

MÁRIO DE ANDRADE E O TAMBOR DE CRIOULA DO MARANHÃO¹

*Sergio F. Ferretti**

RESUMO:

Tambor de Crioula no Maranhão, é uma dança de negros ao som de tambores, sobre a qual, até hoje ainda há poucos trabalhos divulgados. É dança de umbigada semelhante a outras do mesmo gênero no país. No Maranhão possui características específicas e só aqui é conhecido com este nome. Mário de Andrade, diretor do Departamento Municipal de Cultura, organizou em 1937/38, através da Biblioteca Pública Municipal de São Paulo, uma Missão de Pesquisas Folclóricas ao Norte e Nordeste do Brasil que documentou, entre diversas manifestações culturais, o tambor de crioula e o tambor de mina em São Luís, cujo relatório foi publicado por Oneida Alvarenga em 1948. Comentamos aqui o trabalho da Missão de Pesquisas Folclóricas (MPF) sobre o tambor de crioula, analisando a importância e a situação atual desta manifestação de cultura popular. Apresentamos caracterização geral da dança comparando-a com o tambor de mina, com a qual até hoje tem sido confundida. Talvez esta confusão, se deva em parte, a ambas terem sido classificadas por Mário de Andrade, como música de feitiçaria.

Palavras-chave: Missão Folclórica. Mário de Andrade. Tambor de Crioula e Tambor de Mina.

1 INTRODUÇÃO

Tambor de Crioula no Maranhão, é uma dança de negros ao som de tambores, sobre a qual há poucos trabalhos publicados. É dança de umbigada semelhante a outras do mesmo gênero existentes no país. No Maranhão o tambor de crioula possui características específicas e só aqui é conhecido com este nome. Mário de Andrade, diretor do Departamento Municipal de Cultura, organizou em 1937/38, através da Biblioteca Pública Municipal de São Paulo, uma Missão de Pesquisas Folclóricas ao Norte e Nordeste do Brasil que documentou, entre

Docente Adjunto em Antropologia do Departamento de Sociologia e Antropologia da UFMA (PPGCS). Dr. em Antropologia. E-mail: ferretti@elo.com.br

diversas manifestações culturais, o tambor de crioula e o tambor de mina em São Luís, cujo relatório foi publicado por Oneyda Alvarenga em 1948.

Esta atividade de Mário de Andrade a frente do Departamento Municipal de Cultura de São Paulo, em continuidade ao seu projeto modernista, representou uma nova forma do Estado encarar a cultura numa perspectiva democrática. A Missão de Pesquisas Folclóricas coletando gravações, filmes, fotografias e instrumentos musicais, refletia preocupação com a unidade cultural entre o Norte e o Sul do país, e constituía na época “o único serviço deste tipo na América Latina” (Martins apud Schelling, 1991: 179).

Comentaremos aqui o trabalho da Missão de Pesquisas Folclóricas (MPF) sobre o tambor de crioula, analisando a importância e a situação atual desta manifestação de cultura popular. Apresentaremos uma caracterização geral da dança comparando-a com o tambor de mina.

Exceto por pequenas notícias, só quarenta anos após o trabalho da MPF é que o tambor de crioula voltou a ser estudado e documentado. Em 1977/78 solicitamos apoio ao Instituto Nacional do Folclore, da FUNARTE, para a realização de uma pesquisa que documentasse esta manifestação e coletasse material para o Museu de Folclore que estava sendo projetado em São Luís. A pesquisa foi por nós realizada com uma equipe de técnicos da então Fundação Cultural do Maranhão e supervisão do folclorista Domingos Vieira Filho.

Como resultado, em 1979 foi publicado pelo SIOGE, com pequena tiragem, um relatório e foi feito um filme em 16 mm. Em 1981 a FUNARTE publicou, na Coleção Cadernos de Folclore, um resumo daquele relatório e um disco compacto na Coleção Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro, que contém na capa uma foto de grupo de tambor de crioula tomada, provavelmente da década de 1950, pelo conhecido fotógrafo Marcel Gautherot. Em 1995, com apoio da Secretaria de Cultura do Maranhão e da Comissão Maranhense de Folclore, foi publicada uma edição revista do relatório de 1979 com o mesmo título: *Tambor de Crioula Ritual e Espetáculo* e em 2002 saiu a terceira edição.

Em 1993 foi produzido pela Rádio Universidade FM e a Fundação Sousembrade, vinculada à UFMA, um disco long play denominado *Batuque*, com apresentação de músicas de bumba-meu-boi dos grupos de Pindaré e Monte Castelo, da festa do Divino Espírito Santo na Casa das Minas e do Tambor de Crioula Amor de São Benedito, dirigido por dona Terezinha Jansen. Com texto de Roza Santos contendo informações sobre os grupos documentados o disco apresenta cerca de 10 minutos de gravação com músicas de tambor de crioula ampliando a escassa discografia sobre o tema. Em 1998 o Laborarte, com apoio

da Câmara Municipal de São Luís, lançou o CD Tambor de Crioula do Mestre Felipe, com 11 faixas de músicas de tambor de crioula, contendo as letras das toadas.

Em 2002 a VCR Comunicações e Marketing e o Studio V de São Luís, lançaram uma caixa com vídeo e três cds sobre Mestre Felipe, Mestre Leonardo e Mestres Chico. Em setembro de 2006, no âmbito das comemorações do aniversário da cidade de São Luís, a Prefeitura Municipal, através da Fundação Municipal de Cultura lançou o projeto Casa do Tambor de Crioula, espaço de referência, memória e difusão da cultura afro-descendente, com caráter museológico, histórico, antropológico, sociológico e educativo, localizado na Fábrica de Arte de São Luís à rua São Pantaleão, tendo sido inaugurada na ocasião uma capela em homenagem a São Benedito. No lançamento do projeto houve a apresentação de numerosos grupos de tambor de crioula. Neste mesmo ano de 2006 o IPHAN-MA organizou uma pesquisa sobre Tambor de Crioula, coletando informações e material para o lançamento de um livro. Atualmente diversos estudantes têm apresentado projetos de pesquisa sobre Tambor de Crioula e informa-se que em São Luís existem atualmente cerca de 80 grupos organizados em torno desta manifestação cultural. Atualmente parece ocorrer um renovar de interesse por esta manifestação cultural.

