

**Tambor de Crioula de Mestre Felipe: produção, circulação
e consumo nas mediações da resistência étnica¹**

Letícia Conceição Martins Cardoso²

Thalia França Gonçalves³

Submetido em: 29/01/2025

Aceito em: 13/07/2025

RESUMO

Este artigo tem o objetivo de apresentar a cadeia produtiva do Tambor de Crioula de Mestre Felipe, prática cultural que por meio da dança e do canto expressam saberes tradicionais da população negra no Maranhão, e também constitui um processo comunicacional, em que são compartilhados sentidos pelos sujeitos. A partir da Teoria das Mediações (Martín-Barbero, 2008), analisamos o objeto da pesquisa a fim de entender como se configuram a produção, a circulação e o consumo em seu processo comunicacional. As mediações foram identificadas por meio de pesquisa de campo e entrevistas realizadas com produtores e consumidores da manifestação. Constatamos que o Tambor de Crioula de Mestre Felipe é tanto prática cultural e religiosa, quanto atividade econômica e institucional, que gera renda para a comunidade e mobiliza setores hegemônicos como o turismo e a mídia. No entanto, ainda sofre preconceitos e enfrenta a falta de reconhecimento social, por questões étnicas e de classe.

PALAVRAS-CHAVE

Mediações; Cadeia produtiva; Tambor de Crioula; Maranhão.

**Crioula Drum by Mestre Felipe: production, circulation
and consumption in the mediation of ethnic resistance**

¹ A pesquisa teve apoio financeiro da Fundação de Amparo à Pesquisa do Maranhão – FAPEMA, com bolsa de iniciação científica.

² Doutora em Comunicação pela PUC-RS, mestre em Ciências Sociais pela UFMA. Graduada em Comunicação Social pela UFMA e em Letras pela UEMA. Professora do Curso de Comunicação Social da UFMA e do Programa de Pós Graduação em Comunicação - UFMA.

³ Graduada em Comunicação Social - Jornalismo, pela UFMA. Bolsista de Iniciação Científica - PIBIC/FAPEMA.

ABSTRACT

This article aims to present the production chain of Mestre Felipe's Tambor de Crioula, a cultural practice that, through dance and singing, expresses traditional knowledge of the black population in Maranhão, and also constitutes a communicational process, in which meanings are shared by subjects. Based on the Theory of Mediations (Martín-Barbero, 2008), we analyzed the research object in order to understand how production, circulation and consumption are configured in its communication process. The mediations were identified through field research and interviews carried out with producers and consumers of the demonstration. We found that Mestre Felipe's Tambor de Crioula is both a cultural and religious practice, as well as an economic and institutional activity, which generates income for the community and mobilizes hegemonic sectors such as tourism and the media. However, it still suffers prejudice and faces a lack of social recognition, due to ethnic and class issues.

KEY-WORDS

Mediations; Production chain; Crioula Drum; Maranhão.

Tambor de Crioula de Mestre Felipe: Produção, circulação y consumo en las mediaciones de la resistencia étnica

RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo presentar la cadena de producción del Tambor de Crioula del Maestro Felipe, una práctica cultural que, a través de la danza y el canto, expresa conocimientos tradicionales de la población negra de Maranhão, y constituye también un proceso comunicacional, en el que los significados son compartidos por los sujetos. Con base en la Teoría de las Mediaciones (Martín-Barbero, 2008), analizamos el objeto de investigación con el fin de comprender cómo se configuran la producción, la circulación y el consumo en su proceso comunicativo. Las mediaciones fueron identificadas a través de investigaciones de campo y entrevistas realizadas a productores y consumidores de la manifestación. Encontramos que el Tambor de Crioula del Maestro Felipe es tanto una práctica cultural y religiosa, como una actividad económica e institucional, que genera ingresos para la comunidad y moviliza sectores hegemónicos como el turismo y los medios de comunicación. Sin embargo, todavía sufre prejuicios y enfrenta una falta de reconocimiento social, debido a cuestiones étnicas y de clase.

PALABRAS-CLAVE

Mediaciones; Cadena de producción; Tambor Crioula; Maranhão.

Introdução

O tambor de crioula é uma prática cultural de saberes tradicionais mantida por segmentos sociais populares, especialmente a população negra. É uma dança circular, em geral representada por mulheres, que dançam ao som de uma “parelha” de três tambores de tamanhos distintos, tocados, em geral, por homens, que também cantam toadas. É uma prática inclusiva e dinâmica que reúne identidades, valores e saberes, em jogos de performances e interações imprevisíveis, durante a dança impregnada de sensualidade e também religiosidade.

Neste artigo, resultado de pesquisa desenvolvida no âmbito do GECULT – Grupo de Estudos Culturais do Maranhão⁴, tomamos o tambor de crioula como centro da investigação, tendo o Tambor de Crioula de Mestre Felipe ou Turma⁵ de Mestre Felipe como universo empírico pesquisado, com sede localizada no bairro do Coroadinho, região periférica na capital São Luís, no estado do Maranhão.

De origem incerta, porém, diretamente relacionado aos processos de resistência dos povos negros historicamente escravizados e marginalizados, hoje, o tambor de crioula é reconhecido como prática identitária e oficialmente considerado Patrimônio Cultural Brasileiro⁶. Segundo Ferretti (2014), estão registrados atualmente, mais de 80 grupos de tambor na cidade de São Luís, com sedes localizadas em sua maioria, nos bairros periféricos e rurais. Com o passado de perseguição pelas elites e autoridades policiais e políticas, essa manifestação cultural segue se modificando, reestruturando-se e estabelecendo trocas diversas no cenário cultural brasileiro.

Assim, visamos abordar quais aspectos constituem essa teia de relações que ultrapassam os sentidos de tradicionalidade e religiosidade, reconhecendo no tambor de crioula uma complexa forma de comunicação, em que se identificam os processos de produção,

⁴ Grupo de estudos ligado ao Curso de Rádio e Tv da UFMA e à Pós-Graduação de Comunicação da UFMA, o presente artigo é resultado de pesquisa que teve apoio da Fapema/2020.

⁵ Mestre Felipe, que migrou da zona rural para a cidade, trouxe esse termo que os integrantes do grupo se utilizam até hoje, referindo-se a si mesmos como turma, que tem o mesmo sentido de família, grupo.

