

TOADAS DO TAMBOR DE CRIOLA DE SÃO LUÍS: a exaltação a santos católicos para uma análise do discurso

Juliana Campos LÔBO

Luís Rodolfo CABRAL

Introdução

Supõe-se que ler as linguagens da realidade é uma forma de “poder” dada ao leitor, pois é ele quem constrói sentido aos textos que apreende. Comumente, quando se pensa em ler, se pensa em construir sentido para um dado texto escrito, em um livro, em um jornal. Porém, a ação de ler é muito mais ampla do que se imagina.

Sendo assim, ouvir música seria uma forma de leitura? A resposta está na ponta da língua: sim. Ouvir música também se relaciona com a construção de sentido, em um processo no qual elementos combinados (melodia e letra) coexistem harmonicamente e são apreendidos pelo leitor/ouvinte como uma expressão humana carregada de polissemia.

Em muitos momentos históricos do Brasil, usava-se a música como mecanismo de resistência, de demonstração ideológica de vozes que falavam da realidade social, histórica e cultural de uma época, de um povo. Foi assim na época da Ditadura Militar, com o Movimento Tropicalista; na década de 80, marcada pelo desabafo da Geração Coca-cola; e nos anos 90, com o movimento de contestação *Manguebeat*.

No período do Brasil colonial não foi diferente. Vivendo sob as pressões do trabalho forçado, os negros escravos vindos de diferentes partes do continente africano secretamente entoavam músicas, pedindo proteção a seres superiores, além de realizarem ritos culturais ligados às origens de cada povo.

Em outras palavras, pode-se considerar que existe um nexo entre a existência de uma música dos homens e a realidade social que a explica. Tinhorão estabelece a relação entre modo de produção e produção cultural, já que, se “o modo de produção determina a hierarquização da sociedade em diferentes classes, a cultura constitui, em última análise, uma cultura de classes” (TINHORÃO, 1998, p.10).

Ainda segundo Tinhorão (1998), a diversidade cultural pode ser simplificada em dois planos: o da cultura do dominador, que são os que detêm o poder político e econômico, e o da cultura do dominado, que corresponde às camadas mais baixas do povo urbano e das áreas rurais, sem poder de decisão política.

Levando em consideração esse caráter de resistência de algumas manifestações da cultura afro até hoje vivenciadas pelos seus descendentes no Brasil, as músicas dessa comunidade cultural trazem em seus versos histórias contadas e re-atualizadas, lembranças compartilhadas e frases improvisadas, muitas vezes sob a forma de códigos e linguagens que singularizam a canção.

Com base nesse preâmbulo, apresenta-se uma investigação das marcas do conflito ideológico entre cultura do colonizador e cultura do colonizado encarnadas nas letras de canções do tambor de Crioula de São Luís (MA).

Por se considerar a ideologia como parte da materialidade discursiva, é que, primeiramente, coloca-se discussão o embate ideológico e cultural trazido por ocasião do registro do Tambor de Crioula como Patrimônio Imaterial da Humanidade – conjunto de representações da cultura brasileira (as danças, as músicas, as lendas, os contos, os modos de fazer comida, os modos de fazer artesanato...). Para se discorrer sobre a relação entre cultura e ideologia, recorre-se a Chauí (1985) e a Canclini (1983).

Em seguida, apresenta-se uma análise das canções escolhidas, concebidas aqui como gênero do discurso na mesma acepção de Barros da Costa (2005) e de Maingueneau (2008). O *corpus* da pesquisa é constituído por três canções do tambor de Crioula de São Luís – uma intitulada “Meu São Benedito”, outra “Coro gemeu”. À última será referida como “Toada”, por não haver título registrado. Todas as três canções utilizadas nesta pesquisa estão catalogadas no livro “Tambor de crioula: ritual e espetáculo”, de Ferreti (2002).