Desde 1992, no âmbito da pesquisa Religião e Cultura Popular, por nós coordenada na Universidade Federal do Maranhão, com o objetivo de realizar estudos sobre festas populares e religião afro-brasileira, voltamos a pesquisar e a refletir sobre este tema, desta vez com a colaboração de alguns estudantes universitários. Neste trabalho temos estudado o tambor de crioula como uma das festas organizadas nos terreiros de tambor de mina em homenagem a entidades espirituais (FERRETTI, 1995).

2 TAMBOR DE CRIOULA E TAMBOR DE MINA

Devido a permanência até hoje de características escravagistas do passado, persiste em nossa sociedade o desinteresse ou o desconhecimento de manifestações culturais que foram produzidas pelos escravos. Antigamente estas manifestações eram perseguidas ou controladas pela Polícia, como coisas de desordeiros e de desqualificados. Hoje são apresentadas aos turistas como manifestações típicas da cultura popular de origem africana, mas continuam os estigmas e preconceitos.

O tambor de crioula muitas vezes é confundido com o tambor de mina

pelos que não conhecem estas duas manifestações. As principais diferenças estão nos instrumentos e na religiosidade do tambor de mina. Na população maranhense, em geral, e inclusive entre jovens universitários, permanece o desconhecimento e a confusão a respeito deste assunto.

O termo mina deriva do nome do Forte de Elmina ou São Jorge da Mina, empório português de escravos que funcionou do século XVII ao XIX, na atual República do Gana e por onde vieram muitos escravos para o Brasil, especialmente para o Maranhão. Nesta região, no Golfo da Guiné, existiam etnias denominadas de negros mina. Tambor de mina é o nome mais comum que foi atribuído no Maranhão à religião trazida pelos escravos e que, em diferentes regiões do Brasil, recebeu denominações como candomblé, xangô, batuque, umbanda e outras.

O tambor de mina se difundiu no interior do Maranhão e na Amazônia, onde se misturou com outras tradições religiosas e muitas vezes aparece com características e denominações diversificadas sendo chamado de terecô, badé, babassuê, umbanda ou por outros nomes. No tambor de mina do Maranhão são predominantes as características de origens jeje e nagô estabelecidas pela Casa das Minas e pela Casa de Nagô, fundadas por escravos no século XIX, que continuam atuantes ainda hoje em São Luís. Na mina, predominantemente, homens tocam tambores e outros instrumentos como: cabaças e o ferro. A dança e os cânticos são realizados principalmente por mulheres, que entram em transe recebendo entidades espirituais denominados encantados, caboclos ou voduns. O tambor de mina é, portanto, um ritual religioso realizado em terreiros, barracões ou casas de mina. Hoje muitas casas de mina são dirigidas por homens e em várias delas homens dançam e entram em transe. Algumas casas conservam o costume tradicional de só permitirem a participação de mulheres na dança e no transe.

Os instrumentos musicais são fundamentais tanto no tambor de mina, quanto no tambor de crioula, e contribuem para certa confusão entre estas duas manifestações. Na maioria dos terreiros de mina os toques são produzidos por dois ou mais tambores denominados abatás². É comum em muitos toques, haver um terceiro tambor, denominado tambor da mata, que se assemelha ao tambor grande usado no tambor de crioula. Na Casa das Minas Jeje, entretanto, o toque é realizado por três tambores semelhantes aos do tambor de crioula³.

Os instrumentos usados no tambor de crioula assemelham-se aos da Casa das Minas Jeje, a diferença é que os desta têm o fundo torneado. Os de crioula são amarrados com cravelhas, tocados só com as mãos e hoje muitos são con-

feccionados com cano plástico tipo PVC, mais leve e fácil de fabricar e carregar, cujo som porém é diferente. A situação cênica e a postura dos tocadores também é diferente, pois na mina eles permanecem sentados em um banco, enquanto no de crioula o tocador do tambor grande fica de pé, com o tambor entre as pernas, enlaçado à cintura, sustentado por corda e os outros dois ficam agachados ao chão, sentados sobre os instrumentos, apoiados em pedaço de madeira.

No tambor de mina os toques são realizados no interior do barracão de danças dos terreiros, em cerimônias abertas ao público. Os grupos de culto possuem estrutura organizacional complexa, com mãe ou pai-de-santo que os chefiam, com uma hierarquia de liderança, com calendário específico de atividades, com rituais de iniciação, cerimônias privadas, sacrifícios de animais, uso de símbolos definidores do grupo e outros elementos típicos dos cultos afro-brasileiros. Os grupos de tambor de crioula, como sociedades recreativas, tem organização mais simples.

Existe um número difícil de ser precisado de grupos de culto de tambor de mina, sendo estimado cerca de mil terreiros em São Luís e outro tanto no interior. Quanto aos grupos de tambor de crioula, atualmente há cerca de duas dezenas cadastrados na capital e número impreciso no interior. Em 1938 a MPF documentou em duas tardes no mês de junho, um toque de tambor de mina no terreiro de dona Maximiana, no bairro do João Paulo e depois do segundo dia, documentou um toque de tambor de crioula em local não identificado.

3 MÚSICA DE FEITIÇARIA

Seguindo orientação de Mário de Andrade, Oneyda Alvarenga incluiu os cânticos de tambor de crioula e de tambor de mina coletados pela MPF no Maranhão, na série de música de feitiçaria. Como informa Oneyda Alvarenga na Introdução de Música de Feitiçaria (ANDRADE, 1983, p. 11), Mário de Andrade escreveu uma conferência, lida na Escola Nacional de Música em 1933, sobre Música de Feitiçaria no Brasil. Neste gênero incluía músicas da macumba do Rio de Janeiro, do candomblé baiano, do Xangô de Pernambuco e da Paraíba, da pajelança da Amazônia, do catimbó e da jurema do Nordeste, do babassuê do Pará, da umbanda e outras.

Em Música de Feitiçaria Mário de Andrade, procurando explicar influências antilhanas sobre a pajelança nortista e baseado em Câmara Cascudo, discute o significado da palavra cuba, como sinônimo de feiticeiro, refere-se

ao culto do vodu no Caribe e informa que documentou o uso deste termo no Brasil, o que então era grande novidade, e que é comum no Maranhão e no Pará. Faz comentários sobre pajelança, catimbó e jurema, que descreve com detalhes. Fala do ritmo e da coreografia das músicas de feitiçaria, dos processos hipnóticos de ritmar as melodias, do poder de cura deste tipo de música, dos aspectos esotéricos das práticas musicais, como a proibição a mulheres de tocarem ou ouvirem certos instrumentos, da invocação das divindades, da indução ao transe e de muitos outros aspectos. A respeito da música de feitiçaria no Maranhão, na nota 2 explica:

Outro caso ainda mais idêntico ao da macumba, é existirem no Maranhão duas formas intercorrentes de feitiçaria intituladas ‘Tambô de mina’ e ‘tambô de crioulo’. A diferença básica entre ambos é a influencia primordial africana que se encontra no tambor-de-mina, ao passo que no de crioulo os textos já são sempre em língua nacional. Em qualquer uma dessas duas formas maranhenses de feitiçaria, os instrumentos empregados no culto são três tambores, trio consagrado que aparece em outras manifestações musicais afro-brasileiras. É evidente que o tambor, cujos toques são de importância capital nas realizações do culto, passou por extensão, a designar o próprio culto (ANDRADE, 1983, p. 59).