⁶ O Tambor de Crioula do Maranhão foi registrado no Livro de Registro das Formas de Expressão, em 2007, pelo Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico – IPHAN, passando à titulação de Patrimônio Cultural Brasileiro (Processo nº. 01450.005742/2007-71).

circulação e consumo cultural, como em qualquer outra prática de cunho comunicacional ou mesmo midiática.

Ao propor uma ruptura com visões conservadoras e românticas da cultura, defendida por folcloristas, propomos apresentar uma análise das relações de organização econômica, institucional e política da Turma de Mestre Felipe, identificando os vínculos com a comunidade e os elos estabelecidos junto a instituições de mercado e governamentais, bem como as relações internas entre os membros, além da produção dos espetáculos, estratégias de visibilidade e gestão de recursos financeiros, o relacionamento com a recepção (consumidores). O grupo possui pouco mais de 20 coureiros⁷ fixos e leva o nome do seu falecido líder, Mestre Felipe, figura fundamental para a construção cultural identitária maranhense. A escolha deste grupo como objeto empírico deve-se à proximidade do grupo com pesquisadores, o histórico de mais de 50 anos de resistência, em sua comunidade de origem e o reconhecimento público, inclusive entre os pares, do relevante trabalho realizado por Mestre Felipe e sua esposa Mundica Paca, para a difusão, aceitação e assimilação do tambor de crioula em outros circuitos – acadêmico, midiático, político.

Felipe Neves Figueiredo nasceu no dia 6 de junho de 1924 e faleceu em 18 de julho de 2008, era natural do município da Baixada Ocidental maranhense, São Vicente Férrer. Foi lavrador, oleiro, carpinteiro e tirador de caranguejo. Líder do grupo Tambor União de São Benedito ou como ficou mais conhecido: Tambor de Crioula de Mestre Felipe.

Nossa metodologia aplica o protocolo teórico-metodológico das mediações voltado ao estudo das culturas populares, desenvolvido por Cardoso (2016), inspirada no autor latino-americano Martín-Barbero (2008). Perspectivas que compreendem que a “comunicação hoje é uma questão de mediações mais que de meios” (Lopes, 2018, p. 51). Assim, acionamos procedimentos de coleta qualitativos, como a observação participante na sede do grupo e nas apresentações públicas, vivenciando em alguma medida, a cultura dos sujeitos da pesquisa, além da revisão bibliográfica, entrevistas semiestruturadas, registros fotográficos e gravação de áudio e análise de conteúdos como as toadas e depoimentos dos brincantes. Tudo isso, a fim de identificar as mediações comunicativas que configuram o grupo de Mestre Felipe.

⁷ Nome geral para aquele que faz parte de um grupo de Tambor de crioula. O coureiro pode ser um tocador de tambor, cantador, suporte no coro das toadas, pode desempenhar diferentes funções dentro da brincadeira.

Chamamos de mediações os espaços de natureza representativa ou simbólica (Dantas, 2008), que orientam a percepção e a compreensão da realidade. Para Martín-Barbero, “mediação significava que entre o estímulo e a resposta há um espesso espaço de crenças, costumes, sonhos, medos, tudo o que configurava a vida cotidiana” (Martín-Barbero, 2008, p. 154), é o mundo vivido dos sujeitos. Assim, o estudo das culturas populares a partir de um olhar comunicacional requer uma postura dinâmica, antropológica e relacional, que considere o tambor de crioula, por exemplo, uma complexa prática de comunicação, uma mídia do povo.

Segundo Néstor García Canclini (1983) as culturas populares constituem fenômenos culturais surgidos a partir das diversas negociações, sempre desiguais, das populações menos favorecidas com os setores hegemônicos na sociedade capitalista. E esse jogo de poderes gera perdas e ganhos para ambos os lados. Isto é, ao se apropriarem dos processos de comunicação, os brincantes⁸ encontram formas de manter suas práticas culturais vivas, inseridas em contextos inéditos, digitais e de publicitários, ao passo que os mecanismos massivos e hegemônicos se retroalimentam, reproduzem-se com novos conteúdos a serem “fetichizados” e vendidos.

Embora seja uma lógica de trocas, ela é sempre desigual. Os brincantes são apropriados pelo Estado e por empresas, para obter visibilidade, mas ocorre um processo de espetacularização que mexe no processo criativo dos grupos e reforça a imagem de políticos e empresários como apoiadores da cultura. Adverte Trigueiro (2005, p. 02):

São processos tensos e intensamente dialógicos mediados pelos operadores das redes de comunicação cotidiana em movimentos dinâmicos, onde se inventam e reinventam novas manifestações culturais populares para as demandas de consumo da sociedade midiática.

E esse processo é constante e cada vez mais intenso. Mas, o contato do popular com o capitalismo, observou Canclini (1983), é comumente visto sob uma falsa ideia de autenticidade ou uma pureza cultural, como se “as culturas populares não fossem resultado da absorção das ideologias dominantes e das contradições entre as próprias classes oprimidas” (Canclini, 1983, p. 11). Assim, as trocas, fusões, apropriações e os hibridismos são elementos da dinâmica do popular e não se confundem com descaracterização ou manipulação. Numa perspectiva

⁸ Brincantes são os integrantes das brincadeiras da cultura popular. As práticas culturais populares recebem essa denominação no Maranhão, que remete ao lúdico, ao encantamento e à alegria.

folkcomunicação, Benjamin reitera que a interação da população de cultura folk com os meios de comunicação vem configurando a presença de traços desta cultura em meio às manifestações de cultura tradicional. “Modismos de linguagem verbal, gestual, do vestuário e outros marcam a presença da cultura de massa na cultura popular tradicional” (Benjamin, 2000, p.18). Nesse sentido, também explicou Martín-Barbero (2006, p. 61) que a identidade local vem sendo conduzida “para se transformar em uma representação da diferença que a faça comercializável, isto é, submetida a maquiagens que reforçam seu exotismo e a hibridações que neutralizem suas classes mais conflitivas”.

Se por um lado o tambor de crioula absorve elementos das elites e das mídias, por outro lado, o consumo e a circulação do tambor de crioula possibilitam a manutenção e a difusão das identidades (negras, periféricas) vinculadas a essa manifestação. As identidades sociais são construídas pela linguagem, pela representação através da cultura, num processo que permite nos posicionarmos. Stuart Hall nos explica que a identidade pode ser entendida como:

[...] o ponto de encontro, o ponto de sutura, entre, por um lado, os discursos e as práticas que tentam nos ‘interpelar’, nos falar ou nos convocar para que assumamos nossos lugares como os sujeitos sociais de discursos particulares e, por outro lado, os processos que produzem subjetividades que nos constroem como sujeitos aos quais se pode ‘falar’ (HALL, 2000, p.111-112).

