



**A PRODUÇÃO CULTURAL DO BUMBA MEU BOI DE MARACANÃ
EM SÃO LUÍS - MA**



UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO – UFMA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS – CCH
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS – PPGCSOC
DOUTORADO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

KÉSSIA ROSARIA DE SOUSA

A PRODUÇÃO CULTURAL DO BUMBA MEU BOI DE MARACANÃ EM SÃO LUÍS-MA

SÃO LUÍS

2020

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO–UFMA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS – CCH
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS –PPGCSOC
DOUTORADO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

KÉSSIA ROSARIA DE SOUSA

A PRODUÇÃO CULTURAL DO BUMBA MEU BOI DE MARACANÃ EM SÃO LUÍS-MA

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Maranhão, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutora em Ciências Sociais

Orientador: Prof. Dr. Paulo Fernandes Keller

SÃO LUÍS

2020

KÉSSIA ROSARIA DE SOUSA

A PRODUÇÃO CULTURAL DO BUMBA MEU BOI DE MARACANÃ EM SÃO LUÍS-MA

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Maranhão, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutora em Ciências Sociais

Orientador: Prof. Dr. Paulo Fernandes Keller

Defendida em: __/__/2020

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Paulo Fernandes Keller (UFMA – Presidente)

Prof.Dr.Carlos Benedito Rodrigues da Silva (UFMA-Avaliador Interno)

Prof^a.Dr^a. Mundicarmo Maria Rocha Ferreti (UFMA - Avaliador Interno)

Prof. ^aDr^a. Marilande Martins Abreu (UFMA - Avaliador Externo)

Prof.Dr.Arinaldo Martins de Sousa (UFMA- Avaliador Externo)

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Núcleo Integrado de Bibliotecas/UFMA

ROSARIA DE SOUSA, KESSIA.

A PRODUÇÃO CULTURAL DO BUMBA MEU BOI DE MARACANÃ EM
SÃO LUÍS-MA / KESSIA ROSARIA DE SOUSA. - 2020.

281 f.

Orientador(a): PAULO FERNANDES KELLER.

Tese (Doutorado) - Curso de História, Universidade
Federal do Maranhão, SÃO LUIS, 2020.

1. BOI DE MARACANÃ. 2. BUMBA MEU BOI. 3. PRODUÇÃO
CULTURAL. I. FERNANDES KELLER, PAULO. II. Título.

Dedico ao menino de olhos negros que encanta os meus dias.

AGRADECIMENTOS

No meio desse turbilhão de notícias estranhas e ruins, desse longo ano de 2020, a finalização deste trabalho é uma grande conquista. Pois além de simbolizar o fechamento de um ciclo de estudos, me permite tratar sobre uma das maiores manifestações da cultura popular maranhense. Diante disso, agradeço a Deus, por estar ao meu lado em todos os caminhos que percorri.

Aos meus pais, Maria e Antônio, pelos ensinamentos e amor a mim dedicados.

Ao meu companheiro, Renato Filho, pela parceria de todas as horas e por abdicar uma parte de si para que esse trabalho fosse realizado. Foram dias difíceis, e o seu apoio foi fundamental para vencer as tempestades. Amo-te

Ao meu filho Renato Neto, pelo abraço fortalecedor que me fez sempre seguir em frente. Mamãe te ama imensamente.

À Universidade Federal do Maranhão, por proporcionar o meu crescimento tanto intelectual quanto humano nesses mais de doze anos.

Ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, representados na figura de seu corpo docente. Grata pela compreensão e pelo conhecimento compartilhado.

Ao meu orientador, pela orientação, pela paciência e pelo apoio.

Aos diretores e brincantes do Boi de Maracanã, em especial, a George e Lavínia, que abriram as portas para a realização dessa pesquisa.

Agradeço a Capes (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) pela concessão de bolsa durante o período de execução da pesquisa.

A todos aqueles que diretamente ou indiretamente contribuíram para a realização desse trabalho, minha gratidão.

A arte existe porque a vida não basta.

(Ferreira Gular)

RESUMO

A presente tese tem como foco a discussão sobre a produção cultural do Bumba Meu Boi em São Luís do Maranhão, em especial, o Boi de Maracanã, um dos grupos mais antigos do estado. Analisando o processo sociocultural de elaboração de conhecimentos, categorias e práticas, assim como as relações sociais e culturais que são dadas nessa produção, e tomando como base os estudos de autores da Sociologia e da Antropologia, o seguinte estudo de caso apresenta o contexto histórico do Bumba Meu Boi no Maranhão, que deixou em seu passado a posição de perseguido pela política e pela elite colonial e alcançou um dos mais altos espaços de representação de poder no estado, que enquanto manifestação híbrida, gerada no berço da cultura popular, é dinâmica e imbuída de criatividade própria, que não se mantém restrita ou isenta do contexto produtivo, gerado a partir dos variados atores e processos, da incorporação e manifestação da arte, da cultura e da religiosidade maranhense. Tais eixos se arrolam e formam uma pluralidade artística em que os papéis e as relações construídas são múltiplas e ultrapassam a esfera da celebração.

Palavras-chave: Produção Cultural. Bumba Meu Boi. Boi de Maracanã

ABSTRACT

This thesis focuses on the discussion of the cultural production of Bumba Meu Boi in São Luís do Maranhão, in particular, the Boi de Maracanã, one of the oldest groups in the state. Analyzing the socio-cultural process of elaborating knowledge, categories and practices, as well as the social and cultural relations that are given in this production, and based on the studies of authors from Sociology and Anthropology, the following case study presents the historical context of the Bumba Meu Boi in Maranhão, which left in its past the position of being pursued by politics and the colonial elite and reached one of the highest spaces of power representation in the state, which as a hybrid manifestation, generated in the cradle of popular culture, is dynamic and imbued with its own creativity, which does not remain restricted or exempt from the productive context, generated from the various actors and processes, from the incorporation and manifestation of art, culture and religiosity in Maranhão. Such axes are listed and form an artistic plurality in which the roles and relationships built are multiple and go beyond the sphere of celebration.

Keywords: Cultural Production. Bumba Meu Boi. Boi de Maracanã

LISTA DE SIGLAS

CAEMA – Companhia de Saneamento Ambiental do Maranhão

CEPRAMA– Centro de Produção Artesanal do Maranhão

DOEMA– Diário Oficial do Estado do Maranhão

IBRAM –Instituto Brasileiro de Museus

IPHAN –Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

UFMA– Universidade Federal do Maranhão

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1-Barracão do Boi de Maracanã

Figura 2-Altar do Barracão do Boi de Maracanã

Figura 3-Estatueta de bronze do touro Ápis

Figura 4-Boi Garantido e Caprichoso

Figura 5-Não virão à cidade

Figura 6-Um ensaio do Boi no céu

Figura 7-Licenciados até agora, 13 brincadeiras de bumba meu boi

Figura 8-Imagem de São João Bordada no Couro do Boi

Figura 9-O Bumba Meu Boi do sotaque de Orquestra

Figura 10-Bumba Meu Boi Sotaque da Baixada

Figura 11-Pandeireiros do Boi de Maracanã

Figura 12-Caboclo de Fita do Boi de Axixá

Figura 13-Chagas- amo do Bumba Meu Boi da Maioba

Figura 14-Vaqueiros do Bumba Meu Boi

Figura 15-Pai Francisco do Boi de Nina Rodrigues

Figura 16-Catirina e Caboclo de Fita do Bumba Meu Boi

Figura 17-Rajados do Bumba Meu Boi

Figura 18-Índias do Bumba Meu Boi de Nina Rodrigues

Figura 19-Caboclo de Pena

Figura 20-Burrinha do Bumba Meu Boi

Figura 21-Cazumbá

Figura 22-Placa do Barracão do Boi de Maracanã

Figura 23-Esquema da estrutura Interna da Sede do Boi de Maracanã

Figura 24-Estrelas de Davi na estrutura arquitetônica do Barracão

Figura 25-Altar de São João do Boi de Maracanã

Figura 26-Boi com couro encoberto por tecido

Figura 27-Foto emoldurada de Humberto de Maracanã no Altar Principal do Barracão

Figura 28 Fotos Emolduradas dos Guerreiros Antigos do Boi de Maracanã

Figura 29-Parte Interna do Museu

Figura 30-Capela no barracão do Boi de Maracanã

Figura 31-Pandeiros guardados em sala no Barracão do Boi de Maracanã

Figura 32-Esquema das etapas da celebração do Boi de Maracanã

Figura 33-Brincantes do Boi de Maracanã

Figura 34-Reunião da diretoria do Boi de Maracanã

Figura 35- Esquema de Agentes de Produção do Boi de Maracanã

Figura 36: Humberto do Maracanã e a cantora Alcione

Figura 37- Humberto do Maracanã candidata a vereador nas eleições de 1982

Figura 38-Vela e Bebida ofertada a entidades no Barracão do Boi de Maracanã.

Figura 39-Estrutura organizacional da Diretoria do Boi de Maracanã

Figura 40-Placas informativas na parede da sede do Boi de Maracanã

Figura 41-Termo de Compromisso

Figura 42-Cachaça Guarnicê

Figura 43-CD saudade de São João com logomarca de patrocinadores

Figura 44-Chamada para lançamento do DVD O Guriatã

Figura 45-Índia do Bumba Meu Boi de Maracanã

Figura 46-Vaqueiros e amo do Boi de Maracanã.

Figura 47-caboclo de pena do Boi de Maracanã

Figura 48-Caboclo de fita do Boi de Maracanã

Figura 49-Negro Chico do Boi de Maracanã

Figura 50-Índias do Boi de Maracanã e Boi da Maioba

Figura 51-Caboclo de Pena do Boi da Maioba e Maracanã

Figura 52-Esquema de etapas para montagem de indumentárias

Figura 53-Elaboração do Molde para produção de indumentária

Figura 54-Fixação de janelas em faixa de tecido elástico

Figura 55-Acabamento da indumentária feito à mão

Figura 56-Matraqueiros do Boi de Maracanã

Figura 57-Matraca do Boi de Maracanã.

Figura 58-Pandeiros para manutenção na sede do Boi de Maracanã

Figura 59-Pandeiro de Couro e Pandeiro de Pele do Boi de Maracanã

Figura 60-Toadas do Boi de Maracanã em 2018

Figura 61-Pandeiros do Boi de Maracanã

Figura 62-espço do Barracão preparado para o ensaio redondo do Boi

Figura 63- Radiola “Sofrência do Som” no Barracão do Boi de Maracanã

Figura 64-Ribinha apresentando as novas toadas da temporada de 2018.

Figura 65-Estrutura de Palco no Terreiro do Boi de Maracanã

Figura 66-Apresentação do grupo Boi de Orquestra Brilho da Ilha no Batizado do Boi de Maracanã.

Figura 67-Apresentação de Dança Portuguesa no Batismo do Boi de Maracanã (2018)

Figura 68-Apresentação de Cacuriá no Batizado do Boi de Maracanã

Figura 69-Padrinhos no Batizado do Boi de Maracanã

Figura 70-Mourão do Boi de Maracanã

Figura 71-Brinquedos e Mourão adornado

Figura 72-Convite para a Morte do Boi de Maracanã

Figura 73-Derrubada do Mourão

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	17
1.1	O caminho em direção ao objeto: seguindo o som das matracas	24
1.2	Juntando as ferramentas: métodos e técnicas	28
1.3	O encontro com o Boi de Maracanã	41
2	CULTURA E SOCIEDADE	50
2.1	A sociedade e suas dimensões: contemplando a cultura	53
2.1.1	Cultura popular: o tradicional e o moderno	62
2.1.2	Manifestações culturais: arte e artesanato	72
3	BUMBA MEU BOI DO MARANHÃO: celebração plural escrita na história do estado	81
3.1	Raízes da manifestação cultural do Bumba meu boi	82
3.1.1	Construção histórica do Bumba Meu Boi do Maranhão	92
3.2	O Bumba Meu Boi enquanto manifestação cultural plural	106
3.2.1	Os sotaques	108
3.2.2	A religiosidade	114
3.2.3	A arte e o artesanato	118
3.2.4	A conjugação dos tempos e das relações: tradicional e moderno	132
4	PRODUÇÃO CULTURAL DO BUMBA MEU BOI DE MARACANÃ	142
4.1	O lugar de produção	148
4.2	Periodicidade da Produção	159
4.3	Agentes e processos de produção	164
4.3.1	Os principais agentes de produção	176
4.3.2	Agentes secundários de produção: o Estado e o setor privado	188

4.4	A produção artística/artesanal	200
4.4.1	O artesanato	201
4.4.2	A música	220
4.4.3	A dança	228
4.4.4	Composição teatral	230
5	A CELEBRAÇÃO: o boi é arte, é festa e é religião.	232
5.1	Preparando o Boi para os terreiros: o ensaio e batismo do Boi	232
5.2	O Boi sai do Barracão e invade a cidade: as apresentações do período junino	243
5.3	A última etapa do ciclo: a morte do Boi	246
	CONCLUSÃO	253
	REFERÊNCIAS	259
	ANEXOS	269

1 INTRODUÇÃO

A imagem do Boi, reproduzida parcialmente na capa deste trabalho, é uma das primeiras fotografias que registrei no mês de junho de 2018, período que iniciei as atividades de campo na sede do Boi de Maracanã. Tal representação traz enquanto pano de fundo o tecer da história de um dos grupos de Bumba Meu Boi mais antigos do Maranhão.

As tramas dessa história são tecidas por um conjunto de atores e revelam, à primeira vista, a beleza singular da figura central de uma das mais importantes manifestações culturais brasileiras. Essa figura que faz parte de nossas festas populares, aqui, abre a caixa de significados e sentidos que nos permite ir além e contemplar as tramas da música, do teatro e da dança, presentes em sua produção cultural.

A trama social que constrói o Bumba Meu Boi é formada por todos aqueles que, nas últimas décadas, se dedicaram a continuidade desta celebração, não permitindo que esta fosse lançada ao esquecimento. No Maracanã, ela se confunde com a história de Humberto Barbosa Mendes, o amo que comandou o grupo por mais de 40 anos. Humberto do Maracanã ou “Guriatã”, assim era conhecido aquele que foi considerado o alicerce do grupo durante os anos que o comandou e que ainda hoje é uma das estruturas centrais que o move. A primeira impressão que tive ao entrar na sede da Associação Cultural do Boi de Maracanã foi a memória de Humberto presente nas homenagens prestadas pelos integrantes, nas histórias e nos ensinamentos partilhados.

Humberto Barbosa Mendes nasceu em 2 de novembro de 1939, era casado e pai de 22 filhos. A história de Humberto se divide em dois lugares, pois nasceu no Maracanã, e ainda criança, com a morte da mãe, mudou-se para a Maioba, onde foi criado por sua avó paterna e tias. A infância de Humberto é descrita da seguinte maneira:

Sua infância foi de menino pobre, mas, o que parece, imensamente feliz, pois sempre teve muita liberdade para brincar, correr e nadar por campos e rios do Maracanã e da Maioba. Estudou as primeiras letras na Maioba, onde cursou até a 8ª série, concluindo o segundo grau já adulto. (MENDES, 2015)

O contato de Humberto com o Bumba Meu Boi se deu desde a infância, a partir da brincadeira do Boizinho¹ de “criança” e de “cofo”, montado por ele e amigos na Maioba. (PAPETE, 2015). Os garotos cobravam cinco cruzeiros pelas apresentações e usavam esse dinheiro para comprar doces e amendoins. Em certo dia, uma senhora do bairro lançou-lhes um desafio: eles deveriam fazer uma apresentação de Bumba Meu Boi, e nesta apresentação, as crianças deveriam levar uma burrinha e um cantador com uma toada de sua própria composição. A missão foi cumprida e, depois de alguns anos, a composição de toadas começou a fazer parte da vida de Humberto. Feitas em ritmo de brincadeira, o menino criava toadas para os familiares, apresentando nas letras situações do cotidiano.

Fez sua primeira toada aos doze anos, ganhando cinco cruzeiros da época em apresentações, nas quais já demonstrava sua imensa capacidade de compor e cantar, mesmo que, segundo ele, sendo sua vontade seguir na vida como sambista, tal sua identificação com o gênero. (PAPETE, 2015)

As histórias de Humberto e do Boi de Maracanã se cruzaram a partir dos quatorze anos, período que se mudou para o Maracanã, lugar onde passaria o resto de seus dias até seu falecimento. No Maracanã, envolveu-se com o samba² e frequentava ensaios de Bumba Meu Boi, tocando pandeiro. Mesmo que, a princípio não tenha almejado envolver-se com o Boi de Maracanã, Humberto tornou-se uma das peças-chave e certamente a de maior destaque para o seu crescimento e fortalecimento, fazendo-o alcançar a projeção que tem hoje.

¹ Um Bumba Boi improvisado pelas crianças feito de cofo (cesto confeccionado à base de palha de palmeira) e palhas de bananeira, usado em brincadeiras.

² Em relatos e registros sobre Humberto, é bastante presente a sua relação com o samba. Ele chegou a fundar a escola “Maracanã do Samba”, na companhia de amigos.

No dia 15 de janeiro de 2015, o Guriatã, nome concebido a Humberto por designar um pássaro que imita o canto de outros (seguindo a prática comum dos amos de Bumba Meu Boi que recebem nomes de pássaros), deu seu último canto em vida. Esse acontecimento marcou a cidade por perder um de seus amos mais valorosos e ao Brasil por perder um de seus mestres da cultura popular.

O Boi de Maracanã teve suas raízes históricas enquanto Boi de promessa, denominado assim por ser realizado como agradecimento a São João por uma graça alcançada. Por conta disso, as apresentações não foram sempre feitas de forma regular, pois aquele que arcava com os custos da festa, o pagador da promessa, às vezes, não alcançava condições financeiras para fazer o Boi acontecer todos os anos. (CARVALHO, 1995)

Durante anos, o Boi encarou períodos de paralisações e retomadas. Como Boi de Promessa, foram muitos os seus donos (assim eram chamados aqueles que organizavam a festa). Em 1955, foi comandado por Zé Martins e recebeu o nome de “Flor Nascente”. Nessa época, o cantador era Ângelo Reis e Humberto apenas acompanhava o grupo. Com uma interrupção nos anos de 1957, 1958 e 1959, o grupo retomou suas apresentações em 1960. Nesse ano, o Boi foi organizado por um conjunto de pessoas, por isso foi nomeado de “União do Povo”. Os vários amos se dividiram nas tarefas de organização e com os custos da festa. (CARVALHO, 1995; MENDES, 2015.)

Depois de 1960, o grupo enfrentou outros períodos de interrupção, sendo retomada a ideia de sua organização por um grupo coletivo em 1969. Em 1971, voltou a ser realizado como Boi de promessa, ou seja, com apenas um amo. A continuidade definitiva de sua organização enquanto grupo deu-se em 1973. Foi quando o Boi passou de ser feito por um dono e tornou-se um movimento coletivo. Em 1979, aconteceu a legalização da “Associação Recreativa e Beneficente de Maracanã”. Entre esses anos, Humberto Barbosa Mendes começou como cantador do Boi em 1973. Até então suas primeiras toadas eram parecidas com ritmo de

samba, mas com o tempo, aprimorou-se com o sotaque de matraca quando o Boi já era uma organização coletiva. Nesse período, dividia a cantoria com demais cantadores e, em 1981, passou a ser o principal cantador do grupo (CARVALHO, 1995; MENDES, 2015).

Durante os quarenta anos que comandou o Boi de Maracanã, também conhecido como Batalhão de Ouro,³ Humberto conseguiu sensibilizar diversas pessoas e entidades na construção de um grupo diverso. Envolvendo participantes de vários bairros de São Luís, por onde passava, o grupo agregava um grande conjunto de pessoas, principalmente nos arraiais feitos aos quatro cantos da cidade.

O Boi de Maracanã hoje é reconhecido pelos brincantes e demais grupos de Bumba Meu Boi como um dos maiores grupos do Maranhão de sotaque da Ilha. Sua grandeza não vem apenas pela quantidade de integrantes, indumentárias e instrumentos, mas também da representatividade social que obteve ao longo dos anos. O grupo faz parte do arcabouço histórico do Maranhão, pois reflete os elementos que compõem a nossa cultura e história. Mas por que, entre os mais variados grupos de Bumba Meu Boi, escolhi o de Maracanã como objeto?

A escolha se deu basicamente por motivos que envolvem a forma social do grupo, as experiências e a representatividade. Quanto à forma social, me refiro ao modo de celebrar. Alinhado aos grupos tradicionais da Ilha, também conhecidos como sotaque de matraca, o Boi de Maracanã faz da tradição uma de suas marcas, e busca alterar o mínimo possível de seus modos de fazer. Por envolver uma composição diversa, formada tanto pelo poder de agregar pessoas através da facilitação de acesso à participação de brincantes e do público, quanto pela pluralidade artística, tal grupo possibilita melhor compreensão de toda a dinâmica produtiva desta celebração.

³ Um dos nomes ao qual Humberto se referia ao grupo do Bumba Boi de Maracanã, provavelmente, devido a sua grande representação e número de integrantes.

As experiências, nesse contexto, envolvem o contato que tive com o Boi de Maracanã, em vivências particulares que incluem memórias de infância, lugares de trabalho, conhecimentos adquiridos e a possibilidade de acesso ao grupo através de um colega da universidade, circunstâncias que viabilizaram a execução da pesquisa.

Quanto à representatividade, conforme já apontado, trata-se de um dos mais conhecidos, maiores e antigos grupos de Bumba Boi do Maranhão. De grande renome, possui estrutura relacional efetiva com os setores de fomento à cultura. Tais fatores proporcionaram a melhor visibilidade da complexidade de como este grupo se organiza, se relaciona com as esferas sociais e executa a sua produção cultural.

Nessas condições, o Bumba meu Boi é considerado, nesta pesquisa, como uma celebração plural. Entende-se como celebração o ato de caráter festivo e comunitário, que foge das ações comuns do cotidiano e envolve todo o grupo e todos os que dele participam. A celebração envolve ainda um caráter ritualístico que apresenta gestos, símbolos e modos de fazer que são comuns, recorrentes e repletos de significados. A pluralidade da celebração do Bumba Meu Boi envolve a conjugação das artes, das relações e significações que nela estão presentes. Sua composição artística inclui a música, o artesanato, a dança e o teatro, que se unem e dão forma a celebração. Em suas relações, atuam agentes que trabalham diretamente na produção e nas atividades de apoio, sejam estes da própria comunidade ou de setores estatais e empresariais. As significações incluem o conjunto de expressões culturais, artísticas, religiosas e lúdicas.

Por vezes, pouco se é dado conta ao conjunto de ações e práticas de organização e produção que estão por trás daquilo que está ao alcance dos olhos. Ou seja, pouco se sabe da trajetória daquele grupo, dos processos e sobre aqueles que por inúmeros motivos optaram por congregar seu tempo, sua dedicação para fazer o Boi acontecer. Diante disso, torna-se imperativo conhecer os indivíduos que fizeram e que hoje fazem parte de sua produção coletiva.

Por esses motivos, e diante das mais variadas possibilidades de pesquisa que o Bumba Meu Boi proporciona, escolhi como foco central desta pesquisa investigar e analisar a produção cultural do Bumba Meu Boi, em especial, o Bumba Meu Boi de Maracanã como prática social da cultura popular maranhense.

Seguindo este foco, as questões que nortearam a pesquisa são: como se dá a produção cultural do Bumba Meu Boi de Maracanã enquanto prática social da cultura popular maranhense? Quais os processos, etapas e agentes envolvidos em sua produção? Como expressões artísticas são por ela incorporadas? Quais os sentidos e significados dados a essa manifestação a partir do seu lugar de produção, o seu contexto e as relações estabelecidas entre os agentes envolvidos?

Para o cumprimento destes objetivos, foram estabelecidos os seguintes passos: identificar os processos de organização, as etapas e os agentes envolvidos na produção cultural do Bumba Meu Boi de Maracanã, pautar sua produção cultural a partir das relações estabelecidas com os setores de apoio estatais e empresariais, investigar o seu processo de incorporação das mais variadas expressões artísticas, os significados e sentidos que são dados para essa produção. Serão ainda considerados os processos sociais de organização, elaboração de conhecimentos, categorias e práticas dos indivíduos que participam de todo processo produtivo, suas experiências, a construção de papéis sociais que constituem relações e laços, assim como tal eixo se arrola com as variedades artísticas, sociais, culturais e religiosas presentes na sociedade.

Com essa investigação, pretendo mostrar que o Boi de Maracanã reflete, em sua produção, um conjunto múltiplo de expressões que são intrínsecas ao seu contexto e aos indivíduos que formam tal celebração e que, em sua edificação, são encontrados múltiplos papéis e relações que ultrapassam a esfera desta manifestação. Desse modo, anseio ainda contribuir com o processo de construção de conhecimento a respeito da manifestação cultural do Bumba Meu Boi, que, segundo Câmara Cascudo, é a mais brasileira das manifestações culturais. Em

especial, o Boi de Maracanã, fornecendo elementos que permitam melhor compreensão dos processos envolvidos em sua produção, as relações e a riqueza de elementos que compõem essa manifestação popular que guarda um passado-presente-futuro e que se mostra sempre mutável diante das demandas dos diversos setores sociais.

Para melhor compreensão do assunto abordado, o trabalho foi organizado a partir da apresentação inicial de elementos referentes aos caminhos traçados que levaram a escolha do objeto de pesquisa. As características mais gerais, conceituais, no intuito de apresentar o entendimento da sociedade, da cultura e da arte, também foram abordadas até alcançar a análise de elementos mais específicos que tratam sobre a trajetória do Bumba Meu Boi no Maranhão, e a análise dos dados direcionados à produção cultural do Boi de Maracanã.

A tese está estruturada em cinco partes. Na primeira, de caráter introdutório, são apresentados os caminhos que me conduziram até o objeto de estudo, que envolvem os relatos de experiências pessoais e profissionais. Os primeiros contatos com o Boi de Maracanã, como se deu tal processo, quais os agentes facilitadores, e as impressões e demais observações que foram feitas em campo, finalizando com o arcabouço teórico e metodológico utilizado na pesquisa.

A segunda parte consiste na revisão da literatura, dos conceitos centrais da pesquisa que se estende desde o entendimento da sociedade até alcançar o âmbito cultural, da compreensão do campo da cultura e da arte, sendo a primeira, elemento central da pesquisa.

No terceiro capítulo, são inicialmente traçadas características gerais do Bumba Meu Boi em suas raízes históricas, lendas, personagens, variedades, conjuntos, até alcançar sua manifestação no Maranhão, pontuando aspectos da história do Bumba Meu Boi no estado que perpassa por um contexto de perseguição e depois de elevação como símbolo cultural. Segue no mesmo capítulo, a

construção da pluralidade da manifestação cultural do Bumba Meu Boi, a religiosidade, as artes, os sotaques, relações e temporalidades.

O capítulo quatro trata essencialmente da Produção Cultural do Boi de Maracanã. *A priori*, é apontado o que se entende por produção cultural e quais os elementos que serão considerados nessa relação social de produção. *A posteriori*, inicia-se a análise a partir do local, estendendo aos agentes e processos produtivos da arte e do artesanato.

Finaliza-se, no último capítulo, a celebração como conjunto resultante e que faz parte da produção. São apresentados os relatos e as observações sobre os sentidos presentes na festa, as motivações e as relações dadas naquele contexto.

Como toda história possui um início, minha relação com o Bumba Meu Boi surgiu em situações não esperadas e, aos poucos, as experiências tanto acadêmicas quanto pessoais me fizeram seguir nesta direção.

1.1 O caminho em direção ao objeto: seguindo o som das matracas

Quando as noites se fechavam, estilhaçando-se em estrelas por cima da cidade adormecida, ouvia-se o som compassado das zabumbas, das matracas e dos maracás, madrugada adentro (...) (Os Tambores de São Luís – Josué Montelo).

A ampliação da produção mercantil escravocrata na capital da Província do Maranhão voltada para o mercado externo ocorreu desde o século XVIII quando o sistema agroexportador tinha como principais produtos, o algodão e o arroz. A abertura dos portos ao mercado internacional também proporcionou maior crescimento e a entrada de estrangeiros na cidade. Tais acontecimentos levaram ao crescimento da província, e assim ocorreu o aumento do número de habitantes, tanto escravos destinados a trabalhar na lavoura e habitar os centros urbanos para cumprir a demanda da capital, quanto imigrantes europeus que eram, em sua maioria, portugueses. (SANTOS, 2015)

Paralelo ao crescimento da cidade estava o escravo submetido à violência e às humilhações do regime escravocrata. Para amenizar sua condição, utilizavam variados mecanismos de resistência, como as transgressões vistas por Diniz (2005) como meio de ratificar sua condição humana e demonstrar que possuíam necessidades não só biológicas, mas também culturais e emocionais, que eram menosprezadas pelo poder instituído.

Como aponta Diniz (2005), os escravos criavam espaços de sociabilidade, resistindo à dominação imposta. A ordem pública tentava mediar a relação do escravo com a cidade, impondo-lhe, reprimindo-lhe, mas o escravo não se calava, dialogava na forma que podia: com o corpo, com as mãos, com palavras, com o uso da violência; enfim, transgredindo, para demonstrar a sua capacidade de dialogar e resistir à ordem instituída. O espaço público era a melhor forma de manifestar a sua não sujeição.

É sobre tal contexto que é escrito o romance, *Os tambores de São Luís*, publicado em 1975, quase um século após a escravidão. Na obra, o escritor maranhense, Josué Montelo, faz um diálogo com o passado, apresentando os dramas humanos presentes durante a escravidão no final do século XIX. Entre estes dramas, está a marca da resistência, expressa em manifestações culturais, como o Bumba Meu Boi e o Tambor de Mina.

Com as palavras de Josué Montelo, inicio a explicação de como o Bumba Meu Boi de Maracanã tornou-se meu objeto de pesquisa. Esse cenário noturno descrito no romance *Os Tambores de São Luís* me fez lembrar que, quando criança, ouvia do meu quarto um som longínquo e intrigante vindo a duas quadras. Certamente era da Mercearia do senhor Charles Brown, comerciante bastante conhecido no bairro do João de Deus que, no período junino, realizava festas em comemoração a São João.

Em determinando dia, a convite da minha avó, acompanhei-a em uma dessas festas e o som misterioso que ouvia do quarto me causava intriga revelou-se na batida de tambores e matracas em um jogo de cores e sons, era o Bumba Meu Boi. Recordo que essa celebração movimentava o bairro. Crianças, jovens e idosos se direcionavam até ao local e se deparavam com diversos grupos folclóricos, esbanjando um encanto de cores, de sons e de bailados.

A obra de Josué Montelo, publicada em 1975, quase um século após a escravidão, e tão distante daqueles meados da década de 1990, em que o Bumba Meu Boi foi a mim apresentado, se fez e se faz atual, pois revela um panorama de detalhes de manifestações culturais que nos permite transitar no tempo. Na obra, o autor faz um diálogo com o passado, apresentando os dramas humanos presentes durante a escravidão no final do século XIX. Nesses dramas, as manifestações culturais, como o Bumba Meu Boi e o Tambor de Mina, eram símbolos de resistência, de persistência, ligado às contradições sociais do período.

Os estudos culturais estão presentes ao longo de minha trajetória acadêmica. O meu primeiro contato experiencial com a pesquisa foi enquanto bolsista de iniciação científica do curso de História da Universidade Federal do Maranhão, através da análise de aspectos da cultura nórdica, refletidos na literatura do século XIII, ligadas à saga heroica do guerreiro Siegfried. Tal experiência foi alargada na análise da formação territorial das profissionais do sexo nas BR's de São Luís, que foi meu trabalho de conclusão do curso de Licenciatura em Geografia da Universidade Estadual do Maranhão, no qual me dediquei a estudar o conjunto de simbolismos e lutas de poder que envolvem a formação de um território. Nessa etapa, os dramas sociais e os simbolismos me levaram a outro patamar de reflexão, fugindo um pouco da literatura e contemplando mais o cotidiano, as práticas culturais cotidianas daquelas mulheres.

Durante o ano de 2010, trabalhei como estagiária na função de guia de acervo no Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho, conhecido como Casa

da Fésta (palavra formada pela compilação de Fé e festa). Nesta fase, as conjugações múltiplas das contradições e celebrações culturais do Maranhão vieram a fazer parte do meu cotidiano. Foi um período gratificante por me permitir conhecer e compartilhar com visitantes de todo o mundo um pouco de nossa cultura e foi nesse ambiente que conheci com maior riqueza de detalhes o contexto histórico da origem do Bumba Meu Boi, dos vários personagens e os grupos que o compõem.

O artesanato, manifestação cultural que envolve habilidades, simbologias, sentimentos, tornou-se meu objeto de reflexão a partir do desenvolvimento de um estudo em 2012, em parceria entre o Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA) e Instituto Maranhense de Estudos Socioeconômicos e Cartográficos (IMESC), onde fui assistente de pesquisa e cujo objetivo era traçar as cadeias de Produção e Comercialização de Produtos Florestais Não Madeireiros na Microrregião dos Lençóis Maranhenses. Nessa etapa, as contribuições advindas dos diálogos com a história, literatura, a geografia e a sociologia já me conduziram a uma relação com um olhar diferenciado sobre o artesanato e as manifestações culturais em seus sentidos e experiências. Embora o estudo tivesse como foco a análise econômica daquela produção, o simbolismo envolto naquela prática me saltava aos olhos.

Desse modo, através do estudo do artesanato à base de fibra de buriti, imerso em um contexto social bastante desigual, fui levada não só a refletir sobre as condições de vida dos artesãos e artesãs, às diversificadas etapas que são utilizadas na produção de uma peça, à riqueza de detalhes, aos medos com a diminuição no fornecimento de matéria-prima, às dificuldades presentes nas cooperativas e associações, ao brilho no olhar e ao orgulho com que as artesãs expunham suas peças, mas também aos inúmeros sentidos e significados em suas dimensões culturais presentes na produção e comercialização, além da interação e da formação de discursos.

E foram esses fatores que me levaram a estudar o artesanato a partir de uma abordagem sociológica e foi esse o ponto de partida ao ingressar no Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais, dar continuidade a análise da Produção Artesanal de fibra de buriti. Porém, diante de problemas particulares e de saúde, tal estudo tornou-se inviável. E foi durante o mês de junho, quando o Bumba Meu Boi brilha nos arraiais da cidade, já na angústia de definir qual caminho trilhar, em uma conversa com meu orientador, em que falávamos sobre a pesquisa, o Bumba Meu Boi mostrou-se como possibilidade de pesquisa. Agora, não eram apenas os seus sons que me intrigavam, mas também aqueles que estavam por trás daquele som e daquelas cores, dos instrumentos, das pessoas e dos processos que o faziam acontecer. À primeira vista, a intenção era analisar sua produção artesanal, depois de experiências no campo, senti a necessidade de ampliar esse conjunto, o que me fez chegar à análise de sua produção social, considerando os indivíduos que formam a sua coletividade, as etapas e os elementos culturais e artísticos que ali estavam presentes.

E assim refaço o caminho da pesquisa, levando como bagagem minhas experiências tanto acadêmicas quanto pessoais, lançando um olhar sobre essa manifestação cultural de muita importância para aqueles que a produzem e consomem e um modo de viver para aqueles que partilham a sua produção. Desse modo, como afirma Mills (2009), “Há uma indissociabilidade para o artesão intelectual, entre sua vida e seu trabalho”, essas experiências marcantes me trouxeram até aqui, me guiaram através das matracas ao espetáculo do Bumba Meu Boi, levando em conta que o intelectual é antes de tudo um artesão que, aos poucos, tece através de suas tramas, o seu conjunto de percepções e as materializa em sua obra final. Cada capítulo apresentado é uma peça inserida para a construção do arcabouço que envolve a produção cultural do Bumba Meu Boi de Maracanã.

Para o desenvolvimento da pesquisa, foi utilizado o aparato teórico metodológico que envolve a utilização de teorias, métodos, técnicas e ferramentas, apresentados no próximo tópico.

1.3. Juntando as ferramentas: métodos e técnicas

Ao tratar de sua abordagem teórica, a presente pesquisa estabelece um diálogo entre a sociologia e antropologia. O seu construto teórico abrange autores que versam sobre a produção artística e cultural, como Howard Becker, Tarrys Eagleton, Nestor Garcia Canclini e Mills. Entre os mais variados aspectos de contribuição da Sociologia da Arte na abordagem aqui estabelecida, considera-se que a arte é concebida a partir de um processo que envolve a colaboração de variados atores que trabalham através de instituições sociais e seguem tendências historicamente observáveis (ZOEBERG, 2006).

Os estudos de Howard Becker contribuem nesta pesquisa a partir do entendimento das relações dadas no âmbito da produção da arte. Para Becker, “as obras de arte são resultados de uma ação coordenada de todas as pessoas cuja cooperação é necessária para que o trabalho seja realizado da forma que é.” (BECKER, 1977, p.9). Nesse sentido, as pessoas que atuam na produção cultural do Boi de Maracanã vão desde os brincantes, termo utilizado para os indivíduos que, em geral, são músicos, bailastes, cantadores que cantam, dançam e representam na celebração do Bumba Meu Boi, até o público, geralmente os espectadores atuantes.

Segundo Becker (1977), os trabalhadores do mundo artístico formam uma estrutura diversificada “desde pessoas que concebem o trabalho – compositores ou dramaturgos, por exemplo, as que o executam como músicos e atores – as que fornecem equipamentos e materiais indispensáveis à sua execução – fabricantes de instrumentos musicais – até aos que vão compor o público do trabalho realizado.” (BECKER, 1977, p. 10).

Os modos em que esses agentes se organizam e coordenam as atividades de produção estão sempre ligados a um conjunto de concepções convencionais, incorporadas numa prática comum, em produtos e em materiais que pertencem ao seu mundo. As concepções convencionais, diante de atividades cooperadas, permitem que um produto de um determinado mundo se atualize (BECKER, 1977), ou seja, o modo de organização e de produção sofre influências do período histórico. Na atualidade, a modernidade influencia as produções artísticas, levando-as aos processos de mudanças e de adaptações.

A elucidação da rede de cooperação dos agentes atuantes nesta produção cultural é tão primordial quanto a identificação da própria manifestação artística. Conforme afirma Becker (1977), o ideal seria não começarmos a definir o que é arte, para que depois descobrirmos quem são as pessoas que produzem o objeto por nós selecionados, pelo contrário, procuramos localizar, em primeiro lugar, grupos de pessoas que estejam cooperando na produção das coisas que elas, pelo menos, chamam de arte. Ao passo da identificação de uma rede de cooperação, é necessário ainda, ao localizarmos esses grupos, procurarmos então pelas demais pessoas igualmente necessárias àquela produção, construindo gradativamente o quadro mais possível completo daquela rede de cooperação que se ramifica nos trabalhos em pauta.

Considera-se ainda que o significado desta produção, ou o valor que a ela é dado, vem da interação das partes envolvidas que dão sentido àquilo que por elas são produzidos coletivamente, a partir da apreciação mútua e do apoio que conferem umas as outras, e convence-as de que vale a pena fazer o que fazem e que o produto de seus esforços é um trabalho válido. (BECKER, 1977), ou seja, o sentido que é dado ao seu esforço e ao seu trabalho vem de uma atuação mútua desses agentes que apreciam e dão significados àquilo que produzem.

Os sentidos dados à produção do Bumba Meu Boi estão inseridos dentro do campo de produção da arte popular. Os agentes de produção que nela atuam

adquirem o conhecimento das técnicas e processos de produção a partir do repasse do conhecimento de geração a geração, fora do âmbito profissional, das universidades. Conforme apontado por Becker (1977), “no mundo da arte popular, não existe nenhuma comunidade artística profissional”. Embora as pessoas de fora da comunidade e da cultura possam encontrar méritos artísticos no trabalho, o que se faz não é realmente considerado arte, pelo menos por nenhuma das pessoas envolvidas na sua produção.

Agregada a sociologia da Arte, a Sociologia do Trabalho, considerada como um ramo da Sociologia Geral, procura estudar os fenômenos sociais relacionados ao mundo do trabalho, isto é, os sujeitos (os trabalhadores) nos mais diversos ambientes, além da fábrica e as relações macroestruturais que estejam relacionadas direta ou indiretamente ao mundo do trabalho e da produção (SANTOS, 2012), contribuindo no entendimento do trabalho artístico, em seus processos de construção da arte e os modos de execução desse trabalho. Na perspectiva do Boi de Maracanã, envolve o trabalho coletivo e voluntário, ligado ao dom, à fé, ao convívio e aos sentimentos partilhados pelos agentes que o produzem.

O artista sempre esteve sujeito às estruturas sociais que lhe possibilitaram a realização do trabalho artístico em determinadas condições históricas e em sistemas de interações, pois a dinâmica, os problemas, as tensões, os controles e os fenômenos sociais não podem ser considerados de forma abstrata, em relação aos indivíduos (SEGNINI, 2006). Entre estes fatores de condicionamentos e interações no trabalho artístico, o Estado possui um papel de destaque, pois:

No quadro institucional brasileiro, o Estado representa a principal instituição – suporte financeiro na concretização das atividades artísticas; no entanto, sobretudo nos últimos vinte anos, é observado, cada vez mais, crescente e relevante presença das grandes corporações, de capital estatal ou capital privado, no financiamento do trabalho artístico. Nos dois países observa-se crescente incentivo, por parte do Estado, à participação do capital das grandes corporações na implementação das políticas culturais. (SEGNINI, 2006, p. 321)

Entre os mecanismos utilizados pelo Estado voltados ao fomento da arte, está a Lei Federal de Incentivo à Cultura, conhecida como Lei *Rouanet* ou Mecenato, que configura a base de toda a política de relações entre o Estado e a cultura, através de renúncia fiscal para investimento nessa área. Trata-se de um recurso público, direcionado de acordo com a capacidade de elaboração de projetos dos diferentes grupos e exigências dos patrocinadores (SEGNINI, 2006). O diálogo com a esfera estatal de apoio a produção cultural e ao trabalho artístico, nesse sentido, torna-se também um elemento importante para a compreensão das interferências nessa esfera de produção cultural que, por vezes, foge do âmbito da apreciação da arte e lança-se às manifestações da cultura e da arte popular para um mercado voltado para o turismo e ao fortalecimento de elementos de representatividade nacionais e locais.

Considera-se ainda que o trabalho artístico possui múltiplas singularidades no processo de produção da arte nos mais variados e heterogêneos espaços e formas de trabalho do artista (SEGNINI, 2006). Nesse sentido, não apenas o trabalho artístico do músico, conforme os estudos realizados por Segnini, estão inseridos nessa esfera de multiplicidade, mas também os mais variados agentes dentro da produção da arte e da cultura popular.

Não menos importante, os consumidores possuem papel fundamental na formação da arte. Estes compõem a dimensão coletiva de uma produção artística, pois, como lembra Anna Maria Maiolino, “uma obra de arte só existe quando é vista, quando tem o outro, o espectador. Se ninguém a conhece, se ela não se comunica, perde a sua função social”.

As relações sociais em que os agentes de produção do Boi de Maracanã estão inseridos envolvem aspectos econômicos, culturais e institucionais. Suas relações de produção serão apresentadas em constante diálogo com essas variadas esferas que interferem ou condicionam a sua produção. Todavia, os fatores ligados à dinâmica urbana, à política e ao mercado, decorrentes dos compromissos

contratuais, contribuem para tornar mais complexo o processo produtivo das brincadeiras populares. Pois, tais grupos, diante do peso que o Boi adquiriu como movimento cultural, incluem como preocupação o cumprimento do horário nos arraiais, os limites estabelecidos para a duração das apresentações, as obrigações formais junto aos Poderes Executivos, o desempenho para atender à estética midiática e ao público, a participação dos editais do Ministério da Cultura, as negociações com políticos que apoiam a festa (CARDOSO, 2016).

O Bumba Meu Boi é apresentado por Brito (2016) como um bem consumido, que é apreciado e contratado, tendo de cumprir horários e transportar os brincantes de um arraial para outro em curto espaço de tempo. De acordo com as exigências do circuito oficial e do mercado, os produtores do folguedo reduziram ou adaptaram suas apresentações. Sua rapidez e adequação proporcionam mais cachês e assim geram capital para investir na brincadeira, trazendo mais inovações para o público.

Brandão (2016) ressalta que, a partir da criação das sedes para cada conjunto, a administração e a organização dos grupos, em sua maioria com grande número de adeptos, não passa a ser mais uma construção dos brincantes, mas sim da mesa diretora, composta por pessoas que eram relacionadas aos festejos de Bumba Meu Boi.

Para Coelho (2015), as iniciativas do governo ocasionaram uma mercantilização da cultura ao tornar as manifestações culturais alvos do mercado de turismo e em atrativos nos seus locais de origem. Segundo o autor, o Bumba Meu Boi se estruturou em camadas populares, sendo levado às classes elitizadas, o que o tornou um símbolo mercadológico. Tal acontecimento é visto como uma desconstrução das festas populares e uma descaracterização⁴ de elementos enraizados do Bumba Meu Boi, diante de padrões estabelecidos pelo mercado do

⁴ É importante destacar que não adotaremos as mudanças apresentadas quanto à inserção do Bumba Meu Boi no mercado como descaracterização ou desconstruções e, sim, como transformações que adaptam tal manifestação folclórica a conjuntura de seu tempo e permitem sua continuidade.

turismo, em que a mídia e as instituições comerciais transformam as festas em espetáculos coletivos realizados até mesmo fora dos calendários cívicos ou religiosos.

Entre esse conjunto de interferências, o comércio viu no Bumba Meu Boi uma possibilidade de desenvolver suas estratégias de *marketing*. Como aponta Brandão (2016), desde o século XIX algumas apresentações eram contratadas para entreter a elite ludovicense em cafés. A partir de sua popularização e da difusão de concursos por intermédio dos meios de comunicação, o interesse de diferentes setores comerciais em associar-se com estes conjuntos, por volta da metade do século XX, passa a ser visto como estratégia de *marketing*.

Segundo Brito (2015), o Bumba Meu Boi não pode ser mais visto apenas como uma manifestação proveniente dos setores populares. É uma manifestação cultural que, ao longo dos anos, hibridou-se, ganhando novas características e mantendo outras em sua concepção e expressão, ou seja, a reinvenção da tradição. Esta adequação está se tornando “tradicional”, onde se espera que um grupo inove a cada ano e mantenha traços de sua identidade cultural, a partir do dilema e do desafio de reinventar-se.

Considera-se ainda que um dos acontecimentos que deu maior representatividade e visibilidade ao Bumba Meu Boi para além daqueles que já o consideravam como um dos principais folguedos populares do país foi seu reconhecimento como “Patrimônio Cultural do Brasil” pelo Conselho Consultivo do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN.

Todo esse conjunto de mudanças diante do atendimento de demandas políticas e das pressões do mercado intervém nas produções artísticas e artesanais. Para Canclini (1982), a evolução das festas tradicionais, da produção e da venda de artesanato são fatos que revelam tais transformações, pois não são mais tarefas exclusivas dos grupos étnicos, nem sequer de setores camponeses mais amplos,

nem mesmo da oligarquia agrária. Em sua organização, são presentes as intervenções dos Ministérios da cultura e de comércio, das fundações privadas, de empresas de bebida, do rádio e da televisão. Desse modo, os fenômenos culturais ou tradicionais são hoje o produto multisseminado de agentes populares e hegemônicos, rurais e urbanos, locais, nacionais e transnacionais.

As festas populares como elemento da cultura são consideradas como produtoras e reprodutoras de sentidos e relações. Para Canclini (2003), “a cultura não apenas representa a sociedade, cumpre também, dentro da necessidade de produção do sentido, a função de reelaborar as estruturas sociais e imaginar outras novas”. Além de representar as relações de produção, contribui para sua reprodução, transformação e para a criação de outras relações.

Como aponta Cardoso (2005), o Bumba Meu Boi, como festa popular ou elemento identitário de comunidades, também compartilha as condições gerais de produção, de circulação e de consumo do sistema capitalista em que está inserido, ao passo em que cria as suas próprias estruturas, suas representações, seus imaginários.

Considerando que a proximidade ou os conhecimentos já adquiridos sobre o objeto estudado podem nos proporcionar armadilhas em nosso construto teórico, torna-se necessário afastar-se das pré-noções e pré-julgamentos diante do ambiente estudado (PAUGAM, 2015). Afastar-se do que é dito e iniciar o processo de problematização significa colocar em xeque as teorias e categorias já fixadas sobre a produção do Bumba Meu Boi. Diante disso, foi necessário realizar um distanciamento em relação às minhas impressões particulares e ao tema estudado. Pois, “o sociólogo deve ser capaz de neutralizar seus sentimentos ou rechaçar suas paixões”.

Busca-se, nesse processo de afastamento, questionar ainda os termos da vida cotidiana, ou seja, quando falamos de produção cultural, a que de fato nos

referimos? Considerando que “os termos da vida cotidiana impõe-me como evidências que o sociólogo deve questionar. Ele não pode servir-se deles sem destruí-los, ou pelo menos, sem defini-los de forma precisa”. (PAUGAM, 2015).

Com o intuito de superar tal obstáculo epistemológico, buscamos clarificar os conceitos de cultural, de sociedade, de arte e de produção cultural, tendo em vista que, numa mesma época, sob uma mesma palavra, coexistem conceitos diferentes. A mesma palavra designa e explica, embora a designação seja a mesma, a explicação é diferente. Nessa perspectiva, buscaremos “captar os conceitos em sínteses psicológicas efetivas”. Mostrando como cada conceito deu origem ao outro e como está relacionado (BACHELARD, 1996).

Desse modo, problematizar a categoria produção cultural significa compreender a realidade social em que é produzido. Como aponta Burawoy (2014), “a teoria social abrange todas as nuances, desde o conhecimento prático até o conhecimento tácito (...) atingido os formalismos abstratos, em que a teoria não é descoberta, mas revisada, não há uma indução, mas um aperfeiçoamento da mesma, necessariamente uma desconstrução, mas uma construção”. Considerando que “as teorias são lentes indispensáveis que nós trazemos para o nosso relacionamento com o mundo e, por meio delas dar sentido a sua interminável multiplicidade.”.

Além de seu aporte teórico, a seguinte pesquisa é caracterizada por sua abordagem qualitativa. Conforme apontado por Marques (2006), compreender a realidade por meio de uma abordagem qualitativa é percebê-la a partir da subjetividade dos sujeitos participantes da investigação, trabalhando, desse modo, dentro de um campo complexo de paradigmas. Ou seja, “a pesquisa qualitativa não se preocupa com representatividade numérica, mas, sim, com o aprofundamento da compreensão de um grupo social, de uma organização, etc.” (SILVEIRA, 2009).

A abordagem qualitativa foi escolhida por possibilitar a compreensão e explicação da dinâmica das relações sociais. Para Minado (2001), a pesquisa qualitativa trabalha com o universo de significados, de motivos, de aspirações, de crenças, de valores e de atitudes, o que corresponde a um espaço mais profundo das relações, dos processos e dos fenômenos que não podem ser reduzidos à operacionalização de variáveis.

O método utilizado foi o estudo de caso que, segundo Bourdieu (1989), “expõe a importância da interrogação sistemática de um caso particular” para retirar dele as propriedades gerais ou invariantes, ocultas “debaixo das aparências de singularidade”. O seguinte estudo de caso é de natureza descritiva e explicativa, o que permite, ao longo da reflexão desenvolvida no estudo, “pousar” o olhar sobre o campo no qual é desenrolado o cenário da pesquisa.

Configura-se como um estudo de caso único, cujo objeto é uma unidade que se analisa profundamente, no intuito de realizar um exame detalhado de um ambiente, de um simples sujeito ou de uma situação em particular. O propósito fundamental do estudo de caso (como tipo de pesquisa) é analisar intensivamente uma dada unidade social (GODOY, 1995). O estudo de caso único foi escolhido por possibilitar uma apreensão mais completa do fenômeno em estudo, levando em conta a necessidade de enfatizar as várias dimensões em que ele se apresenta, assim como o contexto em que se situa. Nessa perspectiva, apresenta em profundidade como e o porquê a produção cultural do Boi de Maracanã se supõe ser única em muitos aspectos, apontando o que há nela de mais essencial e característico. Busca-se assim revelar tal produção em uma perspectiva interpretativa, que possibilite a compreensão do objeto.

Quanto aos objetivos, a seguinte pesquisa possui caráter descritivo e explicativo. Sendo o primeiro caracterizado pela exigência de uma série de informações sobre o objeto de pesquisa e tem como finalidade descrever fatos e fenômenos de determinada realidade, enquanto o segundo, de natureza explicativa,

preocupa-se na identificação de fatores que determinam e contribuem para a ocorrência dos fenômenos, ou seja, explica o porquê das coisas através dos resultados oferecidos, tratando-se da continuação da descrição, pois a identificação de fatores que determinam um fenômeno exige que este seja suficientemente descrito e detalhado (SILVEIRA, 2009).

A definição deste tipo de escolha se deu devido à importância da descrição de determinados aspectos e fenômenos que possibilitam a melhor visibilidade e circunstâncias em que os fatos ocorrem, e as estruturas são organizadas através da descrição. A explicação nos possibilita abrir possibilidades interpretativas e compreensões sobre o fenômeno estudado.

Tendo em vista que, além de apontar os elementos de abordagem teórica e metodológico, é de grande importância descrever as técnicas e os instrumentos utilizados para a coleta de dados. Foram utilizadas múltiplas estratégias para esse fim, desde a observação direta e entrevistas até análise de documentos e demais dados secundários.

Destaca-se o uso de material bibliográfico, ou seja, “os dados obtidos a partir de fontes escritas, portanto, de uma modalidade específica de documentos, que são obras escritas, impressas em editoras, comercializadas em livrarias e classificadas em bibliotecas” (RAMOS, 2009, p.35). Foram utilizadas obras de autores da sociologia e da antropologia que possibilitaram o conhecimento dos discursos a respeito do objeto de estudo e da formulação do aporte teórico.