Em trabalho escrito originalmente em 1947, Alvarenga (1982, p. 244-257) apresenta uma síntese sobre a Música de Feitiçaria informando que “a música e a dança são os principais fatores dos fenômenos de possessão”. Diz que “os cantos de feitiçaria constituem uma parte muito rica e muito bela da música folclórica brasileira”. Transcreve um cântico de pajelança sobre dom Estrela, coletado em 1938 em Flores (?) no Maranhão pela MPF.

Na literatura científica, até fins dos anos de 1950, era comum o uso das expressões animismo, fetichismo e feitiçaria, para se referir às religiões dos povos considerados menos civilizados, asiáticos, africanos e ameríndios. Em inícios da década de 1960, com a divulgação das obras de Roger Bastide e de outros pesquisadores, esta tendência passa a ser substituída. No Colóquio sobre Religiões organizado pela UNESCO em 1961 em Abidjan, discutiu-se o uso de algumas destas expressões. Os “experts” convocados pela UNESCO, constataram que, nas aproximações da etnologia africana pelos etnólogos europeus, marcadas pelas comparações com a cultura greco-latina, as palavras animismo e fetichismo eram imprecisas e preconceituosas e propuseram que fossem substituídas por religião africana (Colloque, 1962, p. 97-98).

Sobre o mesmo assunto, Santos (1977, p. 103-104), discutindo temas relativos à religião africana nas Américas, propõem um exame reinterpretativo, uma quase total reformulação terminológica e conceptual e o estudo em profundidade dos conteúdos filosóficos, místicos e simbólicos da religião. Consideram que as palavras bruxaria, magia, sistema de superstições, fetichismo, animismo e outras semelhantes, levam a negar o carácter de religião ao sistema místico legado pelos africanos e reelaborado pelos seus descendentes, despojando os valores das culturas trazidas pelos escravos. Criticam o uso em publicações especializadas, das palavras fetichismo, animismo e outras do mesmo género.

Esta desconstrução de vocabulários e imagens preconceituosas atualmente é muito importante. Certamente se escrevesse hoje, Mário de Andrade não designaria estas músicas como de feitiçaria, mas como músicas religiosas populares ou com outra terminologia mais adequada. Por suas viagens, leituras e correspondências, Mário de Andrade estava muito atualizado com aspectos da cultura de regiões diversificadas do país e ainda pouco ou quase não abordados na literatura especializada. Mesmo sem ter estado no Maranhão⁴, conheceu e escreveu a respeito do tambor de crioula e do tambor de mina em inícios da década de 1930, quando ainda não havia nenhum trabalho publicado sobre estes temas.

Roger Bastide, em *Religiões Africanas no Brasil*, tese de doutorado publicada originalmente em 1960, lembra que a área religiosa do Maranhão permaneceu muito tempo abandonada pelos africanistas. Provavelmente na perspectiva de crítica ao uso dos termos fetichismo e animismo, diz que os resultados da Missão de Pesquisas Folclóricas, devem ser usados com cautela, pois foram publicados antes dos trabalhos de Nunes Pereira e de Costa Eduardo. Informa também que: “o tambor de crioula é mera sociedade recreativa que não tem nada em absoluto de religioso; pode-se compará-la, *mutatis mutandis*, às escolas de samba do Rio de Janeiro” (BASTIDE, 1971, p. 257), afirmação que, como veremos, também deve ser usada com precaução.

Embora tenha feito distinções corretas entre tambor de crioula e tambor de mina, Mário de Andrade considerava ambas como “formas intercorrentes de feitiçaria”, e portanto como músicas e danças religiosas. Vieira Filho (1977, p. 20), afirmou também que o tambor de crioula não é uma dança religiosa, mas dança de divertimento, que se apresenta durante o ano todo, inclusive no Carnaval. Como discutimos adiante e mostramos em outros trabalhos (Ferretti e Outros, 2002), embora não seja dança especificamente religiosa, há múltiplas relações entre o tambor de crioula, a religiosidade popular e o tambor de mina, pois

na cultura do povo, religião e divertimento, sagrado e profano, nunca estão completamente separados.

4 O TRABALHO DA MISSÃO SOBRE TAMBOR DE CRIOLA

O trabalho que a Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura da Prefeitura Municipal de São Paulo, realizou no Norte e Nordeste do Brasil no primeiro semestre de 1938, tem sido amplamente comentado e elogiado. Os participantes da Missão, orientados e treinados por Mário de Andrade, foram técnicos de alto nível: o engenheiro-arquiteto e pesquisador Luís Saia, o maestro e etnomusicólogo Martin Braunwieser, o técnico em gravação Benedito Pacheco e o assistente técnico Antônio Ladeira. A MPF viajou por quatro meses nos Estados de Pernambuco e Paraíba. Esteve em São Luís entre os dias 16 e 21 de junho de 1938, e dirigiu-se à Belém, onde ficou até 7 de julho (CARLINI, 1993). Permaneceu mais tempo no Nordeste e passou poucos dias no Maranhão e Pará em consequência das mudanças em curso no país com a implantação do regime do Estado Novo, instaurado em novembro de 1937.

Como em outros Estados, a Missão recebeu do Gabinete da Chefatura de Polícia do Maranhão a seguinte autorização:

O senhor Luiz Saia tem permissão para realizar sessão de macumba, tambor de mina, tambor de crioula, onde e quando lhe aprouver, contanto que seja nos subúrbios desta capital. São Luís, 17/06/1938. (Documentos originais da MPF - DOA/CCSP).