O Tambor de Crioula: resistência cultural

Muito conhecido no Maranhão, o Tambor de Crioula é tido como uma “dança em que os tambores são acompanhados por versos de improviso. É o som dos tambores que se ouvem em festas públicas. Aos homens cabe cantar e tocar três tambores de madeira

de tamanhos diferentes, enquanto as mulheres dançam” (ALBUQUERQUE e FRAGA FILHO, 2006, p. 240).

Trata-se de uma forma de expressão de matiz afro-brasileira, em que participam as dançarinas (também conhecidas como “coreiras”), os tocadores e os cantadores conduzidos pelo ritmo incessante dos tambores e pelo influxo das toadas evocadas, culminando na punha (ou umbigada) – movimento coreográfico em que as dançarinas tocam o ventre umas das outras, em um gesto entendido como saudação e convite à dança (RAMASSOTE, 2006, p. 16).

Segundo Lima (1979), que desenvolveu estudos sobre a história dessa manifestação cultural, a dança mantém inúmeros traços da cultura africana, e é praticada predominantemente por negros, tanto no meio rural, quanto no meio urbano.

Em se tratando da origem da dança, o Ramos (1951) afirma que a maior influência da dança folclórica afro-brasileira descende do batuque angola-conguense, ou seja, as manifestações culturais do negro, mesmo no Brasil, refletiam influências africanas: “nos primeiros tempos da escravidão, a dança profana dos negros era o símile perfeito do primitivo batuque africano, descrito pelos viajantes e etnógrafos” (RAMOS, 1951, p. 135-136).

No dia 18 de junho de 2007, o Tambor de Crioula recebeu reconhecimento como Patrimônio Imaterial da Humanidade, integrando o Livro de Registro das Formas de Expressão do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). No processo de inventário, foi realizado um levantamento que identificou a existência de oitenta e um grupos de Tambor de Crioula somente na Ilha de São Luís.

Segundo a descrição apresentada no site do Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), entende-se por Patrimônio Cultural Imaterial as representações da cultura brasileira como as práticas, as formas de ver e de pensar o mundo, as cerimônias (festejos e rituais religiosos), as danças, as músicas, as lendas, os contos, as histórias, as brincadeiras e modos de fazer (comidas, artesanato, etc.) – junto com os instrumentos, objetos e lugares que lhes são associados – cujas tradições são transmitidas de geração em geração pelas comunidades brasileiras (IPHAN, 2009).

Com o reconhecimento, o Tambor de Crioula é a 11ª primeira expressão da cultura brasileira a ser considerada bem imaterial do país e a primeira maranhense a receber o título. Entretanto, se hoje esse reconhecimento é firmado por registro, há algum

tempo, não era consenso conceber o Tambor de Crioula como forma de manifestação cultural. É que a própria noção de cultura é uma questão polêmica.

A etimologia da palavra *cultura* remete ao verbo latino *colore*, que, dentre outros significados, pode ser entendido como relativo à civilização, ao universo das obras, aos campos das ações humanas (seja do trabalho, das relações conjugais, da produção econômica ou artística, do sexo, da religião, das formas de dominação e de solidariedade). Pelos vários sentidos que podem ser atribuídos à palavra, da noção de cultura deriva um processo dinâmico e heterogêneo, cujo estudo é tarefa de teóricos das Ciências Humanas, especialmente, os ligados à Antropologia.

Conceituar cultura popular também não é fácil. Chauí (1986) tenta explicá-la a partir de uma comparação com a música brasileira. Para ela, utiliza-se a expressão “música popular” para se referir a todas as produções que fogem do que se considera música erudita. Todavia, essa relação entre o que se diz “popular” e o que atinge o povo não é sempre verdadeira, pois

A chamada música sertaneja (...) corresponderia muito mais à idéia do ‘popular’ como ‘subalterno’. Por outro lado, as composições mais admiradas pela população ‘popular’ são aquelas que costumam receber a qualificação pejorativa de *kitsch*. – Roberto Carlos, Nelson Ned e Teixeira sendo exemplares. Enfim, do ponto de vista oficial ou estatal, ‘popular’ costuma designar o regional, o tradicional e o folclore (CHAUÍ, 1986, p.11, grifo da autora).

