

inCantare

Volume 6 N. 2 - Jul. / Dez. 2015 - ISSN 2317-417X

Musicoterapia Crioula: estudo dos elementos característicos da brincadeira de roda de Tambor de Crioula em práticas musicoterápicas

Ângelo Teixeira Passos¹

Sidinalva Wawzyniak²

RESUMO - Os estudos das práticas musicoterapêuticas com manifestações culturais por meio da condução de ritmos estruturados, já se constitui num modelo aplicado e aceito nos mais variados segmentos da área da saúde. O tocar, cantar, dançar e compartilhar são elementos do Tambor de Crioula e de interesse da Musicoterapia Social, caracterizada por ações centradas em promoção e produção de saúde. Este estudo foi construído a partir de uma revisão bibliográfica em que foi levada em consideração a literatura que abordava elementos teóricos e metodológicos da Musicoterapia e da Manifestação Popular, tomando como base de análise a Antropologia. Uma pesquisa de campo, feita durante os dois últimos anos, em que foi privilegiada a observação participante e entrevistas estruturadas a partir da temática de estudo, também foi apresentada. Estes dois momentos da pesquisa possibilitaram a articulação entre os elementos constitutivo do Tambor de Crioula que se relacionavam com a prática musicoterápica. No contexto da Musicoterapia a cultura em geral, ou a cultura popular pode ser considerada um terreno fértil para pesquisa e construção de novos conhecimentos.

Palavras-chave - Musicoterapia Social. Tambor de Crioula. Manifestação Cultural.

1 Bacharelado do curso de Musicoterapia na UNESPAR, Curitiba Campus II, Faculdade de Artes do Paraná. Contato - <atpassos41@gmail.com>

2 Orientadora e Docente da Faculdade de Artes do Paraná; Graduada em Ciências Sociais, pela UFPR (1989), mestrado em Antropologia Social, pela UFSC (1995) e doutorado em História, pela UFPR (2004). Contato - <sidinalva@yahoo.com.br>

Creole Music Therapy: study of characteristic elements in ring-around-the-rosie childhood play using Creole's drums within music therapy practices

Ângelo Teixeira Passos
Sidinalva Wawzyniak

ABSTRACT - *Studies on music therapy practices and cultural events in which structured rhythms are conducted, already constitutes a model applied and accepted in various sectors of health care. Playing, singing, dancing are elements from Creole Drums that interest social musictherapy, a field of practice which is characterized by actions centered on promotion and production of health. This study, constructed from a literature review, took in consideration the literature that addressed theoretical and methodological elements of music therapy and the Popular Demonstration, was analysed on the anthropology basis. A field research, conducted during the last two years, which privileged participant observation and structured interviews from the study theme, was also presented. These two moments of the research made possible the relationship between the constituent elements of Creole Drums that was related to music therapy practice. Music therapy in the context of culture in general or popular culture can be considered a fertile ground for research and construction of new knowledge.*

Keywords - *Social Music Therapy. Creole Drums. Popular Demonstration.*

Introdução

Os estudos das práticas musicoterapêuticas com manifestações culturais por meio da condução de ritmos estruturados, já se constituem num modelo (SUZUKI, 2008) aplicado e aceito nos mais variados segmentos da área de saúde. Destarte, o Tambor de Crioula, manifestação popular típica do estado do Maranhão, hoje ganha espaço nas atividades musicoterápicas. O tocar, cantar, dançar, compartilhar e transformar são elementos do Tambor de Crioula de interesse da Musicoterapia Social, caracterizada por ações centradas em promoção e produção de saúde. A Musicoterapia se insere, se fortalece e se comunica com a comunidade adicionando, em muitos momentos, práticas culturais ao desenvolvimento das suas atividades terapêuticas.

O Tambor de Crioula é uma manifestação cultural, definida pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN)³, como um patrimônio cultural brasileiro imaterial. Tal manifestação, antes considerada brincadeira de escravos africanos, hoje integra diversos grupos sociais, em que as mulheres cantam e dançam ao som dos tambores. Por ser um fato vivenciado pelas pessoas e de significado para a comunidade, acredita-se que o estudo desse fenômeno possa possibilitar um conhecimento possível de ser aplicado em práticas e abordagens musicoterapêuticas.

As pesquisas que entrelaçam Musicoterapia e cultura popular se constituem em um campo do conhecimento a ser explorado. Como bem coloca Bruscia, (2000, p. 121), “o conjunto de atividades musicais percussivas e outras correlatas (corporal, movimento, dança, voz) desenvolvidas em rodas de tambores podem ser distribuídos dentre as experiências em musicoterapia”.

Este estudo foi construído a partir de uma pesquisa de campo e de uma revisão bibliográfica em que foi levada em consideração a literatura que abordava elementos teórico e metodológico da Musicoterapia e da Manifestação Popular, tomando como base de análise a antropologia na pesquisa de campo realizada durante os dois últimos anos em que foi privilegiada a observação participante e entrevistas estruturadas a partir da temática de estudo. Estes dois momentos da pesquisa possibilitaram a

3 Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Disponível em: <www.iphan.gov.br>. Acesso em: 30/06/2015.

articulação entre os elementos constitutivos do Tambor de Crioula que se relacionavam com a prática musicoterápica. No contexto da musicoterapia, a cultura em geral, ou a cultura popular pode ser considerada um terreno fértil para pesquisa e construção de novos conhecimentos.

Apresentação do Tambor de Crioula

O Tambor de Crioula é uma manifestação cultural considerada pelo IPHAN, desde 2007 como um patrimônio cultural brasileiro. Essa prática cultural é constituída por elementos musicais e corporais e se manifesta a partir de um ritual constituído de ritmo, melodia e harmonia. Os tambores produzem sons sincopados que se entrelaçam dando origem a um único som organizado, ou seja, um som conjunto que identifica e caracteriza o som do Tambor de Crioula.

A experiência musical vivenciada pelos participantes, neste ritual, gera movimentos também organizados devido às propriedades e potenciais singulares da música produzida nesta Manifestação Cultural que será discutido no decorrer do trabalho.