O uso de documentos auxiliou no processo de investigação histórica, possibilitando a descrição e comparação de fatos sociais, estabelecendo suas características ou suas tendências. Utilizaram-se documentos que não receberam, anteriormente, qualquer tratamento analítico, tais como jornais antigos e boletins folclóricos. Alguns desses documentos foram adquiridos em visita ao Arquivo Público do Estado do Maranhão, localizado no centro histórico de São Luís. Ali, foram

consultados documentos e jornais que apresentavam informações sobre o Bumba Meu Boi no Maranhão.

Dados de pesquisa eletrônica que se constituem informações “extraídas de endereços eletrônicos, disponibilizados em *home page* e *sites*, a partir de livros, folhetos, manuais, guias, artigos de revistas, artigos de jornais, etc.” (RAMOS,2009,p.37) foram bastante úteis, especialmente os dados de redes sociais, como *facebook*, *instagram*, *blogs* e sites que proporcionam a consulta de imagens, de artigos, de dissertações e de teses. Tais documentos possibilitam complementares informações não disponibilizadas em outros meios e outras que possuem dificuldade de acesso. O acesso às redes sociais do grupo de Bumba Meu Boi de Maracanã foi realizado no intuito de adquirir materiais de divulgação e a organização feitos na *internet*. A pesquisa documental levou em consideração que o documento não é inócuo, “é antes de qualquer coisa o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram”. (LE GOFF, 1990, p.85).

Lançou-se mão ainda da realização de entrevistas, caracterizada por Ramos (2009) como uma técnica de interação social, uma forma de diálogo assimétrico, em que uma das partes busca obter dados e a outra se apresenta como fonte de informação. Os tipos de entrevistas realizadas foram as entrevistas estruturadas, semiestruturadas e não estruturadas. Na entrevista estruturada, segue-se um roteiro previamente estabelecido e as perguntas são predeterminadas. O objetivo é obter diferentes respostas à mesma pergunta, possibilitando que sejam comparadas. O entrevistador não tem liberdade. Enquanto que na entrevista semiestruturada, o pesquisador organiza um conjunto de questões (roteiro) sobre o tema que está sendo estudado, mas permite, e às vezes até incentiva, que o entrevistado fale livremente sobre assuntos que vão surgindo como desdobramentos do tema principal. A entrevista não estruturada, também denominada não diretiva, acontece quando o entrevistado é solicitado a falar livremente a respeito do tema pesquisado.

No intuito de possibilitar uma visão geral do tema. Cada modalidade de entrevista foi aplicada diante das circunstâncias em que se tornaram mais viáveis, considerando o local e a disponibilidade dos entrevistados. Quanto às entrevistas, foram coletadas 26 entrevistas com membros da diretoria do grupo, com brincantes e com o público no Barracão do Boi de Maracanã, em períodos de produção e de celebração.

A observação foi aplicada no intuito de alcançar determinados aspectos da realidade daquela produção. A observação consiste em ver, ouvir e examinar os fatos, os fenômenos investigados. Considera-se ainda que a “técnica da observação desempenha importante papel no contexto da descoberta e obriga o investigador a ter um contato mais próximo com o objeto de estudo.” (RAMOS, 2009, p.39). A observação utilizada, no caso a observação direta, ocorre quando o pesquisador permanece abstraído da situação estudada e apenas observa de maneira espontânea como os fatos ocorrem e controla os dados obtidos. Nessa categoria, não se utilizam meios técnicos especiais para coletar os dados, nem é preciso fazer perguntas diretas aos informantes.

A observação direta apresenta a vantagem metodológica de permitir um acompanhamento mais prolongado e minucioso das situações. Essa técnica, complementada pelas técnicas de entrevista em profundidade, revela o significado daquelas situações para os indivíduos que sempre é mais amplo do que aquilo que aparece em um questionário padronizado (GOLDENBERG, 1997). A observação direta foi realizada de forma periódica, em finais de semana e em dias de celebração no barracão do Boi de Maracanã, em arraiais e em eventos onde o grupo se apresentou.

Os equipamentos utilizados em campo para coleta de dados foram câmera fotográfica Canon SL2, cartão de memória 45 Giga, Celular Samsung com o aplicativo “gravador de áudio”, adquirido gratuitamente no *Google play*, agenda de papel-ofício 63 g/m³, 352 páginas e caneta para anotações (diário de campo).

O diário de campo, instrumento de anotações, trata-se de um caderno com espaço suficiente para anotações, comentários e reflexão, para uso individual do investigador em seu dia a dia. Nele, se anotam todas as observações de fatos concretos, fenômenos sociais, acontecimentos, relações verificadas, experiências pessoais do investigador, suas reflexões e comentários. Ele facilita criar o hábito de escrever e observar com atenção, descrever com precisão e refletir sobre os acontecimentos. O diário de campo, muito utilizado em estudos antropológicos, trata-se do detalhamento descritivo e pessoal sobre os interlocutores, sobre os grupos e sobre os ambientes estudados. Podemos considerá-lo, por suas características, como um instrumento de interpretação e interrogação (RAMOS, 2009). Com o uso do diário de campo na pesquisa, foi possível registrar informações, observações e reflexões surgidas no decorrer da investigação e no momento observado.

Os procedimentos da pesquisa foram realizados em dois momentos: o primeiro, de cunho essencialmente bibliográfico, teórico; e o segundo, de caráter mais empírico, de coleta e análise de dados.

A pesquisa bibliográfica foi realizada através da revisão crítica da literatura publicada em relação ao assunto, como artigos e livros centrados no estudo do Bumba Meu Boi, suas estruturas e seu processo de transformação, objetivando melhor compreensão das organizações produtivas da relação entre as artes na manifestação cultural do Bumba Meu Boi.

Na segunda etapa, a atividade de campo, foi possível identificar, através da observação direta, o registro em diário de campo e a realização de entrevistas. As entrevistas foram utilizadas para o mapeamento das informações, buscando captar os discursos. Considerando, como afirma Paugam (2015), estas são instrumentos compreensivos da experiência vivida pelas populações estudadas, realizadas no início da pesquisa como elemento exploratório e compreensivo das relações estabelecidas. Assim como no final do processo da pesquisa, de caráter vivificativo e

compreensivo, com o objetivo de avançar na análise e fazer emergir novos questionamentos.

A análise de conteúdo foi iniciada a partir da descrição dos espaços e da atuação dos sujeitos, e da leitura das falas, realizada por meio das transcrições de entrevistas, depoimentos e documentos. Tais procedimentos possibilitaram a relação entre significantes e significados dos enunciados e a articulação destes com fatores que determinam suas características. Segundo Minayo (2007), esse conjunto analítico visa dar consistência interna às operações. “No arquivo unem-se experiência pessoal e reflexão profissional.” Assim descreve Mills (2009, p.9) a respeito do trabalho do pesquisador na construção de sua obra. Com essa reflexão, compartilho no próximo item algumas informações, momentos, alegrias e angústias que me fizeram companhia nessa jornada. Começo tais relatos situando o local onde foi realizada boa parte da pesquisa, o bairro de Maracanã.

1.2. O encontro com o Boi de Maracanã

Ao som das matracas e aos fragmentos de uma trajetória, fui guiada ao encontro do Boi de Maracanã. Nessa sessão, apresento a abertura do meu arquivo, que são os registros das atividades desenvolvidas em campo. Ele contém muitas peças, visitas pontuais, acompanhadas da composição de diário de campo, fotografias, entrevistas, observações, estas peças guardam experiências certamente gravadas na memória e que me auxiliaram e me levaram a muitas reflexões como pesquisadora.

O Maracanã está localizado na área rural de São Luís, o nome do bairro representa a relação com uma ave típica de climas tropicais. Como aponta (CHAVES, 2007), o nome advém da formação de um quilombo, no qual os escravos fugitivos das fazendas se escondiam nessa região e, por serem “barulhentos como as aves”, o grupo passou a ser conhecido pelo nome do pássaro, cujo significado na língua tupi-guarani é “pássaro verde”. O bairro também é bastante conhecido pelas

festas que nele são realizadas: a festa da Juçara, o Bumba Meu Boi, a Festa do Divino e a festa de Reis, que atraem muitos visitantes, por exemplo. A população de Maracanã, segundo Chaves (2007), possui padrões de renda com variáveis baixas de salário e concentração de renda, apresentando renda média de três salários-mínimos.

O contato inicial da pesquisa com o Boi de Maracanã deu-se a partir de um amigo de graduação, George, sobrinho de Humberto do Maracanã, que se colocou à disposição para auxiliar na mediação com o grupo. Através de George, consegui o número de Lavínia, integrante da diretoria do Boi. Ao entrar em contato com Lavínia, me apresentei como estudante da UFMA e tratei sobre a intenção de realizar a pesquisa. Lavínia se prontificou a ajudar e me orientou a respeito das atividades que eram realizadas no barracão, assim como as datas e horários das atividades.

17 de março de 2018, esse foi o primeiro dia em que conheci o espaço onde o Boi de Maracanã é produzido, um lugar que guarda uma história e abriga um conjunto de relações e laços que nele são estabelecidos. Em uma primeira visão, percebi uma arquitetura simples, com uma porta estreita na entrada, seguida por uma janela de madeira cercada por gradeados. Em sua fachada, estão dispostos elementos que indicam a ligação com o período junino, as bandeiras coloridas de São João, que são bastante comuns na ornamentação de festas. Um símbolo me chamou atenção, os blocos na fachada frontal por onde passa a ventilação. O desenho formado era da Estrela de Davi ou de Salomão, “um hexagrama formado por dois triângulos entrelaçados de modo que dão lugar a uma estrela de seis pontas. Utilizada em religiões de matrizes diferentes, na umbanda, ela é tratada como símbolo de entidades da religião, e serve como forma de proteção.” (CARDOSO, s/d).

Ao lado esquerdo, uma placa identifica aquele espaço com a seguinte escritura: " Barracão do Bumba Meu Boi do Maracanã".

Figura 1-Fotografia do Barracão do Boi de Maracanã



Fonte: Trabalho de Campo. Foto da própria autora: Késsia Rosaria de Sousa (2018)

Até então nunca o havia frequentado, meu conhecimento sobre o barracão se restringia aos relatos de alguns que já conheciam o lugar. A princípio, foi um contato breve, no qual tive oportunidade de conversar com Dona Maria José, presidente do grupo, a respeito da pesquisa que até então estava restrita ao estudo do Artesanato do Bumba Meu Boi.

Dona Maria José, de forma bastante receptiva, colocou-se à disposição para ceder informações sobre o grupo e apresentar-me aos demais integrantes. Após uma longa conversa, fui convidada a comparecer no dia 01 de maio do mesmo ano no Barracão, data em que seria celebrado o primeiro ensaio do Boi daquele ano.

As idas ao campo proporcionaram o acompanhamento de acontecimentos marcantes. O primeiro se deu naquele primeiro ensaio no mês de maio. Logo ao

chegar ao barracão, havia várias pessoas sentadas na calçada, brincantes do grupo. Após cumprimentá-los, entrei no barracão que até então estava organizado de forma diferente daquela primeira visita, Havia cadeiras e mesas que estavam dispostas em filas. Mais ao centro do salão, uma radiola tocava músicas de variados ritmos. Em uma estrutura interna da sede, no altar, estava o Boi que foi utilizado na celebração do ano passado e as pessoas que chegavam até o barracão iam até aquele altar, cumprimentavam o Boi, e se ajoelhavam diante da imagem de São João. Percebi então que o sentido religioso da festa é bastante presente e que faz parte da formação do sentido dessa manifestação.

Figura 2-Altar do Barracão do Boi de Maracanã.



Fonte: Trabalho de Campo. Foto da própria autora: Késsia Rosaria de Sousa (2018)

Em uma terceira visita ao grupo, os entraves ⁵ no desenvolvimento da pesquisa se tornaram imperativos. Embora os motivos de saúde tenham me

⁵ Durante o desenvolvimento da pesquisa, me deparei com alguns outros entraves. As entrevistas foram realizadas na sede do Boi de Maracanã, por ser um lugar em que as atividades estavam sendo desenvolvidas, muitos dos entrevistados precisavam parar suas atividades para conceder as entrevistas. Em períodos festivos, o som alto e o fato de muitos

conduzido para outra cidade, depois de 10 horas de viagem, consegui retornar a São Luís e ir ao barracão. Cheguei por volta do meio dia e fui recebida com a mesma receptividade de sempre. Em um ambiente descontraído, os integrantes preparavam o almoço na cozinha da sede. Nesse dia, consegui algumas entrevistas com integrantes da diretoria e almocei com o grupo. O que possibilitou entender melhor as relações que eram tecidas, seja de organização, seja de afetividade, entre os membros daquele grupo.

E assim, de entrevista a entrevista, anotação a anotação, segui a pesquisa que por muitas vezes foram interrompidas por eventualidades que me impediam de estar no local. Como já apontando, as idas ao campo apresentaram alguns entraves, entre estes, a dificuldade no trajeto ao barracão devido à localização, na zona rural de São Luís. Conciliar as atividades de campo com recorrentes problemas de saúde e cuidados com meu filho ainda pequeno foram também grandes desafios. Esses motivos me fizeram esmorecer em muitas ocasiões, porém tais dificuldades eram superadas e, a cada visita ao Barracão, levava um conhecimento novo, advindo do contato com as pessoas e seus mundos, suas atividades, suas inspirações e suas aspirações.

A coleta de dados no Barracão se deu no período de quase dois anos, de março de 2018 a janeiro de 2020. Algumas dessas atividades duravam a tarde toda e, em períodos festivos, se estendiam até o amanhecer. Conforme acordado com os dirigentes do grupo, as entrevistas foram realizadas no barracão, os demais lugares em que acompanhei o grupo, como nos arraiais, fiz observações, registros de imagens e anotações em diários de campo.

No Arquivo Público, foram feitas duas visitas direcionadas à busca de documentos e materiais que auxiliassem na construção histórica do Bumba Meu Boi

dos brincantes estarem alcoolizados, isso dificultou de certo modo a realização de entrevistas.

do Maranhão, como jornais de época e livros que tratassem sobre o assunto. Foi uma experiência rica por retomar meu contato com aquele ambiente e que agregou muito ao trabalho. Algumas informações complementares a respeito do aparato histórico foram coletadas em boletins folclóricos disponibilizados pela Secretaria de Cultura.

As atividades de campo continuavam, então senti a necessidade de ir além do espaço do barracão e acompanhar o grupo em apresentações na cidade. Fiz o acompanhamento de três apresentações, duas de forma integral, desde a saída do barracão, e uma de forma parcial, onde encontrei o grupo já no local que iria se apresentar. Entre estas, melhor se destacaram: uma apresentação no CEPRAMA, em 2018 e outra apresentação na Praça Maria Aragão, no Festival BR135, em 2019. Através da observação direta, pude acompanhar melhor todo o processo de preparo e a apresentação, assim foi possível compreender a dinâmica do grupo, desde a saída do barracão até a realização da apresentação naquelas localidades. Presenciei o trajeto do ônibus em busca dos membros do grupo que moravam em bairros diferentes de São Luís, o trajeto foi marcado por toadas cantadas pelos brincantes, por conversas descontraídas entre os membros do grupo e pelo testemunho das dificuldades e resistência dos integrantes em apresentações que às vezes atravessavam madrugada adentro.

Uma alteração importante no desenvolvimento da pesquisa ocorreu mediante as visitas recorrentes ao grupo e o acompanhar mais de perto da preparação e da celebração do Boi. Foi quando decidi estender a pesquisa para além do artesanato e contemplar as demais formas artísticas e culturais que estavam ali presentes. Um dos fatores que levaram a essa ampliação foi o contado com as toadas, assim como a encenação do auto e o bailado do Boi. A conjugação dessas artes passou então a ser um interesse iminente na construção da tese, seguido do desejo de ampliar para perceber como se comportavam essas artes e como era dado o seu conjunto produtivo. Além da produção artesanal, passei a estudar a produção cultural como

um todo, levando em conta as mais variadas manifestações artísticas e culturais. Na mesma proporção que foi ampliado o foco da pesquisa, foi ampliado o volume de leituras e coleta de dados.

Para melhor compreender os elementos que continham nas toadas, recorri ao centro histórico de São Luís, em busca de lojas de *CDs* que reunissem toadas do Bumba Meu Boi. Felizmente fiz a aquisição de alguns destes *CDs*. Após a aquisição, fiz a transcrição de algumas destas toadas, o que auxiliou na compreensão dos componentes de sua construção tanto melódica quanto alegórica, e os indícios que possibilitariam a compreensão da relação do Bumba Meu Boi de Maracanã com o comércio local.

No entanto, não bastava conhecer as toadas, mas também aqueles que as compunham ou reproduziam, nisso comecei a me questionar sobre as inspirações para as letras, como eram compostas. Em um determinado dia, tive a oportunidade de entrevistar Ribinha, um dos filhos de Humberto que geralmente dirige o grupo nas apresentações ao lado de seus irmãos, Humberto Filho e Teteco, que me repassaram informações relevantes sobre a criação musical e o processo elaborativo, entre outras informações.

Ainda considerando a música e a necessidade de entender como essa se dava, busquei informações a respeito de como os principais instrumentos de percussão, os pandeiros e as matracas, eram utilizados e quais eram os procedimentos de confecção, conservação e uso. Muitas dessas informações, adquiri com integrantes que ficam à frente no cuidado e no reparo destes dois instrumentos, que de prontidão se dispuseram a explicar o procedimento de aquisição, os tipos que eram utilizados no grupo, como eram conservados e como se tornaram, como comumente os integrantes do grupo chamam aqueles que utilizam tais instrumentos, tocador de pandeiro ou pandeireiro, e tocador de matraca ou matraqueiro.

Os espaços virtuais presentes na Internet se mostraram como elemento importante de coleta de informações, pois foi possível verificar a dinâmica com que faziam chamadas, anunciando as datas de reuniões, encontros e celebrações e publicavam fotos dos eventos e divulgavam as programações. Assim comecei a me perguntar como esses recursos começaram a ser inseridos no grupo e quais as mudanças que haviam ocasionado.

Ainda a respeito da organização, a vivência entre os integrantes, na maioria das vezes descontraída durante o executar das tarefas, me chamou atenção, com destaque a forma como eles se relacionam no preparar das celebrações. As horas de atividades eram divididas com conversas sobre acontecimentos cotidianos e sobre a organização das tarefas no barracão. Durante algumas idas à sede, observei algumas reuniões da diretoria, onde eram discutidos assuntos diversos, ligados à organização e aos problemas internos entre integrantes.

Entre as palavras citadas pelos entrevistados, uma me chamou bastante atenção, a palavra tradição. Foi um termo também bastante corriqueiro nas conversas e entrevistas, citada por membros da diretoria, pelos integrantes e por aqueles que assistiam as apresentações. A palavra tradição sempre tomava conotação no sentido de conservar as práticas como antes eram realizadas, “tradicional, fazemos como era feito antigamente”, “seguimos a tradição, não mudou nada na forma de fazer”, “porque era assim que faziam”, “preservamos a tradição.” A forma como a palavra foi aparecendo nos diálogos me levou a refletir como o tradicional é pensado pelo grupo e como está nas suas formas de produzir essa manifestação e a entender como o tradicional se conjugava em face do moderno. O que me fez buscar literaturas sobre o assunto e a inserir esse fator como elemento presente na produção cultural do Bumba Meu Boi, afinal, o apelo pelo tradicional contribui na formação dos sentidos e significados que são dados a esta manifestação.

Muitos integrantes auxiliaram ao conceder entrevistas, registros fotográficos, e por abrir parte do seu tempo durante a produção para dirimir dúvidas. Tal colaboração me proporcionou entender as tramas desta produção cultural. Matraqueiros, índias, caboclos de pena, membros da diretoria, pessoas que acompanhavam as apresentações nos arraiais, o depoimento dessas pessoas sempre me faziam perceber um elemento novo no grupo, uma forma diferenciada de como cada um percebia o seu papel naquela celebração, as motivações que os levavam a estar ali e as dificuldades que enfrentavam, seja na resistência física diante do grande número de apresentações nas maratonas juninas, seja na conciliação de atividades no barracão com as demais atividades do dia a dia, trabalho, estudos, filhos, entre outras responsabilidades que a eles eram incumbidas.

Porém, à primeira vista, percebe-se o sentimento quase religioso de dedicação ao grupo e a alegria que compartilham enquanto grupo ou, como muitos nomeiam, família. É relevante destacar nesse conjunto a importância de cada membro, de cada soldado do batalhão de ouro, dos trabalhadores voluntários, imersos no âmbito da gratuidade e da dádiva.

Outro contexto da produção é a forma que o Boi se relaciona com as demais instituições sociais, sejam estatais, ou midiáticas. Tais informações foram identificadas tanto em diálogos estabelecidos pelos integrantes, entrevistas com membros do grupo, quanto em informações disponibilizadas em sites oficiais do governo, como o portal de transparência e editais de projetos e premiações. O uso simbólico do Boi como construção de uma identidade cultural também nos fornece bastantes elementos para melhor compreender tais relações.

As impressões e compreensões de todo o processo cíclico de produção e consumo foram registradas de forma diversas em diários, em fotos e em elementos guardados, componentes do arcabouço metodológico e das ferramentas de compreensão de toda essa trama.

2 CULTURA E SOCIEDADE



Fonte: Trabalho de Campo. Foto da própria autora: Késsia Rosaria de Sousa (2019)

“passou. O verdadeiro novo nasce do velho, resulta de sua superação e transformação; por isso mesmo tem raízes profundas na cultura, na história, na linguagem. Fazer o novo não é questão apenas de vontade, mas de necessidade.” (Ferreira Gullar- Entrevista a Folha de São Paulo

Geralmente, a sociedade é representada por uma imagem composta por um conjunto de sujeitos, interagindo entre si nos variados espaços sociais. Esta imagem clássica de intercâmbio entre coisas e pessoas pode remeter à ideia de um mecanismo movido por uma engrenagem, cuja força motriz são as ações executadas por tais sujeitos. Tal mecanismo pode, à primeira vista, apresentar-se em perfeito movimento, em seu estado harmônico, ou seja, em um conjunto de funções integradas e em equilíbrio.

Esse desenho de sociedade remete aos elementos de uma ordem e coesão social. Nesse sentido, Émile Durkheim, ao contemplar as mudanças sociais ocorridas na Europa do final do século XVII e início do século XVIII, ocasionadas pelo processo nascente da industrialização que alterou profundamente a paisagem e o estilo de vida urbano, tomou como base a compreensão do fato social, a partir da distinção entre o individual e o coletivo, configurados nos conceitos de consciência individual e consciência coletiva. “A consciência individual expressaria a natureza orgânica e psíquica de cada indivíduo da sociedade pensado isoladamente, enquanto que a consciência coletiva ou comum, expressaria a combinação de vários indivíduos no processo da vida social.” (ARAÚJO,2005,p.57).

A consciência coletiva firmaria uma ideia de solidariedade que pressupõe a existência de uma coesão na sociedade, a partir do estabelecimento de vínculos sociais que interligam os indivíduos uns aos outros e que concentram seus esforços, baseados em um conjunto de crenças e sentimentos comuns. Nessa sociedade em que prevalece o que Durkheim intitulou de solidariedade mecânica, típica das sociedades tradicionais, em que não há espaço para o individualismo, pois os laços se baseiam nas semelhanças entre os indivíduos, "(...) existe uma solidariedade social proveniente do fato de que certo número de estados de consciências são

comuns a todos os membros da mesma sociedade." (DURKHEIM,1995,p.83). Enquanto que nas sociedades modernas industriais, baseadas no progresso econômico, na pluralidade e na complexidade das estruturas sociais, prevalece a solidariedade orgânica, baseada na interdependência, na complementaridade de funções, na crença do interesse comum, apesar da diversidade de interesses individuais. Nesse sentido, "os laços são baseados na dessemelhança entre indivíduos e grupos." (ARAÚJO, 2005, p.58).

Desse modo, o harmônico em si não reflete de fato a essência da sociedade, pois, em seu amplo funcionamento, ela é, antes de tudo, heterogênea e contraditória. Nessa perspectiva, aquele conjunto de engrenagem que forma o social, ao ser visto mais de perto, revela a complexidade do jogo social, sua heterogeneidade expressa nos sujeitos, em diferentes pensamentos, habilidades e costumes que atuam constantemente na transformação do meio e se modificam diante dele.

No entanto, o termo sociedade, em sua totalidade, guarda ambiguidades, seja em sua concepção de modo generalizado, ou em sua concepção a partir das unicidades presentes. Giddens (2003) afasta tanto a ideia do termo sociedade enquanto generalização de interações, ou uma associação do social quanto à ideia de sociedade vista a partir da unicidade, com fronteiras que a distinguem de outros que a circundam. Essas totalidades presentes nessa concepção de sociedade nem sempre apresentam fronteiras claramente demarcadas. Ou seja, as sociedades não podem ser vistas de forma engessada em suas particularidades ou em suas generalizações. Para o autor, as sociedades são sistemas sociais que ao mesmo tempo são constituídas pela interseção de múltiplos sistemas. Tais sistemas podem ser interiores às sociedades ou transpor as linhas entre o "interior" e o "exterior", formando uma diversidade de possíveis modos de conexão entre totalidades sociais e sistemas intersociais. Desse modo, as sociedades são, pois sistemas sociais que se destacam em baixo-relevo de um fundo constituído por toda uma série de outras relações sistêmicas nas quais elas estão inseridas, visto que tais sistemas não são

delimitados por fronteiras definidas que os separam dos outros. A sociedade então é formada por um jogo sistêmico entre o geral e o particular que apresenta um conjunto de relações diversas em um sistema amplo e ilimitado.

2.1 A sociedade e suas dimensões: contemplando a cultura

Norbert Elias (1994) destaca os conceitos de indivíduo e sociedade, que comumente são entendidos como conceitos opostos, por conta do indivíduo não ser considerado o elemento essencial de sua construção, mas, sim, a pluralidade dada a partir da constante simbiose em que vivem tais indivíduos. Nisso, “os seres humanos individuais ligam-se uns aos outros numa pluralidade, isto é, numa sociedade.” (ELIAS, 1994, p.9).

Desta forma, a sociedade é um conjunto de particularidades conjugadas em um todo, em que os processos sociais advindos das atividades dos indivíduos que são unidos uns aos outros por suas necessidades, formando teias de interdependência (ELIAS, 1994). Em virtude de tais concepções, vejo a sociedade como um conjunto estruturado a partir de relações diversas, em que as ações tanto gerais quanto particulares formam o seu constructo. Na perspectiva do indivíduo, ele é um indivíduo coletivo formado pela simbiose com os demais. A sociedade é um conjunto de particularidades.

As relações sociais são por mim tomadas em perspectivas, compartimentos que se integram e formam um grande móvel social. Alguns desses compartimentos são a economia, a política, a cultura, a religião. A busca pelo entendimento a respeito desses compartimentos pode ser comparada a um labirinto formado por espelhos que a cada curva, a cada passo dado em busca de seu entendimento, é refletido o particular multifacetado e diverso que constrói o conjunto do ser social. Esse jogo de refletido nos espelhos envolve uma gama de elementos próprios da sociedade, pois contempla os mais variados traços que a formam, que são construídos historicamente pelas experiências sociais.

Para além de um grupo de pessoas, as interações geram significados, materializados em gestos, simbolismos, artefatos, encontrados em manifestações que delegam a eles os mais variados sentidos. Seria esse o compartimento da cultura? O que é cultura? Como esta pode ser definida?

Um ser essencialmente cultural, assim Denys Cuche (2002) definiu o indivíduo. A cultura, nessa perspectiva, é um dos compartimentos essenciais da sociedade, vista como reflexo da personificação de uma essência, presente nos gestos, nos modos de vestir, na linguagem e nos gostos. Por esse ângulo, todos os sentidos formam o cultural. Tal perspectiva generalizante de cultura teve seus embriões no século XIX, período em que foi possibilitada a concepção da ideia do que hoje temos de cultura, porém esta ideia totalizante de cultura é marcada por imprecisões e gera os mais variados sentidos.

A cultura, em sua perspectiva etimológica, teve sua gênese social na França durante o período medieval. Entre os séculos XIII e XVI, a cultura recebeu uma conotação ligada à ideia de cultivo. Essencialmente, o “cuidado dispensado ao campo ou ao gado”. Nesse caso, a cultura durante a Idade Média, estava mais ligada ao cultivo da terra, ou seja, ao estado de um determinado espaço. (CUCHE, 2002)

No início do século XVI, a palavra perdeu sua significação de estado e passou a ser entendida através da ação, necessariamente, do ato de cultivar a terra. Já na metade do século XVI, a cultura adquiriu significado ligado à abstração dos sentidos, no intuito de designar o desenvolvimento de uma faculdade. Tal designação alcançou maior esclarecimento no século XVII e foi consolidada no século XVIII. Desse modo, a cultura deixou de ter sua conotação ligada à ação e ao estado e passou a adquirir um sentido figurativo de cultivar a mente (CUCHE, 2002).

Durante o século XVIII, a palavra não atinge por completo a sua autonomia, pois era sempre acompanhada de complementos para designar seu significado.

Conheceram-se, então, termos como cultura das artes e cultura das terras. Aos poucos, esta ideia de cultura foi se consolidando e se emancipando, e passou a ser entendida como “formação e a educação do espírito”. Nessas mudanças mais recentes, aconteceu o inverso do que houve entre os séculos XVI e XVIII, pois a cultura deixou de ser considerada uma ação (ato de instruir) e passou a ser compreendida como um estado de espírito (espírito cultivado pela instrução). Tal pensamento representou uma cisão entre natureza e cultura, em que a cultura foi vista como elemento diferencial da espécie humana. (CUCHE, 2002,)

A divisão entre cultura e natureza formada no século XIX estabeleceu que o elemento cultural é o diferenciador do ser humano diante das demais existências. Terrys Eagleton (2011) problematizou tal oposição entre cultura e natureza, chegando à premissa que “a natureza produz a cultura que transforma a natureza”. Para o autor, a natureza é, de certo modo, cultural, pois o trabalho exercido sobre ela seria o tráfego incessante que daria forma a cultura. Ou seja, não há, de fato, uma independência ou separação radical entre a natureza e a cultura, visto que ambas são dependentes em suas construções.

No entanto, é importante destacar que a cultura possui características mais profundas e apresenta maior dificuldade quanto à sua transformação. Essas características, por muitas vezes, não são encontradas no meio natural com tanta força, no sentido de resistência. Como aponta Eagleton (2011, p.136), “transformar toda uma cultura seria muito mais trabalhoso do que represar um rio ou arrasar uma montanha”.

Obstante a divisão entre natureza e cultura, no século XIX, a palavra começou a adquirir também uma dimensão coletiva e passou a designar um conjunto de caracteres próprios de uma determinada comunidade. Tal dimensão surgiu a partir da ideia de cultura disseminada na Alemanha, onde a noção de cultura sofreu influência do nacionalismo, ligando-a ao conceito de nação, pois se acreditava que a “cultura vem da alma, do gênio de um povo. E esta seria um

conjunto de conquistas artísticas, morais e intelectuais que constituiria o patrimônio de uma nação e seria o fundador de sua unidade.” (DENYS, 2002).

No contexto das ciências sociais, segundo Raymond Williams (1992), a noção de cultura trabalhada nas ciências sociais do século XX estava ligada a uma gama de significados, como de um estado mental desenvolvido, demonstrado na figura da pessoa de cultura ou pessoa culta, como de processos de desenvolvimento, refletidos na ideia de interesses culturais e atividades culturais, e como os meios desse processo de desenvolvimento, como as artes e o trabalho intelectual do homem. Essas três significações apresentaram uma coexistência com a abordagem sociológica e antropológica para indicar o modo de vida global de determinado povo ou grupo social. Para Williams, a cultura envolve o aspecto do objetivo e do afeto em uma estrutura ligada aos sentimentos, à realidade material e à experiência vivida.

Esse modo de vida global seria o resultado de uma convergência de interesses destacados em duas formas principais, uma idealista e outra materialista. Enquanto uma se dedica as vivências, a outra se dedica a ordenar esse modo de vida global. Na primeira proposição, a cultura estava manifestada em todas as atividades sociais, adquirindo um caráter formador primário, mais presente em atividades especificamente culturais, como a linguagem, os estilos de artes e os tipos de trabalho intelectual. Na segunda proposição, era mais relacionada às artes e ao trabalho intelectual, ou seja, ao resultado direto ou indireto de uma ordem maior constituída por outras atividades sociais. (WILLIAMS, 1992)

A Sociologia da Cultura, formada na segunda metade do século XX, trouxe como proposta conceitual uma noção desenvolvida a partir das duas proposições anteriormente apontadas e que estavam também condicionadas às convergências de interesses. Pois, o sentido idealista de cultura implicou, em sua análise, a elucidação e a ilustração de seu espírito formador, como em estilos de artes nacionais que manifestam a outras instituições os interesses e os valores essenciais de um povo e a compreensão de seu sentido materialista, que envolveria a

investigação de uma ordem social geral e até as formas específicas assumidas em suas manifestações culturais. Então se aproximou dessas perspectivas ao enfatizar uma ordem social global e ao destacar que a prática e a produção cultural não procedem unicamente dessa ordem global, mas são elementos primordiais na constituição da mesma. (WILLIAMS, 1992). Do mesmo modo, apontou que as práticas culturais são constitutivas, ou seja, são sistemas de significações em que uma dada ordem social é comunicada, reproduzida, vivenciada e estudada. Nesse aspecto, houve um afastamento da ideia do espírito formador que prega a cultura como criadora de todas as demais atividades humanas. (WILLIAMS, 1992)

A convergência entre os sentidos sociológicos e antropológicos de cultura evidencia-se na perspectiva em que ambos levam em conta o modo de vida global, mesmo que, embora de forma distinta, ambos consideram hoje a cultura como um sistema de significações essencialmente envolvido em todas as formas de atividade social em sua expressão mais específica e comum, como as atividades artísticas e intelectuais, assim como em formas mais amplas, abarcando todas as práticas significativas, como a linguagem, as artes, a filosofia, o jornalismo, a moda, etc. (WILLIAMS, 1992).

Voltando à problemática apontada, a ideia de uma cultura total em que tudo é cultural e nada lhe escapa, como apontou Cuche Denys (2002), tal como se conhece hoje, é bastante aceito e trouxe uma menção aos modos de vida e de pensamento que formou uma variante da ideia de sociedade, pois se limitaria ao que é unicamente humano, dando sentido de unidade ao homem diante de sua diversidade, como os seus modos de vida e suas crenças. A cultura então foi considerada um elemento de singularidade e pluralidade, pois o indivíduo se tornou singular enquanto ser humano, como ser cultural, e ao mesmo tempo plural, diante da diversidade que configura as variadas manifestações culturais encontradas na sociedade.

Terry Eagleton (2011) destaca que o sentido antropológico de cultura abrange tudo, hábitos, penteados, palavras, na contramão do sentido estético. Pois, existe uma crise no sentido do termo cultura em que há uma noção de cultura ampla e outra desconfortavelmente rígida, e que a necessidade mais urgente nessa área é ir além de ambas. O autor, entre outras significações, apresentou a cultura como um complexo de valores, de costumes, de crenças e de práticas que constituem o modo de vida de um grupo específico, desse modo, o cultural e o social seriam efetivamente idênticos. No seu caráter mais geral, a cultura seria tudo aquilo que não é geneticamente transmissível.

No entanto, na palavra cultura estão ainda ocultas as forças que envolvem a história e a política em uma sociedade tomada por indivíduos que, embora em simbiose, vivem em um estado antagônico crônico, a partir de interesses opostos. Diante desse antagonismo crônico, o Estado é mostrado como opção de apaziguamento no âmbito em que as diversas tradições podem ser harmoniosamente dadas, pois a cultura engloba, entre outros elementos, uma pedagogia ética que condiciona uma cidadania política por tornar livre o eu ideal ou coletivo dentro de cada indivíduo, onde o mesmo encontra sua representação maior no domínio universal do Estado. (Eagleton, 2011.)

De modo geral, a política, a sexualidade e a economia estão ligados a uma ordem simbólica de significados que constituem a cultura. Visto isso, a cultura pode, além de outras perspectivas, também ser compreendida como um modo de vida, cuja interpretação impele a compreensão de uma rede de significados na qual está inserida a humanidade, como dito anteriormente, não é apenas a reflexão dos processos sociais, mas também constituidora dos mesmos.

Tendo em vista que os simbolismos estão desenvolvidos no palco social e que o seu conjunto de significados e significações é concretizado nas ações sociais, os simbolismos concretizados nestas ações, assim como nos objetos, envolvem, entre outras faculdades, as relações de produção e consumo social da cultura. Neste

aspecto, Pierre Bourdieu (2008), em uma das obras mais renomadas, *A distinção: crítica social do julgamento*, trouxe enfoque importante às práticas culturais. O autor colocou em discussão a questão do gosto, de como ele pode ser formado e como o indivíduo acaba por reproduzi-lo a partir de sua origem social, atrelado às cargas que são aprendidas no âmbito escolar e familiar.

Ao tratar sobre a economia das práticas, Bourdieu abordou o seu conceito central, o *habitus*, apresentado como gerador das práticas sociais, ou seja, é a partir do conjunto de códigos incorporados no meio social que são identificados os indivíduos pertencentes à determinada estrutura social. É o modo como o indivíduo se veste, se alimenta, se porta que explicitará o meio ou campo social que está inserido. Porém, não totalmente fixo, pois tais campos também são mutáveis no jogo de negociação social. São estruturas que são estruturadas e estruturam-se de forma dinâmica no espaço social.

Ainda sobre as perspectivas que estão presentes na formulação do *habitus* e de como o conceito é gerado entre os indivíduos, o *habitus* como meio de separação social em sua essência é resultado do capital cultural acumulado durante a trajetória dos indivíduos. Ou seja, uma família com elevado capital cultural tem como tendência propagar a acumulação deste capital, assim, gerando códigos e posturas culturais específicas para os indivíduos pertencentes a esta esfera, como a obra de arte que, para sua apreciação, exige conhecimento sobre as sutilezas de suas representações, sobre as partes estratégicas da subjetividade nela expressa, sobre a decifração dos códigos de estética nelas empregadas, geralmente dados como grande importância nas camadas mais altas da sociedade.

De outro modo, significa encarar que as condições de cada grupo geram relações simbólicas particularizantes dos mesmos, sempre tomando em vista o jogo da diferença. Quanto à vestimenta, por exemplo, grupos e campos possuem um estilo ou um modo de vestir-se que os identificam, como os uniformes e as roupas presentes nos grandes desfiles de moda. Isto posto, pensar a cultura como um

conjunto de representações também nos permite imaginar sua conjuntura diante das representações e da coletividade.

Nesse sentido, Becker (2010) entende a cultura como um conjunto compartilhado de sentidos e significados que permitem, a um determinado grupo, levar a cabo as formas de ação coletiva. Compreende-se que, para que haja a existência de uma cultura, torna-se necessária a existência de um grupo onde os indivíduos atuem em conjunto e que desenvolvam um conjunto de sentidos compartilhados. Considerando tais sentidos e significados, entende-se ainda que estes sejam processados consoantes aos diferentes contextos e situações sociais, fundamentado na interação social.

Tais abordagens, tanto de Bourdieu quanto Becker, ajudam a compreender as diferentes dimensões da cultura apresentadas na sociedade. Nesse aspecto, é importante compreender que a cultura pode ser determinada por elementos variados, desde a classe social dos indivíduos ou até por um conjunto de valores aos quais esses são expostos. Porém, o pertencimento a um determinado grupo no meio social é uma característica relevante, assim como entender a cultura como um elemento forjado em um conjunto de aspectos sociais herdados, mas que se encontram em permanentes mudanças, conforme as circunstâncias em que são produzidas. Estas são as reinvenções da cultura, que continua fixa em uma base comum da coletividade, pois, na maioria das vezes, é no coletivo, na interação, que as mudanças acontecem e nos sentidos que são compartilhados pela atividade coletiva.

Embora o coletivo esteja em primeiro plano e que seja esse o campo central das mudanças sociais, é importante destacar as particularidades dentro do conjunto em que o individual também toma espaço nas transformações presentes na cultura. E que a estratificação social é um elemento importante para o entendimento da cultura na sociedade, mas não determinante. Pois, ao longo do tempo, temos testemunhado a incorporação de culturas antes características de uma classe por

outras, gerando algo diferente, pois embora as classes apresentem suas manifestações culturais iminentes, é importante tentar compreender a cultura além destas classes e considerar os outros processos que envolvem o social (CATENACI, 2001).

Em síntese, conforme pontuado por Canclini (1983), a cultura é uma representação da sociedade que cumpre, dentro das necessidades de produção do sentido, o papel de reelaborar as estruturas sociais e imaginar outras novas. Sendo que a cultura representa ainda as relações de produção e contribui para a sua reprodução, transformação e para a criação de outras relações.

A sociedade e a cultura envolvem um conjunto de proposições. Algumas destas proposições estão listadas abaixo, no intuito de destacar as questões relevantes quanto à concepção de sociedade e de cultura que foi utilizada na análise proposta.

- ❖ A sociedade enquanto intercâmbio de pessoas, movida pelas ações destes indivíduos, se mostra contraditória e heterogênea.
- ❖ Carrega certa ambiguidade terminológica, pois não é única e nem plural. Envolve o geral e o particular a partir de relações diversas e ilimitadas
- ❖ Formada por indivíduos, abarca um conjunto de particularidades.
- ❖ Está dividida em um grande móvel social composto por gavetas. Tais gavetas se constituem nos mais variados setores que nela comportam: a saúde, a economia, o turismo, a cultura, entre outros.
- ❖ A cultura como compartimento do Móvel social envolve um conjunto de expressões e de comportamentos.
- ❖ Está presente em todas as atividades sociais. Tudo é cultural.
- ❖ Envolve relações de produção e consumo social.

- ❖ Está ligada à estratificação social que, antagônica, abriga interesses opostos de acordo com as classes.
- ❖ Os interesses dentro do campo da cultura podem ser herdados. A cultura pode ser herdada.
- ❖ Constrói-se na coletividade, sem deixar de lado as particularidades.
- ❖ Possui a função de reelaborar e criar novas estruturas.

Seguindo tais pressupostos, ainda há de se ver o antagonismo aparente da cultura em duas outras concepções bastante recorrentes ao tema, o tradicional e o moderno.

2.1.1 Cultura popular: o tradicional e o moderno

A cultura, conforme apontado anteriormente, é capaz de produzir e reproduzir as variadas formas de organização social. Tais organizações são marcadas por hierarquizações e desigualdade. Tal questão, presente na sociedade, encaminha para uma discussão a respeito de dois termos comuns nos estudos culturais, o erudito e o popular.

Segundo Cuche (2002), a cultura nasce de relações sociais que são, em sua maioria, relações desiguais. “Desde o início existe então uma hierarquia social. Pensar que não existe uma hierarquia na cultura, seria supor que as culturas existem independentes uma das outras, sem relação uma com as outras, o que não corresponde a realidade.” Desse modo, a cultura enquanto elemento social reflete as hierarquias e as estratificações presentes na sociedade. A cultura, desse modo, está ligada a uma relação entre os condicionamentos sociais e históricos.

No contexto das hierarquias culturais, havia uma dicotomia existente entre cultura popular e cultura erudita. Estudiosos apontam que o início dessa divisão aconteceu na Europa do século XVIII, por meio da elaboração do conceito de

folclore, entendido como um conjunto de práticas, de concepções e de objetos populares considerados tradicionais. A cultura popular, conforme aponta Peter Burke,

tem sua origem ligada ao folclore. E ambos, por muitas vezes são vistas como semelhantes, diferenciados no sentido em que o termo folclore é visto como um termo conservador enquanto cultura popular seria um termo progressista para expressar o conjunto constituído por significados, narrativas e costumes das camadas populares. (BURKE, 2010, p.103)

Porém, a cultura popular, enquanto conjunto de expressões das camadas populares, também é ligada ao viés da tradição, que toma a conotação de exaltação de tempos passados como se o seu grande ápice estivesse nas práticas de como eram feitas em outros tempos, com grande apelo pela manutenção do tradicional. Esse tipo de pensamento conduz à cilada de se pensar a cultura como uma ideia engessada, deixando de lado seu caráter mutável e de transformação diante da sociedade que a produz. Além de atribuir às mudanças um caráter ameaçador, deturpador ou de empobrecimento.

Canclini (2011), ao tratar sobre estudos folcloristas, toma como evidente o apelo pelo tradicional como reflexo da necessidade de uma preservação diante das mudanças exteriores da modernidade. Agregando às teorias um fracasso endossado na ideia de sobrevivência, em que os objetos e os costumes populares seriam restos de uma estrutura social propícia a ser apagada. Esta incoerência analítica deixa de considerar que os modos de produção estão pautados nas relações sociais, cujas adaptações a mudanças geram sua sobrevivência.

Para os romancistas, a cultura popular se sustenta em sua fidelidade ao passado rural, deixando de lado as mudanças que a redefinem nas sociedades industriais e urbanas. Ao atribuir-lhe uma autonomia imaginada, acaba por suprimir a possibilidade de explicar o popular pelas interações com a nova cultura hegemônica. Nesse sentido, o povo é resgatado, mas não reconhecido em suas transformações. (CANCLINI, 2011)

Além de sua associação ao passado rural, há uma dificuldade de precisão e de definição nesses termos do que é cultura e do que é o popular. Notadamente, o termo “povo” se confunde com a ideia de “massa popular” em contraposição a elite, e isso acaba gerando uma hierarquia entre as formas de trabalho manual e intelectual, e separando o saber e o fazer típico da sociedade capitalista, onde o popular é associado ao “fazer” e desprovido do “saber.” (ARANTES, 2004).

Segundo Domingues (2011), a separação entre cultura popular e cultura dominante foi uma invenção dos intelectuais europeus no século XVIII. O conceito de folclore demarca a separação das práticas culturais das camadas abastadas em relação àquelas mais amplamente difundidas. No século XIX, a cultura popular adquire uma conotação ligada ao rural, cuja produção é retratada como “pura”, “natural” e “resíduo do passado”, possibilitando a formulação de mitos fundadores e pesquisas folclóricas que buscavam descobrir uma “cultura primitiva”. No século XX, essas concepções tornaram-se insustentáveis devido aos estudos que se debruçaram sobre as manifestações populares “sobreviventes”, dando espaço à categoria “cultura popular” no lugar do termo “folclore”.

A divisão entre “erudito” e “popular” foi originado a partir de um ambiente de conflito. Estudos realizados apontam que autores das elites francesas do século XIX procuraram censurar e patrulhar, por meio da concessão de licenças, o conteúdo das literaturas de cordel. Vistos como contrários à ordem, à moral e à religião, “os colportages foram perseguidos, retirados de circulação e condenados ao perecimento. Não obstante, tal medida repressiva deu origem à curiosidade científica. As elites intelectuais se interessaram em salvar os colportages. Para tanto, embalsamaram-nos como coisa inofensiva, exótica e em extinção” (DOMINGUES, 2011, p.405).

Para os historiadores franceses, a cultura popular resultou de uma fabricação deliberada pelas elites. Diante do antagonismo da exaltação da importância da cultura popular e da mobilização para acelerar a sua morte, as elites só atribuíam

valor às manifestações da cultura popular quando estas não representavam mais perigo, ou seja, quando estivessem mortas, o que muitos pesquisadores chamaram de “beleza de morto”, onde “a cultura popular, por essa perspectiva, significa uma “sombra”, um “fantasma” e um “enigma da Esfinge”.” (DOMINGUES, 2011, p.405).

De outro modo, a cultura popular pode ainda ser abreviada a um resíduo do que outrora foi a cultura dominante. Nesse sentido, Carlo Ginzburg (2006), no prefácio de sua obra, *O queijo e os vermes*, analisa o cotidiano e as ideias de um moleiro do século XVI, perseguido pela inquisição. A obra apresenta um esforço na tentativa de compreensão da relação entre cultura popular e erudita daquele período. Para o autor, o surgimento de desníveis culturais nas sociedades chamadas civilizadas pressupôs ao que seria autodefinido como folclore, antropologia social, história das tradições populares e a etnografia europeia. A cultura tornou-se algo residual, como um elemento fora da então chamada civilização.

A partir da constatação que o termo cultura tornou-se sinônimo de um conjunto de códigos de comportamentos e de crenças, tomado como um empréstimo da antropologia cultural e do conceito de cultura primitiva, que se chegou a conhecer a cultura das camadas inferiores, superando o que anteriormente era atrelado a um resquício ou a uma variante da cultura dominante, Ginzburg explorou o conceito de circularidade cultural, inspirado na concepção de Mickhael Bakhtin, em que a cultura de classes subalternas e das classes dominantes apresentava uma relação de circularidade através de influências recíprocas, movida de baixo para cima e de cima para baixo.

A ideia de circularidade cultural apresenta os reflexos das hierarquizações sociais na formação de uma estrutura cultural. Porém, pensar em determinada estrutura não significa seguir uma terminologia de afastamento brusco entre as duas culturas, mas, sim, buscar compreender suas interdependências, suas relações mútuas de gestação. Ou seja, a cultura dos grupos socialmente dominados não é apenas o resultado da gestão de um grupo dominante, não é um resquício. Pois, as

culturas das classes populares, ou socialmente vistas como dominadas, possuem, entre outras características, uma relativa autonomia, ligada à identidade cultural de um grupo, que pode ser compreendida através de sua relação com grupos vizinhos e suas mudanças sofridas pelo tempo e a capacidade de resistência (CUCHE, 2002).

Diante disso, nesse trabalho, a cultura popular não é vista como uma cultura marginal, expressa de forma minimalista, não dinâmica, sem criatividade própria, assim como não pode ser considerada como inteiramente autônoma, ou seja, uma mera imitação ou pura criação. Vislumbra-se que todas as culturas são uma reunião de elementos originais e de elementos importados, de invenções próprias e de empréstimos. Isto posto, é importante destacar que, em uma perspectiva estrutural, as manifestações das camadas populares estão ligadas à resistência e à contestação.

O caráter das manifestações culturais das camadas populares em relação às culturas dominantes às vezes é forjado pela ironia e pela provocação e, mesmo diante de sua capacidade de resistência, a cultura popular não adquiriu autonomia ou originalidade, visto que assume funções de integração e é facilmente cooptada pelo grupo dominante. Desse modo, a cultura popular também pode ser entendida como um conjunto de modos de vivência diante da dominação.

Em face do exposto, é possível concluir que, mesmo com a divisão estrutural da sociedade em classes, é o modo como as relações são estabelecidas que dará origem aos signos e aos significados, aos simbolismos presentes nas estruturas culturais. E ainda podem surgir variantes destas hierarquizações, pois, em sociedades hierarquizadas, a cultura pode estruturar-se em subculturas que apresentam características de determinados grupos sociais, como as elites urbanas e as classes subalternas rurais.

Retomando a ligação entre a cultura popular e a tradição bastante exaltada pelos folcloristas, como podemos entender a tradição nessa natureza? A história

colonial brasileira ou a mais recente são geradoras de cultura e, em algumas concepções de cultura, fenômenos complexos são reduzidos a suas supostas raízes e essencializadas quando, pelo contrário, a historiografia mais recente tem mostrado que o “tradicional” é, quase sempre, muito mais recente do que pretende ser e que as tradições “se inventam”. Isso nos leva a indagar a respeito da relação entre o moderno diante do contexto cultural.

A tradição para se manter, para se reproduzir precisa atualizar-se, modernizar-se. A modernização é, pois, uma exigência para a reprodução da tradição. Enfim, a atualização cotidiana é uma condição histórica para manter viva a tradição no interior da sociedade, que se transforma cotidianamente na ação dos sujeitos concretos, gerando sempre novas formas de viver, de pensar e de sentir. (CARVALHO, 1995)

Não somente pensar a respeito das relações entre simbolismos e significados e hierarquias ajuda a compreender o universo de elementos presentes nas práticas culturais, mas também a busca pela identificação dos conflitos e das tensões existentes nesse campo possibilita contemplar uma dimensão maior sobre como a cultura é formada e como se manifesta na sociedade.

Por conseguinte, as tensões apontadas anteriormente movem os conceitos de cultura popular e folclore, cujo apelo pelo tradicional nos estudos folcloristas gera armadilhas expressas na exaltação do passado, na rejeição e na demonização das transformações comuns na sociedade e na cultura, assim como podemos pensar o tradicional e moderno?

À primeira vista, tradicional e moderno são termos opostos, representam, às vezes, o limiar entre o rudimentar e o sofisticado. Proponho o desenho do seguinte cenário: de um lado, um agricultor lança mão de ferramentas simples, manuais, comuns na agricultura familiar, um tipo de agricultura praticada ainda em muitos ambientes interioranos do país, conhecida como agricultura de corte e queima. De

outro lado, outro agricultor faz uso de outras ferramentas mais elaboradas, com alta tecnologia e efeitos aprimorados, ferramentas eletrônicas que hoje são utilizadas em grandes áreas cultiváveis do país. Inovação? Mudança? Tradição? Modernidade? Se investigarmos os termos comumente aplicados à primeira situação, geralmente encontraremos as palavras: primitivo, arcaico, tradicional. Para a segunda situação, palavras como avanço, evolução, moderno. Tal investigação é um exemplo prático de como o tradicional e o moderno são mostrados como contrapostos.

Apresentar o tradicional em oposição ao moderno seria lançar ao tradicional a ideia de engessamento, de uma preservação engessada de determinado aspecto e o moderno, como uma ruptura, uma desconfiguração. Podemos então alterar esse cenário e não ver apenas como dois aspectos opostos, mas complementares diante das mudanças sociais, que juntos acabam por reforçar suas existências.

Canclini (2011), ao estudar as manifestações culturais de diferentes países, como Argentina, Brasil, México e Peru, verificou que os textos folclóricos proporcionaram desde o século XIX o conhecimento amplo de grupos étnicos e suas expressões culturais que envolvem a religiosidade, os rituais, a medicina, as festas e o artesanato, entre outros. Porém, tal conhecimento folclórico apresenta alguns obstáculos para uma compreensão mais profunda das manifestações culturais, pois o *folk* é visto do mesmo modo que no contexto europeu, como pertencente aos grupos indígenas e aos camponeses isolados e autossuficientes, com técnicas simples e pouca diferenciação social, onde o moderno toma conotação de ameaça.

