte, de ver de um lugar que está de fora. Embora, com o passar do tempo, eu comecei a assumir a responsabilidade de realizar a roda. E como toda formação de grupo, passamos por conflitos de cobrar presença e responsabilidade dos mais presentes, atravessados por questões distantes da ancestralidade que tanto reivindicamos na atualidade. Mais uma vez, recorri às lembranças sobre como estar junto, sobre a saudade do meu lugar. Ninguém disse que seria fácil, apesar do nome ser brincadeira, durante essa formação tive que tomar decisões e assumir posturas de uma mestra, posição que ainda não me sinto digna. Muitas vezes eu só queria chegar à brincadeira e poder dançar como fazia nas rodas em São Luís. Mas aqui comecei a entender as responsabilidades que me foram dadas, como mulher maranhense representante do Tambor de Crioula com algum entendimento para dar continuidade a sua existência num território distante. Em alguns momentos eu me senti com a responsabilidade que outrora carregaram meus antepassados,

---

<sup>28</sup> Jones, SH; Adams, TE; Ellis, C; Oliveira, MAO; Jaramillo, NJ. HANDBOOK OF AUTOETHNOGRAPHY (Coleção Queer). 2013. Left Coast Press, Walnut Creek: 736p. ISBN: 978-15-98746-00-6.<[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-311X2015000601339](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-311X2015000601339)> Acesso em 04/07/17.

quando trouxeram da África suas resistentes memórias presentes no corpo que nos aproximam até hoje em forma de movimento.

O estudo foi realizado junto ao grupo Baiei na Bahia, localizado na cidade de Salvador, acompanhando trajetórias, relações religiosas e afetos que foram construídos durante esses três anos. O grupo tem cerca de dez pessoas que assumem responsabilidade e não é possível precisar o total de pessoas que fez parte das rodas durante os encontros. O território da brincadeira tem como referência a minha casa, que se tornou morada dos Tambores, ponto de encontro para demais questões do grupo e fica na praia onde o tambor brinca e cumpre obrigação em forma de promessa junto à festa de Iemanjá no bairro do Rio Vermelho.

A ideia de território apontada aqui, nem sempre está relacionada ao espaço de poder que pertence a alguém, mas ao que carregamos no corpo como espaço de territorialidade como memória e lembrança daquilo que outrora nos foi tirado, não reivindicamos um território como espaço de poder, mas como “processo subjetivo de conscientização da população de fazer parte de um território, de integrar um território” (ANDRADE, 1998, apud MARQUES 2014). Nesse sentido:

Com o intuito de entender a relação entre a identidade e o pertencimento do sujeito à terra a qual vive, é preciso entender melhor os conceitos de território e territorialidade. O primeiro traz consigo duas conotações: uma material e outra simbólica. A primeira se dá pelo viés da dominação jurídico-política da terra inspirando terror e medo, especialmente para os dominados. Na segunda ideia o território inspirará uma identificação com caráter positivo e com a efetiva apropriação. (HAESBAERT, 2004)

O ato de tornar-se apropriado desse espaço faz desta adaptação uma simbólica forma de pisar em terras alheias, traz consigo sementes para plantar e aprendizados para se colher. Essa nova terra que nos alimenta, se torna parte de nossos corpos, uma nova mãe terra onde jamais seremos ingratos, assim nos incorporamos desse lugar em uma recíproca troca de afetos.

Os sujeitos da pesquisa em parte foram os moradores do Alto da Sereia e demais pessoas espalhadas pela cidade que integram o grupo, assim como

os transeuntes que ouvem o chamado do tambor. Nossos encontros propuseram estudos em tempo integral durante as realizações da brincadeira no período de 2015 a 2018 para diversas investigações.

Como procedimento, utilizou-se entrevista com perguntas direcionadas aos processos de transmissão dos conhecimentos da ancestralidade, que relacionarei com as questões epistemológicas da decolonialidade, com enfoque na desobediência e rebeldia para aprender novas formas de reaprender. As entrevistas com roteiros estruturados permitem a descrição individual com a compreensão das especificidades culturais mais profundas dos grupos.

#### **4. O ALTO DA SEREIA**

Ao me debruçar sobre o terreiro em que pisa o tambor de Crioula, reflito aqui, sobre sua interação com o novo espaço nessa reterritorialização. Sobre os corpos e seus movimentos, as inter-relações no reencontro ancestral e as ações da comunidade do Alto da Sereia e Baiei na Bahia.

Entre Rio Vermelho e Ondina, o Alto da Sereia<sup>29</sup> fica na divisa dos bairros, fotos antigas mostram que o governo abriu uma estrada separando o Alto da Sereia do Alto de Ondina, depois da tentativa falha de fazer uma

---

<sup>29</sup> De acordo com o site do governo, o Ministério de Desenvolvimento Social (MDS) realizou um levantamento que identificou o Alto da Sereia como uma comunidade remanescente quilombola urbana. Porém, muitos moradores desconhecem a história do início da sua ocupação.

estrada por fora do morro dando continuidade à Avenida Oceânica. Na minha chegada, encontrei vários contadores de histórias que me levaram para o mundo daquela comunidade. Antiga pedreira que abrigou uma suposta família de africanos e a gruta de Iemanjá. Nunca pensei que minha ligação com essa entidade religiosa seria tão forte, ao passar do tempo fui percebendo a força dessa devoção. Encontrei também registros muito significativos, na dissertação de mestrado de Zorzo, Francisco Antônio sobre “práticas de controle do espaço em um assentamento intraurbano”, que teve como campo de estudo o Alto da Sereia. Nesse registro, pude notar o quanto a memória oral ainda é preservada.

Conforme as informações do texto, antes mesmo da virada do século XX, o morro era isolado do bairro do Rio Vermelho, passando da Praia da Paciência. Segundo Zorzo (1994, p. 38): “Os primeiros atraídos pelo morro de pedra debruçado sobre o mar foram alguns pescadores que possivelmente iniciaram a ocupação na parte do morro que pertencia a uma fazenda. O lugar se chamava Canzuá, Canzuaré, ou ainda Alto do Canzuá”.

Canzuá é um nome comum aos jongueiros na música cantada que pede licença à rainha do mar, esse nome também foi dado ao meu antigo grupo de capoeira do Maranhão por meu mestre, nome esse que eu também viria a assumir mais tarde para meu grupo em Salvador.

Uma moradora nascida no lugar (M.,68 anos) confirma a ideia da existência de pescadores ao falar da chegada de sua família no Canzuá: “Meu pai comprou a palhoça na mão de um pescador, no nº 17. Depois minha avó vendeu a pensão no Curriachito” (no centro da cidade). Segundo ela, os antigos moradores “eram muito unidos, como uma família só, aqui era uma antiga colônia de pescadores”. (ZORZO, 1995, p. 39)

Outra importante referência sobre a primeira ocupação do morro é descrita pelo morador Lidicio Lopes, antigo morador do bairro e que gostava de pescar com seu pai naquelas pedras. Assim relata o morador:

“Eu não sei ao certo de onde vem esse nome, um senhor muito velho me contou que quando ele era menino, ali era mata fechada, muita gente não passava por ali, que diziam que era mal assombrada, ali

existia uma casa muito velha que era morada de africanos, chamavam de Canzuá.” (ZORZO,1995, p. 32)

Não há informações precisas da ocupação inicial do morro, sua memória primordial ainda persiste em algumas vielas nas quais se acomoda um morador antigo que pode contar as histórias do lugar. Os pescadores conquistaram o direito de morar apenas na parte que está de frente para Ondina. Além de Canzuá, o morro viria a ter outros nomes, como o Alto do Bibiano. Vejamos o que diz o texto:

Fruto de divisões sesmarias desde o período colonial, duas propriedades aforadas dominavam o morro no início deste século: a metade mais valorizada e voltada para a Paciência (Rio Vermelho) fazia parte da chácara da família Matos (cuja residência já aparece em foto em 1860) e a outra metade, a da fazenda Areia Preta que era patrimônio de Bibiano Campos. A fazenda se estendia até Ondina, tendo como sede o “sobrado de frente para a bacia das moças”, um pequeno estuário na praia de Ondina transformado em porto pelos pescadores. (ZORZO, 1995, p. 40)

Por diversas vezes, tentei imaginar como seria a imagem da comunidade antes da construção da Avenida Oceânica, sempre que nos sentávamos para contemplar o lindo pôr do sol que boa parte do ano cai sobre Ondina.

Essa primeira ocupação do Alto foi feita por pescadores que também eram operários em obras vizinhas com o grande crescimento comercial do Rio Vermelho, famílias que conquistaram o uso desse espaço em troca de trabalho e alimentos com antigos donos da fazenda na parte menos habitada e desvalorizada, segundo o texto, só existia ligação do Rio Vermelho até Ondina pela praia. Aponta o texto que:

O Governo da Bahia promoveu intensa remodelação da cidade na segunda década do século XX. Neste movimento de modernização a estrada da Barra ao Rio Vermelho era anunciada como “menina dos olhos” de J.J Seabra. A inauguração desta estrada, a Avenida Oceânica, fez parte do coroamento da cerimônia do Centenário de Independência da Bahia. Depois da abertura da estrada, o morro ficou separado do entorno pela pista, em cuja borda surge a nova faixa de ocupação. (ZORZO,1995, p.41)

Com a valorização desta área, pessoas com bastante poder aquisitivo, diferente dos moradores originários, vieram se assentar nesta parte. “A obra da avenida trouxe uma nova ligação com a cidade de Salvador com o Rio Vermelho fazendo uma “reviravolta progressista” na orla marítima”. (ZORZO, 1995)

Da década de 1930 até os dias de hoje, o Alto da Sereia continua sendo alvo de constantes especulações imobiliárias, a comunidade localiza-se em lugar privilegiado, muitos arranha-céus estão sendo construídos fora e no entorno da comunidade, assediados e sem saber o verdadeiro valor do imóvel, os moradores vendem suas casas a preços simbólicos e se mudam para comunidades periféricas bem afastadas da orla central.

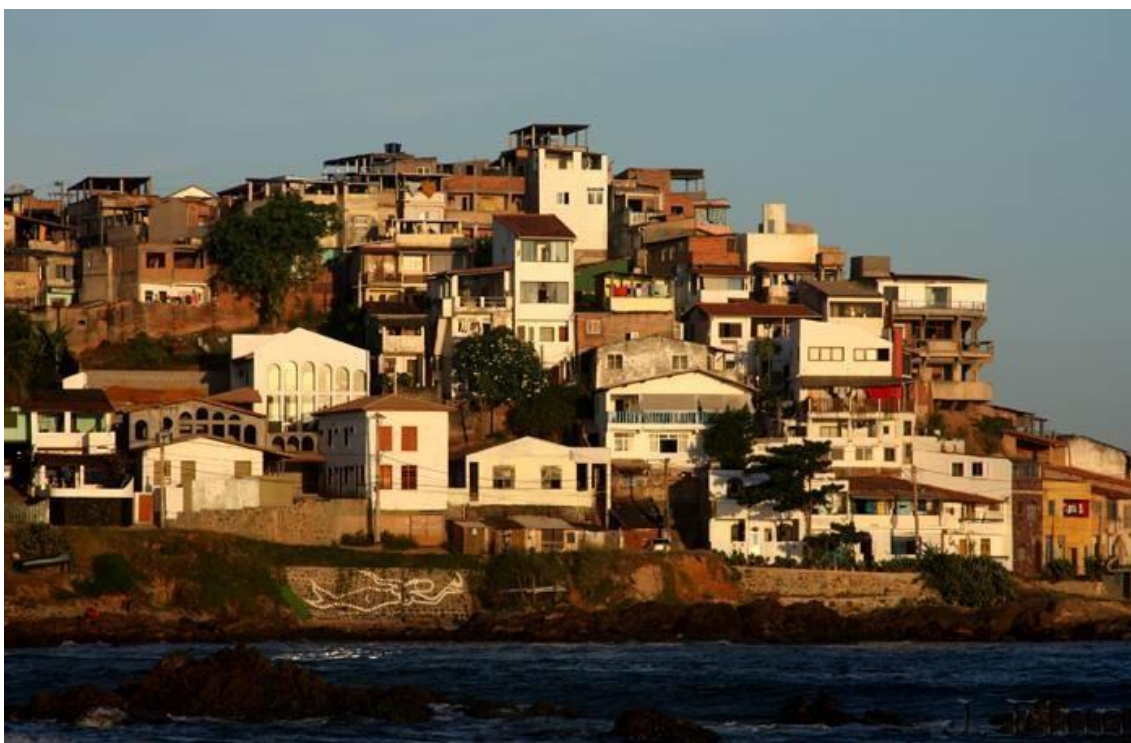


Figura 4 - Foto: Google maps – Comunidade do Alto da Sereia

Com a revitalização em 2014 do bairro do Rio Vermelho e a crescente valorização dessa área, boa parte da frente do morro, principalmente a área que está de frente para o mar, já foi tomada por prédios comerciais, grandes lojas de automóveis, pousadas e restaurantes, o que vai cercando e deixando a comunidade concentrada mais ao topo do morro.

Em 2005, logo que cheguei a Salvador comecei a fazer parte do grupo Eu Quero é Prova, sob a direção do artista Denny Neves.<sup>30</sup> O grupo realizava um cortejo com o maracatu vestido com roupas de plástico com o tema ‘Somente Flores para lemanjá’. No meu segundo ano de participação fiz uma carta e coloquei no balaio de flores, pedia uma casa de frente para o mar com valor que pudéssemos pagar. Parece que seria pedir demais, contudo, meu pedido foi alcançado e em troca prometi fazer sete anos de cortejo seguindo as obrigações do projeto Somente Flores. De alguma forma, foi essa relação com lemanjá que me trouxe para a comunidade do Alto da Sereia que se localiza entre a praia da Paciência e a Praia da Onda, reconhecida pelos moradores como Praia Grande, ao lado da festa de lemanjá, o que facilitou para se tornar esse o lugar de encontro e de morada para os instrumentos e roupas do grupo.

Mudei-me para o Alto da Sereia no dia 9 de junho de 2007 e logo passamos a ter interação com a comunidade, pois o pai de minha filha, funcionário do Ministério do Meio Ambiente com escritório no Alto de Ondina, teve iniciativa em ajudar a comunidade na criação do estatuto e da Associação de moradores do bairro.

O lixo também era um grande problema para os moradores, pois os restaurantes locais depositavam seus lixos orgânicos no mesmo contêiner dos residentes que ficava localizado na porta de uma das moradoras. Nós nos articulamos, conversamos com a prefeitura para mudar os coletores de lugar. Mesmo com o deslocamento não foi fácil convencer as pessoas que já estavam acostumadas a deixar o lixo naquele espaço. Com o passar do tempo essa ação foi se regularizando e o antigo ambiente que se colocava lixo passou a ser um espaço arborizado. Minha interação com a comunidade se deu de forma mais lenta, mas como tinha minha filha que era pequena e na medida que ganhávamos confiança para ela subir e brincar sozinha, passei a conhecer seus colegas e conseqüentemente os pais de seus amigos. A comunidade é muito linda, rodeada de piscinas naturais, de frente para um mar azul e farto que serve de sustento para muitas famílias que pescam, atividade quase que predominada por homens nessa região. Muitas pessoas, principalmente estudantes de artes fazem parte da comunidade, provavelmente por estar

---

<sup>30</sup> Artista pernambucano, atual professor de danças brasileiras na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia.

localizada bem perto da Universidade Federal da Bahia. Com a mudança do amigo e estudante de dança Thulio Guzman<sup>31</sup> para a comunidade em 2009, passei a ter um vínculo maior com a Rua Aiocá, nessa época ainda encontravam-se alguns pontos de tráficos, adolescentes e jovens adultos que enveredam no mundo do crime arrebatados pelo mundo consumista, porém não ofereciam risco para os moradores, mas de qualquer forma as crianças continuam expostas a ter contatos com essa situação. A casa Azul é um espaço que fica na Rua Aiocá cedido por um morador que passou a receber artistas com propostas para dar aulas para as crianças. Minha primeira experiência na casa foi com a Dança, comecei a dar aula de maculelê com duas amigas percussionistas que moravam na Meirice, Jorgina e Thalita, com o passar dos encontros, para dar aula para as crianças iniciamos um trabalho de criação musical que deu origem à banda Pé de Moça, grupo de mulheres percussionistas que encontraram no morro inspiração para criar e compor.

A comunidade foi fonte de inspiração para muitos que passaram por aqui, cenário de clipes, filmes e novela, tanta a beleza do lugar. Durante meus processos de estágio na graduação em Dança também escolhi a casa Azul para desenvolver minhas atividades de estágio, outra iniciativa que trouxe para a comunidade foi o projeto da Pró-reitoria de Extensão da UFBA Oya Bumba,<sup>32</sup> que culminou no processo de criação do Alto do Boi, que foram apresentadas nas vielas da comunidade. O projeto realizou oficinas como a de samba de roda, que aconteceram em todas as ruas. Pude perceber que essa atividade em especial foi a que mais me aproximou das mulheres mais senhoras com as quais eu não falava. Fiquei muito feliz quando os moradores me paravam para perguntar que dia ia ter samba, em especial, as crianças sempre me perguntam: “Que dia vai ter boi?”. Oya Bumba foi a minha primeira tentativa de perceber a relação da Bahia com o Maranhão pensando nas relações de parentesco entre as manifestações, talvez porque aqui tenha encontrado algo muito familiar como o que vivenciava em São Luís. E nesse processo de

---

<sup>31</sup> Morador do Alto da Sereia há oito anos, natural de São Domingos do Araguaia - Pará, mestre em Dança pela Universidade Federal da Bahia e estudante do curso de Doutorado em Artes Cênicas pela UFBA.

<sup>32</sup> Edital PROEXT/Programa Vizinhanças 2014-2015, nº01.



entender os diversos movimentos do corpo, ao dançar boi de zabumba e samba de roda, sentia estar fazendo quase o mesmo movimento ou seja, o meu corpo responde ao samba de roda e reconhece no samba o tambor de crioula, e vice-versa. Ambos estão no meu corpo como uma memória dançante e o mesmo acontece quando observo outro corpo dançando, vejo, por exemplo, ao observar as Ganhadeiras de Itapuã<sup>33</sup>, quando dançam Dona Raquel, o pé ligeiro ao correr a roda que me traz a lembrança dos bailados do boi de zabumba, boi mais antigo do Maranhão.