Diante deste contexto é possível indagar, em que medida os elementos musicais do Tambor de Crioula podem contribuir com a prática musicoterapêutica. Dessa forma o objetivo dessa pesquisa foi de entender como o Tambor de Crioula poderá ser usado como um recurso musicoterapêutico. Para investigar e descrever as características rítmicas e melódicas do Tambor de Crioula e suas possíveis articulações com a prática musicoterapêutica foi feita uma revisão bibliográfica e apresentação de referências sobre o tema em entrevistas com participantes em uma perspectiva antropológica que coloca a cultura popular como elemento propulsor.

No transcorrer da pesquisa foram observados que, na Brincadeira de Roda de Tambor de Crioula, são utilizados elementos musicais como ritmo, toada e conseqüentemente na dança. Para análise e investigação desse contexto busquei na literatura os recursos teóricos e metodológicos para o entendimento do universo da música produzida pelos toques dos tambores. Recortei desses estudos os modelos conceituais de análise rítmica que foram descrita por tocadores, músicos, arranjadores e pesquisadores referentes ao Tambor de Crioula do Maranhão.

Revisão de literatura

O antropólogo Ferretti (2002) descreveu a Manifestação Cultural do Tambor de Crioula em seu livro “Ritual e espetáculo de Tambor de Crioula” em sua pesquisa exploratória que desenvolveu ao final da década de 1970. Relatou sobre os eventos manifestados no Tambor de Crioula e pontuou o contexto histórico como a música, aspectos dos cânticos, da dança, bem como elementos religiosos, regional e de política sociocultural. Portanto, ao seguir essa linha de análise proposta por Ferretti (2002) analisei no Tambor de Crioula a performance da música e da dança, assim como também a importância da cultura maranhense e local (Curitiba) na constituição da manifestação.

Foi de grande valia a pesquisa antropológica de Ferretti (2002), utilizada pelo IPHAN em 2007, para consideração como Patrimônio Imaterial Brasileiro do Tambor de Crioula. Também a pesquisa no âmbito musical, que possibilitou a Leitão (2013), oferecer referências para a análise rítmica dos ritmos formadores das manifestações populares maranhenses para os músicos e estudiosos que tenham interesse de estudá-los. A pesquisa do autor ressalta certa distinção para a percussão maranhense, seus instrumentos, sua forma de tocar e sua musicalidade, o entrelaçar dos três tambores caracterizando o som conjunto do Tambor de Crioula e também a importância musical que o ritmo tem para auxiliar dentre outros aspectos o desenvolvimento da percepção corporal, espacial e temporal.

Ambos os autores citados destacam a relevância de pesquisas e de catalogação sobre tal manifestação, tanto quanto a forma e motivo de apresentação da brincadeira, no caso uma das observações do antropólogo. Quanto a Leitão (2013) ele ressalva que a preservação sistemática dos elementos musicais poderá evitar o desaparecimento ou descaracterização da manifestação. Essa discussão possibilitou um maior aprofundamento da pesquisa sobre o Tambor de Crioula, enquanto um patrimônio cultural a ser preservado legalmente, e um maior entendimento do seu significado e atualização em termo de valores culturais e práticas populares, e ao mesmo tempo viabilizou novos outros olhares para esse objeto, que é o que proponho nessa pesquisa. “Isso porque a cultura popular possuiu uma organização que adota de estratégias para preservar valores e procedimentos tradicionais e, também, para propor e assimilar transformações” (PEREIRA, 2002, p. 14).

Os estudos de Suzuki (2008) oferecem um novo olhar para o entendimento das manifestações tradicionais e uma possibilidade de análise relacionada às práticas populares e a musicoterapia. Ele define na musicoterapia “rodas culturais específicas que seguem modelo étnico-cultural específico caracterizado pelo uso de instrumentos típicos de uma determinada cultura ou agrupamento social, formação de coros, ritmos pré-estruturados, aspectos folclóricos e ritualísticos, dança típica, trajes, dentre outros” (SUZUKI, 2008, p.12), como uma alternativa de tratamento musicoterapêutico. O modelo de rodas de tambores desenvolvida por Suzuki tem como base o eixo teórico da Musicoterapia usando os preceitos de Benenzon e Bruscia.

A instância da definição de Bruscia (2000) ambienta o presente estudo quando conceitua a Musicoterapia Comunitária e/ou Ecológica como uma área de atuação musicoterápica com ênfase na promoção de saúde nos vários contextos socioculturais da comunidade e/ou ambiente físico. E ainda, no contexto da Musicoterapia a proposta de Barcellos (2004), que considerou a música em Musicoterapia em caminhos que interligam a música como fenômeno cultural e artístico. Portanto, a proposta na ótica desses dois autores, foi a de analisar e relacionar as práticas culturais e as terapêuticas, o que possibilita a fundamentação do objetivo desta pesquisa.

O método desenvolvido por Suzuki (2008) contemplou a pesquisa quando ressalta que os diversos acontecimentos, atividades presentes em uma roda de tambores são estimulantes para os participantes em níveis sensoriais e “fora do foco de interesse do facilitador de roda de tambores, mas extremamente útil ao musicoterapeuta”. (SUZUKI, 2008, p.43). Esses acontecimentos, comentados pelo autor e direcionados para o musicoterapeuta, não só destacam os aspectos cognitivos, emocionais, relacionais dos indivíduos, mas também como é e como se dá a relação grupal na atividade musical e social.

A analogia entre os dois objetos aqui questionados, uma roda de tambor em Musicoterapia e roda de Tambor de Crioula preconizou uma aproximação entre os elementos de ambas as manifestações. Com isso, considere os ‘agentes’, responsáveis da Roda de Tambor de Crioula, como o facilitador da brincadeira, e na Musicoterapia o musicoterapeuta, como mediadores da ação terapêutica. Ambos são os responsáveis pelos seus contextos de expressão musical, entretanto seus objetivos são distintos, ainda que sejam próximos os papéis de cada um na dinâmica do grupo.