A tradição sofre transformações, se reinventa. Essa premissa é apresentada por Eric Hobsbawn (1997) em sua obra: *a Invenção da tradição*. As tradições são vistas como reinvenções diante de reações a situações novas que assumem a forma de referência a situações anteriores, ou estabelecem seu próprio passado através de uma repetição obrigatória. A exaltação do tradicional endossa a busca pela tradição, sendo indicativo da necessidade de resgate diante de uma ruptura ocorrida

com os elementos passados, ou seja, a tradição é reinventada continuamente no sentido de reação a algo.

As reinvenções envolvem práticas simbólicas ou ritualísticas que através de repetição incorporam comportamentos advindos de novas situações e reações ao passado para assegurar a sua continuidade. Hobsbawn (1997) classifica as tradições inventadas em três categorias: as que estabelecem ou representam coesão social ou admissão de um grupo real ou artificial, as que estabelecem ou legitimam instituições, e aquelas que buscam a socialização e a inculcação de ideias, de valores e de padrões de comportamento. No sentido da tradição como reinvenção diante das situações a que elas são postas, tomo como gancho o caráter reivindicatório da tradição, em que o tradicional é apresentado como resistência às mudanças presentes no mundo moderno, principalmente ao se levar em conta que os estudos folcloristas reforçam tal caráter.

Como observado anteriormente, alguns estudos contribuem com a formação de uma ideia contraditória a respeito das mudanças presentes no advento da modernidade, pois consideram ameaçadoras as modificações constantes que sofrem as culturas tradicionais. No entanto, é importante considerar que são tais mudanças que possibilitam a sua sobrevivência na sociedade moderna. A tradição é uma invenção que se reinventa, é uma junção, uma união e uma consistência de elementos e situações contínuas que são, por vezes, mostradas de forma mais tímida em algumas manifestações e mais notórias em outras.

As mudanças ou as adaptações culturais acontecem na sociedade por motivações condicionadas aos acontecimentos histórico-culturais. Algumas motivações para estas mudanças foram enumeradas por Canclini (2011) que, diante das transformações ocorridas com a industrialização, apontou a impossibilidade de incorporar toda a população na produção industrial urbana, na necessidade do mercado de incluir as estruturas e os bens simbólicos tradicionais nos circuitos de comunicação de massa, no intuito de atingir as camadas populares, integrando-as a

modernidade e ao interesse dos sistemas políticos em utilizar o folclore como modo de fortalecer sua hegemonia e legitimidade, e a continuidade da produção cultural nos setores populares.

Obstante a tais motivações, percebe-se que os interesses e os jogos de poder presentes nesta relação entre tradicional e moderno apresentam a necessidade de mudança nas culturas tradicionais para sua continuidade, assim como a modernidade tem como apelo a manutenção de elementos tradicionais para responder a inconstâncias dos apelos sociais. Os setores envolvidos da produção cultural, como os setores ético-político, comercial, religioso, acabam por incorporar elementos ligados à tradição.

Tomamos como exemplo, ao estudarmos a relação entre bens folclóricos e o comércio, acostumamos nos deparar com as ideias de homogeneização dos formatos e a dissolução das características locais. Porém, o mercado também possui a necessidade de incorporar os setores que são resistentes ao consumo uniforme e não são facilmente incorporados a ele. O uso da tradição apresenta-se como uma opção de diversificação da produção e de alcance dos grupos de camponeses, de indígenas, de migrantes, entre outros. Tais elementos também são utilizados por esses grupos como afirmação da identidade, definição política popular, distinção de gostos, refinada com enraizamento tradicional (CANCLINI, 2011).

A união de elementos que formam as manifestações culturais latino-americanas foi explicada por Canclini através do conceito de hibridação cultural. Tal hibridismo é decorrente da falta de uma política de regulação embasada nos princípios da modernidade e cuja característica base é o processo sociocultural em que as estruturas ou práticas, que existiam em formas apartadas, juntaram-se para gerar novas estruturas, novos objetos e novas práticas. (CANCLINI, 2011)

Tal processo sociocultural caracteriza a cultura latino-americana. As culturas dos países foram forjadas através da sedimentação de tradições culturais e

linguísticas de grupos autóctones e o encruzamento com tradições presentes nos setores políticos, educacionais e religiosos da cultura ibérica. Apesar da resistência dos setores dominantes na tentativa de restringir a disseminação da cultura indígena e colonial em setores populares, no intuito de atribuir a esta um perfil moderno, o cruzamento entre classes decorrentes da relação entre os setores apontados gerou o processo de hibridização cultural em vários estratos sociais. Esse processo de entrecruzamento na modernização cultural da América latina também abrange o seu processo temporal de convivência entre manifestações de diferentes tempos históricos que coexistem em um mesmo tempo de forma desarticulada. Também conhecido como heterogeneidade multitemporal (CANCLINI, 2011).

A congruência de temporalidades e grupos sociais na produção cultural da América Latina foi vivenciada em elementos considerados modernos coniventes a outros considerados como tradicionais. Verifica-se que o moderno e o tradicional vivem em plena fusão e transformação, conforme os apelos que são apresentados socialmente.

Em uma perspectiva mais geral, a sociedade aqui representada é forjada a partir de um conjunto de indivíduos interligados por suas necessidades e que se relacionam nos mais diversos setores, ou compartimentações, como a cultura.

A cultura que obteve sua compreensão alterada ao longo do tempo, originada, a priori, da ideia de cultivo até alcançar noções ligadas às simbologias, ao conjunto de valores, aos costumes, às práticas e aos modos de vida, e está imersa nas demais transformações apresentadas na sociedade que acabam modificando-a continuamente.

Nesse jogo, a dicotomia entre tradicional e o moderno, antes vistos como opostos, em pleno campo de batalha, acaba caminhando lado a lado. Pois, embora o apelo por uma ideia de tradição engessada acaba deixando de lado as transformações sociais, esse engessamento em uma sociedade capitalista acaba

reduzindo a cultura popular a componente residual de uma cultura dominante, e reforça a separação entre o saber e o fazer.

Obstante a isso, a cultura popular vive em pleno processo de circularidade, sofre transformações que, muitas vezes, são resultantes de uma reação diante do contexto de dominação, em que o tradicional se reinventa continuamente. A cultura popular, ainda embrenhada em um conjunto de recepção e consumo de bens simbólicos, toma o seu caráter híbrido ao apresentar, em seu DNA, um conjunto de misturas de temporalidades, de etnias e de instituições que possibilitam a continuidade das práticas culturais em uma sociedade em constante mutação.

A cultura em si está expressa em diversos segmentos da sociedade, como na religião, na moral, na política, na ciência, no comércio, nas formas de lazer e no modo de organizar a vida cotidiana. Entre estes segmentos, a arte pode ser incluída como componente relevante. Segundo Clifford Geertz (2008), a arte é um modo como um povo transmite seus sentimentos. Diante disso, importa, no próximo item, situar a arte como elemento da cultura que teve, ao longo do tempo, incongruências em sua definição, marcadas pelos seus modos de organização e de representação do social, assim como situar sua relação com o artesanato.

2.1.2 Manifestações culturais: arte e artesanato

A arte dentro do contexto cultural pode ser compreendida como meio de expressão ou como uma fração ou uma interpretação da realidade definida a partir de seu contexto físico e social. (BECKER, 2009), ou como um sistema em que o indivíduo expressa o sentimento que tem pela vida (GEERTZ, 2008).

Enquanto forma de expressão, a arte forma sentidos a partir da sociedade ou daquele que a produz. Desse modo, as variações artísticas dadas diante das diferenças culturais entre os povos ou de um indivíduo para o outro são produtos de uma experiência coletiva, que excede a própria experiência vivenciada. Nisso, a arte envolve as experiências sociais coletivas e individuais, e evoca a sensibilidade

diante de tais experiências, seja como uma interpretação ou expressão dessa realidade.

Para Geertz (2008), a arte está inserida dentro do contexto cultural como um sistema. “A participação no sistema particular que chamamos de arte só se torna possível através da participação no sistema geral de formas simbólicas que chamamos de cultura, pois o primeiro sistema nada mais é que um setor do segundo. Assim, a arte é um setor da cultura que expressa as diferentes experiências sensíveis dos indivíduos.”

A arte pode ser pensada ainda como fenômeno estético, o que pode ser um desafio na forma de reconhecer o seu produto, ou seja, o objeto de arte. Para Geertz, a obra de arte como fenômeno estético tem seu maior desafio, seja qual for o modo em que se apresente ou a habilidade de quem o produziu, no modo de como anexá-la às outras formas de atividade social, como incorporá-la na textura de um padrão de vida específico. Para o autor, o processo de atribuição de um significado cultural aos objetos de arte é sempre um processo local.

Ainda é importante dar validade aos questionamentos de alguns pressupostos que envolvem o entendimento arte. Segundo Vera Zoeberg (2006), os pressupostos são a obra de arte enquanto objeto singular, a arte concebida e realizada por um único criador, e a arte como manifestação espontânea do gênio do artista. Tais pressupostos podem ser superados na medida em que a arte pode ser considerada como uma associação entre os meios em que ela é expressa e o sentimento pela vida que estimula tais meios. Diante desse entendimento formulado por Clifford Geertz (2008), ainda se pode acrescentar que “assim como não podemos considerar a linguagem como uma lista de variações sintáticas, ou o mito como um conjunto de transformações estruturais, tampouco podemos entender objetos estéticos como um mero encadeamento de formas puras”.

De outro modo, a arte também pode ser entendida enquanto uma experiência coletiva.

A capacidade de um a pintura de fazer sentido (ou de poemas, melodias, edifícios, vasos, peças teatrais, ou estátuas), que varia de um povo para outro, bem assim como de um indivíduo para outro, é, como todas as outras capacidades plenamente humanas um produto da experiência coletiva que vai bem mais além dessa própria experiência. (GEERTZ, 2008, p.165)

Segundo BECKER (2007), a arte é um sistema de produção que inclui produtores, distribuidores e consumidores que atuam em conjunto e em cooperação, organizando uma atividade através de seu conhecimento e um conjunto de modos convencionais de fazer. A arte é definida socialmente por pessoas inseridas em mundos artísticos, cujas características podem definir a obra de arte como um produto artístico, tangível, visível e/ou audível. A arte é comunicada publicamente, visto que toda arte é comunicação. Ela ainda apresenta fruição, determinado prazer estético, sociabilidades e divertimento por meio de escape e prazer intelectual.

Para Vera Zoeberg (2006), a arte, em seu contexto mais amplo, é uma produção e uma reprodução social e enquanto produção e reprodução, está imersa em uma gama de organizações e procedimentos que afetam o modo pelo qual os artistas desenvolvem e difundem suas artes. Analisar tais fatores considerando o contexto social, político e econômico em que são geradas tais interferências é um dos principais aspectos de investigação dos sociólogos. Nesse aspecto, o sociólogo está mais interessado no uso social simbólico da arte do que na obra em si.

Enquanto produção social, acredita-se que a arte é uma produção coletiva que envolve vários aspectos, como ideologias, instituições políticas e demais condições que fogem da perspectiva estética, ou seja, a obra de arte envolve a colaboração de vários atores sociais que atuam através de instituições e de situações historicamente construídas (ZOEBERG, 2006).

O conceito de arte esteve atrelado ao longo de sua formação ao artesanato. Nisso, o artesanato e a arte carecem de uma atenção especial quanto às similaridades e às diferenças em seus elementos conceituais e práticos.

A cisão entre arte e artesanato deu-se entre os séculos XVII e XVIII, período em que se concebe claramente uma noção sobre obra de arte. Nesse período, a noção de beleza e do gênio opõe-se a de aptidão e de capacidade. Essa divisão advém também da separação entre as belas artes e as artes de ofício, em que a utilidade toma caráter central (GREFEE, 2013).

Essa transformação semântica é acompanhada logicamente pelo surgimento do termo artista, até então empregado sem grandes diferenciações. A *Encyclopédie* faz dos pintores e escultores, artistas, em relação às artes mecânicas. Mas a segunda edição da *Encyclopédie* fará outra distinção entre o sapateiro, que é artesão, e o relojoeiro, que é artista, chamando a atenção para uma operação, *a priori*, mais sofisticada. O artesão se vê associado às imagens menos honrosas: o vil artesanato, confinado às artes puramente mecânicas. Assim, é atribuído ao termo artista uma dimensão intelectual e a ideia de escolha, ou mesmo de diletantismo.

A chegada dos fornos e das máquinas acarretou vários efeitos relacionados entre si, como a banalização das competências, o trabalho em período integral e o desaparecimento do corpo social dos vidreiros, agora mergulhados nas massas sindicalizadas. Alguns desses artesãos tradicionais foram embora, outros se tornaram operários. A partir de então, o artista não depende mais do campo da profissão ou da ocupação, mas, sim, do campo da vocação.

O artesanato em sua definição mais corrente é apresentado como um conjunto de conhecimentos e de técnicas que podem ser utilizados para a produção de objetos de caráter utilitário, assim como a capacidade de se executar utilmente uma tarefa. (BECKER, 2010). Nesta primeira perspectiva, o artesanato é visto a partir de sua utilidade, ou seja, as peças que são produzidas possuem uma

finalidade prática nas atividades desenvolvidas pelos indivíduos e não apenas um aspecto contemplativo.

O trabalho artesanal na sociedade contemporânea não representa mais uma conquista da técnica anunciada por quem o produz, mas é comandada, resoluta nas galerias de arte, nas cadeias de televisão, nas editoras e nas agências de notícias dos Estados Unidos e da Europa (CANCLINI, 2008). Desse modo,

o artesanato está inserido no processo de globalização direcionado especialmente pelo mercado e pela cultura global e também inserido no processo de informalidade no que diz respeito à sua relação com a sociedade, mais especificamente da forma como esse produto é produzido, exposto e possivelmente vendido. Constitui-se como um tipo de trabalho e mais uma forma de se conseguir a sobrevivência. Pode-se dizer que o artesanato tem se desenvolvido em meio a formas de trabalho precário e informal. (VIEIRA, 2015, p.132)

Lima (2011) define o trabalho artesanal a partir de uma duplicidade de condições, em que o processo de produção é essencialmente manual, marcado pela liberdade do artesão para definir o ritmo da produção, a matéria-prima, a tecnologia que empregada, a forma que pretende dar o objeto, o produto de criação, de seu saber e de sua cultura.

Tal conceito foi alvo de algumas reflexões. Estudos recentes apontam transformações no trabalho artesanal, que colocam em xeque a liberdade do artesão no âmbito da produção, diante da necessidade de atender aos novos nichos de mercado a partir do ressurgimento do interesse e da valorização do objeto artesanal e natural, onde o produto artesanal é diferenciado por conter carga cultural e identitária. Não considerado como mera mercadoria diante da lógica capitalista, que através da industrialização e da produção de bens em massa ocasionou a dissociação entre o saber e o fazer.

Outro elemento que também o caracteriza está relacionado à forma em que é produzido. A produção é realizada a partir de uma dupla condição. Primeiro, o seu

processo de produção é, em essência, manual, são as mãos que executam basicamente todo o trabalho. Segundo, a liberdade do artesão é que define o ritmo da produção, a matéria-prima e a tecnologia a ser empregada, assim como a forma que pretende dar ao objeto, produto de criação, de seu saber e de sua cultura. Desse modo, não considera o artesanato como mera mercadoria, pois traz embutido em si valores, crenças, culturas. (LIMA, 2005)

Nesta segunda perspectiva, atenta-se para o fazer artesanal como essencialmente manual, dotado de uma liberdade total do artesão no seu processo produtivo, ou seja, não há uma determinação de uma jornada de produção aos moldes fabris, assim como de elementos que irão compor a obra, a matéria e a técnica que são utilizadas, ou seja, o artesão reflete sua essência e seus sentimentos naquilo que produz.

O caráter subjetivo do artesanato representa também além do expressar de suas vontades e seus sentimentos, o domínio e a associação do saber e do fazer no processo de produção em que há “uma relação intensa entre o artesão e a coisa que ele produz, desde a imagem que primeiro forma dela, até sua conclusão, que vai além de meras relações legais de propriedade e torna a disposição do artesão para trabalhar espontaneamente.” (MILLS,2005).

Em suas pesquisas referentes ao artesanato no Maranhão, Raquel Noronha (2001) ressalta que os produtos locais são manifestações culturais, fortemente relacionadas ao território e à comunidade que os produziu. E que tais produtos são resultados de uma rede tecida ao longo do tempo que contém recursos da biodiversidade e modos de fazer tradicionais, costume e hábitos de consumo.

Diante disso, além de seu caráter utilitário, o artesanato pode ser também compreendido como um conjunto de atividades de natureza manual, nas quais o homem manifesta sua criatividade espontânea (PEREIRA, 1979). No entanto, além dessas características da atividade artesanal, variados estudos apontam uma nova

perspectiva para sua produção, cujas transformações na sua forma de fazer colocam em xeque a liberdade do artesão no âmbito da produção.

Se considerarmos a produção artesanal em seus moldes clássicos como exclusivamente manual, dotada de liberdade extrema daquele que produz o objeto, acabamos por deixar de lado as mudanças recentes diante do mercado moderno e capitalizado, no qual o artesanato é impulsionado a atender à necessidade de novos nichos de mercado. Nesse aspecto, o artesanato toma valor diferenciado a partir do ressurgimento do interesse e da valorização do objeto artesanal e natural. O produto artesanal torna-se diferenciado por conter entre estes elementos uma carga cultural e identitária daquele ou daqueles que o produzem. Nesse aspecto, ele passa a não ser considerado como mera mercadoria diante da lógica capitalista que, através da industrialização e da produção de bens em massa, ocasionou a dissociação entre o saber e o fazer.

Embora visto como elemento diferenciado, o trabalho artesanal na sociedade contemporânea não se absteve das mudanças advindas com a contemporaneidade, ele não representa mais uma conquista da técnica anunciada por quem o produz, não é mais realizado nas *guildas* medievais, mas, por muitas vezes, é comandado e resoluto nas galerias de arte, nas cadeias de televisão, nas editoras e nas agências de notícias dos Estados Unidos e da Europa (CANCLINI,2008).

As características da atividade artesanal na contemporaneidade estão imersas no contexto da globalização, cujo artesanato é direcionado pelo mercado e pela cultura global. Por muitas vezes, ele está imerso na informalidade e é visto por aqueles que o produzem como uma forma de trabalho voltada para manutenção de sua sobrevivência. (VIEIRA, 2014)

Keller (2011), ao estudar as transformações no mundo artesanal em suas relações de trabalho, tomou como foco as cooperativas do município de Barreirinhas, e destacou, entre outros aspectos, a existência de mudanças e de continuidades, ligadas à dinâmica socioeconômica da atividade artesanal, em detrimento dos

impactos das relações de mercado e das ações políticas de fomento que incorporaram novos modos de ser e fazer o artesanato e apontou que tais mudanças não alteraram a precariedade das condições de vida e de trabalho dos artesãos imersos na informalidade, mesmo que as organizações em cooperativas tenham auxiliado quanto ao estabelecimento de preços justos e à preservação da natureza, assim como maior profissionalização e empreendedorismo.

Algumas questões sobre produção e comercialização do artesanato em Alcântara foram levantadas por Noronha (2011), como a influência de outros profissionais, como os designers, no trabalho artesanal, a preocupação quanto ao respeito ao agrado do comprador, ou seja, como as encomendas são apresentadas, prerrogativas que interferem e influenciam no resultado do trabalho; a sazonalidade, os períodos chuvosos dificultam a produção e a comercialização dos produtos artesanais; a produtividade, cuja quantidade solicitada extrapola as condições normais de produção; o baixo retorno financeiro e problemas de saúde associados ao trabalho artesanal.

Diante dessas perspectivas, nos deparamos com modos de compreensão apontando abordagens possíveis do artesanato. Segundo Lima (2011), há dois segmentos de abordagem adotados por aqueles que lidam com a questão artesanal, o primeiro segmento indica a conservação dos objetos nas condições em que foram produzidos como testemunho de um passado a ser preservado, geralmente associado aos segmentos de baixa renda ou populares da sociedade. Nesta visão, os produtos artesanais são dotados de uma estética perfeita que reflete o gosto de seu produtor. O segundo segmento compreende os discursos que defendem a adequação do artesanato aos tempos contemporâneos, que indicam a transformação de sua forma, a criação de um novo “design” refinado como condição para garantir o mercado.

Essas abordagens são essenciais para compreendermos o artesanato no seu campo de imaterialização e materialização. Imaterialização, quanto aos sentimentos e aos sentidos, o aspecto, *a priori*, levado em conta está o despertar deste

sentimento de rememoração de sociedades passadas a ser preservada, ligado a ideia da tradição. Ou seja, o que vem a ser relevante ao primeiro olhar é o despertar do sentimento ao tradicional, e não apenas a sua materialidade, envolvendo assim o registro e o despertar das emoções diante daquilo que está materialmente representado. O objeto não está propício apenas a ser resultado do atendimento de um apelo estético contemporâneo, onde o objeto é imbuído a uma superficialidade, a uma homogeneidade apelativa diante das tendências dos mercados, ou seja, a materialidade refletida é mais preponderante do que o apelo do sentimento a tradição. Por exemplo, ao nos depararmos com a tendência no uso de bolsas redondas feitas de materiais industrializados, podemos nos deparar com peças artesanais atendendo ao mesmo formato, mas feitas manualmente e com materiais naturais. Neste aspecto, a materialidade e o atendimento à tendência podem ser predominantes diante da subjetividade do artesão e do registro de um modelo que antes era feito e passado de geração a geração.

Na seguinte pesquisa, o artesanato é compreendido como elemento imerso na produção cultural, realizado de forma manual, que possui, além do seu caráter material de produção, como materiais e técnicas utilizados, sentidos e significados refletidos por aqueles os produzem e os utilizam.

O artista precisa dominar a matéria-prima, como assim também o faz o artesão, porém está livre da produção repetitiva frente a um modelo pré-definido, voltado para o mercado. Sua produção é fruto da criação individual com a confecção de peças únicas que podem tornar-se modelos passíveis de serem reproduzidos em peças semelhantes por outros artesãos. A palavra arte parece designar obras únicas ou, pelo menos, singulares ao passo que o artesanato remete às práticas mais anônimas, coletivas e contínuas.

Como propõe Lima (2011), reservemos o termo artesanato para referirmos aos processos de produção de objetos, executados predominantemente através do trabalho manual, independente de serem mãos eruditas ou populares. Desse modo, tanto a rendeira de bilro e o oleiro, quanto o escultor e o pintor consagrados para

realizar seu trabalho, lançam mão de uma tecnologia cuja importância está centrada na atividade manual. Ao tratarmos sobre a matéria-prima com que o objeto foi confeccionado, descrever a maneira como é obtido, o modo como é processada, as etapas e feitura do objeto, estamos nos referindo ao artesanato, em outro plano, se abordarmos este mesmo objeto em busca de desvendar suas questões estéticas, de equilíbrio de massas, de proporções, de contrastes entre formas e fundo, de conteúdos simbólicos, de sistemas de significados expressos ou latentes, de representação, estamos falando de arte, não importa se erudita ou popular (LIMA, 2011).

Segundo Becker (2003), a arte exige algumas competências técnicas semelhantes ao artesanato, contudo, insistimos em sublinhar que o artista contribui com algo que ultrapassa a mera mestria da produção artesanal, algo que está relacionado com as faculdades criativas e que confere a cada objeto ou manifestação um caráter expressivo absolutamente singular. Desse modo, o seu trabalho é por definição arte e não artesanato. Visto que o artesão possui competências que podem ser expostas ao serviço do artista, trata-se de uma atividade que põe em jogo os mesmos materiais e as mesmas competências e de modo semelhante pode tomar um ou outro nome. Uma atividade concebida e definida como artesanato pelos seus praticantes e pelo público pode ser definida como arte e vice-versa.

3 BUMBA MEU BOI DO MARANHÃO: uma celebração plural escrita na história do estado



Militão dos Santos- Bumba Meu Boi de São Luís. Fonte:

<https://www.aicoa.org/aicoa7851/obras/bumba-meu-boi-de-so-luis/>

Esta herança foi deixada por nossos avós

Hoje cultivada por nós

Pra compor tua história Maranhão

(Maranhão, Meu Tesouro, Meu Torrão - Humberto de Maracanã)

O Bumba nasce do mito. A essência mítica presente em sua narrativa revela os sentidos e as práticas de um passado que deram forma aos personagens

lançados em um enredo de conflitos e de fé. Desse modo, conforme apontado por Mircea Eliade, “a principal função do mito consiste em revelar os modelos exemplares de todos os ritos e atividades humanas significativas: tanto a alimentação ou o casamento, quanto o trabalho, a educação, a arte ou a sabedoria.” (ELIADE, 2010, p.15) O Bumba Meu Boi, envolto em seu aspecto narrativo-mítico, desvela significados e sentidos de uma sociedade rural e escravocrata.

Para alcançar esse período em que o mito é formado, torna-se importante voltar mais ao tempo e entender como a figura do Boi foi construída historicamente. Conforme apontado no dossiê do Bumba Meu Boi no Maranhão, elaborado pelo IPHAN, a relação entre humanos e o boi esteve retratada desde a pré-história. Os registros encontrados em cavernas revelam desenhos com imagens de bisontes e cavalos. Nos períodos posteriores da história da humanidade, o Boi aparece em narrativas míticas de povos antigos e até mesmo como figura a ser cultuada. (IPHAN, 2001)

3.1 Raízes da manifestação cultural do Bumba meu boi

No antigo Egito, o culto a animais sagrados eram comuns. Estes animais representavam a adoração das forças ou dos poderes divinos, e simbolizavam as principais qualidades dos deuses. Entre os animais cultuados estava o touro, considerado sagrado, que simbolizava, em geral, virilidade, energia, força e fertilidade, tanto humana quanto da natureza. Quando era sacrificado, acreditava-se que o sangue do animal alimentava a terra e os deuses. Os chifres, por apresentar semelhança com a forma fálica, associavam o animal à virilidade e à masculinidade. Como representação, quebrar os chifres do animal significava "perder o poder." (SALES, 2016).

Na mitologia egípcia, são conhecidos vários touros sagrados, com destaque para Ápis que representa a encarnação dos deuses Ptah e Osíris. O touro Ápis é considerado um deus agrário ligado à fertilidade e simboliza a força vital da natureza.

Sua principal categoria é ser o deus da vegetação renascida e da ressurreição. Ápis detinha grande importância no contexto funerário. Sua imagem foi encontrada em funerárias e em sepulturas. Acredita-se que “na sua condição de touro ágil, vigoroso e viril, Ápis era um intermediário consistente entre o mundo dos vivos e o dos mortos, além de ser um propiciador de fertilidade e renascimento quando associado ao deus-sol.” (SALES, 2016).

FIGURA 3-Estatueta de bronze do Touro Àpis



FONTE: Fascínio do Egito. Retirada da Internet:
<https://www.fascinioegito.sh06.com/boiapis.htm>

Segundo a descrição, trata-se de um touro negro, com um triângulo branco na testa e um disco de sol entre os chifres, representando uma serpente. Em outras descrições, o touro aparece representado como um touro negro de patas e barriga brancas com uma mancha em formato de águia, e na língua uma mancha negra em forma de escaravelho e de calda bifurcada (SALES, 2016).

Entre algumas citações do Touro Ápis encontradas na literatura antiga, está o livro *História Natural*, escrito pelo naturalista romano Plínio, o Velho, no ano 77 a.C. Ali, o autor retrata, entre as características físicas do animal e os elementos envolvidos em seu ritual de culto, em que o touro é anualmente sacrificado pelos sacerdotes, que

Não é permitido a este touro viver além de um certo número de anos, sendo então destruído pelos sacerdotes, por afogamento numa fonte. Então, no meio do luto geral, eles começam a procurar um outro touro para o substituir; o luto é feito, com as suas cabeças rapadas, até ao momento em que descobrem um outro, mas não é por muito tempo, no entanto, até que encontram um sucessor.

Na Grécia e Roma, geralmente encontra-se menção ao boi *Taurus*. Entre as narrativas que o Boi é citado, está a que diz respeito aos dez trabalhos de Hércules, a quem coube a tarefa de domar o touro da ilha de Creta, que pertencia ao rei Minos. Tal rei tinha por costume sacrificar anualmente o seu touro mais belo ao deus do mar, das ilhas e das ribeiras. Tendo, certa vez, sacrificado um menos valioso para poupar o mais bonito que já havia encontrado, recebeu um castigo do deus Poseidon, que provocou na rainha Pasífae uma grande paixão pelo touro preservado. Da relação da rainha com o touro, surgiu a lenda do Minotauro (IPHAN, 2013).

No continente africano, há o ritual de saimento do boi sagrado, considerado como elemento principal de culto pelos negros angolanos. O boi *Geroa*, na cultura bantu, é representado como um boi malhado, preto e branco, que remete a paz e a abundância da terra. Entre os meses de julho e agosto, considerados por eles o fim do ano por tratar-se do período do fim da colheita, o Boi em celebração passeia pelas ruas da aldeia. Ainda na África, mais ao Norte do litoral atlântico ocidental, o culto ao boi é citado por Cascudo ao mencionar a experiência de *Geoffrey Gorer*, em *Heviossô*, que testemunhou o sacrifício de um touro em cerimônia constituída de procissões, de cantos e de danças (IPHAN, 2013).

Acredita-se que o culto ao boi pode ser identificado de duas formas, o animal, ao ser cultuado vivo, torna-se objeto de adoração, sendo considerado a própria divindade, seja como objeto de presença física dessa entidade, ou ainda por meio de incorporação. E quando cultuado de forma metafórica, voltado como sacrifício ao ser simbolizado como deus, acredita-se que a comunhão sagrada com o deus transfere força e poder àqueles que participam da celebração. Em um terceiro momento, ao ser deixado como objeto a ser adorado e a celebração foi enriquecida

com elementos profanos, o boi ganhou um caráter festivo, sem renúncia de seu caráter religioso, tornando-se o boi celebração (SALES, 2013).

No Brasil, os primeiros bovinos chegaram por volta de 1533, trazidos pelos portugueses na expedição de Martim Afonso de Souza, que resultou na fundação da primeira Capitania Portuguesa na Ilha de São Vicente. O gado *vacum* foi introduzido por portugueses e franceses em viagens que partiram da Península Ibérica e a Ilha de Cabo Verde. Em documentos históricos, há registros de bovinos vindos de Cabo Verde e Açores em direção a Salvador, capital da colônia naquela época. No decorrer do tempo, já no final do século XVI, havia uma grande abundância de bovinos no litoral brasileiro e nas capitanias portuguesas (SILVA, 2012).

Durante o século XVI, foi marcante o incentivo na exportação de gado para o Brasil, principalmente na região do Vale do São Francisco. De Salvador, os rebanhos foram destinados as mais variadas localidades, como o Maranhão e o Piauí. Outros fatores acompanharam a trajetória de inserção dos gados bovinos no Brasil, como o fortalecimento da economia no litoral, a ocupação de terras, e a interiorização do território junto à busca por minério e à captura dos nativos, ocasionando a disseminação dos rebanhos bovinos no Brasil. A atividade tomou, durante o período colonial, um caráter secundário e só adquiriu maior participação na economia após a queda da economia mineradora. Em suma, pode-se afirmar que a pecuária proporcionou importante fonte de proteína nos engenhos de açúcar e serviu como suporte para os bandeirantes (SILVA, 2012).

Na obra, *Cultura e Opulência do Brasil, por suas drogas e minas*, escrita no início do século XVIII por André João Antonil, o autor apresenta a transição da economia açucareira para a mineração. No livro, são apontadas questões como problemas básicos da economia brasileira colonial, o trato cotidiano nos engenhos e o uso da terra. No decorrer dos apontamentos e descrições feitos por Antonil, o Boi é citado variadas vezes, demonstrando sua importância diante do contexto produtivo brasileiro.

Advirta que não se metam no carro os bois que trabalham muito nos dias antecedentes, e que em todo o serviço assim como se dá algum descanso aos bois e aos cavalos, assim se dê, e com maior razão, por suas equipações aos escravos. (ANTONIL, 1982, p.84)

É notória a preocupação com o trato com o gado bovino e sua participação como animal de tração no cotidiano escravagista dos canaviais brasileiros. Nesse aspecto, entendemos como o Boi foi um elemento importante para economia brasileira colonial. Tal importância estende-se ao longo do tempo e perpassa esse espaço ao adentrar no campo da cultura e da tradição. Entre as manifestações culturais que envolvem a figura do Boi, a mais singular, o Bumba Meu Boi revela-se um exponencial diante das demais pela sua beleza e sua riqueza de elementos envoltos em sua celebração, tanto artísticos, culturais e religiosos.

A figura do Boi na sociedade nos dá indícios de elementos que nos podem fazer refletir a partir dos lugares de origem da celebração, que nos fazem compreender como a figura central desta celebração alcançou a importância que hoje tem na sociedade a partir de seu caráter expressivo e popular e nos fazem entender os reflexos de elementos históricos nele presentes.

O Bumba Meu Boi está presente especialmente nas regiões norte e nordeste do Brasil. No Maranhão, recebe o nome de Bumba Meu Boi ou Boi; no Piauí, ganha o nome de Boi Mamão; no Amazonas, é conhecido como Boi Bumbá, e é chamado de Boi Calemba no Rio Grande do Norte, entre outros nomes conhecidos (TEIXEIRA, 2008).

A narrativa contada na celebração por meio de dança, de música e de encenação, se passa numa fazenda em que foi morto o boi de estimação do proprietário. O empregado, chamado Pai Francisco, foi responsável pela morte, motivado por satisfazer o desejo de sua esposa grávida, Mãe Catirina. A negra estava com desejo de comer a língua de boi. Quando descobre o sumiço do animal, o senhor da fazenda fica furioso e, após investigar entre seus escravos e índios,

descobre o autor do crime. Para não ser castigado e escapar da perseguição, Pai Francisco deveria trazer o animal de volta. A solução para isso foi convocar curandeiros, padres e pajés para a empreitada. Quando o boi ressuscitou, todos participaram de uma enorme festa para comemorar o milagre (CARDOSO, 2015).

Acredita-se que o Bumba Meu Boi foi irradiado de Pernambuco, e a partir desse estado, através dos fluxos dos rios e das boiadas, expandiu-se para outras unidades da federação, produzindo um conjunto de variações. Normalmente as personagens se alteram, porém as figuras básicas permanecem no enredo, como Pai Francisco, Catirina e o Pajé (FRANÇA, 2007).

A ilustração abaixo, de autoria de Laura Bardini pintada em aquarela, revela ainda muito presente à imagem dos personagens da lenda do Bumba Meu Boi, Catirina grávida com a língua do Boi em mãos, representando o desejo da mulher ao comer a língua do Boi, e Pai Francisco, um senhor negro, descalço com uma arma em punho, sinalizando os demais eventos que ocorrem na narrativa.

A celebração foi adaptando-se nos estados, apresentando suas características particulares. Acredita-se que o Boi de Parintins originou-se do Bumba Meu Boi do Maranhão, cuja adaptação da brincadeira sofreu influências amazônicas, inspiradas no Bumba Meu Boi, mas completamente único e diferenciado, com feições e características daquele lugar, calcado nas lendas amazônicas (CAVALCANTI, 2000).

O Boi de Parintins ocorre nas três últimas semanas de junho, e é organizado em torno de uma competição entre dois grupos de Bumba Meu Boi, o Garantido, boi branco com uma estrela na testa, cujas cores principais são o vermelho e o branco, e o Boi Caprichoso, boi preto com uma estrela azul na testa, cujas cores são o preto e o azul, em um espaço chamado Bumbódromo. Durante o festival, os bois homenageiam Nossa Senhora do Carmo com toadas e quadros na arena, ao final do festejo, os Bois realizam o churrasco festivo e a fuga do Boi (CAVALCANTI, 2000).

Desse modo, a dinâmica da festa e a representação do Boi, entre outros elementos, são diferenciadas do Bumba Meu Boi do Maranhão, que geralmente apresenta uma variedade de grupos, chamados sotaques, cujos bois possuem representação semelhante, exceto detalhes no bordado, nos temas e outras representações presentes.

Assim como o Bumba Boi do Maranhão, o Boi de Parintins possui um histórico ligado à manifestação dos negros africanos que foram escravizados naquela região. E também passou por períodos de proibição e alcançou patamar de patrimônio cultural da cidade. A narrativa mostra-se semelhante à do Bumba Meu Boi do Maranhão, um dono de fazenda, seu boi predileto e um escravo que cede aos apelos da esposa grávida, cuja trama se desenrola em acontecimentos de rituais e de ressurreição da figura principal, o Boi.

Figura 4-Boi Garantido e Caprichoso



Fonte: Diário de Comunicação. Retirada da Internet:

<https://d24am.com/plus/garantido-e-caprichoso-adiam-festas-de-lancamento-dos-cds-2020/>

Há, pelo menos, duas versões para o termo “bumba”. A primeira decorre da ideia de som e movimento, trata-se de uma interjeição que remete ao choque, à batida, à pancada. Desse modo, Bumba Meu Boi traz a ideia de bate, chifra meu boi. Enquanto a segunda suposição aponta a influência forte do sotaque de zabumba, considerado o sotaque mais antigo de Bumba Meu Boi do Maranhão. Acredita-se que a expressão bumba deu nome ao Bumba Meu Boi e que, segundo os filólogos, significa, onomatopeicamente, seria a batida da baqueta no bumbo. Trata-se de um dos mais populares e amados pelo nordeste (CASCUDO, 1993).

Para compreendermos um pouco mais sobre tal manifestação, é necessário entender os elementos que levaram à sua construção ou, até mesmo, as evidências levantadas por estudiosos que tentam desvendar aspectos da origem e da transformação na celebração ao longo do tempo. Quanto à origem, a literatura mostra-se controversa, com narrativas diferenciadas que apontam desde a questão econômica, quanto à ligação com cultura dos povos africanos e portugueses. Entre essas, as mais aceitas remetem ao ciclo do gado no nordeste brasileiro entre os séculos XVII e XVIII e, em outra hipótese, sua origem advém do final do século XVIII e início do século XIX, com brincadeiras de escravos em fazendas de engenho.

Entre os estudiosos que buscaram esboçar uma origem para essa manifestação, está Celso de Magalhães, maranhense, formado na Academia de Direito de Recife, considerado por muitos como pioneiro nos estudos do folclore e da cultura popular no Brasil, que buscou preservar de forma sistematizada as tradições orais. Uma de suas obras de maior destaque foi a *Poesia Popular Brasileira*, divulgada por Silvio Romero, na qual está compilado um conjunto de artigos publicados no periódico conhecido como *O Trabalho*, da cidade de Recife, em 1873, e mais tarde, retomados na Revista Nacional de Ciencia, Artes e Letras de São Paulo, sob o título de *Estudo sobre a poesia popular brasileira* (CAVALCANTI, 2004).

No pensamento de Celso Magalhães, as narrativas contadas nas celebrações populares brasileiras foram heranças dos colonizadores portugueses, o autor aponta

os romances brasileiros como uma cópia dos portugueses que se baseiam, por sua vez, nas tradições célticas e dos povos do Norte da Europa.

O também maranhense, Nina Rodrigues, estudioso sobre os negros no Brasil, dedicou-se aos estudos dos costumes de antigos escravos africanos e seus descendentes. A produção do autor teve como foco de interesse as práticas religiosas. O pesquisador desenvolveu duas obras específicas sobre a temática do negro no Brasil: “*O animismo fetichista dos negros baianos*” (1900) e “*Os africanos no Brasil*” (1932). Nestas obras, o autor considera as festas populares e demais elementos do folclore brasileiro como práticas originadas a partir dos negros africanos que aqui foram escravizados, em destaque, os povos bantus e sudaneses.

De outro modo, para Câmara Cascudo, o Bumba Meu Boi data das últimas décadas do século XVIII, nas partes litorâneas, nos engenhos de açúcar e fazendas de gado, indo em direção ao interior. A celebração está relacionada às liturgias da igreja católica na figura do Boi de São Marcos, que era levado aos templos. O boi bento, figura de Portugal, que era celebrada durante as festas de Corpus Christi, nessa mesma data, estava presente em manifestações na França e na Itália, nos festejos de Pentecostes. Na Angola, ocorre o saimento do Boi Sagrado, ligado aos deuses da vegetação e à figura do Rei, propiciando chuvas regulares.

Para Câmara Cascudo, o Bumba Meu Boi tem origem a partir do boi de canastra, celebrado em Portugal, na celebração havia touros feitos de vime e bambu, um arcabouço de madeira frágil, recoberto de pano, animado por um homem, pulando e dançando para afastar o povo, desfilando diante dos reis. No Brasil, o Bumba Meu Boi apresenta a figura do Vaqueiro, surgida a partir da movimentação ginástica do Boi de Canastra e o ato se concretizou com a incorporação contínua de outros bailados de menor apreciação coletiva, assim como os motivos comuns ligados ao trabalho pastoril, às figuras de povoados e às vilas próximas, como as figuras do capitão do mato, do vigário, do doutor-curador, do escravo fujão, entre outros (CASCUDO, 1993).

Enquanto para Arthur Ramos, a África foi seu ambiente de enraizamento, a partir do totemismo expresso na figura do Boi feita pelos povos bantos, que haviam criado esta tradição no Brasil, mesclando com elementos indígenas. O autor apresenta o testamento do boi, parte tradicional da festa do Bumba Meu Boi como exemplo de um repasto totêmico (CARVALHO, 2005).

No século XX, a partir da década de 1930 até 1950, foram formuladas variadas versões a respeito do surgimento do Bumba Meu Boi no Brasil, relacionando-as com os festejos de origens lusitana, africana e indígena. Porém, aqueles que acreditam em uma origem ibérica não descartavam elementos que certamente foram absorvidos dos nativos e incorporados às manifestações (IPHAN, 2013).

Nesse período o Bumba Meu Boi esteve ligado à busca da “brasilidade” por parte dos intelectuais. Os registros e interpretações apresentaram-se bastante controversos, especialmente nas décadas de 1940 e 1960, o nacionalismo encontrou inspiração nos estudos folclóricos e inspirou-se na cultura popular como modelo de autenticidade, pautado em uma concepção romântica e harmônica da vida social. Entre os autores, está, em especial, Mário de Andrade, que ergueu o Bumba Meu Boi como modelo estético e símbolo paradoxal de uma possível unidade cultural nacional. Nesse sentido, “o folguedo do boi seria o mais exemplarmente brasileiro”. De outro modo, na segunda metade do século XX, os pesquisadores e folcloristas brasileiros passaram a operar dentro de uma ótica evolucionista, como guardiões dessa tradição ritual já ausente (CAVALCANTI, 2005).

O auto do Bumba Meu Boi é considerado um indicador da contribuição negra na formação cultural brasileira, apresentado como um *auto dramático* de sobrevivência dos negros no Brasil, que tinha um sentido de reivindicação social, que através da sátira, bem como sua prática realizada por escravos ou pessoas de baixas posições na sociedade, fazia do Bumba Meu Boi um meio de externalizar sua

visão crítica da sociedade, na defesa dos seus direitos que eram negados (CARVALHO,2015).

3.1.1 Construção histórica do Bumba Meu Boi do Maranhão

O Maranhão possui grande riqueza e muitas manifestações culturais populares, em um conjunto de celebrações e de danças, como o tambor de crioula, cacuriá, dança do lelê, dança do coco, dança do lili, entre outras. Tais celebrações possuem um diálogo com as mais várias expressões artísticas, como a música, a dança, o teatro, o artesanato, expressos em seus instrumentos, suas cores e suas indumentárias, que estão inseridos nos mais variados contextos sociais e religiosos, assim como o Bumba Meu Boi, que possui um lugar privilegiado.

Em suas raízes, sabe-se que, durante o período escravagista, a celebração foi marcada por forte repressão policial. Antônio Padilha, ao tratar sobre o percurso do Bumba Meu Boi no Maranhão, apresenta o estado através de segmentos e de uma rígida estratificação de classes sociais, em que o “branco” ocupou espaço como civilizado, combatendo qualquer sinal que fosse de encontro com os padrões de civilização por ele desejados, ligados a Europa. Segundo o autor, no Maranhão, gerou-se uma sociedade preconceituosa, com divisão social em classes rigorosamente hierarquizadas, obedientes a uma política de *apartheid*. Os brancos frequentavam a igreja da Sé; os mulatos, a igreja de Nossa Senhora da Conceição dos Mulatos; e os negros, a igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos. Os negros que mantinham a sua religião de raiz africana eram perseguidos (PADILHA, 2019).

No século XIX, os batuques, termo genérico que compreendia aos encontros festivos realizados pelos escravos, negros livres e libertos, eram comuns em diferentes regiões do Império. Em São Luís do Maranhão isso não foi diferente, essa maneira de festejar era essencial no modo de vida africano. Em geral, a permissão para a realização das festas negras não eram consenso entre as autoridades que

discordavam de sua regulamentação e controle. Assim, essas festas e batuques se constituíram como um “espaço de luta”, onde os sujeitos sociais que as promoviam resistiram e lutavam pelo direito de festejar. O controle sobre as festas negras não era unanimidade somente entre as autoridades, mas também na imprensa e entre os religiosos, pois enquanto alguns acreditavam que elas poderiam se tornar uma janela para uma possível revolta, outros definiam como aquelas que poderiam diminuir as tensões sociais numa realidade que a escravidão se tornava mais desigual (MARTINS,2015).

Em São Luís, as brincadeiras de rua estavam inseridas no então conhecido Código de Posturas como batuques e danças de preto. Os Códigos de Postura eram leis que apresentavam regras de boa convivência na capital. O primeiro Código de posturas da cidade de São Luís data de 1842 e traz 133 artigos. No Código de postura de 1866, havia repressões claras aos escravos quanto aos espaços públicos e aqueles que permitiam sua presença em estabelecimentos, como as tabernas.

36 Todo o indivíduo que for convencido de ter feito vozeiras, e batuques nas ruas da cidade em horas de silêncio, pagará multa de dous mil reis.

37. Todo aquele indivíduo que produzir espetáculos pelas ruas, praças e arraiaes deste termo sem licença da câmara será multado em dous mil reis, e nesta proporção até o Maximo pelas reincidências.

47. Todo o dono de venda, taberna ou botequim ou casa pública, que consentir em lojas escravas entretidos em jogos, rifas e danças que corrompem o bom regimem que de taes indivíduos devem ter, será multado em cem mil reis, e na reincidencia de trinta mil reis; e si continuar, o duplo dessa pena, e quinze dias de cadeia; pertencendo a patrulha de polícia que verificar a infracção deste, a metade das multas pecuniárias nella impostas. (Código de Postura da Cidade de São Luís, 1866).

Segundo as leis provinciais, era proibida a realização de danças fora dos lugares estabelecidos, como verificado:

Os batuques e danças de pretos são proibidos fora dos lugares permitidos pela autoridade. Aos contraventores, que serão os que forem encontrados em flagrante infração desta postura, multa de cinco mil réis, por cada um que for encontrado, ou seis dias de prisão, quando não satisfaçam a multa pecuniária. (Lei provincial – 775. Art. 124 – 4/7/1866)

Ficam proibidos nesta Capital as danças denominadas vulgarmente – Caboclo, Congo, Bumba, Chegança e outros folguedos populares da mesma espécie, sem prévia licença da Câmara Municipal da Capital. Aos contraventores a multa de seis mil réis, o dobro na reincidência e oito dias de prisão. (Lei provincial – 1.138. Art. 2 – 21/8/1876)

Algumas dessas restrições dificultavam a realização de danças e espetáculos feitos publicamente, que apresentavam, por muitas vezes, mensagens de afronta à cultura dominante. A efetivação das punições quanto ao descumprimento destas regras estão em evidência nos registros da polícia civil, chamados *Partes do dia*, onde eram registradas as prisões por descumprimento das leis nesses espaços, como o não obedecer ao toque de recolher e realização de festins e ajuntamentos nas ruas. Como um dos casos das Partes do dia transcritos por Santos (2015), tem-se:

Negro Joaquim, escravo do capitão Joaquim Pereira de Burgos, conduzido a este Quartel às 7 horas da noite pela patrulha da fonte das pedras compostas por soldados da 2ª Companhia Antonio Raimundo de Sousa e da 1ª Antonio Joaquim de Azevedo, por tocar nesse bairro e receber ordem do juiz de paz da 1ª Freguezia para cessar o toque e pretender continuar.

A 7ª patrulha composta dos soldados da 3ª Companhia nº 58 João Francisco Ribeiro, e da 4ª nº 66 Ignacio Loiola Leão, prendeu 2 h da noite na rua dos afogados, os pretos Francisco, escravo de Manoel Joaquim, Joaquim, escravo de D. Maria Bruce, Paulo, escravo de José Luis Pereira Belfort, David, escravo de Narciso Eduardo da Fonseca Pinto, e os cafusos, Clementino, escravo de Antonio Vieira de Sousa, e Lourenço, escravo de Joaquim Maria Serra, e o preto João Amaro por estarem em um festim, em que não guardavam ordens, e com a vozeira que faziam, incomodavam a vizinhança: foram admoestados pelo Oficial de ronda, para que se abdistivessem de tal procedimento, porém parece que acintimente nele continuarão. (COM, 22.04.1837)

Como afirma Santos (2015), em São Luís, os Códigos de Postura eram habitualmente infringidos, pois os escravos dispunham apenas do horário noturno, domingos e dias santos para reunir-se para cantar e dançar ao som dos tambores, nas senzalas ou nos arrabaldes da cidade. Os espaços urbanos permitidos para as brincadeiras deveriam ser definidos pelas Câmaras Municipais. Nos Códigos de Posturas da Capital em 1876, os batuques e danças de pretos eram proibidos fora dos lugares permitidos pela autoridade. Aos que infringissem tais regras, era reportada uma multa de cinco mil réis ou seis dias de prisão, quando não paga a multa estabelecida. O Código de Postura ainda destacava a proibição das danças denominadas como Caboclo, Congo, Bumba, A chegada e outros folguedos populares da mesma espécie, sem prévia licença da Câmara Municipal da Capital. O que podia gerar a multa de seis mil réis, o dobro na reincidência, e oito dias de prisão.

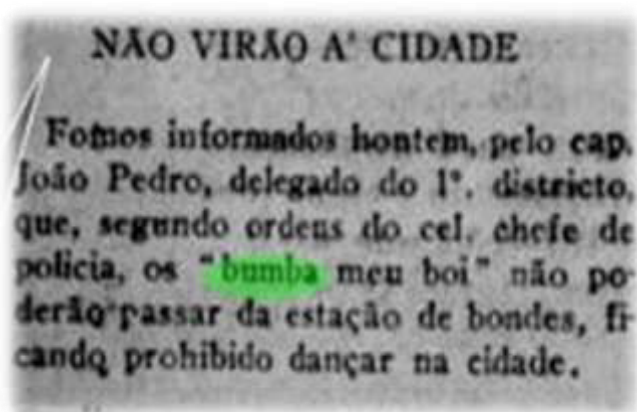
O Bumba Meu Boi abertamente demonstrava oposição à cultura dominante e que por isso era subjugada. Segundo Faccin (2013), durante o período de modernização da cidade e de embelezamento da mesma, houve o processo de negação “de todo e qualquer elemento da cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante, uma política rigorosa de expulsão dos grupos populares da área central da cidade (...) isolada para o desfrute exclusivo das camadas aburguesadas.” (FACCIN, 2013, p.64).

Nesse contexto de conflitos, o Bumba Meu Boi, no Maranhão, passou durante muito tempo por interdições e autorizações para apresentação em espaços públicos na cidade. Em 1902, era liberada a apresentação em áreas periféricas e no centro da cidade, no entanto, devido às cenas de violência, foi proibida em 1905. Em 1910, foi dada a autorização para a apresentação na cidade e no interior de São Luís devido ao pagamento de licença, marcada com forte reação crítica da imprensa. Em 1918, houve uma nova proibição, o Boi poderia apresentar-se no Apeadouro. Na década de 1930, foi fixado, como limite para as apresentações, o cruzamento da

Avenida Getúlio Vargas com a Rua Senador João Pedro. Nos anos 30 e 40, o Bumba Meu Boi viveu períodos em que ora era permitido que dançasse na cidade, ora essa permissão se restringia aos subúrbios e ao interior da ilha de São Luís, sempre condicionado ao pedido de licença (IPHAN, 2013).

Como afirmado, as proibições eram comuns, e assim podemos verificar na imprensa da época, a partir do seguinte trecho reproduzido abaixo que foi noticiado no jornal *O Imparcial*, em 21 de junho de 1929. O texto trata sobre um episódio de proibição da dança do Bumba Meu Boi, a partir das ordens do chefe de polícia.

Figura 5 -Não virão à cidade



Fonte: O Imparcial, 21 de junho de 1929.

Na década de 1930, eram ainda realizadas competições entre grupos de Bumba Meu Boi no Bairro do João Paulo, organizadas por jornalistas, por comerciantes e pela administração municipal de São Luís. Tal evento foi tomando de grande proporção. No entanto, eram comuns as apresentações de notícias de desordens ocorridas nas competições. Em 3 de julho de 1933, no jornal *o Imparcial*, foi apresentada a notícia de tumulto em um ensaio de Bumba Meu Boi e é apontado como recorrente a intervenção policial nessas situações. “A polícia tem tido um trabalhão dos diabos com os taes ensaios.” (O Imparcial, 1933).

No relato, alguns brincantes do Bumba Meu Boi, depois do término dos ensaios, invadiram e quebraram os móveis de uma residência. Como solução para a questão, foi determinado que os ensaios naquela localidade fossem realizados em apenas um dia na semana, o sábado, com horário fixo, até as 23 horas, e que se ultrapassassem tais regras, estariam passíveis de punição.

Visto que, na década de 1950, o concurso de Bumba Meu Boi passou a ser considerado o principal evento do período junino, acontecendo competições em outros bairros de São Luís, como no centro e no Lira. Em menor proporção, os concursos continuaram a ser realizados até o início dos anos 90 por iniciativa da prefeitura municipal de São Luís ou de particulares.