Uma outra referência importante sobre o Alto da Sereia é o grupo de Capoeira N'zinga que há 12 anos mantém aulas de capoeira angola e ensinamentos da cultura banto para toda a comunidade, além de outras atividades interativas como roda de poesias e cine sereia. Ao passar pela rua do meio somos arrebatados pelo soar dos berimbaus, uma musicalidade que convida a entrar e participar da roda. Entre seus princípios está enfatizado principalmente, a luta contra o racismo e a opressão feita de forma coletiva, com base na solidariedade e enfrentamento. As mestras Janja<sup>34</sup>, Paulinha<sup>35</sup> e o mestre Poloca<sup>36</sup> são os fundadores da instituição com ramificações do grupo em outras cidades e países.

Outro acontecimento que me chama bastante atenção desde que cheguei aqui é o caruru<sup>37</sup> realizado por uma moradora quituteira chamada

---

<sup>33</sup> Ganhadeira nome dado a mulheres negras que no século XIX e início de século XX compravam peixes na mão dos pescadores locais e vendiam em seus balaies como sustento familiar. O grupo musical surgiu em 2004 nos terreiros da casa e Dona Cabocla, referência do samba e também ganhadeira de Itapuã.

<sup>34</sup> Professora da Faculdade de Educação e do Bacharelado de Estudos de Gênero e Diversidade -BEGD/NEIM da Universidade Federal da Bahia - Faced/UFBA. Pesquisadora nos grupos de pesquisa: A Cor da Bahia (Programa de Pesquisa e Formação em Relações Raciais), Cultura e Identidade Negra na Bahia (UFBA), Rede Cooperativa de Pesquisa e Intervenção em Informação, Currículo e Trabalho/Redpect (UFBA) e Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher (NEIM/UFBA). Professora do Doutorado Multi-institucional e Multidisciplinar de Difusão do Conhecimento/DMMDC-UFBA.

<sup>35</sup> Paula Cristina da Silva Barreto nasceu em Vitória da Conquista, é socióloga, professora da Universidade Federal da Bahia.

<sup>36</sup> Paulo Barreto é geógrafo e arte-educador.

<sup>37</sup> Manifestação religiosa muito forte no candomblé da Bahia, a comida é oferecida aos irmãos gêmeos chamados de ibejis, costuma acontecer a partir do mês de setembro. O caruru é feito

Dona Lourdes que vende seus produtos na praça em frente à Praia Grande. O caruru é um acontecimento muito forte na Bahia que está relacionada ao preparo do quiabo, verdura africana preparada em rituais religiosos em especial aos orixás crianças conhecidas como ibejís, depois de pronto, o caruru é oferecido a sete meninos e depois a comida é aberta para todos os que aparecerem, este acontecimento se dá durante todo mês de setembro e outubro em muitos lugares da cidade. Dona Lourdes realiza a festa no mês de dezembro, durante o ano ela economiza e também solicita doações, patrocínios para a contratação de equipamentos para as brincadeiras, alimentação e compra de presentes para as crianças. Nesta festa também acontece apresentação de dança pelos jovens da comunidade que como todos os jovens estão fascinados pelo “pancadão” das batidas de funk e do pagode.

O estacionamento em frente à Praia da Onda, que faz ligação com a Rua Pedra da Sereia é ocupado há 35 anos por Dona Lurdes que teve o seu local de trabalho ameaçado pelo projeto de revitalização da orla, realizado pela prefeitura que visa construir uma estética antipopular, projetando uma sala comercial com preços impopulares para ser alugada no mesmo local.

Procurada por Dona Lurdes para frequentar as reuniões que aconteceriam sobre o projeto arquitetônico da prefeitura, penso na possibilidade de construir com as atividades do Tambor de Crioula e as outras atividades oferecidas por Dona Lurdes e outros moradores do bairro o reconhecimento do local como um espaço cultural, para talvez reverter a proposta que pode vir a ser executada sem o consentimento dos moradores do bairro.

Reconheço tal fato como “problemática” que desfavorece as questões de caráter identitário no bairro, entendo que a comunidade deixa de saber sobre seus direitos, uma vez que não reconhece sua identidade de colônia de pescadores ou quilombo, pois não compreende que o Estado a legitima, este pertencimento lhe dá o total direito de terras, impedindo que grandes especulações imobiliárias aconteçam.

---

com quiabo, camarão e temperos, primeiro é oferecido a 7 meninos e depois para a comunidade.

Esse é um aspecto importante, reativar experiências comunitárias através da manifestação do Tambor de Crioula que se desenvolve como ação política e representa o arquétipo de sua ancestralidade através das histórias de luta de resistência dos escravizados contra os senhores de terra. “A plena expressão cultural que traz a conscientização política é necessária para a libertação do povo.” (RIBEIRO JÚNIOR, 1982, p. 38) Confrontar as heranças coloniais alienantes da escravidão, ainda muito presentes nas relações de poder estabelecidas até hoje, trata-se de um fenômeno especialmente significativo para pensar abordagens não colonizadas. No que se refere a esse tema, Santiago Castro-Gómez nos diz:

Colonialidade faz referência às gerências do colonialismo mesmo depois que ele desaparece. O racismo é uma herança colonial, bem como certos modos de paternalismo e o machismo. Há uma série de heranças que persistem mesmo após o colonialismo.<sup>38</sup> (CASTRO-GÓMEZ, 2014)

O racismo também pode ser observado nas arquiteturas de poder, nessas obras que garantem a ocupação do espaço público pelo setor empresarial e tiram o espaço de sobrevivência da população pobre.

---

38

SANTIAGO, Castro-Gómez:  
<[http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=5784&secao=459](http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=5784&secao=459)> Acesso em 26/08/17.

## 5. FESTA DE IEMANJÁ NO ALTO DA SEREIA

Em 2001, grávida da Ianô, minha única filha, já bem perto do parto, estive na Casa Fanti em uma festa para Iemanjá. Tia Zezé que é ekedi<sup>39</sup>, pessoa que tem cargo escolhido por um orixá para ser cuidador na Terra, me levou até Iemanjá para que a mesma abençoasse minha barriga. Quinze anos depois, minha filha ao consultar o ifá<sup>40</sup> na Bahia para saber qual seu orixá de cabeça, coincidentemente, descobre que é filha de Iemanjá.

Acompanhando o ritual há 12 anos, a festa de Iemanjá em Salvador acontece na madrugada do dia 1 de fevereiro e perdura durante todo dia 2. O ritual se inicia com a saudação do orixá feminino das águas doces, Oxum<sup>41</sup> no Dique do Tororó, lagoa represada e cartão-postal da cidade, onde há estátuas gigantes de alguns orixás dentro da lagoa, utilizada como espaço sagrado para os adeptos, depois a festa continua no bairro do Rio Vermelho. A partir das 5 horas da manhã vai se formando uma fila para a entrega de presentes, pedidos e promessas na casa de Iemanjá. Durante a manhã, muitas casas religiosas montam seus espaços na praia, com tendas organizadas para passar o dia. Uma roda é formada e começa um xirê<sup>42</sup> para a saudação dos orixás, em especial a rainha do mar. Seu nome tem origem no idioma iorubano “Yèyé omo ejá”, que significa “Mãe cujos filhos são peixes”. É o orixá das águas doces que mora nas águas salgadas. A divindade é conhecida por diferentes nomes no Brasil: Dandalunda, Inaé, Ísis, Janaína, Marabô, Maria, Mucunã, Princesa de Aiocá, Rainha do Mar, Sereia do Mar, entre outros. No sincretismo religioso essa associação entre a cultura religiosa africana e os ritos católicos realizados no Brasil, Iemanjá representa a Nossa Senhora dos

---

<sup>39</sup> Ekedi, equede, ajiô e makota são nomes dados de acordo com a nação do candomblé para um cargo feminino de grande valor: a de "zeladora dos orixás". É o equivalente feminino dos ogãs, sendo escolhida e confirmada pelo orixá do terreiro de candomblé.

<sup>40</sup> Ifá é o nome de um oráculo africano. É um sistema divinatório que se originou na África Ocidental entre os yorubás, na Nigéria. É também designado por Fa entre os Fons e Afa entre os Ewés.

<sup>41</sup> Orixá feminino do Candomblé, mãe do ouro e das riquezas, também é a divindade da fertilidade, tem o dom da adivinhação e de sabedorias alimentícias.

<sup>42</sup> Xirê é uma palavra Yorubá que significa roda, ou dança utilizada para evocação dos Orixás conforme cada nação.

Navegantes, Nossa Senhora da Conceição, Nossa Senhora das Candeias, Nossa Senhora da Piedade e Virgem Maria.



Figura 5 - Foto Google Maps, imagem da festa de lemanjá.

Creio que a representação da Igreja Católica com imagens de santos brancos está sempre atravessando de algum modo as práticas religiosas de matriz africana, forma de associação que dá lugar aos santos católicos, invisibilizando as entidades religiosas negras. É comum ver lemanjá, uma mulher negra de peitos fartos, ser substituída por uma imagem de uma mulher branca de cabelos lisos. Com esse incômodo posto, passamos a fazer nossos estandartes com uma sereia negra, também realizamos uma oficina de grafite com as crianças da comunidade, pintamos uma grande imagem de uma sereia negra, com o objetivo de enfatizar a referência de lemanjá, uma mulher negra.



Figura 6 - Foto: Dandara Baldez, imagem da frente da casa-sede do grupo.

Acima a foto sobre a representatividade da mulher, da sereia negra como referência do símbolo do candomblé e dessa comunidade que também não se vê nas imagens construídas sobre sua própria identidade. O Tambor de Crioula, falando-se da questão religiosa, acontece com alguns aspectos semelhantes. O Preto Velho e o Averequete são representados por São Benedito, que nesse caso é um santo negro, porém carrega a ideia do sagrado aceito e imposto por linhas de poder ainda colonialistas das igrejas católicas que só aceitavam essas brincadeiras se cultuassem as divindades reconhecidas pela Igreja.

## 6. PROCESSOS DE DESTERRITORIALIZAÇÃO E RETERRORIZAÇÃO

O território é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma. Ele é o conjunto de projetos e representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos. (GUATTARI e ROLNIK, 1986, p. 323)

A experiência de habitar em vários lugares age sobre a minha subjetividade enquanto indivíduo desterritorializado e esta desterritorialização é como carregar no corpo todos esses territórios.

Nesse momento, sob influência da magia que é retornar ao meu lugar de nascimento, escolho meu diário de bordo como aporte para perceber essa sensação de travessias e um tempo que acompanha o corpo.

Depois de 14 anos distante do Maranhão, está sendo inebriante retornar a São Luís, parece que o tempo não passou. Quero reencontrar o que deixei, acontece em mim uma grande euforia e algumas vezes, me sinto como se não tivesse mais lugar, o tempo não para, e o que aqui deixei também se transformou. Na chegada ao Bairro de Fátima, lugar que cresci, cumprimentava pelo caminho todos que conhecia, alguns não me reconheciam. (BALDEZ, 20/06/17, São Luís - MA)

Nesse momento aqui chove, e eu queria sair correndo pelas ruas sendo iluminadas pelos raios, isso traduziria o que sinto no momento. Rodeada pelos conflitos acadêmicos e pessoais, prefiro me entregar às lembranças de infância, momentos que passei na casa de minha avó. Acabo de chegar de uma festa de reggae, o que aqui é sinônimo de dançar a dois, fui ao bairro da Liberdade (lugar que treinei capoeira na adolescência) no bar do Cidinho com minha prima Concita. O reggae aqui também não é mais a mesma coisa, o estilo de música e o estilo de dançar, assim como os espaços ocupados para esse acontecimento também mudaram. Por isso, fomos ao bar do Cidinho que toca às segundas, o que agora é chamado de reggae de vinil das décadas de 1960 a 1990. Olho para o teto e sinto que não serei capaz de descrever tal sensação, sinto uma relação de passado e presente. Estando agora na cozinha da casa de minha vó, percebo que enfrento meus medos de forma mais serena, me sinto feliz de estar aqui escrevendo. Hoje pude lembrar no fazer da dança a sensação de dançar o reggae a dois, dançar com pessoas desconhecidas e conversar através da individualidade da criação do movimento. Realmente a sensação foi a de que voltei no tempo. Essa noite foi muito especial, visitar o lazer cotidiano das pessoas desse lugar que também é meu lugar em outro tempo. Sou uma

desconhecida nas festas, a curiosidade sobre eu estranha, corpo ausente que na dança se mostra familiar, não esqueci como se dança o reggae, isso faz com que me indaguem: “você é daqui?” Meu sotaque mais baiano do que maranhense demonstra que já estou afetada por esse outro lugar que também já faz parte de mim. São conflitos de diferentes territórios que carrego no corpo, mas que me fazem reencontrar comigo mesma e vivenciar o aqui, como se fosse antigamente. (BALDEZ, 20/06/17, São Luís - MA)

“Esse sentimento de pertencer ao espaço em que se vive, de conceber o espaço como *locus* das práticas, onde se tem o enraizamento de uma completa trama de sociabilidade é que dá a esse espaço o carácter de identidade.” (SOUZA, 2007, p. 138)<sup>43</sup>

Como parte de um processo de saída da minha cidade de nascimento para morar em outros lugares, percebo que o vínculo que nos une a determinados territórios estão sujeitos a mudanças, entendo que esse processo de desterritorialização em si, não emerge apenas de conflitos sociais ou étnicos. Pretendo construir uma linha sobre desterritorialização a partir dos deslocamentos da diáspora de danças negras conectadas com a tradição da ancestralidade que é oposta à tradição conservadora que pensa as estruturas fixas e muitas vezes dentro das relações do patriarcado, onde as mulheres não ocupam lugares de liderança, assim complementa Vaz:

Para este processo de reterritorialização ser mais completo e mais rápido em muito ajudam as diásporas, servindo como porto de abrigo a indivíduos desterritorializados. Segundo Haesbaert as diásporas correspondem a uma multiterritorialidade e na opinião de Ma Mung (cit. in HAESBAERT, 2004) retratam uma extraterritorialidade. As diásporas funcionam, assim, como uma ferramenta fundamental para a reterritorialização, para uma adaptação a novos territórios. (VAZ apud HAESBAERT, 2004)

Reconheço a multiterritorialidade como as várias informações que o indivíduo carrega no corpo, portanto correlaciono com a ideologia bantu, que tem a terra como lugar sagrado, princípios para cultivar a nova

---

<sup>43</sup> SOUZA, 2007 < <file:///C:/Users/acer/Downloads/298-1-636-2-10-20151116.pdf> > Acesso em 14/05/2017.



reterritorialização do Tambor de Crioula, já que a terra é o lugar que se planta e se colhe.

Dentre os referidos fatores de desterritorialização, sublinha-se a construção de uma nova reterritorialização, o que pode implicar em alterações pessoais, coletivas e espaciais. Dentro deste novo espaço, meu corpo reencontra memórias sendo revividas em um novo território, onde o Tambor fez a sua nova casa.

A noção de território aqui é entendida num sentido muito amplo, que ultrapassa o uso que fazem dele a etologia e a etnologia. Os seres existentes se organizam segundo territórios que os delimitam e os articulam aos outros existentes e aos fluxos cósmicos. O território pode ser relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio do qual um sujeito se sente “em casa”. (GUATTARI e ROLNIK, 1986, p. 323)

Desta maneira, consigo perceber uma relação no meu corpo que reconhece o tambor em outros espaços, pois meu corpo está conectado à terra assim como o tambor também está. Nós nos reconhecemos em qualquer espaço, pois somos atravessados por territórios que ultrapassaram os limites, propondo assim uma nova forma de se organizar dentro dos processos de reterritorialização.

O ronco dos tambores conhecido como pareia ou parelha ecoa forte e foi assim que reconheci aquela sonoridade. No dia cinco de julho de 2015, quando voltava para casa de carona com Baden Powell<sup>44</sup> para o Alto da Sereia no Rio Vermelho, comunidade de pescadores localizada em Salvador. Muito eufórica saí correndo do carro e desci a ribanceira que dava na praia. Lá estavam Alessandro Monaco<sup>45</sup>, Monica Freire<sup>46</sup>, Thyago Bezerra<sup>47</sup> e Leonardo Brasil<sup>48</sup> tocando ao redor da fogueira. A saudade era tanta que só agradecia muito, eu me sentia presenteada por poder dançar, pude saudar minhas memórias guardadas no corpo, há doze anos não dançava Tambor de Crioula.

---

<sup>44</sup> Professor de Educação Física, capoeirista, percussionista e participante do grupo Baiei na Bahia.

<sup>45</sup> Músico percussionista integrante do Bando Cumatê e brincante do grupo Baiei na Bahia.

<sup>46</sup> Cantora, percussionista integrante do bando Cumatê e brincante do grupo Baiei na Bahia.

<sup>47</sup> Cineasta, integrante do bando Cumatê e brincante do Baiei na Bahia.

<sup>48</sup> Percussionista, integrante do Bando Cumatê e brincante do Baiei na Bahia.

A saudade eivada de dor e lembranças de um território de origem motivou a rememoração e a ressemantização de mitos e contos da África, e motivou a emergência de formas variadas de expressão da experiência africana em outros territórios. Os “negreiros”, além de uma viagem de dor e tortura, foi também uma usina de produções de signos e criatividade. (OLIVEIRA, 2005, p. 174)

Ao me reencontrar com aqueles tambores também me aproximei das pessoas que o trouxeram, nosso primeiro contato se deu em outra brincadeira maranhense que o grupo praticava. Há doze anos morando em Salvador, pude observar a chegada de muitas outras manifestações populares vindas de outros estados, bem como a formação de novos grupos.

O Bando Cumatê é um grupo de pesquisadores e brincantes da cultura popular que vem propondo encontros no bairro de São Lázaro. Nas brincadeiras de Bumba Boi do Maranhão, aconteceu minha primeira aproximação com o grupo. Na noite que acontecia a festa do boi, fiz como se fazia nos encontros de boi em São Luís, cumprimentei os donos da casa, peguei meu pandeirão e fui para fogueira, fiquei conversando com os que ali afinavam seus instrumentos, quando Alessandro que era o puxador do canto chamou os pandeiros, o meu ainda não estava afinado, em seguida com mais dez minutos no fogo, estava pronto, me juntei aos demais tocadores, levantei meu pandeiro e comecei a tocar.

Nos encontros de boi, cada tocador fortalece o grupo em sintonia com os toques dos mais experientes. Acontece uma constante troca de tocadores no momento de afinar o couro, e nesses espaços acontecem os aprendizados, porém, ainda é pequeno o número de mulheres mestras, além disso, reconhecer suas sabedorias tem sido um processo também de resistência nesses espaços predominantemente masculinos.

No Maranhão o canto é predominantemente puxado por homens, lugar importante na hora de abrir e fechar a roda, pois nessa hora acontecem a

saudação para São Benedito<sup>49</sup>, Boiadeiros<sup>50</sup>, Averequete<sup>51</sup>, entidades de religiões afro-brasileiras que são homenageadas com tambor.