O mestre de Tambor de Crioula é facilitador de uma brincadeira de roda de um tambor etnocultural, dentre outras rodas de tambores utilizadas em musicoterapia de acordo com Suzuki (2008). Ele é o responsável pelas características culturais da manifestação, tem ele o cuidado com os tambores, com o local pré-estabelecido para a brincadeira, dentre outros aspectos que envolvem o acontecimento e também do contexto musical, para começar e para terminar a brincadeira de Tambor de Crioula. Conforme Suzuki, embasado na definição de Arthur Hull, (1998, p. 23), “um bom facilitador de roda de tambores, com experiência apropriada e foco, pode guiar, conduzir e orquestrar um grupo ao seu máximo potencial musical”. A responsabilidade do musicoterapeuta numa roda de acordo com Ruud (2005), também é sobre como humanizar comunidades e instituições, e se preocupa com a promoção da saúde e o cuidado mútuo. Ainda, sobre a analogia e o contexto sócio cultural, de acordo com Chagas (2001), sua perspectiva de trabalho em Musicoterapia e comunidades, pontua “a necessidade de compreender as teorias de grupos; pesquisar as expressões musicais grupais, os elementos musicais que têm força nos grupos e como estão sendo utilizados na condução das lideranças locais e globais” (CHAGAS, 2001, p.5).

Outra área de atuação musicoterapêutica é a da educação, e o Tambor de Crioula pode ser de interesse também aí, pois conforme Ciavatta, a cultura popular é “uma referência fundamental para o trabalho com o método de ensino e aprendizagem de ritmo”, (CIAVATTA, 2003, p. 149). Em seu método “O Passo”, ele desenvolve a repetição rítmica como base fundamental para as atividades musicais. Os estudos de ritmos estruturados num modelo pautado em modelos culturais brasileiros tem obtido grande aceitação nos mais variados segmentos, e, já extrapolam o âmbito maranhense para as pesquisas de caráter folclórico, etnográfico, artístico, histórico, psicanalítico, que se vêm multiplicando sobre o tema. (IFHAN, 2007). Destarte, o Tambor de Crioula, ganha um excelente filão para uma possível referência ou sugestão junto a atividades musicoterapêuticas.

Metodologia

Para o desenvolvimento da investigação e descrição dos elementos rítmicos, sonoros e corporais do Tambor de Crioula relacionados à prática musicoterapêutica, foi estabelecido um procedimento metodológico com suporte no método etnográfico. Ou seja, a partir da observação direta do cotidiano do Tambor de Crioula e da prática

musicoterapêutica foi possível analisar a relação entre esses dois universos. A análise antropológica possibilitou a descritiva do grupo social de pequena escala. Trata-se de metodologia qualitativa de pesquisa que teve sua origem na antropologia cultural, revisão de literatura, entrevistas e observações *in loco* da roda de Tambor de Crioula em Curitiba, nos últimos dois anos.

A revisão de literatura foi desenvolvida com a busca de referencial a partir de documentos oficiais, artigos publicados, livros áudios e vídeos. As referências bibliográficas que deram suportes teóricos a interpretação do objeto da pesquisa foram: a antropologia e a musicoterapia, essas duas áreas fundamentaram a construção da interpretação. As referências audiovisuais possibilitaram uma leitura mais simbólica da realidade pesquisada.

As observações foram construídas a partir das vivências de Roda de Tambor de Crioula e da prática de Musicoterapia Comunitária, que aconteceu nesta cidade, e permitiram ao pesquisador participar e observar a estrutura organizacional da manifestação cultural, assim como também da relação dessa manifestação com a prática terapêutica, no contexto musical e social.

Além da observação do cotidiano do Tambor de Crioula foram observadas oficinas de danças populares que aconteceram nesse período em Congressos em Semanas do Curso de Musicoterapia. Assim como também em casas de pessoas, para se comemorar aniversários, nascimento de crianças e na rua, principalmente no Largo da Ordem. Quanto à prática musicoterapêutica, esta foi observada e vivenciada em encontros grupais que reuniram pessoas da comunidade curitibana, mais precisamente em atividades realizadas na Faculdade de Artes do Paraná.

A sistematização da observação foi realizada a partir de diário de campo. Os registros permitiram uma sistematização e classificação dos dados observados de maneira que possibilitou uma leitura do cotidiano e da *performance* do grupo do Tambor de Crioula e da Musicoterapia Comunitária, assim como também da relação terapêutica que ela possibilita.

No transcorrer da pesquisa foram realizadas 10 (dez) entrevistas com pessoas ligadas à manifestação do Tambor de Crioula de Curitiba e São Luís. As entrevistas foram analisadas e incorporadas à interpretação do objeto de pesquisa,

elas possibilitaram a fundamentação dos argumentos e de reflexões a respeito da prática e da temática aqui desenvolvida. As entrevistas foram classificadas por ordem cronológica e de gênero.

Esse procedimento teórico-metodológico permitiu atingir o objetivo desse estudo, ou seja, investigar e descrever os elementos rítmicos, sonoros e corporais do Tambor de Crioula que pudesse ser utilizado no contexto musicoterapêutico.

Musicoterapia Crioula

Para a realização desse estudo foram realizadas observações e entrevistas com participantes da brincadeira de Tambor de Crioula em Curitiba durante o período de dois anos de manifestações na Oficina de Ritmos Maranhenses, na Casa Hoffman, Largo da Ordem, Curitiba, no ano de 2013. Na ocasião foram entrevistados artistas maranhenses com a prática em vivências de cultura popular fora do Maranhão. Buscou-se observar a atuação destes artistas e compreender o significado da presença da brincadeira de Tambor de Crioula no sul do país.