Figura 6-Um ensaio do Boi no céu



Fonte: O Imparcial, 3 de julho de 1933

Como sempre condicionadas à licença para suas apresentações, logo abaixo, no jornal *O Pacotilha*, de 02 de julho de 1959, a notícia trata sobre a alteração da portaria III de 1958, que proibia a celebração de Bumba Meu Boi no centro da cidade. É noticiado com ânimo o retorno da celebração no centro da cidade,

apontando ainda a preocupação com as proibições que vinha acontecendo. O que se pode notar no seguinte trecho: “os quadros vivos que ainda restam do nosso folclore, prestes a desaparecer com as suas tradições”.

Figura 7-Licenciados, até agora, 13 brincadeiras de bumba meu boi

Licenciados, até agora, 13 brincadeiras de bumba-meu-boi


Poderão se exhibir no centro da cidade — Outras notas

Desde muito tempo, antiga portaria, que esteve em vigor até o ano passado, esclarecia, através do seu item III a proibição de danças de bumba-meu-boi, por ocasião das festas juninas, no centro da cidade. Os

quadros multicoloridos, quadros vivos que ainda restam do nosso folclore, prestes a desaparecer com as suas tradições, tiveram permissão de desfilarem somente na zona suburbana de São Luís.

ESSA APARENCIA DOENTIA... ...É O FIGADO


O fígado não está bom...
O fígado está influido em sua cêr...
O fígado está comprometendo sua saúde...
O fígado está retendo toxinas...




HEPATINA

N. S. DA PENHA

contendo EXTRATO HEPÁTICO
SULFATO DE MAGNÉSIO +
GLICOLATO DE SÓDIO.
Combate as intoxicações do Fígado





Escreva: Merval Melo

LIBERDADE

Ao que aprou a nossa reportagem, referida portaria foi alterada. Seu item III será automaticamente despatroado, pois o atual chefe de Polícia, major José Pereira dos Santos a modificará. Antes, as autoridades não permitiam que os bumba-meu-boi ultrapassassem o perímetro urbano (Item III), que constituía, durante os folguedos de São João, verdadeira paralisia. Est, assim, com a elaboração de nova portaria, o chefe de Polícia dará ampla liberdade para que os cordões desfilam no centro da cidade, podendo demonstrar, no asfalto, para a gente "bem" os nossos folguedos folclóricos, "tuadas" e as ritmicalas expressões de nossas danças populares.

MAIS DE 13 BUMBAS MEU-BOI

Nestas condições, a população da zona urbana poderá então, assistir os famosos "bumba-meu-boi", que estarão percorrendo as ruas da cidade, até o dia 15 de julho. Na Região de Costuras e Encerções, nada menos de 13 brincadeiras foram registradas, sabendo-se mais, que além de grande quantidade de barracões de sorte e bôiles públicos (João Paulo), dádo um toque mais acalorado nas festas, desde que estão sendo esperados os cordões de Rosário, Rapetôá Mirim, do Mission, da Virã do Paço, de Ribamar, de Alcântara, São Bon-

Fonte: O Pacotilha, 02 de julho de 1959

Durante muito tempo, antiga portaria, que esteve em vigor até o ano passado, esclarecia, através de seus itens III, a proibição de danças de bumba meu boi, por ocasião das festas juninas, no centro da cidade. As reuniões multicoloridas, os quadros vivos que ainda restam do nosso folclore, prestes a desaparecer com as suas tradições, tinham permissões de desfilar somente em áreas suburbanas de São Luís.

Ao que apurou a nossa reportagem, referida portaria foi alterada. Seu item III será automaticamente desaparecido, pois o referido chefe de Polícia, major José Pereira dos Santos a modificou. Antes as autoridades não permitiam que o bumba meu boi não ultrapassasse o período urbano, que constituíam durante os folguedos de São João verdadeiro paralelo. Já este ano, com a elaboração da nova portaria, o chefe de Polícia dará ampla liberdade para que os cordões desfilem no centro da cidade, podendo demonstrar no asfalto, para a gente "bem" os nossos folguedos folclóricos, "toadas" e as rítmicas expressões das nossas danças populares.

MAIS DE 13 BUMBAS MEU BOI

Nessas condições, a população da zona urbana poderá, assistir os tão famosos bumbas meu boi, que estarão percorrendo as ruas da cidade, até o dia 15 de julho. Na seção de Costumes e Diversões, nada menos que 13 brincadeiras foram resgatadas, sabendo-se mais, que além de grande quantidade de Cordões de festa e bailes públicos (João Paulo) darão um toque mais animador nas festas, desde que estão sendo esperados os Cordões de Rosário, Itapecuru Mirin, do Munin, da Vila do Paço, de Ribamar (...).

No livro *Memória de Velhos: uma contribuição à memória oral da cultura popular maranhense*, escrito por Maria Michol Pinho de Carvalho, em 1997, encontramos o depoimento de Marciano Vieira Passos, um pescador, operário aposentado e compositor, tido como um dos mais antigos amos de Bumba Meu Boi da ilha de São Luís, vivo até aquela publicação, em 1997, que trata sobre as brincadeiras de Bumba Meu Boi na Madre Deus. Nos relatos de Marciano, percebem-se, com frequência, episódios de confronto entre os grupos de Boi. Em um momento, ele relata um confronto entre o Boi da Madre Deus e o Boi de

Cururupu, onde o irmão foi ferido nos olhos e ficou cego, logo após morreu devido à lesão.

(...) então nós vinha descendo a Fabril e eles vinha subindo. Aí, foi o encontro. Foi cacetada, foi pedrada defrontote da Fabril. Aí a polícia se meteu. Aí quando ele caiu, nós corremos em cima, agarremo ele. Nesse tempo tinha Pronto Socorro e levaram pro Pronto Socorro. Ele ficou lá três dias (...) (SECRETARIA DE CULTURA DO MA, 1997).

Os relatos remetem certamente à década de 1940, quando os conflitos entre grupos de Bumba Meu Boi também eram constantes. Com o tempo, os conflitos foram apaziguados e hoje a rivalidade entre os grupos é amena, e por vezes, meramente simbólica. Trazendo a ideia de passado de conflitos, essa rivalidade aparece geralmente nas letras das toadas. E as apresentações hoje acontecem de forma pacífica entre os grupos.

Posteriormente às sanções, o Bumba Meu Boi assumiu uma centralidade simbólica a partir dos anos 70, período histórico que a cultura popular tornou-se ícone de representação, substituindo a afirmação da identidade local – antes fundamentada na erudição por meio da ideia de São Luís como Atenas brasileira. Tal substituição é apontada como correlata ao processo de modernização da cidade (CARVALHO, 1995).

O Maranhão começa a se inserir na política desenvolvimentista nacional quando José Sarney assume o Governo do Estado, em 1966, afirmando romper com o vitorinismo. O discurso político defendido por Sarney foi de “ruptura com o atraso e à luz do desenvolvimento”. Para isso, o governador precisava romper com a decadência econômica e com a cultura encontrada no estado e retomar a prosperidade que remonta a um passado de glória no campo literário e político.

Sarney estava aliado a política desenvolvimentista do governo militar de Castelo Branco, assim, no Maranhão, foi iniciada por Sarney a implementação de uma infraestrutura econômica e social, mas sem contrariar os interesses de grupos dominantes. Conforme destacado por Cardoso (2011):

O preço dos investimentos locais foi a doação de milhares de hectares de terras; a cessão de benefícios fiscais e isenção de impostos a grandes empresários nacionais pelo Governo do Estado. Prática que desencadeou a expulsão de centenas de famílias de trabalhadores rurais para a capital, São Luís, sem que investimentos de base tivessem sido feitos para lhes dar suporte. Neste contexto de êxodo rural, as famílias veem nas tradições culturais uma possibilidade de evocar sua terra de origem, um retorno (simbólico) à terra deixada. Assim, a manifestação da cultura além de ato de lazer passa a ser também momento de romper com o cotidiano, com o conformismo, para dar lugar ao inusitado, à catarse, à resistência e à crítica social.

A partir destas mudanças, formou-se um novo cenário, conforme apontado por Cardoso (2011). Durante os conflitos que surgiam nas apresentações de Bumba Meu Boi em que havia casos de prisão, muitos dos brincantes recorriam à Zelinda Lima, comadre e amiga de José Sarney e a outros políticos para que fossem libertos de tal punição. Zelinda Lima foi uma das personalidades que interagiu com os brincantes de Bumba Meu Boi e de outras manifestações da cultura popular em nome do governo.

(...) “dona Zelinda”, como é carinhosamente chamada pelos brincantes, é muito admirada e tida como líder de opinião pelos agentes da cultura popular. E acreditando que José Sarney fosse um “benfeitor” para as culturas populares, dona Zelinda acaba por produzir e reproduzir essa crença, refletida, em certa medida, nos discursos e no processo criativo dos agentes culturais no Maranhão. (CARDOSO, 2011, p.8)

Em entrevista cedida por Zelinda Lima a Albernaz, reproduzida na tese “Urrou o Boi: Atenas: instituições, experiências culturais e identidade no Maranhão”, é notória essa relação quando a senhora relata a prisão de Leonardo, que foi agredido duramente pela polícia.

Mas houve um fato muito triste, que foi uma prisão que houve com Leonardo⁷³. Leonardo do boi foi preso, espancado, tomaram o dinheiro todo, aquelas coisas de polícia, né? Daquele tempo... (...) E ele, por azar da polícia, ele era muito amigo de Sarney. Sarney frequentava muito a casa dele. [Sarney] quando soube, transferiu o delegado e me chamou: ‘Como é que se acaba isso?’ ‘Como é que faz pra dar um jeito nisso?’... Então houve uma comitiva de fora,

Odylo Costa, filho, uma série de pessoas. Eu aconselhei que ele convidasse umas brincadeiras pra o Palácio [dos Leões], né? E aí com isso o governador gostou. Todo mundo gosta, mas fica calado... Aí começou devagarzinho a irem descendo, né? E foi... Foi assim uma coisa muito. O pessoal de fora aplaudiu muito, tinha fotógrafo, a imprensa de fora. E foi muito apreciado. Aí começou devagar, toda vez que chegava uma pessoa... Depois Abreu Sodré, foi governador, era governador de São Paulo, veio aqui também, foi apresentado várias coisas pra ele. Ele ficou encantado. E aí a coisa foi quebrando, foi quebrando... Até que acabou mais ou menos... Porque sempre existe uma, ficou, custou muito a passar essa perseguição policial, custou muito (...). (ALBERNAZ, 2004, p.57)

Além de evidenciar as relações existentes nesse período, também demarcado por forte repressão as apresentações de Bumba Meu Boi, é possível notar que as apresentações dos grupos de Bumba Meu Boi no Palácio dos Leões trouxe um novo aspecto, um novo olhar e notoriedade para esta manifestação cultural.

Sarney foi apresentado por produtores culturais como o agente principal de um processo de mudança de mentalidade do maranhense, conjugado a um projeto maior, o Maranhão Novo, que almejava não só trazer a modernização e o desenvolvimento para a estrutura econômica e administrativa, mas também para as mentalidades. Desse modo, reconhecer a cultura popular como cultura típica e original do Maranhão foi interpretado como um ato de defesa da cultura de classes oprimidas e uma legitimação do governante junto aos segmentos populares e seus intelectuais. (CARDOSO, 2006). Nesse aspecto:

José Sarney adquiriu capital simbólico e reforçou sua legitimidade na esfera cultural com ações de “proteção”, “incentivo” e “valorização” das culturas populares, o que facilitou a apropriação ou cooptação desses grupos culturais pelo governador. É assim que o Estado passa a modificar o processo produtivo dos fenômenos culturais. Na medida em que o apoio oficial reconhece e, portanto, seduz os atores culturais, consegue abrandar ou desmotivar seu caráter de crítica e contestação social.

Destaca-se que o primeiro órgão de turismo do Maranhão foi criado em 1962, nomeado como Departamento de Turismo e Promoções do Estado, sob a direção de Domingos Vieira Filho, simultaneamente, diretor do Departamento de Cultura, depois

substituído pelo Fundo de Incentivo ao Turismo e ao Artesanato (FURINTUR) e pela Empresa Maranhense de Turismo S/A (MARATUR) na década de 1970 até o final dos anos 1990. Desse modo, as relações entre o turismo e a cultura estiveram presentes desde a iniciativa de criação das primeiras instituições governamentais da década de 1960.

Zelinda Lima ocupou postos-chave na efetivação da política estadual de turismo. Entre as realizações por ela operadas durante sua gestão, está a inclusão do Bumba Meu Boi no calendário turístico do Brasil em 1971. Esse processo de inserção do Boi no calendário turístico ocasionou mudanças em sua forma de celebrar, o apoio do governo levou a criação de cachês e a criação de critérios de classificação para estipular os valores desses cachês pela MARATUR, que impulsionou ações efetivas de patrocínio aos grupos populares. Na década de 1980, quando o Centro de Cultura Popular Domingos (CCPDVF) começou a funcionar, tal atribuição deixou de ser da MARATUR e ficou sob responsabilidade do centro que, na década de 1990, tornou mais constante o conjunto de ações entre os grupos populares e os órgãos de turismo (ALBERNARZ, 2004).

As relações entre o Bumba Meu Boi e o Estado estenderam-se além do governo de José Sarney, alcançando a gestão de sua filha, Roseana Sarney. Carvalho (2011) usou uma frase interessante para exemplificar esta transição: "(...) anos mais tarde, ainda se percebe a gratidão ou a retribuição à dádiva dos brincantes de bumba-boi em relação ao seu primeiro mecenas. E a filha, Roseana Sarney, consegue aperfeiçoar as estratégias desenvolvidas pelo pai em seus governos". É destacando a concepção de Mauss, de economia da dádiva, que a autora aponta essa relação de continuidade e consolidação das estratégias políticas diante da cultura popular nas gestões dos Sarney.

Entre os feitos desenvolvidos durante a gestão de Roseana Sarney, no tocante a cultura popular, há o marco da ampliação burocrática dos órgãos de cultura do estado, atingindo uma ampliação de 9 para 17 unidades. Com a extinção

da Secretaria de Cultura, criou-se a FUNCMA (Fundação de Cultura do Maranhão), com 22 unidades oficiais. Durante esse período, o sistema de oferecimento de cachês aos grupos folclóricos em apresentações festivas foi ampliado através da parceria do Estado com empresas como ALUMAR, Vale, Telemar, EMBRATUR, através da Lei *Rouanet*. Junto a esse processo, instituiu o cadastro oficial dos grupos para que pudessem pleitear o apoio dos setores estatais. Desse modo, os grupos deveriam adquirir caráter jurídico, ou seja, ser legalmente registrado como personalidade jurídica. Como resultado deste impulsionamento da relação entre os grupos de Bumba Meu Boi e o Estado, é notório, entre várias mudanças, a substituição do discurso antes reivindicador dos grupos, tomando nova conotação de louvor ao estado, “que o tom crítico satírico que embalava as toadas de Bumba meu boi cedeu lugar aos versos elogiosos, num processo de ressignificação. O preço para ser símbolo de identidade do “estado” foi não contestar o “Estado”.(CARDOSO, 2011, p.13).

Em 2004, Roseana apareceu no ritual do batizado do Bumba Meu Boi da Maioba, demonstrando força política e o poder ao manter um papel importante em uma das festas de maior expressão de religiosidade e da cultura popular maranhense. Conforme aponta Nogueira (s/d), naquele evento, após as orações do batizado, Roseana falou para os brincantes do boi e para a comunidade da Maioba e seus visitantes que se aglomeravam na praça. Embora iniciasse seu discurso chamando atenção para o fato de que não era o momento de falar de política, a senadora demonstrou, com gestos e palavras, que se sentia “em casa”, fazendo um discurso político, ressaltando a importância da festa e lembrou a comunidade que tem procurado defender os interesses deles. Na mesma festa, foi padrinho do boi o senador maranhense Edison Lobão que, no evento, foi representado pelo filho, o suplente de senador Edison Lobão Filho.

“Ela é a eterna madrinha”, diz o presidente da Associação do Bumba meu da Maioba, Zé Inaldo. Ele conta que, no batizado de 1998, Roseana é elevada à condição de madrinha, no mesmo ano é

inaugurado o Viva Maioba, onde fica a sede do boi. Posteriormente, outro espaço semelhante é inaugurado na Maioba, também com a interferência da governadora." (NOGUEIRA, s/d, p.7)

Esse evento é um dos símbolos da relação da governadora com a cultura popular. Em seu segundo mandato, Roseana Sarney estreitou tal relação com o discurso de recuperar o brilho e o prestígio perdidos das manifestações da cultura popular no Maranhão. Em 1996, lançou o projeto *Viva*, que dá forma a um dos primeiros espaços urbanos destinados à exibição das manifestações da cultura popular. Nos festejos juninos de 1997, passaram 65 grupos folclóricos, entre eles, quadrilha, dança do côco, cacuriá e o bumba meu boi, totalizando 154 apresentações e 15 shows de artistas maranhenses. (Nogueira, s/d)

Foram feitos variados investimentos midiáticos tanto para alavancar a cultura popular e aumentar o fluxo de turistas no Maranhão quanto para projetar a imagem de Roseana Sarney como “mecenas” da cultura popular maranhense. Como destaca Nogueira (s/d), no ano de 2002, com o slogan “O São João da Consolidação de um Novo Tempo”, o governo do Estado anunciou na mídia investimentos da ordem de R\$ 6 milhões. Nesse ano, pelo menos, 143 municípios foram contemplados com recursos do projeto, numa tentativa de ampliação do processo de estetização da cultura para o interior do Estado. O projeto de *marketing* criado para consolidar a imagem da governadora como provedora das manifestações da cultura popular é reafirmado na poesia do secretário de cultura Luiz Bulcão, transcrita no panfleto com a programação junina do ano de 1999, distribuído para a população. “É festa do perfume de rosa, de prosa, de Rosa, de prosa, da mulher guerreira. Vivas! Vivas! Vivas! É irresistível esta festa brasileira”.

Desse modo, junto ao processo de reconhecimento, muitas outras mudanças ocorreram a respeito de sua realização e fomento. Anteriormente à década de 60, os grupos de Bumba Meu Boi se apresentavam em troca de materiais para o desenvolvimento das indumentárias, comida, bebida e transporte, no intuito de sustentar a brincadeira. Porém, na década de 1990, o Estado começou a remunerar

as brincadeiras, dividindo em classes, considerando desde os grupos mais antigos até a quantidade de integrantes e ainda cachês diferenciados para aqueles que mais pontuassem diante dos critérios de escolha.

Os estudos sobre o Bumba Meu Boi realizados até então destacam, entre outros temas, a sua importância para os indivíduos, além dos aspectos relativos à religiosidade, e a inserção das mulheres na celebração. Encontram-se ainda estudos que levam em conta as perspectivas iminentemente teóricas, como a tradição e a modernidade. Enquanto outros trabalhos buscam responder os questionamentos e os problemas, como a apreensão do Bumba Meu Boi como manifestação da cultura popular, ou como alternativa para as comunidades pobres, e até mesmo a possibilidade da manutenção de uma tradição em meio a um contexto de constantes inovações, assim como as relações entre o Bumba Meu Boi, a mídia e as implicações disso (MARTINS, 2006).

3.2 O Bumba Meu Boi enquanto manifestação cultural plural

As manifestações culturais são pautadas no sentido que são construídas e compartilhadas, a partir de uma coletividade. Juntamente a essa formação de sentido, nos deparamos com vários hábitos e costumes presentes nas sociedades que são refletidos em suas celebrações. Tais hábitos e costumes são históricos, construídos a partir das mutações que sofrem as sociedades ao longo do tempo e que acabam por modelar as características que compõem os grupos sociais.

Diante da diversidade cultural presente na América Latina, cuja construção histórica revela a coexistência tanto de elementos pertencentes a variadas etnias quanto as temporalidades, o Brasil se mostra como um país multicultural entrelaçado a um conjunto de identidades forjadas em sua formação histórica e social. E, nesse panorama multicultural, nos deparamos com um conjunto de manifestações que são hibridizadas, como a manifestação cultural do Bumba Meu Boi.

O Bumba Meu Boi agrupa elementos de variadas culturas que possibilitaram a formação da configuração atual do país. Encontra-se em sua essência mítica da narrativa que envolve os escravos e o dono de uma fazenda e pajés em rituais de ressurreição. O seu caráter multicultural se reflete em sua constituição artística, na dança, no teatro, na música e no artesanato, em elementos da literatura, na composição das toadas, nas musicalidades presentes na melodia das composições e na percussão, no artesanato na composição dos instrumentos e das indumentárias, na dança em seu bailado e no teatro em seu conjunto de encenação.

Trata-se de uma manifestação híbrida, pois enquanto manifestação da cultura popular é dinâmica e imbuída de criatividade própria, que não se mantém restrita ou isenta das influências presentes da cultura dominante. Tal dinâmica ocasionou variações em sua incorporação de elementos estéticos e de instrumentos musicais diferenciados que não são comumente apresentados no dia a dia das camadas populares. Ou seja, o seu caráter híbrido alcança elementos presentes tanto nos setores hegemônicos quanto nos subalternos da sociedade, em um jogo de influência de um sobre o outro (MARTINS, 2006).

Segundo Canclini (1995), a hibridação cultural na América Latina se caracteriza a partir dos processos socioculturais, onde as estruturas ou as práticas que existiam de formas separadas combinaram-se, gerando novas estruturas, práticas e objetos. Considera-se que estas estruturas e práticas preexistentes resultaram também de outros processos de hibridação. Essas combinações e sínteses até então inesperadas promoveram, nas mais diferentes áreas, processos de produção, desdobramentos e poder de criação em todo o século XX, assim como variações de mesclas interculturais já presentes na América Latina. Para o autor:

A multiplicação espetacular de hibridações durante o século XX não facilita precisar de quê se trata. É possível colocar sob um só termo fatos tão variados quanto os casamentos mestiços, a combinação de ancestrais africanos, figuras indígenas e santos católicos na umbanda brasileira, as collages publicitárias de monumentos históricos com bebidas e carros esportivos? (CANCLINI, 1995, p.20)

O conceito de hibridação torna-se útil em algumas pesquisas para abranger conjuntamente os contatos interculturais que costumam receber nomes diferentes, como mestiçagem e sincretismo, assim como misturas entre o artesanal e o industrial, o culto e o popular, o escrito e o visual em mensagens midiáticas, pois “a palavra hibridação parece mais útil para nomear não só as combinações de elementos étnicos e religiosos, mas também a de produtos das tecnologias avançadas e processos sociais modernos ou pós-modernos.” (CANCLINI, 1995). A hibridação pontuada por Canclini explica o processo que forma o Bumba Meu Boi como manifestação plural, pois, em seu processo de construção, conjuga elementos de variadas culturas, expressões artísticas e temporalidades, que são refletidos na mesclagem de sua construção e vivência histórica.

A singularidade desta celebração é marcada pela pluralidade de sua religiosidade, pelas manifestações artísticas, de seus sotaques e nas relações com os mais variados setores da sociedade. Para destacar esta pluralidade, foram utilizados, neste capítulo, como ilustração e como referência, exemplos de diferentes grupos, de sotaques, de instrumentos, de indumentárias, de personagens, de musicalidade do Bumba Meu Boi do Maranhão.

3.2. 3 Os sotaques

O sotaque é um termo utilizado para caracterizar os estilos dos grupos de Bumba Meu Boi. “Seriam as diferentes formas de se apresentar o bumba e de se relacionar com elementos como a tradição e a religião” (Albernaz, s/d). Segundo levantamento do IPHAN, o Maranhão tem cerca de 450 grupos de Bumba Meu Boi. Tais grupos apresentam particularidades que correspondem a características, a elementos específicos e a particulares de cada grupo. Tais particularidades incluem a origem regional e os instrumentos utilizados, tendo ainda como pano de fundo especificidades de ritmo, de indumentária, de instrumentos, de evolução da dança e de personagens do auto.

Conforme conta Zelinda Lima, o Bumba Meu Boi é uma brincadeira que se espalhava por vários municípios e povoados, levados por aqueles que mudavam de terra e sentiam vontade de brincar São João. Muitas dessas pessoas resolviam organizar a brincadeira por promessa ou por saudade de sua cidade natal. Nesse processo, o Boi se adaptou aos costumes locais e ao gosto do povo. Tal processo gerou essas diferenciações existentes entre os grupos.

Alguns estudiosos reconhecem a divisão do Bumba em cinco sotaques: zabumba ou Guimarães, ilha ou matraca, baixada ou Pindaré, Orquestra e Cururupu ou de costa de mão. Enquanto para outros, existem apenas três sotaques: de Zabumba, de Matraca e de Orquestra e consideram os demais apenas como subgrupos. (ALBERNAS, 2012; LIMA, 2018)

É importante atentar que nestas classificações escapam alguns grupos que mostram variedade de instrumentos, de indumentária e de formas de elaboração não encontrados nos estilos já consolidados. É o caso dos Bois de Reis, da região de Caxias; dos Bois-bumbás, da região do Gurupi e Alto Mearim e Grajaú; e dos Bois de municípios como Alto Alegre do Maranhão e Bacabal, e das regiões do Baixo Parnaíba e Lençóis Maranhenses, que têm estilos distintos dos cinco sotaques consagrados. Ressalte-se ainda a ocorrência dos grupos parafolclóricos, dos Bois de promessa, dos Bois de verão, dos Bois de carnaval, dos grupos formados a partir da releitura dos grupos tradicionais e dos Bois de Encantado ou Bois de Terreiro, esses últimos intrinsecamente associados à religiosidade afro-maranhense.

A variação de sotaques do Boi do Maranhão evidencia a riqueza de elementos presentes na celebração que carregam as marcas dos seus lugares de origem, sua constituição e seus modos de celebrar. Para melhor visibilidade da diversidade de elementos presentes que conjugam uma pluralidade presente nos grupos, considero a divisão em cinco sotaques, pois, desse modo, torna-se possível melhor compreender as especificidades de cada um.

O sotaque de zabumba ou Guimarães tem como local de origem, conforme já percebido no nome, a cidade de Guimarães, localizada na posição noroeste do estado do Maranhão. Os grupos pertencentes a estes sotaques distinguem-se pela zabumba, instrumento tocado com uma meceta, apoiado em varas de madeira. O ritmo é compassado, chamando as senzalas e os mocambos, num compasso de soca pilão. É apresentado como o mais antigo, pois, nas mais velhas referências, a brincadeira é descrita como divertimento de negros. Em um texto de Padre Miguel do Sacramento Lopes Gama, está escrito: “Um negro metido debaixo de uma baeta...” e o jornal “*Voz Paraense*”, de 1850, classifica-o como “malta de moleques, perturbadores da ordem pública.” Entre os personagens, destaca-se o “rajado”, como apontado, a indumentária é formada por saiotes e golas bordados com motivos variados, chapéu na forma de cogumelo adornado com fitas coloridas e bordados geométricos. Seus principais representantes são o boi de Guimarães, Fé em Deus e Vila Passos. (LIMA, 2018)

O sotaque Baixada ou Pindaré é originário de duas cidades da região da Baixada maranhense, São João Batista e Viana. Caracterizam-se pelos “rajados”, personagens que usam chapéu de enorme aba virada para cima, bordada e adornada com penas de emas. O Cazumbá é o brincante diferenciador, que se distingue por uma máscara de madeira em forma antropomórfica e uma longa bata bordada. Mesmo apresentando a matraca, possui um ritmo muito mais lento. Usa calças e blusas de cetim, saiotes e golas de veludo ricamente bordados e franjados com miçangas e canutilhos, os chapéus armados, cujas palas crescem a cada ano, numa porfia, arrematados com longas penas e cobertos de fitas multicoloridas pela parte de trás. São detalhes que os distinguem e os enriquecem. Tem como representantes os bois de Pindaré, Viana e São João Batista.

Nas cidades de Rosário e Axixá, surgiu o sotaque de orquestra. Nele, estão presentes os instrumentos de percussão, como a zabumba, instrumentos de corda, como os banjos, de metais como o saxofone, o trombone e o trompete e de sopro

como o clarinete. Por esse motivo, é chamado de boi de orquestra. São representantes desse sotaque os grupos boi de Axixá, Morros, Bozinho Encantado e boi de Nina Rodrigues.

O de Cururupu é também chamado Boi de costa de mão porque seus pequenos pandeiros são tocados singularmente com as costas das mãos. Também diferem na indumentária – dólãs e calções de veludo bordados, que antigamente deixavam ver as ceroulas brancas amarradas nos tornozelos. Os chapéus são pequenos cogumelos cobertos de fitas multicoloridas, ostentando nos altos, lindas grinaldas de flores.

No sotaque de Matraca ou da Ilha, proveniente da Ilha de São Luís, encontram-se como diferencial os pandeiros tocados posicionados em cima do ombro, as matracas, que possuem maior destaque, tratam-se de um instrumento confeccionado por dois pedaços de madeira rústica ou trabalhada, batidos diretamente um no outro, repinicado e acompanhado de outros instrumentos de percussão, como os tambores-onça e os maracás. O caboclo real ou de pena, cujas vestes são compostas por saiote, gola, tornozeleira, braçadeira, e, especialmente, um cocar de penas horizontais, semelhante a um chapéu com cerca de 1 metro de diâmetro, também é de grande destaque. São representantes desse sotaque o Bumba Meu Boi da Maioba, Maracanã, Iguaíba, Juçatuba, Madre Deus, Bairro de Fátima, São José de Ribamar e outros.

Para melhor exemplificar os principais elementos diferenciadores entre os sotaques, principalmente daqueles presentes na ilha de São Luís, apresento abaixo uma tabela organizada a partir de informações coletadas no trabalho elaborado por Albernaz (s/d), intitulado: *Dinâmicas Do Bumba Meu Boi Maranhense: classificação em “Sotaques” e Participação do Público*, em que a autora faz um levantamento das principais características de cada sotaque e acrescenta os elementos de raça e de classe social daqueles que integram os grupos.

Tabela 1: Divisão de Sotaques de Bumba Meu Boi presentes na Ilha do Maranhão de acordo com a cidade de origem, instrumentos, personagens, ritmo, raça e classe.

Sotaque	Cidade de Origem	Instrumento	Personagens	Ritmo	Raça e classe social
Zabumba	Guimarães	Zabumba e Tamboril	Rajado Índias	Acelerado	Negros e pobres.
Matraca	Ilha de São Luís	Pandeirões e matraca	Caboclo real	Lento	Mestiço, ricos e pobres.
Baixada	São João Batista e Viana	Pandeirões e matraca	Rajados e Cazumbá	Lento	Negros e pobres.
Orquestra	Rosário e Axixá	Zabumba, instrumentos de corda e sopro.	Índias	Suave, de toadas líricas.	Rico e branco.

Fonte: Albernaz (s/d). Organizado pela autora.

Albernaz (2012) destacou a grande preferência e a formação de um grande público nos arraiais de São Luís, aos bois de matraca, grupo que o Boi de Maracanã pertence. Nestes grupos, a interação é diferenciada, pois as pessoas do público podem tocar as matracas como se fizessem parte dos mesmos. Por esse motivo é considerado o Boi mais numeroso. A maioria daqueles que acompanham as apresentações dos Bois em arraiais forma torcidas e permanece fiel ao Boi escolhido, mesmo quando mudam de bairro. Os critérios que regem as torcidas são o número de integrantes, a harmonia e a qualidade do conjunto, a coreografia e a

afinação da música, as indumentárias segundo suas formas e sua qualidade dos materiais.

O sotaque de matraca, de participação mais intensa do público, aparenta ter uma regulação mais imediata do que pode ou não ser continuado. Esta forma de participar do público, aliada aos conteúdos para tradição que ele oferece – grande antiguidade temporal, flexibilidade histórica, tendo como destaque a forma de interação com o público recentemente instituído, concorre para que neste tipo de boi as articulações de pertencimento sejam mais intensas, e talvez por isso haja certo equilíbrio entre o que se inova e o que permanece. Por exemplo, as disputas entre Maracanã e Maioba, o primeiro visto como mais tradicional e o segundo como mais inovador, ao dividir a população de São Luís em duas grandes torcidas, parecem corroborar este equilíbrio.

O Boi de Matraca é mais dinâmico. Imaginem-se duas, três, cinco dezenas de tabuinhas, de aproximadamente 30 cm x 10 cm, batidas freneticamente umas contra as outras, num delírio. E quando estralejam no repinicado, fazendo crescer o entusiasmo, refere-se a brincadeira, é o clímax, o endemoninhado, o pandemônio; livre, explosivo, alucinante, arrastando brincantes e assistência no seu irresistível redemoinho, sorvedouro, sarabanda... bumba! (...) nos Bois, principalmente no de Matraca, os espectadores, contagiados, participam da loucura geral, independentemente do ritual estruturado. Chega-se à exaustão. Então, o compasso se altera, os músculos se relaxam, afrouxam-se os passos, o ritmo se acalma, tudo se acerta e reajusta, as matracas diminuem de intensidade, os grandes pandeiros sobressaem, as penas sobem e descem no balanço, tudo se acomoda a novo plano rítmico e as vozes se erguem dentro da noite, claras e inspiradas em louvor do santo e do boi. Não exagero, pois é preciso entrar no boi, arrebatá-las com gosto e com volúpia, e só assim sentir o prazer, quase o êxtase, que o Boi de matraca pode dar! (ALBERNAZ, 2012, p.123)

Algumas das especificidades de tais grupos se estendem desde a música com o som das zabumbas, as matracas e os instrumentos de sopro até as indumentárias. No sotaque zabumba, por exemplo, as golas e os saiotes ricamente bordados são fartos e compridos, os brincantes usam perneiras e as índias exibem uma linda cabeleira de ráfia branca. Na categoria matraca ou Boi da Ilha, a marca

registrada é os caboclos de pena, com roupas pesadas e evolução fantástica. Nos bois de matraca do sotaque de Pindaré, a evolução é mais lenta. Temos ainda os Cazumbas, figuras míticas que alegrem e encantam os arraiais por onde passam. No sotaque de orquestra, há o predomínio dos cordões de vaqueiros, com chapéus “gaiolas”, e uma música doce, orquestrada apenas por um banjo, um pistão e um cavaquinho (IPHAN,2013).

O Bumba Meu Boi no Maranhão, com as raízes de seu passado, reflete suas ligações com suas origens que remetem a um conjunto ligações com as celebrações de tradição europeia, ligadas aos africanos escravizados que endossaram a riqueza do Bumba Meu Boi em seu conjunto de elementos de um passado ruralista, de figuras comuns encontradas no cotidiano da época. Tendo o nordeste como berço, hoje toma notoriedade mundial e alcança títulos culturais de grande relevância social.

Destaca-se que o Bumba meu boi como elemento pertencente à cultura popular maranhense possui em toda sua essência um conjunto de significados que refletem os valores, as crenças e as práticas expressas no modo de vida dos grupos sociais que o celebraram e ainda o celebram nos dias atuais. O grupo toma o caráter de pluralidade, pois envolve um conjunto de elementos religiosos, artísticos e institucionais.

3.2.1 a religiosidade

A religiosidade do Bumba Meu Boi do Maranhão proporciona um diálogo entre a natureza religiosa e profana na produção, estendendo seu caráter de pluralidade. Além do aspecto temporal, tal manifestação cultural consegue congrega elementos de caráter lúdico, associados ao universo mítico religioso que dão à festa um conjunto de significados que envolvem a crença e a devoção. Segundo Azevedo Neto (1997), no Maranhão, o “Bumba Meu Boi é quase uma forma de oração”.

O Bumba Meu Boi une a pluralidade religiosa da sociedade maranhense em sua relação profunda com a religião daqueles que originaram tal celebração no Maranhão, os africanos escravizados, e a religião dominante do período de sua criação. Tal celebração é apresentada por muitos como uma oração a São João, onde o Boi serve como ponte entre os devotos e o Santo. Os devotos buscam homenageá-lo ou pagar promessas. Na concepção dos brincantes, São João tem um gosto especial pelo Bumba Boi, especialmente os *boieiros*, muitos acreditando que o Santo seja padrinho de Jesus Cristo, assim tendo poder maior diante dos demais Santos. Os laços entre a celebração e o santo são renovados no ritual de batismo, no qual o Boi é batizado e consagrado em nome do Santo. Essa relação ainda é reforçada através da forma tradicional do “Boi de promessa”, em que o Boi é feito como uma forma de agradecer ao Santo por uma graça alcançada. Assim como a visita que era por muito tempo obrigatória, na noite de 23 de junho, véspera do dia do Santo, a Igreja de São João, no centro, para lhe fazer uma saudação. A visita foi abolida devido à proibição dos padres que consideravam um desrespeito. Desse modo, o Boi então de figura no passado, cultuado nas civilizações antigas, passa a ser uma figura intermediária, ou uma figura de agradecimento a uma causa alcançada (CARVALHO, 2015).

O aspecto religioso no Bumba Meu Boi se mostra de forma mais predominante nos rituais de batismo e de morte. Tais rituais são muito significativos e possuem preceitos e regras baseados no contexto do cristianismo. São momentos que envolvem a consagração da brincadeira, à invocação de pedidos, à demonstração de fé e de devoção. Os membros dos grupos organizam altar nas sedes, colocam imagens de santos, flores, velas, rezam, cantam ladainhas e benditos, usam guias, às vezes incorporam seus encantados ou são irradiados por eles, reforçando assim os laços com o sagrado, com o divino, instituindo novos compromissos, novas dívidas e, ao mesmo tempo, pagando antigas (Sanches, 2003).

Desse modo, é importante notar que embora a influência do catolicismo seja predominante, o boi é concebido, dançado e cantado em homenagem aos santos católicos e às entidades espirituais cultuadas nos terreiros de tambor de mina, na umbanda, na pajelança, entre outros. A relação entre o Bumba Meu Boi e o mundo da encantaria é atestada pela presença de entidades espirituais. Por exemplo, podemos citar a ligação da celebração com a lenda de São Sebastião, rei de Portugal. Conta-se que esse rei, depois de desaparecer em Álcacér-Quibir, veio com toda a corte de Queluz encantar-se na Praia dos Lençóis, em Cururupu. A partir daí, durante o período das festas, ele se transforma em um reluzente touro coberto de pedras preciosas, com olhos de fogo, com fulgurante estrela na testa, chifres de ouro e boca de brasa. A incorporação de voduns e os caboclos se manifestam dançando em brincantes nos grupos de Bumba Meu Boi, assim como os Bois de terreiro, feitos no âmbito das casas de culto de matriz africana, a pedido dos encantados, e nas toadas compostas pelos amos/cantadores.

Figura 8– Imagem de São João Bordada no Couro do Boi



Fonte: Trabalho de Campo. Foto da própria autora: Késsia Rosaria de Sousa (2018)

Esta última celebração, chamada bozinho de encantado, apresenta o boi dedicado a São João nos terreiros de Tambor de Mina. São João corresponde a Xangô, divindade Nagô equivalente a Badé Queviossô, vodum que abre todos os terreiros de Tambor de Mina no Maranhão, cuja festa de obrigação, na Casa das Minas Jeje, é realizada no dia de São Pedro, santo de adoração daquele vodum.

(...) todos os bois de encantados cumprem um calendário semelhante ao dos grupos de bumba e que são desse ou daquele sotaque. Em alguns terreiros, por exemplo, o boi é dançado somente por crianças e possui um sotaque. Em outros, é dançado por pessoas da casa incorporadas com seus encantados e não possuem um estilo único de boi, podendo ser encontrado neles instrumentos musicais de vários

estilos. Muitos terreiros cumprem um calendário pelo qual se realiza o batismo e a morte do boi; outros realizam uma única festa no mês de junho. Alguns grupos dançam fora dos terreiros, pelos arredores do bairro. Outros só dançam no espaço do terreiro. Muitas casas como a Casa de Nagô e o Terreiro da Fé em Deus, na festa do boizinho, convidam grupos de bumba-boi para festejar o encantado. Outras, como a Casa das Minas, recebem anualmente uma visita de alguns grupos, a exemplo o Boi da Madre Deus, que geralmente, no final da temporada junina ou durante a morte do boi, faz uma apresentação na frente desse terreiro. (SANCHES, 2003, p. 124).

Conforme apontado por Mundicarmo Ferretti (1993), é comum os terreiros de mina em São Luís realizarem festas da cultura popular, como tambor de crioula, divino espírito santo, banquetes a cachorros e bumba meu boi, no intuito de agradar alguma entidade da casa que pede ao seu filho ou à sua filha uma festa em sua homenagem. Os filhos de santo assumem um compromisso, uma obrigação para com os encantados, satisfazendo seus desejos com a realização da festa.

Outra evidência também presente nas relações das religiões católicas ou as de matriz africana na celebração está nos nomes escolhidos para alguns grupos que possuem como preferência a sua identificação por nomes de santos católicos ou entidades espirituais de terreiros, como o Boi Coração de São João e Coração de São Pedro, Boi Proteção de São João, Boi Brilho de São João, Boi de Seu Léguas e Boi de Aracanguira. Esses nomes também são escolhidos através de processos oníricos em que os sonhos são uma particularidade na escolha dos nomes. Alguns boieiros relatam que, enquanto dormem, São João informa como será o nome do grupo e, do mesmo modo, como se chamará o boi. Além dos nomes escolhidos, as toadas também carregam esse conjunto de religiosidade. Tais influências aparecem nas entrelinhas das toadas que homenageiam, agradecem ou solicitam proteção das divindades cultuadas no tambor de mina, assim como na ida de alguns deles em terreiros de mina e na relação dos boieiros com os terreiros.

Há dois aspectos importantes sobre essa questão: o primeiro, refere-se à ideia que o bumba meu boi passou a constituir um espaço propício para a manifestação de entidades de religiões matriz africana, rompendo os fronts dos terreiros, tornando-se um prolongamento dos mesmos, mas sempre munidas pela discrição, pelo segredo e pela intimidade. O segundo ponto é que, nas produções bibliográficas sobre o bumba meu boi, há poucos relatos ou estudos a respeito desta relação, o que pode evidenciar certo descaso, entretanto, também pode ser um campo de difícil acesso devido aos “segredos religiosos”.

3.2.2 A arte e o artesanato

Como parte desse rico patrimônio cultural que é o Bumba Meu Boi, encontra-se uma diversidade de elementos que dão visibilidade à cultura popular maranhense, relacionados à religiosidade popular católica, com os batismos dos Bois; aos cultos afro-maranhenses, com os Bois de Terreiro; e às formas de expressão artística, com os bailados dos brincantes, com a encenação de autos e comédias e com a musicalidade dos Bumbas em seus vários estilos, valorizada pelo talento de seus amos cantadores e pela variedade de sons tirados de instrumentos artesanais (IPHAN,2013). O Bumba Meu Boi conjuga as mais variadas composições artísticas. Em muitos trabalhos, ele é citado como manifestação do Teatro Popular Maranhense, dança dramática, folguedo, brincadeira, entre outras denominações que revelam sua riqueza e relevância para a cultura popular. Os elementos artísticos que envolvem a manifestação cultural do Bumba Meu Boi no Maranhão abarcam a música, a dança, o teatro e o artesanato. Para isso, vamos apresentar alguns desses elementos a partir dos sotaques de Bumba Meu Boi do Maranhão. Essa escolha se deve por fornecer um panorama mais completo de como essas artes se envolvem na celebração.

A atividade artesanal está presente na produção da carcaça, do bordado do Boi, de instrumentos musicais e na confecção de indumentárias dos brincantes, que geralmente feitas em material de canutilhos e de miçangas, nos proporcionando

criativos desenhos que são transformados em obras de arte de rara beleza, envoltos em significados.

Figura 9-Boi do sotaque de Orquestra-Bozinho Barrica



Fonte: SESC/MA. Retirada da Internet:

<http://www.pi.sesc.com.br/programas/lazer/recreacao/1634-excursoao-para-sao-luis-festa-do-bumba-meu-boi.html>

Conforme a classificação de sotaques, as indumentárias e instrumentos variam. No sotaque de orquestra, as indumentárias tomam como inspiração várias peças de outros bois, como saiotos, golas e peitorais, o chapéu remete às várias manifestações folclóricas nordestinas. Conforme na figura acima, representando o Boi de orquestra, conhecido como Bozinho barrica, um dos mais populares do estado.

Diferente dos grupos de Bumba Meu Boi de sotaque de orquestra, nos grupos de sotaque da Baixada, os rajados usam chapéus de enormes abas viradas para

cima, bordados adornados com penas de ema, tendo como um de seus diferenciais o cazumbá, que utiliza uma máscara de madeira em forma antropomórfica e uma longa bata bordada com referências nas relações entre o Maranhão e o Brasil. (Albernaz, s/d). Essas diferentes formas e usos de materiais se estendem aos mais variados sotaques.

Figura 10: Bumba Meu Boi sotaque da Baixada.



Fonte: Página Nordeste em Ação:

<http://culturanordestemacao.blogspot.com/2017/04/bumba-meu-boi-sotaque-da-baixada-ou-de.html>

A musicalidade dos grupos resulta do talento dos compositores, da beleza das letras e da riqueza de ritmos das toadas nos mais diferentes estilos de Bumba Meu Boi. Essa pluralidade de ritmos pode ser explicada pela grande variedade de

instrumentos, como bumbos, maracás, ganzás, pandeirões, (pandeiros quadrados grandes), tambor-onça, chocalhos, palmas, cujubas, búzio (borá), marcações, retintas, matracas, zabumbas, pandeiros, banjos, clarinetes, saxofones, pistons, trombones e trompetes, entre outros. Os instrumentos são feitos com precisão cirúrgica e o artesão precisa ter ouvido musical para que a sonoridade cumpra o seu papel na brincadeira. (SEBRAE, 2007).

Figura 11-Pandeireiros do Boi de Maracanã



Fonte: Trabalho de Campo. Foto da própria autora: Késsia Rosaria de Sousa (2018)

O uso de determinados instrumentos demarca o ritmo e a melodia das toadas, que são diferenciadas entre os grupos, por exemplo, nos sotaques de matraca, o principal elemento melódico é a matraca e o pandeirão, suas formas de uso diferenciam-se de outros grupos, como os de zambumba e de orquestra, que apresentam o uso de outros instrumentos.

O corpo de cada brincante/bailante é único e é neles que as personagens ganham vida para abrilhantar a festa. Nos espaços onde se apresentam, os

brincantes, como artistas que são, transformam seus corpos em instrumentos para criar obras de arte de caráter efêmero, que se fazem e desfazem em cada espaço dançado. O Teatro refletido em seu auto, girando em torno da morte e ressurreição do animal, sendo uma espécie dramática, assemelha-se notadamente na modernidade a uma ópera popular, a uma revista musical, à medida que, ao cabo de sua evolução, restou um processo híbrido, posto que incorporou muitos dos elementos do teatro falado, como atuação, cenário e figurino, que se associaram às danças e às canções, próprias da manifestação, em algumas vezes sob uma tênue ligação satírica.

Figura 12-Caboclo de Fita do Boi de Axixá



Fonte: IPHAN- Retirada da Internet: <http://portal.iphan.gov.br>

O Boi, personagem central do enredo, é confeccionado de diferentes tamanhos, com varas de buriti⁶. O couro recobre o “esqueleto” do Boi, que também obedece a técnicas específicas para sua fabricação. A estrutura é feita em madeira

⁶ Palmeira (*Mauritia Flexuosa*) do Bioma Cerrado

leve, geralmente paparaúba⁷, e o corpo é à base das talas de buriti. Os chifres são naturais e cada detalhe do animal é reproduzido na íntegra, numa escala menor para permitir que o miolo figurante que brinca debaixo do boi, desenvolva mais facilmente a sua coreografia durante as apresentações (SEBRAE, 2007).

O couro do Boi é o lugar onde a espontaneidade criativa se revela. Ele começa a ser preparado quase um ano antes do período junino, e é formado por motivos diversificados, geralmente relacionados a algum fato importante e, às vezes, retrata paisagens ou figuras ligadas à religiosidade, entre outros temas. Como aponta o autor, “sobre o veludo o artífice elabora um mapa onírico, um firmamento imaginário no qual vai bordando novas constelações com miçangas e canutilhos, inventando ou reproduzindo motivos variados. Os motivos apresentados no couro do Boi representam simbologias variadas, entre estas, uma homenagem ao Santo protetor, à memória de brincantes ou um tema social”. (SEBRAE, 2007)

O amo é o comandante da festa, personificando o dono da fazenda e do touro, o latifundiário, o “coronel”. Sua figura representa o poder, a força e, às vezes, a arbitrariedade. Usa o traje mais rico e espetacular e com um apito dirige o espetáculo. Ele disciplina e ordena o conjunto. Muitas vezes acumula as funções de cantador. Cantador é a pessoa mais importante depois do Amo quando tais funções não se fundem em uma só pessoa.

Figura 13-Chagas- amo do Bumba Meu Boi da Maioba

⁷ Árvore da família das Simarubáceas (*Simaruba glauca*) que produz boa madeira para marcenaria.



Fonte: O Imparcial. Retirada da Internet:

<https://oimparcial.com.br/noticias/2017/06/chagas-um-cantador-de-historia-e-polemicas/>

Os vaqueiros são os personagens que compõem o cordão, isto é, as fileiras de brincantes. Conforme o sotaque, diferenciam-se os trajes e o número de participantes, variando a suntuosidade de acordo com a categoria de cada um. Os vaqueiros pertencem a uma categoria superior à dos rapazes, são propriamente os empregados do Amo, prontos ao cumprimento de suas ordens.

Figura 14-Vaqueiros do Bumba Meu Boi



Fonte: Rute Vasconcelos. Retirada da Internet:

<https://www.flickr.com/photos/13648896@N08/1472989258>

Pai Francisco, Negro Chico ou Preto Velho é o cômico do espetáculo. Na narrativa original, o personagem aparece como um empregado, pobre agregado da fazenda e às vezes era apresentado como forasteiro. De roupas velhas, mascarado, portava uma espingarda carregada com pólvora sem chumbo, com a qual atirava no boi. Ao Pai Francisco, cabe a parte engraçada do auto, e que leva o público às gargalhadas. Ainda apresentava vários cofos velhos atados à cintura. Alguns grupos ainda o conservam assim, outros mantêm apenas o paletó velho e a máscara de pano, e, às vezes, couro. Alguns bois mudaram completamente a figura do Pai Francisco, vestindo o personagem com largas camisas coloridas e calças berrantes,

permanecendo na antiga representação apenas a postura caricata e grotesca. Como afirma Américo (1007), “Em alguns casos, o nome desaparece e chamam-no apenas de palhaço”.

Figura 15-Pai Francisco do Boi de Nina Rodrigues



Fonte: Imirante. Retirada da Internet:<https://imirante.com/namira/sao-luis/noticias/2018/07/06/requeiros-guerreiros-nina-rodrigues-se-destaca-este-ano.shtml>

Mãe Catirina, ou simplesmente Catirina, é a mulher do Chico, pivô da questão. Ela é que grávida, desejando comer a língua do Boi, gera os acontecimentos. Representada sempre como um homem vestido de mulher, hoje, em alguns grupos, mulheres já vivem este personagem. Usava máscara, também geralmente de pano, hoje não é feito o uso dela.

Figura 16-Catirina e Caboclo de Fita do Bumba Meu Boi



Fonte: Anderson França/Imirante. Retirada da Internet:

<https://imirante.com/namira/sao-luis/noticias/2014/03/05/carnaval-na-passarela-chega-ao-fim-com-encontro-de-batalhoes-de-bumba-meu-boi.shtml>

Os rajados são personagens que usam um maracá e vestem um saiote e golas adornados pelos luxuosos bordados que expressam motivos da fauna, da flora, de elementos religiosos, por exemplo, com volumosos chapéus, cuja armação lembra um cogumelo recoberto de fitas multicoloridas, declinadas até a altura do tornozelo.

Figura 17-Rajados do Bumba Meu Boi



Fonte: Guia e Turismo. Retirada da Internet:

<https://www.guiaeturismo.com/2014/07/sao-joao-em-sao-luis.html>

As índias, antigamente, eram aquelas que achavam e prendiam o Pai Francisco, na tentativa frustrada do vaqueiro. E hoje adquirem o caráter de figura decorativa. As índias, por sinal, foram criadas para essa finalidade. Em número variável, são interpretadas por moças vestidas a caráter, isto é, com cocares, golas, braçadeiras, pulseiras, perneiras e tornozeleiras de penas e levam na mão pequenos arcos e flechas. Elas fazem figurações à frente do cortejo quando o boi se desloca de um ponto para outro e exercem o papel de polícia na captura do Pai Francisco. São responsáveis pelas danças coreografadas em volta do boi durante a apresentação.

Figura 18 – Índias do Bumba Meu Boi de Nina Rodrigues



Fonte: Trancoso Costa. Retirada da Internet:

<https://www.youtube.com/watch?v=6hcgF6tF4e4>

Os caboclos de penas são personagens apresentados cobertos de penas de ema e ostentam grandes coroas de um metro e meio de diâmetro, montadas sobre uma base de papelão, revestidas de veludo e bordadas com capricho. Cobrem-lhes

os bustos e as costas grandes golas bordadas, rodeadas de penas, que se repetem nos braços, nos pulsos, nas coxas, nas panturrilhas e nos tornozelos. Quando os bois se deslocam nos terreiros, ou para outros locais de apresentação, os caboclos de penas vão à frente, num passo leve e cadenciado, as penas ondulando o compasso da batida das matracas e dos pandeiros, também conhecidos como “rajados”. Eles representam os índios que foram capturar o Pai Francisco por serem exímios conhecedores da mata, vestem chapéu grande, colete, caneleiras, saíotes, peitorais e pulseiras de penas, possuem em suas cabeças grandes coroas de penas-de-avestruz, durante a apresentação realizam uma dança indígena e se locomovem muito.

Figura 19-Caboclo de Pena



Fonte: IPHAN.Retirada da Internet: <http://portal.iphan.gov.br/>

Nos bois de antigamente era vedada a participação de mulheres, a elas cabia unicamente o papel de acompanhantes, de contrarregras, de coadjuvantes fora de cena. Eram elas as mutucas, esposas ou amantes, que recolhiam os chapéus,

embrulhando-os em lençóis nos deslocamentos ou quando seus homens, vencidos pela bebida e pelo cansaço, tinham de ser quase que carregados para casa. Com a mudança dos costumes, as mulheres conquistaram o direito de ocupar um lugar na brincadeira e hoje são “índias” e até “vaqueiros” e “rapazes”, integradas ao cordão.