No contexto do tambor de crioula, fazer parte do grupo torna o sujeito protagonista de uma prática artística a ser vista, consumida, difundida, possibilita condições um pouco mais favoráveis ao exercício da cidadania por sujeitos que, em geral, estão à margem das políticas públicas e do mercado. Em outras palavras, para a população negra pobre, o tambor de crioula e outras culturas populares significam não só uma forma de diversão e exercício de sua religiosidade, mas também uma tática eficaz de comunicação com uma sociedade que ignora sua existência ou a oprime, uma tática de sobrevivência de sua identidade e de acesso à cidadania.

Entrando na roda do Tambor de Crioula pelo Mapa das Mediações

A prática cultural do tambor de crioula é executada, em roda, com o uso de três tambores de tamanhos diferentes (tambor grande, meião e crivador), tocados em ritmo acelerado. As batidas são acompanhadas por toadas, palmas, saudações, numa dança circular. As apresentações ocorrem em praças, terreiros, palcos ou ao ar livre, sobretudo no Carnaval e durante as festas juninas (Ferretti, 2002).

A manifestação está se reelaborando desde sua origem. Ferretti (2002) diz que o tambor surgiu sendo praticado principalmente por homens, como um método para ocultar exercícios de luta; a inserção dos tambores, por sua vez, seria uma forma de evitar a suspeita dos algozes. Com o passar do tempo, ocorre a identificação com santos católicos como São Benedito (principal entidade e referência nas narrativas religiosas da brincadeira), Nossa Senhora do Rosário (“Santa dos Pretos”), Nossa Senhora da Conceição, e demais assimilações oriundas da religião oficial do branco colonizador, o que gerou um processo de hibridização no tambor de crioula.

Com a abolição do sistema escravocrata no século XIX, dentre os desafios encontrados, estava a liberdade para existir além dos terreiros e quintais, então, o tambor passa por mais uma reconfiguração, a inserção da figura feminina no centro da roda e retirada da punga⁹ dos homens do centro urbano. Decisão tomada entre os mestres para o tambor poder sobreviver ao preconceito, à repressão, à estigmatização dos seus praticantes.

Reconhecemos que a cultura africana estabeleceu trocas com a cultura dominante, modificando e sendo modificada pelo entorno. Concordamos com Canclini (2008) ao refletir que esses momentos se caracterizam como hibridação, pois

abrange diversas mesclas interculturais — e não apenas as raciais [...] e porque permite incluir as formas modernas de hibridação melhor do que “sincretismo”, fórmula que refere quase sempre a fusões religiosas de movimentos simbólicos tradicionais (Canclini, 2008, p. 19).

Neste contexto de violências, os povos africanos conseguiram manter parte das suas tradições, efetuando movimentos necessários à subsistência, em um processo nada pacífico, na

⁹ A punga é o clímax da dança do tambor de crioula. Entre os homens esse movimento se dá pelo encontro de coxas, já entre as mulheres há um encontro entre barrigas (por isso o outro nome da punga é umbigada).

medida em que a cultura se caracteriza por esses momentos de negociações, conflitos e reelaborações.

Desta maneira, a prática cultural serviu como canal de comunicação para os escravizados e continua sendo uma forma de comunicação dos ideais das classes marginalizadas e historicamente desconsideradas pelas políticas públicas. Isso oferece oportunidade para que esses sujeitos ocupem posições de destaque na cultura que eles desenvolvem e fortificam, a partir de saberes ensinados de geração em geração. É nesse sentido que afirmamos que o tambor de crioula constitui um “complexo comunicacional” (Cardoso, 2016), uma vez que produz significados para os que praticam e para os que o rodeiam, num sentido também midiático.

O Mapa das Mediações (Martín-Barbero, 2008) é neste estudo uma abordagem teórica e metodológica, no sentido de apontar os caminhos a percorrer para entender os momentos da comunicação e as dimensões de mediações do processo comunicacional no Tambor de Crioula de Mestre Felipe. A partir desse protocolo analítico, influenciado pelo materialismo cultural de Raymond Williams (*apud* Cevasco, 2022), recuperamos o contexto histórico da brincadeira, bem assim as condições materiais de vida dos sujeitos que a tornam possível, entendendo as relações estabelecidas internamente ao grupo, mas também com os setores hegemônicos (políticos, elites, instituições, empresas) na atualidade.

A Teoria das Mediações, um marco nos estudos culturais latino-americanos, é um esforço interdisciplinar para enxergar e questionar as novas maneiras de se comunicar que surgem no espaço social, considerando suas contradições. Reflete a comunicação a partir dos sujeitos, enquanto conjunto ativo nos processos comunicacionais.

Em 1998, Martín-Barbero propõe o Mapa das Mediações, sendo apropriado e adaptado por Cardoso (2016) na tese de doutorado “As mediações do bumba meu boi no Maranhão: uma proposta metodológica de estudos das culturas populares”, referência por sua vez para o esquema de investigação do tambor de crioula neste artigo, tomando como campo empírico, especificamente, o Tambor de Mestre Felipe, descrito a seguir (Ver Figura 1):

Figura 1 - Mapa teórico-metodológico desta pesquisa (2019)



Fonte: Elaboração das autoras

Inicialmente, podemos destacar seu formato cíclico, que remete a múltiplas direções, interpretações e ações, mas, principalmente à compreensão de que a produção de sentido não se dá em apenas em um ponto do processo, e sim na “articulação de suas instâncias” (Cardoso, 2016, p. 112).

Essa estrutura se move em dois eixos: um diacrônico ou histórico entre as Matrizes Culturais e os Formatos Industriais; e um sincrônico, entre as Lógicas de Produção e as Competências de Recepção (Consumo), entremeados pelas dimensões da socialidade, institucionalidade, tecnicidade e ritualidade; os quais circundam uma mediação central “de natureza triádica e indissolúvel – comunicação, cultura e política – indicando que processos comunicacionais são estruturantes da cultura e da política, ao mesmo tempo em que são estruturados por essas instâncias (cultura e política), num processo relacional.