A tradição do Tambor de Crioula foi abordada pelos entrevistados como uma herança cultural, um legado que foi passado no seio da família e de geração a geração. Como bem colocam esses entrevistados:

Vem do meu pai, minha mãe dona Francisca, benzedeira, que canta e meu pai que participava da organização das brincadeiras. Eu aprendi o frevo, cacuriá, bumba meu boi, Tambor de Crioula foi meu pai que me ensinou tudo, dentro de casa. Ele e minha mãe fizeram o papel de tudo de bom, a música veio de casa. A rua é um reflexo. O que eu vejo hoje na TV e teatro, nós fazíamos em casa, com lençóis de campanas, sombrinhas enfeitadas e cada apresentação, nós tínhamos que renovar. Faziam tudo. (Informante um, Mulher de 66 anos, 2014).

Eu sou filho de cantador de um grupo de Bumba meu Boi que tem mais de cem anos de idade na nossa comunidade no Maracanã e ele é há mais de quarenta anos o responsável pelo Boi. Então, ele já é de idade e eu sou o atual cantador do Boi e a responsabilidade é muito grande, imagina você coordenar oitocentas pessoas, é muita coisa. (Informante dois, Homem, 40, 2014).

A cultura transmitida constitui uma bagagem, ou melhor, um acervo que ao longo da vida o homem vai acessando e dando visibilidade a sua identidade. No transcorrer das observações e entrevistas foi frequente os entrevistados referendarem esses acervos culturais.

Mas eu brinco Tambor de Crioula desde cedo em casa, às brincadeiras afrodescendentes dos meus ancestrais. (Informante um, Mulher de 66 anos, 2014).

Como mulher, é um momento de expansão da feminilidade, de dançar, se expor, de suar, cantar com outras mulheres, esse momento de congregar juntas, faz como que, individualmente me sinto mais forte. E agora, como mãe, essa expansão atua para trabalhar o feminino, pela sensualidade, pelo ser “mulher” (além de mãe) que é muito importante. Visto que, quando engravidei, algumas me falavam que quando se torna mãe deixava-se de ser mulher, algo que acho errado. (Informante três, Mulher, 33 anos, 2015).

A prática do Tambor de Crioula possibilitou, aos brincantes e os participantes, um espaço de sociabilidade e de trocas culturais.

A cultura começou dentro de casa e foi para a rua. Tem que se juntar, pois o Brasil fica mais forte e quando cantamos o nosso hino (nacional) nós temos que fazer o Brasil. E é com as nossas brincadeiras que temos que ensinar pra esse povo brasileiro. A mistura do Bumba Meu Boi com o maracatu, foi importante, foi um casamento entre Walter do Maracatu Estrela Brilhante com Humberto do Boi do Maracanã. (Informante um, Mulher de 66 anos, 2014).

Quando eu fico sabendo que tem, já começo a me organizar, se vou com alguma amiga, sozinha, com meu marido. E, quando fico sabendo, já sinto aquele arrepio de entusiasmo. Também porque encontro com amigas e amigos e vejo outras pessoas, posso dançar ouvir o som do tambor. (Informante quatro, Mulher, 28 anos, 2015).

Primeiro porque adoro o som do tambor. Faço capoeira, adoro sons percussivos e outros ritmos como coco, maracatu, afoxé, além da música popular em geral (como samba e forró). Gosto de dançar também, através da dança você se conhece se solta. E com o tambor temos a possibilidade de unir as duas coisas, numa brincadeira muito gostosa que é o jogo entre o ritmo e a dança. O jogo com o que o coreiro toca é muito gostoso, quando há essa harmonia entre o tocador e a coreira, aí sim a coisa fica boa! Além da parte da sociabilidade, beber uma cachaça, dar risada, ver amigos e conhecidos é muito bom. (Informante cinco, Mulher, 30 anos, 2015).

No transcórre do desenvolvimento do ritual do Tambor de Crioula é possível visualizar as marcas que vão sendo impressas no cotidiano da vida das pessoas que estão envolvidas na brincadeira e que trazem os traços em sua identidade como valores da sua cultura. Nesse sentido

A análise cultural é (ou deveria ser) uma adivinhação dos significados, uma avaliação das conjeturas, um traçar de conclusões explanatórias a partir das melhores conjeturas e não a descoberta do Continente dos Significados e o mapeamento da sua paisagem incorpórea. (GEERTZ, 2008, p. 14-15).

Para o autor, a característica da descrição etnográfica será interpretativa; o que ela interpreta é o fluxo do discurso social e a interpretação envolvida consiste em tentar salvar o 'dito' num tal discurso da sua possibilidade de extinguir-se e fixá-lo em formas pesquisáveis.

O Ritual da Brincadeira é constituído por uma descrição da sessão rítmica formada por três tambores, sendo os dois menores de timbres médio e agudo, responsáveis pela base, enquanto o tambor grande de timbre médio e grave se utiliza da base rítmica dos dois, aliada à melodia do canto para promover a estrutura rítmica e melódica da brincadeira. A coreografia da dança acompanha a ênfase da nota mais grave do tambor grande, que marca o tempo forte, e que orienta a expressão corporal das mulheres em movimentos coordenados e harmoniosos. As dançantes se apresentam individualmente no interior de uma roda formada por um grupo de vários brincantes, incluindo dançantes, cantadores e tocadores. Todos acompanham o ritmo com palmas e cantam. Esse tipo de roda segue um modelo étnico-cultural específico caracterizado pelo uso de instrumentos, formação de coros, ritmo pré-estruturados, dança e trajes típicos, dentre outros aspectos sócio culturais.

O Tambor de Crioula não é apenas uma manifestação festiva sem conotações religiosas, tampouco é uma dança de feitiçaria como Mário de Andrade⁴ a classificou (FERRETI, 2002). Como dança não especificadamente religiosa, pode acontecer época do ano. Costuma ser organizada, sobretudo por negros e atualmente com brancos, cantando, tocando, participando ou dançando. Segundo Joaquim Santos

4 Mário de Andrade, diretor do Departamento Municipal de Cultura, organizou em 1937/38, através da Biblioteca Pública Municipal de São Paulo a Missão de Pesquisas Folclóricas ao Norte e Nordeste do Brasil que documentou, entre diversas manifestações culturais, o Tambor de Crioula, cujo relatório foi publicado por Oneyda Alvarenga em 1948.