Lembrei-me de minha adolescência, quando eu entrava nas rodas do tambor de Mestre Felipe<sup>52</sup> observava a articulação de um grupo de mulheres que integrava outro grupo chamado *Mulheres Capoeiras*, do qual eu fazia parte, tentar tomar o canto dos homens e colocar um verso ou uma quadra rapidamente no intervalo da respiração do puxador. Esses mesmos grupos de mulheres se reuniam e estudavam os toques, mas só conseguiam realizar suas tentativas de assumir os três tambores dentro do grupo que faziam parte, e até hoje é raro ver mulheres à frente do tambor de crioula, tanto nos toques quanto nos cantos.

Os encontros em Salvador têm acontecido com o objetivo de repassar a brincadeira para que ela possa continuar. Com o passar do tempo esses encontros com o Tambor de Crioula têm proporcionado a formação de um novo grupo, com participantes do Cumatê, capoeiristas e demais pessoas que vão se identificando com a brincadeira, que chegam através do chamado do Tambor.

Momento que tive a oportunidade de dividir meus conhecimentos sobre a cultura popular maranhense, porém, entre os homens quando surgia alguma dúvida em relação aos toques ou troca da pele dos tambores, tinha que insistir e demonstrar o que sabia, minhas habilidades respondiam as questões e aos poucos também fui passando a ser ouvida.

Corria o mês de agosto de 2015 e foi preciso fazer um reparo no meião, a troca do couro foi marcada em minha casa. Tiramos o couro antigo e pegamos o couro novo que estava de molho. Na hora de fazer o corte falei que eram três partes e podíamos fazer com cinco, caso houvesse sobra de couro, Leco que é brincante do grupo, foi o primeiro a dizer: “Rapaz, acho que não é assim não!”. Insisti no que sabia. Minha memória não falhou e com minhas

---

<sup>49</sup> Santo negro católico, considerado o padroeiro do Tambor de Crioula.

<sup>50</sup> Entidade que representa um caboclo cultuado na Umbanda e em outras religiões afro-brasileiras.

<sup>51</sup> Entidade cultuada no Tambor de Mina e no Tambor de Crioula.

<sup>52</sup> Mestre de Tambor de Crioula.

habilidades de costura, fiz uma interpretação em um tecido, fiz cinco fendas e trançei, com as dúvidas esclarecidas fizemos a troca do couro e assim vão acontecendo as trocas de experiências.

Nos Tambores que acontecem na Praia da Paciência uma grande roda é formada, para que a brincadeira possa começar, sentamos em volta do fogo e ali mesmo começam as cantorias e apresentações “[...] Paro pra quenta/minha amiga, minha colega/paro pra quenta/de licença deu falar/parou pra quenta/tambor ta tocando bonito/paro pra quenta/vou dançar na beira mar/parou pra quenta”, tudo bem afinado, as coreiras vestem suas saias e o tocadores com seus tambores de couro prontos a soar, tudo acontece de maneira muito espontânea, nas coreiras percebo a força e a ancestralidade de mulheres com corpos diferentes, com identidades das mais variadas e atravessadas pelo tempo, mas o som do tambor e os movimentos destes corpos atravessam suas subjetividades da mesma forma. As umbigadas simbolizam a continuidade da dança sendo o ventre o lugar de gestação e nascimento.

A praia da Paciência é onde acontecem muitos encontros religiosos afro-brasileiros e foi o lugar que nosso grupo encontrou permissividade para realizar o tambor. Os primeiros encontros aconteceram na praia da Onda, nossa empolgação era tanta que não nos demos conta dos muitos prédios residenciais em nossa volta. Um dia, algum dos moradores chamaram a SUCOM<sup>53</sup> e por muita sorte o fiscal era maranhense, foi muito educado e nos aconselhou a mudarmos para a Praia da Paciência. Passava da meia noite, pegamos os tambores e as brasas para reacender a fogueira, rapidamente recomeçamos a brincadeira na Praia da Paciência e foi até o sol raiar, a partir daí, esse lugar passou a ser o lugar de encontros do grupo. A praia, porém, tem vários problemas de questões ambientais, existe uma nascente de água fluvial e, em contraste com isso, um esgoto a céu aberto. Mesmo assim, o ambiente é muito lindo, repleto de piscinas naturais e fonte de renda para vários moradores de comunidades próximas. Como não é uma área de grande

---

<sup>53</sup> A Superintendência de Controle e Ordenamento do Solo do Município (**SUCOM**) foi uma autarquia da Prefeitura Municipal de Salvador responsável por supervisionar, acompanhar, fiscalizar e planejar o cumprimento das normas relativas ao ordenamento do uso e ocupação do solo do Município de Salvador.

importância turística, os órgãos competentes até o momento não realizaram ações para a melhoria do local.

Creio que nas rodas as aproximações corporais acontecem de acordo com a percepção que vai se tendo da brincadeira. Existem aqueles que estão sempre mais preocupados com a religiosidade ou deixando de fazer algo por desconhecimento, outros se aprofundam querendo saber mais sobre a tradição. Porém, a dança e o canto proporcionam uma interação imediata com os corpos transeuntes na roda. Assim, quando essa percepção se transforma em apropriação é quando as pessoas se sentem parte do acontecimento para entrar na roda, é o que propicia o aprendizado. Embora fazer parte pode ser sentido em muitas esferas, desde sair da roda com a lembrança de uma música ou saborear uma comida são condições para entender essa experiência.

Durante o ano de 2016 tivemos cerca de 21 encontros na Praia da Paciência. Tivemos ainda uma oficina na Escola de Dança da FUNCEB e uma apresentação no evento Do Palco à Terra organizado pelos estudantes da FUNCEB no Teatro Xisto. A convite de amigos, realizamos dois encontros: um em Coutos e outro em Valença, no evento de Capoeira PermAngola 2017. No dia dois de fevereiro saudamos a rainha do mar, Iemanjá<sup>54</sup>, entidade religiosa iorubana em roda na praia da Paciência, santidade que vem ficando cada vez mais presente no ritual do tambor. No dia 04/02, a convite do Contra Mestre Guaxini, tocamos pela primeira vez na praia de Itapuã no evento Maré me Leva.

Ao longo dos encontros, o grupo de capoeira Maré de Março esteve bastante presente, tanto os que têm conhecimento sobre a brincadeira como os que querem aprender. Enquanto os tambores afinavam na fogueira, a ansiedade de aprender tocar era tanta que muitos sentavam ali junto da fogueira pegando fumaça na cara, mas tentando aprender o toque, para depois participar da roda de alguma forma. Para complementar a noite e não deixar a

---

<sup>54</sup> Entidade religiosa iorubana do candomblé.

roda parar, no intervalo do tambor os capoeiristas começaram a tocar samba de roda e assim ficávamos até o sol raiar realizando ambas as brincadeiras.

Na minha trajetória até aqui percebo que essa proximidade entre os capoeiristas e o Tambor de Crioula vem acontecendo de forma muito empática, além das semelhanças com o samba de roda, o Tambor de Punga tem características muito parecidas com a capoeira, forma de dançar existente até hoje nos quilombos do Maranhão. “O tambor é feito a foice, tocado a murro e dançado a coice”. Punga, além da tradução de umbigada, também quer dizer jogo. Ainda hoje é uma dúvida de muitos pesquisadores compreender como se deu o surgimento da mulher no tambor. Dentre algumas suposições está a que as mulheres eram induzidas a dançar na frente das senzalas para encobrir as lutas praticadas pelos escravos, a outra é o entendimento de que o tambor dançado só por homens aos poucos foi incorporando as mulheres, mas a punga se mantinha aplicando rasteira nos coreiros e coreiras, similar ao que é a capoeira hoje.

Aprendemos ao longo de nossas vivências que, uma das muitas relações dos tambores com o corpo que dança é a representação simbólica de uma gravidez, caso o tambor grande pare de tocar, ao ficar grávida a coreira é recebida pela roda de mulheres sendo cobertas por todas as saias.

Em minha percepção, a dança das mulheres tem um gingado todo sinuoso que parece que tomba, mas não cai, é um embalar das ondas, é transformar uma quase queda em círculos e no giro vencer a vertigem, uma espécie de disputa de quem mais gira para depois tocarem os ventres como entrega da dança. Qual será a grande importância de se engravidar de um instrumento que vibra e está apontado para a terra? Quais conexões essa terra pode propiciar ao ventre? Na terra estão nossos mortos e de lá renasce a árvore que faz essa ligação com o corpo que dança cultuando essas “divindades que significam um elo entre o passado e presente, celebrados os ancestrais divinizados para dar continuidade à tradição religiosa”. (MARTINS, 2008, p. 117)

No fazer encontros e pulsar danças não me deparo com respostas, mas o sentido que possibilita uma percepção da possibilidade de continuidade, corpos em movimentos na busca de suas memórias resistem e representam saudade do lugar do passado no tempo presente.



Figura 7 - Foto: Dara Vilela. 02 de fevereiro de 2016, Festa de Iemanjá.

No dia 31 de janeiro começamos os preparativos para o segundo encontro do Tambor de Crioula na festa de Iemanjá. No ano passado pensamos em fazer uma tocada porque os tambores tinham acabado de chegar e sempre participávamos da festa do dia 2 de fevereiro com alguma manifestação popular, porém, agora parece que o tambor começa a criar uma identificação mais forte com Iemanjá, entidade sagrada feminina do candomblé.

Saudar os da terra em que pisam. Saudar os mortos, esses são princípios muito presentes na cultura bantu. Observemos o que diz Eduardo:

O corpo é uma filosofia ao mesmo tempo atado à contingência biológica que nos unifica e à diversidade cultural que nos fragmenta. É, pois uma filosofia que não privilegia o cognitivo e não ratifica uma cultura que produz universalidades generalizantes. O corpo está profundamente ligado à terra e este vínculo remete à cultura africana que lê essa relação de pertencimento a partir da ancestralidade. (OLIVEIRA, 2005, p. 192)

Posto isto, o Tambor de Crioula transborda constantes produções de sentidos, seu contexto social e político primeiramente territorializado no Maranhão, assume novas características na adaptação na cidade de Salvador e não é apenas uma mudança nas condições binárias. A produção de sentidos se dá justamente pela forma de deslocamento, o nascimento de um novo lugar é como um rio que abre caminhos necessários para a fluidez de sentidos na resistência com a ancestralidade.

Nesse movimento de desterritorialização, ao mesmo tempo em que posso matar a saudade do Maranhão na celebração do meu território, acontece uma nova reterritorialização, um sentimento de encantamento das pessoas que passam a cultuar o Preto Velho e São Benedito através da dança. A manifestação traz, sobretudo, uma imagem do território, saudade do lugar que faz parte das minhas lembranças que se concretizam através da roda.

O processo de deslocamento e desterritorialização como um meio de permanecer sem o isolamento proposto pelo território, visto que uma das elaborações do conceito da palavra Estado está vinculada ao poder de apropriação não somente sobre o espaço, mas também sobre essa identidade. Assim, as travessias das brincadeiras propiciam uma rede atualizada de danças negras, na mistura de conhecimentos e aproximação de culturas em busca de novas identidades que não somente a proposta pelo Estado.



## 7. O GRUPO BAI EI NA BAHIA

Ao longo de três anos experimentando as práticas do Tambor de Crioula, formou-se um grupo que inicialmente levava o nome de Tambor de Crioula do Rio Vermelho.



Figura 8 - Foto: Dandara Baldez. Imagem do primeiro nome do grupo.

Passou a chamar de Baiei na Bahia. Nome inspirado na música que prevê como um oráculo seu acontecimento conectado ao território de origem.

“Baiei na Bahia  
baiei no Ceará  
eu baiei em Pernambuco  
Maranhão é meu lugar”

Mais precisamente no dia cinco de julho de 2015, foi feita a primeira fogueira que afinou os tambores vindos das comunidades quilombolas de Alcântara - MA para o Alto da Sereia - BA. Logo no início, antes mesmo de se formar um grupo, eu era apenas uma amiga e brincante que tinha conhecimento sobre o tambor, mas logo passei a contribuir com a transmissão dos saberes junto aos percussionistas que trouxeram a parelha e que tinham algum conhecimento sobre a dança.

Alessandro Mônico, puxador das brincadeiras, foi uma das pessoas que foi até o Maranhão, criou vínculos com o Tambor de Crioula de M. Amaral e trouxe o cantor e compositor Tião Carvalho que mora em São Paulo há muitos anos para batizar o boi de São Lázaro e também batizar a parelha. Com a partida de Alessandro para Brasília, as brincadeiras de boi deixaram de acontecer e a responsabilidade sobre o tambor ficou em minhas mãos.

Nos dois primeiros anos a curiosidade era tanta que se brincava até debaixo da chuva, mas ao passar do tempo fomos percebendo quem de fato se identificava com essa ancestralidade.

O tambor aqui se brinca no período da noite, passa a madrugada e na maioria das vezes amanhece. Essa é uma das primeiras barreiras, a resistência. Mas como os encontros se dão quase sempre aos sábados, facilita a participação daqueles que trabalham durante a semana.



Figura 9 – Foto: Vanessa Marins. Aniversário de um ano do grupo Baiei na praia da Paciência. 25 de julho de 2016.

No ano de 2016 o grupo também teve encontros bastante regulares, quase todos os sábados com o tambor, a capoeira, o jongo, o samba de roda e outros tambores transeuntes na cidade. Esse foi um momento de muitas transformações, muitos brincantes voltaram para suas terras ou foram morar em outro lugar, o grupo acabou sendo um lugar de passagem.

Hoje, percebo que, faz parte do grupo aquele que no dia estiver e contribuir para que o ritual aconteça e a partir do encantamento, contribui-se com as responsabilidades. A convivência com o grupo me ensinou durante esse caminhar que não se cobra responsabilidade de quem não tem.



Figura 10 - Foto: Dandara Baldez. Festa de virada do ano na praia da Onda, 1º de janeiro de 2016.

Com o surgimento de vários grupos de tradições populares sendo reterritorializados, muito facilmente pode se percorrer os caminhos da espetacularização, além de todas as modificações que ganham a manifestação para atender as necessidades de consumo, os ensaios e as apresentações passam a reduzir a experiência da ritualização dos corpos.

A maioria dos participantes do Tambor de Crioula é universitária, a comunidade não universitária do Alto da Sereia participa em menor número, acredito que isso aconteça por razão do maior nível de informação globalizada circular entre uma pequena rede de pessoas negras e não negras que hoje conseguem acessar esses espaços antes reservados para privilégios de poucos, por isso percebo que somos constantemente questionados por ocupar o espaço da universidade. Apesar disso, nossas referências continuam sendo as mesmas, a comunidade agora pode ser vista na universidade, é preciso emprete(Ser) esses espaços e deixar explícito que o fazer do Tambor continua

sendo o “mesmo”, independente do espaço que os corpos ocupem na sociedade.

Existem grandes dificuldades para resistir enquanto grupo, pois aqui não se trata de pessoas que cresceram participando dessa manifestação e mesmo se tivessem, acredito que teríamos os mesmos problemas. O relato dos mestres mais velhos corrobora na reflexão sobre a dificuldade de dar continuidade as tradições de matrizes africanas, devido a pouca participação dos mais novos na manifestação. O que poderia ser o futuro da existência desses costumes, enquanto formação do conhecimento da oralidade.

Por que crianças muito jovens gostam de funk e pagode? Os meios de comunicação no qual nos relacionamos, propagam essa linguagem de forma massificada, há um alto controle do que as comunidades devem consumir enquanto cultura, em qualquer esquina é fácil ter contato com essas linguagens. O samba de roda ou o tambor de crioula estão completamente em desvantagem em relação a essa divulgação, o que faz com que nossas crianças cresçam tendo mais contato com as produções contemporâneas que tem como foco principal a difamação da imagem da mulher.

Stela, que acompanha o tambor desde um ano de idade, gosta de Tambor de Crioula assim como também gosta de funk e pagode, aprende por imitação e principalmente por conviver no contexto da periferia onde acontecem essas danças. Tudo que envolve movimento do corpo ela gosta de fazer, quando Stela crescer e se continuar a fazer dança, acredito que ela possa escolher fazer apenas determinadas danças. Contudo, o contato com a multiculturalidade é muito importante para sua formação identitária, tanto quanto para sua formação crítica.

No ano de 2016 o Governo atual reformulou as Leis de Diretrizes e Bases da Educação retirando a obrigatoriedade do ensino de Artes, Filosofia, Sociologia e Educação Física. Caso a lei seja aprovada, Stela assim como muitas outras crianças não terão contato com essas linguagens nas escolas.

O espaço da roda como lugar alternativo de sobrevivência é espaço político de atuação da cultura popular que vivem uma realidade de quase inexistência. Por isso acredito na importância da continuidade do legado que traz o sujeito para a experiência do corpo que dança e falando em existência, temos que conhecer mais sobre a África que reside aqui, pois também somos

povos originários, entender nossas origens é o primeiro passo para construção de entendimento do corpo. E por isso a permanência dessas disciplinas como obrigatórias se faz importante na formação curricular.

Com a vinda das Caixeiros do Divino da Casa Fanti, realizamos uma roda de Tambor na casa de Iemanjá, esse foi um momento em que nos perguntávamos qual local poderíamos brincar além da praia da Paciência.



Figura 11 - Encontro realizado na Casa de Iemanjá com a presença das Caixeiros da Casa Fanti Ashanti e o Grupo Baiei na Bahia, junho de 2016.

Para realizarmos essa brincadeira na frente da casa de Iemanjá, pedi permissão aos pescadores e a uma senhora que vende cerveja. Entre os pescadores tem um senhor que todos chamam de Rasta, compro peixe na barraca dele há algum tempo e ele sempre me pede um CD de reggae do Maranhão. Depois que as Caixeiros se foram, até tentamos fazer o Tambor na colônia outras vezes, mas o local para fazer o fogo não favorece, na tentativa de acender o fogo com a ajuda dos pescadores, chegou a rachar o piso de cimento, muitas vezes a maré está muito alta, o que também não dá para fazer deste lado da praia, mesmo com a maré baixa seria impossível dançar na areia fofa.

Na comemoração do primeiro ano do grupo, estava acontecendo também no Alto da Sereia, o evento do grupo de capoeira N'zinga Chamada de Mulher, esse foi um dia especial, nas rodas de conversas com muitos visitantes ficamos sabendo da existência do Tambor em outras locais, como a Colômbia, por um grupo de mulheres que estavam na cidade em intercâmbio com a Universidade Federal da Bahia. Já sabíamos da existência do Tambor em muitos lugares, mas a Colômbia realmente foi surpresa.