A burrinha é uma armação de cipós e buriti, no feitio mais ou menos perfeito de um burro, recoberta de pano e pendurada nos ombros do brincante por meio de suspensórios. Assemelha-se a um cofo ao qual se acrescenta um pescoço com a cabeça respectiva e tendo nos dois lados do corpo as pernas postiças, cheias de algodão que sustentam os sapatos. Uma barra de tecido esconde as pernas verdadeiras do homem que lhe dá movimento e ela saracoteia, dispara e freia de repente, sem perder o ritmo. Ela é conduzida por um brincante que, no meio da armação, se locomove por todo espaço de apresentação do boi e sua função é abrir passagem para o boi brincar (TEIXEIRA, 2008, p.25).

Figura 20-Burrinha do Bumba Meu Boi



Fonte: IPHAN. Retirada da Internet: <http://portal.iphan.gov.br/>

Em alguns bois (o de Guimarães é característico) aparecem bichos feitos de madeira esculpidos, como carneiro, bode, águia, etc., conduzidos no alto de uma vara, além de uma boneca gigante, a Caipora, Panducha ou Dona Maria, hoje, por influência da TV, apelidada de Xuxa, Grampoula, etc., que se configura como uma figura fantasmagórica que assusta o Pai Francisco. É representada por uma grande boneca de dois a três metros de altura, que se movimenta através de um homem que se esconde dentro de sua saia. (LIMA, 2008).

O Cazumbá-nos Bois da Baixada, usa máscara e veste longa bata pintada de cores berrantes. Sua função era divertir e distrair os presentes antes da matança, não tendo participação no auto. As máscaras usadas nas danças e rituais representam animais reais ou fantásticos que povoam o imaginário popular. São a representação de temores profundos e um modo de materializar elementos mitológicos. Antigamente, o Cazumbá usava roupa de saco de estopa e máscara de palha de babaçu, depois começaram a fazer roupa de pano e lonas brancas (MATOS, 2010).

Figura 21-Cazumbá



Fonte: O Imparcial-Retirada da Internet: <https://oimparcial.com.br/entretenimento-e-cultura/2019/08/centro-de-cultura-domingos-vieira-filho-promove-oficina-de-careta-de-cazumba/>

3.2.4 A conjugação dos tempos e das relações: tradicional e moderno

As relações dos grupos de Bumba Meu Boi com o Estado foram aprofundadas na década de 1990. Tendo este como remunerador de muitas de suas atividades, o Boi sofreu uma gama de transformações, em que os grupos traçaram uma relação de paternalismo com o Estado, tornando-o como fundamental patrocinador de sua celebração. Tal questão acarretou a inserção do Boi no mercado do turismo e mudou sua estrutura, se tornando mais luxuoso e brilhoso no intuito de atrair turistas.

Retomando a sua construção histórica, o Bumba Meu Boi tem suas origens a partir de uma gama de conflitos envolvendo sentimentos de resistência que são encontrados nas narrativas e nos demais elementos artísticos. Elemento pertencente à cultura popular, ele é dinâmico e imbuído de criatividade própria, mas que não se mantém unicamente restrito ou isento das influências presentes da cultura dominante, o que gera variações em sua manifestação e acarretou a formação de grupos que incorporam elementos estéticos e instrumentos musicais diferenciados, que não são comumente apresentados no dia a dia das camadas populares, ou seja, o seu caráter híbrido alcança elementos presentes tanto nos setores hegemônicos quanto nos subalternos da sociedade (IPHAN, 2013).

Mesmo que exista em alguns grupos de Bumba Meu Boi a preocupação em apresentar elementos novos e atrativos, há um grande peso sobre tradição, especialmente nos grupos inseridos no sotaque de matraca. Tais grupos abarcam o discurso protecionista da cultura tradicional contra as concepções hegemônicas que se impõem na sociedade. O tradicional no Bumba Meu Boi do Maranhão apresenta

grande relevância, pois além de elemento diferenciador do grupo diante dos demais, é remetido ao resgate de um passado de glória que compõe um universo singular e mítico.

Ainda em seu contexto cultural, a tradição proporciona o enraizamento da comunidade na construção de uma memória coletiva com referências do sagrado, tanto no seu processo de constituição quanto em transmissão entre as gerações, trazendo o peso de originalidade, de singularidade e de identidade de uma cultura regida por rituais, por lendas e por mitos que substancializam a narrativa em um lugar social (IPHAN, 2013).

A modernidade no Bumba Meu Boi está ligada à estética e à criatividade, onde se encontra a substituição entre o valor de culto e o valor de exposição e visibilidade, ligada à necessidade de atender ao apelo do público, estendendo-se ao processo de produção em série, a homogeneização e a criação de estandartes, geralmente fruto das trocas de informação com outras esferas culturais.

É imperativo reafirmar que a conjugação do moderno e do tradicional na manifestação cultural do Bumba Meu Boi não significa uma descaracterização, uma perda ou uma substituição de sua essência, mas a manutenção e a transformação das condições históricas e sociais de suas produções vinculadas à sociedade, permitindo a sua manutenção, ou seja, tal manifestação cultural não perde a sua riqueza histórica e suas perspectivas culturais, mas acaba por criar contextos que reforçam sua singularidade.

Enquanto elemento cultural mutável, o Bumba Meu Boi não esteve isento das transformações sociais, apresentando mudanças ao longo do tempo. Entre estas, como apontado anteriormente, a projeção que a celebração adquiriu no meio sociocultural maranhense, inserindo o Boi em espaços que antes eram comuns apenas às elites. E, no final do século XX, mudanças mais profundas foram apresentadas a partir da ação do poder público e o Bumba Meu Boi voltou-se para o

turismo. Logo, muitos grupos deixaram a informalidade para formalizarem-se judicialmente, com grande volume de recursos públicos destinados as apresentações.

Os grupos de Bumba Meu Boi, ao adquirir personalidade jurídica por meio da criação de entidades associativas e organização dos grupos, passaram a construir suas sedes, consolidando um determinado espaço da cidade como seu território. Como aponta Cardoso (2015), os efeitos do associativismo nos Bois não se restringiram apenas ao estreitamento dos vínculos com o Estado e ao enquadramento dos Bois na nova sistematização de apresentações, como a eliminação dos autos das brincadas para operacionalizar o tempo de apresentação e adequá-lo as programações de eventos aos quais são convidados.

Coelho (2015) afirma que as iniciativas do governo ocasionaram uma mercantilização da cultura ao tornar as manifestações culturais alvos do mercado de turismo e em atrativos nos seus locais de origem. Segundo o autor, o Bumba Meu Boi se estruturou em camadas populares, sendo levado às classes elitizadas, tornando-o símbolo mercadológico. Tal acontecimento é visto por Coelho como uma desconstrução das festas populares e uma descaracterização de elementos enraizados do Bumba Meu Boi, diante de padrões estabelecidos pelo mercado do turismo, “em que a mídia e as instituições comerciais transformam as festas em espetáculos coletivos (...) realizados até mesmo fora dos calendários cívicos ou religiosos.” (COELHO, 2015, p.132).

O caráter mutável da cultura, assim como outros segmentos da sociedade, não pode ser vistos além do sentido de “desconstrução”, pois também pode ser encarados como “adaptação” ou “reinvenção”, uma vez que a desconstrução traz em sua essência a ideia de destruição, enquanto as demais remetem mais ao caráter de adequação às mudanças sociais. Retomando a oposição entre o tradicional e moderno, a cultura, nessa perspectiva, busca adaptar-se aos apelos da sociedade.

Desse modo, Luís Pereira (2013), ao tratar sobre o tradicional e o moderno no Bumba Meu Boi, caracteriza essa relação a partir de variados conflitos que geram perdas e ganhos para a cultura e aos grupos de Bumba Meu Boi. Segundo o autor, tais transformações podem ocasionar um processo de corrosão, causado pela homogeneização cultural e pelo contato entre elementos da modernidade com elementos da cultura popular. Mas ao mesmo tempo pode-se haver uma reelaboração e revalorização das práticas culturais locais como resposta a essa homogeneização cultural, ou seja, uma estratégia de sobrevivência em suas práticas diante dos apelos sociais.

Desde a década de 80, o auto do Bumba-boi foi deixando de ser encenado nos arraiais da cidade de São Luís. A aceleração do tempo, com a indústria fonográfica, o aumento da comercialização, o turismo e a visibilidade midiática são elementos que contribuem para a ocorrência de alterações na dinâmica da brincadeira. Assim, é possível perceber que os próprios brincantes admitem criar estratégias para conviver com os “ditames” da vida moderna e dar continuidade à brincadeira. Eles precisam adaptar-se (SANCHES, 2008). Essas adaptações aconteceram diante das interferências do Estado e do comércio, que viram o Bumba Meu Boi como possibilidade de desenvolver suas estratégias de *marketing*.

Segundo Brandão (2016), desde o final do século XIX, algumas apresentações eram contratadas para entreter a elite ludovicense em cafés e a partir de sua popularização e difusão de concursos, por intermédio dos meios de comunicação, o interesse de diferentes setores comerciais em associar-se com estes conjuntos, por volta da metade do século XX, o Bumba Meu Boi passou a ser visto como estratégia de *marketing* (BRANDÃO, 2016).

Destaca-se ainda que diante de tais interferências, o Bumba Meu Boi não pode ser mais visto apenas como uma manifestação proveniente dos setores populares. É uma manifestação cultural que, ao longo dos anos, hibridou-se, ganhando novas características e mantendo outras na sua concepção e expressão,

ou seja, a reinvenção da tradição. Esta adequação está se tornando “tradicional”, onde se espera que um grupo inove a cada ano e mantenha traços de sua identidade cultural (BRITO, 2016).

Todo esse conjunto de mudanças diante do atendimento de demandas políticas e de mercado intervém nas produções culturais. Para Canclini (1982), a evolução das festas tradicionais, da produção e da venda de artesanato são fatos que revelam tais transformações, pois não são mais tarefas exclusivas dos grupos étnicos, nem sequer de setores camponeses mais amplos, nem mesmo da oligarquia agrária. Em sua organização, são presentes as intervenções dos ministérios da cultura e de comércio, das fundações privadas, de empresas de bebida, do rádio e da televisão. Desse modo, os fenômenos culturais ou tradicionais são hoje o produto multisseminado de agentes populares e hegemônicos, rurais e urbanos, locais, nacionais e transnacionais.

Ao acompanharmos o contexto evolutivo da celebração, o Bumba Meu Boi apresentou grande capacidade de adaptação às situações sociais que foram apresentadas no decorrer da história, passando de seu aspecto de celebração marginal, praticada pelas camadas subjugadas do estado e alcançando lugares de destaque, apresentado muitas vezes como símbolo da cultura maranhense.

Entre os acontecimentos que caracterizaram o Bumba Meu Boi como símbolo cultural está sua elevação a Patrimônio Cultural do Brasil, que representou a formação de um novo imaginário a partir da negociação com outros campos da mídia, da política, do mercado e da ciência. Uma relação iniciada principalmente a partir de 1995 quando foram realizados cadastros formando um banco de dados em que os grupos de Bumba Meu Boi deveriam apresentar registro jurídico para negociar com o Estado, que passou a pagar cachê para os grupos e artistas cadastrados em troca das apresentações, ou outros elementos que auxiliassem a festa. Isso gerou mudanças na forma de apresentação do Boi, pois os grupos começaram a trabalhar com um tempo estabelecido para a apresentação para haver

maior rotatividade entre as apresentações e maior consumo dos bens culturais. Antes, considerado como brincadeira, passou a ser considerado um espetáculo de massa.

Entre instrumento de *marketing* e espetáculo de massa, o Bumba Meu Boi mostrou aptidão ao adaptar-se aos diversos contextos históricos, sociais e econômicos, proporcionando a esta celebração sua continuidade e, nesse sentido, manteve-se dinâmico. Segundo Câmara Cascudo (1993), o Bumba Meu Boi sobreviveu de forma peculiar aos ataques da imprensa no século XIX, através da sátira aos seus opositores em suas toadas e em seus autos e recentemente atrelando-se a estrutura do poder público voltada para a cultura popular, possibilitando a aquisição de renda para sua manutenção como manifestação cultural, inserida na indústria do turismo e do mercado de bens culturais.

As nuances entre adaptação e continuidade da celebração reservam visões diversificadas. Alguns veem tais aspectos de modo otimista, tomando como base de compreensão o caráter natural de transformação da cultura, onde tais mudanças não significam necessariamente a morte de determinada manifestação. Nesse grupo, estão aqueles que entendem o tradicional como falácia. Enquanto para outros compreendem tais mudanças de modo pessimista. Geralmente, nesse grupo estão aqueles que defendem o tradicional em sua essência imutável, que encaram as mudanças como desconfiguração, como ameaça.

Um exemplo salutar do discurso apresentado pelo segundo grupo está na publicação de Débora Baesse, no *Boletim Folclórico do Estado do Maranhão*, datado de 2005. A autora apresentou determinada indignação quanto às mudanças na celebração do Bumba Meu Boi, tomando como principal representante o Bumba Meu Boi sotaque de orquestra. Em um dos trechos de sua publicação, a autora afirma em tom de desabafo: “de manifestação folclórica, o bumba meu boi passou a ser um show comercial em que os integrantes são escolhidos a dedo segundo um padrão de beleza, são entoadas músicas frenéticas, e foi empregado um número

maior de integrantes.” (BAESSE, 2005, p.2). Outro fator importante apontado pela autora foi a secundarização de personagens que tradicionalmente eram considerados centrais, como Catirina, Pai Francisco e o Boi, que perderam espaço ao ser dado maior centralidade as índias. Para a autora, "(...) esses grupos deviam propor a mudança do nome Bumba meu boi para Bumba minha índia." A autora finaliza sua reflexão com o seguinte questionamento: “Será impressão minha ou o boi de orquestra é um sotaque em extinção? Ou estaria em metamorfose? Cadê o boi de orquestra do Maranhão?” (BAESSE, 2005, p.2).

Pereira (2013), ao tratar sobre o moderno e o tradicional no Boi Brilho da Ilha, grupo enquadrado no sotaque de orquestra, aponta o posicionamento de Dona Concita que comanda o grupo de Bumba Meu Boi. O autor relata que “para ela, muita coisa mudou no seu Boi, e, mesmo atualmente, esta precisa ser renovado a cada ano, para deixá-lo ‘moderno’.” (PEREIRA, 2013, p.23). O moderno, nesse sentido, como enfatiza Luís, está ligado à noção de modernidade associada à mudança dos elementos do grupo, com vista à adaptação dos materiais, estilo de moda e comportamento da atualidade.

Metamorfoses, adaptações, descaracterização são muitos os sentidos dados às transformações que ocorreram nesta manifestação cultural ao longo do tempo. Transformações que, conseqüentemente, em maior ou menor intensidade, continuarão a acompanhar o caráter mutável da sociedade. Pois é importante reportarmos que, enquanto mutável, a sociedade também é plural e, nesse contexto da pluralidade, o Bumba Meu Boi é diverso. Diverso desde sua origem, com a reunião de elementos culturais de etnias que se hibridizaram e estende tal diversidade a conjugação de elementos que remetem à convivência entre temporalidades, ou seja, entre o tradicional e o moderno.

Além da conjugação de temporalidades, de transformações, o Bumba Meu Boi do Maranhão foi instrumento utilizado para a fabricação de uma identidade maranhense. Tal construção foi marcada por um conjunto de acontecimentos sempre

demarcados pela relação entre o Estado e a celebração. Tais acontecimentos são apontados por Cardoso (2009).

A apresentação do Bumba meu boi de Pindaré no Rio de Janeiro e gravação de seu primeiro disco, promovidas pelo Governo do Estado do Maranhão; a gravação do disco Bandeira de Aço38, com selo da Marcos Pereira e composições que incorporaram símbolos e elementos da cultura popular, especialmente do Bumba meu boi, impulsionando o movimento da Música Popular Maranhense (MPM), como a canção Boi da Lua, de César Teixeira; o programa televisivo Raízes, do radialista José Raimundo Rodrigues, cujo conteúdo baseava-se nos eventos da cultura popular, com destaque para o Bumba boi; programas de rádio AM, que divulgam as culturas populares, com música, agenda e entrevistas com os produtores; a expansão e diversificação do Boi de orquestra; a organização dos Bois em associações culturais e folclóricas. (CARDOSO, 2009, p.39)

A gestão cultural nos Governos de Roseana Sarney tendeu a se apropriar de expressões culturais populares, como o Bumba Meu Boi, no processo de produção de símbolos identitários para o Estado, o que contribuiu para a legitimação da governadora como a “protetora” da cultura popular do Maranhão. Cardoso (2009) dá destaque à criação de leis que envolvem a figura do Bumba Meu Boi. Segundo a autora:

1991 até 2009 cinco leis relacionadas ao Bumba meu boi foram aprovadas. A lei estadual 5.299/91 instituiu a toada “Urrou do Boi” (1972), composição de Bartolomeu dos Santos, o mestre Coxinho, do Boi de Pindaré, como o Hino Cultural e Folclórico do Maranhão, determinando a sua execução em todo evento cultural promovido em território maranhense. Em 2005, duas leis municipais, a de número 4.544/05 e a 4.487/05, homenagearam São Marçal definindo o dia 30 de junho também como o Dia do Brincante de Bumba meu boi e a mudança do nome da Avenida João Pessoa para Avenida São Marçal, no bairro do João Paulo, palco de um grande desfile de Bois do sotaque da Ilha no dia do santo, encerrando os festejos juninos. Em 2007, a Câmara Municipal de São Luís aprovou a Lei 4.806/07, que instituiu o Bumba meu boi como Patrimônio Cultural Imaterial da cidade de São Luís. E em 2009 o Bumba meu boi teve o seu dia nacional instituído no dia 30 de junho, pela lei federal número 12.103/09. (CARDOSO, 2009, p.56)

Em 2019, foi sancionada a lei 13.851, de 4 de Julho de 2019, que denomina a cidade de São Luís, no Estado do Maranhão, Capital Nacional do Bumba Meu Boi. O projeto de autoria do deputado Hildo Rocha (MDB-MA) foi aprovado na Comissão de Educação, Cultura e Esporte (CE) no último dia 21 de maio e enviado ao Plenário em regime de urgência, o mesmo foi aprovado pelo senado dia 03 de junho e sancionado um mês depois.

Em dezembro de 2019, o Complexo Cultural do Bumba Meu Boi foi considerado Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade, em uma reunião realizada em Bogotá, na Colômbia. O reconhecimento foi dado por unanimidade e com louvor pelo Comitê Intergovernamental para Salvaguarda da UNESCO.

Mediante ao exposto, o Bumba Meu Boi é apontado como uma das mais importantes festas populares brasileiras. No Maranhão, teve o desenrolar de sua história marcado, a princípio, por perseguições, genuinamente praticados pelas camadas subalternas da sociedade, tomando o tom de protesto diante da realidade que os circundavam. De perseguido, o Boi passou a ser exaltado, inserido na construção da identidade maranhense, mergulhado em um universo de transformações diante das demandas sociais e viu o surgimento de formas diferentes de ser celebrado. Inserido no mercado, contemplou a necessidade de adaptar-se aos espaços e as demandas que lhes eram impostas. Condecorado, recebeu títulos importantes, o de Patrimônio Cultural Brasileiro e Patrimônio Cultural da Humanidade. O Boi maranhense é diverso, seus sotaques bem refletem a complexidade desta celebração. As mudanças diversas formaram sua complexidade, e diante destas, o Boi apresenta um conjunto de práticas artísticas e elementos culturais que formam todo o construto desta manifestação e é a base material e espiritual de sustentação.

4 A PRODUÇÃO CULTURAL DO BUMBA MEU BOI DE MARACANÃ



Fonte: Trabalho de Campo. Foto da própria autora: Késsia Rosaria de Sousa (2018)

Cheguei

Com meu batalhão de ouro

Vim trazer

Prazer de São João

(Maracá- Humberto de Maracanã)

O termo produção cultural guarda determinada ambiguidade em seus sentidos. Necessitando, desse modo, de esclarecimentos quanto ao que de fato é entendido nesta pesquisa como produção cultural.

A palavra produção, segundo o dicionário Houaiss, significa “primeiro estágio de uma série de processos econômicos que levam bens e serviços às pessoas; resultado de algum processo humano, da natureza ou artificial (máquina), quantidade de coisas que produz; reunião das etapas pelas quais passa um produto ou serviço até ser disponibilizado ao consumo: produção televisiva.” Desse modo, a produção cultural pode ser entendida como o ato de produzir e consumir cultura ou produzir uma ação cultural. Enquanto ato de produção da cultura ou de uma ação cultural, adquire sentido amplo, pois se estende aos mais variados componentes que envolvem o mundo cultural.

É comum associar a produção cultural com a figura do produtor cultural. Pois é nessa perspectiva que é abordada a maioria dos estudos culturais relativos à produção. O produtor cultural é uma profissão recente, cujos primeiros cursos surgiram na década de 1990. Tal atividade, no Brasil, teve sua conformação mediante a regulamentação da lei *Rouanet*, em maio de 1995, que reconheceu o trabalho de intermediação de projetos culturais, incluindo a possibilidade de ganho financeiro (RUBIM, 2005).

Conforme Rubim (2005), é possível encontrar diferenciações entre os termos promoção cultural e produção cultural. O primeiro termo está ligado às características mais mercadológicas das atividades culturais, e envolve as etapas de organização, determinação do público e estudos mercadológicos. A segunda está mais ligada ao mundo simbólico das abstrações, da sensibilidade e da criatividade subjetiva. No Brasil, o uso recorrente do termo produção cultural está ligado à ideia de promoção e, diante do mercado capitalista, perdeu a sua característica comunitária de produção e deu espaço ao profissionalismo, tendo como referência a figura do produtor cultural.

Diante disso, o entendimento de produtor cultural contemplado nesta seguinte pesquisa se estende tanto àquele que frequentou aos campos acadêmicos e profissionalizantes que o delegaram tal profissão, quanto aqueles que adquiriram as habilidades da produção no passar de geração a geração, no âmbito familiar, de amigos e demais influenciadores. Ambos confraternizam todo o processo de produção cultural, ou seja, “é aquele que faz e vivência o bumba meu boi, que baila nos terreiros.” (SILVA, 2008).

Grillo (2017), ao estudar a produção cultural no Brasil contemporâneo, chamou a atenção para a comum separação entre a cultura, a arte e o mundo do trabalho nos estudos sociológicos, dando destaque a algumas exceções, como os estudos de Howard Becker que envolvem a Sociologia do trabalho com a arte e a cultura. Nesse sentido, o termo produção cultural, nesta pesquisa, apresenta uma aliança entre a arte, a cultura e o mundo do trabalho. Pois sua produção como manifestação cultural envolve um conjunto de expressões imbuídas de sentido e significados, conjugadas de forma dinâmica, em uma só celebração. Desse modo, a produção cultural do Bumba Meu Boi de Maracanã é, antes de tudo, a produção da arte e enquanto produção artística, as habilidades presentes conglomeram a técnica e o sentido, e envolvem o “vínculo entre a mão e a cabeça, entre a habilidade e o desejo” (SENNET, 2009).

Enquanto atividade inserida no mundo do trabalho, é formada por variadas etapas, com modos próprios de organização. Segundo Becker (2010), a produção artística envolve as etapas de concepção, de produção, de distribuição e de circulação, que são constituídas a partir de cadeias de cooperação através de redes cooperativas. Em tais redes, são encontradas atividades próprias dos artistas e as de apoio que apresentam caráter mais técnico ou braçal, sendo que as convenções que são determinadas nesse campo de produção podem ser alteradas, pois são constantemente inventados novos modos de ação coletiva diante da necessidade que surge no contexto produtivo moderno.

“À medida que a criação pode ser individual ou coletiva, a produção, a distribuição e o consumo apresentam uma dimensão essencialmente coletiva, pois dependem da atuação de vários artífices, de um conjunto de profissionais”. (BLASS, 2016). O fator coletivo é um dos cerne da produção cultural. Tal coletividade, que dá forma a sociedade e a cultura na produção cultural, se estende aos indivíduos diversos, inseridos em realidades sociais também diversas, que cooperam nas mais variadas etapas de produção.

Tal produção envolve o empenho do trabalho dos indivíduos que estabelecem uma conexão entre trabalho e arte, gerando os mais variados sentidos que envolvem a realização (satisfação) diante daquilo que é produzido, a conexão entre trabalho e diversão, pois " por se tratar de experiências artísticas, ambos envolvem o poder de aprender o gozo que pertence ao consumo, ao resultado, de um empreendimento, e dar aos implementos, aos objetos que são instrumentais no empreendimento, e aos atos que o compõem, um pouco de alegria e das satisfações que banham sua realização bem-sucedida." (MILLS,2009,p.53) e o reflexo das vivências, “mesmo que tal produção possa afastar o indivíduo de sua realidade cotidiana, tais realidades não são totalmente deixadas de lado, mas são refletidos, seja enquanto crítica, descontentamento, concordância, alegria, entre outros”. (BLASS, 2016)

Liga o campo de produção da arte e da festa popular. Segundo Ferreira (2006), o estudo das festas populares no Brasil como objetos científicos é, em sua maioria, apresentado de formas separadas por estudos da sociologia, da antropologia ou acaba se tornando estudos meramente descritivos. Nesse viés, a autora chama a atenção para a necessidade da análise das festas populares de forma multidisciplinar, dando atenção às mudanças recentes a partir de sua associação com a indústria cultural, que abarca aspectos de circulação e de consumo, e a ação ou cooperação de profissionais dentro do campo de produção artística. As festas populares, diante dessa ótica, tomam características que

envolvem uma estrutura mercadológica de troca de bens, sejam materiais ou simbólicos.

Para Ferreira (2006), as festas populares no âmbito social podem ser examinadas como atividade lúdica e também como acontecimento aglutinador da realidade das comunidades envolvidas que atuam como formadores da cidadania, da conscientização e da participação social. No entanto, também podem ser consideradas como elemento econômico, pois têm dado excelentes resultados como “mercadoria” para a expansão do turismo e como instrumento privilegiado para o entendimento dos fenômenos de comunicação das classes subalternas.

Nesse processo, é dada forma a um produto celebrado, repleto de sentidos, que é vivido de forma intensa nas festas populares, e possui papel relevante enquanto instrumento de comunicação entre a comunidade, que possibilita o firmamento de uma identidade coletiva, e entre os visitantes que participam do evento, seja como lugar simbólico por veicular valores e crenças daquele grupo, ou até mesmo como elemento diverso do cotidiano. “O grupo ou a comunidade interrompe o tempo ordinário para entrar, coletivamente, na dimensão de um tempo carregado de implicação cultural e de conotação psíquica própria, diferente daquele tempo ordinário ou cotidiano”. (FERREIRA, 2006, p. 28).

A produção cultural é entendida, nesta pesquisa, como ação constituída por um conjunto de fazeres e significados que executados coletivamente conjugam elementos responsáveis por essa produção. Tal produção é, em parte, concebida a partir de uma esfera relacional entre os mais variados compartimentos sociais, como citado no início desta pesquisa, as demais gavetas do móvel social, a saber, o turismo, a economia e a política.

O Bumba Meu Boi é produzido a partir de uma complexidade, pois envolve variadas relações e indivíduos coletivos, simbolismos da cultura e da religião, agregados aos componentes de setores econômicos, de fomento de recursos

usados para a manutenção da festa, de sua realização, tornando-os instrumentos de uso simbólico para exaltar as características da cultura popular ou para passar a ideia de salvaguarda de um determinado patrimônio cultural, ligados ao turismo que o lança como produto. “O Bumba meu boi enquanto prática simbólica gerada no universo popular, também é fomentado pela mídia, pela indústria cultural, pelo turismo, pela política, o que torna seu processo produtivo cada vez mais complexo.” (CARDOSO,2006)

Considerando que nenhuma festa religiosa (sagrada e central), em qualquer escala de abrangência, deixa de ter sua dimensão profana (laica e periférica), o contrário, embora seja verdadeiro, não se manifesta de forma tão clara e imediata. Pode-se afirmar que essa “duplicidade” das festas é complementada por outra duplicidade de ordem política. A festa também é o espaço ritual das tensões e das conciliações simultâneas (FERREIRA, 2004). Em todas elas, algo de passado e de futuro se torna desafiadoramente presentes. Toda festa corresponde a um tempo-espaço especial, mais precisamente, forma a demarcação de um fazer coletivo, reunindo muito esforço e prazer num mesmo acontecimento. Geralmente, vive-se na festa a demonstração e a força de uma coletividade (OLIVEIRA, s/d).

Tendo em vista o complexo sociocultural do Boi de Maracanã, sua produção cultural foi analisada a partir de dois vieses: o primeiro viés é caracterizado pela organização e execução da produção, apresentando o lugar, os agentes, as formas (artístico/artesanal/logístico) e tipos de trabalho (remunerado/voluntário), e as etapas de produção em uma construção que se dá a partir de uma rede coletiva de cooperação. O segundo viés abrange um olhar mais sensível, em que se contempla a celebração como resultado de toda essa produção. Nesse aspecto, foram tomados como foco a reunião das artes, os sentidos e os significados da celebração para aqueles que produzem e celebram o Boi de Maracanã.

4.1 O lugar de Produção

Embora a produção do Boi envolva variados espaços que conjugam em sua manifestação, o Barracão do Bumba Meu Boi de Maracanã é um dos lugares que ela melhor se manifesta, pois é nele que são realizadas etapas essenciais da produção. Em sua esfera administrativa, o barracão é a sede da Associação Beneficente do Bumba Meu Boi de Maracanã, que faz parte de um conjunto de lideranças associativas do bairro, como a Associação de Amigos do Parque da Juçara, que é responsável por uma das celebrações bastante conhecidas no bairro, a Festa da Juçara, realizada no mês de setembro.

Figura 22-Placa do Barracão do Boi de Maracanã



Fonte: Trabalho de Campo. Foto da própria autora: Késsia Rosaria de Sousa(2018)

É um espaço simples, que reflete, em sua essência, os elementos desta manifestação cultural. Sua estrutura arquitetônica, segundo relatos da Presidente da Associação Beneficente de Maracanã coletados em entrevistas, sofreu algumas transformações durante o tempo:

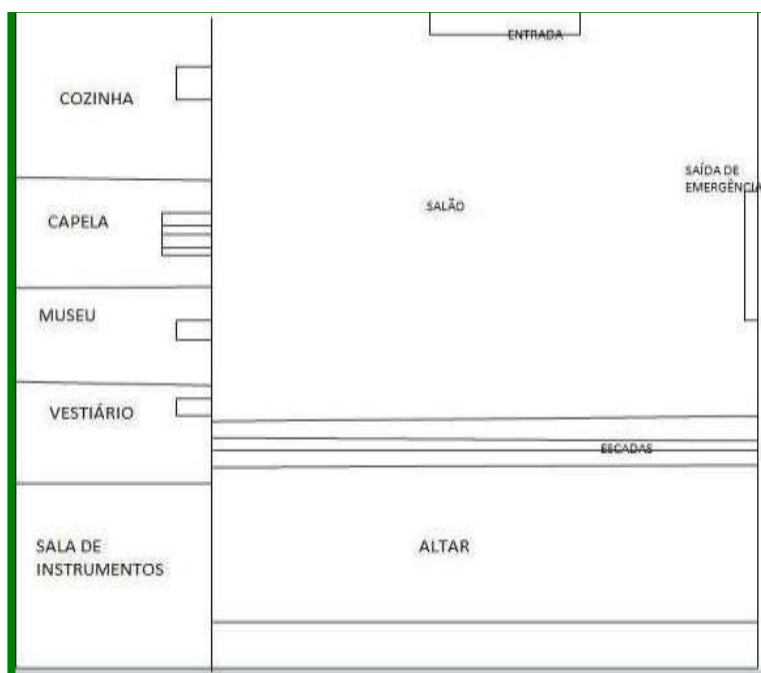
Antes era uma casa de taipa de palha e depois eles foram conseguindo o recurso para fazer. Ela não era nesse formato aqui, ela era um barracão de palha, onde ele se encontravam. Depois eles resolveram se juntar e fazer um prediozinho... A fachada era é a mesma de quando começaram a construir. (Maria José, 10 de março de 2019).

O relato de Maria José coincide com o relato de Humberto de Maracanã em entrevista cedida à Letícia Cardoso, em 2016.

Humberto informa que o terreno onde foi construída a Sede foi uma doação da senhora Rosa Mochel, a seu pedido. Foi levantado primeiro um barracão de palha em 1975, e no ano seguinte, 1976, foi iniciada a construção em alvenaria. "À proporção que o grupo foi crescendo, fomos aumentando o espaço, tanto que hoje temos cozinha e alojamento para os brincantes" (CARDOSO, 2016).

Abaixo segue um esquema simples da estrutura do Barracão que elaborei a partir das observações feitas durante as atividades de campo. Nesse esquema, é apresentada a divisão da parte central do barracão.

Figura 23-Esquema da estrutura Interna de parte da Sede do Boi de Maracanã



Fonte: Autoria própria, elaborado pela autora: Késsia Rosaria de Sousa(2020)

Ao passar pela entrada, nos deparamos com o Salão, um dos maiores espaços da sede. Nele, geralmente, são realizadas reuniões de trabalho, que consistem em atividades de confecção e reparos de indumentárias. Durante as celebrações, torna-se um espaço de confraternização entre os brincantes. É um

espaço que agrega multifuncionalidades. De acordo com seu uso, ele adquire configurações diferentes, ligadas à ocasião em que as atividades são realizadas. Parte de seus elementos decorativos envolvem temas religiosos, referentes ao período junino e aos elementos que remetem à história do grupo, às suas memórias e às conquistas. É possível nos depararmos logo na entrada com as bandeiras, as fotos e os *banners*, que destacam conquistas e homenagens aos integrantes do grupo, tendo como predominância a imagem de Humberto. As estrelas de Davi que formam o bloco da fachada do prédio comumente aparecem nas toadas do grupo e estão presentes no símbolo do Boi de Maracanã.

Figura 24-Estrelas de Davi na estrutura arquitetônica do Barracão do Boi de Maracanã



Fonte: Trabalho de Campo. Foto da própria autora: Késsia Rosaria de Sousa(2018)

Segundo Geertz (1989), existem dois conceitos fundamentais que descrevem, objetivamente, a religião – *ethos* – e visão de mundo. Estes conceitos pressupõem que os símbolos ditos sagrados estabelecem uma relação harmoniosa, bastante fundamental entre um estilo de vida particular, o *ethos*, e uma metafísica específica, a visão de mundo. Isto quer dizer que a religião adequa as práticas do ser humano a

uma ordem cósmica, e isso é programado no plano das experiências humanas, ou seja, no que ocorre no dia a dia de cada um.

A religião é vista por Geertz como um sistema cultural, em que o símbolo sagrado “é qualquer objeto, ato, acontecimento, qualidade ou relação que serve como vínculo a uma concepção” (...) (Geertz, 1989, p.105), o que para muitos é algo natural, para outros é dotado de significação.

Na crença e na prática religiosa, o ethos de um grupo torna-se intelectualmente razoável porque demonstra representar um tipo de vida idealmente adaptado ao estado de coisas atual que a visão de mundo descreve, enquanto essa visão de mundo torna-se emocionalmente convincente por ser apresentada como uma imagem de um estado de coisas verdadeiro, especialmente bem-arrumado para acomodar tal tipo de vida. Essa confrontação e essas confirmações mútuas têm dois efeitos fundamentais. De um lado, objetivam preferências morais e estéticas, retratando-as como condições de vida impostas, implícitas num mundo com uma estrutura particular, como simples senso comum dada a forma inalterável da realidade. De outro lado, apoiam essas crenças recebidas sobre o corpo do mundo invocando sentimentos morais e estéticos sentidos profundamente como provas experimentais da sua verdade. Os símbolos religiosos formulam uma congruência básica entre um estilo de vida particular e uma metafísica específica (implícita, no mais das vezes) e, ao fazê-lo, sustentam cada uma delas com a autoridade emprestada do outro. (GEERTZ, 1989, p.67)

O uso de símbolos religiosos no Bumba Meu Boi estabelece a ligação entre o sagrado e as práticas do cotidiano daquelas pessoas. Seus sentidos são dados coletivamente e expressam o modo de vida do grupo. Elementos que às vezes passam despercebidos e revelam o profundo sentido dado a um espaço, a uma celebração.

Logo após o salão, acima das escadarias, há uma estrutura semelhante a um altar. Comumente os brincantes, ao adentrarem no barracão, se direcionam a esse espaço e ajoelham-se em posição de reverência a São João. Nele ficam também expostas as armações do Boi da celebração do ano anterior, com o couro à mostra. Há também armações que são utilizadas durante os ensaios, geralmente envolvidas

por um tecido colorido, que esconde um segredo, o couro do Boi, que só será revelado no dia do batismo. Frequentemente são acesas velas no altar em oferta ao santo e também em uma simbologia de pedido de proteção aos integrantes do Boi.

Figura 25-Altar de São João do Boi de Maracanã



Fonte: Trabalho de Campo. Foto da própria autora: Késsia Rosaria de Sousa (2018)

O altar é um dos lugares que melhor representa a hibridização entre o sagrado e o profano, que está presente na união de elementos sagrados, representados na imagem de São João e a figura do Bumba Meu Boi. Essa união representa, em sua expressividade, “o desejo do homem religioso de mover-se em um mundo numinoso, sua necessidade de existir em um universo total e organizado, ou seja, em um cosmos. Sua tentativa de permanência em estados supraterrrestres, colabora à estruturação não apenas do processo de sacralização do espaço, mas também na organização e inscrição de conteúdos e significados religiosos.” (OLIVEIRA,2012,p.8)

Figura 26-Boi com couro encoberto por tecido



Fonte: Trabalho de Campo. Foto da própria autora: Késsia Rosaria de Sousa(2019)

Em algumas imagens do grupo registradas nos anos antes da morte de Humberto, em 2015, havia apenas a imagem de São João, de acordo com minhas observações em campo. Nos anos posteriores, 2018 e 2019, em minhas atividades de campo, notei um elemento acrescentado a esta estrutura, uma foto emoldurada de Humberto de Maracanã, em homenagem ao cantador.

Figura 27-Foto emoldurada de Humberto de Maracanã no Altar Principal do Barracão



Fonte: Trabalho de Campo. Foto da própria autora: Késsia Rosaria de Sousa (2019)

Em outro cômodo, à direita do altar, há um pequeno museu, onde estão contidos elementos da história do Boi de Maracanã. Ao adentrar o espaço, estão presas a parede frontal fotos emolduradas de organizadores antigos do grupo, que fizeram parte da construção do Boi. Centralizada, a imagem de José Martins Pereira, fundador da Associação Beneficente do Boi de Maracanã. Trata-se de um espaço de memória e de construção de identidade.

Conforme Le Goff (2013, p.435), a memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje (...) “Na memória, cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir ao presente e ao futuro. Enquanto geradora da identidade, a memória pode ser vislumbrada como sendo participante de sua construção, uma vez que a própria identidade de uma sociedade realiza certas seleções da memória, e ainda dá forma às predisposições que vão conduzir o indivíduo a incorporar alguns aspectos particulares do passado”.

A princípio, a memória parece ser um fenômeno individual, algo relativamente íntimo, próprio da pessoa. Contudo, Maurice Halbwachs (...) define a memória como um fenômeno coletivo e social, ou seja, como um fenômeno construído coletivamente e submetido às flutuações, às transformações e às mudanças constantes.

Conforme (NORA, 1933), os lugares de memória são, antes de tudo, restos. A forma extrema onde subsiste uma consciência comemorativa numa história que a chama, porque ela a ignora. É a “desespiritualização” de nosso mundo que faz aparecer a noção. O que secreta, veste, estabelece, constrói, decreta, mantém pelo artifício e pela vontade uma coletividade fundamentalmente envolvida em sua transformação e sua renovação. Os lugares de memória nascem e vivem do

sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, anotar atas, porque essas operações não são naturais.

Os lugares de memória possuem três dimensões: material, simbólica e funcional, que se diferem somente quanto ao grau de evidência, sendo necessárias para a constituição dos Lugares de memória que os três aspectos coexistam sempre (NORA, 1993). Ou seja, tais ambientes vão além da materialidade, envolvem um conjunto de simbolismos repletos de significados e com a função de preservação de um passado. A memória daqueles que participaram da construção do Boi de Maracanã, preservadas nesse espaço, denotam a construção da história do grupo, da importância de preservar aqueles que fizeram parte de sua construção, que formam a sua matriz.

Figura 28 Fotos Emolduradas dos Guerreiros Antigos do Boi de Maracanã



Fonte: Trabalho de Campo. Foto da própria autora: Késsia Rosaria de Sousa (2019)

À esquerda das fotos emolduradas, há recortes de jornais também emoldurados que noticiam prêmios conquistados. Logo abaixo, uma indumentária de

amo e um Boi destacando as cores do grupo. Ao lado direito do Boi, há um grande *banner* com símbolos do governo do Governo do Estado e da CAEMA, que geralmente patrocinam as atividades do grupo. No canto mais à direita, estão expostos os troféus conquistados em campeonatos de toadas e de reconhecimento a Humberto do Maracanã, como mestre da cultura popular maranhense. A foto emoldurada de Humberto está do lado oposto ao dos organizadores antigos do grupo, o que passa a ideia de um registro da memória daquele que formou uma nova geração, estabelecendo-o como um marco na história do Boi de Maracanã.

Figura 29-Parte Interna do Museu



Fonte: Trabalho de Campo. Foto da própria autora: Késsia Rosaria de Sousa (2019)

Outra capela está localizada ao lado do museu, contendo um segundo altar com a imagem de São João centralizada. Geralmente, em dias de festa, esse espaço é adornado por balões das mais variadas cores. Sua construção tem a intenção de abrigar grande quantidade de visitantes e brincantes que frequentam o barracão durante o batizado do Boi. Houve um tempo em que apenas um altar não comportava o número de pessoas que participavam da celebração.

Figura 30-Capela no barracão do Boi de Maracanã



Fonte: Trabalho de Campo. Foto da própria autora: Késsia Rosaria de Sousa (2019)

No lado esquerdo do museu, está o local onde os instrumentos são guardados no intuito de conservação e organização. Frequentemente, nesse espaço, ficam os pandeiros utilizados na celebração do Bumba Meu Boi. Não apenas como espaço de reserva de instrumentos, este ambiente também é um espaço que guarda saberes e um dos elementos importantes na produção do Boi de Maracanã. E dialoga com os demais espaços do Barracão, onde são feitas a confecção de indumentárias, os instrumentos e os demais arranjos tão necessários para sua composição.

Figura 31-Pandeiros guardados em sala no Barracão do Boi de Maracanã



Fonte: Trabalho de Campo. Foto da própria autora: Késsia Rosaria de Sousa (2019)

O Barracão do Boi de Maracanã é um dos bens patrimoniais que, segundo Carvalho (2009), apresenta a oportunidade de apreensão da cultura local pelos visitantes e de mútuo aprendizado aos diferentes grupos sociais, contribuindo para a efetividade das trocas materiais e simbólicas (CARVALHO, 2009). Enquanto bem material, abriga um conjunto de interações entre os indivíduos que compõem a manifestação. Para Carvalho (2009), os barracões de Bumba Meu Boi são expressões populares tradicionais, nas quais se entrelaçam o trabalho e o lazer, a diversão e a devoção, o sagrado e o profano.

No barracão, é genuinamente manifesta a produção cultural do Boi de Maracanã. Nele, são realizadas assembleias da associação, reuniões de trabalho do grupo para a preparação das festas (bordados, confecção de indumentárias, construção de acessórios e preparo de comidas), os ensaios, rituais de batismo e morte do Boi. É um espaço que congrega a união entre o sagrado e o profano, a memória e o labor carregado de significados.

4.2 Periodicidade da Produção

A gente busca praticamente a mesma forma de bordar. Tem bois que bordam na tela, a gente não usa a tela, a gente faz a mão livre, borda assim. A gente usa mais canutilho, miçanga, pouca miçanguinha, e aí a gente tenta seguir o padrão do nosso bordado, até pra ter certa visibilidade, por exemplo, viu aquela peça, é do Boi de Maracanã. É um estilo nosso, onde estiver, a gente conhece. (Entrevista Maria José, abril de 2019).

A celebração do Boi de Maracanã está imersa em um ciclo que se repete todos os anos. A continuidade desse ciclo é regada por um conjunto de atividades demarcado por temporalidades, em um calendário definido de etapas, de começo, meio e fim, que se repete todos os anos. Um começo demarcado pelo fim, assim poderia caracterizar o ciclo do Boi de Maracanã. Pois, embora com etapas fixas da celebração, como os ensaios, o batismo e a morte do Boi, tem como ponto alto o mês de junho, período em que se concentra o maior número de apresentações, mesmo que haja outras celebrações fora desse calendário.

Sua produção se dá de forma contínua entre os meses de abril e dezembro. Nesse último, é escolhido o tema e se dá início à confecção e aos reajustes de instrumentos e de indumentárias. Junto a esse processo, ocorrem os ensaios, que iniciam no sábado de aleluia e são finalizados no dia de Santo Antônio.

Figura 32- Esquema das etapas da celebração do Boi de Maracanã



Fonte: Autoria própria, elaborado pela autora: Késsia Rosaria de Sousa (2020)

No segundo sábado do mês de maio do ano de 2018, cheguei à sede por volta das 12h45min. Ao entrar no barracão, me deparei com uma roda formada por cadeiras no centro do salão, próximo ao local onde são retocadas as indumentárias. Logo avistei uma senhora de meia idade, negra, com voz imponente. Tratava-se de Maria José Martins, presidente da Associação Beneficente do Boi de Maracanã que, cercada por outros integrantes do grupo, conversava de forma descontraída sobre as dificuldades que o grupo passou. Ao ser apresentada a Maria José, pontuei as questões da pesquisa que pretendia desenvolver que até então se restringiam a produção artesanal do Boi de Maracanã. Ao mesmo tempo em que conversava com Maria José, foi possível acompanhar a dinâmica de trabalho do grupo. Percebi que determinada pessoa fica responsável por cozinhar o alimento que será consumido durante o dia em que serão feitas as atividades. Além do almoço, são disponibilizados cafés, sucos e bolachas, compartilhados entre os membros do grupo e com os demais que estiverem no barracão.

Em outra data, no dia 28 de abril do mesmo ano, ao chegar, como de costume, fui recebida com bastante hospitalidade. Nesse dia, almocei com integrantes do grupo, que dividiram com muita alegria o alimento disponível. É importante destacar que o ato de dividir o alimento está presente em quase todas as etapas da celebração e se mostra como um componente importante que sempre foi encarado com bastante preocupação por Humberto do Maracanã, uma vez que é preciso dispor os alimentos aos brincantes e aos convidados. Ainda neste dia, me deparei com uma cena costumeira. Dona Maria José estava em uma mesa no centro do Barracão, junto aos demais brincantes, e tratava sobre assuntos referentes à organização, às datas, aos prazos e às atividades a serem desenvolvidas. Sempre em tom imponente, falava também a respeito das dificuldades financeiras que o grupo enfrentava. Segundo a mesma: “o Boi ganha dinheiro em um mês.”.

Figura 33-Brincantes do Boi de Maracanã



Fonte: Trabalho de Campo. Foto da própria autora: Késsia Rosaria de Sousa (2019)

Nos encontros realizados em 2018, foi possível perceber a assiduidade de alguns membros com as atividades do barracão, que se faziam presentes em quase

todos os encontros que participei. Geralmente são integrantes que ocupam mais de uma atividade, que trabalham com questões administrativas e práticas, no momento de organização e até mesmo de celebração na festa.

Maria José está em todas as etapas em que o Boi é produzido. Nas conversas, frequentemente ela destaca o orgulho por fazer parte do grupo, as conquistas e as dificuldades. A maioria de suas falas e dos brincantes mais próximos à produção remete à lembrança de Humberto do Maracanã, pois é perceptível a necessidade constante de manutenção de sua memória como líder e formador daquele grupo e do modo em que o comandou.

As atividades desenvolvidas pelos grupos de trabalho acontecem durante todo o dia e envolvem um conjunto variado de materiais: máquina de costura, agulhas, canutilhos, lantejoulas, são muitos os materiais utilizados durante as atividades de reparo. Há uma divisão de trabalho em que alguns ficam responsáveis por tarefas definidas: um fica responsável por acrescentar as penas que foram perdidas durante as apresentações dos anos anteriores, enquanto outro fica responsável por montar a estrutura de armação, tanto das roupas das índias quanto dos caboclos de pena e de fita. As pessoas que trabalham nessa atividade se autointitulam artesãos.

Enquanto a atividade produtiva é realizada, o ambiente de interação entre os integrantes serve para fortalecer e formar laços de cooperação e solidariedade que se denominam por muitas vezes de “família do Boi de Maracanã”. A convivência e o tom descontraído de conversas compartilhadas acompanham narrativas de dificuldades, acontecimentos cotidianos, conquistas e frustrações. A arte e a vida se encontram ali, no fazer, nas aspirações, no compartilhar das frustrações, no ambiente familiar e na alegria que passam por fazer parte daquele grupo.

Durante alguns dias do mês, acontecem reuniões com toda a diretoria do grupo. A pauta destas reuniões envolve questões gerais, administrativas e de

acontecimentos recentes. Nesses dias, é possível perceber um número maior de integrantes na sede. A reunião foi iniciada pelos integrantes que, de mãos dadas, formam uma roda e iniciam as orações do Pai e Nosso e Ave Maria. A oração é um modo de obter cobertura espiritual para dar direção às pautas que ali serão discutidas.

Figura 34-Reunião da diretoria do Boi de Maracanã



Fonte: Trabalho de Campo. Foto da própria autora: Késsia Rosaria de Sousa (2018)

Após a oração, a reunião segue comandada por Maria José. São discutidos então assuntos internos ao grupo. Depois da fala de Maria José, é aberto o espaço para que os demais integrantes falem sua opinião a respeito do andamento das atividades, sobre suas percepções e suas dificuldades do grupo na execução da celebração ou no relacionamento entre os membros. Geralmente ainda é apresentada relação de atividades previstas para os meses de janeiro a julho do ano

corrente. Tristezas foram compartilhadas por membros em forma de desabafo diante de acontecimentos diversos. Foi destacada ainda a necessidade dos integrantes encararem a atividade com zelo e respeito às normas: “não aceitar comportamento errado” e a necessidade de tratar com parcimônia os integrantes: “não somos perfeitos”. Nas falas, foram ainda presentes elogios ao desempenho das equipes de trabalho.

Das questões mais operacionais, foram citados alguns custos do grupo nos períodos festivos: “são necessários para comprar na temporada 7 sacos de arroz e 6 sacos de farinha”⁸. Algumas mudanças foram anunciadas, como a dinâmica de gravações de CDs, que antes era mediada por produtores, passaria a ser realizadas pelo próprio grupo: “quem conhece e quem faz, somos nós.”.

Tanto as reuniões, quanto as atividades de grupo de trabalho são essenciais para produção, e refletem nas ações que são executadas coletivamente o sentido comum, partilhado entre os membros do grupo, de realização, de devoção e de comprometimento para que aquele ciclo festivo seja realizado. O ciclo continua após as reuniões com as atividades de ensaios, onde são apresentadas as toadas do próximo ano e a seleção das novas composições. Após esse processo, inicia-se o calendário festivo, o ritualístico do batismo e a morte do Boi.

4.3 agentes e processos de produção

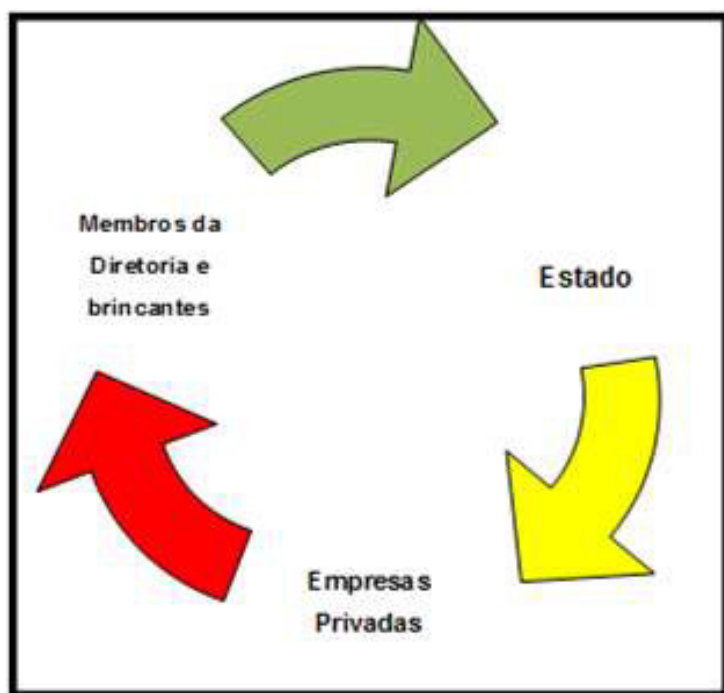
A Produção do Boi de Maracanã se dá através da cooperação entre vários agentes. Para melhor entendimento dos papéis executados, os classifiquei da seguinte forma: agentes diretos, que correspondem aos membros da diretoria, líderes de equipes de trabalho e brincantes e agentes indiretos, que comportam os

⁸ Na seguinte pesquisa não serão abordados valores arrecadados em

agentes de apoio, o Estado e empresas privadas, que atuam com o fornecimento de recursos financeiros e insumos para o incremento da produção.

A discussão a respeito da relação entre os agentes diretos e indiretos de produção e os reflexos dessa cooperação está apresentada nas próximas páginas. A princípio, tratarei de aspectos referentes aos agentes diretos, que são aqueles que colocam de fato a “mão na massa” no processo de confecção de indumentárias e instrumentos musicais.