(*apud* FERRETI, 2002, p.78), “o ritmo do Tambor de Crioula é um compasso 6/8 e como acontece na música primitiva, a palavra é mais importante do que a melodia.”. É, sobretudo, na música que se revela a participação coletiva e o destaque dos indivíduos principalmente nos improvisos. Em relação à música do Tambor de Crioula, ressalto que esta possui um estilo muito próximo às raízes das mais antigas da cultura afro maranhense.

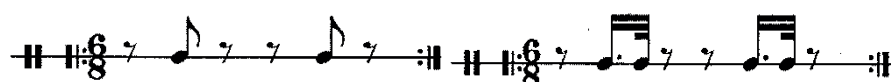
Os elementos musicais

Quanto aos elementos musicais, a sessão rítmica é formada por três tambores e é chamada de *parelha*, sendo os dois menores responsáveis pela base. Estes são tocados com o *coreiro*⁵ sentado no próprio corpo do tambor. Já o tambor grande é tocado estando amarrado na cintura do tocador, se utiliza da base rítmica dos outros dois, aliada à melodia do canto. “O *meião* é o tambor central da *parelha*, inicia a brincadeira e não apresenta variações, sendo o seu tocador responsável por manter um andamento firme e constante para os outros tocadores.” (LEITÃO, 2013, p 82).



FIGURA 1 – Célula rítmica do *meião*. Fonte: Leitão, 2013.

Já o *crivador* é o menor, de timbre agudo, sendo o segundo a entrar na composição rítmica. Fica à esquerda do *meião* e entra logo após o mesmo firmar o andamento. Seu toque se encaixa no espaço deixado pelo tambor central, primeiro com um toque e logo após dobrando esse mesmo toque.



FIGURAS 2 e 3 - Células rítmicas do *crivador*. Fonte: Leitão, 2013.

5 Tocador e cantador do Tambor de Crioula

“O tambor grande é o que faz o solo e oferece ao tocador uma variedade de timbres e que há muitas variações, que depende da punga⁷ da mulher e da toada” (LEITÃO, 2013, p. 84). A personalidade musical de quem toca é evidenciada, pois o improvisado é constante no toque do tambor grande.



FIGURA 4 – Célula rítmica do tambor grande. Fonte: Leitão, 2013.

A melodia do Tambor de Crioula é percebida nos cânticos das toadas e no improvisado dos cantadores. O cantador pode ser um dos brincantes, todavia, o facilitador do Tambor de Crioula é quem irá tocar um apito para que a sessão rítmica estabeleça a unidade sonora do Tambor de Crioula e sendo ele o cantador trará uma toada para iniciar a brincadeira, que por ser formulada com base na pergunta e resposta, o coro dos participantes irá responder o cantador. Ferretti (2002) apresenta para entendimento determinadas características melódicas como; movimentos de ascendência e descendências de terças paralelas e intercalando-se com segundas descendentes; que a estrutura melódica não se utiliza dos sete sons da escala heptatônica; que os cantos transcritos ao acompanhamento instrumental de percussão, nos dão a impressão de flutuação em determinados momentos, sem seguir assim a uma métrica rítmica exata; e que as melodias das toadas sofrem alterações em função de uma nova letra conservando-se, entretanto, suas mesmas características.

Para uma mulher dançar no tambor basta querer. Para participar do Tambor de Crioula não precisa necessariamente ter tido alguma explicação sobre os passos e sobre a coreografia, pois “o processo de aprendizagem é espontâneo e informal” (FERRETTI, 2002, p. 54).

Com a dança do Tambor de Crioula, a umbigada ou punga, momento em que a mulher enfatiza a nota grave do tambor grande, por meio de movimentos descritos pelo seu umbigo. Na coreografia, destaca-se a punga, momento entre duas dançantes no centro da roda que juntam umbigo com umbigo num breve abraço que dão uma na outra. “Essas dançantes, também chamadas coreiras, vestem saias rodadas muito coloridas e blusas de cores fortes; a cabeça enfeitada por flores, colares e

outros adornos” (IPHAN, 2005, p.9). O movimento da umbigada das dançantes é caracterizado como o momento mais importante da brincadeira, de total interação e participação entre elas. Momento em que a sensualidade feminina de cada coreira é expressa com seus rodopios, fazendo girar sua saia rodada, indo de encontro ao som grave do tambor. Com os tocadores a relação é o momento em que este toca a mais nota do tambor Grande, havendo nesta relação do ritmo com a dança no momento dos corpos das dançantes.

O olhar de cumplicidade entre a dançarina e o tocador é de intimidade ou não, podendo ela reclamar que o tocador não sabe fazer a punga. A punga ou umbigada, é um dos traços distintos dessa forma de expressão.

Diálogo entre o Tambor de Crioula e a expressão corporal e rítmica em um encontro de musicoterapia

O estudo da manifestação cultural brasileira do Tambor de Crioula até agora apresentado, conduziu esta pesquisa para a possibilidade de uma articulação entre os elementos rítmicos e dançantes dessa expressão cultural com o contexto vivencial da prática musicoterapêutica. Essa aproximação foi pensada sob a perspectiva teórica da Musicoterapia Comunitária, cujos conceitos se voltam para a cultura, para os modos de viver e de expressar a existência nas relações sociais, artísticas e políticas do dia a dia de grupos e comunidades. A Musicoterapia é um campo da ciência que estuda o ser humano, suas manifestações sonoras e os fenômenos que decorrem da interação entre as pessoas e a música, o som e seus elementos: timbre, altura, intensidade e duração (CUNHA, VOLPI, 2008, p.86).

A abordagem musicoterapêutica que se implica com a cultura, com as relações de compartilhamento e mudanças e que valoriza e preconiza o contexto cultural dos participantes é recente no campo. Se pensada em princípio epistemológicos, na América Latina, ela se assenta sobre conceitos da psicologia social e comunitária. Isso se deu por que esta se voltou para o acolhimento de populações negligenciadas pelo modelo tradicional de atendimento que preconizava a sala, o cliente e o profissional numa relação hierárquica de saber e receber. Esse movimento abriu espaços para uma prática democrática que abarca a grupalidade e o conhecimento da população como eixos fundamentais para o desenvolvimento dos processos terapêuticos.

