

A PERFORMANCE DA COREIRA DO TAMBOR DE CRIOLA DO MARANHÃO

Cássia Pires¹

RESUMO

A performance é uma linguagem fundamental para discutir a cultura e suas implicações no ambiente cênico acadêmico. Este artigo discute a performance da coreira do Tambor de Criola do Maranhão, reconhecendo as principais características desta dança, sua inserção no sagrado e no divertimento popular. Analisa os principais movimentos da coreira e sua relação com os elementos que constituem esta manifestação, onde se percebe a restauração de comportamentos onde o corpo alcança devires que leva o *performer* a um momento *espetacular* compondo movimentos extracotidianos. A performance da coreira em sua profusão, agrega valores individuais e de comportamento social, possibilitando discussões em torno dessa manifestação cultural nos convidando à magia e ao encanto inerente à ela.

Palavras-chave: Cultura popular. Tambor de Criola. Performance. Dança-teatro. Teatro.

1 Universidade Federal do Maranhão / DEART. cassiapires.ufma@yahoo.com.br

Honrar o que é ordinário é observar quão ritualística é a vida diária, e o quanto esta é constituída de repetições.

Schechner

A performance é uma expressão artística que desafia conceitos. Na sua própria razão de ser ela tenta escapar de definições em face de seu caráter amplo em possibilidades de criação, envolvendo elementos das artes visuais, do teatro, da dança, da música, do vídeo, da poesia, do cinema, dentre outras; e “[...] dependendo da natureza da performance, essa presença pode ser esotérica, xamanística, educativa, provocadora ou um mero entretenimento.” (GOLDBERG, 2006, p. 8). Embora suas origens estejam ligadas às artes plásticas, contudo, é considerada uma linguagem híbrida, como nos mostra Zumthor (2007, p. 31):

A performance se situa num contexto ao mesmo tempo cultural e situacional: nesse ela aparece como uma “emergência”, um fenômeno que sai desse contexto ao mesmo tempo em que nele encontra lugar. Algo se criou, atingiu a plenitude e, assim, ultrapassa o curso comum dos acontecimentos.

Não cabe aqui buscar conceitos fechados sobre esta linguagem, mas sim permitir que à luz das teorias empunhadas por Richard Schechner e Victor Turner, ela seja conduzida pelos mais variados caminhos nas trilhas do campo da cultura. Nesse sentido, para Turner, “[...] a performance é um modo de comportamento, uma abordagem da experiência concreta na cultura; ela é jogo, esporte, estética, divertimentos populares, teatro experimental, e mais ainda.” (TURNER *apud* SCHECHNER, 2002, p. 27). Ela não está ligada somente à arte, não busca apenas valores estéticos, ainda que mais atada a um processo do que a um resultado, mas também é notório na atualidade que os estudos sobre performance apresentem uma abrangência maior, como prefere Schechner (2002, p. 27):

[...] performances afirmam identidades, curvam o tempo, remodelam e adornam corpos, contam histórias. Performances artísticas, rituais ou cotidianas – são todas feitas de comportamentos duplamente exercidos, comportamentos restaurados, ações performadas que as pessoas treinam para desempenhar, que tem que repetir e ensaiar.

Nesse sentido, o Tambor de Criola do Maranhão carrega diversas características performáticas dentro desta esfera artística e ritualística, ele apresenta fortes traços de teatralidade, como figurinos e a ludicidade no jogo, bem como se faz presente a musicalidade e a dança. Esta brincadeira aborda ainda questões referentes à religiosidade, que através dos seus ancestrais chegou até os nossos dias e ainda resiste intensamente na cultura dos seus participantes.

Nessa direção, tomamos como norteador desta discussão os estudos de Ligiéro e Zenícola (2007, p. 53) nos quais os autores indicam que:

O conceito “performance” tem sido usado também para compreender o teatro feito pelo povo iletrado, seguindo a tradição oral alheia aos modelos greco-romanos, que permearam a construção da estética dominante. Desta forma, performance tem sido usada como um sinônimo de apresentação e representação, quase sempre possuindo caráter festivo e/ou religioso, mas em muitas destas formas preservando o seu alto grau de ritualismo.