Circuito de produção, circulação e consumo no Tambor de Crioula de Mestre Felipe

O mapa não aponta uma ordem pré-definida para iniciar o estudo, o que vai depender da criatividade do(a) pesquisador(a). Optamos por tatear o objeto a partir da explicação das categorias empíricas (ou os eixos) e depois das mediações. Assim, iniciamos pelas **Matrizes Culturais**, pois estas compõem “as marcas ideológicas que constituem as identidades dos grupos sociais [...] têm a ver com a visão de mundo dos sujeitos” (Cardoso, 2016, p. 118). O estudo das Matrizes Culturais evoca a retomada histórico-contextual não apenas do Tambor de Crioula de Mestre Felipe, como também da própria sociedade maranhense em que se insere, “porque dizer matriz cultural não é evocar o arcaico, e sim explicar o que carrega hoje, o residual, o substrato da constituição dos sujeitos sociais” (Martín-Barbero, 2008, p. 313), para melhor compreender as influências, as apropriações e transformações sociais na prática cultural.

Desse modo, faz sentido destacar que o Maranhão foi um dos estados que mais recebeu pessoas escravizadas¹⁰, segundo os dados do IBGE de 2021, 82,1% da população maranhense se identifica como preta e parda. Logo, além da região ser marcada pela cultura negra, o tambor de crioula gera identificação com a maioria étnica da população maranhense, embora do ponto de vista social essa relação não seja proporcional e o tambor ainda represente as “minorias sociais”. Como já foi mencionado, grande parte da história do tambor de crioula é marcada pela perseguição, pela desqualificação e pelo controle dos corpos desses sujeitos. Os brincantes eram considerados baderneiros e causadores de desordem social pelos setores hegemônicos. Somente a partir dos anos 1960-70, com as negociações feitas pelos brincantes com pesquisadores, políticos (“padrinhos”) e veículos de comunicação, houve uma apropriação da prática cultural pelas Secretarias de Turismo no Maranhão, requisitada como atrativo para visitação no Estado e para representar o Estado em outras localidades, tendo em vista a inserção de projetos nacionais

¹⁰ Segundo o Ministério do Turismo em uma matéria publicada no site do governo federal. Disponível em: <[http://www.gov.br/A rota das tradições e cultura africana no Brasil — português \(Brasil\) \(www.gov.br\)](http://www.gov.br/A rota das tradições e cultura africana no Brasil — português (Brasil) (www.gov.br))> Acesso dia: 12/12/2022.

desenvolvimentistas nesta região do país (projeto ALUMAR, Vale do Rio Doce, Programa Grande Carajás, entre outros), atraídos pelo então Governador José Sarney. Tais empreendimentos, aliados à implantação da “política do gado”, que substituiu gradualmente a agricultura familiar no interior do estado pelo agronegócio, expulsou famílias rurais de suas terras e forçou um movimento de migração para a capital (Silva e Barbosa, 2019). Esse processo levou milhares de pessoas a procura de emprego e gerou diversos quilombos urbanos em São Luís do Maranhão. Esses territórios considerados as periferias da cidade foram povoados por pessoas oriundas de diversas microrregiões do Maranhão e que trouxeram consigo não só o desejo de encontrar melhores condições de vida, mas também suas tradições culturais. É nesse contexto que o tambor de crioula ganha força na capital e começa a ser objeto de estudo de pesquisadores, a ser apadrinhado por políticos, com interesse eleitoreiro e assimilado pelas mídias locais como um traço da identidade regional. Como tema de campanhas dos Governos Estadual e Municipal, os rostos dos brincantes estão estampados em outdoors, comerciais de TV, redes sociais digitais, entre outros. No campo acadêmico, pesquisadores passaram a legitimar os saberes tradicionais do tambor em artigos, dissertações e teses, passaram a integrar grupos de tambor como brincantes, ao mesmo tempo em que os brincantes passaram a ser impactados pelo discurso autorizado dos cientistas, assimilando conceitos e classificações. Do ponto de vista da indústria cultural, o tambor passa a ser inspiração para produções musicais, na chamada MPM (Música Popular Maranhense) por artistas consagrados no estado, o que também acontece nas produções de teatro, dança erudita, audiovisual e assim por diante. Reelaborações que são próprias da sociedade contemporânea capitalista e que são entendidas aqui como táticas em que os brincantes disponibilizam seus saberes e fazeres para de algum modo ter um retorno, ganhar visibilidade, inserir-se em outros circuitos, comunicar-se.

As matrizes culturais auxiliam na construção de realidades, enquanto a nova realidade renova as matrizes culturais, num movimento contínuo de reconhecimento cultural, de construção e reconstrução de identidades dos membros do grupo, da comunidade onde se situa e do público com o qual se relaciona nos espetáculos e festas.

A instância dos **Formatos Industriais** no mapa nos leva a entender as formas simbólicas, os saberes narrativos, os hábitos e as técnicas transformados em gramáticas discursivas, em identidades materializadas (Martín-Barbero, 2008), ou seja, os produtos e gêneros comunicativos. Um dos principais produtos do tambor são as toadas, isto é, canções que se dividem em blocos com diferentes temas, começando pelo cantador ou solista e seguido por coros dos demais integrantes (coureiros) e quem mais quiser se aproximar, o que reforça não só o coro como a interação com a assistência (público). As toadas são ensinadas de geração em geração, num processo de oralidade e memória, “algumas delas com mais de cem anos”, como informa Ferretti (2002). Outras são criadas a partir de improvisos — que partem de experiências cotidianas desses sujeitos — apresentando sua visão de mundo, relações com o outro e com os setores dominantes.

Ah, a gente faz sim uma toadinha porque tambor é assim: a gente canta aquelas cantiga que são da tradição antiga, mas a gente faz uma, aí outro [cantador] faz outra, aí tem outros grupos que fazem outras. Mas, a gente gosta de cantar mesmo as antigas, tradição. [...] tem várias! Nós temos toadas das mulheres se assanhar e tem toada também do Tambor que é moderno. Aí quando a toada pras mulheres se assanhar é outro tipo de toada... tem outra que já é lenta... aí vai tendo os espaços... (Entrevista pessoal, 17 nov. 2018¹¹).

Na fala de Mestre Militão, acima, percebemos essa dinâmica criativa e relacional. Além disso, nas apresentações públicas, que se dão por contrato e pagamento, há a definição das canções de abertura e finalização, sendo a condução do espetáculo de muita interação interna (entre os integrantes) e externa (com o público).