Por ser ainda jovem, esta abordagem musicoterapêutica, no Brasil, ainda recebe denominações diferenciadas como Musicoterapia Ecológica, Musicoterapia Social Comunitária e Musicoterapia Comunitária. Entretanto, todas essas práticas possuem como ponto comum a visão de uma pessoa inserida em um grupo ou comunidade, local onde a vida cotidiana se desenrola, e no qual as possibilidades da música acontecer se concretiza no tocar instrumentos musicais, no cantar canções, e no dançar ao movimentar ritmicamente os corpos.

Entendo que essas ações e gestos são básicos nas relações entre as pessoas que vão, por meio delas, construindo formas de fortalecimento, de autonomia e estratégias de sobrevivência coletivas. Esse conjunto sutil de experiências leva a afirmar que as práticas envolvidas na perspectiva da Musicoterapia Comunitária se tornam um encontro, uma vivência musical onde os participantes assumem e trocam papéis ao compartilharem e participarem de experiências rítmicas, sonoras e gestuais em conjunto.

Por essa óptica, Ruud (1998) salienta a importância do contexto cultural como base para o entendimento das manifestações grupais. Ao referir à leitura, ou seja, à interpretação dos fatos, o autor considera a música como um elemento da expressão individual e coletiva que, em todas as atividades do homem, reflete o meio cultural em que este vive. Sendo assim, para Cunha (2003, p.21) “as manifestações sonoras musicais expressam aquilo que constitui as pessoas: elementos da individualidade e da coletividade, do ser e do grupo, aspectos do movimento histórico, social e cultural que constroem e vivem”. Assim, a construção do significado das manifestações rítmicas e sonoras é processo que se dá na cultura. Ruud (1998) descreveu que qualquer estudo dos significados de expressões musicais deve concentra-se em uma situação particular no seio de um contexto cultural também particular.

Por esta ótica, O uso da música como um processo centrado na cultura, resulta na manifestação de algum tipo de representação musical, como: a improvisação, a composição, a recriação, a percepção, a gravação, e esse produto é a projeção de conteúdos que constroem a subjetividade das pessoas, seus problemas, sentimentos ou pensamentos (BRUSCIA, 2000).

A prática musical torna-se, então, um agente intensificador de convívio social, uma vez que o cotidiano daqueles que participam do grupo é um lugar de diversos processos de construção de sentidos. Os participantes sentem-se próximos, podem

dar as mãos ou tocarem-se ombro a ombro; é possível contemplar uns aos outros como uma forma de controle mútuo. A cultura passa a ser uma espécie de “fornecedora” de “(...) dispositivos com os quais as pessoas constroem a vida cotidiana, elementos estes que se diferenciam conforme os contextos históricos e sociais.” (CUNHA, PACHECO, 2011a, p.5).

Pode-se entender esta forma de participação coletiva, a partir do conceito de *performance* compartilhada de Turino (2008). Esse etnomusicólogo explicou que há diferentes formas de participação em uma atividade artística, desde sentar-se para escutar, até caminhar no parque ouvindo canções gravadas no celular. Porém a participação no sentido da ativa contribuição para construção do som e do movimento por meio do ato de dançar, cantar, bater palmas, e tocar instrumentos musicais, quando essas ações são integradas a uma determinada prática musical, constituem-se no compartilhamento da ação musical.

A ideia de participação assim defendida se refere à ativa contribuição, de cada pessoa presente, para a construção do som e do movimento por meio do ato de dançar, cantar, bater palmas, e tocar instrumentos musicais quando essas ações são integradas a uma determinada prática musical. Também no ambiente musicoterapêutico, ao se considerar o fazer musical, a atenção está voltada para ação e para os outros participantes, mais do que para o produto final da atividade.

Suzuki (2008) também se referiu ao “senso de identidade grupal que é criado porque os participantes estão fazendo música juntos e porque a repetição sustentada pelo pulso constante levam as pessoas a uma unificação, física, emocional e mental”. (2010, p.43). Os participantes podem desfrutar, neste momento, de uma intimidade na partilha musical, artística, em que assumem um papel perante o coletivo ao tocar, cantar e dançar.

A participação na execução musical envolve aspectos que são intrínsecos à construção da música, como o ritmo, a melodia, a expressão corporal, o uso de instrumentos para a produção sonora. Tanto a prática musicoterapêutica como a manifestação do Tambor de Crioula, por serem manifestações que se pautam na música, também se constitui desses elementos.

O ritmo é uma manifestação musical importante para a prática da Musicoterapia. É considerada a base para um trabalho musicoterapêutico. Nas vivências da Musicoterapia, quando a percussão rítmica passa a ser explorada, podem-se utilizar as variedades de combinações de células rítmicas e de timbres dos diversos instrumentos de percussão. O ritmo influencia todos os aspectos da vida como: a respiração, a circulação sanguínea, o sistema nutritivo, todos os movimentos do corpo e principalmente a marcha e todos os seus derivados, como tocar, cantar e dança. Sua peculiaridade consiste em que a maior parte desses atos se cumpre muito melhor sem a intervenção da consciência reflexiva (WILLENS, 1975).

Na estruturação rítmica do Tambor de Crioula, o ritmo é a base da brincadeira que vai possibilitar a melodia do canto e a expressão corporal da dança. O entrelaçar dos timbres dos tambores no ritmo do Tambor de Crioula pode ser um apoio para uma possibilidade rítmica, conforme Bruscia (2000), teria a função de estruturação do ritmo. A respeito do timbre, Schafer (1991) em seu livro “Ouvido Pensante” define que “timbre é a cor do som, que traz a individualidade à música que sem o timbre tudo seria uniforme e invariável, uma superestrutura característica de um som que distingue um instrumento do outro”.