Arantes (2007) defende a idéia de que a noção de cultura popular está em conflito um amplo espectro de pontos de vistas: de um lado, concebe-se cultura popular como vazia de alguma forma de “saber”; de outro, atribui-lhe o papel de resistência.

O primeiro refere-se, em geral, a aspectos da tecnologia (...) e de “conhecimento” do universo, enquanto o segundo enfatiza as formas artísticas de expressão; um tende a pensar os eventos no passado, como algo que foi ou que logo será superado; e outro pensa-os no futuro, vislumbrando neles indícios de uma nova ordem social” (ARANTES, 2007, p. 8).

Na década de 30, surgiram os chamados estudos sobre os “contatos culturais” que versam sobre o tema da aculturação. Tais estudos buscavam explicar as aproximações entre a cultura hegemônica (a cultura do branco, do colonizador) e a cultura subalterna (a cultura do dominado, do negro, do índio), conforme destaca Canclini (1983, p.46): “com uma cândida benevolência, chamaram os exploradores de ‘grupo doador’ de valores e a reação dos oprimidos de ‘adaptação’.

Longe de se propor discussões sobre o que é cultura popular e o que é cultura de elite, os apontamentos apresentados servem apenas para direcionar quanto à possibilidade de se conceber a manifestação cultural de um grupo como forma de resistência. Com Chauí (1985), acredita-se que é importante abordar a cultura popular como “manifestação diferenciada que se realiza no interior de uma sociedade que é a mesma para todos, mas dotada de sentidos e finalidades diferentes para cada uma das classes sociais” (CHAUÍ, 1985, p. 24). Ou seja, é coerente não considerá-la como “outra cultura ao lado (ou no fundo) da cultura dominante, mas como algo que se efetua por dentro dessa mesma cultura, ainda que para resistir a ela” (CHAUÍ, 1985, p. 24).

Uma vez visto como “um conjunto disperso de práticas, representações e formas de consciência que possuem lógica própria (o jogo interno do conformismo, do inconformismo e da resistência)” (CHAUÍ, 1985, p. 25), esta manifestação distingue-se da cultura dominante justamente por conta dessa lógica e práticas, representações e formas de consciência.

Análise de toadas do Tambor de Crioula de São Luís

A partir da concepção de Maingueneau (2008), todo texto pode ser enquadrado em uma categoria de discurso. É que, apesar da infinidade de produções textuais, pode-se agrupá-las de acordo com “o uso que delas se faz (...). Tais categorias correspondem às necessidades da vida cotidiana e o analista do discurso não pode ignorá-las” (MAINGUENAU, 2008, p. 59).

Canção é um gênero do discurso de caráter inter-semiótico: a canção “não é, nem exclusivamente texto verbal, nem exclusivamente peça melódica, mas o conjugado das duas materialidades” (BARROS DA COSTA, 2005, p.108). Entretanto, apesar de se

considerar esse preâmbulo, nesta pesquisa será desconsiderado o melódico, e será tomada para análise apenas o posto em palavras.

Segundo estudos de Cécio Dias & Santos Neto (2002), as canções do Tambor de Crioula de São Luís possuem temas recorrentes, dentre os quais podem ser destacadas:

1. Auto-apresentação, saudação e cumprimento aos companheiros e à assistência;
2. Auto-elogio como cantador e brincante;
3. Reverência e homenagem aos seus santos protetores (São Benedito o mais citado; São João, Jesus Cristo e Nossa Senhora);
4. Sátira, descrição de fatos do cotidiano, recordações de situações, de pessoas e de lugares já vivenciados;
5. Recordações amorosas e homenagem a mulheres;
6. Desafio entre cantadores;
7. Despedidas.

