

O TAMBOR DE CRIOLA DO MARANHÃO
Performance e Jogo

THE TAMBOR DE CRIOLA OF MARANHÃO
Performance and the dramatical game

O TAMBOR DE CRIOLA DEL MARANHÃO
Performance y juego

Cássia Pires¹

Resumo

Este artigo discute a performance e o jogo presente na dança do Tambor de Criola do Maranhão, reconhecendo suas principais características, sua inserção no sagrado e no divertimento popular. Analisa os principais movimentos no jogo da coreira e sua relação com os elementos que constituem esta manifestação, na qual percebe a restauração de comportamentos onde por meio dos quais o corpo alcança devires que levam o *performer* a um momento *espetacular* compondo movimentos extracotidianos.

Palavras-chave: cultura popular, dança-teatro, ator-brincante.

Abstract

This article discusses the performance and the dramatical game at the dance of the *tambor de crioula* from Maranhão, recognizing its main characteristics, its insertion in the sacred and in the popular entertainment. Analyses the main movements in the dramatic play of the *coreira* and its relation with the elements that constitutes this expression, where it perceives the restoration of behaviors where the body reaches becomings which leads the *performer* to an *spectacular* moment composing extra daily movements.

Keywords: Popular culture, dance-theater, Popular culture Actor.

Resumen

Este artículo discute el desempeño y el juego presente en la danza del Tambor de Criola do Maranhão, reconociendo sus principales características, su inserción en lo sagrado y en la diversión popular. Analiza los principales movimientos en el juego de la coreira y su relación con los elementos que constituyen esta manifestación, en la que se percibe la restauración de comportamientos donde por medio de los cuales el cuerpo alcanza devires que llevan al intérprete a un momento espectacular componiendo movimientos extra cotidianos.

Palabras clave: Cultura Popular, danza-teatro, actor-jugador.

¹ Bolsista CAPES; Doutoranda em Artes da Universidade de Lisboa – UL (Portugal) e Docente do departamento de Artes, curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Maranhão - UFMA (Brasil). Atriz, performer e diretora teatral. Sócia fundadora da Abluir Produções Artísticas.

*“não é o olho que vê.
Também não é a alma,
é o corpo como totalidade aberta”.*

M. Merleau-Ponty

Podemos constatar que o Tambor de Criola é um ritual que envolve concomitância com a religiosidade afro-brasileira, apresenta ligações com a devoção católica e também faz parte do calendário das festividades carnavalescas e juninas. É uma manifestação que hoje é tombada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

A cidade de São Luís reconhecida pela UNESCO como patrimônio da humanidade, desde 2007 tem o Tambor Crioula consagrado como patrimônio imaterial. A dança no Tambor de Criola é formada através de um círculo de mulheres que dançam e cantam acompanhando o som dos tambores tocado pelos homens, que também cantam. Normalmente a dança é apresentada ao ar livre e vai se formando progressivamente. Os homens se posicionam com seus tambores de um lado e vão testando sua afinação e as mulheres, logo em seguida, vão se aproximando a partir do toque do tambor e formando um círculo juntamente com os homens. O início da apresentação se dá de forma natural e quando menos se espera já começou a brincadeira. Atrás dos homens que tocam os tambores, ficam outros homens que ajudam a revezar nesta função e que também participam cantando as toadas durante a apresentação. As mulheres que permanecem em roda dançam acompanhando a cantoria, em passos mais discretos, enquanto uma delas faz uma espécie de performance solo diante dos tambores e vão se alternando durante toda a brincadeira, até que todas elas, repetidas vezes se apresentem diante dos tambores. Do lado de fora da roda, estão os acompanhantes dos participantes, amigos, organizadores da festa e público em geral.

Por ter nascido e crescido no Estado do Maranhão, pude presenciar várias manifestações da cultura popular, aliado a isso estavam as minhas práticas teatrais e experiência com a Arte Educação, tive a oportunidade de observar o Tambor de Crioula à luz de um olhar redimensionado, voltado para uma reflexão no que se refere a movimentos corporais e possibilidade da criação estética. Pensando essa dança como uma manifestação cultural repleta de elementos artísticos e teatrais pude observar que o jogo é um dos elementos mais fortes nessa tradição. Dentre as apresentações que tive a oportunidade de participar, seja observando, seja experimentando a dança enquanto coreira, a questão do lúdico sempre esteve presente.