O canto é uma atividade que demanda preparo físico e emocional, portanto, torna-se necessário um treinamento adequado para se adquirir controle e próprio da fonação, bem como equilíbrio corporal. Isso denota a saúde do cantor, tanto vocal como corporal. Um dos materiais privilegiados que dispomos como musicoterapeutas são as canções, elemento presentes na cultura brasileira e que exige a emissão da voz cantada por parte dos participantes.

“Praticamente todas as culturas têm criado canções e, por meio delas, transmitem de geração a geração, histórias, recriam sentimentos, descrevem situações e ao mesmo tempo, vão criando e consolidando o acervo cultural de cada povo”. (SHAPIRA, 2007, p.151). Acredito que ao perceberem-se na expressão do repertório de significados e sentidos afetivo-musicais, os participantes possam apropriar-se de sua realidade passando a agir no meio social de forma mais crítica e criativa (CUNHA, 2003).

A manifestação vocal ou o canto de uma canção na Musicoterapia pode ser para o musicoterapeuta uma intervenção com objetivo ajudar o participante a

expressar vocalmente seus sentimentos, ou mesmo exercitar a memória ao lembrar-se da canção, assumir o canto e versar no improviso. Pode também ser um elemento pelo qual os participantes afirmam e reafirmam aspectos de suas culturas, (SMALL, 1998), praticam seus ritos e trocam informações sociais.

De acordo com Craveiro de Sá (2007), ao desenvolvermos a técnica da improvisação musical terapêutica com diferentes grupos de pessoas, independentemente de seu contexto sociocultural, ocorre, muitas vezes, um movimento do grupo, como um todo, no sentido de resgatar memórias ancestrais através dos sons dos instrumentos, de movimentos corporais e da expressão vocal, levando-os a estados diferenciados de consciência grupal.

O canto do Tambor de Crioula possui a característica de pergunta e resposta cantada e compartilhada por todos os participantes. Possui “caráter modal”, uma forma musical que apresenta circularidade temporal. Para Wisnik (1999), esta circularidade se faz “através do envolvimento coletivo e integrado do canto, instrumental e dança, através de superposição de figuras rítmicas assimétricas no interior de um pulso fortemente definido e através da subordinação das notas da escala a uma tônica fixa, que permanece como um fundo imóvel, explícito ou implícito, sob a dança das melodias”.

No canto do Tambor de Crioula quem faz a pergunta dispõem a melodia da toada e improvisa em versos esperando a resposta dos participantes com o refrão. O canto está delimitado pelos instrumentos, um cantor principal entoando uma melodia curta que é respondida pelo grupo. Conforme Ferretti (2002, p.91), “os participantes da roda podem improvisar ou apenas cantar respondendo o coro e que certas toadas possuem mais de cem anos que foram aprendidas e repassadas de gerações a gerações”.

Os cânticos possuem temas líricos relacionados ao trabalho, devoção, apresentação, desafio, recordações amorosas e outros. A melodia do canto e ritmo é estruturada para o momento mais importante da manifestação do Tambor de Crioula que é o compartilhar do toque físico, a punga observada na dança. “No ambiente musicoterapêutico a música passa a ser canalizadora de outras manifestações criativas como a expressão corporal, a dramatização, a poesia” (CUNHA, 2003, p. 5).

A dança pode ser interpretada como um comportamento humano que inclui movimentos e gestos corporais (LACERDA; GONÇALVES, 2009) e que propicia uma harmonia entre ser/mente/ambiente (COSTA; VIEIRA, 2009). Esse corpo se expressa de maneira artística (SILVA, 2009), envolvendo música, som, ritmo, movimento, melhorando ou mantendo a qualidade de vida das pessoas que atuam na dança (GARCIA, 2009). Bruscia (2000, p.68) nos diz que “na Musicoterapia, através da música transforma nossas sensações corporais internas, nossos movimentos, sentimentos e ideias e formas sonoras que podem ser ouvidas e que a música nos permite expressar nossos corpos através do som”.

A dança do Tambor de Crioula acontece na Roda em frente à sessão rítmica.

A expressão corporal das dançantes é caracterizada como o momento mais importante da brincadeira, de total interação e participação entre elas. Assim, na presença do instrumento musical o sujeito tenderá a ativar, de forma preferencial, sua sensorialidade, sua afetividade ou suas capacidades motoras ou mentais (GAINZA, 1998).

No contexto musicoterapêutico, a atenção do musicoterapeuta se centra na interação sonora e no movimento corporal dos participantes. Esses elementos são considerados importantes para o fortalecimento de laços sociais. Camargo (2013) descreveu que a chave para a abordagem antropológica da dança é a busca pela compreensão e pela comunicação do “êmico”, ou seja, a perspectiva dos participantes. A perspectiva êmica pode mudar com o tempo, assim como variar de pessoa para pessoa e é esse conhecimento que os etnógrafos contemporâneos da dança revelam aos seus leitores.

Como foi visto na articulação acima apresentada possibilidade de utilizar os elementos rítmicos e sonoros do Tambor de Crioula para distintos momentos num processo musicoterapêutico é uma possibilidade real. Entende-se que recursos tecnológicos que permitiram a exibição de vídeos e áudios da manifestação em seu contexto original podem sensibilizar os grupos para a brincadeira de tambor. Assim, as relações os processos musicoterapêuticos também acontecerão quando as manifestações rítmicas, sonoras e de expressão corporal dos participantes promovam a interação com instrumentos musicais, canto e a dança em um grupo ou roda terapêutica.

Em síntese, a ideia para o contexto musicoterapêutico é possibilitar esse universo simbólico, um arquétipo, um modelo, numa prática musicoterapêutica de uma forma lúdica, leve, divertida, constituída de elementos sócio cultural. Esses elementos deslocados da cultura para a Musicoterapia podem ser adaptados, por ser um material fluido, que pode estar no contexto musicoterapêutico. Não alterando o que realmente importa para a Musicoterapia Comunitária que é o compartilhar, a coesão social nesse espaço e tempo de influência mútua musical, cujo álibi inicial é o mote da cultura.