Figura 12 – Foto: Vanessa Marins. 1º-aniversário do grupo em 25/07/2016.

Os formatos de grupo criado no cyber espaço também nos conectaram a informações muito valiosas sobre o mapa que vem sendo formado nos lugares no qual o Tambor acontece. Mas o encontro do Tambor de Crioula de Mestre Felipe e As Ganhadeiras aconteceram no Rio de Janeiro, ficamos sabendo através de uma foto de coreiro carioca que postou no grupo de Tambor de Crioula do Facebook da Bahia.

Não tivemos a oportunidade de presenciar as referências do samba de roda em Salvador entrar na roda de Tambor de Crioula, mas a imagem nos mostra a familiaridade do corpo na roda.

Chegamos a fazer duas apresentações em Itapuã, uma na praia localizada na Rua J e outra na Lagoa do Abaeté, onde estávamos com alguns

coreiros do Ceará que vieram para participar do Fórum Social Mundial e algumas participantes das Ganhadeiras de Itapua.



Figura 13 - Foto: Arquivo do grupo. Encontro do Tambor de Crioula de Mestre Felipe e Ganhadeiras de Itapua no Rio de Janeiro, em 2016.

Na foto acima, a forma de abrir os braços e receber a outra pessoa se relaciona com que Fu-Kiau chama de união, quando duas metades de um diamante se encontram, além de ser a oralidade de diferentes mulheres pretas que se reconhecem através da gestualidade ao entrar na roda.

Quando tocamos na primeira festa de Iemanjá com o Tambor de Crioula contamos com a presença da Ekedi da Casa Fanti Ashanti Maria José Meneses, Tia Zezé, que veio saudar seu orixá de cabeça. De meia-noite do dia primeiro até meio-dia do dia dois de fevereiro realizamos um roteiro de extensas atividades.





Figura 14 - Foto: Vanessa Marins. Festa de Iemanjá em 2016 na Praia da Paciência.

Foi a primeira vez que decidimos fazer uma indumentária para o grupo, pois ganhamos um pequeno auxílio por realizar trabalhos culturais relacionados ao meio ambiente, lembrando que minha obrigação com Iemanjá está relacionada ao Projeto Somente Flores. Falar de Orixá é falar de meio ambiente, mas temos sempre que fazer essa tradução aos que desconhecem que nossas práticas cultuam a natureza como Deuses.

A feijoada ficou pronta por volta das 22h e até 23h30 estávamos correndo para terminar de costurar as saias. O dia inteiro foi de muita demanda para participar da festa de Iemanjá, mas com a força coletiva tudo vai se encaminhando.

Nesse dia podemos agradecer a sabedoria de Tia Zezé, ao mostrar para Paulo a punga, nem eu que convivi muito tempo com ela, nunca tinha presenciado ela tocar tambor, e isso me mostra que o conhecimento das mulheres é muito amplo, mas elas trazem aquele conhecimento guardado sem ter a grande necessidade de expor o que elas sabem.



Figura 15 - Foto: Vanessa Marins. Festa de Iemanjá em 2016 na praia da Paciência.

Nessas trocas com outras pessoas que já tinham experiência de montar grupos de Tambor de Crioula fora da Cidade de São Luís, Tia Zezé tem uma vasta experiência na cidade de São Paulo com o grupo Cupuaçu que realizava várias atividades da manifestação maranhense.

Realizamos também um encontro com o Mestre Marcello do Tambor de Crioula do Ceará e que vem ser o mestre que iniciou a Cibele e também é filho da casa de mestre Felipe de Siba que sugeriu a Marcello que estava na hora de montar seu próprio grupo no Ceará.

Marcello nos contou que passou três anos só aprendendo a afinar os tambores, tempo respectivo à idade de existência do Baiei. Essa é uma das formas que os mais velhos fazem para saber se a pessoa quer mesmo tocar tambor, porém, a forma de aprendizado nos tempos atuais é mais acelerada. E isso não é uma coisa específica do tambor, mas do sistema de poder que objetifica os corpos para chegar às metas. Existe um saber que vai além das habilidades corporais para executar toques e movimentos. Abaixo imagem do cartaz da oficina realizada com o Mestre Marcello Santos em Salvador.

**Parou pá Quentá**

Vivência de Tambor de Crioula

Oficina com Mestre Marcello Santos do Tambor das Marias da Casa de Mestre Felipe Fortaleza/CE

Correiras Levem suas saias para o Tambor

Realização

**GRUPO BAIEI NA BAHIA**

**18/11** 17H às 19H

Investimento: R\$ 20,00

Apoio

**CARAVANA CULTURAL**

Travessa Pedra das Seixas, 5, Rio Vermelho, Salvador/BA

Figura 16 - Cartaz feito por Marcello Santos para oficina realizada em Salvador.

E só a convivência na comunidade é capaz de trazer a dimensão desse conhecimento e aprendizado que se dá de forma coletiva.

Três anos de experiência não é nada perto de outros grupos que (re)existem há mais de 10 anos. Acredito, no entanto, nesse lugar da roda que acolhe as diferenças, que reúne corpos em suas diásporas. A pequena semente já foi plantada e espera alimento dessa terra. Sobreviver contra as opressões que sobrepõem nossos corpos é como pulsar o coro dos atabaques, é vibrar para não se imobilizar diante do peso que tenta nos cessar. Enquanto um corpo negro pulsar, pulsa também os tambores de África.

## 8. DAS TRAVESSIAS MARANHÃO BAHIA

Após treze anos sem voltar ao Maranhão, cheguei a São Luís no dia 18 de junho de 2017 para completar parte da pesquisa e também perceber todas as mudanças ocorridas durante esses longos anos. A última ida à cidade foi para sepultar minha avó, até então, não conseguia encarar a cidade sem a presença física dela. Pela estrada, antes de chegar à cidade, pensava em reencontrar muitos amigos, porém, fui surpreendida pela notícia da morte do capoeirista Mestre Patinho<sup>55</sup> e ao chegar fui direto para a missa de sétimo dia que acontecia em sua casa no centro da cidade com uma roda de capoeira prosseguida de uma roda de Tambor de Crioula. Esse foi o primeiro contato com muitas pessoas que não via há bastante tempo e um momento de falar das memórias que deixavam o querido Mestre Patinho vivo. Na salva de Tambor, tocava Mestre Wanderley<sup>56</sup>, o primeiro choque de realidade que tive foi notar que aspectos das repressões da outra cidade ainda estavam em meu corpo, no caso Salvador, por um momento cheguei a me preocupar se a SUCOM apareceria, porém o respeito por esta manifestação, a aceitação do acontecimento de culturas negras nas ruas, o direito à cidade já são obstáculos vencidos até agora no Maranhão.

A morte ainda é um fato de muita comoção e muita dor, porém, nossas tradições cantam e dançam na travessia dos seus mortos. A lembrança passa ser território de saudade, afeto que mantém viva a relação com o mundo dos mortos. Principalmente no que se refere aos nossos mestres que foram e são para a comunidade referências infinitas de aprendizado que são recriadas nas rodas. Para Leda Martins:

No caso brasileiro, os ritos de ascendência africana, religiosos e seculares, reterritorializam uma das mais importantes concepções filosóficas e metafísicas, a ancestralidade que constitui a essência de uma visão que os teóricos chamam de visão negra-africana do mundo. (MARTINS, 2008, p. 68)

Manter esse movimento circular de sempre retornar para São Luís, já que agora Salvador também é meu lugar, me faz pensar na importância da

---

<sup>55</sup> Mestre de Capoeira do Laborarte, nascido em São Luís do Maranhão.

música cantada, que parece anunciar esse nascimento para além das fronteiras do Maranhão. “Baiei na Bahia, baiei no Ceará, eu baiei em Pernambuco, Maranhão é meu lugar”.

Nesse processo de escrita sobre o campo do Tambor de Crioula sendo recriada fora da cidade de origem, faz-se mais que necessário realizar essa ponte com o passado. A palavra resistência para as tradições afro-brasileiras está relacionada a muitas esferas, porém o direito de permanecer na rua, espaço que foi conquistado ao longo de muitas batalhas, continua sendo o meio pelo qual encontramos formas de sobrevivência e contato com as pessoas, que podem manter vivas suas memórias, partes de lembranças coletivas.

No dia primeiro de julho de 2017, fui visitar meus familiares em Itaperá, município de Maracanã - MA, na tentativa de encontrar meu pai, passei na casa de minha tia Sebastiana e lá começaram a aparecer sobrinhos que me olhavam de lado e tomam a benção para minha irmã Aurea, a mais velha. Minha prima Mary me apresentava para aquelas crianças já crescidas, mesmo os primos que me conheceram quando pequena, tiveram que lembrar quem eu sou. Depois do almoço me convidaram para um Tambor de Crioula para um caboclo<sup>57</sup>, quando disse que ia, a curiosidade para me ver dançar era tanta que até minha tia e meu primo, que atualmente são testemunhas de Jeová, foram para o Tambor me ver dançar. Na festa tocava música brega que falava de amor ao som de teclados, um churrasco e muita bebida. Logo que chegamos o tambor começou a tocar, conheci parentes novos na festa, já me deram uma saia e uma dose de conhaque.

A entidade da festa chamou o aniversariante e o fez beber meia garrafa de cachaça antes de começar a roda, todos que tomaram muita cachaça ficaram de pé durante a festa. O Tambor estava muito rápido, de baixo de um pé de cajueiro um chão macio de areia sólida para dançar, a chuva chegou e o tambor não parou, mudamos para o barracão coberto com telhas e o caboclo começou a cantar para a chuva que logo passou. Nessa festa específica, a

---

<sup>56</sup> Mestre do Tambor de São Benedito de Mocajituba II, povoado de Itamatatúia.

<sup>57</sup> Caboclos são entidades que se apresentam como indígenas e incorporam também no candomblé de caboclo.

entidade presente no Tambor que comandava a roda entrava rapidamente para dançar com as coreiras ou para interromper o canto e puxar outro.

Nesse mesmo dia, pela noite, fui a um show que aconteceria na Praça Nauro Machado, a produção cultural das festas juninas em São Luís fez uma mudança em cima da hora na programação, transferindo o show para o Arraial do Santo Antônio. Houve um choque de apresentações para este bairro de classe média, o que levou algumas brincadeiras a irem embora sem se apresentarem. Por volta das três da manhã acontecia o último show que havia sido deslocado para esse palco, a polícia chegou e mandou parar o show alegando que havia atingido o horário máximo para o acontecimento com utilização do aparelho de som. Inconformados com a péssima organização do evento e falta de respeito com o artista Tião Carvalho que cantou apenas três músicas, um pequeno grupo liderado por Marquinhos<sup>58</sup> e Eivaldo<sup>59</sup> com uma parêla nos ombros, organizou o Tambor na frente do palco e começaram a tocar, a polícia não interveio na ação e o Tambor de Crioula soou por muito tempo. Outrora, foram muitas as histórias contadas por nossos avós sobre a violência policial. Percebi a força desses anos de luta para estabelecer essa relação de respeito enquanto direito à cidade, direito de exercitar a memória de um povo que sempre ocupou a rua em seus processos pela liberdade retirando a criminalização da atividade.

No dia dois de julho, para a Bahia, comemora-se a independência do Brasil, proclamada pela Cabocla<sup>60</sup>, coincidentemente também foi o dia em que meu Mestre me reconheceu como mestra de capoeira publicamente em uma roda de rua. Não consegui segurar as lágrimas, chorei muito, embora ele já tivesse me falado que iria me reconhecer, não imaginava a surpresa feita em roda de despedida dias antes de retornar a Salvador.

---

<sup>58</sup> Percussionista maranhense filho da Mestra Dona Roxa, ambos integrantes do Tambor de Crioula do Mestre Felipe.

<sup>59</sup> Eivaldo Gomes é músico compositor e artista maranhense.

<sup>60</sup> No dia dois de julho é realizado o desfile de independência pela Cabocla Catarina Paraguaçu.

"Sou mestre não, sou mestre não, vivo a  
vida inteira aprendendo a lição"

(Seu Reginaldo Sousa)<sup>61</sup>

Não quero me dizer mestra  
deixe que o façam,  
acabo de nascer nesse mundo  
como uma iniciada ao candomblé.  
Sem medo e sem pressa.  
Mestra é um nome que não me cabe,  
Em partes cabe à entidade que carrego,  
Oxalá.  
Carrego a gestualidade das velhas  
cachimbeiras, cuspo no chão e faço bico,  
Andando me cruzo e me rezo.  
Também carrego o Menino Teimoso  
o que gosta que as brincadeiras sejam  
eternas.  
Sou teimosa e não quero ser mestra,  
Mestre é tão COLONIAL.  
Eu quero ser alguma coisa nova  
e que pode estar perdida no tempo.  
Eu quero ser brinquedo.  
Me negam  
meu corpo dança na ginga.  
Não quero ser aquele que nega,  
quero desobedecer a isso.  
Tenho que desaprender...  
Nesse limiar social  
onde meu corpo é base,  
eu danço miudinho,  
desestabilizo o capital.  
(BALDEZ, 26/04)

---

<sup>61</sup> Reginaldo Sousa é cantor e compositor de muitas canções referências no samba de Itapuã e Salvador.

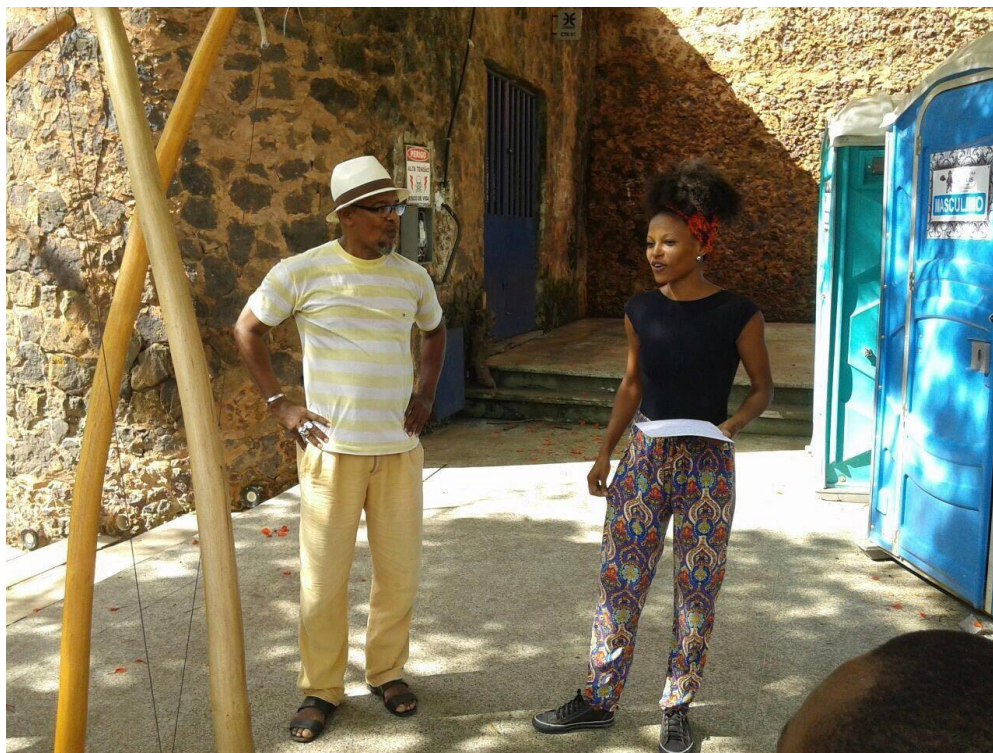


Figura 17 - Foto: Aurinelia Baldez. Meu reconhecimento como mestra de Capoeira em São Luís do MA por Mestre Euzamor.

Conheci Alberto Euzamor aos 14 anos de idade no Grupo de Dança Afro (GDAM), onde eu era dançarina e passei a fazer aula de capoeira com ele como preparo físico do corpo de baile do GDAM, no espaço do grupo que fica dentro do Parque do Bom Menino. Fui me encantando pela forma desafiadora de ser mulher num ambiente de capoeira e a responsabilidade de ser discípula de Euzamor. Dono de um canto maravilhoso, ele tinha um timbre diferenciado e como eu sempre quis ser cantora, a capoeira me realizava em muitas esferas. Alberto Euzamor era daqueles homens que fazia tudo muito bem, um pé de valsa, jogava navalha como ninguém, dono de uma memória incrível, sabia de cantos, de rezas, de qualquer religião que fosse para lhe fazer o bem. No Tambor grande cantavam e tocavam poucos mestres de capoeira maranhenses. Nessa minha estadia em São Luís tentamos matar a saudade dos longos anos que passei fora, saíamos quase todos os dias, jogávamos, cantávamos. Combinamos de fazer muitas coisas que foram deixadas para trás, nas lembranças entre ele e eu.

O Mestre Euzamor me consagrou mestra de capoeira aos 36 anos, mesma idade em que ele se consagrava como mestre também. Ele me deixou



essa grande herança cheia de responsabilidade e partiu para o mundo dos ancestrais no dia 18 de julho 2017. Está sendo extremamente difícil encarar o mundo da capoeira sem meu mestre, assim como foi difícil encarar São Luís sem a presença da minha avó. Mas percebo que meu gesto ao jogar capoeira o faz presente em mim, quando me dizem “você joga igual ao seu mestre” ou quando minha mãe me fala que sou a que mais pareço com minha avó, por repetir as mesmas coisas que ela fazia. Passado esse tempo fora, percebi a maturidade com que meu mestre observava as coisas que ele não gostava. De fato, o tempo amacia as arestas do corpo nos deixando mais compreensivos das diferenças. Ao lado dele me foi passada a arte da navalha, a destreza do jogo de um guerreiro, a punção e a rasteira. Não existia diferença entre homem e mulher, existia diferença entre quem tinha muito ou pouco interesse, o que fazia com que ele integrasse essa pessoa na sua família, no seu fazer cotidiano. Fiquei apaixonada pela forma com que as novas gerações continuavam a seguir com seus ensinamentos específicos da arte da luta, forma de proteger um corpo no mundo, minha geração foi daquelas que mulheres andavam sozinhas nas ruas de São Luís. Dessa nova geração muito me encantei por um jovem que meu mestre apelidou de Leitinho, observei nos olhos daquele menino a mesma paixão que eu tivera em sua idade, não só pela capoeira, mas pelo mestre que nos ensinou a compor nossas vidas pela história de luta.

## 9. INICIADA NA CAPOEIRA

A Punga dos homens me faz pensar que a Capoeira no Maranhão tem uma forte influência do Tambor de Punga e o Tambor de Crioula me faz refletir sobre a presença da mulher na roda da Capoeira. Apesar de o próprio fazer da brincadeira marcar uma trajetória secular no empoderamento das mulheres, acredito nas informações existentes que se referem ao surgimento da mulher como aquelas que entravam na roda estrategicamente para proteger os que praticavam lutas.