A Casa das Minas e a Casa de Nagô, fundadas por africanos no século XIX, localizam-se próximas ao centro da cidade. Durante o Estado Novo fala-se que houve tentativas de fechá-las ou transferi-las para a zona rural (SANTOS e SANTOS NETO, 1989, p. 117). O escritor espanhol Álvaro de Las Casas, que visitou São Luís em 1938, no livro de impressões de viagens, concluído em dezembro de 1938, deu notícias da visita que fez, acompanhado pelo Dr. Tarquino Filho e do breve contato com Mãe Andresa, então chefe da Casa das Minas, que com dignidade lhe disse: “Esta não é casa de feitiçaria”²⁵.

Como os pesquisadores da Missão foram autorizados a assistir tambor de mina e tambor de crioula nos subúrbios da capital, não devem ter procurado a Casa das Minas ou a Casa de Nagô, que ficam próximas ao Centro. Estas casas de mina foram também visitadas em 1937, pelo etnolinguísta português Edmundo

Correia Lopes (1939; 1942; 1945; 1947). Em 1942, pelo etnólogo Nunes Pereira e entre 1943-44, pelo pesquisador paulista Octávio da Costa Eduardo (1946; 1948), que redigiu trabalho orientado por Melville Herskovits, na Northwestern University. Em 1947 foram visitadas por Pierre Verger e em inícios dos anos de 1950, por Roger Bastide. Estes pesquisadores entretanto, com exceção de Bastide em rápido comentário ao trabalho de Oneyda Alvarenga, não fizeram referências ao tambor de crioula, pioneiramente documentado pela MPF.

No trabalho de pesquisa realizado pela equipe da Missão de Pesquisas Folclóricas, atualmente arquivado na Discoteca Oneyda Alvarenga, do Centro Cultural São Paulo, há gravações, filmes e fotografias em preto e branco. Em relação ao Maranhão há 60 fotos, 19 relativas ao tambor de crioula, 3 sobre bumba-meu-boi e as restantes sobre tambor de mina. No filme, recentemente editado em vídeo por aquele Centro, constatamos que há toques de tambor de mina, de tambor de crioula e breve trecho com a dança do carimbó, onde aparece um homem tocando berimbau e uma mulher que dança usando um chapéu.

Com a interrupção da Missão em julho de 1938 e com a morte de seu idealizador em 1945, parte do material coletado no Maranhão e nos outros Estados, só a partir de 1946 foi publicado por Oneyda Alvarenga, dedicada secretária e amiga de Mário de Andrade. Conforme aquele trabalho relativo ao Maranhão (ALVARENGA 1948), as informações acerca da coleta dos discos sobre tambor de crioula são muito reduzidas. Os registros foram realizados no dia 19 de junho de 1938, no bairro do João Paulo. Segundo as anotações de Alvarenga (1948, p. 81), a M P F informa que uma mulher era a dona do tambor de crioula. “Negra velha, cheia de jóias na cabeça, brincos e colares. É a dona do tambor de crioula”. Pela foto 410, no Arquivo da Discoteca, constatamos que a mulher possui flores e não jóias na cabeça. Provavelmente usava um ramo de flor de estrela, espécie de jasmim grande que mulheres maranhenses usam como enfeite na cabeça. Na última página do trabalho de Alvarenga (1948, p. 92), está indicado que Maria Trindade usava flor no cabelo⁶. Hoje não se tem mais notícias deste grupo de tambor de crioula dirigido por Maria Trindade.

Dos tocadores aparecem, sem maiores indicações apenas os nomes⁷. Nas fotos vêem-se homens descalços, com chapéu de palha, tocando e cantando. Algumas dançantes usam chapéu. Uma delas segura uma toalha ou “pana”, como se estivesse em transe com um caboclo e saúda o tocador. Em outra foto há detalhes do movimento discreto da dançante mostrando a anágua. Aparecem homens tocando e cantando, alguns como se estivessem dando uma pernada, que é comum de se ver em grupos de certas regiões do interior.

Nas anotações de Oneyda Alvarenga sobre as gravações da MPF em relação ao tambor de crioula, encontra-se por vezes a informação de que não se entende ou é impossível entender o que a solista ou o coro cantam e que há sílabas que se repetem. Alvarenga mostra que na maioria das toadas, as solistas eram mulheres, como hoje em dia se vê, por exemplo, no tambor de crioula em Codó. Nos grupos da capital, são homens que tocam e que predominantemente entoam os cânticos do tambor de crioula.

As gravações, fotos e filmagens sobre tambor de mina são mais detalhadas. Foram realizadas no terreiro da Fé em Deus, de dona Maximiana Silva⁸ nos dias 17 e 18 de junho de 1938. Dona Maximiana realizava entre outras, uma grande festa no dia de São Pedro, mas ao que sabemos, em seu terreiro não havia festas de tambor de crioula. Portanto o toque de tambor de crioula documentado pela MPF não deve ter sido realizado no terreiro de dona Maximiana.

Nas anotações dos Registros publicados por Oneyda Alvarenga, em relação aos tambores de crioula aparece a indicação de que:

são feitos de pau de mangue e têm um só couro: no tambor grande, ‘pele de bezerro ou veado’; no meio, ‘pele de gado’; no pererenga ou quereré, ‘pele de tamanduá’ ... tambor grande 2 pancadas; meio 2 pancadas, perereca 4 pancadas.

Outra nota obscura diz: “Perereca é o negócio de batê atrás do tambô grande. O tambô piqueno é quereré (crivadô)”. Adiante aparece a indicação: “perereca “(pererenga?) é também uma baqueta com que se percute o tambor grande”. Oneyda Alvarenga acrescenta a seguinte indicação fornecida pela MPF : “Muito desorganizado este Tambô-de-Criôlo. Uma porcaria.” Esta observação, que parece etnocêntrica, talvez se deva ao caráter não religioso da apresentação do tambor de crioula ou porque o grupo não estivesse mesmo bem organizado. Não sabemos se teria sido uma apresentação especialmente contratada para fotos, gravações e filmagens e talvez por isso não circulasse bebida, considerada indispensável ao bom desempenho desta manifestação.

Segundo informações divulgadas em trabalho anterior (FERRETTI et al, 1995, p. 78), atualmente em São Luís os três tambores que formam o conjunto ou parêla, como é chamado, recebem as denominações de tambor grande, meio e crivador. O tambor grande é também chamado roncador ou rufador, o meio de socador ou chamador e o crivador é chamado de pequeno, pererenga ou merengue. Os nomes dos instrumentos variam com o grupo e sua região de origem.