Na atualidade, uma das formas de manter esses produtos da oralidade é a gravação de álbuns e publicação em plataformas de *streaming* e demais arquivos de áudio e audiovisual (CDs e DVDs ainda são comuns e guardados como registros). O Tambor de Crioula de Mestre Felipe possui três CDs: “Tambor de Crioula do Mestre Felipe”, de 1998, lançado pelo Laboratório de Experiências Artísticas do Maranhão (Laborarte)¹² com apoio da Câmara Municipal, com 11 faixas; em 2002 o grupo grava “Mestre Felipe”, disco que faz

¹¹ Entrevista concedida por Raimundo Militão Pereira para esta pesquisa em: 17/11/2018.

¹² Grupo independente fundado em 1972, que realiza ações culturais em São Luís, nas áreas do teatro, dança, música, capoeira, artes plásticas, fotografia e literatura. Permanentemente realiza oficinas de tambor de crioula, teatro, dança popular, caciariá, percussão, capoeira, canto e toques de caixas do Divino.

parte da coletânea “O Tambor de Crioula do Maranhão dá o Tom à Cultura Popular”, com 11 canções, pela VRC Comunicações e Marketing e o Studio V de São Luís, que também possui o documentário “A magia percussiva dos Tambores de Crioula”; por último, o disco “Jandiá: peixe do fundo...” lançado em 2008, após a morte de Mestre Felipe, também contendo 11 músicas. Ao todo, o grupo possui 33 toadas gravadas em CD, disponibilizados gratuitamente na plataforma *YouTube*. Os CDs são, além de uma tática para preservar a memória, itens de portfólio solicitados nos editais de festividades oficiais, era fonte de renda (com a venda) durante o ciclo anual e instrumento de visibilidade dos discursos e identidade do grupo. Por esse motivo os brincantes se organizam, buscam recursos, parcerias e patrocínios para gravar e materializar as toadas, o que também vem acontecendo nas plataformas de *streaming*.

O Tambor de Mestre Felipe possui ainda, o livro “Mestre Felipe por ele mesmo: quero vê tambor berrá é na ponta do dedo”, produzido pelos pesquisadores Sérgio Costa e Marco Aurélio Haikel, ambos integrantes do grupo. O exemplar conta a história de Mestre Felipe e do cenário rural e urbano maranhense em 12 capítulos que partem de entrevistas realizadas de 2005 a 2007 e 90 fotografias de oficinas, manchetes de jornais, encontros com personalidades da cultura, sendo lançado em 2013 com o apoio do Governo Federal, Ministério da Cultura e da Fundação Nacional de Arte (Funarte).

Também constituem formatos industriais os espetáculos (apresentações), as indumentárias, as oficinas lecionadas, a participação em documentários e a própria presença nas redes sociais digitais como o *Instagram* e *Facebook* e *WhatsApp*, por exemplo, são formas de reforçar identidades, salvaguardar a prática cultural do tambor de crioula e manter-se na sociedade contemporânea, dada a oferta de diferentes maneiras de consumo.

Seguindo para o eixo sincrônico do mapa metodológico, encontram-se as **Lógicas de Produção**, que remetem à estrutura, organização e capacidade comunicativa de construir públicos (Martín-Barbero, 2008), com definições que guiam o ciclo produtivo durante o ano e trazem previsibilidade das atividades a serem desenvolvidas. No Tambor de Mestre Felipe identificamos as seguintes lógicas:

a) *Reuniões da diretoria/assembleias*: são o início do ciclo anual da brincadeira. O objetivo desse momento mais administrativo dos integrantes é identificar as condições e necessidades do grupo, como aquisição de materiais, a produção de fardamentos, a manutenção das parselhas¹³, bem como definir as atividades ao longo dos meses seguintes, avaliando os editais disponíveis, possíveis contratos, oficinas, festas e apresentações.

A diretoria do Tambor de Mestre Felipe é formada por: presidente, vice-presidente, secretário, vice-secretário, tesoureiro, conselheiro fiscal e um “grupo de coordenação”. Esses cargos são ocupados pelos próprios integrantes, que demonstram compromisso com a prática e com o grupo.

b) *Editais*: são chamadas públicas que os órgãos de cultura disponibilizam seja online, nos sites ou presencialmente, para os artistas culturais poderem se inscrever no circuito de festas oficiais promovidas pelo Estado, como Carnaval, São João, *Réveillon* e outros festejos e eventos municipais. Esse instituto impõe algumas condições ao grupo, tais como: Cadastro de Pessoa Jurídica, o alvará de funcionamento, o RG e o CPF da diretoria, certidões negativas de dívidas, atualização de cadastros, portfólio, assim como critérios artísticos e estéticos.

c) *Tambor de Apresentação / Tambor de Brincada / Tambor de Ponta ou Porta de Rua*: o Tambor de Apresentação e o Tambor de Brincada, que são respectivamente, uma apresentação por contrato mediante pagamento, seja por órgãos de cultura ou empresas; na outra, os brincantes não necessariamente recebem pagamento, acontece espontaneamente, por amizade ou devoção, na sede, na casa de amigos ou terreiros de matriz africana. Já o Tambor de Ponta/Porta de Rua teve início em meados de 1972, em São Luís, é uma festa comunitária que os brincantes fazem na porta de casa, fora da época carnavalesca e do período junino. O grupo de Mestre Felipe realiza esta festa, tradicionalmente, duas vezes no ano para confraternização. O Tambor de Ponta de Rua é associado ao Tambor de Brincada, uma vez que, além de não haver o objetivo de arrecadação de recursos, é espontânea, não há definição de duração da apresentação, tipo de farda a ser usada, nem redução do consumo de álcool, entre outros aspectos.

¹³ Nome dado à tríade de tambores utilizados: tambor grande, meio e crivador.

d) *Ensaaios*: são treinos realizados antes das apresentações do calendário oficial do poder público, constituindo uma maneira do grupo estar presente em outras comunidades periféricas que não estão no circuito dessas festas. Acabam se relacionando com outros grupos e religiões de matriz africana, como Umbanda, Candomblé e Mina.

e) *Calendário Oficial do Poder Público (Carnaval, São João e Réveillon)*: são as festas que integram o Calendário Cultural e Turístico do Estado do Maranhão, nos quais, por meio de editais, o Estado e Município fornecem recursos financeiros para as apresentações das culturas populares. Os brincantes têm consciência de que nessas apresentações é a oportunidade para demonstrar o potencial do grupo, para que novas oportunidades surjam. Uma vez que são avaliadas as vestimentas, adereços, uso de instrumentos típicos da brincadeira e outros elementos julgados tradicionais. Portanto, há todo um cuidado com a performance, o tempo, as vestimentas do espetáculo.

f) *Apresentações eventuais — contratos variados*: além de se apresentar no calendário oficial de festas regionais e os tambores de ponta/porta de rua, o grupo tem outros métodos para se manter em atividade como um aniversário, projetos educativos/culturais/turísticos, participação em telenovelas, programas de televisão, documentários, videocliques ou em terreiros de matriz africana. Em apresentações pontuais, o grupo pode receber ou não pagamentos em dinheiro (Cardoso et al, 2019).

g) *Oficinas — A Escolinha de Tambor de Mestre Felipe*: essas atividades começaram quando o fundador do grupo ainda estava vivo, em conjunto com o Laborarte em 1995, e continuam sendo realizadas até os dias atuais. As oficinas são aulas de percussão e dança do tambor, nesse momento pessoas das classes populares tomam a posição didático-educativa não apenas de técnicas, mas de saberes e valores, além disso, as aulas estão se tornando uma das formas de admissão de novos praticantes.