E se falando em estratégias de proteção, destaco aqui um termo da linguagem da capoeira que chamamos de negaça ou negacia, estratégia de entrar saindo, de afirmar negando, são negociações dos corpos na relação com a mandinga, uma espécie de proteção que acompanha os capoeiristas na hora do jogo. Nesse seguimento, deve-se às mulheres o papel de mandingueiras. Na capoeira, desde minha infância, meus círculos foram compostos por mulheres, mas o seu reconhecimento ainda é uma discussão pertinente. Nos manuscritos, Mestre Pastinha afirma que:

[...] está gravado na História da Capoeira as mulheres que jogavam mandiga e batucavam, bem como cito Maria Homem, Julia, vulgo Fugareira e muitas outras que deixo meu camaradas contarem. (DECANIO, 1997, p. 46-47)

Corri muitas rodas em Salvador, entre 2006 e 2008 contratada como professora de capoeira pelo Projeto Axé. Circulava entre a capoeira regional e angola, trabalhando na baixa dos sapateiros com meninos em situação de risco frequentava muito as rodas no Forte do Santo Antônio, especificamente a casa do Mestre João Pequeno, pois o conheci em São Luís junto de sua neta Alfinete - Mestra Nani de João Pequeno que na época tinha 12 anos. No Forte Santo Antônio conheci a Mestra Ritinha, irmã da primeira mestra de capoeira angola, a Mestra Jararaca, a qual tenho uma profunda curiosidade em conhecer. Muitas vezes encontrava a Mestra Ritinha, nas rodas do Mestre João Pequeno ou em rodas de rua, como uma simples amante da capoeira, mas distante de ser reconhecida pelo seu tempo de vivência.

As condições socioeconômicas nas quais estamos inseridas esboçam diferentes contextos. Pensando na forma interseccional para situar a questão dentro de uma representatividade, a Bahia foi muito importante para me conectar com histórias de lutas de mulheres desconhecidas não só por mim, como a da guerreira negra Maria Felipa da Ilha de Itaparica que lutou com a capoeira junto aos homens pela independência da Bahia.

[...] Sendo elas Capoeira ou não, o que as fontes indicam é que essas mulheres disputavam seus espaços sociais a golpes de navalha, cassetetes e pontapés contra quem lhes representasse uma ameaça. Eram essas as “mulheres de pá virada” que viviam no universo masculinizado das ruas de Salvador, território dos capoeiras. (OLIVEIRA, 2005, p. 75)

No Tambor de Crioula, para as mulheres que também fazem capoeira é muito forte o gesto de amarrar a saia entre as pernas para entrar nas rodas relembrando como as que nos antecederam faziam.

Apesar de frequentar um ambiente extremamente masculino, as minhas gerações já ouviam falar de estórias sobre:

[...] Maria Doze Homens, assim chamada porque brigou com 12 homens (doze soldados de polícia), na baixa dos sapateiros. Morava na Saúde. Maria Avestruz, morava na Boca do Rio. Palmeirão matou Chicão (capoeirista valentão). Morava na rua 28 de setembro. (CANJQUINHA, 1989, apud CONRADO, 2006 p. 29)

Ainda na temática de marcos históricos de invisibilidade nos papéis exercidos pelas mulheres, Conrado ao citar Del Priore, chama a atenção para:

Dentre as diversas mulheres no Brasil colonial, diz a referida autora, estão as portuguesas de origem modesta que vivem de costura, comércios, da fiação de sedas, produção de pães, onde o casamento era um mecanismo para ascensão social. As africanas que exercem todo tipo de trabalho, parteiras, cozinheiras, arrumadeiras, responsáveis pela criação dos filhos dos senhores e os seus, atividades no comércio através dos seus tabuleiros, nesse ambiente, agiam pela libertação do seu povo, levando recados aos quilombolas, informações sobre movimento das tropas e tornavam-se alvos de preocupação para as autoridades que viam sua presença pública uma ameaça. (DEL PRIORE, 2000, apud CONRADO, 2006, p. 197)

Ainda é preciso reforçar a importância das mulheres negras e indígenas na sociedade, não necessariamente iremos alcançar as condições de trabalho das altas castas sociais, mas muito dos nossos conhecimentos foram tomados pela ciência, a exemplo disso o conhecimento dos partos naturais. Mesmo sendo maioria populacional, ainda é pouco o número de mulheres em alguns espaços totalmente projetados pelos homens, embora sua capacidade em superar obstáculos seja o aspecto mais presente em suas conquistas.

Pode-se dizer que a mulher negra para estar presente na capoeira angola tem que superar demandas como estudar, trabalhar e principalmente ao fato de em sua maioria, gerir suas casas sozinhas.

Em Brasília quando comecei a dar aula de capoeira na Escola Vivendo e Aprendendo, quase sempre tinha que levar minha filha comigo, assim como na Escola de Dança da UFBA, a diretoria inclusive falou que daria uma medalha de graduação em Dança para ela. Sempre a trazia com um colchonete e um cobertor para fazer uma caminha para lanô. Era difícil, a menina corria a escola toda e adorava ir para sala da sua amiga, como ela se referia à Diretora Dulce Aquino, depois vinha de lá com chocolates nas mãos dizendo que tinha ganhado de sua amiga, passava na secretaria para conversar com dona Vilma ou com quem desse ouvidos a ela, depois as pessoas comentavam comigo, “como fala bem sua filha, hein?”.

No mesmo ano que comecei a dar aula no Plano Piloto por volta de (2003-2004) comecei a participar de um projeto em uma escola rural que ficava no Paranoá, dava aula de capoeira para crianças entre 7 a 14 anos. Depois de passar dez anos com o título de professora de capoeira e o fato de não ter retornado ao Maranhão, não passei pelo reconhecimento de Contra Mestre, o que seria respectivo aos meus companheiros de São Luís que continuaram desenvolvendo as atividades de capoeira. Porém, depois de ter saído do projeto Axé em 2008, ingressei na Escola de Dança, onde minhas práticas com a capoeira se reduziam a visitar rodas e eventos. Prioritariamente, para minha sobrevivência, a única escolha era garantir um título acadêmico, pois assim poderia validar o meu título de professora já reconhecido antes na comunidade da capoeira, mas o que não era suficiente para conseguir trabalho em alguns espaços.

Lembro que nas rodas abertas antigamente não era muito comum se apresentar pessoas com reconhecimento menores que os mestres. Apesar de ter me iniciado aos cinco anos de idade na capoeira, tocar e cantar todos os instrumentos, responder aos improvisos colocados na roda como desafios, dominar a arte da navalha e ser mulher negra não é o suficiente para ser reconhecida e principalmente por não ter treinado com ninguém na Bahia, das grandes academias reconhecidas no mundo todo. Eu até tentei, mas quando procurei o primeiro Mestre no qual me identifiquei, na primeira semana de treino ele falou que eu tinha que esquecer tudo o que eu havia aprendido em São Luís, então eu não voltei mais lá. O segundo lugar que procurei tinha um valor que não cabia no meu orçamento, foi quando resolvi voltar a treinar sozinha.

Em 2014 depois de finalizada a primeira graduação de licenciatura em Dança, voltei a me dedicar mais à capoeira e a fazer treinos frequentes com o grupo coordenado pela professora Lara Machado, um projeto de extensão na Escola de Dança da UFBA.

Em 2016 recebi um convite do Contra Mestre Sem Terra (Paulo Magalhães) para dar algumas aulas e treinar junto do seu grupo, pois talvez eu assumisse os estudantes caso ele fosse fazer a bolsa sanduíche no exterior, com a crise ainda do governo Dilma e o corte de verbas para as universidades, Paulo ficou por aqui e fizemos muitas trocas.

Algumas pessoas compareciam na minha casa e me convidavam para treinar, como eu já praticava sozinha, passei treinar com uma pequena turma que já leva dois anos, o grupo chama Preta Kalunga Capoeira Angola. É apenas o começo desse tempo sem meu mestre e tenho encarado esse reconhecimento enquanto mestra como quem acaba de ser iniciada e nada sabe. Mas posso ser aquela que de alguma forma pode trazê-lo vivo, por carregar uma gestualidade que representa os ensinamentos do meu mestre. Cada vez que eu sou negada, negam também o meu mestre a toda essa geração que nos antecede. Mas isso reflete instintivamente o distanciamento das práticas da capoeira com a oralidade africana, da relação da comunidade na construção do eu, corresponde também ao tema bastante discutido que diz respeito ao embranquecimento da Capoeira Angola.

Euzamor é discípulo de mestre Sapo, que chegou a São Luís por volta dos anos 1960:

Após a passagem por São Luís, do “Quarteto Aberrê”, em 1966, liderado pelo Ms baiano Canjiquinha (Washington Bruno da Silva), um de seus integrantes, Anselmo Barnabé Rodrigues, mais conhecido como Ms Sapo, fixa residência na cidade e se torna a principal personagem da capoeira maranhense. (PEREIRA, 2010, p. 1)

A vinda do Mestre Sapo para São Luís tem versões diferentes, eu mesma cresci achando que ele teria vindo contratado pelo governo de José Sarney, pois é a história mais contada até hoje entre os capoeiristas.

A afirmação de que o Mestre Sapo foi trazido com o objetivo declarado de “desenvolver a capoeira no Maranhão” não se sustenta também ao analisarmos os contratos de trabalho assinados por ele no período de sua chegada. Constam, entre outros, em sua carteira de trabalho, um contrato de janeiro a abril de 1967, imediatamente após sua chegada, na Construção Civil, e com o Estado, um contrato que vai de janeiro de 1969 a março de 1979 com a Secretaria de Agricultura do Estado do Maranhão. Sua contratação pela Secretaria de Educação, como “instrutor de prática esportiva”, como já apontado, só ocorre em 1º de março de 1976, quase dez anos após a passagem do “Quarteto” por São Luís. Quer dizer, os fatos acabam contradizendo alguns discursos. (PEREIRA, 2010, p. 8)

De fato, a vinda do Mestre Sapo para São Luís aconteceu por interesse pessoal, restando a ele, talvez, nas horas vagas, dedicar-se a “[...] ensinar aqui só a rapaziada da elite, deputado, juiz, desembargador, empresário”, segundo Mestre Pelé (Clóvis Veiga) da (informação verbal). Pereira aponta que:

Até mesmo o então Secretário de Estado do governo Sarney nega a suposta intencionalidade declarada do Estado quanto aos motivos da vinda do Ms Sapo. A vinda definitiva do Mestre Sapo para o Maranhão, segundo o Doutor Alberto Tavares, se deu para fins particulares, sendo que ele mesmo viabilizou sua transferência para São Luís, solicitando, inclusive, uma autorização, junto a seus familiares, para que Sapo ficasse na cidade sob seus cuidados, já que era menor: “Eu o trouxe para o Maranhão com o objetivo primeiro de que ele me ensinasse capoeira, já que eu tinha vontade de aprender” (PEREIRA, 2009, p. 22). Afirma ainda que cogitou, “juntamente com o professor Sá Vale”, a vinda de Vitor Careca, já que além de capoeirista era boxer, assim como seu motorista do palácio, todavia achou “melhor trazer o garoto (Sapo), porque um homem adulto tem certos hábitos que não se pode tirar”, (informação verbal) (PEREIRA, 2010, p. 7)

Com a nova informação, o que conta é que o Mestre Sapo só começou a desenvolver atividades de capoeira angola em São Luís por causa de suas

relações com pessoas que favoreceram a construção de um projeto, que só aconteceu 5 anos depois de sua chegada a São Luís, em 1971. Observe que:

Dr. Alberto Tavares esclarece as circunstâncias que levaram o Mestre Sapo a ministrar aulas de capoeira no Ginásio Costa Rodrigues, ao se relacionar com algumas pessoas da “elite” local com as quais ele (o Ms Sapo) tinha contato: “Sapo treinava judô juntamente com Alemão (Cláudio Antônio Vaz dos Santos), comigo, na academia do Capitão Vicente Leitão da Rocha, com José Reinaldo Vieira da Silva, com Paulo Leite, com os irmãos do Paulo Leite, por isso é que ele chegou ao Costa Rodrigues.” (PEREIRA, 2010, p. 9)

O Costa Rodrigues é um ginásio de esportes onde treinei muitos anos de handebol, que fica no centro de São Luís, onde aconteceram muitos encontros de capoeira, lugar que Euzamor começou a treinar com o mestre Sapo.

Apesar de São Luís ter uma forte ligação com a continuidade da oralidade da capoeira nessa troca com a Bahia, meu mestre me contou que uma jovem mestra convidada para ir a capital, muito reconhecida na Bahia e no mundo da capoeiragem, ao vê-lo jogar exclamou, pois o que ele fazia não era capoeira angola, a fim de me indagar como era a minha experiência como capoeirista em Salvador. Quando falo que a capoeira perdeu alguns aspectos da oralidade africana, me refiro justamente a posturas como essa, uma pessoa mais nova questionar a experiência de 50 anos de um corpo negro, mestre de Capoeira que não foi questionado nem mesmo pelo Mestre Leopoldina, Mestre Paulo Anjos e Mestre Moraes em visitas a São Luís. Já dizia mestre Pastinha aos 90 anos: “Eu não sei tudo de capoeira angola”. Então, eu que sou uma jovem iniciada, tenho muito que aprender. Mas como sempre fui muito bem recebida em todos os espaços de capoeira em Salvador, acredito que segui à risca os ensinamentos do meu mestre de como chegar à casa alheia.

Passados esses 13 anos em Salvador, bem de mansinho como se diz na capoeira, e com a responsabilidade de fazer Tambor, passei a entender na ação de reunir pessoas para brincar a grande sabedoria da oralidade africana. A forma de afeto, o acolhimento, a comida, o carinho que é construído nas

relações de cuidado. Tocar tambor na rua mexe com muitas energias, mas o Tambor é quem resolve, dança-se e os corpos logo se reconhecem. É preciso muito tempo para entender o corpo enquanto espaço político que reside enquanto conhecimento, embora aconteça um limiar entre a relação de poder e o conhecimento. O reconhecimento da comunidade não é o poder que você tem sobre as pessoas, mas o conhecimento que você tem sobre si, a verdade com a qual você age consigo mesmo.



## 10. TEMPO E ESPAÇO NA ATUALIZAÇÃO DA ANCESTRALIDADE

O Tambor de Crioula na cidade de Salvador é um movimento da diáspora se unindo a outras culturas negras africanas na Bahia sobre orientação da ancestralidade. Este entendimento coloca em questão a definição nacionalista de fronteira entre os estados. A ancestralidade africana contesta a ideia de fronteira porque afirma uma afetividade com o passado na África. E talvez, possa ser o que vem unindo a Bahia e o Maranhão nesse foco dado a essa reterritorialização da manifestação, essa prática inclusive deriva-se dos cruzamentos entre diferentes culturas, tanto entre as africanas, como na assimilação de culturas europeias e indígenas.

O Culto Ancestral do Tambor de Crioula como forma de inclusão das experiências americanas, afro-índias e como veículo de comunicação entre as comunidades em diáspora brasileira se correlaciona com o eixo da encruzilhada. Visto que:

Na concepção filosófica africana nagô/iorubana, assim como na cosmovisão de mundo das culturas bantos, a encruzilhada é o lugar sagrado das intermediações entre sistema e instâncias de conhecimento diverso, sendo frequentemente traduzida por um cosmograma que aponta para um movimento circular do cosmo e do espírito humano que gravitam nas suas linhas de intersecção (cf. THOMPSON, 1984; MARTINS, 1996). Da esfera do rito, portanto, da performance, a encruzilhada é lugar de radical de centramento e descentramento, intersecções e desvios, textos e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação. Operadora de linguagens e de discursos, a encruzilhada como lugar terceiro é geratriz de produção sígnica e diversificada e, portanto de sentidos plurais. Nessa concepção de encruzilhada discursiva destaca-se, ainda, a natureza cinética deslizante dessa instância enunciativa e dos saberes ali instituído. (cf. MARTINS, 1997, p. 25-26) (THOMPSON, apud MARTINS, 1997, p.69-70)

As memórias identitárias que carregamos em nossos corpos nos possibilitam reconhecer em outros espaços uma ancestralidade no corpo que nos torna comum. O que anteriormente havia descrito, sobre o meu primeiro encontro com o Tambor de Crioula em Salvador, acredito que, a partir das minhas experiências, possibilitam-me reconhecer no samba, o Tambor de Crioula. Expandindo do individual para o coletivo, enxergo que, uma pulsão de recordações ancestrais adquiridas não apenas das relações territoriais e

sanguíneas, mas os ensinamentos dos ancestrais e dos ancestrais não sanguíneos: Mestras, Sambadeiras, Ganhadeiras, Coreiras entre outros. Abaixo procuro construir mais relações entre estes corpos e memórias que se encontram e se reconhecem mesmo diante da separação territorial.

A cosmo-percepção da cultura Bantu tem contribuído bastante para pensar a ancestralidade do Tambor de Crioula a partir da linha da kalunga como um ciclo de gestação, nascimento, vitalidade e morte e principalmente como uma linha de tensão para pensar questões éticas na relação com o outro. A linha da kalunga representa a linha da ancestralidade, pois está relacionada ao tempo do nascimento e ao tempo da morte. Ao longo do texto buscaremos construir uma relação interdisciplinar entre a linha da kalunga e o Tambor de Crioula, também enquanto corpo e território.