Desta forma, pode-se observar que as manifestações culturais populares evidenciam rituais que abarcam uma série de comportamentos previamente exercidos e com forte caráter de religiosidade.

Ainda neste sentido, Schechner aponta sete funções para a performance e cabe aqui uma análise sobre as mesmas, visto que nesta dança está contido: “[...] entreter; fazer alguma coisa que é bela; marcar ou mudar identidade; fazer ou estimular uma comunidade; curar; ensinar, persuadir ou convencer; lidar com o sagrado.” (SCHECHNER, 2003, p. 45). Destarte, o Tambor de Criola é vivenciado pelo entretenimento, mas vai além disto, ele emite uma beleza

estética, ele assina a identidade da cultura maranhense, desperta valores sociais, se relaciona com a fé em conexão com as entidades glorificadas, ensina e repassa tradição e mantém viva sua relação com o sagrado, como analisado no capítulo anterior.

Acrescentando que o performer, seja na vida cotidiana ou em um momento ritualístico, assim como na arte, se apóia na relação de fazer e mostrar e neste sentido a coreira do Tambor de Criola se apresenta como uma performer cultural, uma artista criadora desta dança e, por isso, uma criadora de cultura popular, realizando seqüências de movimentos, dilatando seu corpo, voz e sua potência criativa e os apresenta para o público.

Vale lembrar que “[...] os Estudos da Performance cobrem uma vasta área que inclui a análise dos diversos elementos componentes da performance, bem como a sua dinâmica de interação, o seu contexto histórico e a sua repercussão na cultura popular [...]” (LIGIÉRO, 1998, p. 12), como é o caso do objeto de análise aqui impetrado.

Quando pensamos na roda do Tambor de Criola, elencamos a noção de espaço, lugar na qual a brincadeira se apresenta e, em relação a isso, Bachelard (1993, p. 31) explica que “[...] o espaço convida à ação, e antes da ação a imaginação trabalha. Ela ceifa e lavra. Seria preciso falar dos benefícios prestados por todas essas ações imaginárias.” A área aqui trazida à festa é circular, orientando a performance dos brincantes, fazendo com que os mesmos reconheçam que para acontecer essa circularidade a dança tem que girar, cedendo lugar a todos os partícipes da mesma, compreendendo a coletividade desta manifestação. Quanto à circularidade na dança, Wosien (2000, p.42) nos chama atenção para a seguinte reflexão:

A sabedoria dos mestres comprova que o círculo representa uma imagem microcômica do espaço cósmico original. O círculo é tido como o símbolo original da eternidade e é reflexo daquele círculo no céu noturno, o zodíaco, do qual todos nós descendemos. Todos os pontos do círculo são pontos de retorno. Uma vez que se percor-

ra um círculo, gira-se 360 graus sem que se perca a relação com o centro. Trata-se de um processo de transformação que representa o princípio da mudança (...) este ato da dança tem, com isso, centro e limite.

Evidenciamos que no momento em que a coreira sai do seu local inicial para girar na roda, ela perpassa por todos os pontos até voltar ao seu lugar de origem e assim, continuar na brincadeira durante toda a apresentação.

A performance da coreira do Tambor de Criola, é um elemento singular dentro dessa dança. Nessa direção, cabe observar alguns pontos colocados pela bailarina e pesquisadora do corpo, Angel Vianna, que lança um olhar para a consciência do movimento. Em suas pesquisas, advertiu-se sobre a preocupação de um trabalho diferenciado entre o ator e o bailarino, pois ambos têm finalidades diferentes. Angel dá fundamento para as possibilidades da movimentação, pois quer atingir uma consciência corporal, para tanto busca na própria biologia do corpo humano seu funcionamento e sua estrutura, afirmando que o corpo possui uma memória e busca extrair dele a sua história vivenciada e, também, nos indica que a pessoa que pratica a consciência do movimento torna-se mestre de si mesmo.