São feitos de madeira de mangue, sororó, pau d'arco, angelim, ou faveira, cortando-se três troncos de diâmetros diferentes. Normalmente a parte superior fica mais larga que a inferior. São escavados internamente e cobertos com couro preso por cravelhas e amarrados com correias de couro. Muitos grupos hoje usam tambores de cano plástico por serem mais leve e fácil de carregar, como já comentamos. É importante lembrar que os tambores de crioula são afinados a fogo. Nas apresentações e festas os grupos costumam dispor de duas parselhas ou conjuntos de tambores, para que não haja intervalos demorados enquanto se afinam os instrumentos. É preciso também que, no local da apresentação, haja condições de se acender uma fogueira para afinar os tambores⁹. Constatamos que os toques, estilo de cânticos e de danças do tambor de crioula variam com as regiões do Estado e que há variantes de tambor de crioula em São Luís, Rosário, Codó, Caxias, Cururupú, Gruimarães e em outros Municípios.

Mário de Andrade pioneiramente já fazia referências ao tambor de crioula e ao tambor de mina do Maranhão em nota à sua conferência sobre Música de Feitiçaria, pronunciada em 1933. O trabalho que a MPF realizou em 1938 em São Luís, foi de grande importância e validade, pois pela primeira vez foram documentados cânticos e danças de tambor de crioula e tambor de mina com a preocupação de preservar este material. Os participantes daquela época já não estão mais entre nós e muitos costumes mudaram. Hoje os brincantes do tambor de crioula geralmente não andam descalços ou com chapéu de palha, como mostram os filmes e as fotos da MPF, mas as características básicas destas manifestações culturais continuam as mesmas.

Continua por exemplo não sendo fácil entender o significado dos cânticos do tambor de crioula, como anotou Oneyda Alvarenga (1948, p. 85-92). Por isso mesmo, antigamente, nos escritos sobre tambor de crioula se diziam que eles repetiam palavras sem nexos (FERRETTI et al, 2002, p. 71-164). Na pesquisa que coordenamos em 1977/78, foram registradas mais de uma centena de toadas, classificadas por Valdelino Cécio e Joaquim Santos, em sete temas principais¹⁰, mas as pessoas que não estão acostumadas a ouvir o tambor de crioula têm dificuldades de entender o que dizem os cânticos.

5 TAMBOR DE CRIOULA ONTEM E HOJE

Considerando a época em que foi realizada a documentação musical da MPF, há quase setenta anos, o tambor de crioula certamente passou por diversas modificações. Neste período de mais de meio século, a sociedade continua

demonstrando preconceitos contra manifestações culturais dos negros que não são consideradas formas de cultura, sendo no máximo aceitas como elementos do folclore para se mostrar ao turista. Atualmente, e pelo menos nos últimos 20 a 30 anos, estas manifestações não são mais perseguidas ou controladas pela polícia, sendo encaradas como atrações turísticas. Não teve porém continuidade a política cultural do Estado de documentação de atividades da cultura popular, precursoramente empreendida pelo gênio de Mário de Andrade. Só recentemente volta a haver a preocupação com este tipo de documentação.

Existem hoje em São Luís cerca de pelo menos meia centena de grupos folclóricos que fazem apresentações de tambor de crioula, contratadas por órgãos do Estado, do Município ou por particulares. Na década de 1990 tornou-se freqüente a organização de oficinas para ensinar a tocar instrumentos e a executar passos da dança. Muitos estudantes de fora que passam por São Luís, têm interesse em conhecer e a aprender o tambor de crioula. É comum hoje vermos pessoas brancas da classe média, principalmente de meios mais intelectualizados, tocando, cantando e dançando tambor de crioula, o que não ocorria no passado. O nome tambor de crioula (e não mais creoula¹¹ de antigamente) também se consolidou sobre o nome tambor de crioulo difundido pela MPF.

A partir das décadas de 1970 e 80, com o crescimento do interesse turístico pelo Nordeste e pelo Maranhão, os grupos de tambor de crioula passaram a ser organizados com dimensões de pequenos empreendimentos de lazer¹². No material da pesquisa sobre tambor de crioula, encontramos em anúncios de jornais de inícios do século, convites para apresentações pagas de bumba-meu-boi feitas em circos, com a cobrança de ingressos, mostrando que essa dimensão empresarial já é antiga nas manifestações da cultura popular maranhense. Atualmente é comum os grupos de tambor de crioula, terem os mesmos dirigentes de um grupo de bumba-meu-boi ou de uma escola de samba e solicitarem o apoio de políticos influentes ou de entidades governamentais. Alguns destes grupos hoje já têm sede própria, construída com apoio de órgãos públicos.

Os grupos de tambor de crioula, com cerca de quinze participantes, são relativamente fáceis de se reunir e transportar para realizar apresentações a turistas ou mesmo para viagens a outros estados representando a cultura popular do Maranhão. Quando bem treinados e organizados, conseguem contagiar a todos pelo movimento e alegria desta dança.

Se compararmos as fotos tomadas pela MPF, constatamos que o modo de trajar dos participantes também mudou. Na década de trinta, apareciam sobretudo negros, a maioria descalços e quase todos os homens usando chapéu de

palha. Hoje o chapéu de palha praticamente desapareceu no uso popular e às vezes surge como caricatura ou fantasia, todos usam sandálias, tênis ou sapatos. Também se tornou comum o uso de roupas iguais, chamada de “farda”. Não existe uma fantasia específica para o tambor de crioula. As mulheres usam saias rodadas com cores vivas, anáguas, blusas rendadas, enfeites, colares e pulseiras. Muitas vezes as mulheres tiram o sapato no momento da dança, dançando descalças.

Nos grupos da capital que realizam apresentações programadas, existe atualmente a tendência ao uso de uma roupa padronizada, no mesmo tecido para todos e grupos do interior também estão reivindicando este hábito. Os homens usam camisas com o mesmo tecido da saia das mulheres ou camiseta de malha com propaganda de empresas ou de políticos. No carnaval e em apresentações para turistas, às vezes os homens usam chapéu de palha. Nas festas realizadas por iniciativa dos próprios participantes, como também nas festas de tambor de crioula organizadas no ciclo de uma festa do Divino ou da morte do boi em uma casa particular, ou em terreiro de tambor de mina, cada um usa roupa comum e as mulheres usam saia bem rodada.

No livro *Três Séculos de Moda*, publicado em Belém em 1923 pelo caricaturista maranhense João Affonso do Nascimento (1855-1924), aparecem desenhados e descritos com perspicácia, os trajes da preta mina e da crioula do Maranhão, datados de 1916. Affonso (1976) descreve a preta mina usando muitas jóias, brincos, contas, pulseiras, anelões, travessas de tartaruga e ouro e diz que com toda esta ostentação e com rendas caras, a preta mina andava descalça¹³. Descreve também a mulata paraense e a crioula do Maranhão, esta usando flores na cabeça, argolão e cordão de ouro com uma figa. Diz que a crioula usava vestido de chita com saia curta na frente, arrastando atrás uma cauda e calçava chinelinhas de pelica que lhe comunicava andar cadenciado.