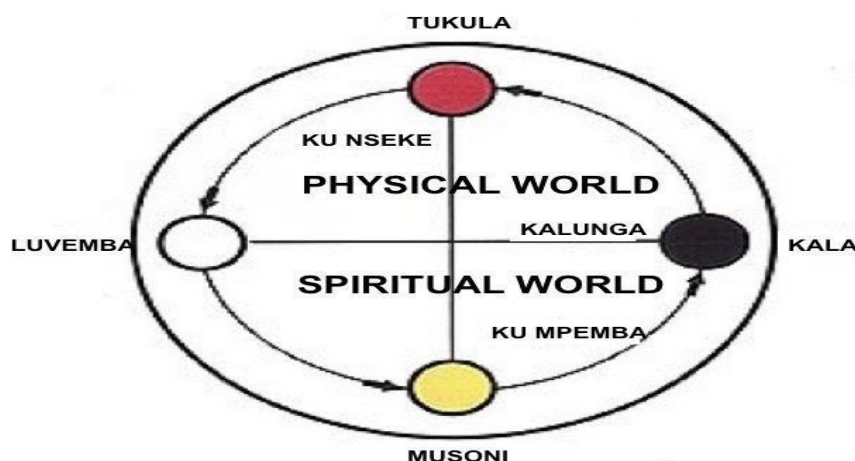


Figura 18 – Cruz Bakongo (Google imagens)<sup>62</sup>

<sup>62</sup> Cosmograma bakongo:

<[https://www.google.com.br/search?q=cosmograma+bakongo&rlz=1C1RUCY\\_pt-BRBR814BR814&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjt2rCu073dAhXGkJAKHWq9DFMQ\\_AUICygC&biw=1366&bih=657#imgsrc=wtxL4XFSRQO8bM](https://www.google.com.br/search?q=cosmograma+bakongo&rlz=1C1RUCY_pt-BRBR814BR814&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjt2rCu073dAhXGkJAKHWq9DFMQ_AUICygC&biw=1366&bih=657#imgsrc=wtxL4XFSRQO8bM)>

Na representação do gráfico a cor amarela representa (musoni) que está relacionada ao tempo de gestação. A cor preta (kala) significa o nascimento do sol, o vermelho (tukula) está relacionado ao ponto mais alto de vitalidade de qualquer coisa, por fim, o branco representa a morte, momento em que o sol se põe e vai para o mundo dos mortos. A linha que segue na horizontal separa o mundo dos vivos dos mortos, a linha da kalunga. Já a linha vertical interliga a concepção e a vitalidade, o momento mais forte do sol com o que pode ser concebido. Um círculo fora une esses quatro pontos e um pequeno círculo dentro interliga o centro em forma de encruzilhada como unidade de sentido que também está relacionado ao “útero cósmico, ao feminino”.

Clyde Ford apresenta seis dimensões interpretativas da cosmologia Congo traduzida na linha da Kalunga. Interesse-me pela quarta, a dimensão feminina, a matriz da criação. O útero cósmico localizado na parte inferior do desenho e que esta associada à morte. Essa associação deve-se ao fato da mulher ser a única com poder da criação. É pelo umbigo que recebemos a dança, a comida a partir dos cordões umbilicais nos ventres de nossas mães. O momento da Dança consagra o passado, pois o futuro é o agora. Nesse sentido, percebo a importância da mulher no Tambor de Crioula a partir dessas perspectivas que fortalecem o sentido da umbigada como saudação ao ventre, ao útero cósmico sagrado.

Atravessar a linha do tempo da Kalunga representa a possibilidade de estabelecer, na experiência da roda, uma relação com o passado no tempo presente. Esta ideia nos remete a uma linha espiralada, que provoca relações fora de um tempo linear, mais aproximado de uma visão que não enxerga, portanto, causa ou efeito como metáforas de passado ou futuro, respectivamente. Um tempo anacrônico, que não pressupõe uma posição objetiva, mas altera a sequência temporal de uma narrativa com início, meio e fim, desenvolvendo imagens fora de uma sequência cronológica. Ao simbolizar morte e vida em dois eixos opostos, a linha da Kalunga na Cruz Banto não sinaliza apenas esta imagem, ou sua representação da passagem de tempo segundo os quatro pontos da cruz. Tal qual a cosmovisão bacongo, esses dois

eixos opostos representam a relação eu–outro, ou seja, nossa relação com a alteridade, outridade. Não necessariamente pensando uma linha da Kalunga, mas a polarização de duas experiências opostas, entre o tempo natural e o tempo social.

Essa percepção cósmica e filosófica entrelaça, no mesmo circuito de significância, o tempo, a ancestralidade e a morte. A primazia do movimento ancestral, fonte de inspiração, matiza as curvas de uma temporalidade espiralada, na qual os eventos, desvestidos de uma cronologia linear, estão em processo de uma perene transformação. Nascimento, maturação e morte tornam-se, pois, contingentes naturais necessários na dinâmica mutacional e regenerativa de todos os ciclos vitais e existências. Nas espirais do tempo tudo vai e tudo volta. Para Fu Kiau Bunseki (1993, p. 33), nas sociedades kicongo, vivenciar o tempo significa habitar uma temporalidade curvilínea, concebida como um rolo do pergaminho que vela e revela, enrola e desenrola simultaneamente, as instâncias temporais que consistem o sujeito. O aforismo kigongo! *Ma`kwenda! Ma`kwisa!* O que se passa agora retornará depois, traduz com sabor a ideia que *o que flui no movimento cíclico permanecerá no movimento*. Nessa mesma ideia, importantes escritas africanas, transcritas de vários modos nas religiões afro-brasileiras, os cosmogramas, signo do cosmo e da continuidade da existência, também presentes nas coreografias do congo. (FU KIAU, 1993, p.33 apud MARTINS, 1997, p. 75)

Passei a observar o movimento da coreira nessa perspectiva do pergaminho a fim de entender os signos do cosmo e da continuidade da existência da dança. Nessa percepção espiralada a partir da cruz banto, cada pessoa vivencia diferentes etapas de tempo nessa encruzilhada. A morte está para o nascimento, assim como a vitalidade está para a concepção. Conectados em um grande círculo, o tempo e o movimento como construtores de identidades e resistência representam indicadores da aprendizagem. O momento da dança é sempre agora, assim presente e passado também fazem parte da mesma celebração. O conceito de tempo para os Congos pode ser percebido nas manifestações de matriz africana quando a relação de tempo é compreendida no corpo. “É através do tempo que o homem e a natureza tornam-se compreensíveis para nós”. (FU-KIAU, 1993)

Perceber o Tambor de Crioula como um sistema dançante que gera o âmbito da encruzilhada em seu próprio fazer, representa um lugar de encontro e mistura, assim a encruzilhada pode ser a chave para compreender esses encontros e conseqüentemente o nascimento dessa nova comunidade Baiei na

Bahia. Acredito que para além da compreensão, a encruzilhada nos permite a deriva como caminho para busca de questionamentos, não existindo uma resposta exata para as perguntas, mas sim um tempo de maturidade para compreensão das coisas.

## 11. TRANSMISSÃO ORAL DAS CULTURAS DE ANCESTRALIDADE

“Fundada na iniciação e na experiência, a tradição oral conduz o homem à sua totalidade e, em virtude disso, pode-se dizer que contribui para criar um tipo de homem particular, para esculpir a alma africana.”  
(HAMPÂTÉ BA)

Como proposta para perceber essa relação de transmissão de conhecimento, durante esses três anos de convivência entre os participantes do Baiei, foram feitas conversas com o objetivo de ter presente a fala enquanto movimento de quem é observado. Trata-se da herança social de uma comunidade como fonte de conhecimento que reúne diversidades de raízes culturais nas experiências do Tambor de Crioula. Assim “o corpo é a condição, da experiência, razão pela qual a sabedoria não se constrói sem corpo, uma vez que sabedoria é experimentação”. (OLIVEIRA, 2003) Segundo essa visão, o Tambor de Crioula como contexto é o chão a ser estudado em terras baianas, é um parente apartado ligado a uma raiz de uma África distante.

“Quando Maa Ngala fala, pode-se ver, ouvir, cheirar saborear e tocar a sua fala.” Trata-se de uma percepção total, de um conhecimento no qual o ser se envolve na totalidade. Do mesmo modo sendo a fala a exteriorização das vibrações das forças, toda manifestação de uma só força, se igual for à forma que assuma, deve ser considerado como sua fala. E por isso tudo fala: tudo é fala que ganha corpo e forma. (BA HAMPÂTÉ, 2013, p. 172)

A dança é a fala do corpo na relação com o Tambor e fazer parte da brincadeira é um grande desafio porque há muitas possibilidades de aprendizado que se constrói a partir da oralidade. Reconstruir essa narrativa requer entender a oralidade num sentido mais amplo. O corpo fala em gestos e reproduz a fala enquanto movimentos evolutivos. Para a baiana Mônica Freire, que se dedica ao estudo das matracas e tambores e nunca foi ao Maranhão e conhece o Tambor apenas a partir do nosso fazer em Salvador, falta-lhe esse deslocamento, presenciar como é feito lá, para cruzar informações com o que está sendo feito aqui. Houve contribuições dos participantes do grupo Baiei para a minha pesquisa, em forma de diálogo fiz a mesma pergunta para todos

que frequentam a roda: “Como está sendo o aprendizado no Tambor de Crioula?” Mônica Freire nos diz que:

É uma aprendizagem que eu tenho a impressão que tá muito no início, apesar de ter contato nesses dois últimos anos, não com muitas ausências, com algumas, mas eu acho que é um lugar muito único, diferente de todos os outros onde eu circulava em algumas manifestações, então o fato de não estar no Maranhão e nunca ter ido ao Maranhão, me limitou assim para ter um entendimento mais profundo como eu gostaria e mais rapidamente, porque geralmente quando se bebe da fonte mesmo, é aí que tem uma compreensão realmente do que é aquele lugar. É um lugar que eu me sinto muito como observadora, tentando compreender, cada vez mais introduzida, mas muito no início. Estou louca pra ir para o Maranhão inclusive até para poder mergulhar mais e ter um entendimento maior e poder me encontrar mais dentro dele. Tá sendo uma coisa muita rica, porque é um lugar que traz muita... Essa palavra resistência tá ficando chata né? Mas é um lugar realmente único, existe algo ali que entra na gente e que não tem em nenhum outro lugar, o próprio ritual né, como é um lugar que demanda uma organização coletiva, muita energia pra que ele aconteça, essa questão do ritual que é um processo de aprendizado muito lindo e o fato de com você próxima, que, por exemplo: o tambor no bando Cumate a gente já esperava há algum tempo, a gente falava muito do tambor, sempre tinha aquela coisa dessa presença no nome. E eu nunca tinha visto, quando eu ia pra São Paulo pra ver o boi, eu não cheguei a pegar o tambor lá no morro do Querosene. Então a primeira vez que eu vi foi aqui e isso é muito forte, porque é uma identidade muito ancestral, muito antiga, trazendo muitas referências e muitas referências novas também, daqui, que tão buscando, que tão aprendendo e estão se encontrando e que tá numa constante transformação. Porque as manifestações elas estão em transformações, elas estão em andanças por aí. E esses encontros de diferentes nichos de diferentes irmandades que se encontram num lugar só causam uma coisa diferente também. Que seja a capoeira com samba de roda, com o tambor de crioula na beira do mar com todas essas relações com os orixás que existem e com tudo que traz essa carga muito de um mistério de uma religiosidade, é muito forte. (MÔNICA FREIRE, Áudio, 23/09/17)

Apesar de nunca ter ido à África, eu bebo de uma sabedoria que me foi trazida daquelas terras. É um sonho, uma espécie de encantamento que nos leva a querer investigar mais sobre esta forma de ler o mundo, entender a África que reside aqui com a África que ficou lá a partir da lente do Tambor de Crioula. O desejo de conhecer o Maranhão é a oportunidade para cruzar essas informações que são caminhos de encruzilhadas, caminhos de África. Porém, o corpo carrega seus territórios e são essas diásporas negras desde os negreiros

até os pequenos deslocamentos realizados hoje, que nos possibilita reterritorializar conhecimentos enquanto oralidade.

Uma das peculiaridades da memória africana é reconstruir o acontecimento ou narrativa registrada, tal como um filme que se desenrola do início ao fim, e fazê-lo no presente. Não se trata de recordar, mas de trazer ao presente um evento passado do qual todos participam, o narrador e sua audiência. (BÂ HAMPÂTÉ, 2010, p. 210)

O Tambor de Crioula traz consigo toda uma narrativa do fazer maranhense contando a história do seu lugar, agora o tambor é feito para novos ouvintes em Salvador que passam a contar essa história com seu próprio corpo. Não se trata apenas de uma repetição, porém, de fazer parte da roda como espaço de liberdade, onde todos passam a construir esse novo acontecimento. Nota-se que o capoeirista Paulo Magalhães, integrante do grupo Baiei, que conheceu o Tambor de Crioula em Minas, fora ao Maranhão e chegou a realizar oficina com mestres em São Luís, ao falar do seu aprendizado cita a necessidade de ter mais grupos em Salvador, para compartilhar o conhecimento com mais pessoas. Paulo comenta que seu aprendizado:

Deu-se de forma natural, observando, uma vez que essa dinâmica da cultura popular de não ter uma aula sistematizada e em algumas coisas até que tem esse formato. Mas pela vivência, pelo convívio, pelo processo, vendo, pegando os toques. Eu acho que tem sido positivo, embora seja diferente, no sentido de não ter outras comunidades em que se espelhar. As pessoas precisam circular, no sentido de ir lá e ver diferentes tambores, tá convivendo, porque algumas pessoas que tem essa vivência de circular e conviver, vê essa diversidade com os mais velhos. Agora eu tô ajudando a segurar, de várias pessoas que passaram, eu fiquei. Mas ao mesmo tempo em que cada pessoa vai assumindo responsabilidades, faz acontecer. Mas eu sinto também que a gente deveria avançar mais, se estivéssemos em um lugar que só estivessem os bambas, a gente não era ninguém, ia ficar só ali olhando e esperando uma brecha. Aqui, a gente termina segurando, mas sem ter tanta experiência. (MAGALHÃES, Áudio, 23/09/17)

Quando Paulo fala “As pessoas precisam circular, no sentido de ir lá e ver diferentes tambores, tá convivendo, porque algumas pessoas que tem essa vivência de circular e conviver”, me lembra dos agudás, ex-escravos que



retornaram ao Golfo do Benin, das várias informações que levamos nesse trânsito, como a própria introdução do aipim na África, as alterações e proximidades nas mesmas comidas, assim como no idioma iorubá falado. Cruzar as fronteiras é uma necessidade de circular, de compreender esse tempo que ganhou alteração e não nos esperou para encontrar as coisas da mesma forma. A dança é a fala do corpo enquanto oralidade, da mesma forma que um tecelão dá forma ao que fala seu corpo. Oliveira compartilha que:

O corpo é tanto uma condição fenomenológica quanto ontológica para o empreendimento de qualquer discurso ou ação. O corpo é tal que, sendo máxima territorialização, abre-se, por sua potência à máxima desterritorialização, e sendo mínima territorialização da cultura é também máxima desterritorialização do discurso. Não há discurso sem corpo, logo, não há corpo-pós-corpo, mas apenas uma anarquização do organismo desconstruindo o edifício corporal a que nos acostumamos pensar e sentir. O corpo não é edifício! Ele é a expressão de uma forma cultural que está para a construção de mundo como os signos estão para a semiótica. (OLIVEIRA, 2005, p. 160)

Ao longo das observações realizadas durante a pesquisa, percebi que cada brincante apresenta movimentos resultantes da sua própria experiência de vida. Nesse contexto encontram-se possibilidades para tecer um corpo cheio de sentidos. O Tambor de Crioula é território de referência para esse aprendizado e para pensar uma epistemologia de origem Africana. Porém, a África, mesmo sendo negada, sempre esteve muito presente na vida de qualquer pessoa, pois não há corpo sem África. Para a contribuição desse pensamento, Videira aponta que:

A dança negra é patrimônio da humanidade e como tal deve ser conhecida e vivenciada na escola para que as futuras gerações valorizem o conhecimento produzido por africanos e seus descendentes no Brasil. Não podemos esquecer que através da dança o povo negro transforma a experiência da exclusão social, da opressão, do preconceito e da discriminação racial, em substrato cultural existencial vivido, voltado para a afirmação positiva e celebração da vida (MACEDO, 2009). Por meio da dança o povo negro expressa a sua etnicidade, sua história de vida e sua relação com uma memória ancestral. Segundo Keita Fodeba (1958), a dança sempre fez parte da vida dos povos negros africanos, assim como a indumentária, a música e o canto. Para os africanos a transmissão do saber se dá também através da dança. Os nossos ancestrais negros dançavam para expressar todos os acontecimentos naturais da organização da sua comunidade, dançavam para agradecer as colheitas, a fecundidade, o nascimento, a saúde, a vida e até a morte. (MACEDO, 2009, FODEBA, 1958 apud VIDEIRA, 2015, p. 14-15)

A dança carrega várias linguagens, a memória da música, o cheiro da fumaça para aquecer os tambores, o gosto da cachaça para chamar boas energias e aquecer o corpo.

Baden Powell conheceu o Tambor em São Luís, mas ficou apaixonado pelo bumba meu boi. Agora se encontra devoto de São Benedito devido ao reencontro com o Tambor em Salvador. Apesar do mesmo ter retornado muitas vezes a São Luís, a manifestação também se deslocou e o conhecimento prévio foi o começo do caminho para quem se encanta pelas magias maranhenses e deseja carregar no corpo esse conhecimento.

Falar de aprendizado, eu lido com isso diariamente há mais de dez anos, juntar aprendizado com alegria e prioridade é um conjunto perfeito, fazer com alegria. A partir dessa motivação a gente procura as referências, mas se for falar mesmo, eu já tenho a referência das referências. Apesar de eu gostar de ir sempre às matrizes, mas referências primordiais são referências das referências e eu não deixo de me orgulhar disso, perco até um pouco de pré-conceito em relação a isso, pois sou muito das matrizes. Mas nessa questão tenho que referenciar mesmo Alessandro que é mato-grossense, ah, mas o cara aprendeu Tambor de Crioula com mato-grossense? Sabe nada, né? Mas não é isso, mas para quem conhece, Alessandro é um cara multi-instrumentista, genial e quando você fala em aprender técnica de toque, é a pura referência, quando a pessoa te dá um estalo e você faz um furacão. Eu poderia citar várias pessoas. É alegria e se eu for levar por um campo mais espiritual, que não vou me aprofundar com isso, eu fiquei muito mais devoto a São Benedito, é verdade e, você ficar muito mais devoto a Benedito, promessa suas coisas sendo resolvidas muito mais rápidas é certo. E isso tem acontecido comigo, o cara falar, pô o cara é fanático, Benedito resolveu os problemas dele de cirurgia, o cara tá bem agora por causa de Benedito. Ah, e aí? Minha oração, minhas preces e minha energia eu sei pra quem foram localizadas. Então, eu também consegui um protetor, então imagina você receber uma proteção dessas? Nossa, não é uma proteção, é um forte inteiro. Mas o processo de aprendizagem fundamental é quando você se sente à vontade. Mas eu já tinha experiências de outros grupos, desses até que deu origem ao grupo do tambor. Então, você encontra um lugar onde todo mundo se coloca como aprendiz, fica muito mais fácil e quando há um reconhecimento mútuo sem uma imposição, acho que é um processo didático que facilita a absolvição. (BADEN POWELL, Áudio, 23/09/17)

A experiência é o caminho pelo qual o corpo se faz de escuta para depois ser capaz de produzir a sua própria fala. Mesmo quando a questão não é se esse corpo conhecedor não vem de origem do Maranhão, mas se ele é

capaz de narrar os fatos tal qual lhe foi ensinado. Mesmo para aqueles que convivem com menos contato com a manifestação. O refazer da brincadeira se dá pela empatia, pela humildade em deixar seu conhecimento para aprender o conhecimento do outro. Para contribuir com a fala de Baden, Hampâté Bâ aponta que:

A tradição oral é a grande escola da vida e dela recupera e relaciona todos os aspectos. Pode parecer caótica àqueles que não lhe descortinam o segredo e desconcertar a mentalidade cartesiana acostumada a separar tudo em categorias bem definidas. Dentro da tradição oral, na verdade, o material e o espiritual não estão dissociados. Ao passar pelo esotérico para o exotérico, a tradição oral consegue colocar-se ao alcance dos homens, falar-lhes de acordo com o entendimento humano, revelar-se de acordo com as aptidões humanas. Ela é ao mesmo tempo religião, conhecimento, ciência natural, iniciação à arte, história, divertimento e recreação, uma vez que todo pormenor sempre nos permite retornar a Unidade primordial. (BÂ HAMPÂTÉ, 2010, p. 169)

Estar no lugar de aprendiz, ser aquele que vai dar continuidade ao que não está pronto, é acima de tudo refletir sobre como se dá a construção de sociedades e pensar que dentro do contexto das culturas populares o aprendizado é construído com toda a comunidade.