Ao longo das observações realizadas durante a pesquisa, pode-se perceber que cada coreira apresenta movimentos resultantes da sua própria experiência de vida. Uma coreira que desde criança dança no Tambor, tem uma maleabilidade e uma desenvoltura na roda bem maior do que aquela que teve contato apenas na fase adulta. Cabe salientar que a coreira não é somente *performer* por profissão, ela é dona de casa, funcionária pública, professora, vendedora, etc; mas é notória a “soltura” do corpo de uma coreira experiente, que tem na sua vida o hábito desta dança, diferentemente das que não acompanham esta tradição, onde podemos ver alguns “bloqueios” resultantes da história de vida de cada indivíduo. A

coreira não apresenta uma preocupação da consciência corporal na mesma profundidade que um ator ou um bailarino, mas quando dançam, o fazem pelo prazer da brincadeira, seja pelo sentido do sagrado ou do profano que a dança apresenta. É importante considerar que existe nesta manifestação um respeito à individualidade de cada brincante. Para Zenícola (2005, p. 51):

[...] partindo do corpo, pode-se trabalhar a performance através da sua plasticidade, sua energia gasta, mecanismos de comportamento, experiências litúrgicas, rituais, sua biomecânica, suas relações com o espaço, com a palavra, suas relações sociais e cotidianas. O performer mais que trabalhar o corpo, trabalha com o discurso do corpo usando a multiplicidade deste discurso. São gestos e atitudes comportamentais ou não, cujos aspectos implicam uma re-significação ao serem tratados na performance.

A performance a qual nos referimos é peculiar de cada participante da roda, onde o corpo faz parte do todo de cada indivíduo expresso em seus movimentos, e “[...] é pelo movimento que exploramos e descobrimos o mundo.” (BENTO, 2004, p. 38). Desta maneira, podemos observar que a coreira, através do corpo, cria uma relação de comunicação com toda a roda. Primeiramente com o tambor, ela dança para a parêlha e, em especial, cria uma relação de diálogo com o tambor grande, onde a conversa se dá por meio da punção através de um jogo corpóreo, bem como pelo tocador, onde muitas vezes dependendo de como ele toca, vai resultar em um desempenho diferenciado em sua dança.

É importante frisar que a pesquisadora Eliane Pereira detectou uma forte conotação sexual neste jogo presente sobretudo na comunidade de Cajapió no Tambor para São Benedito em agosto de 1991:

Quando foi cantado o Penerô, a coreira pungava primeiro com a cabeça, depois rolava o corpo uma vez, pungava com os ombros requebrando-os, rolava mais uma vez, pungava com os quadris requebrando-os, rolava mais uma vez e começava a requebrar com

o corpo todo até em baixo, desafiando o coreiro. O mesmo agachou com o tambor e ela ficou peneirando os ombros e os quadris e quanto mais intensificava o requebro, mais o coreiro marcava forte a punça, dobrando o batido e às vezes socando com o cotovêlo. Depois subiram juntos com a testa unida fitando os olhos, o coreiro a subiu no tambor grande, escanchando-a e a mesma continuou requebrando, abrindo os braços sorrindo sempre. Enquanto isso a dança das coreiras na roda, era peneirando até em baixo com uma forte cadência de quadris e rodopios com o corpo. Sentia-se uma vibração de energia em todo o grupo, entre tocadores e cantadores que aumentavam cada vez mais a ritmica da marcação, dando maior volume ao canto e à dança das coreiras. Depois a coreira pulou do tambor ajudada pelo coreiro e encerrou sua dança tirando outra para dançar. Assim, o ápice da sensibilidade sexual baixou (PEREIRA, 1995, p.37).