Essa classificação de Cécio Dias & Santos Neto (2002) organiza as canções do Tambor de Crioula de São Luís (MA) em blocos de diferentes temas, mas não se aplica à execução delas a obrigatoriedade de se tratar de todos os temas - tais temas não são abordados dentro de uma seqüência pré-estabelecida. No momento da manifestação, “podem ser criados improvisos sobre os mais variados e, muitas vezes, disparatados temas” (DIAS & SANTOS NETO, 2002, p. 106).

Para esta pesquisa, foram escolhidas três canções do Tambor de Crioula de São Luís; todas se enquadram na categoria “reverência e homenagem aos seus santos protetores”, segundo a classificação de Dias & Santos Neto (2002). *Meu São Benedito*, canção apresentada a seguir, está registrada no livro “Tambor de crioula: ritual e espetáculo”, organizado por Ferreti (2002).

Meu São Benedito

- 1 Meu São Benedito
- 2 Eu sou seu escravo
- 3 Se'u morrer nos seus pés
- 4 Eu sei que me salvo

Versos (improviso)

- 5 Meu São Benedito/ eu sei que me salvo (coro)
- 6 Seu devoto já chegou/eu sei que me salvo
- 7 Quem quiser falar comigo/eu sei que me salvo
- 8 Se'u morrer eu peço a ele/ eu sei que me salvo (coro)
- 9 É uma coisa que dou valo/eu sei que me salvo
- 10 Quando não é reza, é tambô/eu sei que me salvo.
- 11 Eu butei minha rede n'água
- 12 Agora vô dispesça
- 13 Eu butei minha rede n'água
- 14 Agora vô dispesçar
- 15 Pelo ronco do pêxe
- 16 Se arrepara crumatá

Versos (improviso)

Para que sejam depreendidas as marcas histórico-ideológicas presentes nesta primeira toada apresentada, é preciso que se resgate um pouco da história do negro no Brasil – afinal, conforme Orlandi (2005), “a linguagem é linguagem porque faz sentindo. E a linguagem só faz sentindo porque se inscreve na história” (ORLANDI, 2005, p.25).

Como se sabe, entre os cinco principais produtos das colônias portuguesas, estavam os escravos. A venda de negros era tão lucrativa quanto à venda de ouro, diamante, tabaco e açúcar. Foi assim, através do tráfico, que os primeiros escravos negros chegaram ao Brasil – E, com eles, vieram também seus costumes, suas manifestações culturais, seus ritos e celebrações.

Segundo os estudos de Gomes (2007, p. 238), o maior entreposto negreiro das Américas estava situado no Mercado do Valongo, na cidade do Rio de Janeiro. Lá, na mesma época em que a corte portuguesa chegou ao Brasil, eram recebidos de 18 a 22 mil escravos (entre homens, mulheres e crianças), provenientes da costa africana e, principalmente, do Congo, da Angola e do Moçambique. Entretanto, mesmo antes da vinda da família real, o Brasil já era lugar de desembarque para o mercado de escravos há quase três séculos.

Entre os séculos XVI e XIX, cerca de 10 milhões de escravos africanos foram vendidos para as Américas. O Brasil, maior importador do continente, recebeu quase 40% desse total, algo entre 3,6 milhões e 4 milhões de cativos, segundo as estimativas aceitas pela maioria dos pesquisadores (GOMES, 2007, p. 242).

Após o desembarque, os negros eram isolados em quarentena para serem engordados e receberem tratamento de possíveis doenças. Assim que adquirissem “uma aparência mais saudável” (GOMES, 2007, p. 240), já podiam ser comercializados.

Em seguida, os negros escravos eram destinados aos trabalhos desenvolvidos nas minas de ouro e diamante, nos engenhos de cana de açúcar e nas lavouras de algodão, café, tabaco e de outras culturas que amparavam a economia brasileira. Era também comum ver escravos inseridos no sistema de ganho, que permitia atividades como: “ir às compras, buscar água, remover o lixo, levar e trazer recados, acompanhar as mulheres à igreja” e, às vezes, “rezar Ave-Marias em frente aos oratórios espalhados pela cidade na intenção de seus senhores” (GOMES, 2007, p. 249).