Como pensar o consumo numa prática de saberes tradicionais e de resistência étnica? As noções de consumo de Canclini (2008) podem auxiliar o estudo dessas **Competências de Recepção (Consumo)**, que dispomos no mapa das mediações:

O consumo é o conjunto de processos socioculturais em que se realizam a apropriação e os usos dos produtos. Esta caracterização ajuda a enxergar os atos pelos quais consumimos como algo mais do que simples exercícios de gostos,

caprichos e compras irrefletidas, segundo os julgamentos moralistas, ou atitudes individuais, tal como costumam ser explorados pelas pesquisas de mercado. (Canclini, 2008, p. 60)

Esse entendimento considera as apropriações e os usos que os sujeitos fazem das práticas culturais, como algo mais profundo, consciente e diretamente ligado à construção de identidades e efetivação do sentido de pertencimento na sociedade. No contemporâneo, este mundo de muita conectividade mas de conexões frágeis, cujos quadros de referência que davam aos sujeitos uma ancoragem, um vínculo social mais estável estão fluidos e fragmentados, os grupos de cultura popular a exemplo do Tambor de Mestre Felipe mostram-se um lugar seguro de pertencimento e reconhecimento coletivo, o que contribui para a construção das identidades dos sujeitos. Como explica Hall:

[...] O que denominamos “nossas identidades” poderia provavelmente ser melhor conceituado como as sedimentações através do tempo daquelas diferentes identificações ou posições que adotamos e procuramos “viver”, como se viessem de dentro, mas que, sem dúvida, são ocasionadas por um conjunto especial de circunstâncias, sentimentos, histórias e experiências única e peculiarmente nossas, como sujeitos individuais. Nossas identidades são, em resumo, formadas culturalmente (HALL, 2000).

Nesse processo de consumo simbólico e material as estratégias acionadas nas Lógicas de Produção se completam e se expandem.

O tambor de crioula atualmente é considerado Patrimônio Imaterial Brasileiro, pelo Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, devido, entre outros fatores, à dedicação e resistência de mestres e mestras que compartilham seus conhecimentos com a coletividade. Esse movimento estimula o interesse de pessoas de diferentes classes sociais, gêneros, idades e níveis de escolaridade.

Eu me chamo Alex de Jesus, tenho 32 anos... sou percussionista, professor de música, professor de teatro também, no Amapá que é o estado onde eu moro, em Macapá, e sou aluno graduado de capoeira. Hoje estou aqui em São Luís do Maranhão e vim prestigiar o tambor do Mestre Felipe, que é ícone do estado, né?! (Entrevista pessoal, 15 dez. 2018¹⁴).

¹⁴ Entrevista concedida por Alex Jesus para esta pesquisa em: 15/12/2018.

Essas aproximações sugerem o caráter coletivo e solidário que constituem o tambor de crioula. “O consumo do tambor de crioula é interpretado, assim, como característica real dos processos de decodificação dos significados dentro da sociedade — sendo estes individuais de cada sujeito” (Cardoso et al, 2018, p. 12). Assim, apesar de a dinâmica cultural do turismo presumir que o consumo não é um lugar para reflexão (Canclini, 1983), defendemos que consumir também é se posicionar e construir vínculos.

No tocante às mediações comunicativas do Tambor de Crioula de Mestre Felipe, começamos com a **Socialidade**, mediação ligada às Matrizes Culturais e às Competências de Recepção (Consumo) que compreende as interações entre os membros, com a comunidade, a proximidade com o público e os laços coletivos estabelecidos.

Esses vínculos podem ser percebidos, por exemplo, nas estruturas de fidelidade nas relações familiares em torno da turma de Mestre Felipe quando a comunidade vai até a sede do grupo apreciar as festas. Benedita Espíndola, de 51 anos, manicure e moradora das imediações do Coroadinho, costuma vender lanches para os participantes da festa e relembra o mestre: “Avô dos meus filhos, meus filhos tudinho chamavam ele de avô. Inclusive sempre fomos muito próximos” (Entrevista pessoal, 04 dez. 2019¹⁵). A família e a vizinhança, como aponta Martín-Barbero (2008), são os modos de socialidade mais verdadeiros no mundo popular.

Mas as culturas populares não se limitam apenas às relações comunitárias, como aponta a mediação da **Institucionalidade**. Em outras palavras, “aquela que tende a regular os discursos, abrangendo as relações de poder dos grupos sociais, políticos e econômicos na instância da produção” (Cardoso, 2016, p. 127), segundo a qual são compreendidos os espaços onde o tambor de crioula, logo, a Turma de Mestre Felipe, se institucionalizam: o campo político, os meios massivos e digitais, o campo acadêmico e a religiosidade.

O Tambor de Mestre Felipe possui uma personalidade jurídica com CNPJ registrado desde 2004 e leva o nome de “Associação Folclórica e Cultural Tambor de Crioula União de São Benedito”. Além de seguir a obrigatoriedade do Cadastro Oficial, o grupo busca autonomia sobre o que é produzido, já que antes, era dependente do LaborArte. Até então, das produções que seu Felipe participava, ele não tinha domínio sobre o direito autoral. Ele tava sempre produzindo pra

¹⁵ Entrevista concedida por Benedita Espíndola para esta pesquisa em: 04/12/2019.

instituição que botou o nome lá, aí ele quis ficar independente (Entrevista pessoal, 17 nov. 2018¹⁶).