O lúdico tem origem na palavra latina *ludus*² que quer dizer jogo. Primordialmente o termo se refere apenas a jogar, a brincar, ao movimento espontâneo, entretanto o termo hoje extrapola o brincar espontâneo passando a fazer parte da necessidade básica humana calcada nas pesquisas da *psicomotricidade*³. Portanto é uma necessidade humana facilitadora da aprendizagem, que auxilia o desenvolvimento pessoal, social e cultural, propiciando momentos de encontro consigo mesmo e com o outro, intercalando estágios entre o real e o imaginário. Para Huizinga (2001, p. 6), “todo ser pensante é capaz de entender à primeira vista que o jogo possui uma realidade autônoma” e complementa afirmando que “reconhecer o jogo, é forçosamente, reconhecer o espírito, pois o jogo, seja qual for sua essência, não é material”. Analisar o jogo realizado pela coreira é entender o espírito dessa brincadeira, sua forma, seu objetivo, sua regra. Portanto, para refletir sobre as regras do jogo aqui estabelecido se faz necessário pensar sobre os diversos caminhos trilhados na atuação da brincante do tambor de Crioula.

É importante pensar na afirmação de Huizinga quando comenta que:

O jogo tem, por natureza, um ambiente instável. A qualquer momento é possível à “vida cotidiana” reafirmar seus direitos, seja devido a um impacto exterior, que venha interromper o jogo, ou devido a uma quebra das regras, ou então do interior, devido ao afrouxamento do espírito do jogo, a uma desilusão, um desencanto (HUIZINGA, 2001, p. 24).

É notório que uma manifestação popular como o Tambor, por ter um caráter de evento efêmero, evidencia essa natureza através de sua própria estruturação e como em suas apresentações existe uma participação mais direta com o público, mesmo repetindo a apresentação, ela nunca se processará do mesmo jeito, até porque o jogo do instante se altera dependendo de onde se apresenta, com quem e para quem. Embora possa se observar que as regras do jogo permanecem as mesmas nas repetidas brincadeiras.

Quando uma coreira entra na roda do Tambor, já está estabelecido um jogo de regras a serem cumpridos durante sua atuação. Sobre essas regras no jogo Koudela chama atenção para o fato de que:

(...) qualquer jogo tradicional é realizado a partir de um certo número de regras, aceitas para colocá-lo em movimento. As regras estabelecidas entre os jogadores determinam uma relação de parceria, que implica observação de determinadas leis que asseguram a

² Conceito extraído do Dicionário Acadêmico de Português-Latim (2000).

³ É a ciência que tem como objeto de estudo o homem através do seu corpo em movimento e em relação ao seu mundo interno e externo. Está relacionada ao processo de maturação, onde o corpo é a origem das aquisições cognitivas, afetivas e orgânicas. É sustentada por três conhecimentos básicos: o movimento, o intelecto e o afeto. Ver sítio da Sociedade Brasileira de Psicomotricidade. <http://www.psicomotricidade.com.br>.

reciprocidade dos meios empregados para ganhar. Há portanto, acordo de grupo sobre as regras do jogo e interação, que ocorre a partir da busca de um objetivo comum (KOUDELA, 2006, p. 47-48).

Embora a autora se refira a jogos aplicados ao teatro, sua afirmação também cabe ao jogo vivido no tambor. Analisando as regras em questão, não se dança em qualquer lugar dentro do círculo formado pelas coreiras, no espaço reservado para apresentação já têm previamente marcados os caminhos por onde devem trilhar durante sua performance. Do primeiro ponto da sua chegada na roda à sua aparição frente aos tambores, elas percorrem um trajeto que faz parte da brincadeira. Também existe o momento da espera para exibir seu movimento solo, realizando assim um jogo de revezamento com outra coreira que assumirá tal lugar. Nessa troca, as dançarinas se cumprimentam em movimentos ritmados, são giros e pungas dadas como instante vivificador, é uma saudação e barganha realizada para dar continuidade e manter aceso o entusiasmo dentro da festa.