Não é possível precisar se esta prática aparece também em outras comunidades, mas observa-se sempre a existência de um diálogo entre a coreira solista e as outras brincantes do Tambor. Estas mulheres que formam o *cordão* na roda se relacionam entre si durante todo o tempo que é tocado o som dos tambores. No círculo, elas dançam em passos mais curtos, esperando a hora de demonstrar sua performance individual frente ao tambor. É diante da parelha que se dá o ápice de sua apresentação. Para tanto, é necessário esperar que a coreira da vez exiba sua dança e depois de certo tempo, a próxima brincante, obedecendo à ordem da roda, vai até a que está fazendo seu solo, passa entre a dançante e o tambor, fazendo o convite para a retirada da que estava dando a oportunidade para a seguinte. No momento após a passagem, as duas começam a dançar uma para a outra, fazendo um cumprimento de requebros até o momento da punça, que é quando a que a chamou passa a vivenciar seu solo também. Essa troca se dá num frenesi entre todos os brincantes. Surgem gritos e sons emitidos para o bailado dessas *performers*. Esse rodízio acontece com todas elas e normalmente cada uma passa por essa experiência várias vezes durante a apresentação. É comum algumas coreiras não obedecerem a ordem de

entrada e fazerem a convocação para seu solo saindo de qualquer lugar que esteja dançando. Outro aspecto inerente à brincadeira, é que durante a mostragem da festa o público fica acompanhando ao redor, e habitualmente alguém da “platéia” é convidado a participar, por isso os grupos estão sempre levando saias extras para que os apreciadores possam experimentar essa manifestação. Sobre essa relação com o público Zenícola (2005, p. 36) esclarece que:

A performance permite ao público que, através do concreto, se chegue ao abstrato – espectador presencia imagens físicas. A presença física do artista interfere no público, criando uma relação de envolvimento e levando-o à participação através de interferência e ou interação. Embora tenha o seu lugar espacial, social e comportamental delimitado, a presença do performer interfere na sensibilidade do espectador, convidando-o e, às vezes, até forçando-o a participar.

Neste sentido, o público passa então a ser um partícipe da brincadeira, desta forma ele precisa estar atento as regras do jogo impostas à manifestação para que uma vez impelida sua participação, ele possa compreender o comportamento dos jogadores para fazer parte do jogo, ou então caso não queira esse envolvimento ele pode ser um mero apreciador da dança. Sobre esta questão Schechner (2002b, p. 85) esclarece que:

[...] jogar consiste em ações e reações, que despertam e/ou expressam diferentes emoções e humor. Qualquer situação dada do jogo, pode haver jogadores e observadores reproduzindo ambos. Observadores podem ativamente, ser envolvidos no jogo - como ávidos seguidores ou fãs do jogo; ou podem ser testemunhas desinteressadas.

O grupo de Tambor de Crioula funciona como uma engrenagem, na qual todos precisam permanecer atentos a si mesmos e aos outros, sempre cuidadosos para desempenharem bem suas funções artísticas. É importante lembrar que para a performance da coreira ser vivenciada ou apreendida, não se deve partir de uma

fórmula pronta, cada coreira dança conforme seu próprio corpo e suas potencialidades.

É importante a observação por parte dos participantes para poderem sentir a magia desta dança na roda e a hora certa da entrada e da saída, bem como a sintonia da pungada e da batida do tambor. A pesquisadora Enamar Bento (2004, p. 46), destaca a importância da questão da observação no trabalho da preparação corporal: “[...] para que o trabalho aconteça, é indispensável o desenvolvimento da observação. Temos que observar, sem preconceitos, as ações e reações que se produzem no corpo para conseguir tal integração.” Portanto, é indispensável a acuidade por parte dos performers e apreciadores, para poderem ver, sentir e melhor participarem nesta dança, contribuindo para uma performance repleta de energia vibrante e agradável e em total harmonia.

Na performance da coreira há regras e limites a serem respeitados e exercidas. O tambor nos dá este ensinamento, desde o respeito à tradição da brincadeira, até a delicadeza no trato com o outro e em particular com os mais experientes da roda. Prestando sempre atenção no jogo do pungar, como regra básica para se viver esta performance, e sempre respeitando as regras estabelecidas, entramos na função principal da brincadeira, que é realizar a performance de forma festiva e coletivamente, visto que “[...] jogo é performance quando é feito abertamente, em público [...]” (SCHECHNER, 2002, p. 82).