A umbigada ou punga é um elemento importante na dança do tambor de crioula. No passado foi vista como elemento erótico e sensual, que estimulava a reprodução dos escravos. Hoje a punga é um dos elementos da marcação da dança, quando a mulher que está dançando convida outra para o centro da roda, ela sai e a outra entra. A punga é passada de várias maneiras, no abdome, no tórax, nos quadris, nas coxas e como é mais comum, com a palma da mão.

Em alguns lugares do interior do Maranhão, como no Município de Rosário, ou em festas em São Luís, com a presença de grupos de tambor de crioula, costuma ocorrer a punga dos homens ou pernada¹⁴, cujo objetivo é derrubar ao solo o companheiro que aceita este desafio. Algumas vezes a punga dos homens

atrai mais interesse do que a dança das mulheres. Por ter certa semelhança com uma luta, a pernada ou punga dos homens tem sido comparada com a capoeira. A pernada que se constata no tambor de crioula do interior, lembra a luta africana dos negros bantus chamada batuque, que Carneiro (1937, p. 161-165) descreve em Cachoeira e Santo Amaro na Bahia e que usava os mesmos instrumentos e lhe parece uma variante das rodas de capoeira¹⁵ (FERRETTI et al, 2002, p. 50-51). Não conseguimos localizar até agora documentação referente a presença antiga da capoeira no Maranhão¹⁶ que seria importante visando apresentar maiores relações entre a capoeira e o tambor de crioula, tema que atualmente tem despertado grande interesse.

Embora seja uma dança eminentemente festiva, que se realiza ao longo do ano e inclusive no carnaval, o tambor de crioula possui diversas relações com a religiosidade popular, não sendo correto afirmar que é manifestação exclusivamente profana, como querem alguns, pois como dissemos, na cultura popular o sagrado e o profano encontram-se intimamente relacionados. O tambor de crioula se relaciona tanto com o catolicismo popular como com o tambor de mina. É realizado muitas vezes como forma de pagamento de promessa a São Benedito por uma graça alcançada. No Maranhão se diz que São Benedito, por ser santo preto, gosta de tambor de crioula. É comum as pessoas oferecerem esta dança em promessa por terem conseguido comprar uma casa ou porque um filho concluiu o ginásio. Quando feito em pagamento de promessa, o tambor de crioula costuma ser precedido por uma ladainha cantada em latim, junto com outros cânticos de igreja. Em algumas marchas se dança segurando a imagem do santo nas mãos ou na cabeça.

É comum grupos de tambor de crioula homenagearem pessoas ou entidades em um terreiro de mina, fazendo uma apresentação anual na frente ou no interior do terreiro. Em muitos terreiros de mina, uma ou mais vezes ao ano, organizam-se festas com dança de tambor de crioula e se convida um grupo para fazer apresentações no terreiro. Dizem que há entidades sobrenaturais, caboclos ou voduns, que gostam de tambor de crioula e são homenageados com esta dança. No dia 13 de maio há toques de tambor de crioula em homenagem aos pretos velhos em diversos terreiros de tambor de mina ou de umbanda de São Luís. Nestas apresentações dançam pessoas do grupo de tambor de crioula convidado e também pessoas do terreiro, muitas delas em transe com sua entidade (FERRETTI, 1995).

Diversos autores mostram que sempre houve relações entre casas de culto afro e festas populares, cordões e blocos de carnaval, em vários lugares, através

a presença de músicos, compositores e pessoas ligadas a ambas manifestações. No Rio de Janeiro foi famoso em inícios do século vinte, o candomblé de tia Ciata, próximo à Praça Onze, citado por Mário de Andrade (1988), no Capítulo VII de Macunaíma, e que estava relacionado ao mundo do samba e do carnaval carioca, contando com a presença de compositores famosos como Pixinguinha.

Existem distinções entre religião e festas populares, sobretudo na percepção dos que participam destas manifestações. O tambor de crioula é uma dança de divertimento que se caracteriza pela importância da punga. O tambor de mina é uma dança religiosa em que o transe é o elemento fundamental. Estas distinções as vezes se diluem quando se dança tambor de crioula nos terreiros, onde ocorre tanto a punga quanto o transe.

O trabalho de documentação realizado pela MPF foi importante por refletir pioneiramente sobre esta manifestação cultural de negros do Maranhão, que continua viva e dinâmica até hoje. Mesmo com as muitas mudanças ocorridas na sociedade, fenômenos culturais como o tambor de crioula, continuam mostrando a presença e o peso da cultura negra e afirmando que as estruturas sociais não mudam rapidamente. O tambor de crioula continua uma dança de negros ao som de tambores, típica do Maranhão, sendo hoje considerada como uma forma de afirmação cultural de negros da classe subalterna.

Mário de Andrade que, entre muitos outros pensadores da cultura brasileira, desempenhou papel tão importante na consolidação dos estudos sobre patrimônio cultural no país, tinha uma visão muito ampla a respeito deste patrimônio, que para ele não se restringia aos bens arquitetônicos, como depois prevaleceu por muitos anos no Brasil. O trabalho de descoberta do Brasil através da cultura popular, realizado por Mário de Andrade e a Missão de Pesquisas Folclóricas, abriu caminhos férteis para as políticas públicas no campo da cultura entre nós, que continuam válidos ainda hoje. A MPF realizou “Uma Grande Obra em Favor da Cultura Nacional”, como disse o título de matéria publicada na imprensa da época (CARLINI, 1993, p. 28). O registro do tambor de crioula, tecnicamente bem elaborado e com os recursos mais avançados possíveis, numa época em que esta manifestação cultural era controlada e mesmo proibida pela polícia, foi importante para torná-la conhecida nos meios científicos e portanto respeitada como contribuição cultural de uma das vertentes formadoras da nossa nacionalidade.