Diante do tambor, a comunhão com o tambozeiro é um ponto forte da dança em que juntos comungam de uma diversão que depende da troca de intenções e gestos, promovendo uma forte comunicação entre si, assim a brincante dança em função do tambor e o tambozeiro que toca para ela. Isto resulta num jogo de atenção, de movimentos em que se combina o som com a dança, a batida do pé com o “murro” dado no couro, a sonoridade com a ginga. Em consequência desse flagrante gera-se uma vibração que promove um distanciamento de cada brincante do seu próprio cotidiano.

Existe nessa festa um jogo marcado pela musicalidade, pois no tambor, como dito anteriormente, existe um cantador solo, que puxa a toada e esta é respondida pelo coro presente de cantadores. Neste instante, a coreira também participa da cantoria, responde em coro, ajuda no canto a fim de provocar euforia e fluidez na roda. As regras vivenciadas não dizem respeito somente aos brincantes, o público também cumpre as suas, pois elas são para quem está dentro e para quem está fora da dança. Alguém que assiste à apresentação pode entrar e sair na hora que desejar, desde que respeite o jogo estabelecido. Um tambor animado, cantado por todos, cria uma atmosfera animada e toda a brincadeira fica mais vivaz, mais eloqüente, propiciando um desempenho corpóreo mais energético por parte dos participantes e uma atração maior para o público que observa em volta da roda. Huizinga sobre a dança aponta que:

(...) quer se trate das danças sagradas ou mágicas dos selvagens, ou das danças rituaisgregas, ou da dança do rei David diante da arca da Aliança, ou simplesmente da

dança como um dos aspectos de uma festa, ela é sempre, em todos os povos e em todas as épocas, a mais pura e perfeita forma de jogo (HUIZINGA, 2001, p. 184).

Posto isto, podemos observar que o jogo é característica da dança e que esse elemento peculiar estrutura e emoldura as diversas possibilidades na criação do movimento, esteja ele em conjunto com os demais brincantes, esteja ele num ato solitário, mas que está inserido no todo da brincadeira.

Pensar nesta brincadeira como manifestação artística também abre espaço para refletir sobre a teatralidade inerente a ela, seja por meio da condição do jogo, seja na entrega extracotidiana que se aproxima da linguagem cênica, ou mesmo como nos afirma Roubine “a dança revela que o movimento e o gesto sempre foram percebidos como meios de estabelecer com o espectador uma comunicação afetiva não verbal” (ROUBINE, 2002, p. 35), o que invariavelmente se relaciona à teatralidade. É claro que a dança tem seu estilo próprio, assim como o teatro, mas muitos elementos são inerentes às duas linguagens, sobretudo na Antropologia Teatral proposta por Eugênio Barba. A dança que se manifesta numa comunicação não verbal, dialoga aqui com o teatro que também se relaciona com seu público de várias formas sem necessariamente fazer uso da palavra oral. A preparação para se apresentar no tambor, a montagem do figurino, os acessórios, todos os elementos aqui utilizados para serem vistos enquanto personagens do Tambor de Criola, nos revelam uma representação, ou uma atuação que garantem uma presença como se refere Barba ao estudar o ator bailarino. Em “A Arte Secreta do Ator”, ele afirma que o trabalho do ator-dançarino é resultado da fusão de três aspectos, que refletem três níveis de organização:

- 1) A personalidade do ator-bailarino, sua sensibilidade, inteligência artística, seu ser social, aquelas características que o tornam único e irrepetível. 2) As particularidades das tradições e contextos socioculturais por meio das quais a personalidade do ator-bailarino é manifestada. 3) O uso da fisiologia de acordo com as técnicas corporais extracotidianas (BARBA e SAVARESI, 1995, p. 5).