A dança nos desperta para percebermos que desde o nascimento, nosso corpo é um veículo de comunicação e sempre será até quando morrermos, mas muitas vezes perdemos essa sintonia, ou a consciência dela, deste corpo inteiro e criativo, e para que não se caia no enrijecimento muscular e dos ossos, e que ele se mantenha em eterno estado de prontidão expressiva, é importante mantermos ele acordado e desperto, e para tanto, existem cuidados e trabalhos cotidianos a serem realizados para serem atingidos tais objetivos.

É esse corpo atento às suas funções que chama atenção na roda do tambor, que também diz respeito a um processo de conscientização da coreira, uma coreira não entra de “*qualquer jeito*” no tambor, precisa da iniciação básica para se perceber no contexto ali inserido, precisa ter conhecimento de sua função social e corporal dentro desta roda. Não cabe aqui discernir sobre os problemas causados quando uma coreira participa desrespeitando o tempo e as regras estabelecidas, em geral são brincantes novatas que demonstram um forte caráter exibicionista, gerando mal-estar e discussões entre os participantes, portanto, é de extrema importância respeitar uma manifestação popular, pois a mesma carrega em si suas tradições, a experiência dos seus mestres, revelando o habitual e a história da sua comunidade.

Como vimos, a coreira relaciona-se com todos os elementos da dança, seja com o tambor, o tambozeiro, entre elas mesmas, através dos cantos participando de forma ativa do coro e com o público, mantém uma relação consigo mesma, trabalhando com as potencialidades do corpo, o peso, o equilíbrio, tensão, força, foco etc. Observando seu desempenho, percebe-se que a performance exercida por estas mulheres apresentam movimentos extracotidianos.

Sobre esta questão, Barba e Savarese (1999, p.47) define que a antropologia teatral “[...] é o estudo do comportamento humano, quando o ator usa presença física e mental em uma situação organizada de representação e de acordo com os princípios que são diferentes dos usados na vida cotidiana.” Dessa forma, a coreira usa esse corpo fora das intenções diárias, levando a uma outra realidade a fim de ampliá-lo e dilatá-lo a serviço de uma ação diferente do seu dia a dia, o uso dos movimentos corporais desvinculados de um sentido utilitário realizados por esta brincante, em função do ritual que está à serviço, promove sua criação artística dentro da dança.

O corpo da coreira em sua profusão, agrega valores individuais e de comportamento social, possibilitando discussões em

torno dessa manifestação cultural, nesse sentido podemos pensar os movimentos exercidos por ela, a partir do discurso de Schechner (2003, p. 33-34), quando ele afirma que as performances são feitas de comportamentos restaurados, considerando que:

[...] comportamento restaurado é o processo chave de todo tipo de performance, no dia-a-dia, nas curas xamânicas, nas brincadeiras e nas artes. O comportamento restaurado existe no mundo real, como algo separado e independente de mim. Colocando isto em termos pessoais, o comportamento restaurado é – eu me comportando como se fosse outra pessoa, ou eu me comportando como me mandaram ou eu me comportando como aprendi.

A partir dessa reflexão, podemos notar que a coreira, restaura comportamentos já previamente utilizados pela tradição dos movimentos do Tambor de Crioula, restaurando ações passadas, resgatando passos antes já utilizados, repetindo o que já foi feito, inclusive por elas mesmas. Ela se manifesta sendo uma pessoa ciente da sua atuação, mas seus movimentos, sua performance, estão a serviço de um ritual organizado, ou seja, é ela e não é ela, porque a pessoa deixa temporariamente de ser e se transporta para o extra-cotidiano, não é a pessoa do dia-a-dia, pois está a serviço da brincadeira em que está vivendo. Para tanto faz uso do seu desempenho corpóreo, o que permite que cada uma delas venha demonstrar suas habilidades, seus limites, visto que cada corpo é único e isso resultará em variações no ritmo da dança, evidenciando a individualidade de cada brincante, dentro de um coletivo harmônico.