ABSTRACT:

Tambor de Crioula in Maranhão is a dance mainly of black people to the sound of drums, and about which there are relatively few academic works at the present time. It is a face-to-face dance (termed umbigada) similar to others of a similar genre in Brazil. In Maranhão it has specific characteristics and it is only here that it is known under this name. In 1937/38 Mário de Andrade, the director of the Municipal Department of Culture, organized, with aid from the Municipal Public Library of São Paulo, a Mission of Study of Folklore in the north and northeast of Brazil. This Mission documented, alongside other representations of local culture, Tambor de Crioula and Tambor de Mina in São Luis and a report on this was published in 1948 by Oneyda Alvarenga. We comment here on the work of the Mission of Folklore Research (MPF) about Tambor de Crioula, analyzing the importance and the situation nowadays of this representation of popular culture. We present a general characterization of the dance comparing it with Tambor de Mina with which it has often been confused. Possibly this confusion is, at least partly, due to the fact that both had been classified, by Mario de Andrade, as music of witchcraft.

Key-words: Folklore Mission. Mário de Andrade. Tambor de Crioula and Tambor de Mina

NOTAS

- 1 Trabalho apresentado na MR 07 - A Missão de Folclore de Mário de Andrade, na VI Reunião Regional de Antropólogos do Norte e Nordeste, organizada pela Associação Brasileira de Antropologia, UFPA/MEG, Belém 07-10/11/1999.
- 2 São confeccionados em madeira ou flandes, colocados sobre cavaletes ou armação de madeira, revestidos de couro nas duas bocas, afinados com torniquete e tocados de um ou dos dois lados.
- 3 Confeccionados com troncos de madeira escavada, com couro numa só boca, amarrados com cordas presas com cabecinhas. O maior é tocado inclinado e apoiado em um dos lados, em armação de metal. Os outros dois menores, são tocados apoiados entre as pernas dos tocadores. Os tambores jeje denominam-se hum, o grande, humpli, o do meio, e gumpli o menor. São tocados com a mão e com aguidaví ou baquetas. Os tocadores são chamados huntós. Estes tambores só aparecem nos toques da Casa das Minas Jeje. Os toques no tambor de mina são sempre acompanhados por cabaças e por ferro, denominado gan entre os mina jeje.
- 4 Mário de Andrade infelizmente não visitou o Maranhão. Como diz em O Turista Aprendiz

(Andrade 1983-b), amanheceu no dia 4 de agosto de 1927 “espiando a terra de Graça Aranha”, onde não pode descer, pois o navio passou apenas poucas horas no porto.

5 Las Casas (S/D: 65/66) informou também que “na raça negra há classes sociais e linhagens que se julgam de ascendência nobre”. Afirmou que “as linhas mais aristocráticas que estão no Brasil vivem no Maranhão”.

6 Nas fichas aparecem nomes de três mulheres: Apolinária Rocha, preta de 46 anos, nascida em Rosário; Custódia Rosa Leme, preta, 48 anos, nascida em Codó e Maria Trindade, mulata clara de 42 anos, nascida em S. Luís.

7 José Pereira da Silva; Francisco Xavier de Melo; Luciano Cardoso; João Martins; João Rodrigues; Feliciano Cardoso e Ernesto Nonato dos Santos. Nas anotações (Alvarenga, 1948, p. 85), também consta o nome de um homem, Zacarias, como o solista do primeiro cântico de tambor de crioula.

8 Na década de 1940 dona Maximiana mudou-se para o bairro do Angelim, para onde transferiu seu terreiro e viveu até fins da década de 1960 e ainda há muita gente que a conheceu.

9 Neste trabalho (Ferretti e Outros, 2002) apresentamos outras indicações sobre a confecção dos tambores, situação cênica, ordem de entrada, ritmos no compasso 6/8, palmas, melodia e cânticos. O último instrumento do conjunto é a matraca, que nem sempre é utilizada, que também foi documentado pela MPF, como destacamos acima. É percutida aos pares, com ambas as mãos, no corpo do tambor grande.

10 A saber: I - Auto-apresentação, saudação e cumprimento aos companheiros e à assistência; II - Auto elogio como cantor e brincante; III - Reverência e homenagem aos seus santos protetores; IV - Sátira, descrição de fatos do cotidiano, recordações de situações de pessoas e lugares já vivenciados; Recordações amorosas, homenagens a mulheres; VI - Desafio entre cantadores; VII - Despedidas.

11 Em pesquisa realizada pela estudante de história Emanuela Sousa Ribeiro (1998), foi localizado em 1913, o nome tambor de crioula em Requerimentos de Licenças para Festas na Secretaria de Polícia de São Luís.

12 Na década de 1970 Regina Prado (1977) já constatava que no interior do Estado os grupos de bumba-meu-boi se organizavam como empresa teatral itinerante.

13 O traje da preta mina, carregando um lencinho na mão, desenhado por João Affonso, lembra a indumentária típica usada hoje no tambor de mina. O pente ou travessa da preta mina, que também aparece na gravura “Duas negras com trajes e adereços de passeio”, do desenhista Cândido Guilhobel, que esteve no Maranhão em 1819, pode ser apreciado na coleção de jóias maranhenses antigas exposta no Museu Histórico e Artístico do Maranhão.

14 Como percebemos em fotos da MPF em São Luís em que aparecem homens tocando e cantando, que indicamos antes.

15 Alvarenga (1982) classifica como jogos coreográficos adultos, ou brinquedos musicados com finalidades de divertimento e de dança, que provam a destreza dos participantes, dizendo que

conhece cinco descritos por Americano do Brasil em Goiás: o Marimbondo, a Dança dos Coatis, a Candeia, a Piranha e a Canoa. Comenta também a Capoeira, que define como jogo atlético introduzido pelos negros de Angola no Brasil e sua variante o Batuque ou Batuque-boi, em que os golpes são dados com as pernas e perde a luta aquele que cai.

16 O viajante J. E. Pohl (1976: 254/255), que visitou a aldeia Cocal Grande dos índios Porecamecrãs ou Canelas no interior do Maranhão em 1819, faz referências à dança do joelho, chamado “bondurzi” em que batem violentamente os joelhos ao som de viola e palmas, repetindo o estribilho “Areia do Mar”, que seus acompanhantes executaram para mostrar aos índios o seu modo de dançar. Considera essa dança não muito decente, mas usada no Brasil e que se deve distinguir do batuque usual entre os negros.

REFERÊNCIAS

AFFONSO, João. **Três Séculos de Moda**. Belém: Secretaria Estadual de Cultura, 1976. (Original, 1923).

ALVARENGA, Oneyda, **Tambor-de-Mina e Tambor-de-Crioulo**. Registros Sonoros do Folclore Musical Brasileiro. São Paulo, Departamento de Cultura/ Discoteca Pública Municipal, 1948.