Podemos observar que o primeiro aspecto se relaciona à essência do indivíduo e suas habilidades individuais, em seguida está relacionado ao brincante e às manifestações culturais nas quais ele está inserido, apreendendo e manifestando sua arte, e o terceiro, o uso da potencialidade particular de cada ator, aliado às técnicas de trabalho de forma extracotidiana. Quando estes níveis de organização estão combinados, promovem qualidade na energia do ator,

tornando-o mais presente em sua função artística, mais vivo na cena e mais perceptível aos olhos do espectador. Dessa forma, podemos notar que a coreira, uma vez se permitindo trabalhar seus movimentos entregando-se às suas potencialidades corpóreas a partir de suas habilidades, improvisação e coreografia “pré-estabelecida”, torna-se essa atriz dançarina repleta de vivacidade e presença na roda. Nessa apresentação marcante percebe um aspecto vivo e pulsante da coreira, que é fruto de um Corpo Dilatado, como afirma Barba:

(...) o fluxo de energias que caracterizam nosso comportamento cotidiano foi re-direcionado. As tensões que secretamente governam nosso modo normal de estar fisicamente presentes, vêm a tona no ator, tornam-se visíveis, inesperadamente. O corpo dilatado é um corpo quente, mas não no sentido emocional ou sentimental. Sentimento e emoção são apenas uma consequência, tanto para o ator como para o espectador. O corpo dilatado é acima de tudo um corpo incandescente, no sentido científico do termo. As partículas que compõem o comportamento cotidiano foram exercitadas e produzem mais energia, sofreram um incremento de movimento, separam-se mais, atraem-se e opõem-se com mais força, num espaço mais amplo ou mais reduzido (BARBA e SAVARESI, 1995, p. 54).

Outro aspecto relativo à coreira, relaciona-se ao seu figurino, pois para participar do Tambor ela veste seu “personagem”. Normalmente são saias longas e coloridas. Ferretti aponta que:

(...) é característica inerente da mulher negra o gostar de vestir-se bem, com suas saias rodadas em cores vivas, anáguas largas, ponteadas com renda de almofada, blusas rendadas e decotadas; enfeitam-se com flores, colares, pulseiras, torsos coloridos na cabeça, principalmente em dias de festa. (FERRETTI, 2002, p. 61).

Essa preferência está ligada a manter viva sua tradição, resgatando comportamentos anteriores, restituindo estruturas passadas, revelando os costumes de uma época, pois “as performances revelam o caráter mais profundo, genuíno e individual de uma cultura” (TURNER *apud* TAYLOR, 2003, p. 19). Essa veste remete ao tempo colonial, declarando uma memória de uma época antiga sendo cultuada. Desta maneira como nos afirma Schechner (2003, p. 34) os comportamentos restaurados são comportamentos “marcados, emoldurados ou acentuados”, trazendo aqui para esta dança o resgate de tempos de outrora quando era permitido às mulheres negras dançar frente aos tambores sagrados tocados por negros em raros momentos de liberdade autorizados pelos seus senhores, chamados de batuques e transmitindo a cultura através dessa performance.

Ao pensarmos o *performer* segundo perspectiva de Cohen e Ginsburg (In SILVA, 1992, p. 231) como “sujeito e objeto de sua obra” verificamos que para acontecer um ato artístico é

necessário no mínimo uma relação espaço/tempo, ou seja, uma pessoa ocupando um determinado espaço em um determinado tempo. Dessa forma no Tambor de Criola fica evidenciada a atividade artística, revelando proximidade entre o fazer artístico e o cotidiano, pois um ser atuando em um espaço/tempo tanto pode ser um ato artístico como um ato de vida, o que vai diferenciar é a intenção da ação mais a presença de um público. Sobre esse assunto Cohen nos revela que:

Quando um *performer* está em cena, ele está compondo algo, ele está trabalhando sobre sua “máscara ritual” que é diferente de sua pessoa do dia a dia. Nesse sentido, não é lícito falar que o *performer* é aquele que “faz a si mesmo” em detrimento de representar a personagem. De fato, existe uma ruptura com a representação..., mas este “fazer a si mesmo” poderia ser melhor conceituado por representar algo (a nível de simbolizar) em cima de si mesmo (COHEN, 1989, p. 60).