Quando desobedeciam às ordens dos seus senhores ou cometiam faltas graves - como fuga ou roubo -, os escravos eram punidos com açoites e chicotadas em pelourinhos espalhados pelas praças públicas das cidades, nas fazendas ou nas minas de ouro e diamante.

Para Lima (2002), o regime de trabalho escravocrata implantado no período do Brasil colonial configura uma complexa estrutura de dominação, cujos mecanismos básicos tinham o objetivo de reprimir e oprimir, de todas as maneiras e em todos os níveis, qualquer comportamento que não estivesse condizente com as vontades dos seus proprietários, inclusive os comportamentos relacionados às manifestações culturais dos dominados.

Entretanto, mesmo vivendo sob as pressões do trabalho forçado e sob a repressão de seus proprietários, os negros do Maranhão, mesmo com poucas oportunidades, encontravam espaços para realizar seus rituais e cultos. Foi assim que os “cultos clandestinos” tomaram as noites, aproveitando o momento em que os senhores brancos se recolhiam nas casas grandes.

Estes [os escravos] se aproveitavam da escuridão para exprimir uma vida social que não podia enquadrar-se nos moldes do sistema colonial e significava a sua identidade como pessoas e como povo (HOORNAERT, 1977, p. 395 *apud* LIMA, 2002, p. 33).

Lima (2002) destaca ainda “uma efetiva manipulação dos símbolos católicos oficiais pelos escravos, pois assim conseguiam uma maior e relativa liberdade para a realização de seus cultos” e festas em meio ao cativeiro (LIMA, 2002, p. 33). Esse sincretismo peculiar, a partir da identificação com os santos católicos, significou, também, uma forma de resistência à sociedade escravocrata.

Assim, nos versos de *Meu São Benedito*, pode-se perceber a devoção ao “santo preto”, em que o enunciador se coloca na condição de escravo – não no sentido de serviçal, como se costuma relacionar à condição do negro no período da colonização brasileira, mas no sentido de quem está sujeito a um senhor como propriedade dele. Ou seja, sendo escravo de São Benedito, tem-se a possibilidade de se deixar de ser condenado à escravidão e de ser conduzido à salvação.

Algumas versões sobre a vida de São Benedito apontam que ele nasceu na Sicília, sul da Itália, em 1524, no seio de família pobre, e que era descendente de escravos oriundos da Etiópia. Outras versões dizem que ele era um escravo capturado no norte da África, o que era comum no sul da Itália nesta época. Sendo assim, ele seria de origem moura, razão pela qual o chamavam de “mouro”. Há quem afirme que o santo tinha branca a cor da pele.

Com a vida dedicada aos pobres, São Benedito chegou a ser pastor de ovelhas e lavrador até se consagrar a Deus. Durante a noite, ele aproveitava para retirar alguns mantimentos do Convento onde morava e levá-los aos famintos que enchiam as ruas da cidade.

Ao analisar esse mesmo trecho da toada, Carvalho explica que, nos versos, “o motivo da escravidão é o objeto de uma transformação espiritual: o descendente de escravos declara-se escravo, não dos homens, mas de seu santo protetor” (CARVALHO, 2000, p.28).

Nos versos 11-16, retoma-se a passagem bíblica em que os apóstolos tentavam, sem sucesso, pescar, até que Jesus, ao subir no barco, faz com que eles consigam encher as redes com peixe:

Certo dia, Jesus estava na praia do lago da Galiléia, e a multidão se apertava em volta dele para ouvir a mensagem de Deus. Ele viu dois barcos perto da praia. Os pescadores tinham saído deles e estavam lavando as redes. Jesus entrou num dos barcos, o de Simão, e pediu que ele o afastasse um pouco da praia. (...) Quando eles jogaram as redes na água, pescaram tanto peixe que as redes estavam se rebentando (BÍBLIA, 2000).