Figura 35-Esquema de Agentes de Produção do Boi de Maracanã



Fonte: Trabalho de Campo. Elaborado pela autora: Késsia Rosaria de Sousa(2020)

Porém, antes de traçar a discussão a respeito dos principais agentes de produção, é importante retomar a imagem de Humberto do Maracanã, pois as características de liderança de Humberto permeiam os modos de fazer, os sentidos

e os processos desenvolvidos na produção cultural do Boi. Mesmo que eu não tenha conhecido Humberto do Maracanã pessoalmente e meu contato com o grupo tenha ocorrido três anos após o seu falecimento. Na tentativa de alcançar algumas das continuidades e rupturas das práticas que foram por ele deixadas, debruicei sobre leituras de trabalhos acadêmicos, entrevistas cedidas a jornais e vídeos disponíveis do período em que Humberto comandava o grupo, no intuito de entender como algumas das relações dadas hoje foram originadas, captando alguns sentidos envolvidos nas relações entre os agentes e os processos.

Pode-se afirmar que a notoriedade que o Boi de Maracanã goza diante dos demais grupos do estado está estritamente relacionada à imagem de Humberto, uma vez que o seu talento o levou a ser reconhecido pelo Ministério da Cultura como mestre da cultura popular, homenageado em 2008 quando o Ministério da Cultura lançou o prêmio Mestre das Culturas populares. Outra de suas conquistas foi o recebimento do prêmio de mestre da cultura no 23º Prêmio de Música brasileira.

Ao pensar o diferencial do Boi de Maracanã, entre os demais grupos maranhenses, dos motivos que o fizeram alcançar a projeção que tem hoje, percebo que alguns elementos, aparentemente sutis, podem indicar um caminho a esta resposta, embora ela não possa de fato ser dada por completo. O reconhecimento do talento de Humberto na composição de toadas, na sua agilidade de agregar temas cotidianos expressos em letras poéticas e inspiradoras, que o levou a alcançar notoriedade e respeito no âmbito artístico, não só entre os cantadores dos grupos de Bumba Meu Boi, mas também dos músicos da cultura popular brasileira. Em muitas ocasiões, Humberto dividiu o palco com grandes nomes, como a cantora Alcione.

Figura 36: Humberto do Maracanã e a cantora Alcione



Fonte: (Alcione Oficial) - <http://g1.globo.com/ma/maranhao/noticia/2015/01.humberto-de-maracana-icone-do-bumba-meu-boi-no-ma.html>

Com o seu falecimento, foi decretado luto oficial de 3 dias no estado do Maranhão. Segue a nota de Pesar do Governo do Estado.

NOTA DE PESAR

O Governo do Maranhão externa pesar pela morte do mestre do Boi de Maracanã Humberto Barbosa Mendes e decreta luto oficial de três dias.

Humberto de Maracanã, como era conhecido, era mestre do boi desde 1972. O cantador acompanhava a tradição do boi desde a infância, quando, já aos 12 anos, começou a atuar como compositor e intérprete. Tornou-se cantador aos 34 anos e era reconhecido pelo Ministério da Cultura como Mestre em Cultura Popular.

Humberto nasceu em 2 de novembro de 1939 e faleceu às 16h10 desta segunda-feira (19) por falência múltipla dos órgãos em decorrência de choque séptico.

A família de Humberto de Maracanã informou que o velório ocorrerá inicialmente na casa do cantador de onde seguirá para a quadra do Boi de Maracanã. Sobre o enterro, a família ainda não decidiu o local.

(Jornal O Imparcial)

Dotado de uma visibilidade consolidada nos inúmeros prêmios conquistados, Humberto possuía também grande habilidade com a prática de liderança comunitária, suas reflexões presentes em falas e em depoimentos nos levam a perceber a

proximidade com os problemas sociais enfrentados pelos moradores daquela comunidade, o Maracanã. Em entrevista cedida a Cardoso, Humberto destaca a atuação dele junto à comunidade e aos membros do grupo:

O bumba-boi vem de um povo sofrido, esse povo dificilmente tiveram condição de crescer financeiramente. Alguns melhoraram alguma coisa, mas é o mesmo povo humilde, assalariado. Aí, eles vêm e pedem. Na medida do possível a gente resolve. É um remédio... Quando o pessoal chega e vai pra casa a gente reconhece as dificuldades que eles passam, então a gente tem o cuidado, né, de dar pra cada um levar um provimento pra tomar um café em casa, outros querem remédio, um é pescador que tá com a canoa esbandalhada; outro é lavrador, tá precisando ajeitar a roça, alguma coisa a gente ajuda, tudo a gente faz. Até porque ele se desloca lá da casa dele e vem pra cá prestigiar pra dar essa força, vem somar, então isso sensibiliza a gente (Humberto do Maracanã-entrevista cedida a CARDOSO, 2018).

A facilidade de Humberto em agregar pessoas alcançou, além dos brincantes do Boi de Maracanã e da comunidade local, lugares mais distantes. Certamente Humberto possuía grande influência devido ao seu grande destaque no cenário nacional como mestre da cultura popular e como um dos grandes ícones da cultura popular maranhense. O engajamento de Humberto com as causas sociais e políticas possibilitou, através do grupo como a Associação Beneficente, relacionar-se com os setores do estado, adquirindo benefícios para a comunidade.

A gente foi tentando ver se conseguia fazer alguma coisa na comunidade: criamos uma escolinha, a comunidade é servida de saúde, tem o posto de saúde, tem água encanada, nós temos uma escolinha comunitária que funciona lá na sede, e o forte mesmo é o Boi, através do Boi é que a gente conseguiu manter essa relação forte com a comunidade e lá fora. O Boi de Maracanã, enquanto instituição, buscou conseguir o Posto de Saúde do bairro, o sistema de abastecimento público de água, a implantação da Escola Comunitária São João Batista, que é mantida com recursos do Boi, a construção do Viva Maracanã (praça pública com infraestrutura para shows), oficinas de bordado e percussão para a comunidade, entre outras ações de interesse não só para o Boi enquanto manifestação ou festa popular, mas para os cidadãos do bairro. (Humberto do Maracanã-entrevista cedida a CARDOSO, 2018).

Outra contribuição importante do Boi do Maracanã para com a comunidade era sua utilização como meio de aquisição de renda para moradores que durante as apresentações participavam de atividades comerciais na venda de bebidas e lanches.

O Boi é a maior referência cultural do Maracanã. É também um meio de divulgação do bairro, é um atrativo financeiro pra região. Por exemplo, nos nossos ensaios, temos a venda de bebida na Associação e também damos muita cachaça e conhaque pras pessoas. A alimentação você sabe que a gente distribui mesmo, já é uma tradição. Mas ali, ao redor da nossa festa, também muitos comerciantes, vendendo sua cervejinha, seu churrasquinho, lanche, fogos de artifício... Tudo por causa do Boi. Então, eu entendo que isso é uma forma de retorno social pra comunidade que mora ali e que é tão carente. (Humberto do Maracanã-entrevista cedida a CARDOSO, 2018).

Essa prática de venda de comida e bebidas por populares da comunidade ainda é realizada nos eventos de ensaios, de batismo, de morte do boi e demais ocasiões festivas realizadas no Maracanã. A sua atuação como líder comunitário é destacada no DVD *O Guriatã*, em imagens de Humberto andando pela comunidade, conversando com os membros, explicitando a boa articulação que possuía com os moradores. Um dos acontecimentos que considero como um ponto revelador de sua relação com o meio social e político foi a sua candidatura em 1982 ao cargo de vereador pelo PT. Tal registro foi produzido por Murilo Santos que destaca a militância de Humberto e sua atuação popular.

Figura 37-Humberto do Maracanã candidata a vereador nas eleições de 1982



Fonte: Murilo Santos. Retirada da

Internet: <https://zemaribeiro.farofafa.com.br/2015/01/20/minha-homenagem-a-humberto-de-maracana/>

Conheci mais de perto **Humberto de Maracanã** no início da década de 1970, quando eu integrava o grupo Laborarte. Nesse período percorremos várias comunidades do interior da ilha de São Luís apresentando o espetáculo *João Paneiro*, escrito por Tácito Borralho e Josias Sobrinho. A peça, encomendada pelas Irmãs de Notre Dame de Namur, Barbara e Anne Caroline, que atuavam na área, iniciou a discussão sobre a implantação dos grandes projetos que atingiram as comunidades.

Humberto foi uma das lideranças importantes nesse debate. Algum tempo depois, em 1982, fui convidado pelas mesmas Irmãs de Notre Dame de Namur, para documentar as ações da Associação de Lavradores do interior da ilha de São Luís, onde Humberto exercia forte militância. Nesse período não faltaram oportunidades de acompanhar o Humberto compositor e cantor.

A foto registra meu candidato a vereador pelo PT nas eleições de 1982. O grande cantor de boi Humberto de Maracanã reuniu em torno de seu veículo de campanha, esposa e filhos. Humberto não se elegeu. Entretanto, a campanha rendeu uma bonita toada.

Em 20/12/2012, a governadora condecorou, em cerimônia ocorrida no palácio dos leões 507, personalidades das mais diversas áreas com a Medalha Ordem dos Timbiras.⁹ Conforme noticiado no Jornal o Estado do Maranhão: entre os agraciados, estava o cantador do Boi de Maracanã, Humberto Barbosa Mendes, ao lado da presidente da manifestação folclórica, Maria José Soares. “Esta é uma homenagem significativa para o Boi de Maracanã, pois vemos que o nosso trabalho está sendo reconhecido pelo Governo do Estado e isto serve de incentivo para que possamos trabalhar ainda mais pela cultura do nosso estado”, assinalou Maria José Soares.

Além de sua característica de liderança comunitária, Humberto Barbosa Mendes foi um dos responsáveis por mudanças profundas no processo de produção do Boi de Maracanã, em especial, na inserção das mulheres na celebração. Como destaca Maria José, atual presidente do grupo: “uma das primeiras medidas dele, quando assumiu de fato a brincadeira, foi incluir mulheres no grupo. Antes, era uma coisa só de homens, eles achavam que somente eles poderiam participar. Já Humberto dizia que as mulheres eram mais organizadas, mais concentradas e que todas estas competências deveriam ser incluídas na composição do grupo”.

Tais mudanças foram marcadas por conflitos, conforme apontado por Humberto do Maracanã, principalmente, na organização do desenvolvimento de trabalho.

Nessa ocasião houve até um problema comigo, entrei em choque com alguns pela minha vontade de querer transformar as coisas muito rápido, porque já tinha experiência de trabalhos em grupo, queria que o Boi fosse uma entidade única, uma instituição onde todos par-

⁹ Ordem dos Timbiras foi instituída pela Lei Delegada no 160, de 4 de julho de 1984, e regulamentada pelo Decreto no 10.346, de 30 de janeiro de 1987. A Medida Provisória nº 136, de 13 de novembro de 2012, assinada pela governadora Roseana Sarney, criou, no âmbito da Ordem dos Timbiras, o Grau de Comendador do IV Centenário de São Luís. A admissão a essa honraria é restrita ao ano de 2012, comemorativo dos 400 anos de fundação da cidade. Fonte: O progresso. <http://www.oprogressonet.com/geral/governadora-roseana-entrega-medalha-ordem-dos-timbiras-no-grau-de-comendador-do-iv-centenario-de-sao-luis/12326.html>

ticipassem como líderes, onde pudéssemos ter um trabalho de comunidade, com bastante democracia, ouvindo a opinião, sugestão de todos para que não caísse o peso só em cima de mim. (Humberto do Maracanã- entrevista cedida a CARDOSO, 2018).

Outra característica importante de Humberto foi a sua relação com a religiosidade maranhense, conforme apontado por Cardoso (2018).

Humberto era devoto de São João, mas respeitava os “encantados” (entidades espirituais do Tambor de Mina). Ele próprio explicou esse sincretismo: O Bumba meu boi é uma manifestação cultural, mas também religiosa, onde envolve o Tambor de Mina, porque tem a ver com o Boi. No começo eu não queria admitir, quando as pessoas se pronunciavam e ofereciam ajuda no aspecto espiritual, eu dizia: “larga isso de mão, besteira”. Não gostava de ir onde eles frequentavam, mas depois fui tomando consciência da realidade, da influência forte dos “guias” com a brincadeira de Bumba meu boi. Qualquer terreiro de Bumba-boi que você vá, encontrará o altar de São João e a pessoa que faz o Boi tem alguém que ele se comunica nesse aspecto de saber o que deve e o que não deve fazer para que o Boi saia bom (informação verbal). (CARDOSO, 2018,p.147)

Mundicarmo Ferreti (2008) destaca, em seus estudos sobre a relação do Bumba Meu Boi com a encantaria maranhense, que “o Boi do Maranhão tem também uma relação muito estreita com encantados e certo número deles foi organizado para atender a um desejo deles anunciado em sonho ou em vigília ou para pagar uma promessa feita a um deles. A autora cita Humberto do Maracanã exemplificando esta relação no repertório de toadas do Boi do Maracanã, em específico, a toada Reis da ‘Incantaria’”.

Salve os terreiros;
Que o pai Oxalá;
Turquia, Casa das Minas;
E a Casa de Nagô; Viva Deus;

Viva as Rainhas;
E os Reis da incantaria;
Reis Badé, rei Verequete;
O rei da Alexandria;
Rei Guajá, Rei Surrupira;
Rei Dom Luís, Rei Dom João;
Rei dos feiticeiros, dos Exus;
E Rei Leão; Rei Oxossi, Rei Xangô;
Rei Camundá, Xapanã E Barão, Rei de Guaré;
Proteja o Boi do Maracanã;
Rei da Bandeira, o Rei da Maresia;
Rei de Itabaiana, salve o Rei da Bahia E os reis que eu não falei em verso;
Falo no meu coração;
Salve Rei dos Índios;
Salve o Rei Sebastião.

Nas letras de toadas de Humberto, é bastante presente a citação das entidades da Mina¹⁰, dos encantados, das princesas e das sereias, entre outros. Durante o batismo do Boi, essas manifestações são mais evidentes. Em entrevista apresentada no DVD o *Guariatã*, produzido por Renata Amaral, Humberto afirma:

¹⁰ Tambor de Mina é o nome da religião afro-brasileira no Maranhão e na Amazônia estabelecida a partir de São Luís desde meados do século XIX. Existem duas casas fundadas por africanos que se continuam: a Casa das Minas Jeje, de origem daomeana e a Casa de Nagô, iorubana de onde derivam a maioria dos terreiros de Mina recentes e atuantes. Trata-se de religião muito ritualizada e discreta, envolvida em segredos e mistérios cuja mitologia é pouco comentada e os rituais muito desenvolvidos. (FERRETI,2011)

Não sei só por que o Boi tem a coisa da ligação com a encantaria, mas a gente sabe. A gente sente a influência deles. A participação na brincadeira. A força que eles dão. Às vezes que a gente tá assim meio: “Vou parar com isso e não sei o que”. Aí eles vem e dão aquele impulso. Eu, pelo menos, não ouço ninguém dizer nada nem vejo ninguém dizer nada. Eu sinto aquela influência espiritual, aquela coisa vem e toca, né? (Humberto do Maracanã-DVD o Guriatã, 2018).

A força espiritual e a presença das entidades que dão sustentação ao grupo, conforme apontado por Humberto, não são vistas diante dos olhos físicos, trata-se do sentimento de uma presença.

Esse pessoal, na hora que a gente vai guarnecer o Boi, o primeiro ensaio do Boi pra mim, parece que eles estão ali me olhando. E na hora do Batismo do Boi. Aquela influência vem forte na gente, a gente não resiste. No dia do primeiro ensaio e no dia do batismo do boi, gente, eu fico arrasado, eu sinto a presença daquele pessoal, principalmente dos mais antigos, eu vejo eles na mente, como se tivessem fazendo parte. (Humberto do Maracanã-DVD o Guriatã, 2018).

Os mais antigos citados por Humberto geralmente são cantadores e participantes do Bumba Meu Boi que descem nos terreiros de São Luís.

Um que foi cantador de Boi também que hoje ele baixa na encantaria, ele baixa na encantaria com o nome de príncipe Alicio. Ele baixa na casa de Dário, toda cura na casa de Dário, quem quiser conhecer, pode ir lá que quando dá quatro horas da manhã, quase na hora de encerrar a cura, ele baixa cantando Boi. Eu estava lá numa cura quando ele chegou, ele chegou me ofereceu o maracá e eu cantei toada pra ele. Leonardo, o nome dele. Ele era cunhado de Seu Graciliano. Um senhor pelo nome Pedro Te Pago. Tudo era negro que nem nós. Só negão. E Papai Leodoro. (Humberto do Maracanã-DVD o Guriatã, 2018).

Ainda sobre as influências espirituais relatadas, Humberto dá destaque a um Reinado da encantaria maranhense, o Reinado de Guaré.

O reinado de Princesa Dina é a flor do meu terreiro, o reinado de Guaré é o reinado da princesa Dina, até porque ela faz parte desse Boi, ela tem a ver com o Boi, o Reinado dela também, as pessoas que conhecem, enxergam, eles enxergaram todo o povo que saltou do navio... (Humberto do Maracanã-DVD o Guriatã, 2018).

Os estudos realizados a respeito da relação entre a Mina Maranhense e as festas populares apontam que nos terreiros de Mina e Umbanda no Maranhão são realizadas festas da cultura popular que são oferecidas em homenagens a encantados que as apreciam e solicitam. Desse modo, é comum nos terreiros de Bumba Meu Boi e outros. Geralmente, em determinado dia em que a entidade é cultuada, a ela é oferecida uma ou várias dessas festas. Nesse conjunto, religião e cultura popular se encontram, uma contribuindo e apoiando a outra (FERRETI, 2013).

Desse modo, o Reinado de Guaré, citado por Humberto, está ligado à família de Dom Sebastião, também conhecida como família do Lençol, devido à lenda do Touro encantado nos lençóis maranhenses. “Em alguns terreiros, o Rei Sebastião se incorpora nos devotos na forma de um touro, chamado de boi Turino e a pessoa que o recebe dança ajoelhada com as mãos ciscando o chão e bufando como um touro”. Durante a celebração do Boi nos terreiros, chamada “Boizinho de encantado, são entoadas músicas relacionadas a Dom Sebastião” Destaca-se que, “em geral, os participantes do Tambor de Mina e da Pajelança fazem certo mistério e não costumam falar sobre suas entidades, sobretudo, as relacionadas com a família de Rei Sebastião.” (FERRETI, 2013)

A Rainha Dina, assim como o Rei Sebastião, faz parte de uma classificação chamada de gentil, que designa os encantados da nobreza europeia, geralmente cristã, associados aos orixás e, às vezes, aos santos católicos. Esses encantados são também classificados como nagô-gentil ou como vodum-cambinda. A Rainha Dina é associada à Iansã ¹¹. (FERRETI, 2013)

No entanto, são poucas as informações que nos levam à conclusão que a relação do Boi de Maracanã com a encantaria inicia-se com Humberto. No entanto, após o seu falecimento, o caráter e a relação religiosa com a encantaria continuam. Assim como muito da prática dos brincantes, tanto aqueles ligados a encantaria,

¹¹ Oyá, também conhecida como Iansã, assim como Xangô, “controla as tempestades e as suas cores são o vermelho e o branco.

quanto aqueles ligados à atual presidente do Boi de Maracanã, que também é mãe de santo. Durante as atividades executadas no Barracão, Maria José realiza a “purificação” daquele lugar, utilizando banhos e incensos. É comum encontrar nesses espaços alguns elementos ligados a encantaria. Na imagem abaixo, encontra-se o oferecimento de bebidas e velas, geralmente ofertadas aos encantados.

Figura 38-Vela e Bebida ofertada a entidades no Barracão do Boi de Maracanã.



Fonte: Trabalho de Campo. Foto da própria autora: Késsia Rosaria de Sousa (2019)

De grande renome como artista popular, era assim que Humberto se intitulava, como artista da cultura popular maranhense, dotado de uma espiritualidade particular. Com a fé nos santos e nos encantados, constrói-se um dos sentidos mais profundos do Boi de Maracanã, a religiosidade e a fé, tanto sob a custódia de Humberto quanto daqueles que hoje comandam o Boi. Porém, além de entidade cultural, é uma entidade jurídica. Tratar de seus agentes é transitar nestes dois espaços, o jurídico-administrativo e o religioso, do sentimento, da devoção, dos significados.

4.3.1 Os principais agentes de produção

Como Associação Beneficente, o Boi de Maracanã está organizado por uma diretoria. Essa diretoria é composta por integrantes do grupo que são escolhidos por uma Assembleia geral a cada 3 anos.

Cada membro da diretoria tem a função de gerir o setor que lhe compete e também prestar assistência aos brincantes durante a celebração. Conforme afirmado pelo vice-diretor do grupo, “a função da direção é dar apoio para os brincantes, é uma água, uma cachaça, alguém tá passando mal, a gente socorre, coisas mais de organização.”.

Embora sejam estabelecidas funções fixas entre os membros da diretoria, alguns desenvolvem, além das atividades administrativas e de assistência, atividades de confecção e restauração de indumentárias, de instrumentos e de acompanhamento dos brincantes quanto ao desenvolvimento de habilidades no tocar dos instrumentos e na evolução da dança, esses últimos ocorridos durante os ensaios. Tais atividades são organizadas a partir de equipes de trabalho.

Conforme explicou a presidente da associação, as equipes de trabalho são divididas em seis: equipe de caboclo de pena, equipe de caboclo de fita, equipe das índias e equipe de manutenção e produção de instrumentos. Cada grupo é responsável por cuidar da produção e organização da festa. A estrutura dessas equipes é formada por um líder, que é escolhido pela presidente da associação. Entretanto, alguns foram designados a esse papel por Humberto enquanto estava vivo.

As equipes de trabalho são os responsáveis pelo desenvolvimento de atividades de criação e logística, que envolvem além do processo de cuidado com as indumentárias, o acompanhamento das necessidades e do andamento das celebrações. São geralmente estes que estão mais presentes na sede. Conforme afirma Lavínia:

As equipes se formaram de 2010 pra cá com essas mesmas pessoas. Claro que sempre de um ano a outro vem uma pessoa nova. Mas aquela pessoa que chega, ela pode ficar permanente ou não, passa uma temporada, ela sai e depois ela volta. Diferente de nós, que estamos aqui todo tempo, independente da temporada ou de estar no auge do Boi, a gente está aqui. (entrevista: Lavínia, março de 2019).

Embora a organização interna dessas equipes apresente a figura de um responsável pelo grupo que assume o papel de líder, na ausência dele, outro brincante pode assumir tal posição e dar seguimento às atividades.

O título de responsável de cuidar da equipe hoje em dia se engloba a todo mundo, por exemplo, se eu puder ir, se o João não puder ir, outro integrante já se envolve. Hoje a gente tem uma equipe pequena e integrada, cada um faz um pouco de cada coisa, é verdade que a gente sente falta porque ele, estando em frente, a gente até se despreocupa um pouco. (entrevista: Lavínia, março de 2019).

Trata-se de uma liderança compartilhada que leva em conta as dificuldades e as necessidades do grupo. Becker (2015), ao tratar sobre a produção da arte popular, chama a atenção para o fato de que, na medida em que um artista constrói a sua obra de arte com a ajuda de outras pessoas que sabem tanto a respeito dela quanto ele próprio, podendo cada uma delas desempenhar quaisquer dos papéis necessários à sua execução, a cooperação se dá facilmente e quase sem nenhuma fricção além daquela que é normal em toda relação humana. A coesão entre os integrantes do grupo é um dos elementos que evidencia o sucesso que obtém no processo de produção. Em sintonia com as atividades e com suas responsabilidades, os membros as executam de forma mais proveitosa, evitando a sobrecarga de um determinado membro em determinada atividade.

Devido à importância de compreender os significados que são dados a essa atividade pelos integrantes e ao entendimento dos processos executados. Apresento, nas páginas seguintes, os relatos de pessoas que lideram tais equipes, responsáveis por partes importantes da produção. Tal apresentação permite

entendê-los não apenas como produtores, mas como atores históricos e sociais da cultura popular maranhense.

Lavínia Assunção tem 38 anos, graduada em Pedagogia, é tesoureira da associação e auxilia em quase todas as atividades do grupo. A relação de Lavínia com o Boi de Maracanã iniciou por conta de um pagamento de promessa, cuja graça alcançada foi o sucesso em um processo cirúrgico ao qual foi submetida. Lavínia tinha seis anos de idade e, conforme havia prometido a São João, vestiu-se como caboclo de fita e participou da celebração do Boi daquele ano. Lavínia relata que a partir desse pagamento de promessa interessou-se pelo grupo. No entanto, por ser ainda criança, sua mãe não permitiu que continuasse participando das apresentações do Boi.

Quando adolescente, Lavínia retornou e começou a trabalhar no grupo. Após brincar dois anos, precisou mudar para outra cidade. Em 2006, retornou como brincante, agora vestida de índia. A convite de Maria José e Humberto, tornou-se membro da diretoria. Hoje, além de auxiliar em grande parte das atividades produtivas, Lavínia ainda brinca como índia nas apresentações do grupo. Quanto às funções que desempenha, Lavínia afirmou: “é o que eu gosto de fazer nas horas vagas até quando eu puder. A gente trabalha aqui tudo junto, eu faço um pouquinho de cada coisa dentro do grupo.” As dificuldades que enfrenta estão ligadas à conciliação do trabalho de professora com o de membro da diretoria. “Às vezes, é difícil conciliar o grupo com trabalho de professora.” Nos períodos de preparação do Boi, às vezes, utiliza as férias que têm na escola em que trabalha como professora para estar mais próximo ao grupo. Geralmente quando sai da apresentação, vai direto para o trabalho, pois “fica mais fácil para quem só vai para a apresentação. Alguns responsáveis pela organização ficam aqui o dia todo.”.

Carlos Pereira, 49 anos, é artesão e responsável pelos Caboclos de pena. Carlos participa do Boi de Maracanã há mais de vinte anos. Seu primeiro contato com o grupo se deu através de um amigo que era matraqueiro. Um dia foi convidado

por este amigo para participar da festa do Boi de Maracanã, desde então, Carlos participa com assiduidade das atividades. O artesão explicou que começou a trabalhar no grupo com a matraca e depois com os caboclos de pena. No início, havia duas pessoas responsáveis pela confecção das indumentárias dos caboclos de pena, que atendiam pelos nomes de Ducarmo e Jandira. Com o passar do tempo, ambos se ausentaram do grupo e ele ficou responsável por tal função sob a delegação de Humberto. Embora tenha passado por problemas de saúde, ele se mantém como mesmo afirma: “firme e forte no grupo.” Ao tratar sobre seu trabalho, diz: “é maravilhoso porque a gente trabalha com amor a cada pena. Às vezes, quando termina a temporada, a gente não para trabalhando. A pausa que a gente tem é de dois meses, aí a gente retorna para poder trabalhar”. E acrescenta:

Aí têm as encomendas de pena, a gente vai, reúne um grupo *pra* gente catar aquelas penas *todinha*, depois selecionar elas *pra* depois costurar a mão. A mão mesmo, artesanato, o que vai na máquina é pouca coisa. Aí têm os bordados, têm as pinturas, é um dom. (Carlos, março de 2019).

Ele também trabalha no processo de seleção de integrantes. Para tornar-se caboclo de pena, é preciso participar dos quatro ensaios que são realizados ao ano. Segundo Carlos, esses ensaios servem para acompanhar o desempenho dos brincantes: “tem que ver quem é que tá se saindo bem, nós temos um bailado diferente do outro, né? Têm outros bois que *não é igual* ao nosso, então, sempre a gente tem que ver esse detalhe.” Além do preparo das indumentárias, Carlos também dança como caboclo de fita e também fica responsável por cuidar do grupo nas apresentações que são feitas fora do barracão. O peso das indumentárias e o calor são dificuldades enfrentadas pelos caboclos de fita.

Nas apresentações fora do barracão, sou responsável por manter os brincantes abastecidos com água, o refrigerante, o lanche completo e mesmo até o caminhão. Porque nós usamos o caminhão, não dá pra usar ônibus, nós, com essas roupas pesadas, roupa de pano, então é uma coisa muito abafada. Mesmo com o ar-condicionado a gente se sente mal. Os brincantes de caboclo de pena possuem em média

de 10 a 50 anos de idade. Os caboclos mirins vão no ônibus. (Carlos, março de 2019).

O grupo de caboclo de penas é formado ainda por mais três integrantes, que ficam responsáveis por cuidar das indumentárias e do processo de escolha e acompanhamento dos brincantes. Entre tais integrantes está João Vítor, que vi com mais frequência no barracão. João Vítor Rodrigues tem 26 anos e cursa o ensino superior de Educação Física. João começou a participar do grupo aos nove anos de idade, por meio da mãe, que ainda hoje participa do Boi de Maracanã por devoção a São João. Ele é um dos responsáveis tanto pelo processo de confecção quanto pelo processo de ajustes das indumentárias. João está no grupo há 6 anos, e uma de suas dificuldades é conciliar as atividades do Boi com a faculdade. Segundo o relato, às vezes, “sai da faculdade pela manhã e vai direto para o Barracão.”.

A equipe das Índias e dos caboclos de fita está sob a responsabilidade de Rossana. 36 anos, Artesã. Casada com Carlos Pereira, iniciou no Boi de Maracanã como matraqueira e depois como brincante de fita sob influência de sua mãe e duas irmãs que brincavam no Boi. Rossana também foi designada por Humberto a comandar o grupo responsável pelas índias.

A minha mãe brincava de fita, eu tinha duas irmãs que também brincavam, hoje em dia só tem uma que brinca de índia. Que aqui eu não considero irmã, eu considero uma índia. Mas como eu vim pra cá foi através da minha mãe, eu comecei a participar, a dançar, a frequentar a roda do Boi e fui convidada por Humberto a brincar de fita, brinquei durante 12 anos. (Rossana, março de 2019).

A equipe é responsável pelas atividades de cuidado e controle das indumentárias, da seleção e do acompanhamento das índias nas apresentações:

Nós temos todo um protocolo, temos regras também. O trabalho com elas é bem minucioso, assim... eu confecciono desde as roupas, as

roupas que estão precisando de reforma, trocar bordado, ter aquele cuidado. Enumero as roupas e elas pegam as roupas a partir da numeração. Então eu sei quem tá com roupa tal: número 10, número 15, eu sei o nome de todas. Eu tomo conta de 50 índias (Rossana, março de 2019).

Durante os ensaios, Rossana escolhe as integrantes que estão mais tempo no Boi e que já sabem o passo¹² para ensinar as novatas. “Eu analiso quem aprendeu o passo, quem não aprendeu. Vejo se tem roupa suficiente pra dar, aí eu seleciono as meninas que brincarão durante o ano.” (Rossana, março de 2019). Para se candidatar a índia basta ter interesse, participar dos ensaios e apresentar bom desenvolvimento no bailado¹³.

Ao expressar seu sentimento por participar do Boi, Rossana utilizou a palavra “Amor”. Ela explicou que precisou se ausentar do grupo por motivo de saúde. Uma das experiências mais difíceis, pois a todo tempo queria estar nos ensaios, nas apresentações, porém isso não era possível. Sobre seu retorno, Rossana fala da alegria compartilhada com o grupo.

Eu passei um ano fora, eu me ausentei por motivo de um problema de saúde. Eu trato de um câncer de mama desde 2016, mas tive que me ausentar somente por uma temporada. Mas eu não dormia em casa, eu ficava agoniada porque eu não tava aqui. Quando eu retornei pela morte do Boi, eu não tinha nem cabelo ainda, mas eu voltei. Voltei porque *pra* mim aquilo estava me trazendo saúde, então eu retomei. E *pra* ela foi a maior alegria. Eu me emocionei muito. Então, desde lá pra cá, eu digo assim: aqui é onde eu deposito a minha emoção, o meu carinho, é aqui. *Pra* quem já passou por tanta coisa, é que sabe expressar o sentimento que eu tenho por isso aqui, principalmente por cuidar delas. (Rossana, março de 2019).

A equipe de trabalho dos instrumentos tem como principais responsáveis: Rafael Fernandes (pandeiros) e Vitor Fernandes (matracas). Rafael Fernandes, 33

¹² É um termo utilizado pelo grupo para determinar o movimento que o brincante executa com os pés, ou seja, os movimentos executados durante o bailado.

¹³ O termo utilizado pelos integrantes para designar a dança.

anos, faz a manutenção e a distribuição dos pandeiros, pois estes instrumentos são comprados em outro Município, em São José de Ribamar. É responsável também pela assistência e pelo acompanhamento da evolução dos pandeireiros na celebração, assim como pelo preparo da fogueira para o afinamento dos instrumentos. Rafael começou a participar do Boi de Maracanã por conta do pai que era apaixonado pela brincadeira. Durante o São João, o pai de Rafael levava os pandeiros para casa, fato que era motivo de alegria para o garoto que, muitas vezes, juntava os amigos, fazia uma fogueira de jornal e ficava batucando em telhas e carrinhos, projetando o pandeiro nesses objetos.

Determinado dia, ele pediu para o pai levá-lo a uma apresentação do Boi no CEPRAMA, ali foi o pontapé inicial para participar do grupo. O seu instrumento de predileção é o pandeiro: “Eu sempre bati pandeiro, apenas um ano eu sai de roupa de fita, mas não me adaptei. Aí eu disse: não! eu vou voltar *pro* meu pandeiro, e estou até hoje. A minha filha já com 4 anos acompanha e o grupo.” (Rafael, abril de 2019) Segundo Rafael, muitos que estão tocando pandeiro já estão há muito tempo no grupo. E muitos desses adquiriram habilidades ao acompanhar a confecção e o uso de tais instrumentos por outros integrantes. “Os pais faziam questão de levar seus filhos para aquilo que tanto gostavam de fazer e devido a isso muitos cresceram vendo os modos de produzir e celebrar o Boi”. A importância de manter a continuidade no passar dos saberes dos pais para os filhos é um dos elementos destacados pelo brincante:

Eu cheguei aqui com 6 anos, já tenho 33 de idade. A minha filha já tem 4 anos e 5 meses, já tem quatro São João nas costas de índia, é difícil você crescer e não saber nada. Ela já sabe boa parte das toadas desse ano, se pedir pra ela cantar, ela canta. É a nova geração e assim vai passando de geração a geração. Cheguei com 6 anos, com 10 anos já manipulava o pandeiro muito bem. (entrevista: Rafael, março de 2019).

O Boi de Maracanã possui em média 50 pandeiros, e são necessários alguns cuidados específicos de acordo com o material em que ele é confeccionado. Sendo os mais frágeis, os pandeiros de couro.

Os pandeiros são de couro, geralmente os de pele são mais, até porque os de couro é mais fácil furar. Você afinando ali, você pode furar. Se você não souber o ponto ideal, sabe onde bater quando sair da fogueira. Tudo isso aí é uma ciência. Tem que tocar o momento certo, evitar água quando sair da fogueira, porque pode dar um choque térmico, dá um estalo mesmo, altíssimo, parece até um tiro. (entrevista: Rafael, março de 2019).

Os demais cuidados que a equipe tem com os pandeiros são: o controle do número de instrumentos durante as apresentações e ensaios e o cuidado com a habilidade do brincante ao tocar o instrumento para manter a harmonia da musicalidade. Nesse sentido, quando há resistência do brincante em tocar o instrumento de forma incorreta, algumas intervenções são feitas: “Quando a gente precisa tomar uma medida mais energética, porque às vezes a gente tá se dando com gente alcoolizada, então a gente tem que ser mais rígido. Mais rigoroso, mas geralmente a gente conversa e se entende.”.

Vitor Fernandes é o segundo integrante da equipe de instrumentos. Ele é responsável pelas matracas. O seu contato com o Boi aconteceu desde quando estava no ventre de sua mãe. Ele diz que um tio paterno, que era bastante envolvido com o grupo, levou o pai para conhecer o Boi de Maracanã. Então, o pai constituiu família e continuou a participar e a levar a esposa e os filhos para o Boi.

Meu pai sempre veio, sempre ajudou o boi também. Eu sempre acompanhei desde criança. Aí quando o mestre Humberto estava vivo, eu sempre vinha pra cá todo o sábado aqui ajudar o pessoal, aqui dar apoio no boi *pra* eles. Também sem ter nada de envolvimento com o Boi, só pelo prazer de *tá* no boi. Aí isso em 2014, o mestre Humberto me convidou, aí eu estou dando apoio no Boi. (entrevista: Vítor Fernandes, abril de 2019).

Vítor confecciona matracas em um estabelecimento no centro de São Luís, junto a dois ajudantes. As matracas são vendidas a preço de custo para o Boi de Maracanã e a outros grupos de Boi do Maranhão: “Eu confecciono pro Maracanã e outros grupos, só que pro Maracanã é uma organização especial.” Ele acompanha as atividades dos ensaios e realiza a distribuição das matracas no grupo.

É importante ressaltar que as matracas são instrumentos com maior abertura de participação no Boi. Muitos dos integrantes já possuem suas matracas, geralmente feitas por encomenda. Durante as apresentações, há uma agregação maior com o público presente, pois, embora existam os matraqueiros oficiais, outros que acompanham o grupo, chamados de torcedores, podem agregar com o som de suas matracas. Ou seja, você pode ir à apresentação do Boi de Maracanã com sua matraca e participar junto ao grupo tranquilamente.

Vítor também é um dos integrantes da diretoria do Boi e presta assistência nas apresentações, tanto na parte logística do transporte quanto no cuidado com a alimentação, com as bebidas e o bem-estar dos integrantes. Para ele, também é muito importante passar os conhecimentos da celebração de geração a geração: “Tenho a minha” *pequininha*” que é louca por esse boi desde a barriga. É de pai *pra* filho mesmo. É como o Ribinha, geralmente nós, brincantes, vamos passando de pai *pra* filho, todo mundo gosta.” (entrevista: Vítor, abril de 2019).

José de Ribamar Mendes, 44 anos, conhecido como Ribinha, é um dos filhos de Humberto, e tem a função de principal cantador do Boi de Maracanã. Na maioria das vezes, é ele que está à frente nesse papel, compartilhado por outros dois filhos de Humberto, Teteco e Humberto Filho. Ribinha compõe e brinca o Bumba Boi desde a infância, sob influência do pai. Na adolescência, começou a brincar oficialmente no Boi de Maracanã. Nas falas de Ribinha, é possível destacar a alegria, a expressividade das toadas do Boi de Maracanã. Ele fala com muito carinho da toada composta pelo pai, que é um dos símbolos do Maranhão, a toada *Meu Tesouro Meu Torrão*, que venceu o concurso de melhor toada no Primeiro Festival

de Toadas, organizado por Zé Raimundo. O cantador fala de sua atuação no grupo como uma forma de continuidade do trabalho de Humberto:

Eu apenas sou um segmento dele, eu quero tocar as toadas do meu pai e as minhas. Eu sou um sucessor. Eu estou só ocupando um espaço que era dele e fazer da melhor forma, para que isso se mantenha, os elogios, os aplausos, o respeito das pessoas. E que todo mundo dizia que quando Humberto morrer o Boi vai acabar, e o Boi cresceu mais. Cresceu por que é Ribinha? Não, porque as pessoas acreditaram na continuidade desse trabalho. É como se fosse hoje uma novidade. As pessoas que Humberto deixou, conseguiram manter uma coisa que todo mundo dizia que só ele que fazia. Então as pessoas vêm, muitos vêm *pra* ver se isso realmente é verdade, e quando chegam, *vê* que é verdade. (entrevista: Ribinha, abril de 2019).

Ribinha faz parte Grupo Ponto BR, que reúne alguns dos principais representantes da cultura popular brasileira, com produtora localizada em São Paulo, *A Maracá Produções*. Através do grupo, faz show em quase todos os estados como cantador do Boi de Maracanã, inserindo, desse modo, o Boi de Maracanã na lógica da indústria cultural.

Maria José Mendes é presidente da Associação Cultural e Beneficente do Boi de Maracanã. Esposa de Humberto, comanda o grupo desde 2005. Maria José acompanha todas as atividades do grupo e está presente no Barracão todos os sábados. Quanto à parte administrativa do grupo, afirma que o trabalho no Maracanã é realizado com recursos advindos de editais, de apresentações e de alguns projetos que o grupo do Boi é contemplado. Maria José afirma ainda que, às vezes, retira recursos do próprio bolso para que o Boi se mantenha, e destaca o trabalho dos brincantes na associação: “Os meninos que dá o seu suor, que vêm pra cá trabalhar para organizar, pra fazer todas as roupas, pra organizar tudo, pra que no São João esteja tudo bonito, para todo mundo curtir.” (Maria José, outubro de 2019). Para Maria José, as atividades do Boi de Maracanã são prazerosas e embora apresentem muitas dificuldades, principalmente devido ao custo oneroso que as atividades contêm, carregam os ganhos da amizade.

A gente ainda vai muito longe cuidando dessa coisa aqui, que é *bom demais*. A gente se diverte, a gente gosta disso aqui, isso aqui não deixa lucro. Deixa o lucro da tua amizade, das amizades das pessoas que vêm *pra cá*, que vêm conhecer o nosso trabalho, entendeu? Isso aqui não deixa um lucro financeiro de dinheiro, mas deixa lucros, né? Até melhor do que dinheiro. Essa amizade, essa união que a gente tem, essa irmandade que a gente tem, esse carinho que a gente tem. (entrevista: Maria José, junho de 2018).

Ela tem um papel fundamental quanto a todo o andamento do processo produtivo, pois é ela que escolhe o nome do Boi da celebração realizada no período junino. Tal escolha interferirá em quase todas as etapas em que o trabalho é desenvolvido. Por exemplo, o nome selecionado para o Boi em 2018 foi “*Firmeza de São João*”. Esse nome será replicado nas letras das toadas, no couro do Boi e nas indumentárias dos integrantes. Sobre esse processo de escolha, Maria afirma: “chega *pras* pessoas, hoje chega *pra* mim, antes chegava *pro* Humberto. Hoje eu tenho esse compromisso de honrar isso. Uma coisa, uma inspiração, uma vitória alcançada, uma coisa que nos faz alcançar glórias alcançadas das pessoas que a gente tem aqui dentro.” (Maria José, junho de 2018) A escolha do nome do Boi está ligada a uma esfera espiritual e aos acontecimentos no grupo que são tomados como inspiração: “O nome do nosso boi desse ano, Firmeza de São João, porque continuamos firmes aqui, porque é um boi que a gente continua firme, com todas as turbulências”. (entrevista: Maria José, junho de 2018).

O trabalho das pessoas que estão mais próximas do processo produtivo envolve os elementos da dedicação, da dádiva, seguido da fé e da religião. Cada um desses integrantes possui um papel fundamental na produção e constrói coletivamente através de suas histórias uma celebração carregada de pluralidade. São estes que participam de sua construção material e imaterial ao agregar sentidos em seu processo. Além desses agentes mais próximos das estruturas produtivas do Boi de Maracanã, há outros que contribuem com sua produção, em destaque: Teresinha, responsável pela confecção do Boi que é utilizado na festa. O Boi é confeccionado na cidade de Cururupu, localizada no estado do Maranhão. Outro

agente descentralizado no âmbito da sede é conhecido como Senhor Juca. Ele é responsável pela confecção dos pandeiros do Boi de Maracanã. A produção se dá na cidade de São José de Ribamar, também localizada no mesmo estado.

4.3.2 Agentes secundários de apoio à produção: o Estado e o setor privado

Obstante aos agentes diretos de produção no Maracanã, há a atuação estatal e a iniciativa privada. Tais setores desenvolvem o papel de patrocinadores, seja por meio da contratação das apresentações no período junino, seja por meio de projetos de valorização dos elementos culturais.

Os custos com indumentárias e com logística para o funcionamento do grupo requerem bastante recurso financeiro. Conforme afirma Maria José: “é a maior dificuldade, porque é tudo muito caro, tudo é muito caro, isso aqui é muito caro. A gente, se não tiver dinheiro pra manter isso aqui, a gente nunca vai conseguir fazer” (Maria José, junho de 2018). Tais recursos financeiros são adquiridos a partir de editais voltados para a contratação de apresentações e para o desenvolvimento de projetos e também para o auxílio de membros do grupo. Conforme afirma a presidente da associação:

Com os editais, as apresentações, alguns projetos que a gente é contemplado, é que a gente vai fazendo, entendeu? Mas ter alguém *pra* bancar? Só a gente mesmo que tira do bolso, *pra* fazer isso, fazer aquilo. Mas o pessoal de fora, ninguém vem de fora *pra* fazer isso. Vem assim os meninos que se *dá* o seu suor, que vêm *pra* cá, trabalhar voluntariamente para organizar, *pra* fazer todas as roupas, *pra* organizar tudo, *pra* que no São João esteja tudo bonito para todo mundo curtir. (Maria José, abril de 2019).

O volume de tais recursos está relacionado de acordo com cada gestão, tanto da prefeitura, quanto do governo do Estado e do Setor privado. Durante o governo de Roseana Sarney (1995-2002), Cardoso (2008) identificou graves deficiências no campo das políticas públicas sobre a gestão dos bens culturais. Segundo a pesquisadora, tais políticas se constituíram em ações pontuais e isoladas, limitadas aos mandatos, motivadas por interesses ocasionais, com a ausência de

planejamento e de participação popular efetiva nas decisões a respeito do uso dos recursos públicos, que constituiu na manipulação de recursos públicos voltados para a cultura de forma personificada, ou seja, “buscando uma boa posição junto ao campo artístico-cultural. Por outro lado, os artistas populares passaram a criar estratégias para também adquirir capital (financeiro e cultural) e se beneficiar nessa disputa”.

Entre tais interferências, Cardoso (2008) citou o *Programa Vale Festejar*, programação realizada durante todo o mês de junho, com atrações da cultura popular oferecidas aos turistas em férias na cidade. No início, acontecia no Convento das Mercês, depois passou para Lagoa da Jansen, até então considerada uma das áreas mais nobres da cidade. Em suas 12 edições, oito foram ofertadas sob a custódia de Roseana Sarney, até então governadora do estado.

Todos esses investimentos durante a gestão cultural nos Governos de Roseana Sarney tenderam a apropriação de expressões culturais populares no processo de produção de símbolos identitários para o Estado, o que contribuiu para a legitimação da governadora como a “protetora” da cultura popular do Maranhão. (CARDOSO, 2008)

Relativo ao Boi de Maracanã, alguns acontecimentos que se destacaram durante a gestão de Roseana Sarney foram a Reforma do Barracão, o Projeto Ponto de Cultura, o Prêmio Culturas Populares e o Projeto Ponto de Memória, cujas placas se encontram registradas na sede do Boi.

Figura 40-Placas informativas na parede da sede do Boi de Maracanã



Fonte: Trabalho de Campo. Foto da própria autora: Késsia Rosaria de Sousa(2019)

O *Projeto Ponto de Cultura* iniciou em 2007 através da Secretaria de Estado da Cultura, por meio da Superintendência Regional do Programa Mais Cultura, referente ao convênio nº 367/2007 e ao edital 01/2008, posto abaixo.

Este edital tem por objetivo apoiar, por meio de repasse de recursos financeiros do Programa Mais Cultura-Ponto de Cultura, projetos de instituições da sociedade civil, sem fins lucrativos, de caráter cultural ou com histórico de atividades culturais. Essas instituições devem ter atuação comprovada em produção artístico-cultural há, pelo menos, dois anos no Maranhão e com registro no Cadastro Nacional de Pessoas Jurídicas (CNPJ), há, pelo menos, um ano, contribuindo para a inclusão social e para a construção da cidadania, seja através da geração de emprego e renda, seja por meio de ações de fortalecimento das identidades culturais. (Ministério da Cultura)

Junto à Associação Beneficente do Maracanã, foram contempladas mais 52 instituições no estado. Destaca-se ainda que, em 2008, foi criado o fundo de Desenvolvimento da Cultura Maranhense, através da Lei Estadual de nº 8.912, de

23 de dezembro de 2008, com o objetivo de fomentar projetos culturais definidos como proposta para a "realização de obras e ações ou eventos especificamente voltados para o desenvolvimento das artes e/ou preservação do Patrimônio Cultural do Estado". (Secretaria de Cultura do Maranhão)

Conforme noticiado pelo jornal *O Estado do Maranhão*, no *Projeto Ponto de Cultura-Maracanã*, foram realizadas oficinas de confecção de indumentárias, de instrumentos e de danças, com grande participação popular, conforme relato da presidente, registrado na reportagem do jornal:

De acordo com a presidente do grupo folclórico, Maria José Mendes, a participação da comunidade nunca foi tão marcante como agora. Pessoas não somente residentes no Maracanã, mas em bairros como Vila Maranhão, Itapera, Porto Grande, Vila Sarney e adjacências estão engajadas no Ponto de Cultura. (Jornal do Estado do MA, 2016).

Em 2016, o projeto iniciou sua base municipal com o título, "*MARACANÃ- Arte e Cultura na Preservação Da Tradição*", através do Edital Nº 1, de 30 de novembro de 2015, Edital Prêmio Rede de Pontos de Cultura da Política Nacional de Cultura Viva No Município De São Luís – MA. A Associação Cultural e Beneficente do Maracanã adquiriu pontuação máxima.

Outro projeto desenvolvido pelo grupo foi o projeto *Pontos de Memória*, em 2011, que foi realizado sob-responsabilidade do IBRAM, autarquia federal vinculada ao Ministério da Cultura. O *Projeto Pontos de Memória*, segundo apontado no site do Governo do Estado, teve como objetivo promover a "formação e o desenvolvimento de atividades que busquem estimular o hábito e o prazer pela memória e identidade culturais do nosso povo, promovendo o acesso sistemático a uma grande variedade de símbolos, rituais, elementos, artefatos e saberes culturais.". As atividades realizadas no Maracanã com o *Projeto Pontos de Memória* envolveram a realização de oficinas de produção de artefatos do imaginário cultural local, voltadas para crianças, jovens e adolescentes, com a participação de mestres da cultura popular. Parte dos recursos foi voltada para estruturar o espaço, onde

foram expostos objetos e indumentárias usados na festa do Boi. (Governo do Estado do MA). Em 2011, o projeto do Maracanã conquistou o prêmio *Pontos de Memória*.

Os projetos submetidos ao Estado por meio de editais precisam cumprir um conjunto de critérios. Além do registro jurídico e restrição orçamentária, apresentam critérios mais inerentes ao grupo, como a história e a experiência do proponente em projetos, a visibilidade e a abrangência, entre outros quesitos, conforme dados adquiridos através de instrução normativa da Secretaria de Turismo do MA.

Art. 9º-São quesitos de avaliação do projeto cultural, entre outros: Qualidade; Consistência; Ineditismo; Durabilidade; Histórico e experiência do Proponente em projetos incentivados da CAPCI ou projetos afins; Visibilidade, abrangência e impacto no Estado/região/país; Orçamento x atividades previstas; Aprovação da prestação de contas de projetos culturais incentivados anteriores, se houver. (INSTRUÇÃO NORMATIVA/SECTUR Nº 001/2017)

Além dos Projetos, a Associação de Maracanã também participa de eventos promovidos pelo Estado, que são realizados no período junino e também fora da temporada, fomentados pelo governo do estado e pela prefeitura. Como pode ser notado abaixo, notícias, panfletos e resultados de editais de seleção para a apresentação de grupos folclóricos durante a temporada junina, entre estes, o São João de Todos, realizado pelo Governo do Estado do Maranhão, que em 2018, contou com a participação de 450 artistas e grupos tradicionais maranhenses durante a temporada junina.

Figuras 41-Notícias e cartazes do Boi de Maracanã durante período Junino



Fonte: Prefeitura de São Luís/Governo do Estado do MA. Retirada da Internet

Segue abaixo algumas programações e projetos destinados à Associação Cultural Beneficente do Boi de Maracanã, segundo dados coletados pelo Portal de Transparência do Governo do Estado do Maranhão.

Tabela 2-Relação de projetos e contratos de apresentações do Boi de Maracanã (2015-2019)

RELAÇÃO DE PROJETOS E CONTRATOS DE APRESENTAÇÕES- ASSOCIAÇÃO BENEFICENTE DO BOI DE MARACANÃ (2015-2019)
2015
PROJETO CARNAVAL DO MARANHÃO 2015.
PROJETO SEGUNDO URROU NO MARACANÃ.
PROJETO SAOJOÃO O 2015
CONVENIO 231/2010PONTO DE CULTURA

PROJETO MAIS CULTURA E TURISMO NAS CIDADES DE SANTA INÊS E CHAPADINHA.
PROJETO MAIS CULTURA TURISMO
PROJETO CANTATA NATALINA
2016
PROJETO CARNAVAL2016
2017
APRESENTAÇÃO DO BUMBA-MEU-BOI DE MARACANÃ NA PROGRAMAÇÃO DO SÃO JOÃO 2017, HABILITADO NO EDITAL DE CREDENCIAMENTO 02/2017-CSL/SECTUR.
APRESENTAÇÃO BOI DE MARACANÃ, PROGRAMAÇÃO CULTURAL ESPIGÃO COSTEIRO/2017, HABILITADO EDITAL DE CREDENCIAMENTO 06/17/CSL/SECTUR.
2018
TC GLORIA DE SÃO BENEDITO NA PROGRAMAÇÃO CULTURAL DO CARNAVAL 2018 EDITAL DE CREDENCIAMENTO/08/2017-CSL/SECTUR
APRESENTAÇÃO DO BOI DE MARACANÃ (MATRACA) NA PROGRAMAÇÃO DO SÃO JOÃO 2018, EDITAL DE CREDENCIAMENTO 01/2018CSL/SECTUR. CONTRATO 136/2018. (0421)
2019
APRESENTAÇÃO DO BUMBA-MEU-BOI DO MARACANÃ NA PROGRAMAÇÃO DO SÃO JOÃO DO MARANHÃO 2019
CONTRATAÇÃO DO BUMBA MEU BOI DE MARACANÃ PARA COMPOR A PROGRAMAÇÃO DO MAIS CULTURA FÉRIAS 2019

FONTE: Portal de Transparência do Governo do Estado do MA/oelaborada pela autora

A relação do Boi de Maracanã com o governo do Estado entra no campo de enquadramento da nova dinâmica dos grupos de Bumba Meu Boi diante dos apelos sociais e sua inserção no mercado do Turismo. Para Silva (2008), essa relação se dá do seguinte modo, “o governo coordena interesses com os grupos folclóricos, estabelecendo vínculos que se apresentam sob a forma de ”interesses gerais da sociedade”. A retórica utilizada pelo governo é a defesa da tradição maranhense, da cultura autóctone, do sagrado e do profano presente nas manifestações populares.” (SILVA, 2008).