A performance da coreira apresenta um tênue limite entre arte e vida, pois se apresenta de modo inusitado e imprevisível, e essa imprevisibilidade está sobretudo na condição do aqui e agora vividos na dança. Tudo depende de com quem se relaciona, da plateia presente na ocasião, até mesmo da quantidade de álcool ingerido durante uma apresentação. Ou seja, não é uma apresentação ensaiada e fechada como ocorre no teatro tradicional, tudo depende da energia e influências do ambiente no qual se está atuando, do jogo do momento que se está vivendo, ou seja “uma vez que todos estão no espaço, não há mais socialização. A vida cotidiana é deixada para trás quando os participantes limpam o espaço tornando-o pronto para o trabalho” (SCHECHNER, 2002, p. 63). Ou como nos afirmava o criador do Teatro da Crueldade que “a cena é uma lugar físico e concreto que pede para ser preenchido e que lhe façam falar sua linguagem concreta (...) deve primeiro satisfazer os sentidos” (ARTAUD, 1984, p. 51). Esse espaço em que se apresenta o Tambor de Criola, se manifesta como uma tela em branco a ser pintada, a ser preenchida pelos movimentos e gestos da *performer*, esta por sua vez interfere e constrói o espaço, alterando sua percepção e a do espectador, normalmente atribuído a própria qualidade da presença da atuante.

A coreira por estar bastante aproximada da “vida real” e não construir um personagem fictício, ela representa a si própria, pois quem está na cena é a brincante, não a do dia-a-dia, mas sim a que se apresenta de forma ritualística a serviço de uma situação planejada, em uma situação não comum. Essa situação aproxima bem mais a performance dos atos da vida do que de um teatro ortodoxo, pois o *performer* por trabalhar com sua individualidade se distancia da ambigüidade do ator.

Outro ponto interessante a perceber em alguns tipos de Tambor é a brincadeira dos homens em vestir as saias das mulheres para dançar na roda, aproveitando o momento de descanso das coreiras. Podemos analisar toda uma ludicidade com essa ação, ao pensar nessa atitude nos deparamos com a essência do teatro, visto que desde a Grécia Antiga, os homens já se vestiam de mulher. Observamos que aqui o coreiro pratica o jogo teatral primordial, o de brincar de ser outro, de fingir ser aquilo que não é. Para Schechner(2002, p. 81) “o jogo é parte intrínseca da performance porque ele cria o ‘como se’, a arriscada atividade do fazer-criar”. A aceção desta descoberta implica não só na criação de outra realidade, mas também visa o prazer do jogo.

Algumas festividades, em especial o carnaval, também revelam plenamente essa condição do brincar de ser outro. Nesta festa cristã, é comum observar os homens transvestindo-se de mulher. Sobre essa questão Baroja nos informa que:

O fato fundamental de poder mascarar-se permitiu ao ser humano, homem ou mulher, mudar de caráter durante alguns dias ou algumas horas ... algumas vezes mesmo mudar de sexo. Inversões de toda sorte. “introjeções”, projeções e outros fatos perturbadores, de que nos falam hoje os psicólogos e psicanalistas, poderiam provavelmente ser ilustrados à luz das liberdades carnavalescas (BAROJA, 1979, p. 27).

É claro que a afirmação do autor, se refere ao ato da utilização de máscaras, mas é perfeitamente cabível aqui, para exemplificar esse jogo de mudança de sexo no contexto de uma festa, visto que um homem, ao usar roupa feminina, está se disfarçando, fingindo outra realidade que não a sua cotidiana, criando desta forma um personagem para brincar em uma manifestação.

Um outro aspecto importante e ainda pouco estudado é a presença, não muito freqüente, do transe em determinados rituais. Neste caso, as entidades são chamadas de “encantados”. Valdenira Barros enfoca a questão do transe, para ela,

(...) o transe é um dos mistérios da linguagem do tambor. Nele, os corpos somam matéria e espírito duplicados em entidades que particularizam uma essência divina que vem de outros tempos e lugares. No transe os corpos têm um “dono”, um “guia” que transforma os indivíduos em algo pertencente ao mundo dos espíritos, expressando uma personalidade através do domínio do corpo. Uma vez incorporado, a pessoa ultrapassa a fronteira do mundo dos homens e encontra o mundo dos encantados. Isso surge sem mais assombros no meio do tambor, pois este é dos santos, das entidades (IPHAN, 2006, p. 50).