REFERÊNCIAS

- BARCELLOS, L. R. Guests, Culture(s) and Music Therapy. **Voice a World Forum For Music Therapy**, Noruega, 2004.
- BRUSCIA, K. **Definindo Musicoterapia**. 2 ed.–Rio de Janeiro: Enelivros, 2000.
- CAMARGO, G. G. **Antropologia da Dança**. ISBN: 978-85-7474-698-2 pg.: 192 il. Ano: 2013. Disponível em: <<http://goo.gl/Nl9lUd>>.
- CHAGAS, M. Musicoterapia e comunidade. Texto apresentado em mês redonda do I **Congresso Latino-americano de Musicoterapia –III 2001**. Encontro Latino-americano de Musicoterapia, Buenos Aires, 2001.
- CIAVATTA, L. **O passo: a pulsação e o ensino-aprendizagem de ritmos**. Rio de Janeiro: L. Ciavatta, 2003.
- COSTA, A. G. M.; VIEIRA, N. F. C. Estratégia de promoção da saúde pela dança (EPSD) com adolescentes. **Revista Brasileira de Educação Física, Esporte, Lazer e Dança**. São Paulo, v. 4, n. 2, p. 62-74, 2009.
- CRAVEIRO DE SÁ, L. Música e Estados de Consciência. Artigo publicado nos **Anais do Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós Graduação em Música – ANPPOM**, 2007. Disponível em: <<http://goo.gl/Dj7spc>>. Acesso em: 17/01/2013.
- CUNHA, R.; VOLPI, S. A Prática da Musicoterapia em diferentes áreas de atuação. **Revista Científica FAP**, Curitiba, v.3, p.85-97, jan./dez. 2008.
- CUNHA, R. **Jovens no espaço interativo da Musicoterapia: O que objetivam por meio da linguagem musical**. Mestrado em Psicologia da Infância e da Adolescência. Departamento de Psicologia, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes. UFPR, 2003.
- CUNHA, R.; PACHECO, M. C. S. C. Música na Vida cotidiana. **Revista Científica FAP**, Curitiba, v.7, p. 319-334, jan./jun. 2011 a.

- FERRETTI, S. & SANDLER, P. **Tambor de Crioula. Comissão Maranhense de Folclore – CMF**. Boletim on-line nº 03. Edição: Izaurina Maria de Azevedo Nunes, 1995. Disponível em: <<http://goo.gl/wqdD5a>>. Acesso em: 15/05/2014.
- FERRETTI, S. F., coord. **Tambor de Crioula: ritual e espetáculo**, por Sérgio Figueiredo Ferretti. 3. Ed. São Luis - MA: Comissão Maranhense de Folclore/SECMA/LITHOGRAF, 2002.
- FERREIRA, F. C. F. **Pensar/Fazer: Uma Antropologia da Performance**. Universidade de São Paulo (USP). Conceição|conception - Volume 1/nº 1 – Dezembro, 2012.
- GAINZA, V. H. **Estudos de psicopedagogia musical**. São Paulo: Summus, 1998.
- GARCIA, J. L. **A influência da dança na qualidade de vida dos idosos**. *Revista Digital efdeportes.com*, Buenos Aires, ano14º, n. 139, 2009.
- GATTINO, G. S. **A influência do tratamento musicoterapêutico na comunicação de crianças com transtornos do espectro autista** / Gustavo Schulz Gattino ; orient. Lavínia Schüler Faccini ; co-orient. Júlio Loguercio Leite. – 2009. 119 f.
- GEERTZ, C. **A interpretação das culturas**. I. ed. 1926, IS.reimpr. - Rio de Janeiro: LTC. Editora S.A., 2008.
- IPHAN, **Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural**- São Luis do Maranhão. Ata da 53ª Reunião do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural, 18, de junho, 2007. Disponível em: <<http://goo.gl/o56MHh>>. Acesso em 30/06/2015 de
- LACERDA, T.; GONÇALVES, E. Educação Estética Dança e Desporto na Escola. **Revista Portuguesa de Ciências do Desporto**, v. 9, n. 1, p. 105–114, 2009.
- LEITÃO, R. R. C. **Batucada Maranhense: análise rítmica dos ciclos culturais. A visão de um baterista/** Rogério Ribeiro das Chagas Leitão - São Luis - MA, Gráfica RR, 2013.
- PEREIRA, E. A. **Flor do não esquecimento-cultura popular e processos de transformação/**Edimilson de Almeida Pereira, Núbia Pereira de Magalhães Gomes - Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- RUDD, E. **Music Therapy: improvisation, communication, and culture**. Gilsum: Barcelona Publishers, 1998.
- RUUD, E. **Community Music Therapy**. Em Pavilicevic e G. Andell (orgs). London: J. Kingsley Publishers, 2004.
- RUUD, E. **Community Music Therapy**. I: Frispel. Festschrift till Olle Edström. Göteborg: Institutionen för musikventenskap. Göteborgs Universities, p. 404-412, 2005.
- _____, E. **Community Music Therapy**. Em Pavilicevic e G. Andell (orgs). London: J. Kingsley Publishers, 2004.

- SHAPIRA, D. Musicoterapia: **Abordagem Plurimodal**. Buenos Aires, Administracion Ediciones, 2007.
- SCHAFER, R. M. **O ouvido pensante**. R. M. Schafer; tradução Marisa Trench de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lucia Pascoal. São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1991.
- SMALL, C. **Musicking the meanings of performing and listening**. Middletown: Wesleyan University Press, 1998.
- SILVA, S. S. A dança: sentidos e significados. **Revista Digital efdeportes.com**, Buenos Aires, ano 14, n.139, p. 2009.
- SUZUKI, R. P. **Roda de Tambores na Musicoterapia como Técnica em Potencial**. São Paulo, 2008.
- TURINO, T. **Music as a social life. The politics of participation**. Chicago: Chicago University Press, 2008.
- WILLENS, E. **Introducion a La Musicoterapia**. Sociedade Argentina de Educação Musical. Buenos Aires, 1975.
- WISNIK, J. M. **O Som e o Sentido**. 6. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

Recebido em: 25/04/2016

Aceito em: 15/07/2016