A coreira passa um longo período de preparação para fazer parte do seu grupo, pois “[...] as performances artísticas moldam e marcam suas apresentações, sublinhando o fato de que o comportamento artístico é “não a primeira vez”, mas feito por pessoas treinadas que levam tempo para se preparar e ensaiar (SCHECHNER, 2003, p. 1)”. Elas normalmente crescem no meio desta manifestação, observando e percebendo toda a estrutura que forma a dança, isso durante várias vezes ao ano, elas vão absorvendo e repetindo

esses movimentos, construindo assim sua própria forma de dançar e seu repertório de gestos e movimentos, uma espécie de léxico do Tambor de Criola.

É inegável o encanto inerente aos movimentos produzidos pela coreira, pois ela faz uma combinação de gestos e deslocamentos que envolvem os braços, tronco, quadril, joelhos, pés, cabeça, revelando harmonias variadas com todo o seu corpo. Pode-se ainda notar que a brincante se revela invadindo o espaço, desde um grito simbólico para determinar sua entrada, até como uma pungada que normalmente é dada através da batida entre os ventres ou também pode ser dada com os braços, pernas, ombros e outras partes do corpo, sinalizando aí diferentes momentos da roda. A transferência que implica num “[...] ajustamento a cada nova situação, seja ela física ou emocional, e também carregando consigo uma mudança na atitude interna do indivíduo [...]” (MIRANDA, 1979, p. 31), onde visualiza por meio da troca de peso dos pés, de uma movimentação mais ereta para um agachamento, da ginga em frente ao tambor onde ora ela vai bruscamente em direção ao tambozeiro, ora recua, gerando assim um diálogo corporal com ele. A coreira também se locomove durante toda a dança, girando em torno do próprio eixo e perfazendo ela também o círculo pelo lado interno da roda, partindo do ponto de início até a chegada em frente à parelha para exibição do seu maneio. A rotação é outro ponto importante nesta dança, pois a “[...] ação de girar pode ser praticada com os dois pés no chão ou alternando de um pé para outro no mesmo lugar” (MIRANDA, 1979, p. 31), o que revela uma das grandes habilidades da coreira. E por último, dentro dessa seqüência podemos observar a questão do salto que está ligado desde a tirada dos dois pés do chão ou à forma na qual a brincante venha expressar essa intenção de saltar.

É imperioso lembrar que a coreira, quando entra na roda, a batida do pé vai direto na pungada do tambor e o que determina isso é a troca de olhares com o coreiro para poder sentir a hora certa

de adentrar, porque o som do tambor representa aqui o som quem vem da terra, ele emite a batida e ela responde no pé marcando essa forte relação com o chão, talvez daí se dá a preferência em dançar descalça, em especial quando o terreno não é acimentado. O mestre Wanderley comenta: “ quem quiser receber força que deite no chão, a força maior que tem é o chão”, desta forma podemos refletir que a coreira prefira estar em contato direto com o chão, pela força emitida por este elemento sólido que gera sustentação, energia ancestral e sintonia com a batida do tambor.

Cabe lembrar, que a coreira também apresenta coreografias diferentes das já citadas, dependendo do que a orquestra de coreiros cante. A música “Penerô” é um exemplo de como elas em conjunto fazem movimentos com a saia como se tivessem peneirando alguma coisa e vão descendo até o chão, ou em toadas de despedida da festa onde elas vão dançando em filas como um cordão, se despedindo do público até saírem da roda. Segundo Laban (1978, p. 67):

O corpo é nosso instrumento de expressão por via do movimento. O corpo age como uma orquestra, na qual cada seção está relacionada com qualquer uma das outras e é uma parte do todo. As várias partes podem se combinar para uma ação em concerto ou uma delas poderá executar sozinha um certo movimento como solista, enquanto as outras descansam. Também há a possibilidade de que uma ou várias partes encabeçam e as demais acompanhem o movimento... cada ação de uma parte particular do corpo deve ser entendida em relação ao todo que sempre deverá ser afetado, seja por uma participação harmoniosa, por uma contraposição deliberada, ou por uma pausa.

Em sua performance, a coreira apresenta-se cheia de agitação, demonstrando sua habilidade em gingar, sua sensualidade, acompanhada pelo sons dos tambores que ecoam gerando uma energia vibrante nos presentes, o corpo é o principal elemento aqui nessa festa.