No Tambor de Criola alguns homens fazem o uso da saia da coreira quando estão em contato com algum encantado. Em Alcântara no festejo para São Benedito em agosto de 2006, já era aproximadamente seis da manhã, quando me reaproximo da roda de Tambor. Algumas

coreiras encontravam-se ainda no local, mas sem dançar, apenas assistindo um coreiro vestido de saia diante da parelha (conjunto dos três tambores utilizados na dança), com os olhos fechados e emitindo sons que não podíamos decifrar, com movimentos diferentes dos já realizados por ele durante toda a noite da festa, não foi possível presenciar o momento em que aquele homem parou de tocar e cantar para se lançar naquele misterioso comportamento o qual se encontrava naquele instante.

Outra reflexão que se pode fazer sobre o transe é que o tambor apresenta uma coreografia de repetições que pode às vezes levar a brincante a exaustão e a momentos de êxtase. Este estado exaustivo faz com que a pessoa, mesmo quando parando o movimento, sinta o corpo repetindo a ação, levando à sensação de esvaziamento, esgotamento o que possibilita mais facilmente a condição de um transe. De acordo com Rose Coreira,

(...) a coreira do tambor pode entrar em transe, porque no tambor os movimentos são repetidos várias vezes, isto está ligado com o imaginário da roda, a uma encantaria, é comum ver as mulheres mais velhas baixando o santo, normalmente baixa o preto velho, porque essas senhoras já têm a cultura de receber entidades, mas hoje não se vê muito mais isso não. Eu mesma já entrei em transe algumas vezes, já cheguei a rasgar meu pé enquanto dançava sem sentir.⁴

O transe é este estado de “deixar a si mesmo”, mas comumente uma pessoa que vive essa experiência em algum momento da sua vida, retorna para seu estado de consciência anterior a ela. Schechner sobre esta questão se refere ao transporte e à transformação e nos chama a atenção afirmando que “uma pessoa pode cair em um transe, falar em língua, lidar com cobras, “tornando-se feliz com o Espírito” e experiência esmagadora de emoções poderosas. Mas não quão forte a experiência, antes ou depois, a maior parte das pessoas retornam para seus eus ordinários/usuais” (SCHECHNER, 2002, p. 63-64) e complementa nos informando que esse tipo de performance pode ser vivida uma vez, poucas vezes ou diariamente durante sua vida.

O conceito de transporte para Schechner não se aplica somente aos rituais, mas também em performances estéticas como o teatro, a dança, a música etc. Todos os *performers* saíam para o jogo de “deixar a si mesmo”, para vivenciarem essa experiência de estar por um determinado tempo a serviço de um fantástico.

Quando participam de uma roda de Tambor de Crioula, a partir do momento em que colocam a saia, sentem-se tocadas de imediato pela espontaneidade que essa manifestação me

⁴ Rose é coreira, atriz, professora de artes cênicas formada pela Universidade Federal do Maranhão e pesquisadora do tambor de crioula.

veste, pelo ritmo que permite bater o pé no chão de forma firme, rodeada de uma mistura de movimentos e cantos que atravessa o meu cotidiano, me lançando a um lugar especial que a arte proporciona, embora tendo consciência da minha presença enquanto pessoa e não personagem, ainda assim me sinto afastada do meu cotidiano. Esse é um momento a serviço de uma outra realidade, naqueles minutos surge uma energia diferente da que utilizo costumeiramente. Estar em frente da parelha, dançar para o tambor grande, me transporta para um lugar diferente e distante do habitual, a prontidão corpórea é outra, é como representar a mim mesma, ou a coreira que vive em mim, onde faço com que a mesma saia do recanto onde está guardada e se liberte exprimindo a alegria, demonstrando seus passos artísticos na ilimitada possibilidade de expressão. Wosien declara que “na arte aparece-nos a essência das coisas. Não é a visão do nosso mundo cotidiano que nos é revelada, mas sim uma outra verdade mais profunda” (WOSIEN, 2000, p. 127). O que se manifesta é um estado de estar num “entre” pessoa e personagem. A performance embora apresente como caráter o improvisado, cuja manifestação é dada de forma original, ainda assim apresenta restauração de comportamentos, que desde o ritmo aos gestos e gingados geram repetições que garantem a cada *performer* seu jeito peculiar de dançar.