O Cadastro Oficial, obrigatoriedade para os grupos participarem do circuito oficial das festas, é um dos resultados da aproximação do Estado com as culturas populares maranhenses. O LaborArte, grupo independente fundado em 1972, foi uma das instituições que mais colaborou para a maior evidência e organização das brincadeiras. Com Mestre Felipe, o grupo possibilitou a adaptação mais rápida de arranjos na forma de apresentar o tambor de crioula, em relação ao tempo, número de participantes na roda, controle de bebida na roda, entre outras mudanças que o novo cenário contratual exigia.

Nessas relações de disputa de poder, o tambor segue resistindo e usando diferentes táticas para se comunicar diretamente com a sociedade e divulgar as suas ideias. Sendo assim, mantém relações com pesquisadores, jornalistas, profissionais da cultura, a fim de ampliar vozes. No trecho da toada “Vila de São Vicente (Mestre Felipe, 1998), percebemos as apropriações que o grupo faz das práticas midiáticas:

Na vila de São Vicente o rádio fala toda hora,
Coreiro eu vou-me embora!
Coreiro tu me ajuda, coreiro eu vou-me embora!
Deixa a notícia rodar, coreiro eu vou-me embora!
Que eu tou junto galera, coreiro eu vou-me embora!
Eu nasci em São Vicente, coreiro eu vou-me embora!
Abaixo no Tabocal, coreiro eu vou-me embora!
E todo mundo me conhece, coreiro eu vou-me embora!
Eu sou Felipe de Sibá, coreiro eu vou-me embora!
Sou campeão de tambor, coreiro eu vou-me embora!
E deixa a notícia rodar, coreiro eu vou-me embora!
(Mestre Felipe, 1998)

A capacidade comunicativa se caracteriza como um dos elementos de diferenciação em relação aos outros dentro do circuito da cultura, que também se caracteriza por disputas de mercado, dentro de suas possibilidades. Contribui, também, para esse processo de patrimonialização/institucionalização a mediação da **Tecnicidade**, que abrange as inovações tecnológicas e a competitividade no campo cultural, e neste caso, a competência

¹⁶ Entrevista concedida por Sérgio Luís Aguiar da Costa para esta pesquisa em: 17/11/2018.

discursiva, os modos de dizer. A tecnicidade trata das estratégias de produção e comunicação desenvolvidas no cotidiano da Turma de Mestre Felipe.

Na toada acima, Mestre Felipe evoca memórias e temporalidades quando cita a “Vila de São Vicente” e “Tabocal”, povoados de São Vicente de Férrer, sua terra natal, de onde trouxe os saberes do tambor de crioula para a capital. Ele aciona uma posição de reconhecimento e respeito como Mestre de Cultura, após ter vivido o êxodo rural “todo mundo me conhece”, buscando representar em sua toada a visibilidade midiática (“o rádio fala toda hora”). Também, destaca elementos de competitividade quando se autointitula “campeão de tambor” e o reconhecimento como mestre em uma nova geração de tambozeiros, o que sugere uma consciência política, de que é fonte identitária, fonte da matriz cultural no Maranhão; e também inclui em seu processo criativo/produtivo a circulação e o consumo da prática cultural.

Baseado em saberes e práticas ancestrais, o tambor de crioula vem se reelaborando no jogo de disputas do mundo globalizado. Como forma de reconhecimento da sua importância para a manutenção de identidades, o tambor passa pelo processo de patrimonialização. Em junho de 2004, foi instituída a Lei Municipal nº. 4.349, definindo o dia 6 de setembro como o dia Municipal do Tambor de Crioula em São Luís. Em 18 de junho de 2007, o Tambor é oficialmente incluído no registro de patrimônio imaterial brasileiro pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Cultural e Artístico Nacional – IPHAN, Ministério da Cultura (MINC) e a Organização das Nações Unidas para a Educação, a ciência e a Cultura (UNESCO). Na mesma data também é comemorado o Dia do Tambor de Crioula, por meio do Projeto de Lei 1677/2007, regulamentado pela Lei Nº 13.248, de 12 de janeiro de 2016. A partir de então, o Tambor passa a ser considerado um bem cultural nacional, num plano de salvaguarda oficial do governo federal.

Ainda sobre a tecnicidade, que se refere a competências discursivas, um dos diferenciais da Turma de Mestre Felipe é o discurso de tradição, demonstrado por exemplo, na produção dos instrumentos (tambores feitos sempre de madeira e cobertos com couro de origem animal) e na defesa do Sotaque da Baixada, como explica Ricardo Sousa Galvão, consumidor do grupo e estudante de música:

Eu já venho aqui há pelo menos 4 anos... O Mestre Felipe é um dos tambores mais tradicionais de São Luís, então ele tem uma concentração muito forte de coureiros e coureiras de raiz, pessoal que realmente faz Tambor de Crioula. O tambor de Mestre Felipe não usa matraca, ele é diferente nisso, os outros grupos usam matraca pra tocar no tambor grande, mas apesar de não usar, a gente não sente falta. É muito bonito. (Entrevista pessoal, 04 dez. 2019¹⁷)

O sotaque, também chamado de ritmo, é uma das características mais marcantes para o público que acompanha a turma de Mestre Felipe nas apresentações. O grupo busca estar presente nas redes sociais digitais compartilhando ensinamentos e memória de Mestre Felipe, fotos e vídeos das apresentações, de oficinas, ensaios e reuniões, bem como faz a divulgação dos cronogramas de atividades, criando uma rede de interação imprevisível, que contempla o lugar/ o comunitário, mas também o desterritorializado, com seguidores presenciais ou não. Como diria Martín-Barbero sobre a interação dos fluxos globais com as identidades locais, por meio das técnicas contemporâneas: “é a partir daí que hoje se projetam buscas de alternativas, comunitárias e libertárias, capazes, inclusive, de reverter o sentido majoritariamente excludente que as redes tecnológicas têm para as maiorias, transformando-as em potencial de enriquecimento social e pessoal” (Martín-Barbero, 2006, p. 62).

Para entender quais sentidos são estabelecidos pelo público que assiste às apresentações e participa das festas da Turma de Mestre Felipe, recorreremos à **Ritualidade**. Segundo Martín-Barbero (2019, p.18-19), as ritualidades constituem gramáticas de ação - do olhar, do escutar, do ler, que remetem para diferentes usos sociais dos meios e às múltiplas trajetórias de leitura ligadas às condições de gosto, ao modo de consumir.

A pesquisa de campo informa que a Turma de Mestre Felipe atrai principalmente públicos ligados aos setores populares, estudantes, professores, músicos, dançarinos, profissionais do audiovisual, entre outros e veem no tambor uma forma de identificação. É possível notar que o tambor é uma prática que envolve interações presenciais (e também mediadas tecnologicamente) entre pessoas, sons e cores do espaço, estabelecendo uma vasta rede de reciprocidade, solidariedade, familiaridade e comunhão.