Entende-se por intertextualidade o “conjunto de relações explícitas ou implícitas que um texto estabelece com outros textos” (MAINGUENEAU, 1997, p.63). Nos estudos discursivos, foi incorporado o postulado dialógico de Bakhtin, segundo o qual um enunciado não existe nem pode ser avaliado e/ou compreendido isoladamente, pois está sempre em diálogo com outros textos. Ou seja: “o texto só ganha vida em contato com outro texto (com contexto). Somente nesse ponto de contato entre textos é que uma luz brilha, iluminando tanto o posterior como o anterior, juntando dado texto a um diálogo” (BAKHTIN, 1988, p.162).

Como o discurso sempre se remete a outros discursos, ele não pode ser compreendido isoladamente. Assim sendo, pelo processo dialógico que se estabelece entre os versos da toada *Meu São Benedito* e a passagem bíblica da multiplicação dos peixes, sustenta-se a idéia de que o santo protetor dos negros é o responsável pela fartura daquele povo.

Ao transpor a imagem da pesca milagrosa registrada nos escritos bíblicos para a realidade maranhense (constatado pela referência ao peixe de água doce comum nas águas dos rios do Maranhão, a Curimatá), a toada põe em conflito duas categorias – sacrifício x recompensa – em que, apesar das dificuldades encontradas no caminho, a recompensa é garantida, se houver fé.

A exaltação a São Benedito também aparece em *Couro gemeu*, outra canção registrada em Ferreti (2002):

Couro gemeu

- 1 Couro gemeu em terra
- 2 Couro gemeu em terra

Versos (improviso)

- 3 Meu senhor São Benedito (couro gemeu no ar)

4 Foi agora que cheguei (couro gemeu no ar)
5 tou cantando e tou salvado (couro gemeu no ar)

A letra da toada acima revela o elo de dois elementos de planos distintos, porém congruentes: alma e matéria. Os versos 1-2 são relevados a força do canto, que, quando ressoado na terra, consegue atingir proporções espirituais: graças à toada, tem-se a possibilidade de salvação.

É o que se reitera ainda versos 3, 4 e 5, com a mudança da expressão “em terra” para “no ar”, como em uma menção a um canto que ecoa inclusive “no ar”; e com a menção a São Benedito, que é o senhor responsável pela remissão dos pecados – graças a fé no santo católico, tem-se a vida eterna.

A escolha da palavra “couro”, presente nos versos 1 e 2 e repetida nos versos finais da canções, revelam traços ideológicos de um enunciador - conforme Maingueneau (2008), as escolhas lexicais indicam o lugar social e o ponto de vista ecológico do sujeito que enuncia.

No contexto da canção, a palavra ‘couro’, recorrente em todos os versos, remete à noção de ‘pele’ (e não apenas ao couro do tambor), fazendo lembrar os açoites sofridos pelos escravos por época do Brasil Colônia. Entretanto, as construções finais dos versos 1-2 e 3-5 (terra X ar) marcam uma antítese que constrói a idéia de que o açoite é sofrimento na terra para a recompensa no céu, quando ganha-se a recompensa da salvação por São Benedito.

Apesar de as duas toadas anteriores serem dedicadas a São Benedito, há outras letras em que a exaltação a outros santos católicos é evidente. É o caso da toada abaixo, cujo título não foi registrado na compilação de Ferreti (2002), e que aqui será referida como *Toada 3*:

Toada 03

1 Alô quem mandou arriá bandeira
2 Alô quem mandou arriá

Versos (improviso)

3 Sou devoto de São Pedro / Quem mandou arriá
4 pago promessa prá São João / Quem mandou arriá
5 nesse brinquedo de tambor / Quem mandou arriá

6 eu sou mais meu batalhão / Quem mandou arriá

Segundo Ortiz (2006), São Gonçalo Garcia, Santo Elesbão, Santa Efigênia, Nossa Senhora das Mercês foram os santos católicos que mais despertaram a devoção dos negros. Essa relação entre os negros e a fé católica é consequência dos fenômenos de aculturação e sincretismo que indicam o aspecto das mutações culturais – sincretismo dos deuses africanos com os santos católicos, pois

a associação entre Iansã e Santa Bárbara, Iemanjá e Nossa Senhora, Oxalá e Jesus, e várias outras associações não são arbitrárias. A memória coletiva africana retém da hagiografia católica aqueles elementos que tem alguma analogia com os orixás sincretizados (ORTIZ, 2006, p. 132).