Sobre a multiplicidade de sensações que a dança pode promover, Baiocchi e Pannek afirmam que:

A criação artística e a experiência estética no ato de dançar são fenômenos, que só podem ser compreendidos a partir do subjetivo partindo-se da premissa de que subjetivo e coletivo são faces de um mesmo corpo e atuam concomitantemente. Muitas vezes a pessoa está realizando uma coisa e compreendendo aquilo de um jeito, enquanto quem está vendo pode estar compreendendo de outro jeito. E os dois podem ter gozos estéticos. Por mais que você ache que o sentido da sua dança seja uma coisa, os outros estão vendo outras coisas. Por isso a dança é uma obra aberta. (BAIOCCHI e PANNEK, 2007, p. 125).

Dessa forma, tais experiências podem ser sentidas de diferentes maneiras, dependendo de onde se está posicionado, seja participando ativamente, seja assistindo a uma apresentação, o importante aqui é permitir que a dança se alargue, suscitando tanto no processo individual, bem como no coletivo, a descoberta de uma arte repleta de pluralidade.

Referências

- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Max Limonadltda; 1984.
- BAROJA, Júlio Caro. **Le carnaval**. Paris: Gallimard, 1979.
- BARBA, Eugênio e SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator**. São Paulo: Editora Hucitec e Editora da Unicamp, 1995.
- BARROS, Valdenira. Memórias. In: FERRETTI, Sérgio; RAMASSOTE, Rodrigo; BARROS, Valdenira; CORDEIRO, Renata; COSTA, Sislene; MENDONÇA, Bartolomeu; MOTA, Christiane (orgs.). **Os tambores da ilha**. São Paulo: RR Donnelley Moore, 2006.
- BAIOCCHI, Maura e PANNEK, Wolfgang. **Taanteatro, teatro coreográfico de tensões**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Edusp, 1989.
- DICIONÁRIO Acadêmico de Português-Latim. Lisboa: Porto Editora, 2000.
- FERREIRA, Rosenilde [Rose Coreira]. **O jogo cênico e espaço circular: diálogo teatral entre o jogo e a roda do Tambor de Crioula na promessa ao São Benedito em Alcântara, Maranhão**. Monografia de graduação. São Luís: UFMA, 2008.
- FERRETTI, Sergio (org.). **Tambor de Crioula: Ritual e espetáculo**. São Luís: Comissão Maranhense de Folclore, 2002.
- GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo. Perspectiva, 1987.
- HUIZINGA, Johan. **Homo ludens**. São Paulo: Perspectiva; 2007.
- KOUDELA, Ingrid D. **Texto e jogo**. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- _____. **Jogos teatrais**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- REVISTA O PERCEVEJO. Estudos da Performance Rio de Janeiro: Unirio, n. 12, 2003.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- _____. **A arte do ator**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

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

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

SILVA, Armando Sérgio da (org.). **J. Guinsburg: diálogos sobre teatro**. São Paulo: EDUSP, 1992.

TAYLOR, Diana. **Hacia una definición de performance**. In: REVISTA O PERCEVEJO. Estudos da Performance Rio de Janeiro: Unirio, n. 12, 2003.

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

Imagens em movimento

TAMBOR de crioula 1979. Direção de Murilo Santos. São Luís: IPHAN, 2008. 1 DVD (72 min).

TAMBOR de crioula. São Luís: IPHAN. Produção Zen Comunicação. São Luís: IPHAN, 2007. 1 DVD.

TERRAS de quilombolas: uma dívida histórica. Direção de Murilo Santos. São Luís: Fábrika Vídeo, 2003. 1 DVD (51 min).

Sites consultados

<http://www.cmfolclore.ufma.br/x/boletim3.pdf>.

<http://www.grupogrial.com.br>.

Recebido em 07/04/2017

Aprovado em 14/05/2017

Publicado em 15/09/2017