¹⁷ Entrevista concedida por José Ricardo Sousa Galvão para esta pesquisa em: 04/12/2019.

Considerações finais

Os sentidos do tambor de crioula se ampliaram na sociedade contemporânea. Essa manifestação tradicional, de saberes étnicos, permeada de religiosidade, oriunda das classes populares, vem se articulando como um circuito comunicacional, dotado de complexa cadeia produtiva que implica em dinâmicas políticas, econômicas, institucionais, midiáticas, tecnológicas, mediações acionadas pelos sujeitos como táticas de sobrevivência e resistência de sua cultura, considerada subalterna.

Pela investigação realizada junto ao Tambor de Mestre Felipe, e arriscamos afirmar que a situação de outros grupos é semelhante, podemos constatar que tambor de crioula é uma prática comunicacional enraizada na luta e na resistência étnica dos produtores dessa expressão cultural, que já vem se consolidando como fonte de matriz cultural e identitária para centenas de comunidades no Estado do Maranhão, o que resultou nas institucionalizações da manifestação junto ao poder público – a instituição do Dia Municipal do Tambor de Crioula em São Luís ou o tombamento como Patrimônio Nacional. Além disso, o tambor tem mobilizado atividades em economia criativa, gerando renda para a comunidade de origem e mobilizando setores como o turismo, a publicidade, as festas do calendário oficial do Estado e de municípios (São João e Carnaval, principalmente).

Porém, apesar das diversas negociações com os setores hegemônicos, das conquistas alcançadas pelo movimento cultural organizado, o tambor de crioula ainda sofre o enfrentamento do racismo, do preconceito de classe e a insuficiência das políticas públicas de cultura no cenário local. Essas dificuldades não serão resolvidas enquanto a sociedade não modificar, num processo educacional amplo, sua percepção sobre as questões étnicas e de classe em nosso país. Nesse sentido, a comunicação de massa e a comunicação popular, como a realizada pelo Tambor de Mestre Felipe, continuam sendo espaços estratégicos para a mediação de uma outra realidade – inclusiva, plural, antirracista – possível.

Referências

BENJAMIN, Roberto. **Folkcomunicação no contexto de massa**. João Pessoa: UFPB, 2000.

CANCLINI, Néstor García. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e Sair da Modernidade**. 4.ed. 4. reimpr. - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

CARDOSO, Letícia Conceição Martins. **As mediações no bumba meu boi do maranhão: uma proposta metodológica de estudo das culturas populares**. Tese (Doutorado em Comunicação Social) –Faculdade de Comunicação Social – FAMECOS, PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL – PUCRS. Porto Alegre, 2016.

CARDOSO, Letícia Conceição Martins; SOUSA, Nádia Barros de; GONÇALVES, Thalia França. Aspectos do consumo e dos produtos no tambor de crioula do Maranhão: aplicação do protocolo teórico-medotológico das mediações. **Anais da XIII Conferência Brasileira de Comunicação Cidadã** – Comunicação, Direitos e Diversidade. 21 a 23 de novembro de 2018. São Luís – Maranhão.

CEVASCO, Maria Elisa; DELLA SANTA, Roberto. Apresentação - Centenário de Raymond Williams: o legado do materialismo cultural. **Crítica Marxista**, Campinas, SP, v. 29, n. 54, p. 45–48, 2022. Disponível em: <https://econtents.sbu.unicamp.br/inpec/index.php/cma/article/view/18872>. Acesso em: 30 maio. 2026.

FERRETTI, Sergio F. (Organizador). **Tambor de Crioula: ritual e espetáculo**. 3ª ed. São Luís: Comissão Maranhense de Folclore. 2002.

FERRETTI, Sergio F. **Registro do Tambor de Crioula: política de salvaguarda de bens da cultura imaterial no Brasil**. 29a Reunião Brasileira de Antropologia. Natal – RN. Ago 2014.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis,RJ: Vozes, 2000.

IBGE. Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua Anual – PNADC/A, Tabela 6408: População residente, por sexo e cor ou raça 2012 a 2021. Disponível em: <<https://sidra.ibge.gov.br/pesquisa/pnadca/tabelas>> Acesso dia: 12/12/2022.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. A teoria barberiana da comunicação. **Revista Matrizes**. São Paulo. V. 12 - Nº 1 jan/abr. 2018. p. 39-63

MARTÍN-BARBERO, JESÚS. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Tradução de Maria Immacolata Vassallo de Lopes. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2008.

MARTÍN_BARBERO, Jesús. Técnicas, identidades, alteridades: mudanças e opacidades da comunicação no novo século. In: MORAES, D. (Org.). **Sociedade midiaticizada**. Rio de Janeiro: Mauad, 2006. p. 51-79.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Dos meios às mediações: 3 introduções. **Revista Matrizes**. V.12 - Nº 1 jan./abr. 2018 São Paulo - Brasil. p.9-31.

MESTRE Felipe. **Tambor de Crioula do Mestre Felipe**. São Luís: Laborarte, 1998. CD.

SILVA, Wellington; BARBOSA, Zulene. A questão do desenvolvimento do Maranhão e a transparência pública como fator de desenvolvimento regional. Anais da IX Jornada Internacional de Políticas Públicas. 20 a 23 de agosto de 2019. São Luís – Ma. Disponível em: <https://basedeconhecimento.cgu.gov.br/server/api/core/bitstreams/d3b840cb-c66d-45e0-b26a-1066cf70ebd3/content>. Acesso em: 22 maio. 2026.

TRIGUEIRO, Osvaldo. A espetacularização das culturas populares. **Revista Internacional de Folkcomunicação**, [S. l.] v. 3, n. 5, 2005. Disponível em: <https://revistas.uepg.br/index.php/folkcom/article/view/18642>. Acesso em: 28 maio. 2026.

Entrevistas:

Entrevista concedida para esta pesquisa por COSTA, Sérgio Luís Aguiar da. São Luís: 17/11/2018.

Entrevista concedida para esta pesquisa por ESPÍNDOLA, Benedita. São Luís: 04/12/2019.

Entrevista concedida para esta pesquisa por PEREIRA, Raimundo Militão. São Luís: 17/11/2019.

Entrevista concedida para esta pesquisa por GALVÃO, José Ricardo Sousa. São Luís: 04/12/2019.