_____. **Música Popular Brasileira**. São Paulo. Livraria Duas Cidades, 1982.

ANDRADE, Mário de. **Música de Feitiçaria no Brasil**. Brasília: Itatiaia/ Pró-Memória/ INL, 1983.

_____. **O Turista Aprendiz**. Estabelecimento de Texto, Introdução e Notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1983-b.

_____. **Macunaíma**: o herói sem nenhum caráter. Edição crítica. Telê Porto Ancona Lopes (Coordenadora). São Paulo: UNESCO, 1988. (Col. Arquivos 6).

BASTIDE, Roger. **As Religiões Africanas no Brasil**: contribuição a uma sociologia das interpenetrações de civilizações. São Paulo: Pioneira, 1971, 2 vols. (Original, 1960).

CARLINI, Álvaro. **Cachimbo e Maracá**: o catimbó da Missão. São Paulo: Discoteca Oneyda Alvarenga/ Centro Cultural São Paulo, 1993.

CARNEIRO, Edson. **Negros Bantus**: notas de etnografia religiosa e folclore. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Bibl. De Div. Científica, 1937. Vol 14.

CATÁLOGO HISTÓRICO-FONOGRÁFICO: Discoteca Oneyda Alvarenga. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1993.

COLLOQUE SUR LES RELIGIONS. Abidjan, Avril 1961. Paris. Présence Africaine, 1962.

EDUARDO, Octávio da Costa. Three-Way Religious Acculturation in a North Brazilian City. **Afroamerica**: Jornal de l’Institut International d’Etudes Afroaméricaines. Fondo de Cultura Economica II. México, p. 81-90. 1946,

_____. **The Negro in Northern Brazil: a study in acculturation**, New York: J. J. Augustin Publisher, 1948.

FERRETTI, Sergio F. Tambor de Crioula: festa de preto. **Revista Universitária**, São Luís, v. 2, n. 2, p. 83 - 93, UFMA, 1979.

_____. **Querebentã de Zomadonu**: etnografia da Casa das Minas. São Luís: EDUFMA, 1996 (Original, 1985).

_____. Religiosidade Popular no Tambor de Crioula. In: REUNIÃO ANUAL DA SBPC, 47, 1995, São Luís. **Anais...** São Luís: Editor, 1995. V.1, p. 53-58.

_____. Tambor de Crioula no dia 13 de maio em Codó. **Boletim 10 da Comissão Maranhense de Folclore**. São Luís, n.1, p.3, junho, 1998.

FERRETTI, Sergio F. et al. **Tambor de Crioula**. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE/INF, 1981, (Col. Cadernos de Folclore 31).

_____. **Tambor de Crioula**: ritual e espetáculo. 3.ed. São Luís: Comissão Maranhense de Folclore, 2002.

LAS CASAS, Álvaro de. **Na Labareda dos Trópicos**: viagem ao norte do Brasil. Rio de Janeiro: Ed. A Noite, [s/d]

LOPES, Edmundo Correia. Vestígios da África no Brasil. **O Mundo Português**. v.6 n.63, p. 109-21, mar., 1939.

_____. O kpoli de mãe Andresa. **O Mundo Português**. v.9, n. 100, p. 139-44, 1b4. 1942.

_____. Os trabalhos de Costa Peixoto e a Língua Ewe no Brasil. In: PEIXOTO, Antônio da Costa. **Obra Nova da Língua Geral de Mina**. Manuscrito Publicado por Luís Silveira (Original, 1741) Lisboa: Agência Geral das Colônias, 1945, p. 40-66.

_____. A propósito de “A Casa das Minas”. **Atlântico**: Revista Luso-Brasileira. Lisboa, Rio de Janeiro: Liv. Do Porto, 1947. Transcrito em Pereira (1979, p. 215-221)

PEREIRA, M. Nunes. **A Casa das Minas**: culto dos voduns jeje no Maranhão. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 1979. (Original de 1947).

POHL, Johann Emanuel. **Viagem no Interior do Brasil**. Belo Horizonte: EDUSP: Liv. Itatiaia, 1976.

PRADO, Regina dos Santos. **Todo ano tem**: as festas na estrutura social camponesa. 1977. **Dissertação** (Mestrado em Antropologia Social) - UFRJ/ Museu Nacional/ PPGAS. Rio de Janeiro, 1977.

RIBEIRO, Emanuela Sousa. Requerimentos de Licenças para Festas na Secretaria de Polícia de São Luís (18873-1933). Relatório de pesquisa de iniciação científica. São Luís, UFMA, 1998.

SANTOS, Juana Elbein, SANTOS, Descoredes M. Religião y Cultura Negra. In: FRAGNALS, Manuel Moreno (Org.) **África en América Latina**. Paris: UNESCO/ Siglo Veintiuno, 1977. p103-128.

SANTOS, M. Rosário Carvalho, SANTOS NETO, Manoel dos. **Boboromina**: Terreiros de São Luís, uma interpretação sócio-cultural. São Luís: SIOGE, 1989.

SCHELLING, Vivian. **A presença do Povo na Cultura Brasileira**: Ensaio sobre o pensamento de Mário de Andrade e Paulo Freire. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Os Mandarins Milagrosos**: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók. Rio de Janeiro: FUNARTE/ ZAHAR, 1997.

VIEIRA FILHO, Domingos. **Folclore Brasileiro - Maranhão**. Rio de Janeiro: MEC/ FUNARTE/ CDFB, 1977.

DISCOS E VÍDEOS

BATUQUE. Bumba-meu-boi de Pindaré, Bumba-meu-boi de Monte Castelo, Divino Espírito Santo da Casa das Minas e Tambor de Crioula Amor de São Benedito. São Luís: Radio Universidade FM/ Fundação Sousândrade, 1993.

FERRETTI, Sergio F. **Religião e Cultura Popular**: festas da cultura popular na religião afro-brasileira do Maranhão. 1 Fita de Vídeo VHS-NTSC.

O CALOR DO TAMBOR DE CRIOULA DO MARANHÃO DÁ O TOM DA CULTURA POPULAR. São Luís: VCR Comunicação & Marketing e Stúdio V., 2002. (Caixa com vídeo e três cds sobre Mestre Felipe, Mestre Leonardo e Mestre Chico)

TAMBOR DE CRIOULA: Documentário sonoro do folclore brasileiro - nº 12. MEC/ DAC/ FUNARTE/ CDFB/ FUNCMA, ago. 1976.

TAMBOR DE CRIOULA DO MESTRE FELIPE. São Luís: Laborarte, 1998.