Segundo informações de Lavínia, integrante da diretoria, referente a esses recursos, “diminuiu a ajuda financeira política. No tempo de Roseana, eram maiores. Porém, o grupo manteve o patamar.” A diminuição dos recursos apontados por Lavínia segue a tendência do número de projetos e contratações que também decresceram nos últimos anos.

Além da iniciativa do Estado, alguns setores de Economia Privada e Mista também atuam no contexto de disponibilizar recursos mediante a contratação do Boi.

Um exemplo desse tipo de ação foi o Arraial Energia do São João, promovido pela antes conhecida como CEMAR e hoje grupo Equatorial, com a Octop entretenimento. O evento ocorreu em julho de 2019, período fora de época, no intuito de estender as festas juninas até o período de férias. Entre os grupos que se apresentaram no primeiro dia do arraial, estava o Boi de Maracanã.

No mesmo ano, a Equatorial lançou edital de seleção de Projetos Culturais e Esportivos. Segundo a instituição, foram apresentados mais de 300 projetos. Entre os mais de 30 projetos aprovados na primeira etapa referente à área de cultura estava o Projeto “*Urrou do Maracanã*”, já em sua 5ª edição. Conforme descrito no termo de compromisso divulgado no DOEMA (2018), o objetivo do projeto era promover “a produção de evento artístico-cultural, com participação comunitária, apresentação de grupos folclóricos, tais como: bumba meu boi, tambor de crioula e danças típicas do nosso folclore”.

Figura 42-Termo de Compromisso

TERMO DE COMPROMISSO N.º 37/2018. Processo n.º: 257948/2017. Proponente: Associação Recreativa, Beneficente, Folclórica e Cultural de Maracanã, CNPJ 07.172.018/0001-10. **Objeto:** Realização da ação cultural “URROU NO MARACANÃ”, tem por escopo a produção de evento artístico-cultural, com participação comunitária, apresentação de grupos folclóricos tais como: bumba meu boi, tambor de crioula e danças típicas do nosso folclore, conforme proposto no Plano de Trabalho. **Valor:** R\$ 120.000,00 (cento e vinte mil reais), que deverá ser utilizado na forma da legislação legal e de acordo com as Planilhas Orçamentárias Analíticas apresentadas. **Patrocinador:** COMPANHIA ENERGÉTICA DO MARANHÃO - CEMAR, com CNPJ n.º 06.272.793/0001-84. **Vigência:** O termo de Compromisso vigorará até o dia 30/08/2018, iniciando-se à partir da data de sua assinatura. **Base legal:** Lei. n.º 9.437, de 15 de agosto de 2011; Decreto n.º 27.731, de 18 de outubro de 2011; Resolução n.º 01, de 21 de maio de 2012. **Assinam:** Sr. Diego Galdino de Araujo – Secretário de Estado da Cultura e Turismo do Maranhão e a Sra. Maria José de Lima Soares, representante legal do proponente Associação Recreativa, Beneficente, Folclórica e Cultural de Maracanã. **Data de assinatura:** 11/06/2018. **Diego Galdino de Araujo-Secretário de Estado da Cultura e Turismo**

Fonte: Diário Oficial do Estado do Maranhão.

Além dos incentivos para a realização de projetos e para a contratação em participação de eventos. O grupo possui alguns produtos, como CDs e DVDs, que possuem apoio cultural de instituições para a sua produção.

O grupo expande em representatividade. Recentemente, em 2019, o Boi de Maracanã tornou-se marca de uma cachaça de nome *Guarnicê*, cuja fábrica está localizada no município de Raposa, no Maranhão.

Figura 43-Cachaça Guarnicê



Fonte: Retirada da Internet: www.guarnice.com.br

Além dos recursos adquiridos pelos meios já apontados, segundo informações fornecidas por integrantes do grupo e pela diretoria, outros recursos também auxiliam o grupo em sua produção, como a cobrança de ingressos em eventos organizados pelo grupo, a venda de bebidas e alimentos nas celebrações, a comercialização de produtos como os CDs e DVDs, assim como as doações. Tais recursos são utilizados para a compra de materiais e de instrumentos, além de servir para arcar com os custos de transporte e de alimentação.

Segue na imagem abaixo a capa do CD “20 anos de cantoria de Ribinha” que reúne composições de toadas de Humberto do Maracanã e de outros cantadores em comemoração ao aniversário do atual cantador do Boi. O CD foi elaborado com o apoio de órgãos estaduais e privados do Maranhão: Governo do Estado, CEMAR, Secretaria de Cultura, Alvorada Motos, Prefeitura de São Luís e SESC.

Figura 44-CD saudade de São João com logomarca de patrocinadores



Fonte: Trabalho de Campo. Foto da própria autora: Késsia Rosaria de Sousa (2019)

O DVD “O Guriatã”, uma de suas produções mais recentes, feito sob direção de Renata do Amaral, é um documentário sobre Humberto do Maracanã, teve como realizadora a Rumos Itaú Cultural, programa criado em 1997 que apoia propostas voltadas a cultura e a arte brasileira.

Figura 45-Chamada para lançamento do DVD O Guriatã



Fonte: Página do Facebook Boi de Maracanã. Retirada da Internet:

www.facebook.com/boidemaracana/

Todos os aspectos apontados como referência na ação de agentes externos na produção, do Estado e das entidades privadas, evidencia o efeito das adaptações que ocorreram com as festas tradicionais ao serem inseridas no contexto da Indústria Cultural. Onde tais grupos passaram a se tornar mercadorias inseridas dentro de um mercado de representatividade que envolve sentidos identitários.

As mudanças ocorridas na celebração e em sua produção mediante tais interferências influenciam em sua própria forma de organização, pois antes se o Boi era apenas celebrado nos terreiros como elemento contestatório da conjuntura social, esse foi sucumbido pelo Estado e pelo mercado e tornou-se elemento de atração turística ou de representação da formação de uma cultura ligada à tutela política.

Ao ser questionada sobre as possíveis mudanças no grupo a partir das novas dinâmicas em que foi inserido, a presidente da associação mantém a linguagem da

manutenção como elemento forte no Boi de Maracanã, que mesmo inserido no mercado moderno, busca ao máximo alicerçar-se nas bases que o constituíram, quase que seguindo um discurso forte de preservar as práticas, seja como eram feitos pelos antepassados, sejam feitas a partir das mudanças que foram implementadas por Humberto.

É muito comum encontrar falas aliadas ao sentido de manter a produção do modo em que Humberto deixou. Por exemplo, foram ditas as seguintes frases: “nós fazemos do jeito que ele ensinou”, ou “nós mantemos o mesmo jeito que Humberto fazia.” A tradição entendida como a própria prática do Boi e a manutenção de suas bases configuram o processo de produção, pois esse está emaranhado nos discursos daqueles que o produzem, e carrega as mudanças ditadas pela sociedade que permite a sua continuidade e o diferencia diante dos demais grupos. O moderno e o tradicional caminham lado a lado, completando um ao outro e reforçando as suas necessidades diante da preservação da memória e de sua natureza mutante como elemento cultural inserido em uma sociedade em constante transformação.

4.4 A produção artística/artesanal

Os personagens do Boi de Maracanã utilizam indumentárias com características específicas. O grupo possui, em médias, 27 roupas de caboclo de pena, 45 indumentárias de índias, 5 negros Chico, 110 roupas de rajados. O batalhão de matraca e pandeiro envolve cerca de 1.500 pessoas.

O Bumba Meu Boi é produzido a partir de um conjunto de processos, que engloba além da elaboração de elementos de caráter mais organizacionais, como os procedimentos de captação de recursos, limpeza do espaço de produção, disposição de alimentação e demais cuidados com os espaços e os brincantes, a produção dos elementos artísticos que constroem a celebração. Esse último processo é formado por um conjunto de etapas. Diante disso, busca-se, nesse item, apresentar os processos dos principais elementos artísticos da celebração, não

imaginando sua apresentação enquanto atividade mecânica materialista, mas como atividade totalmente imbuída de sentidos e de significados.

Considera-se, nesse sentido, que a produção segue os apelos atuais da sociedade, pois o Bumba Meu Boi, ao também ser inserido na indústria cultural e ao adquirir visibilidade, às vezes como produto voltado para o turismo e de representação social, sofreu mudanças em sua estrutura a partir do sentido de adaptar-se e isso interfere crucialmente em sua produção artística. Conforme aponta Luísa Sopas Brandão (2016), referente à produção artesanal, os artesãos sofreram transformações em seus ofícios, objetivando adequar às peças produzidas ao meio e ao tempo em que vivem. Como reforça a autora, esse processo é visto como necessário pelos artesãos, pois garante a sobrevivência dos grupos, ampliando sua popularidade diante dos espectadores.

4.4.1 O artesanato

O artesanato do Boi de Maracanã é um dos elementos de sustentação da celebração, pois, presente nas indumentárias dos personagens e em instrumentos utilizados na celebração, apresenta um impacto visual e uma sonoridade contida na celebração.

As indumentárias possuem valor enquanto símbolo estético da cultura, configuram relações entre o corpo, a ornamentação, fantasia e a teatralização, além de expressar uma linguagem simbólica que transcende o seu valor funcional, propondo uma reinvenção do sujeito pela construção do personagem. Nesse sentido, a indumentária constitui uma segunda pele, investida no complexo sistema de signos e linguagem plásticas. (MOURA,2010)

As festas interrompem momentaneamente as regras sociais, desconstruindo a ordem vigente; nessa brecha de tempo, a festa instaura outras formas de relacionamento e mesmo de valores estéticos. Os atores, as ações e os objetos

apresentam-se em carga máxima de significados, cada gesto, cada peça de indumentária, cada ato gera uma intensa carga simbólica.(MOURA,2010)

Na confecção das indumentárias, há algumas particularidades nessa produção quanto ao processo criativo. O artesão possui um direcionamento em sua produção, tanto na técnica quanto na inspiração, daquilo que produz. Essa não se dá por uma liberdade plena na criação de determinada indumentária, pois, há padrões de produção que, além de reforçarem o sentido da tradição, particularizam as peças diante das apresentadas por outros grupos de Bumba Meu Boi.

Quanto ao bordado nas indumentárias, a criatividade do artesão é restrita a padronização de cores e técnicas. No caso do Maracanã, as cores obrigatórias são verde, amarelo e vermelho. As demais cores apresentadas nas peças estão relacionadas às simbologias que se pretendem alirepresentar. Conforme destaca um artesão do grupo: “Há um padrão do bordado. Para fazer alguma mudança, precisa pedir autorização, precisa ser de acordo com o padrão”. A padronização nesse sentido vai além das cores e da estrutura das indumentárias, mas segue também o estilo de se bordar. Ou seja, outro elemento ligado ao processo de criação é a padronização na técnica dos bordados, que segue uma estrutura característica daquele grupo.

A gente tenta seguir o padrão do nosso bordado até *pra* ter certa visibilidade, por exemplo, conheceu aquela peça, é do boi de Maracanã. É um estilo nosso, onde estiver, a gente conhece, é o estilo, as cores, a forma de fazer, a gente inova em um desenho e uma nova forma, mas a gente prioriza o nosso padrão. (entrevista: Lavínia, abril,2019)

A criatividade nesse sentido fica a cargo da disposição de como as cores serão apresentadas e dos desenhos que são bordados nas indumentárias, que podem seguir um tema religioso, da natureza, uma simbologia. Nesse sentido, há certa liberdade na produção.

O bordado tem que ser no veludo preto e as penas são ou vermelhas ou amarelas, ou verdes ou o *mesclado*. Mas cor-de-rosa e essas cores,

mas cheguei aqui e não rola. São as cores que a gente utiliza, e no bordado eles representam, geralmente... na gente de antigamente, o bordado era mais flores, hoje em dia a gente modifica, coloca o Guriatã, a figura do pássaro, que simboliza o mestre Humberto, o símbolo do Boi...(entrevista: Lavínia, abril,2019)

Outro fator de direcionamento no processo de criação é o Tema do Boi, que a cada ano muda. Conforme apontado, tal tema é gerado a partir da inspiração do amo. A representação do Tema interfere com maior intensidade no couro do Boi.

As indumentárias representativas dessa dança dramática expressam nítida mistura étnica, incluindo elementos medievais, orientais, africanos e indígenas, o que se ilustra por exemplo, pelo uso de tecidos como o veludo e a chita, ou pelas roupagens supercoloridas, que reúnem múltiplos elementos e enfeites.

A indumentária dos vaqueiros do Boi de Maracanã é composta por colete, calças de tecido na cor amarela, com acabamento bordado em imagens de santos e elementos da natureza, e o chapéu também bordado nas cores do grupo, todos os elementos apresentam penas de ema voltadas para trás, os temas bordados no chapéu também são variados, o chocalho faz parte da ornamentação desse personagem.

Figura 47-vaqueiros e amo do Boi de Maracanã.



Fonte: facebook. Retirada da página do Boi: www.facebook.com/boidemaracana/

No centro da imagem, está representado o amo, que possui vestimenta com bordado específico, ligado ao tema da festa daquele ano, nas cores semelhantes ao do couro do Boi, ele veste calça em tecido branco e camisa de cetim, jaqueta e chapéu. As indumentárias das índias do Boi de Maracanã são compostas por acessórios de pulso, de tornozelo, saiote, golas de tamanho médio, cocar e colar. As penas formam uma matriz de cores, sendo evidentes as cores amarela e vermelho. A gola é bordada com canutilhos, com temas de estrelas e formas geométricas.

Figura 46-Índia do Bumba Meu Boi de Maracanã



Fonte: imagem cedida pelo grupo (2018)

O Caboclo de pena tem a indumentária formada por chapéu de estrutura metálica, revestido com penas de ema, tingidas em matizes, finalizados com medalhão de lona no topo. A gola é feita de penas longas e tingidas que recobrem todo o abdômen, ele veste ainda saiotos, perneira, tornozleira e acessório no punho. Conforme imagem abaixo:

Figura 48-caboclo de pena do Boi de Maracanã



Fonte: Página Oficial do Instagram: Boi de Maracanã:

<https://www.instagram.com/bumbaboidemaracana/>

Para melhor exemplificar tais particularidades, segue a imagem dos Caboclos de Pena e das Índias do Boi da Maioba e, ao lado, os mesmos personagens do Boi de Maracanã. Percebe-se que no Boi da Maioba há um predomínio de cores

variadas, porém com uma cor predominante em cada indumentária, com golas menores e bordados de temas geométricos, com inscrições do nome do Boi no cocar, enquanto no Boi de Maracanã há uma mistura das cores do grupo, com golas maiores, apresentam temas variados no Bordado, em formatos de flores e estrelas, que também estão presentes no cocar das índias.

Figura 51-Índias do Boi de Maracanã e Boi da Maioba



Fonte: imagens retiradas da Internet: <https://www.facebook.com/boidemaracana/>.
(2019).(com ajustes)

As mesmas características seguem sobre as indumentárias dos caboclos de pena. No Maracanã, há a evidência das cores do grupo.

Figura 52-Caboclo de Pena do Boi da Maioba e Maracanã



Fonte: Retiradas da Internet: Facebook. <https://www.facebook.com/boidemaraçana/> (com ajustes)

O Caboclo de fita possui chapéu com base de fita de tecido, preso até o cone, a aba frontal é revestida de veludo e finalizada com franjas formadas por miçangas, presas nas extremidades, ele ainda veste um colete de veludo bordado e uma calça confeccionada de cetim. Que é possível notar na imagem abaixo:

Figura 49-Caboclo de fita do Boi de Maracanã



Fonte: Página Oficial do Instagram: Boi de Maracanã. Retirada da Internet:
<https://www.instagram.com/bumbaboidemaracana/>

O Pai Francisco ou negro Chico veste calça e camisa feitas de cetim, com estampa com formatos geométricos e coloridos e peruca feita à base de lã na cor branca.

Figura 50-Negro Chico do Boi de Maracanã



Fonte: Retirada da página oficial do *Instagram* do Boi :<https://www.instagram.com/bumbaboidemaracana/>

As indumentárias do Boi de Maracanã estão envolvidas dentro do universo religioso que compõem o Boi, tanto nas figuras representadas quanto na sua preparação para a celebração. Brincantes informaram que antes da indumentária ser entregue ao brincante, passa por um ritual de preparação. Tal ritual está inserido dentro do não dito nas religiões de matriz africana, no campo do segredo. Segundo uma artesã do grupo, “existem coisas assim que a gente não pode tá comentando, eu zelo às roupas. a montagem das roupas é muito religiosa, bem preparada. É um segredo.”.

O segredo nas religiões de matriz africana advém de diversas características e reações aos períodos de vivência da religião. Segundo Ferreti (2007), tais segredos estão envolvidos em aspectos da mitologia africana, pelas estratégias adotadas pelo “povo de santo” durante a escravidão e nos períodos de maior perseguição, assim como a centralização do poder e do saber nos pais de santo. O segredo originado pelas mais variadas questões está presente no Boi de Maracanã.

Durante as conversas a respeito da preparação das indumentárias, conhecida como “roupa da promessa”, não ficou muito evidente como, em qual etapa e por quem é realizado o ritual. Imersas no segredo religioso, essas informações são desconhecidas por parte dos membros do grupo.

Essa promessa, eu não posso dizer, mesmo que essa daí eu não tive a ponto de saber detalhes. A promessa é um ritual, todos nós temos um ritual, o ritual é com as roupas, quando o brincante receber a roupa, ele vai saber o que é. (entrevista, Carlos – fevereiro de 2019).

O sentido religioso que as indumentárias adquirem se estende ao uso, pois há um conjunto de regras no grupo. Entre as regras, o brincante não pode namorar ou trocar carinhos com o parceiro usando as indumentárias, infringir essa regra é caracterizado como desrespeito ao sagrado e pode acarretar a perda da roupa por parte do brincante.

Aí, todos nós temos o nosso ritual, a gente arruma ela, ela passa aí por um processo, você usa ela e tá sabendo que usar ela não pode se encostar com o parceiro. Seu Humberto não gostava de misturar as coisas, porque ela passa por um ritual, fora as outras coisas. (informação coletada em entrevista, Carlos-2019).

Em depoimento no DVD o Guriatã, Humberto do Maracanã deixa uma evidência a respeito das indumentárias, em especial, as indumentárias das índias. Lembrando que as personagens femininas foram inseridas no grupo através de Humberto, que enfrentou a resistência dos dirigentes antigos, acredito que muito dos aspectos que envolvem a dança e as vestimentas dessas personagens estejam relacionadas à religiosidade de Humberto e à sua determinação pela tradição.

É muito forte a influência indígena no Bumba Meu Boi. Eu faço questão dele permanecer, nesse estilo mesmo indígena. Aquela coisa rústica. Embora que todo mundo seja intelectual, mas, pelo menos, na representação do Boi essa coisa fica pra trás. O que nos vai aparecer aqui é aquilo que a gente conheceu e o que vem ao longo dos séculos atrás. Mas a gente achou de vestir as índias nesse

estilo assim, quem sabe foi uma inspiração espiritual que nos impulsionou pra isso. As roupas eram bonitas... mas todo mundo brincava de pé no chão. (Humberto do Maracanã-DVD O Guriatã)

Acredito que as cores utilizadas nas indumentárias e o ritual de segredo estejam ligados a essa esfera religiosa que se interliga com os encantados do Tambor de Mina do Maranhão, da linhagem da princesa Dina e do Barão de Guaré. Muitas das escolhas e modos de fazer são lançados no campo do segredo.

Na sede, é feita tanto a confecção das indumentárias quanto a manutenção. A produção nesse sentido segue um conjunto de etapas. A confecção da indumentária do caboclo de pena é apontada pelos artesãos como a mais trabalhosa e requer bastante atenção. O processo é iniciado com a seleção das penas de ema de acordo com cada indumentária. As penas menores são destinadas à confecção das roupas das índias, enquanto as maiores para os rajados. Após a separação, é realizado o tingimento das penas que tem a duração média de quatro dias. “Um dia de molho, outro dia de cozido, outro dia de molho, no último dia bota pra secar e bater as penas. Depois desse processo é a parte de montar as indumentárias”.

O processo de montagem envolve variadas etapas que correspondem à preparação do molde, a fixação das penas, ao bordado e ao acabamento. A costura em todas as etapas é realizada manualmente e os acabamentos da costura feitos com máquina. Os acabamentos finais são feitos manualmente, o que predomina no processo é a produção manual.

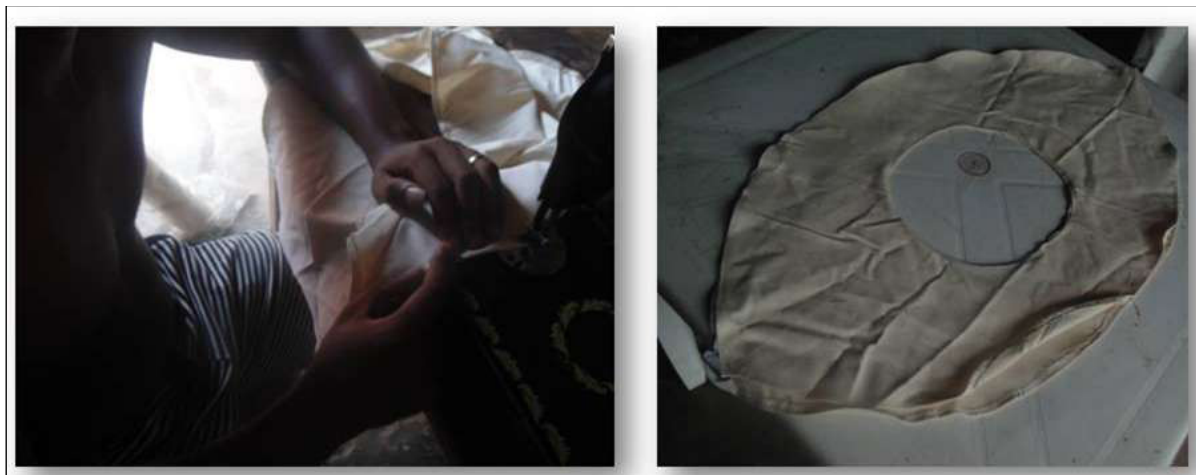
Figura 53-Esquema de etapas para montagem de indumentárias



Fonte: Autoria Própria (2019)

A produção do molde é realizada em tecido e apresenta forma de acordo com cada indumentária. O seu processo de acabamento é feito em máquina de costura.

Figura 54-Elaboração do Molde para produção de indumentária



Fonte: Trabalho de Campo. Foto da própria autora: Késsia Rosaria de Sousa (2018)

A fixação das penas nas indumentárias é feita a partir de um conjunto de penas unidas por linha e agulha, que recebe o nome de janelas em um conjunto geralmente de doze a vinte penas. Logo após, a produção das demais janelas até a finalização nos moldes.

Figura 55-Fixação de janelas em faixa de tecido elástico



Fonte: Trabalho de Campo. Foto da própria autora: Késsia Rosaria de Sousa (2019)

Após a fixação, são costurados os tecidos em veludo preto e o bordado é feito manualmente com o uso de agulha e linha. O acabamento é feito com cordão de pérolas em acrílico (aljofre).

Figura 56-Acabamento da indumentária feito à mão



Fonte: Trabalho de Campo. Foto da própria autora: Késsia Rosaria de Sousa (2019)

Boa parte das indumentárias é feita seguindo esse padrão de etapas. Encontra-se um diferencial nas indumentárias dos caboclos de pena e caboclos de fita, cuja fixação se dá em estruturas de arame envoltas em espuma, para tornar as peças mais confortáveis, considerando o peso, principalmente da indumentária dos caboclos de pena.

O Bordado usado na produção de indumentárias, apresenta uma relação com a cultura de um povo. Os símbolos do bordado têm cada um o seu significado que são passados ao longo do tempo para as gerações: cada tipo de flor significa um traço de personalidade diferente, cada animal é motivo abstrato também. O bordado pode trazer ainda informações e produzir narrativas, tanto na escolha dos motivos do bordado, quanto ao que está materialmente realizado no traje, o bordado pode narrar de maneira pictórica (quando coloca uma série de imagens em sequência, de modo que, ao ser colocadas em conjunto, são capazes de contar uma história) ou simbólica.

As figuras presentes no Bordado das indumentárias do Boi de Maracanã retratam elementos naturais, como flores e estrelas, símbolo do grupo, sendo a estrela um dos elementos predominantemente presentes. Em alguns brincantes, é possível notar motivos como imagens de santos e entidades de Mina.

O Bordado do Boi de Maracanã é feito com materiais de pedraria, canutilhos e miçangas. Primeiro é feito o risco do desenho, geralmente com a própria linha do bordado, e segue com a fixação dos materiais. Na imagem reproduzida abaixo, é possível perceber o processo em que os riscos já foram feitos e logo após a etapa de fixação das miçangas e canutilhos. Conforme apontado anteriormente, o bordado acompanha um padrão tanto nas cores quanto na técnica, onde segue mais o ponto atrás em quase toda estrutura do bordado.

A gente busca praticamente a mesma forma de bordar, tem bois que bordam na tela, a gente não usa a tela, a gente faz a tela e borda assim, a gente usa mais canutilho, miçanga, pouca manguinha (.) os canutilhos são de cores variadas, miçanguinhas, para acabamento usa-se mais o miçanga. O aljofre segue para acabamento de três tamanhos, o grande, o médio e o pequeno. O grande é o que coloca nos capacetes do caboclo de pena, o pequeno usa nas roupas das índias, usamos franja para acabamento dos peitorais. (entrevista: Vítor, abril,2019)

Em um bordado, lança-se mão de variados pontos que são os cursos que a linha segue para a formação de um desenho sobre tecido. Há vários pontos utilizados, os básicos utilizados nas indumentárias são o ponto atrás, mais simples, utilizado na confecção de figuras mais retas em desenhos menos elaborados e o ponto enviesado, em que o traçar da agulha é feito paralelo, seguindo alinhamento horizontal, utilizado em desenhos mais complexos. Ressalta-se que, no desenvolver da habilidade de bordar, o bordado se dá a partir da transferência da técnica entre os brincantes, sem a interferência de profissionais externos, uma vez que o bordado é repassado entre os brincantes. As oficinas de bordado que foram ofertadas pelo *Projeto Ponto de Cultura* tiveram como professores os próprios artesãos do grupo.

Antes a gente já teve duas temporadas do curso de oficina de bordado, tinha uma pessoa para ensinar bordar, essa pessoa era da equipe de trabalho. Não tem interferência de bordado, o que a gente sabe é da experiência do dia a dia.(entrevista: Vítor, abril, 2019)

Os materiais comumente usados na produção das indumentárias são arame, agulha, linha, mais grossa que a comercial, penas, tinturas, máquina de costura, tesoura, régua, canutilho, miçanga, “miçangão”, aljofre, franjas, fitas e tecido. Alguns desses materiais são adquiridos em São Luís e outros em São Paulo, geralmente as penas e pedrarias mais elaboradas.

Os principais instrumentos dos grupos de Boi do sotaque de matraca são os pandeiros e as matracas. A produção artesanal desses instrumentos no Boi de Maracanã é feita de forma descentralizada da sede. Ela se dá em outros lugares da capital e do estado. As matracas, por exemplo, são produzidas no centro de São Luís e os pandeiros, os arcos são comprados na cidade de São José de Ribamar pelo Senhor Juca. As matracas são um dos elementos musicais de grande importância para o conjunto do Boi, é o som agudo da celebração. É caracterizada, por Padilha (2019), “como um idiofone constituído de dois pedaços de madeira de lei, tocados percutindo um contra o outro”. Há algumas histórias contadas por antigos referentes à origem desse instrumento, a mais comum é que, no tempo de proibição do Boi, os escravos levavam juntos a si pedaços de madeira que eram utilizados para avisar quando a polícia estava se aproximando. Eles juntavam os dois pedaços de madeira e emitiam um som em forma de aviso.

O processo de confecção das matracas trata-se de um processo simples, com poucas etapas, e envolve mais de um agente, nesse sentido, não há o domínio de um único indivíduo em todo o processo produtivo. Tal processo é iniciado com a escolha da madeira. “A gente escolhe a madeira de um tamanho que a gente possa cortar pra não ter muito desperdício”. Depois de escolhida a madeira, ela é cortada, lixada, furada e pintada. Cada etapa é executada por um agente. A madeira

geralmente usada na produção da matraca é a Tatajuba, usa-se também o pau d'Arco. Cada tipo de madeira emite um som diferenciado, e possui pesos também distintos, o que interfere no seu manuseio.

A Tatajuba é uma madeira amarela com som mais agudo e o Pau d'Arco é escura, preta com o som mais forte, mais seco. Geralmente a pessoa gosta do Pau d'Arco, mais pesada. A Tatajuba é mais leve, mais fácil manejar, por isso é a de maior preferência das mulheres. (Entrevista-Vítor, maio de 2018).

Figura 57-Matraqueiros do Boi de Maracanã



Fonte: DVD O Guriatã (2019)

Na confecção das matracas, são necessários alguns cuidados, a madeira precisa estar uniforme, caso contrário, não emite o som esperado. “A matraca é seguinte, ela tem que tá certinha, retinha, se ficar curvas na hora de cortar ou de lixar, aí sai um som diferente, assim, às vezes não dá pra bater direito, tem que ser cortada certinho”. (Entrevista: Vítor, março de 2019)

Além da personalização dos instrumentos com o símbolo do grupo, alguns brincantes utilizam outras imagens que expressam a sua religiosidade. A exemplo

desta matraca do Boi de Maracanã, que depois de confeccionada foi personalizada com a imagem de São João, um dos principais santos do período junino.

Figura 58-Matraca do Boi de Maracanã.



Fonte: Trabalho de Campo. Foto da própria autora: Késsia Rosaria de Sousa (2019)

Os pandeiros são instrumentos que fazem o som grave no conjunto musical do Boi. É um “membranofone manufaturado, com um aro de madeira, com cobertura de uma pele de animal.” (PADILHA, 2019). Há dois tipos de pandeiro: os pandeiros e couro e os pandeiros de pele de nylon, conforme explica o artesão responsável pelos pandeiros:

Os pandeiros de couro são em arco de madeira, coberto por couro de boi ou de cabra. Esse couro é preso no arco de madeira com tachinhas. Os pandeiros de pele, em arco de madeira também, ou em arco de alumínio (Entrevista: Rafael-maio de 2018).

No Barracão, é feito parte do processo de produção e a manutenção desses instrumentos. O arco do pandeiro é comprado em São José de Ribamar e o couro de cabra, no Maracanã, com os produtores locais.

O processo de preparação do couro é feito do seguinte modo: a princípio, o couro é colocado de molho e, no dia seguinte, são raspados os restos de pele com o uso de uma faca comum. Depois, o artesão estica o couro nas coxas, puxando entre os dedos. Se pega o arco, cuja madeira comum utilizada é de jenipapeiro. Em seguida, coloca-se uma lona no chão e o arco é posicionado sobre esta lona, então o couro é lançado sobre o arco de madeira e preso com tachinhas nessa estrutura, esticando as extremidades e prendendo com as tachinhas. Segue abaixo imagens dos pandeiros para manutenção, onde é possível notar as estruturas do arco do pandeiro, a pele que foi cedida e os detalhes do pandeiro de couro que é preso por tachinhas.

Figura 59- Pandeiros para manutenção na sede do Boi de Maracanã



Fonte: Trabalho de Campo. Foto da própria autora: Késsia Rosaria de Sousa (2019)

O pandeiro possui um processo diferente para a afinação, dependendo do material do qual foi produzido. O pandeiro de couro geralmente é afinado ao ser colocado próximo à fogueira, o que faz com que o couro estique e alcance a afinação esperada. A afinação do pandeiro de pele é feita ao apertar as chaves que ficam nas extremidades do arco. “Eles são afinados apertando os parafusos deles, eles são afinados apertando. Os de couro são afinados na fogueira.”(Rafael-novembro de 2019)

Figura 60-Pandeiro de Couro e Pandeiro de Pele do Boi de Maracanã



Fonte: Trabalho de Campo. Foto da própria autora: Késsia Rosaria de Sousa (2019)

É importante destacar que, no Boi de Maracanã, são utilizados pandeiros, e instrumentos de tamanho menor que os pandeiros, usados em outros grupos, que emitem um som diferenciado, mais grave.

Além dos instrumentos apresentados, fazem parte da musicalidade do Boi de Maracanã o maracá, instrumento confeccionado em forma de cone ou redondo, soldado pelas partes alargadas e fixado um cabo em suas extremidades com grãos de chumbo e o tambor onça, que desempenha o papel de contrabaixo, completando o som produzido pelas matracas e pelos pandeiros.

Embora existam os padrões dentro do processo de produção do Boi, os produtores e brincantes deixam suas marcas, seja na impressão de sua subjetividade nas indumentárias e nos instrumentos produzidos, seja no modo como fazem o Boi acontecer. As simbologias expressas em imagens de religiosidade, de afeto e de elevação da cultura popular, nos remetem a um universo particular desses brincantes e dos produtores do Bumba Meu Boi. Os instrumentos agora conduzem a outra forma de expressão artística, alcançada pelos sentidos da audição, provocando o encanto de brincantes e dos espectadores do Boi de Maracanã. Eles

ainda possuem um processo de produção por parte solitário, pelas composições vindas do cantador, e por parte em conjunto, pela união de vozes e de instrumentos que fazem a toada acontecer.

4.4.2 a música

As toadas do Boi de Maracanã possuem um conjunto de características próprias da musicalidade dos grupos de Bumba Meu Boi de matraca, tanto nas temáticas quanto no canto. Dando destaque para as toadas de pique que são próprias desse grupo, onde um cantador responde ou faz provocações a outro. No entanto, percebe-se que as temáticas sofreram alterações junto ao processo de inserção do Boi na modernidade. Segundo Padilha (2019), as temáticas dos Bois de matraca vêm sendo influenciadas pelo Boi de orquestra. Antes disso, as letras das toadas apresentavam temáticas de sarcasmo e humor e foram aos poucos substituídas por temas bucólicos e identitários. Um exemplo salutar é a toada premiada de Humberto do Maracanã, considerada com um dos hinos do estado. *“Maranhão Meu Tesouro, Meu Torrão”*.

Maranhão, meu tesouro, meu torrão
Fiz esta toada pra ti, Maranhão
Terra do babaçu que a natureza cultiva
Esta palmeira nativa é que me dá inspiração
Na praia dos lençóis tem um touro encantado
E o reinado do rei Sebastião
Sereia canta na proa
Na mata o guriatã
Terra da pirunga doce
E tem a gostosa pitombatã
E todo ano, a grande festa da Juçara
No mês de Outubro no Maracanã

No mês de Junho tem o bumbá-meu-boi
Que é festejado em louvor a São João
O amo canta e balança o maracá
A matraca e pandeiro é que faz tremer o chão
Esta herança foi deixada por nossos avós
Hoje cultivada por nós
Pra compor tua história Maranhão

A Toada composta por Humberto venceu o *1º Festival de Toadas de Bumba Meu Boi*, realizado em 1986. Os elementos da letra da toada remetem às características naturais do estado e aos elementos da religião católica e da encantaria, personificados na figura de São João e Rei Sebastião, seguindo a lenda presente no imaginário popular.

Segundo a lenda portuguesa, o Rei português Dom Sebastião saiu de Portugal para conquistar o norte da África em 1580, logo depois, a localidade foi tomada pelos mouros e o corpo de Dom Sebastião foi encontrado apenas dois anos após o embate. Durante o período de sumiço do corpo, criou-se a narrativa que o rei não teria morrido e retornaria às praias de Lisboa. No Maranhão, a história foi adaptada e dizem que o Rei Sebastião surge com toda a corte do Palácio de Queluz para encantar-se na praia dos lençóis. E, durante o período junino, o Rei se transforma em um luzente touro com olhos de fogo e coberto por pedras preciosas, com uma estrela na testa, um chifre de ouro e uma boca em brasa (SALOMÃO, 2008).

Acredita-se também que o touro aparece em algumas noites de lua. E se alguém conseguir ferrar a estrela do touro, o rei vai se desencantar, seu reino submergir e o Maranhão vai afundar. O messianismo do Rei Sebastião está ligado ao culto do Tambor de Mina. Nos terreiros, há entidades da família de Dom Sebastião, como a princesa Iná e o caboclo Lealdino (FERRETI, 2011).

No documentário *O Guriatã*, Humberto expressou de onde vinha à inspiração em suas composições. “Ouço o caboclo, o orixá, a estrela d'alva. Não passo um ano sem cantar para a lua (...) tem uma ligação com a encantaria, a influência, a força que dá quando quer temer e dar o impulso. Não ouço, nem vejo, eu apenas sinto a influência espiritual, ela vem e toca.”

Outro integrante do grupo afirma que “são as forças de luz que ajudam ele a cantar e a compor. O contato que ele tinha com o povo da encantaria o acompanhou em toda a sua trajetória”.

As composições de Ribinha seguem o estilo das toadas ligadas à produção de uma identidade local, acrescentada de elementos que reforçam o seu legado. Apresento o Guarnicê, toada que inicia a sequência de toadas que são cantadas na festa do Boi, do ano de 2018.

Eu visitei a ilha inteira

Convidei meu povo de novo para a sombra da palmeira

Pra mostrar sem medo que nosso Maracanã

Ainda tem o peso do Guriatã

Gosto diferente, cada um tem o seu

Inveioso quer, mas o que é meu não pode ter

Ser competente é um dom que Deus me deu

Melhor do que eu, eu quero ver quem vem fazer

Respeito é respeitado

Meu escudo é minha fé

Meu resultado é vencer

(Sombra da Palmeira-Ribinha do Maracanã)

Os elementos da toada de pique estão presentes em quase todos os trechos da toada em forma de provocação. As características da religiosidade também

continuam presentes. Na toada listada abaixo, de composição de Humberto Filho, também cantador do Boi de Maracanã, pode-se perceber tais elementos.

Apontou no Mar, marinheiro navega de lá pra cá

Apontou no Mar, marinheiro navega de lá pra cá

Vem e traz o povo do fundo, pra vadiar

Princesa menina e lemanjá

Salve Oxossi, Xangô, Exu e Oxalá.

Segue o fundo tambor

Pra aldeia de Tupinambá

(Pra Aldeia de Tupinambá- Humberto Filho)

Na letra, são citadas entidades do Tambor de Mina, tanto os orixás quanto encantados. Os encantados, segundo Ferreti (2008), são seres invisíveis à maioria das pessoas e, às vezes, visíveis a certo número delas. Eles habitam as encantarias que são lugares afastados da população humana e são, geralmente, pessoas que tiveram a vida terrena e desapareceram misteriosamente, sem morrer ou nunca tiveram matéria. Os encantados entram em contato com as pessoas em sonhos, durante rituais mediúnicos e em outros locais em que são chamados. Nessa categoria, também se enquadra o Rei Dom Sebastião, encantado na ilha dos lençóis.

Sobre o desenvolvimento das toadas no Maracanã, afirma Ribinha que “os temas são todas as coisas que podem ser fonte de inspiração, o amor, os mares, os astros, é um contexto de coisas que acontece de forma relativa”.

Além de seus elementos alegóricos, a composição das toadas de Bumba Meu Boi foge do âmbito da inspiração e pode seguir mais a característica de mecenato, ou seja, por encomenda, desse modo, adquirindo uma funcionalidade, seja a

pedidos de grupos de Bumba Meu Boi parceiros, ou por instituições, conforme foi explicado por Ribinha.

A composição das toadas é uma produção à parte das equipes de trabalho. Trata-se de uma atividade em parte solitária, dependente da inspiração do cantador. A forma como ocorre a composição das toadas é bastante relativa, podendo ser feita de acordo com o tema, como explica Ribinha: “Eu posso fazer uma toada de acordo com um determinado tema. Por exemplo, você me pede: Ribinha, eu quero uma toada falando sobre tal coisa. Aí eu vou estudar uma letra, uma melodia. E pode acontecer também, assim, vindo de uma inspiração. Normal, isso acontece, é um pouco difícil explicar”.

Além dos temas já apontados, as toadas podem ser desenvolvidas no intuito de contar experiências vividas pelo cantador, das apresentações do Boi em outros estados e também tratando sobre festas, aniversários, e homenagens aos cantadores de outros grupos de Bumba Meu Boi, que pode ser através de parcerias, que são direcionadas às gravações de CDs que contam as histórias dos grupos de Bumba Meu Boi em forma de homenagem. As toadas também podem ser utilizadas pelo mercado no sentido de formação de comerciais para divulgação de um produto ou empresa. Afirma um dos produtores do Boi de Maracaná:

Por exemplo, eu vou fazer um *jingle*, então o dono do comercial diz: eu tenho uma letra aqui que fala da minha empresa e eu quero que tu crie aqui uma toada. Aí eu vou trabalhar dentro da letra, uma melodia e desenvolver uma toada, a melodia precisa ser compatível com a letra e encaixar certinha. (entrevista: Ribinha, maio de 2019)

Ou seja, a sua produção não se restringe às apresentações do grupo e à formação de materiais, como CDs e DVDs, ela se também se aplica ao mercado da

propaganda. De certo modo, as toadas seguem um campo em que, às vezes, o tradicional e o mercado caminham juntos.

Sobre o jeito de cantar as toadas do Boi de Matraca, conforme aponta Padilha (2009), estes seguem em forma de aboio, ou seja, as pronúncias e a entonação da voz seguem o modo que os boieiros usam para orientar o boi no pasto, com as expressões em interjeições, como a tão comum, “ê boi”. Quanto ao conjunto, as toadas são apresentadas a partir de uma sequência. Nesse sentido, o Boi de Maracanã segue a formação comum aos grupos de Bumba Meu Boi.

Conforme Reis (2003), a composição das toadas nas apresentações de bumba meu boi segue uma estrutura: o guarnicê, o lá vai, o cheguei, a saudação, o urrou do Boi e a despedida. O Guarnicê se refere à etapa inicial da apresentação, em que é feita a organização do grupo. O “Guarnicê” advém de guarnecer, no sentido de reunir e preparar o batalhão. Depois do Guarnicê, ou seja, do grupo reunido, segue o “Lá Vai”, que é um aviso ao público que o Boi está reunido. O Cheguei anuncia que o Boi já está no arraial, no local de apresentação e simboliza o pedido de licença para a apresentação. Depois do Cheguei vem a “Saudação”, nessa parte são saudados os donos do local de apresentação e é iniciada a apresentação do Alto. O “Urrou do Boi” é o momento em que é comemorada a ressurreição do Boi depois do sacrifício e logo após vem a “Despedida”, a finalização da festa, em que o Boi se despede do público. (CARDOSO, 2015). Em 2018, sob o Tema Firmeza de São João, essas foram algumas toadas apresentadas durante a celebração.

Figura 61-Toadas do Boi de Maracanã em 2018



Fonte: Autoria própria (2019)

"A batida rítmica das toadas segue a batida principal dos pandeiros." (Comissão Maranhense de Folclore). Os instrumentos que dão ritmo as toadas caracterizam um ritmo lento e bem cadenciado, marcado por instrumentos de percussão, com ênfase nos pandeiros. (IPHAN, 2011)

Os pandeiros são tocados de forma posicionada em cima dos ombros dos tocadores, que o seguram com a mão esquerda e o percutem com a direita, produzindo um diálogo rítmico com as matracas. Há duas partes rítmicas do pandeiro: uma denominada de "murro" e outra, de "repique". A primeira consiste no toque feito com a ponta dos dedos no instrumento, gerando um som semelhante a um "*slap*", que é observado nos toques de congas¹⁴ e bongôs¹⁵ latinos (PADILHA, 2019). A respeito do tocar do Boi de Maracanã, um dos instrumentistas afirma que:

Cada um tem seu estilo de bater, e o mais impressionante é que todas elas se encontram e fazem aquela harmonia, mas cada um bate de um jeito. Tem gente que gosta de bater de murro, tem gente que gosta de bater ripinicar, aquele som macio, tem gente que só

¹⁴ É um tambor semelhante ao "atabaque", usado em par ou trio, podendo ser sustentado por suportes.

¹⁵ É um instrumento musical do tipo membranofone, composto por dois pequenos tambores unidos entre si.

bate só murro, vai juntando várias batidas e dá aquela harmonia gostosa, você não vê instrumento saindo. Matraca, batida e pandeiro, não percebe nada escorregando. (entrevista, Rafael (tocador), abril de 2019)

Os ensaios são um momento à parte da produção da dança e da música, pois são neles que são conhecidas as toadas do ano e que, repetidas, têm a intenção de aprendizado pelos integrantes do grupo. Nessa etapa também é realizada a seleção para novos integrantes. Há quatro ensaios no ano, sendo o último conhecido como “ensaio redondo”. O ensaio redondo é a parte de finalização das preparações para o período junino.

Existe todo um acompanhamento durante os ensaios quanto à habilidade que os integrantes têm com os instrumentos. Esse acompanhamento é feito em forma de teste para avaliar aqueles que se tornarão pandeiros. Tal teste segue a mesma estrutura para todas as equipes (índias, caboclos de pena, etc.), o candidato a pandeiro participa dos quatro ensaios e, dependendo da habilidade que desenvolve, poderá participar do grupo nas apresentações. São analisadas questões minuciosas que revelam a habilidade ou a inabilidade do candidato. Um dos organizadores esclarece tal aspecto:

A gente tá aqui desde criança, então a gente já sabe se ele sabe tocar o pandeiro logo quando ele pega o pandeiro, né? É um teste meio discreto, *pra* não ficar aquela coisa: *ah! Não quis me dar o pandeiro*. Dá o pandeiro *pra* ele. Se ele não souber segurar o pandeiro, quando ele pega, gira o pandeiro, fica olhando de trás *pra* frente, de frente *pra* trás, aí bate no meio do pandeiro. Porque não se bate no meio do pandeiro, se bate na lateral. Aí a gente já tem noção. Oh, meu irmão! Você ainda não *tá* apto, vamos participar dos ensaios aí *pra* você aprender. Olhar a batida da mão, a marcação do cantador, no próximo ensaio vamos ver como você vai se comportar. (entrevista: Rafael (tocador), abril de 2019)

Há um estilo de se bater e “as pessoas vão aprendendo o estilo, embora batendo do seu jeito, o estilo se encaixa”. O mesmo processo acontece com as matracas que a cada modo de bater, a melodia se completa.

4.3.3ª a dança

A dança no Boi de Maracanã tem uma clara influência da cultura indígena, enquanto outros grupos apresentam influência de outras etnias, como o sotaque de Zabumba, que tem maior influência africana, os passos do bailado do Boi segue a influência indígena, “nos passos lentos, a flexão dos joelhos e dos calcanhares e a ligeira inclinação do corpo.” (PADILHA, 2019).

Alguns membros não conseguem esclarecer como o modo em que o bailado das índias do Boi de Maracanã foi construído, mas seguem os passos que foram apresentados ao grupo pelos amos antigos. No caso das índias, estas personagens provavelmente foram inseridas no Boi de Maracanã quando Humberto tomou à frente do grupo.

Nós, mulheres. Nós, jovens, não *podia* estar no meio deles que tinha que ser só ele, o boi tinha que ser de homem. Boi tinha que ser só no estilo deles, você sabe dizer se aconteceu isso na década de 50, 60, porque aqui tem um senhor das antigas que diz que não podia ter mulher no Boi. Não podia ter menino, não podia ter nada disso e Humberto, ele revolucionou isso. Como é que não vai ter menino no Boi? Como vai ser amanhã? Como é que não vai ter mulher? Como é que vai ser amanhã isso? Isso foi uma das coisas que Humberto encontrou muita dificuldade aqui, porque os velhos, eles não queriam nada disso. (entrevista: Maria José, julho de 2018)

Há uma indefinição de como o bailado das índias de Maracanã foi produzido. Conforme apontam alguns brincantes, eles apenas seguem o que foi deixado pelos mais antigos, especialmente, por Humberto. “O bailado que é nosso tradicional do Maracanã. Ele tem o bailado dele, né? O de índia é uma coisa que elas realmente criaram, e que a gente vem passando, né? Todas as índias que vão chegando têm um mesmo bailado”. Rosana, que faz parte do cuidado com as índias, explicou:

Quando eu cheguei pra cuidar delas, já existia, quando eu comecei a brincar, já tinha o passo, esse jeito de dançar, eu só passo *pra* ela a continuação, não modifico em nada, é o mesmo passo. Tudo que ele

deixou, tudo que mestre Humberto deixou permanece, a gente não muda nada, é só preservando, o passo não muda em nada. (Entrevista: Rosana, julho de 2018)

No entanto, embora exista o mesmo passo do bailado, há alguns elementos diferenciados relativos às índias mais antigas, seja no modo com que é representada a expressividade facial ou na rítmica do dançar. Explicou a brincante:

Eu acredito que logo no comecinho, quando foi fundado o boi, tinha um bailado que hoje em dia eles não estão levando mais. As meninas mais antigas que já saíram do boi dançam diferente. Tem uma índia, não, duas índias que elas dançam no Boi há muito tempo, desde criança, há muito tempo. E elas dançam muito diferente. É porque elas vêm desde o início, aí eu não sei explicar o porquê. Elas dançam *igual*, mas existe alguma coisa nelas, só que diferente, é o mesmo ritmo, só que mais acelerado, elas dançam com mais empolgação. *Pra* mim, no meu modo de ver, eu acho um pouco diferente, eu não sei se devido à alegria, eu acho que elas dançam com mais ousadia, se dão mais *pra* dança.

Ao longo do período em que observei o bailado das índias do Boi de Maracanã, e comparei com a de índias de outros bois, percebi que os movimentos dos braços é a marca registrada, ligada aos pequenos movimentos com os pés, contrários, por exemplo, ao boi da Maioba, onde as índias apresentam movimentos com os ombros e passos mais fortes. Como relatado sobre a influência sobre a vestimenta das índias, o fato de desenvolverem o bailado descalço remete a esse modo de vida dos nativos. No entanto, sobre o movimento com os braços, percebi uma semelhança com os movimentos executados durante as atividades nas casas do tambor de Mina do Maranhão, movimentos contínuos em que os braços são lançados para frente e para trás.

Assim como as índias, os caboclos de pena também possuem uma evolução na dança, que é diferenciada tanto entre os integrantes quanto entre os grupos. A preparação da harmonia entre os brincantes também se dá durante os ensaios. “Nós temos de três a quatro dias de ensaios, nós temos, às vezes, que ver quem é que *tá* se saindo bem, nós temos um bailado diferente do outro, né? Têm outros bois que

não é igual ao nosso, então sempre a gente tem que ver esse detalhe.” Outro brincante classifica a dança do caboclo de pena como “uma dança formada a partir de pequenos pulos”.

Os rajados apresentam uma dança mais contida, com movimentos limitados e geralmente tocam maracás e outros instrumentos ao mesmo tempo em que dançam. A dança é desenvolvida em um espaço de performance, que é apresentada com uma sequência de movimentos pelos brincantes no espaço de apresentação, em um sentido coreográfico que, em conjunto com as toadas e o artesanato, forma um grande teatro, uma dança repleta de dramaturgia, que congrega o seu conjunto artístico.

4.4.4 A composição teatral

A dramaturgia do Boi ocorre na união das toadas, das indumentárias, das danças, seguindo o enredo, ou seja, acontece no ato da apresentação do Boi, com a participação de todos os personagens, os brincantes, as mutucas e os agregados, principalmente nas festas juninas. E segue a composição a partir do comando do amo com seu maracá, tornando-se cantador e maestro de uma ópera popular. Ao levantar seu maracá, o amo sinaliza para os brincantes e canta o Guarnicê, que é a primeira canção entoada, até chegar ao final, quando é entoada a Despedida. Os brincantes dançam, tocam seus instrumentos e cantam, acompanhados por um grupo de pessoas, de mutucas e de agregados, formando esse grande espetáculo, a celebração do Boi de Maracanã.

Segundo Padilha (2019), a performance dramática dos Bois de sotaque de matraca segue as seguintes etapas: o Cantador inicia o Guarnicê para reunir seu batalhão, as Índias entram com seu bailado e ficam de frente para os espectadores, formando uma linha reta. Depois são seguidas pelos Caboclos de pena e pelos Rajados. Ao fundo estão posicionados, fora do cordão, os Tocadores de pandeiro e

os Matraqueiros. Nego Chico se apresenta à frente do batalhão, enquanto o Boi aparece entre as fileiras de brincantes e se junta a ele. Depois do Guarnicê, o Lá Vai é cantado, o espaço em que a celebração é realizada é delimitado por um grande círculo, formado pelos rajados. Dentro desse círculo, forma-se um círculo menor, onde estão posicionados os caboclos de pena e bem no centro, também em círculo, ficam as índias, no centro da performance, ficam o Pai Francisco, a Burrinha e o Boi. A dança segue executada a partir de gestos bruscos e curtos, em que os brincantes se movem em círculos rotativos (horário e anti-horário), semelhante à dança indígena.

Carvalho (1995) apresenta a formação do Boi de Maracanã do seguinte modo: Seguem na frente do Boi, os panduxas, mantendo o comportamento alegre e engraçado. Eles fazem palhaçadas, brincando com o grupo e às vezes tentam ampliar o espaço para o Boi brincar. Também ficam na linha de frente, o nego Chico e as índias. O nego Chico fica animando e divertindo o público e brinca na roda do Boi, fazendo movimentos jocosos e as índias dançam de forma alegre e animada, embelezando o Boi com sua graça feminina. A sequência segue com os caboclos de pena que desenvolvem o bailado na roda do Boi, pulando e dançando, o que faz sacudir as penas. O Boi, com o miolo, evolui com graça e leveza, em rodopios e voltas, exibindo o couro adornado, chamando atenção, dançando de forma bem viva e é seguido pelo vaqueiro, que fica próximo ao Boi.

As burrinhas ficam ao lado do Boi, indo e voltando até a frente do cordão e chegam até o público, tentando abrir espaço para o Boi brincar, percorrendo todo o círculo formado pelos rajados, que dançam com chapéus de fita colorida e com roupas em cores alegres, formando a corda do Boi, que dança alegremente na frente do grupo de tocadores.