Enxergo um grande círculo sendo formado entre o Maranhão e a Bahia, como se grafasse a imagem da Cruz Banto. Onde eu posicionaria o Maranhão em Luvemba-morte, e a Bahia do outro lado da linha da Kalunga, onde fica Kalanascimento. Proponho, portanto, pensar uma relação ancestral de vida e morte, mas sob a perspectiva da vitalidade e da concepção, círculo esse que completa o sentido da continuidade, da percepção espiralada, da vida. Essa linha entre Salvador e São Luís é o caminho de aprendizado, são rotas de experiências entre a ancestralidade e a atualidade e, referência da sabedoria. Eduardo Oliveira defende que:

A ancestralidade converte-se no princípio máximo de educação. Educar o olhar é Educação. No caso da cosmovisão africana, educa-se para a sabedoria, para a filosofia da terra, para a ética do encantamento. Educar é conhecer a partir das referências culturais que estão no horizonte da minha história (ancestralidade). Olhar é um treino de sensibilidade. Aguça-se a sensibilidade para receber o encanto que tece as coisas. Sensibilizado, o Outro deixa de ser apenas um conceito e me interpela para uma ação de justiça e me convida a uma conduta ética. Sensibilizado posso fazer da vida uma obra de arte, uma construção estética. Edifico uma moral e uma

estética baseada na criatividade e na tradição. (OLIVEIRA, 2005, p. 259)

A referência à ancestralidade é fundamental para manter essa conexão com o Maranhão dentro de um processo ético e democrático de educação. Assim, na relação com o outro aprendo a respeitar não só as diferenças, mas aprendo a relação de tempo com os mais velhos e os mais novos. Paola Souza relata:

Meu grande aprendizado com o Tambor é no momento em que agente ritualiza, encontra e faz acontecer, tão sendo desde sempre. Pra mim o aprendizado com o tambor foi observando, estando presentes nos rituais e fazendo com que esses rituais fossem possíveis de alguma forma, seja colocando minha vontade para que ele acontecesse, seja tornando possível como providenciar a madeira, se comunicando, pensado para ver de que forma poderia tá contribuindo. Então, é muito mais de observação, de exposição, de vontade por sentir que é algo que me alimenta e me fortalece também. Observando seja no toque, seja na movimentação, observando a Dandara sempre e tentando entender, tentando trazer próximo para meu corpo e me fortalecendo mesmo, é uma energia que me provoca mesmo, o Tambor, acho que tem isso, esse é meu aprendizado. Acho que é o mais precioso, você conseguir observar e através da observação, da experimentação você ir absorvendo aos poucos essa comunicação. (PAOLA SOUZA, Áudio, 23/09/17)

Quem se desafia a transitar entre os espaços de dançar, cantar e tocar percebe que a roda de tambor também reflete o desempenho vivido atualmente no cotidiano das mulheres, no qual elas assumem a maior parte das responsabilidades na vida social, e não é diferente no acontecimento das manifestações populares.

A ritualização do aprendizado é algo que é permeado pela Dança, experimentação que vai organizando no corpo possibilidades para o entendimento dessa linguagem. Percebo nos quatro depoimentos que as relações de educação emergem a partir das trocas do observar, algo muito comum nas tradições orais. Para além destas trocas, noto também a proximidade com o sagrado o que reafirma esta linha tênue que conecta o espiritual ao físico. Este ponto de conexão traz para o contexto do Tambor uma espécie de religamento com o tradicional que sai da sua forma fixa ao permitir no contexto físico outras possibilidades de se fazer dança.

Os ofícios artesanais tradicionais são os grandes vetores da tradição oral. Na sociedade tradicional africana, as atividades humanas possuíam frequentemente um caráter sagrado ou oculto, principalmente as atividades que consistem em agir sobre a matéria e transformá-la, uma vez que tudo é considerado vivo. Toda função artesanal estava ligada a um conhecimento esotérico transmitido de geração a geração e que tinha sua origem em uma revelação inicial. A obra do artesão era sagrada porque “imitava” a obra de Maa Ngala e completava a sua criação. (BÁ, HAMPÂTÉ, 2010, p. 186)

Não estamos prontos, mas com a continuidade da brincadeira cada vez mais estaremos familiarizados com a linguagem do Tambor. O corpo é interlocutor da obra sagrada que ao realizar a dança saúda a origem da vida. O conhecimento é o tempo para a materialização de ações que pretendemos transformar no corpo. Para Dandara Vilela, brincante do grupo, as mudanças chegam com muitas informações:

Lembro que quando cheguei no Tambor de Crioula, eu tava passando por uma processo de mudança de transição, foi nessa época que eu aceitei meus crespos e também mudei muitos pensamentos em relação a política, sociabilidade e as demandas negras, do público negro. E o Tambor de Crioula chegou nesse momento pra mim, que você me convidou, a gente se conheceu e acho que seis meses depois você me chamou para o Tambor. E é muito importante porque me deu uma visão diferente do que é cultura popular. O que foi passado pra mim que o samba, por exemplo, é um folclore, né. É folclorizada na verdade porque é vendida. E o Tambor de Crioula não. Lembro que você me falou das festas que você participava lá no Maranhão e o Tambor é o cotidiano né? E é difícil o samba aqui, assim né, talvez no recôncavo, então me deu uma noção do que é cultura popular. Lembro que no primeiro dia que cheguei, eu não dancei, pra mim como era desconhecido, eu antes de você nunca tinha ouvido falar, e era completamente desconhecido pra mim, a dança também, eu precisava ver para não fazer qualquer coisa entendeu, achei que poderia ser uma falta de respeito, eu estaria me intrometendo em uma coisa que não conheço e aí eu não dancei nesse primeiro dia, por causa disso. Foi um respeito, respeito ao que eu não conhecia. Eu aprendi no decorrer das rodas, eu olhei e também perguntei pra você como é, e o porquê também. E isso me ensinou a ter calma né, que o tempo... a viver as coisas e não ser tão didática, a viver a cultura. (DANDARA VILELA, Áudio, 23/09/17)

O conceito de tempo para os Congo pode ser percebido nas manifestações de matriz africana quando a relação de tempo é compreendida no corpo. “É através do tempo que o homem e a natureza tornam-se compreensíveis para nós”. (Fu Kiau)

Para os Bantu-Congo cada corpo no mundo tem seu próprio tempo cósmico, seu próprio processo de formação, entendendo essas quatro etapas de formação chamadas de tempo kala, tempo musoni, tempo tukula e tempo luvemba. Musoni que é representado pela cor amarela entendida como o começo de todos os tempos. “O período do cozimento da Kalunga” (Fu Kiau, 1969, p. 17-27) é respectivo à era do Big Bang que deu origem ao mundo. Símbolo de todos os começos, Musoni é o primeiro passo em todos os ensinamentos Congo de Ensino Superior. O que me faz olhar para a chegada do Tambor de Crioula a partir dessa lente de Musoni, “como a semente do ponto inicial de todo desenvolvimento na sociedade do Congo”. Não obstante, no momento está sendo plantada em solos baianos essa semente maranhense. “Essa é a hora n`dngu-a-nsi (meia-noite), é a posição na qual as forças vivas (masculino e feminino) unidas dentro do útero, tornam-se matéria.” (Fu-Kiau)

O londrinense André, que atualmente realiza o Tambor no município de Caitê Açú na chapada Diamantina e também faz parte do grupo Baiei, esteve presente na viagem que trouxe o tambor para Salvador. Seu aprendizado começou na cidade Londrina com o maranhense Tião Carvalho. Atualmente também enfrenta os desafios de repassar a brincadeira do Maranhão, sendo da cidade do Paraná e morando na Bahia. Não obstante, as práticas de matrizes africanas priorizam o corpo como o lugar de transformação e conhecimento, o corpo não coloca fronteiras na relação de sentimentos. O encantamento pela dança emerge a necessidade de esquecer fronteiras e de unir novamente esse corpo diaspórico, esse corpo diverso é a África. André expõe que:

Meu primeiro contato com o tambor foi com Tião Carvalho lá em Londrina, já tem um tempo, mais de dez anos que se tem um contato bem próximo lá com o pessoal, já é o padrinho, é a referência, isso foi por volta de 2004, 2005. As oficinas serviram como uma base, porque o Tambor é uma parada que leva tempo, é complexo, é peculiar. Segurar os três tambores, um cada um, mas se iniciou lá em Londrina e aqui na Bahia já tinha a base pra poder continuar, a levar, a seguir esse ritmo aí. (ANDRÉ, Áudio, 23/09/17)

Reconheço no Tambor uma forma de ler o mundo através da diversidade. Seu fazer reflete sua ética, assim como se encontra o velho e o

novo, os vivos e os mortos, encontra-se também o preto, o branco, o índio, o oriental. Acredito nesse fazer e semeio nesse solo para que nasçam cada vez mais possibilidades de se plantar a liberdade, combater o racismo e o sexismo e outras formas de preconceito.

A dança do Tambor de Crioula como atitude filosófica da africanidade, incorpora que aprender é recriar e recriar é relembrar. Sem deixar de seguir os fundamentos da estrutura dos rituais. Penso que todo corpo em movimento, todo corpo que dança está refazendo os caminhos da África. Assim a referência à ancestralidade é mais que necessária, ela é fundamental para o processo de aprendizagem. É na participação nos rituais de convivência da roda que se constrói essa relação de contraste, de diferença de alteridade, de sedução. “O encantamento é uma atitude de alteridade”. (OLIVEIRA, 2007, p. 258)

Eduardo Oliveira chama de semiótica de encantamento a lente que criou em sua pesquisa, a partir da sua experiência com a Capoeira Angola. Lanço mão desse pensamento entendendo que o Tambor de Crioula é provido pela semiótica, que atua no mundo pelo encantamento. Oliveira diz:

Nasce da experiência de matriz africana que encontra na capoeira angola seu território de síntese. Como semiótica esta experiência é desterritorializada para emergir como um regime de signos que se movimenta através do mistério, da vertigem e da magia, e que se encontra na máscara a metáfora da cultura, no corpo e no mito o movimento e a estrutura, e na saudade o sentimento mobilizador de ancestralidade. (OLIVEIRA, 2007, p. 231-232)

Atraída por esse pensamento, escolho buscar na prática do Tambor de Crioula resistência ao escrever sobre o corpo e sua cultura, desafio para construir paradigmas de Educação voltada para a africanidade.

A coreira cearense Cibele, que atualmente mora em Salvador e fala do Tambor em sua pesquisa de mestrado na relação de ancestralidade e direito à cidade relata em áudio que:

Primeiramente meu contato com o tambor se deu, meu contato e aprendizado assim, porque eu já tinha visto tambores do Maranhão de apresentação que tinham vindo pra cá. Então foi com uma oficina que teve, a primeira vez que eu tive perto foi com a oficina na UFC, no esquema meio de vivência, tipo aquela coisa que a gente fez aí na

UFBA, só que ali não teve muito espaço para vivência. Aí a minha amiga aquela que namorava com Robinho me levou lá, faz tempo, isso foi em 2008, aí a gente fez a oficina. Ela já frequentava a galera daqui, já frequentava o Maranhão, frequentava a casa de mestre Felipe lá, já tinham trazido uma parelha e deram essa oficina lá na UFC, pessoal aqui do Ceará não era a galera do Maranhão. Aí mais o pessoal que tava frequentando lá e tal, já tinha o tambor há um tempinho, há uns três anos. Aí, a partir dessa oficina passei a frequentar umas vivências que a galera fazia de tambor, que era uma vez por semana na Praia de Iracema, tipo esquema meio oficina mesmo, era em um espaço na praia de Iracema, não era na praia não. Era num espaço lá cultural, ficar estudando os toques, estudando a dança, as meninas que já frequentavam o Maranhão passaram as dicas pra gente da dança, mas essa coisa da punção de marcar o tempo forte com o pé, da coisa da circularidade, tudo. Passavam umas noções assim e umas dicas também. Enfim tinham essas vivências aqui, esse tambor, acabou ganhando um caráter meio de apresentação, tipo assim, a história era se juntar uma vez por mês pra tocar o tambor, mas começou a parecer uns convites de apresentação e aí começou a ficar nessa. Aí uma galera do grupo resolveu comprar uma parelha lá no Maranhão porque tava dando umas confusões, tipo queria fazer um tambor de brincadeira, aí não podia pegar a parelha porque a parelha era de alguém. Resolveram comprar uma parelha no Maranhão e trouxeram pra cá, fizeram outro tambor né, que era mais ou menos o mesmo povo, só que aí tinha numa pegada mais de brincadeira, é de juntar mesmo pra tocar e pra brincar tambor com menos a coisa assim do fundamento, porque toda vez eu tenho que colocar o santo, porque o outro tambor que era ligado a casa de mestre Felipe tinha essas coisas muito assim. (CIBELE, Áudio, 23/09/17)

Ainda em áudio, Cibele comenta que apesar de ter ido ao Maranhão e ter vivenciado com os mestres nessa troca constante entre São Luís e Ceará, Salvador foi algo muito diferente. Ver um Tambor se formando com mulheres como referência, lhe possibilitou ir um pouco além do lugar que lhe foi dado na brincadeira no Ceará como coreira, a que dança e responde o coro. O espaço de abertura em Salvador permitiu que ela sentisse como seria bem-vindo compartilhar uma música, cantar na roda, entender as várias formas de fazer parte. E isso reflete como Cibele enquanto mulher sempre foi capaz de exercer qualquer função no Tambor, porém também lhe foi ensinado que enquanto mulher ela só poderia dançar, todavia a dança não está separada da conexão com os tambores. Boa parte das pessoas que dançam tem habilidades com a percussão, pois acontece uma relação direta entre essas forças pulsantes, o corpo e o tambor. Cada tempo nos coloca questões a serem resolvidas, inclusive o de lidar com a temporalidade dos mais velhos que tiveram restrições diferentes da qual somos atravessados agora. A roda como espaço de



convivência que se pauta na liberdade e diversidade do corpo que brinca, onde o educar acontece na experiência da troca com divergentes pensamentos, sendo a oralidade o caminho pelo qual o corpo realiza a continuidade da transmissão oral. Amélia (2006) ressalta a importância da capoeira angola e da dança afro, o que me faz repensar isso no fazer da prática do Tambor de Crioula:

A tese, por intermédio da análise da expressão de um movimento social, discute as ações pedagógicas exercidas por instituições socioculturais que trabalham na perspectiva da educação através da dança e da capoeira, retirando suas contribuições como possibilidade de referência para uma política de educação democrática em Salvador. Estou convicta de que, para ser “democrática”, a educação precisa, de fato, tratar dos interesses de todas as classes sociais indistintamente, o que dá o poder de pertencê-las e, portanto, estarem representados dentro dela. Como os interesses de todos os cidadãos ainda não estão contemplados, os movimentos sociais estão trabalhando para tal. (CONRADO, 2006, p. 23)

É preciso compreender que a roda se faz como espaço de educação através de trocas de conhecimentos tecidos e conectadas a cada indivíduo, percebe-se que as pessoas aqui podem pertencer a outros espaços que não o Tambor de Crioula, ou seja, dentro do Tambor existem outros e formamos diversidades de conhecimentos. Assim, persisto no que já falei acima sobre o movimento de diáspora que sai da África e se reinventa a partir da oralidade e da ancestralidade encontrada nos corpos.

Reforçando esta ideia, busco em Conrado (2006) esta mesma conexão, vista por ela, a respeito de sua afirmação sobre educação democrática e espaços multiculturais.

Dentro desta discussão sobre corpos que se refazem em outros espaços e que são multiculturais, vejo o Tambor aqui em Salvador como um espaço que se propõe a inter-relações, rede que se conecta a múltiplas identificações.

O encontro da diferença e da diversidade na relação afetiva representa enunciado importante para alcançar caminhos para a continuidade dessas práticas, processos sociais e culturais históricos onde realizamos o confrontar das relações hierárquicas de gênero e poder. Afinal podemos mudar nossas tradições sem contestar nossa ancestralidade? Por um tempo serei contestada por não seguir padrões da tradição que não correspondem com minhas

ideologias políticas, por aceitar pessoas trans ou homens colocar a saia para dançar. Ao invés de responder, faço outra pergunta: eu enquanto mulher a tocar o tambor, não estaria também contra a tradição?

Se hoje as mulheres dançam foi devido justamente a uma mudança na tradição do Tambor de Punga. Por isso não me sinto no direito de ditar quem pode brincar e quem não pode, ou de como alguém vai se relacionar com essa espiritualidade. Seguindo viagem com todas essas questões que martelavam minha cabeça, ao retornar a São Luís, percebi que o que eu estava fazendo aqui coincidia com o que estava acontecendo lá. Presenciei uma mulher trans<sup>63</sup> entrar em uma roda que acontecia na Fonte do Ribeirão liderada por um jovem brincante e com a presença de alguns mestres, não houve incômodo com a presença da mulher trans na roda. Quando o encontro de Tambor acontece nesse caráter livre, sem apresentação formalizada, é bem parecido com a roda de capoeira, os mestres mais velhos são sempre a referência, mas o motivo para estarem juntos acontece pela festividade do encontro. A roda, nesse sentido, não é lugar de preconceito, de cobranças, todos são bem-vindos a fazer parte da dança.

---

<sup>63</sup> Mulher trans é a pessoa que se identifica como sendo do gênero feminino embora tenha sido biologicamente designada como pertencente ao sexo/gênero masculino.