A necessidade de brincar e dançar expandiu-se junto à cultura desses grupos, essas mulheres muitas vezes fazem das apresentações os momentos mais divertidos das suas vidas, onde podem vivenciar a tradição do seu povo e ter o seu momento de brilho pessoal e de integração com sua própria comunidade. Em entrevista realizada em julho de 2008, a coreira Rosilda, 42 anos, nos revela que:

O tambor na minha vida é uma coisa muito boa, no dia que a gente não faz é até esquisito, a gente faz porque a gente se sente feliz quando a gente tá lá no meio. Ser coreira é uma coisa muito boa pra mim, agora que eu sei que dançar faz bem pra saúde, agora é que eu danço, porque gosto, acho bonito aquela diversão na vida da gente, mas gosto mais de dançar quando é com Wanderley, porque parece que ele vai tocar com raiva, parece que vai furar o tambor de tanto que ele toca com vontade².

Em consequência dessa variedade de tradições, de movimentos, de memória cultural desses grupos, as coreiras são destaques desta manifestação tão vibrante que é o Tambor de Crioula, onde além de se apresentarem para a própria comunidade, ainda tem o maior empenho em compartilhar com o público dessa comemoração, dessa imensa festa que se faz presente em quase todo o Estado do Maranhão.

2 Rosilda Pereira, em depoimento colhido em julho de 2008.

THE COREIRA PERFORMANCE OF THE MARANHÃO' CRIOLA DRUM

ABSTRACT

Performance is a fundamental language to discuss the culture and its implications in the theatrical academic space. This article discusses the Tambor de Criola coreiras performance from Maranhão, recognizing the main particularities of this dance, its insertion in the sacred and in the popular entertainment. Analyzes the main movements of the coreira and its relation with the elements that consist this cultural expression, in which is noticed the behavior restoration where the body reaches a becoming state that takes the performer to a spectacular moment composing extra-daily movements. The coreiras performance in its profusion, increases individual and social behavior values, opening space to discuss about this cultural expression inviting us to its magic and charm inherent to its.

Key-words: Popular culture. Tambor de Criola. Performance. Dance-Theatre. Theater.

REFERÊNCIAS

BARBA, Eugênio e SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator**. São Paulo: Editora Hucitec e Editora da Unicamp, 1995.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BENTO, Maria Enamar. **Angel Vianna: a pedagogia do corpo**. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Unirio, 2004.

GOLDBERG, Roselee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento**. São Paulo: Summus, 1978.

LIGIÉRO, Zeca. **Cultura afro-brasileira: imagem e performance**. Rio de Janeiro: Unirio, 1998. Trabalho inédito.

LIGIÉRO, Zeca e ZENICOLA, Denise. **Performance afroameríndia**. Rio de Janeiro: Publit Edições Editoriais, 2007.

MIRANDA, Regina. **O movimento expressivo**. Rio de Janeiro: Funarte, 1979.

PEREIRA, Eliana. **Pungar é sexualidade**. In: BOLETIM on line número 3 da Comissão Maranhense de Folclore. São Luís: CMF, agosto 1995.

SCHECHNER, Richard. **Performance studies: an introduction**. London and New York: Routledge, 2002.

_____. **O que é performance**. Revista O Percevejo. Rio de Janeiro: Unirio, 2003.

WOISIEN, Bernhard. **Dança um caminho para totalidade**. São Paulo: TRIOM; 2000.

ZENÍCOLA, Denise Mancebo. **Samba de gafeira: performance e ginga**. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Unirio, 2005.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução de Jerusa P. Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BIOGRAFIA

Professora DEART, Licenciatura em Teatro da UFMA. Doutoranda em Artes Performativas e Imagem do movimento pela Universidade de Lisboa. Pesquisadora e bolsista CAPES. Mestre em teatro pela UNIRIO. Graduação em Artes Cênicas pela UFMA. Atriz, performer e diretora teatral. Sócia fundadora da Abluir Produções Artísticas.