Na *Toada 03*, a devoção a outros santos católicos é destacada nos versos 3-4, ao fazer referência a São Pedro e São João. Isto talvez possa ser explicado pelo fato que o Tambor de Crioula está relacionado, de forma sutil, com o Bumba-meu-boi – manifestação folclórica comum durante o período junino. Sendo assim, por São Pedro e São João serem um dos santos festejado nesta época, a incidência de seus nomes nas toadas são previsíveis.

Vale ressaltar que, pelo Tambor de Crioula se destinar principalmente ao louvor ao(s) santo(s) protetor(es) ou como forma de pagamento de promessas, os versos 5-6 marcam um enunciador que se vê como integrante de um batalhão. Etimologicamente, um dos significados da palavra ‘batalhão’ é a “unidade tática de infantaria ou cavalaria que faz parte dum regimento e se subdivide em companhias” (FERREIRA, 2001, p. 91). Muito utilizada em situações de luta entre duas forças antagônicas, o batalhão citado na toada é formado por aqueles que participam juntos do Tambor de Crioula e que se tornam um só pela força da fé.

Esta noção é também alicerçada no início da toada, com os versos 1 e 2, em que o enunciado anuncia o hastear bandeira (“Alô quem mandou arriá bandeira”), como se estivesse em uma guerra. A palavra ‘arriá’ significa deixar cair ou colocar algo no chão. Aqui, é possível perceber que ‘arriá’ refere-se ao verbo ‘fincar’ por conta do complemento utilizado que é a palavra ‘bandeira’, que, é símbolo de “proteção, concedida ou explorada.

O portador de uma bandeira (...) lança um apelo ao céu, cria um elo entre o alto e o baixo, o celeste e o terreno” (CHEVALIER & GEERBRANT, 1995, p. 118).

Fincar bandeira, em situações de guerra, é demarcar território e reconhecê-lo como cenário da história de um povo. Na toada, a pergunta feita em todos os versos “quem mandou arriá”, é respondida ao citar o nome dos santos. Sendo assim, além do batalhão que se forma pela fé, aquele território demarcado pelo enunciador estará salvo por conta da proteção dos santos.

Considerações finais

O fenômeno discursivo faz parte de um estudo complexo, que gera um conjunto heterogêneo de explicações. Ao se tomar as toadas do Tambor de Crioula de São Luís como objeto de estudo, tal complexidade se torna ainda mais latente. Por possuir um estilo muito próximo das raízes mais antigas da cultura afro-maranhense, um olhar de fora do grupo social que a produz não capta facilmente o dito pela palavra cantada.

As palavras das toadas do Tambor de Crioula também não são de fácil compreensão - o sotaque com que são pronunciadas, a existência de regionalismos e a impostação da voz, faz surgir a necessidade de maior atenção por parte do pesquisador. Muitos autores, ao se depararem com tais dificuldades, chegaram a afirmar que as toadas misturavam “um canto plangente, (...) em que se repetem por horas as mesmas palavras sem nexos” (FERRETI, 2002, p. 164).

Portanto, considerar o canto popular e analisar uma de suas materialidades (a letra) não é tarefa simples: há nuances que envolve o objeto, como, por exemplo, o seu até outrora não reconhecimento e, até mesmo, a marginalização do contexto cultural no qual está inserido.

No Maranhão, até meados da década de 50, o Tambor de Crioula era reprimido pela sociedade dominante, sendo muitas vezes uma manifestação proibida pela polícia. Só a partir da influência dos meios de comunicação e com o crescente mercado do turismo no Estado é que o Tambor de Crioula passou a ser uma possibilidade de “consumo” turístico. Ainda assim, até hoje são comuns atitudes de preconceitos contra a manifestação, principalmente por a considerarem uma dança profana de negros.