Figura 19 - Foto: acervo do grupo. Registro dos primeiros encontros na praia da Paciência.

Como mulher na cidade de Salvador à frente da brincadeira reconheço que estar distante de São Luís, me possibilita ultrapassar padrões até hoje estabelecidos no Maranhão, mesmo com as mudanças atuais e o empoderamento da mulher no enfrentamento de questões de gênero, como exercer cargos somente ocupados por homens são práticas que estão ainda sendo revistas. Não convém realizar um tambor apenas por mulheres, no entanto, a liberdade feminina em tocar alguns tambores em São Luís acontece pela afetividade, admiração, respeito e reconhecimento adquirido ao longo de muitos anos fazendo parte das rodas. A roda acontece como espaço democrático e de existência, contrário às práticas machistas, sexistas e raciais, lutas que também fazem parte de um longo processo histórico de conquistas na busca por ações afirmativas.

Em Salvador o processo ocorre de maneira diferente, as mulheres estão à frente de todos os rituais para começar o Tambor. Iniciamos com o preparo dos alimentos, que manterão a energia durante as horas de brincadeiras. As mulheres são sempre as primeiras a chegarem e contribuem nas demandas da

festa junto comigo, até mesmo a fogueira que é habitual ver os homens acenderem, aqui essa ação é nossa. Partindo de tal moldura, a dança se constitui como forma de conhecimento, desta vez entre a arte e sua comunidade, comunicando valores e tradições que difundem nossa identidade. Nessa construção, a dança exerce papel essencial na conservação e difusão da dimensão sagrada de nossa cultura.

Entendo a relação de tempo que compreende a segunda etapa do cosmograma bantu-kongo chamado de kala, preparação essa, que o mundo vê o sol sair do mundo dos ancestrais trazendo esperança, alegria e energia criativa. No caso do Tambor em Salvador, a dança nasce e morre todos os dias, mas para seu nascimento acontecer é preciso ter energia criativa, é preciso trazer com a luz do sol alegria e vitalidade. Reflito sobre a estrutura de aprendizagem africanista em que o processo de educar implica na recriação de conhecimento que se dá de forma afetiva como aspecto estrutural da relação da transmissão do conhecimento. Os mestres da cultura oral não estão nas escolas e nem nas academias, essa relação acontece em suas casas, nas comunidades, nas festividades do samba, na potencialidade que os tambores exercem sobre o corpo enquanto fala.

O fato de não ter tido uma escrita jamais privou a África de ter um passado, uma história e uma cultura. Como diria muito mais tarde meu mestre Tierno Bokar: “A escrita é uma coisa, e o saber, outra. A escrita é a fotografia do saber, mas não o saber em si. O saber é uma luz que existe no homem. É a herança de tudo aquilo que nossos ancestrais puderam conhecer e que se encontra latente em tudo que nos transmitiram, assim como o baobá já existe em potencial em sua semente.” (BÂ HAMPÂTÉ, 2013, p. 175-176)

A escrita, portanto, é estática e não dá conta de traduzir a oralidade enquanto movimento. Vejo na oralidade que também é corpo, como o saber. Assim, sobre as narrativas descritas acima, enxergo em alguns relatos esta ancestralidade transmitida pelo corpo.

## 12. CORPO E ANCESTRALIDADE NO TEMPO DA KALUNGA

Elaborar uma escrita que apresente a noção de Corpo e Ancestralidade no Tempo da Kalunga é antes de tudo um diálogo para compreender a possibilidade de questionar a tradição como algo cristalizado. O Tambor de Crioula me permite olhar para um passado hostilizado e assim escolher caminhos da desobediência que propiciam novas formas de refazer o agora. Não é simplesmente propor o diferente, porém, muitas coisas acontecem de forma muito natural e quando sou questionada, percebo que o corpo colonizado, imponente vai sempre questionar o corpo decolonial e desobediente que propõe um novo horizonte distante dessa vertente.

O que seria mais interessante para a resistência e continuidade de uma manifestação de origem africana no mundo atual onde as mulheres estão muito presentes e assumindo responsabilidades que precisam ser ocupadas? O meu lugar é constantemente questionado, assim como as escolhas que faço. Escolher uma mulher como representatividade religiosa me fortalece enquanto aquela que nutre e rega o que foi plantado. O espaço religioso no qual eu proponho o acontecimento do Tambor de Crioula é representado pela entidade negra do candomblé, a casa de Iemanjá e pensando nos princípios básicos de educação, seria um tanto deslegante fazer a praia como morada e não homenagear a dona da casa.

Não é que o santo negro São Benedito não seja cultuado, mas ele deixa de aparecer com essa obrigatoriedade e característica do poder religioso racista europeu, que demoniza até hoje as entidades de origem negras e indígenas em detrimento das suas, se apropriando também da origem religiosa dessas culturas. Costa afirma que:

De todo o conjunto de histórias, o certo é que desde os primórdios o santo protetor é São Benedito, que para os negros seguidores das religiões africanas é o santo venerado pela entidade Averequê. A reverência a São Benedito se fortalece a partir do surgimento das irmandades religiosas, oportunidade em que os negros tinham de professar uma fé e estarem próximos, através de um vistoso sincretismo, das suas divindades. Uma das principais irmandades era a de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, no Centro de São Luís, onde até hoje acontece o festejo dedicado ao Santo. (COSTA, 2006, p.06)

Nesse caso, na Bahia não precisamos realizar o Tambor sobre a permissão das igrejas, nos tempos atuais onde a intolerância religiosa já pode ser questionada, ainda assim, os embates contra essas práticas racistas é algo peculiar em diferentes corpos que foram construídos com temporalidades diferentes. Hoje eu posso cultuar minha religião sem ser obrigado a fazer parte das igrejas. “É preciso evitar o romantismo de pensar que a identidade popular é um dado definitivo: ela se constrói enfrentando repressões, respondendo a desafios e descontaminando-se de suas inegáveis alienações.” (Ribeiro Júnior, p. 22) Dentro da possibilidade de libertar o corpo aprisionado que durante muito tempo esteve distante de suas raízes, se profere necessário refazer caminhos em busca do que não pode ser dito. Mas também podem ser entendidas como experiências do fazer descolonizar-se.

### **13. NA VILA DE SÃO VICENTE O RÁDIO FALA TODA HORA, BOEIRO EU VOU ME EMBORA**

A saudade levou-me a escolher essa temática, por existir uma relação de memória afetiva com o Tambor de Crioula enquanto dança em diáspora e por ser uma manifestação negra maranhense sendo reterritorializada na Bahia. Depois, havia uma necessidade de compreender melhor como a ancestralidade do Tambor de Crioula é percebida nos corpos nessa adaptação em novo território e, também, pelo interesse de expandir meus conhecimentos em torno da epistemologia enquanto oralidade negra africana, visto que minha monografia para conclusão do curso de licenciatura em Dança também foi sobre o ensino da Danças negras para crianças do Alto da Sereia.

Foi meu objetivo neste percurso compreender como se dão os processos de transmissão oral próprios da interação dos brincantes, das habilidades necessárias para a brincadeira acontecer, relacionar possíveis conceitos discutidos por pesquisadores como Hampâté Bâ, Fu Kiau, Martins entre outros e investigar as modificações da brincadeira do Tambor de Crioula, observando as relações em outro contexto cultural do novo território. Assim sendo, os propósitos da pesquisa tiveram alcance desejado, pude compreender melhor as mudanças que ocorrem nessa transposição percebendo a dança enquanto oralidade onde se revela suas raízes e se manifesta a cultura afro-brasileira no fazer da resistência para manterem vivas suas tradições e memória.

Foi imprescindível durante o trajeto da pesquisa a conciliação entre a oralidade e autoetnografia, pois ambas me permitiram uma melhor compreensão sobre o Tambor de Crioula como prática decolonial. Realizar esta manifestação por meio dos meus conhecimentos possibilitou a construção de um olhar singular sobre os valores educativos encontrados na roda enquanto espaço de diálogo.

As práticas como experiências do processo de formação do grupo são indicativos para se repensar a educação e a qualidade de vida no nosso meio social. Com isso, para alcançar tal democracia é necessária uma formação personalizada que valorize a diversidade e o espaço do Tambor como meio de aprendizado. Através desta imersão investigativa como um corpo-quilombo apartado desse espaço, pude atentar para o fato de que os indivíduos buscam

pertencer a uma comunidade pautada em princípios criados coletivamente como forma de se fazer parte democraticamente desses espaços.

Para tanto, a resistência do Tambor de Crioula e suas formas de manifestações fora do Maranhão só são possíveis por meio do reconhecimento da ancestralidade, da nova contextualização e das características que regem a dança. A espera é um lugar de aprendizado, a escuta fortalece os laços afetivos que alimentam a presença desses corpos que através do encantamento, se manifestam.

Com a prática, foi possível provocar reflexões sobre elementos da dança capaz de dar continuidade a brincadeira que não se esgotam com este trabalho, pelo contrário, as discussões aqui possibilitaram novos caminhos para construção de corpos que necessitam reconhecer outras linguagens da diáspora negra.

Assim, acreditando na força dos tambores, espalho o canto forte como chamado da terra que interliga a roda e propõe a encruzilhada como meio de comunicação dessa dança que gira.

Mariá deu uma festa pra saudar peixe no  
mar  
Mariá deu uma festa pra saudar peixe no  
mar  
Dia 2 de fevereiro que é festa de Iemanjá  
Yalodê Odo Yá  
(DANDARA BALDEZ)



## REFERÊNCIAS

ALBERNAZ, L. S. F. **O “urrou” do boi em Atenas: instituições, experiências culturais e identidade no Maranhão.** Tese de Doutorado em Ciências Sociais, 2004.

ANTÔNIO, Márcia M. **Foi da África até a Vila África.** São Paulo: Andreato Comunicações e Cultura, 2007 [entrevista].

BLASS, Leila Maria da Silva. *Revista Nures nº 5 – Janeiro/Abril 2007.* Núcleo de Estudos Religião e Sociedade – Pontifícia Universidade Católica – SP.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Made in Africa.** Global Editora e Distribuidora Ltda.

COSTA, R - **Revista Internacional de Folkcomunicação**, 2008 - revistas. uepg.br

CONRADO, Amélia. **Capoeira Angola e Dança Afro: Contribuições para uma política de educação multicultural na Bahia.** Universidade Federal da Bahia – Faculdade de Educação – Programa de Pós-graduação em Educação. Salvador, 2006 (Doutorado)

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia.** Tradução Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34, v. 5, 1997.

FERRETTI, Sergio (Org.) **Tambor de Crioula. Ritual e Espetáculo.** 3. ed. São Luís: Comissão Maranhense de Folclore, 2002.

FERNANDES, João Luís Jesus (2008) **Implantação de projetos de desenvolvimento, desterritorialização e vulnerabilidade das populações: o caso da construção de barragens.** *In:* Cuarto Encuentro Internacional sobre Pobreza, Convergencia y Desarrollo; Eumed.Net; Universidad de Málaga; Espanha.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro. Modernidade e Dupla Consciência.** Rio de Janeiro: Editora 34, 2013.

JANK, Helene. **Tambor de Crioula an Afro-Brazilian manifestation from Maranhão.** Rotherdan, 2012.

IANNI, O. **A desterritorialização**. In: A sociedade global. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995. p. 89-105.

LOPES, Nei. **Bantos, Malês e Identidade Negra**. RJ: Jose Olympio 2002.

MARTINS, Leda. **Performances da oralitura: corpo, lugar da memória**. Revista Letras n. 26. Universidade Federal de Santa Maria, 2003. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881/7308>> Acesso: 31/08/2017.

NASCIMENTO, Elisa L. (org.). **Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora**. SP: Selo Negro, 2009.

OLIVEIRA, David Eduardo de. **Filosofia da ancestralidade: corpo e mito na Filosofia da Educação Brasileira**. Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2007.

SHECHNER, Richard. **Ritual**. In: LIGIERO, Zeca. **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Ed. Mauad Ltda, 2012.

Verger, Pierre. **Orixás: Deuses iorubás na África e no novo mundo**. Ed. Corrupio, 1997.

BA, Amadou Hampaté. Amkoullel: **O Menino Fula**. Ed. Pallas e Casa das Áfricas. São Paulo, 2000.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago, & Grosfoguel, R. (Eds.) 2007 **El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global**. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, Universidad Central, IESCO, Siglo del Hombre Editores.

HAESBAERT, R. 1994. **O mito da desterritorialização e as “regiões-rede”**. **Anais do V Congresso Brasileiro de Geografia**. Curitiba: AGB, pp. 206-214.  
\_\_\_\_\_ 1997. **Des-territorialização e Identidade: a rede “gaúcha” no Nordeste**. Niterói: EdUFF.

\_\_\_\_\_ 2001a. **Da desterritorialização à multiterritorialidade**. **Anais do IX Encontro Nacional da ANPUR**. Vol. 3. Rio de Janeiro: ANPUR.

\_\_\_\_\_ 2001b. Le mythe de la déterritorialisation. *Géographies et Cultures* n. 40. Paris: L’Harmattan.

\_\_\_\_\_ 2002a. **A multiterritorialidade do mundo e o exemplo da Al Qaeda**. Terra Livre n. 7. São Paulo: Associação dos Geógrafos Brasileiros.

\_\_\_\_\_ 2002b. **Fim dos territórios ou novas territorialidades?** In: Lopes,

L. e Bastos, L. (org.) Identidades: recortes multi e interdisciplinares. Campinas: Mercado de Letras.

\_\_\_\_\_. 2004. **O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multi- territorialidade.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

Roberto Augusto A. Pereira . Recorde: **Revista de História do Esporte Artigo** Volume 3, número 1, junho de 2010

#### **Outros Acessos:**

<file:///C:/Users/acer/Downloads/298-1-636-2-10-20151116.pdf> - Rede – revista Eletrônica do PRODEMA Fortaleza, Brasil, v.8, n.2, p.35- 49 jul./dez.2014. ISS: 1982-5528 - Ecosistema Banco de Algas e identidade Territorial no município de ICAPUI /CE: Comunidade Tradicional pesqueira e meio técnico – científico – informacional Acesso em: 07 de jul. 2017.

<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/TambordeCrioulaParecerT%C3%A9cnico.pdf> Ministério da Cultura Instituto patrimônio histórico e Artística Nacional – IPHAN – Departamento do patrimônio imaterial gerência de registro. Acesso em: 16 mar. 2017.

<http://www.revista.ufpe.br/revistaanthropologicas/index.php/revista/article/viewFile/189/140> José Jorge de Carvalho (2010) Revista Antropológicas, ano 14, vol.21(1):39-76(2010) Acesso em: 26 de jun. 2018.

[file:///C:/Users/acer/Downloads/Heranca\\_Do\\_Mestre\\_Pastinha.pdf](file:///C:/Users/acer/Downloads/Heranca_Do_Mestre_Pastinha.pdf) - DECÂNIO , Angelo herança de pastinha. Coleção São Salomão 3, Salvador 1997 Acesso em: 07 de jul. 2018.

<http://culturadigital.br/politicaculturalcasaderuibarbosa/files/2010/09/35-RAIANA-ALVES-MACIEL-LEAL-DO-CARMO.1.pdf> - A política federal de salvaguarda do Patrimônio cultural Imaterial Raiana Alves Maciel Leal do Carmo ( Política Culturais: Teorias e práxis) Acesso em: 07 de jul. 2018.

<http://periodicos.ufpb.br/index.php/rec/article/viewFile/14054/7988> - Etnopesquisa implicada, currículo e formação – Roberto Sidnei Macedo – Espaço do currículo, v5, n1, pp.176-183, Junho a Dezembro de 2012. Acesso em: 07 de jul. 2018.

<https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/30425/30425.PDFXXvmi=> - Suzielen Taiane das Graças – Gênero e Raça na contemporaneidade: um dialogo entre Silva Riveira Cusicanqui e a marcha mundial das mulheres. Acesso em: 20 de mar. 2018.

<file:///C:/Users/acer/Downloads/748-1456-1-SM.pdf> - PEREIRA, Roberto.A.A . O Mestre Sapo, a passagem do quarteto Aberrê por São Luís e a (des)construção do “mito” da “reparição” da capoeira no Maranhão dos anos 60 – Recorde: Revista de História do Esporte. V.3, n.1, junho de 2010. Acesso em: 17 nov. 2017.

[http://www.africaniasc.uneb.br/pdfs/n\\_7\\_2015/piedade.pdf](http://www.africaniasc.uneb.br/pdfs/n_7_2015/piedade.pdf) - VIDEIRA, Piedade Lino – Danças de Matrizes Africanas: Patrimônio Imaterial Afro-Brasileiro para a abordagem das relações Étnico-Raciais na educação. Acesso em: 26 jan. 2018.

DAVIS, Angela. (2017)  
<[https://brasil.elpais.com/brasil/2017/07/27/politica/1501114503\\_610956.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2017/07/27/politica/1501114503_610956.html)>  
Acesso: 05/01/2018.

Jones, SH; Adams, TE; Ellis, C; Oliveira, MAO; Jaramillo, NJ. HANDBOOK OF AUTOETHNOGRAPHY (Coleção Queer). 2013. Left Coast Press, Walnut Creek: 736p. ISBN: 978-15-98746-00-6.

[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-311X2015000601339](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-311X2015000601339). Acesso: 04/07/2017.

FERREIRA. Euclides : Site oficial da Casa Fanti Ashanti.  
<<http://hibridos.cc/po/rituals/casa-fanti-ashanti/>>. Acesso: 18/07/17.

SANTIAGO, Castro–Gómez:  
<[http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=5784&secao=459](http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=5784&secao=459)> Acesso: 26/08/17.

## ANEXOS

Eu sou artista?  
mas na minha comunidade ninguém sabe  
o que é isso.  
Eu sou artista?  
Mas minha mãe não tem condições de  
banciar minha arte.  
Eu sou artista?  
Mas não me tornei professora efetiva da  
UFBA aos 28 anos.  
Eu sou artista?

Mas eu não falo quatro línguas.  
Eu sou artista?  
mas eu não faço performance.  
Eu sou artista?  
mas minha arte não passa nos editais.  
Eu sou artista?  
Mas não me vejo nas artes.  
Eu sou artista!  
mas não sobreviverei.  
Eu sou artista!  
mas serei internada como louca.  
Eu sou artista!  
meu sangue será filme.  
Eu sou artista!  
minha carne é asfalto.  
Eu sou artista!  
me deixem ser ar

(Dandara Baldez)



Anexo 2 - Foto: Sãos Luís – MA



Anexo 03 - Foto: Mapa Bairro de Fatima – São Luiz - MA



Anexo 04 - Foto: Comunidade Alto da Sereia, Salvador-BA