Este estudo buscou explicações nas condições histórico-sociais e ideológicas de produção que envolve o discurso, já que tais condições ficam veladas nas palavras. A partir das toadas analisadas, depreendeu-se o quanto o sentimento de resistência está encarnado nas palavras que compõem os versos das toadas. Não só a resistência, as toadas do Tambor de Crioula traduzem um passado sincrético - seja na religião, seja na cultura, desvendam a posição do negro dentro de um determinado espaço social.

Apesar de ter-se adentrado apenas na investigação do culto a santos católicos, percebeu-se, em outras canções aqui não apresentadas, a referência a outros temas. Isso confirma a idéia de que as toadas do Tambor de Crioula são um espaço de revelação, de re-significação e de resistência, através dos sentimentos de descontentamentos e de gratidão que materializam, e do contexto em que são produzidas. Que as análises apresentadas aqui sejam caminhos para outros olhares diante do objeto. O canal está aberto.

Referências

ALBUQUERQUE, Wlamyra Ribeiro de.; FRAGA FILHO, Walter. **Uma história do negro no Brasil**. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura - Fundação Palmares, 2006.

ARANTES, Antônio Augusto. **O que é cultura popular?** São Paulo: Brasiliense, 2007.

BAKHTIN, Mikhail [Voloshinov]. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1988.

BARROS DA COSTA, Nelson. As letras e a letra: o gênero canção na mídia literária. In: DIONÍSIO, Ângela Paiva; MACHADO, Ana Raquel; BEZERRA, Maria Auxiliadora (Orgs.) **Gêneros textuais & Ensino**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005.

BÍBLIA. Lucas. **Bíblia sagrada: Nova tradução na linguagem de Hoje**. Baurei: Sociedade Bíblica do Brasil, 2000. Capítulo 5. Versículos 1-6.

CANCLINI, Nestor Garcia. **As culturas populares no marxismo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CARVALHO, José Jorge de. **Um panorama da música afro-brasileira**. Parte 1: dos gêneros tradicionais aos primórdios do samba. Brasília: UnB, 2000.

CÉCIO DIAS, José Valdelino; SANTOS NETO, Joaquim. Música. In: FERRETI, Sérgio (org.). **Tambor de Crioula: Ritual e espetáculo**. 3. ed. São Luís: Comissão Maranhense de Folclore, 2002 (página 77 – 114).

CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil**. Editora Brasiliense: São Paulo, 1986.

CHEVALIER, J. GEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

FERRETI, Sérgio (org.). **Tambor de Crioula: Ritual e espetáculo**. 3. ed. São Luís: Comissão Maranhense de Folclore, 2002

GOMES, Laurentino. **1808**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2007.

IPHAN. **Patrimônio Cultural Imaterial**. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/portal/montarPaginaSecao.do?id=10852&retorno=paginaIphan/>
Acessado em: 01/04/2009.

LIMA, Roldão. Histórico. In: FERRETI, Sérgio (org.). **Tambor de Crioula: Ritual e espetáculo**. 3. ed. São Luís: Comissão Maranhense de Folclore, 2002 (página 32 – 53).

MAINGUENEAU, Dominique. **Análise de textos de comunicação**. 5ª edição. São Paulo: Cortez, 2008a.

_____. **Os termos-chave da Análise do Discurso**. Lisboa: Gradiva, 1997.

_____. A propósito do *Ethos*. In: MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana. (orgs). **Ethos discursivo**. São Paulo: Contexto, 2008b.

ORLANDI, Eni. **Análise de discurso: princípios & procedimentos**. 6ª edição. Campinas: Pontes, 2005.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira & Identidade nacional**. 8ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 2006.

RAMOS, Arthur. **Estudos de folclore**. Rio de Janeiro: Editora Casa do Estudante do Brasil, 1951.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 2008.