Os cantadores colocam-se à frente do grupo, fazendo trilhar seu apito para introduzir as toadas, bem como faz soar o maracá para guiar o coro de vozes e a “tropeada” dos instrumentos. Os cantadores cantam as toadas, incentivam o grupo a

responder aos versos por eles tirados, e estimulam a sustentação do batuque. Os tocadores seguem o estímulo do cantador, do apito e do maracá, desenvolvendo a sonoridade musical. Na frente, ficam os matraqueiros, depois os pandeiros, seguido dos tocadores de tambor onça.

5 A CELEBRAÇÃO: “o boi é arte, é festa e é religião.”.

A frase “o boi é arte, é festa e é religião”, citada por uma entrevistada no Projeto Lira Jovem¹⁶, melhor exemplifica o conjunto de elementos expressos no Bumba Meu Boi em seus significados produzidos em conjunto e partilhados com a sociedade. Após os ensaios e o batismo, vem o momento em que o grupo vivencia o que foi elaborado durante quase todo o ano. Ele compartilha, fora do Barracão o seu trabalho, o seu sentimento e os seus significados, imersos no âmbito da celebração artística, em uma grande festa, com a religiosidade presente, associando aos seus sentidos.

Não é um período por completo de finalização da produção, ela ainda caminha paralela e, dentro desse contexto, envolve um conjunto de elementos e intencionalidades, tanto do gozo de contemplar a obra pronta quanto da necessidade de manter tal celebração, no sentido de obtenção de recursos para a compra de materiais, entre outros aspectos. Na próxima parte do texto, em narrativas e em observações, apresento os sentidos e o modo de celebrar o Boi.

5.1 A Preparação do Boi para os terreiros: o ensaio e batismo do Boi de Maracanã

Os ensaios, conforme já apontado, compreendem o período em que os integrantes têm contato com os instrumentos, com as danças e com as toadas do

¹⁶ Projeto Lira Jovem foi idealizado pelos produtores culturais Osvaldo Sousa e Jeovah França. E prioriza incentivar a formação de novos cantadores nas diferentes vertentes dos ritmos do Bumba Meu Boi maranhense, através de Festivais de Toadas, complementando com gravação de um CD e encartado no livro que conta a história de cada sotaque do boieiro nos mais diversos municípios maranhenses...

grupo, e acompanham a evolução do grupo, agregam novos integrantes e também arrecadam fundos para o Boi. O ponto alto dos ensaios é o conhecido ensaio redondo, onde são apresentadas as novas toadas do período pelo cantador. Os ensaios são uma transição de preparação e celebração, é a última etapa para o início do período junino, que reúne os integrantes de forma conjunta e descontraída, que juntos celebram.

O processo de produção do Boi é contínuo. Além da preparação dos elementos artísticos, o dia do ensaio redondo envolve, na sede, atividades organizacionais. Nessa parte do trabalho, tenho como intenção situar o leitor no âmbito da produção-celebração, apontando os elementos que vi e acompanhei no ensaio redondo do Boi de Maracanã em 2018.

O Barracão do Boi, que antes era um ambiente de produção de instrumentos e de indumentárias, apresentou uma nova configuração. No salão principal da sede, foram dispostas cadeiras, formando um bar, onde foram comercializadas bebidas alcoólicas, água e refrigerantes. As pessoas que aos poucos chegavam até o barracão confraternizavam com grande alegria.

Figura 63-espço do Barracão preparado para o ensaio redondo do Boi



Fonte: Trabalho de Campo. Foto da própria autora: Késsia Rosaria de Sousa (2018)

Em outra parte do salão, foram dispostos aparelhos sonoros, conhecidos no Maranhão popularmente como radiola. Na Radiola de nome Sofrência do Som, tocavam toadas de Bumba Meu Boi e músicas de outros ritmos, como forró, reggae, sertanejo, entre outros. As pessoas continuavam chegando e ocupando as cadeiras, consumindo bebidas e conversando sobre os mais variados assuntos. Após determinado tempo, a radiola foi silenciada e iniciou-se a apresentação de músicas ao vivo. Um cantor, acompanhado de um teclado, cantou os mais variados ritmos de músicas brasileiras e internacionais.

Figura 64- Radiola “Sofrência do Som” no Barracão do Boi de Maracanã



Fonte: Trabalho de Campo. Foto da própria autora: Késsia Rosaria de Sousa(2018)

No outro ambiente, no altar mais ao fundo da sede, estava o Boi ainda com o couro do ano passado. As pessoas que geralmente adentravam ao salão se direcionavam até o altar e se ajoelhavam em sinal de reverência a São João, depois dançavam e se divertiram. Foi uma festa bastante regada a bebida. Conforme

França (2007), “é constante ter o boi molhado, ou seja, a cachaça correndo, irmanadamente, de boca em boca, até o sol nascer. Caso contrário, um boi seco é um boi a caminho da desmoralização.” Também chegavam junto aos integrantes, curiosos e pessoas interessadas a integrar ao grupo.

Ao passar do tempo, era chegada a hora de iniciar efetivamente o ensaio do Boi. Ao ser anunciado o início, um grande número de pessoas começou a ocupar o salão. Com suas matracas e pandeiros, as pessoas começavam a acompanhar as toadas apresentadas por Ribinha. Eram as toadas novas que seriam cantadas durante a temporada daquele ano. Os brincantes, com suas matracas e pandeiros, reagiam ao comando do cantador. No desenrolar da toada, o cantador recitava o refrão e os integrantes repetiam. Às vezes, havia pausas para retomar o refrão, para que assim a letra fosse memorizada pelos integrantes.

O ensaio do Boi de Maracanã seguiu noite adentro até o amanhecer. Ao mesmo tempo em que alguns brincantes seguiam o ritmo cerimonial do ensaio, outros trabalhavam no bar com a venda de bebidas e dando suporte para a manutenção da ordem na celebração. A organização desse evento deu-se com antecedência pelos membros da diretoria, nas atividades de aquisição de cadeiras e mesas para o bar, a parceria com a radiola que toca durante o ensaio, com a polícia quanto ao acompanhamento de segurança do local e a licença para realização da celebração.

Figura 65-Ribinha apresentando as novas toadas da temporada de 2018.



Fonte: Trabalho de Campo. Foto da própria autora: Késsia Rosaria de Sousa (2019)

Nos ensaios, são realizadas todas as etapas comuns nas apresentações do Bumba Meu Boi. O amo se direciona a parte externa da sede, o terreiro. As índias do Boi, os Caboclos de Pena e os Rajados seguem em dança, enquanto os Matraqueiros, Pandeireiros, e os demais músicos tocam seus instrumentos, formando todo o conjunto do alto.

O Batismo do Boi envolve um cerimonial repleto de religiosidade e festividade. E em 2018, foi realizado, no dia 23 de junho, véspera de São João, na sede do Boi de Maracanã. Juntamente ao cerimonial do batismo, aconteceu a apresentação do DVD *O Guriatã* e a Noite Cultural, com a presença de grupos de Bumba Meu Boi e com músicas e com danças populares tradicionais do Maranhão: cacuriá e dança portuguesa. O Batismo do Boi é uma das etapas bastante esperada, pois é nele que será conhecido o couro do Boi para a temporada. Antes dado em mistério, ele se torna público a todos os integrantes e participantes da manifestação e o Boi recebe a bênção para as apresentações da temporada.

Um dos primeiros grupos a se apresentar foi o Grupo Bumba Meu Boi Brilho da Ilha, o grupo surgiu há 26 anos, no bairro do Ipase, em São Luís.

Figura 67-Apresentação do grupo Boi de Orquestra Brilho da Ilha no Batizado do Boi de Maracanã.



Fonte: Trabalho de Campo. Foto da própria autora: Késsia Rosaria de Sousa (2018)

O Segundo grupo a se apresentar foi um grupo de dança portuguesa, de origem europeia, a dança portuguesa, ganhou forte envolvimento das comunidades do Maranhão. As mulheres usam meias, lenços e leques, enquanto os homens usam como adereços chapéus, luvas e bengalas. Os pares dançam ao som de fados e viras.

Figura 68-Apresentação de Dança Portuguesa no Batismo do Boi de Maracanã (2018)



Fonte: Trabalho de Campo. Foto da própria autora: Késsia Rosaria de Sousa (2018)

As apresentações seguiram com o cacuriá, uma dança de origem maranhense, foi criada sob encomenda, de acordo com os descendentes de seus fundadores, por Dona Filoca e Seu Lauro, em 1975, na cidade de Guimarães, e levado posteriormente para a capital, São Luís. O cacuriá provem de uma festa tradicionalmente religiosa e leva consigo traços da festa do Divino Espírito Santo, considerados os mais profanos da manifestação e das caixeiras. Originalmente uma dança de mulheres, o carimbó de caixa levava para a folia aquelas que se dedicavam durante todo o festejo a louvar ao Divino e seu Império através de seus toques de caixa e seus versos cantados (CUTRIM, s/d; HARTMAN,2010)

Figura 69-Apresentação de Cacuriá no Batizado do Boi de Maracanã



Fonte: Trabalho de Campo. Foto da própria autora: Késsia Rosaria de Sousa (2018)

Têm-se percebido que a cor do tecido que forma a barra do Boi é o mesmo tecido com que será confeccionada a roupa do amo. Segundo a presidente do grupo, o tema Firmeza de São João foi escolhido por representar a continuidade do grupo diante das dificuldades e das diversidades que se mantêm firmes e atuantes. No entanto, a escolha do tema envolve outras questões que serão abordadas nas próximas páginas.

O Batismo de 2018 necessitou de uma estrutura maior de organização e de disposição do espaço na sede do Boi. Foram convidados para a celebração variados grupos folclóricos que se apresentavam até a chegada do momento do batismo, na parte externa do barracão, que comumente chamam de terreiro. Foi montado um “telão” em que eram reproduzidas imagens do DVD *O Guriatã*, e um palco onde foram feitas falas aos integrantes e a apresentação de música ao vivo. A celebração contou com a presença de integrantes e de representantes de setores da sociedade, como políticos, pesquisadores, empresários, brincantes, turistas, entre outros.

Figura 66-Estrutura de Palco no Terreiro do Boi de Maracanã



Fonte: Trabalho de Campo. Foto da própria autora: Késsia Rosaria de Sousa (2018)

No processo logístico, foram estabelecidas relações com variados profissionais que envolvem a montagem de sonorização, a disposição de barracas comerciais que são montadas em volta do barracão para comercialização de alimentos e bebidas, o envolvimento dos integrantes, das índias, dos caboclos de pena, dos caboclos de fita, entre outros na organização.

A celebração ocorreu em dois espaços: a princípio, na parte interna, celebrava-se o Batismo em seu ritual litúrgico e, na parte externa, a Noite Cultural, com a apresentação de grupos tradicionais. O Batismo foi realizado no altar, espaço que simboliza uma capela, a cerimônia foi feita com a presença de um padre e dois padrinhos, estes últimos são escolhidos todos os anos.

O Padre que celebrou o batismo foi o Padre Haroldo, também conhecido como Padre Boieiro do Maranhão. Ele é pároco da Paróquia do Divino Espírito Santo, no bairro da Liberdade, em São Luís. Padre Haroldo teve contato com o Boi desde pequeno, quando morava em um sítio e, nos meses de maio, “a sonoridade do sítio se alternava. Era o ronco do tambor onça do seu pai que se unia às

matracas e aos pandeiros para os ensaios que prolongavam até meados de junho. Na casa da mãe de Aroldo eram confeccionadas as indumentárias dos brincantes de fita. Ainda pequeno, Haroldo acompanhava seu pai aos ensaios e ao final recolhia as matracas abandonadas ao chão, para mais tarde, em casa, brincar de construir capelinhas” (MORAES,2015). Para o Padre Haroldo, “o homem se fortalece na relação com a cultura, pois sendo um ser religioso, é um ser social e, portanto, cultural.” (MORAES, 2015).

Antes da benção do batismo dada pelo padre, são recitadas ladainhas, orações entoadas em forma de cânticos, geralmente em louvor aos santos, que possuem como função abençoar a festa e dar espaço para o ritual do batismo. Iniciada pela Ladainha Bendito de São João, que é uma ladainha, um canto religioso entoado diante de altares, “é uma oração cantada, cujos versos fazem menção à expressão Bendito, Louvado Seja”. Os primeiros benditos foram introduzidos por jesuítas para catequizar os índios. Em várias festas populares, o povo canta para pedir e agradecer aos santos.

Bendito Louvado Seja São João No Seu Altar
Dizemos todos que viva São João na Glória está
São João soubesse
Quando era seu o seu dia
Quando querem festejar
Bendito Louvado Seja São João No Seu Altar
Dizemos todos que viva São João na Glória está
Se São João Soubesse
Quando era o seu dia
Descia do céu a Terra
Com prazer e alegria
Bendito Louvado Seja São João No Seu Altar

Dizemos todos que viva São João na Glória está
Ofereço este bendito ao Senhor que está na Cruz
Na intenção de João Batista para sempre
Amém, Jesus.

Depois da Ladainha, foram rezados o Pai Nosso e a Ave-Maria, e com fervor foram ditas em altas vozes: “Viva a São João”. O padre, então, se aproxima do Boi que estava coberto por um pano, vestindo o seu chapéu de boieiro, começou a falar sobre os simbolismos religiosos da celebração e as maneiras de homenagear a São João: “Por exemplo, uma vela é uma maneira de pagar promessa e homenagear a São João.” E explica que, em todo lugar, o Boi de Matraca tem uma ladainha, logo após, fala sobre as demais etapas do ritual: “O padre irá batizar o boi, que é benção Boi (...) o padre realizará a cerimônia e depois vem a tradição de pegar a vassourinha e benzer o Boi três vezes”. Ao pedir atenção à homenagem a São João Batista e recitar em voz alta o ritual litúrgico de aclamação ao evangelho, diz: “o Senhor esteja convosco” e os demais presentes repetem: “Ele está no meio de nós”. O Padre segue: “Que a Graça e a Paz de Deus nosso Pai e Jesus Cristo Nosso Senhor esteja com todos aqui. Bendito seja Deus que nos reuniu (...)”. E deu prosseguimento com a Ladainha de São João Batista.

“Quando João Batista nasceu, todo o povo da região veio congratular-se com Isabel e Zacarias: após tanto tempo de casados, recebiam, afinal, um filho para alegrar sua velhice. Esta alegria tornou-se maior ainda quando o velho pai, recuperando a fala perdida, anunciou que aquele menino vinha prepara o caminho do Salvador do mundo, iluminando aqueles que jaziam na sombra da morte. Por isso, o nascimento de João Batista costuma ser comemorado com uma vigília em torno de uma fogueira acesa, entre cânticos, brinquedos e danças. Nesse sentido, para que sempre saibamos divertir-nos de modo cristão, honrando o santo mártir que nos trouxe tanta alegria, vamos todos invocar a proteção e assistência de São João Batista.” (Transcrição feita a partir de arquivo de áudio coletado em campo-2018).

O Padre, então, acrescenta que, naquele momento, estão celebrando São João com fogueiras, matracas, pandeiros, assim como outros instrumentos. E, por

seguinte, segue a explicação do ritual de abençoar a fogueira e todos os presentes que estavam reunidos. Segue a oração:

Oh, Deus, fazei com que a poderosa interseção do aventureiro São João, São Pedro e São Marçal aqui em Maracanã, vossos alegres nossos. Abençoai, oh, Deus, os nossos Bois que hoje, em clima de São João, São Pedro e São Marçal, abençoaremos. Que essa noite, como as demais noites, seja para nós de alegria. Que tuas mãos desçam sobre nós, protegendo-nos de todo mal. Que logo os brincantes se divirtam em Teu amor, que os nossos amos e músicos entoem toadas de alegria e de bênção, que os pandeiros, as matracas, e os *tambor* onça deem glória (...). Oh, Santo Senhor, há de guiar o mundo com nossa alegria, iluminando a todos com a mesma luz da nossa verdade e aquecendo os corações com a chama do Vosso amor. Nós o pedimos por Jesus Cristo, Vosso Filho, e o Espírito Santo, Amém! (Transcrição feita a partir de arquivo de áudio coletado em campo-2018)

Após a oração, foi retirada a cobertura e revelado o couro do Boi para os presentes. O padre, então, convidou os padrinhos para aproximar-se do Boi e dar a bênção.

Eu te abençoo, boi de São João, com a testemunha de São Pedro e São João, encerrando com São Sebastião a festa do coração, não te uno com os santos olhos, pois não és cristão, mas tu és boi de São João. Te abençoo em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo, amém.

(Transcrição feita a partir de arquivo de áudio coletado em atividade de campo,2018)

O padre lançou a água benta sobre o Boi e os demais brincantes, em sinal de bênção. Ao mesmo tempo, a madrinha segurou uma vela e se posicionou ao lado do Boi, então, com uma vassourinha molhada com água benta, abençoou o Boi. O padrinho, com uma vela na mão, lançou água benta com os ramos em todo o couro do Boi. Logo após, a madrinha do Boi seguiu o mesmo gesto.

Figura 70- Padrinhos no Batizado do Boi de Maracanã



Fonte: Imagem cedida pelo Boi de Maracanã (2018)

Finalizado o ritual de batismo do Boi, foi iniciada a cantoria de toadas. O amo, com seu maracá, convocou todo o grupo para que se destinasse ao terreiro para continuar a celebração. Logo após a apresentação no terreiro do Barracão, o Boi, já abençoado, segue em apresentações pela cidade, que vão até o amanhecer.

5. O Boi sai do Barracão e invade a cidade: as apresentações do período junino

Após o ritual de batismo, o Boi encara a temporada junina com programações em vários lugares da cidade. Segue abaixo a programação do Boi de Maracanã em 2019. As apresentações se dão em diversos arraiais da ilha, tanto particulares, quanto promovidos pelo Estado.

Segundo os brincantes, é durante o período junino que é concentrado o maior volume de esforços para a realização do Boi, pois é feita uma maratona de

apresentações, um conjunto de exibições por noite, variando de seis a oito, com duração média de uma hora.

As apresentações do Boi de Maracanã são feitas de forma livre, sem interferência quanto ao modo que se vai celebrar. O contratante tem como pedido apenas o cuidado com os horários de apresentação, para não atrasá-las. Conforme afirma a presidente do grupo: “O que é a recomendação da pessoa que vai fazer a festa é que a gente chegue no horário, entendeu? Mas sobre maneira como nós vamos nos comportar diante de, para fazer apresentação, isso aí é conosco.” (Entrevista-Maria José-junho de 2019). O modo como a festa é celebrada segue o mesmo modo das apresentações no Barracão e nos demais lugares que o Boi irá se apresentar.

Porque a gente já tem esse padrão. Então, a gente vai para lá, para fazer a apresentação e não vai inventar nada. Vai fazer o que o Maracanã costuma fazer, tanto dentro de casa e fora de casa. Tanto faz ser nas comunidades, que a gente tem uns dias que brinca nas comunidades aqui vizinhas, da mesma forma que a gente faz a apresentação nas comunidades, a gente faz nos grandes festas, nos grandes arraiais. (Entrevista: Maria José-junho de 2019)

Porém, as apresentações externas em arraiais contratados pelo governo possuem uma estrutura diferenciada. Por um conjunto de circunstâncias inserido no campo da indústria cultural, as apresentações geralmente são realizadas em um curto espaço de tempo, o que leva a um estreitamento do alto do Bumba Meu Boi. Diferente do alto celebrado na sede, que dura o dia todo. São, então, formadas pequenas apresentações com o encurtamento do auto, em que algumas partes dele são suprimidas. Tais mudanças foram apresentadas por Cardoso (2015) ao entrevistar Humberto, em 2014.

Tendo de cumprir horários e transportar os brincantes de um arraial para outro em curto espaço de tempo, os donos de Bumba-boi reduziram ou adaptaram sua apresentação de acordo com as exigências do circuito oficial do Governo do Estado. Por isso, Humberto fala na supressão do auto para apresentações contratadas

pelo poder público. Os grupos criaram um formato mais performático de apresentação, que os brincantes denominam de “meia-lua”. Nele, o auto não é encenado aos participantes durante a temporada junina, só permanece a execução das toadas com a sequência tradicional de apresentação (Guarnicê, Lá vai, Cheguei, Saudação, Urrou do Boi e Despedida), quando a brincadeira é encerrada. A brincadeira completa, que inclui o auto, hoje em dia só é feita nos terreiros, localizados na comunidade de origem da manifestação, como acontece com o Boi de Maracanã.

Conforme aponta Cardoso (2015), essas ações políticas interferem no processo criativo do Bumba-boi que, devido aos novos compromissos assumidos, passa a ser visto também como negócio e como mercadoria pelos brincantes. É construído um pensamento ligado ao mundo dos negócios, que se alia aos imaginários religioso e tradicional do Bumba Meu Boi: a manifestação, que agregava dimensões do sagrado e do profano, passa também a ser equiparada a uma empresa que deve produzir para o consumo turístico e das elites.

Dez anos antes da publicação de Cardoso, Carvalho (1995) já apontava mudanças significativas mediante as apresentações dos grupos de Bumba Meu Boi. Para a autora, as diferenças apareceram como sinais de adaptação dos grupos de Bumba Meu Boi ao ritmo de apresentações no período junino e alia tais mudanças com a necessidade de manutenção da celebração. “O aspecto de uma necessidade de adequação do boi à nova realidade. É a contingência atual do bumba acelerar o seu ritmo, entrando num maior “pique” onde a preocupação de se apresentar alia-se a de fazer dessas apresentações um veículo para arrecadar recursos financeiros, capazes de assegurar a sua manutenção”.

Nesse sentido, é importante que na caminhada intensiva, o bumba realize sempre uma boa apresentação. Assim, o boi ganha fama, aumenta o seu prestígio, fica mais conhecido e apreciado, tornando-se mais cotado para ser chamado a dançar. O grupo precisa destacar-se entre os seus contrários”, isto é, entre outros bumbas que são rivais e com eles disputam uma posição de primazia e o mercado das apresentações. (CARVALHO,1995)

Em um vídeo disponibilizado no *Youtube*, intitulado: “*Maracanã, o Batalhão de ouro do mestre Guriatã.*” uma fala me chamou a atenção, foi a de um dos integrantes do Boi, que o associa a um produto: “A gente recebe ajuda do governo pelas apresentações que a gente faz para o governo. É tipo troca de mercadoria, a gente apresenta o nosso produto pra eles, nos arraiais deles, e eles pagam a gente. Certo? Aí assim, às vezes, eles atrasam dois anos, três anos pra pagar, aí a gente tira do bolso pra poder fazer acontecer a coisa” Ele acrescenta que “só que assim, o prefeito, ele é evangélico. Aí já não dá muito certo a brincadeira do bumba boi, faz porque é obrigado fazer”

Nesse sentido, as apresentações do Boi no período junino se tornam o período de maior arrecadação de recursos para sua manutenção. Diante da estrutura do mercado, a tradicionalidade do Boi, segundo Carvalho (1995), “não se constitui em algo puro, intocável, que tem que ser mantido isolado para sobreviver, preservado do perigo de uma contaminação cultural (...)”.

As apresentações do Boi de Maracanã no período seguem uma logística tomada pelo acompanhamento próximo dos diretores dos grupos e pelos líderes de equipe. Embora realizada fora do terreiro do Barracão, o Boi de Maracanã apresenta grande receptividade nos arraiais por seu caráter de abertura de participação popular, mobilizando grande parte da população maranhense e de turistas, que vão até os arraiais conhecer e participar de tal celebração.

5.3 A última etapa do ciclo: a morte do Boi

A morte do Boi é um ritual que segue o ciclo junino, feito após o batismo e as apresentações. Em 2018, se deu no dia 12 de agosto, dia dos pais. Sua preparação envolve a confecção do Mourão, dos brinquedos, da decoração e a mobilização do conjunto de brincantes na logística da festa.

Uma das partes principais da preparação é a confecção do Mourão. O Mourão é uma árvore enfeitada com brinquedos e presentes. Sua preparação se dá inicialmente pela escolha da árvore, geralmente jambeiro, por apresentar uma copa composta por um número considerável de galhos e um tronco reto. Conforme informado por um organizador do Boi, essa atividade é feita pelos homens, pois “quem tira são os homens. Tem que encontrar um jambeiro, negociar, saber se a pessoa quer vender. O jambeiro tem que ser inteiro, tem que ser só um tronco.” (George, agosto de 2019).

A árvore utilizada para o Mourão geralmente é adquirida no próprio bairro e quando não é doada, é feita uma negociação com o dono da mesma para que esta seja utilizada para o seu devido fim. Depois de escolhida a árvore, ela é arrancada e levada para a sede, onde tem toda a casca retirada. Quando a árvore não apresenta a estrutura esperada na formação dos galhos, que devem ser mais homogêneos, são feitos alguns procedimentos de implantes de novos galhos com o uso de parafusos, fixando-os ao caule. Logo, ele é pintado e adornado por fitas e tecidos, geralmente nas cores do Boi de Maracanã. A confecção dos brinquedos se dá na sede e é realizada pelos próprios brincantes. São utilizados materiais como bonecas e brinquedos em forma de pandeiros adornados com fitas e miçangas.

Figura 71-Mourão do Boi de Maracanã



Fonte: Trabalho de Campo. Foto da própria autora: Késsia Rosaria de Sousa (2019)

Depois de pintados e adornados, os brinquedos são pendurados no Mourão e este é transportado por uma caminhonete para frente da sede, onde é fixado ao chão. O preparo do Mourão demora quase semana inteira e a confecção dos brinquedos, geralmente, duas semanas. O Mourão é o lugar onde o Boi será preso em seu ritual de morte e, no dia seguinte da morte, é feito o ritual de derrubada do Mourão, e os brinquedos e os galhos são distribuídos, simbolizando a partilha e a coletividade do grupo com seus brincantes e seus visitantes. Lembra-se que, como o Boi, o Mourão tem padrinho e madrinha, que geralmente também são pessoas da sede.

Figura 72-Brinquedos e Mourão adornado



Fonte: Trabalho de Campo. Foto da própria autora: Késsia Rosaria de Sousa (2019)

Um dia antes da morte do Boi, o batalhão dança até o dia amanhecer. Durante a manhã, o boi desaparece. Ele fica na casa da madrinha do Mourão, que não é a mesma madrinha do Boi, cuja função é enfeitar o galho de pau com ramos e papel colorido, pastilhas e frutas. Durante os três dias, é oferecida uma mesa de doces para os presentes.

No dia da morte do Boi, se mostram presentes brincantes, turistas e populares do Maracanã e de outros bairros da cidade para assistir o ritual. Seguem as seguintes etapas: na parte externa da sede, é feita uma fogueira para esquentar os pandeiros, e depois o cantador inicia o Guarnicê, então os brincantes começam a dançar e a tocar no terreiro. Após a celebração, o Boi dirige-se ao altar de São João, é um momento de grande expressão da religiosidade.

“No dia da morte, tem a encantaria”, essa é uma das falas de um dos brincantes a respeito da morte do Boi. Durante o ritual, há a manifestação de encantados e demais entidades do Tambor de Mina, alguns brincantes mais sensíveis a essa presença manifestam tais entidades, ou como expressam: “descem na cabeça” (George, 2018). Nesse momento, algumas entidades conversam com

demais brincantes ou se manifestam em forma de rodopios e danças típicas das entidades do Tambor de Mina. Disse um dos integrantes:

O Boi de Maracanã tem um sincretismo religioso muito forte, eles têm certa espiritualidade. Eles têm as entidades que acabam aparecendo. Na hora do mourão, tem que colocar cedo, tem o defumador. O mourão é no dia da morte do Boi, sábado, domingo bota o mourão de noite, o Boi vai morrer. (Entrevista- George, 2018)

No fim do dia, chega o momento do Boi ser sacrificado no Mourão, o vaqueiro o conduz até o local onde é sacrificado. O miolo guarda uma garrafa de vinho, é colocada ao pé da árvore uma bacia para reter o “sangue”. Quando o vaqueiro amarra o bicho, Pai Francisco vem com uma faca e o sangra, é um momento marcado por toadas suaves, de tom nostálgico, entre as quais, o tema da despedida.

Meu Vaqueiro faça o touro

Não deixa o laço cair

Se você o touro não laçar

Meu vaqueiro faça o touro

Não joga o laço no chão

Hoje vai morrer, Firmeza de São João.

Meu vaqueiro faça o touro pelo chifre, não deixa escapar

Mas se tu não laçar, os padrinhos vão laçar

Esse Boi não é fácil de laçar

Vaqueiro, se tu não laçar, os padrinhos vão laçar

Não deixa o touro escapar

Nesse momento, os padrinhos do Mourão têm uma participação crucial, depois de muita resistência do Boi, esse é levado para ser preso na árvore. Todo o ritual é acompanhado pelas toadas, narrando os fatos. Depois de laçado o Boi ao Mourão, ele é morto pelo negro Chico, e seu sangue (vinho) é distribuído entre os

brincantes, obedecendo a uma ordem de hierarquia, primeiro para padrinhos e depois para brincantes, em um sinal de partilha entre os que estão ali presentes. Depois são cantadas toadas de despedida.

Paralelo à morte, ocorre a festa dançante, também organizada pelo Boi de Maracanã, uma atividade onde são arrecadados recursos para o grupo. Conforme afirma um dos brincantes: “No dia do festejo, sábado, a gente sai 10 horas, a gente sai. A festa dançante é organizada pelo Boi, é lotado aqui, é muita gente aqui na área.” Durante a festa dançante, são apresentadas bandas locais, *DJs* e radiolas. Trata-se de uma festa animada, com variados tipos de música, regadas a muita alegria e descontração entre os participantes.

Figura 73-Convite para a Morte do Boi de Maracanã



Fonte: *Instagram*. Retirada da Internet: Página Boi de Maracanã (2019)

Na festa dançante, são cobrados ingressos e vendidas bebidas no intuito de arrecadar fundos para o Boi. No dia seguinte à morte do Boi, há a derrubada do

Mourão. É uma festa realizada durante todo o dia. Brincantes e demais participantes chegam até o Barracão para participar e prestigiar esse momento, seguindo a ritualista, tendo início com a cantoria do amo, os brincantes dançam e tocam em volta do Mourão, como forma de agradecimento pela temporada de apresentações. Seguidas pela toada, como abaixo:

Vamos arrancar, o nosso mourão

Saudade de São João

Figura 74-Derrubada do Mourão



Fonte: Imagens cedidas pelo grupo Bumba Meu Boi de Maracanã. (2019)

Após a derrubada do Mourão, são distribuídos galhos, de acordo com a ordem dos participantes da celebração. Mesmo que seja um ritual de encerramento do ciclo de apresentação do Boi, a morte do Boi simboliza a continuidade, pois o grupo iniciará a organização para um novo ressurgimento do Boi no próximo ano. A morte é o momento de agradecimento às graças concedidas, da renovação e da fé.

Atualmente, é preciso acrescentar ainda que as atividades “fora de época” do Boi extrapolam o período peculiar da brincadeira promovida pelo mercado turístico, como é o caso de convites aos grupos para representarem a cultura maranhense em outros estados e países. A dinâmica das apresentações fora de época segue uma trajetória diferente das que são realizadas durante o período junino, acontecendo ao longo de todo ano. Geralmente, o Boi de Maracanã visita outras cidades, realizando apresentações.

CONCLUSÃO

Psicologicamente, eu me sinto cobrado. Como se fosse alguém me dizendo, várias pessoas me dizendo: “Não mude, isso que você é e o que é o Boi. Nós estamos do seu lado. A partir do momento que você tentar mudar, nós vamos lhe abandonar.” Aí eu fico... Por que eu vou perder esse apoio desses ancestrais, que já foram em matéria, mas existem em espírito. Ou perder essa ajuda, essa colaboração espiritual... Que dá força *pro* meu batalhão, *pra* mim. Esse compromisso que eu tenho com São João e os meus antepassados. Fazer bonito em cima da tradição. (Humberto do Maracanã-entrevista apresentada no DVD, o Guriatã).

Muitas são as possibilidades de abordagem da manifestação cultural do Bumba Meu Boi, sua riqueza de elementos e de sentidos são sempre imersos a um universo mítico, religioso, plural em todas as suas esferas. Retomando a fala de Humberto do Maracanã, inicio a parte conclusiva deste trabalho. O trecho da entrevista citado traz um dos elementos que, de fato, foi uma surpresa durante as atividades de campo, a coluna dorsal de sustentação do Boi de Maracanã, o seu sentido religioso, a devoção, seja aos santos, seja aos encantados, aos ancestrais, essas forças sobrenaturais que aparecem nas falas dos brincantes e nos seus gestos de devoção. Reitero que não há como falar do Boi de Maracanã e não tratar sobre Humberto. Com um histórico de paralisações e dificuldades, sob a liderança de Humberto do Maracanã, o grupo ganhou grande notoriedade. Ele foi um divisor de águas na história do grupo e realizou mudanças profundas, como a inserção de mulheres e a organização de sua entidade jurídica. Os relatos e fontes que tratam de Humberto reforçam, além de sua característica de líder, o seu talento como artista e sua religiosidade como pedra fundamental, seu alicerce.

O contexto social e cultural em que a produção do Boi de Maracanã está inserida comporta uma sociedade diversa, compartimentada por setores que respondem às necessidades dos indivíduos, suas características essenciais

construídas em sentidos, em sentimentos, nos modos de vida, nos costumes, nos hábitos, nas relações e esbarram no âmbito da cultura. A cultura, em especial, a popular, mesmo que às vezes colocada em oposição a uma cultura erudita, apresenta características essenciais dos indivíduos que fazem dela uma bandeira e um modo de vida. Desenhada nos mais estreitos quadros sociais, avançou o limite das classes subalternas e alcançou lugares de destaque na sociedade, sendo glorificada, elogiada e premiada nos mais altos e mais ricos espaços.

Além dos espaços, a produção se esbarra nas temporalidades. A cultura, assim como todos os outros setores sociais, sofre mudanças ao passar do tempo. Essas mudanças, transformações, embora sejam vistas como desconfigurações pelos guardiões de uma tradição engessada aos moldes antigos, se tornaram inteligíveis no sentido de um ciclo comum diante das demandas e dos apelos na sociedade, cujas alterações e estruturas permitem a sua sobrevivência. Nesse jogo, o tradicional e moderno se complementam, dando forma ao novo, nas transformações, mantendo suas essências, seus pilares. Pois, a tradição se reinventa, ela tem esse poder de criação contínua de si mesma. No Maracanã, o tradicional é tomado como grande marca, e a manutenção dos modos de fazer o Boi segue a linha do que foi deixado por Humberto, no entanto, a sua inserção no campo da cultura e da mídia, não o isenta das mudanças e adaptações que sofreram os grupos de Bumba Meu Boi, seja no atendimento as demandas e na produção de itens midiáticos.

O Bumba Meu Boi do Maranhão, em sua variedade de sotaques, guarda as particularidades das circunstâncias sociais e das localidades que compõem o estado, em suas artes, congrega o conjunto da música simples e poética, com o cenário desenhado nas belezas do estado, na sua religiosidade, em seus conflitos. Todo esse conjunto plural nele expresso formata o cenário amplo de sua construção histórica. Em todo esse conjunto, a arte e o artesanato tornam-se um espaço significativo por criar a parte material de sustentação da celebração. A arte atual é

formadora de sentidos, nascida em uma coletividade de elementos pertencentes à cultura. A arte envolve a criação, a espontaneidade, as organizações, os procedimentos, o conhecimento e a técnica, levando ainda as características daqueles que a produz, do contexto histórico e dos espaços onde é produzida. No Maracanã, esta arte é regulada seja pela escolha de cores e de padrões de elaboração das indumentárias, focada na escolha de temas, a liberdade dada ao artista é relativa. No entanto, o grupo possui características próprias, que os diferenciam dos demais grupos, seja no bordado e nos passos do bailado, sem deixar de lado o sentido religiosos e elementos da natureza e do estado do Maranhão que são elementos de destaque em sua produção artística.

Pensar o Bumba Meu Boi de Maracanã dentro do seu campo relacional não foi uma tarefa simples, pois esse se mostrou como um espectro cultural que emite as mais variadas frequências da história, da cultura, e da sociedade em seus campos visíveis da beleza do artesanato, audíveis em suas toadas dos sentimentos dedicados. As artes e a espiritualidade condensam e entremeiam todo o seu processo de produção, com as toadas, com as danças, com as indumentárias, com as cores, formando um conjunto plural que conversa bem entre si, de forma harmônica.

Seu processo produtivo reserva agentes que trabalham com os pés no chão da sede, que apresentam uma relação afetiva, ligada às mais variadas motivações, seja de continuidade de um fazer familiar, seja por gratidão a São João por uma causa alcançada. Os motivos são os mais variados, e o trabalho tramita entre o campo do voluntariado e do remunerado, pois não é estabelecido um custo fixo para aqueles que trabalham periodicamente na produção, são destinadas ajudas, pequenas remunerações por aquele trabalho executado.

No Maranhão, o Boi deixou em seu passado a posição de perseguido pela política e pela elite colonial e alcançou um dos mais altos espaços de representação de poder no estado. O evento marcante da apresentação do Bumba Meu Boi no

Palácio dos Leões, no período Sarney, é um quadro de duas faces: representa a consolidação de uma visibilidade, da abertura de seu reconhecimento enquanto manifestação popular, e sua cooptação como instrumento político e econômico, sendo um dos canais mais próximos para alcançar a população maranhense e seu reconhecimento com cultura que por ela é formado. Essa relação entre o Boi e o Estado gerou mudanças profundas no modo de celebrar, seja no surgimento de grupos parafolclóricos, seja na adaptação de seu auto em apresentações nos grandes arraiais e em espaços elitizados. Essa relação de troca envolve o capital econômico, capital cultural, político e social.

O Boi de Maracanã, não é um grupo a parte nesse processo, pois tais relações são percebidas tanto no contexto de aquisição de recursos financeiros para manutenção da festa, quanto nos reconhecimentos enquanto grupo de renome no Maranhão, através de prêmios e condecorações. Os agentes do Estado e do setor privado incorporam a produção através de patrocínios e contratações, cujos recursos são voltados para a manutenção da produção da festa, seguindo, nesse sentido, a inserção do grupo no âmbito do mercado, adaptando-se as demandas sociais, tendo sua tradição expressa de forma volátil, adaptadas a circunstâncias e demandas do turismo. Em contrapartida, esses agentes guardam um discurso preservacionista dentro do mercado das representações, abraçando a imagem de instituição responsável e protetora da cultura.

Diante desse aspecto, creio que, ao pensar sobre a relação econômica e os grupos da cultura popular, podemos nos deparar com uma visão dual entre o mercado e a fé, o dinheiro e a dádiva, o Boi arte e o Boi empresa. Referente a esse aspecto, não tive acesso aos dados contábeis do grupo, de entrada e saída de recursos financeiros, tive acesso apenas a alguns valores de contratações de apresentações realizadas pelo Estado do Maranhão no Portal de Transparência no Governo, que não considerei suficientes para trazer uma abordagem a respeito dos aspectos financeiros, de uma possível cadeia de “comercialização” de bens culturais.

No entanto, embora sem um acesso amplo a estas informações, me permiti questionar a visão destes grupos como empresas que comercializam um produto. Isso me levou a refletir sobre o acompanhamento em campo do grupo, pois, embora as questões financeiras tenham sido sinalizadas, como as dificuldades de continuar sustentando financeiramente o grupo, a demanda de recursos de alimentação e condução, de materiais para confecção e restauração das indumentárias e instrumentos, os sentidos de fé, de doação e de devoção marcaram sua produção.

Com esse pensamento, não busco deixar de lado a importância dos recursos financeiros para a manutenção da celebração e para os presentes nesta produção, mas pontuar que muitas dessas atividades estão imersas, mergulhadas nos sentimentos de doação, de dádiva. Primeiro, porque muitos dos integrantes que participam do grupo não só iniciaram por motivos de promessa, mas acreditam que manter essa prática reforça os seus votos de agradecimento a cada ano em que o Boi é celebrado. Segundo, porque, além do universo religioso, é notória a satisfação destas pessoas por participar daquele grupo, ou seja, muitos citam o orgulho em fazer parte de um dos grupos de Bumba Boi de grande notoriedade no Maranhão e no Brasil. O terceiro ponto é o sentido de família que é colocada na vivência produtiva do Boi, esses sentimentos e sentidos estão presentes em muitos dos campos de relacionamento social, ligados à religião e à cultura. Em alguns grupos, os membros são responsáveis pelo custo total em indumentárias e pela participação nas festas, no Maracanã, em alguns trabalhos foram citadas eventuais remunerações por apresentação aos brincantes, mas essa informação não foi confirmada em campo. Os membros citaram o trabalho como voluntário. Acredito que, além da vivência, da possibilidade de lazer, de participar de algo que vai além das atividades cotidianas de trabalho, participar de uma manifestação artístico-cultural, além do sentido da fé, da dádiva, ganha também o reconhecimento de pertencimento àquela atividade, seja em seu trabalho como artesão, índia, caboclo, etc.

Sociedade, cultura e arte. O Bumba Meu Boi de Maracanã é plural, a tradição vivencia a história e sua produção vai muito além da celebração e alcança os demais setores da sociedade, dando à festa os mais variados sentidos e significados. Finalizo a pesquisa deixando a porta aberta para que outros pesquisadores continuem desvelando os mistérios da arte, dos significados e dos fazeres do Bumba Meu Boi do Maranhão, com a sensação que ainda há muito que saber sobre essa manifestação cultural.

REFERÊNCIAS

ALBERNAZ, Lady selma Ferreira. **Dinâmicas do bumba meu boi maranhense: classificação em “sotaques” e participação do público.** Revista Olhares Sociais – Ppgcs – Ufrb. Vol. 02, No 02,2012. Disponível em: <https://pt.com/document/338573161/DINAMICAS-DO-BUMBA-MEU-BOI-MARANHENSE-CLASSIFICACAO-EM-SOTAQUES-E-PARTICIPACAO-DO-PUBLICO>. Acesso em: 20/06/2019.

ALBERNAZ, Lady Selma Ferreira. **O “urrou” do boi em Atenas: instituições, experiências culturais e identidade no Maranhão.** Tese (doutorado) -Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP: [s. n.], 2004. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/280094>. Acesso em: 20/06/2019

ANTONIL, André João. **Cultura e opulência do Brasil.** 3. Ed. Belo Horizonte: Itatiaia/Edusp, 1982.

ARANTES, Antônio. **O patrimônio imaterial e a sustentabilidade de sua salvaguarda.** *Resgate: Revista Interdisciplinar De Cultura*, 12(1), 11-18. Disponível em: <https://doi.org/10.20396/resgate.v12i13.8645608>. Acesso em: 23/05/2018

ARAUJO, Marta do Socorro Sousa de. **Solidariedade social: as ponderações de Émile Durkheim.** *Revista de Políticas Públicas*, v.9,n.2,2005. Disponível em:[file:///C:/Users/rcf_o_000/Downloads/3785-11897-1-PB%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/rcf_o_000/Downloads/3785-11897-1-PB%20(1).pdf) . Acesso em: 20/03/2019

AZEVEDO NETO, Américo. **Bumba meu boi no Maranhão.** São Luís: ALUMAR, 1997

BACHELARD, Gaston. **A Formação do Espírito Científico** – contribuição para uma análise do conhecimento.- Rio de Janeiro, Contraponto,1996.

BAESSE, Débora. **Cadê o Boi de Orquestra?** (Boletim da Comissão Maranhense de Folclore) nº 32 – AGOSTO 2005

BECKER, Howard Saul. **Arte e Artesanato.** In: *Mundos da Arte.* Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

BECKER, Howard Sau **“Arte como ação coletiva”** In: *Uma teoria da ação coletiva.* Rio de Janeiro, Zahar,1977

BLASS, Leila Maria da Silva. **São dois pra lá, dois pra cá: diálogos entre técnicos e artistas** In: Trabalho Artístico e técnico na indústria cultural. Observatório Itaú Cultural, 2016. Disponível em: http://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/2017/01/Trabalho_Artistico_e_Tecnico_na_Industria_Cultural-Itaú_Cultural.pdf. Acesso em: 15/04/2018

BOURDIEU, Pierre. **A economia das práticas**. In: A Distingção: critica social do julgamento. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Ezusk, 2008

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. DIFEL/Bertrand Brasil, Lisboa/Rio de Janeiro, 1989

BRANDÃO, Luisa Sopas Rocha, **Processos criativos, técnicas e linguagens usadas na produção artesanal da manifestação cultural do Bumba meu boi no Maranhão /Dissertação** (Mestrado – Área de Concentração: Design e. Arquitetura) São Paulo, 2016. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16134/tde-16022017-100412/publico/luisasopasrev.pdf>. Acesso em: 15/04/2018

BRITO, Fabia Holanda de. **Do Maranhão para o mundo – o Bumba Meu Boi de orquestra: tradição, cultura popular e turismo no brincar do Brilho da Ilha** Dissertação (mestrado) - Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais, 2016. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/16917/disserta%C3%A7%C3%A3o%20mestrado.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 20/03/2019

BURAWOY, Michael. **Marxismo sociológico**. São Paulo. Ed. Alameda, 2014.

BURKE, Peter. **Cultura Popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800**. São Paulo: Companhia das letras, 2010.

CANCLINI, Nestor Garcia. **As Culturas Populares no Capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 2008.

CARDOSO, Rosiane. **Arte, Apropriação e Hibridismo nos Rosários do Tambor de Mina do Maranhão: uma análise de ressignificações simbólicas da Arte Afro brasileira**. (s/d). Disponível em: file:///C:/Users/rcf_o_000/Downloads/187-399-1-SM.pdf. Acesso em: 20/03/2020.

CARDOSO, Leticia Conceição Martins. **As mediações no Bumba meu boi do Maranhão**. 2016. Tese (doutorado em Comunicação)- Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016. Disponível em: file:///C:/Users/rcf_o_000/Downloads/000478749-Texto+Completo-0.pdf. Acesso em: 20/04/2018

CARDOSO, Leticia Conceição Martins. **De marginal a oficial: a fabricação do bumba-meu-boi como símbolo de identidade do Estado do Maranhão**. XIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, Maceió, 2011. Disponível em: <http://intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2011/resumos/R28-0633-1.pdf>. Acesso em: 23/05/2020

CARDOSO, Leticia Conceição Martins. **Processos de construção do imaginário no bumba meu boi do Maranhão**. ALCEU, v. 16, n.31, 2015. Disponível em: <http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/alceu%2031%20pp%20114-130.pdf>. Acesso em: 23/05/2018

CARDOSO, Leticia Conceição Martins. **Teatro do Poder: cultura e política no Maranhão**. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), Universidade Federal do Maranhão. São Luís, 2006. Disponível em: <https://tedebc.ufma.br/jspui/handle/tede/612?locale=en>. Acesso em: 23/05/2018

CARVALHO, Karoliny Diniz. et al. **Os Barracões de Bumba Meu Boi: Roteiros de Interpretação da Herança Patrimonial Em São Luís-MA**. In: V ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, Salvador, 2009. (Anais). Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecult2009/19313.pdf>. Acesso em: 20/05/2019

CARVALHO, Daniel Cunha de. **Aqui meu boi vai urrar! Uma leitura espacial do Bumba meu boi da cidade de São Luís**. Dissertação (Mestrado em Geografia). Programa de Pós-Graduação Em Geografia. Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2009. Disponível em: <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp132933.pdf>. Acesso em: 24/06/2018

CARVALHO, Maria Michol Pinho de. **Matracas que desafiam o tempo: é o Bumba-Boi do Maranhão, um estudo da tradição/modernidade na cultura popular**. São Luís, s.n.1995

CASCUDO, Luiz da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1993

CATTENACI, Vivian. **Cultura Popular: entre a tradição e as transformações**. Perspec. Vol.15 no.2 São Paulo, 2001. Disponível em:

https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88392001000200005. Acesso em: 23/05/2018

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **Tema e variantes do mito: sobre a morte e a ressurreição do boi**. Mana.V.12. n.1.pp 69-104, 2006. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132006000100003&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 23/05/2018

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **Cultura Popular e Sensibilidade Romântica: as danças dramáticas de Mário de Andrade**. Revista Brasileira de Ciências Sociais. Vol. 19 nº. 54, 2004. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v19n54/a04v1954.pdf>. Acesso em: 23/05/2018

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **O Boi Bumbá de Parintins, Amazonas: breve história e etnografia da festa**. História, Ciências e Saúde-Manguinhos (online) V.6,Rio de Janeiro, 2000. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/hcsm/v6s0/v6s0a11.pdf>. Acesso em: 15/04/2018

CHAVES, Janete Rodrigues de Vasconcelos. **Projeto Do Maracanã, discurso à prática da sustentabilidade: estudo da percepção dos agentes ambientais e o reflexo do desenvolvimento das ações no meio ambiente, no lazer e na qualidade de Vida**. Dissertação(Mestrado em Saúde e Ambiente). Universidade Federal do Maranhão,2007

CIRLOT,Juan Eduardo. **Dicionário de Símbolos**.Nueva Colección Labor – Barcelona,1978

COELHO, Leudson da Silva. et al. **Bumba meu boi: manifestação cultural do estado do Maranhão como produto Folkmidático**. Revista Temática. v.11, n.4, 2015 – NAMID/UFPB. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/tematica/issue/view/1574>. Acesso em: 22/05/2018

CUCHE, Denys. **O Conceito de Cultura nas Ciências Sociais**. 2 ed. EDUSC, Bauru, 2002.

CUTRIM,Laiana Lindoso Barros. **Brincando Cacuriá**. XXIX Simpósio Nacional de História, 2007.. Disponível em:https://www.snh2017.anpuh.org/resources/anais/54/1502847297_ARQUIVO_BRINCANDOCACURIA-CANTIGASDECAIXEIRASEMSALADEAULA.pdf .Acesso em: 23/05/2020

DINIZ, Leudjane Michelle Viegas. Criminalidade e resistência escrava em São Luís (1860-1880). Revista Outros Tempos, n5.v.2, 2005. Disponível em: <https://www.outrostempos.uema.br/volume02/vol02art10.pdf> . Acesso em: 22/02/2018

DOMINGUES, Petrônio. **Cultura popular: as construções de um conceito na produção historiográfica**. História, v.30, n.2, p. 401-419, São Paulo, 2011. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-90742011000200019&script=sci_abstract&tlng=pt. Acesso em: 12/01/2019

DURKHEIM, Êmile. **Da divisão do trabalho social**, 2 ed. Martins Fontes, São Paulo, 1995.

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. 2. Ed. Editora UNESP, São Paulo, 2011.

ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**, 2.ed. Editora Perspectiva, São Paulo, 2010

ELIAS, Norbert. **A Sociedade dos indivíduos**. Editora Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 1994.

FACCIN, Milton Julio. **Narrativas da cidade: perspectivas multidisciplinares sobre a urbe contemporânea**. 1 ed. Editora E-papers, Rio de Janeiro, 2013

FRANÇA, Jeová Silva e SALES, Aricelia Cantanhede. **Lira Jovem, a nova geração de cantadores de bumba meu boi do maranhão: bumba meu boi sotaque costa de mão São Luís**. 360º Gráfica e Editora, São Luís, 2007

FERREIRA, Maria Nazareth . **Comunicação, Resistência e Cidadania: as festas populares**. Comunicação e Informação, V 9, nº 1, São Paulo, 2006. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/ci/article/view/22807>. Acesso em: 25/04/2019

FERRETI, Mundicarmo. **Encantados e Encantaria no Folclore Brasileiro. Apresentado no VI Seminário de Ações Integradas em Folclore**. São Paulo, 2008. Disponível em: <https://repositorio.ufma.br/jspui/bitstream/1/198/1/Encantados%20e%20encantarias.pdf>. Acesso em: 13/05/2020

FERRETI, Mundicarmo. **Repensando o Turco no Tambor de Mina, Afro-Ásia**, v.1, n.15, Salvador, 2007 Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/20834/13435> . Acesso em: 12/05/2020

FERRETI, Sérgio. **O Bumba Meu Boi e a religiosidade no Maranhão**. In: CUNHA, Ana Stela de Almeida. Boi de Zabumba é a nossa tradição. SETAGRAF, São Luís, 2011

FERRETI, Sérgio Figueiredo. **Comida ritual em festas de Tambor de Mina no Maranhão .Dossiê: Religião e Cultura**. Vol. 9, n.21, 2011. Disponível em:[file:///C:/Users/rcf_o_000/Downloads/Dialnet-ComidaRitualEmFestasDeTamborDeMinaNoMaranhao-3741063%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/rcf_o_000/Downloads/Dialnet-ComidaRitualEmFestasDeTamborDeMinaNoMaranhao-3741063%20(2).pdf). Acesso em: 23/05/2020

FERRETI, Sérgio. **Perfil Popular: Abel Teixeira e as caretas de cazumba**. Comissão Maranhense de Folclore, 2015

FERRETI, Sérgio. **Encantaria Maranhense de Dom Sebastião**. Revista Lusofona de Estudos Culturais. Vol 1. n.1,2013. Disponível em:<https://docero.com.br/doc/nexesev>. Acesso em: 23/04/2019

GEERTZ, Clifford. **A arte como sistema cultural**. In: O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa. 10. Ed. Petrópolis: Vozes, 2008

GEERTZ, Cliford. **Religião Como Sistema Cultural**. In A Interpretação das Culturas. LTC Editora, Rio de Janeiro, 1989

GIDDENS, Anthony. **A constituição da sociedade**. 2. Ed. Martins Fontes, São Paulo, 2003.

GODOY, Arilda Schmidt. **Introdução à pesquisa qualitativa e suas possibilidades**. RAE – Revista de Administração de Empresas, v.35,n.2, São Paulo, 1995. Disponível em:<https://www.scielo.br/pdf/rae/v35n2/a08v35n2.pdf>. Acesso em: 25/04/2019

GOLDENBERG, M. **A arte de pesquisar**. Rio de Janeiro: Record, 1997.

GRILO, André. **Trabalho, Cultura e produção cultural: notas para uma sociologia do trabalho com arte e cultura no Brasil**. Revista de Ciências Sociais. V.53,n.3,2017. Disponível em:http://revistas.unisinos.br/index.php/ciencias_sociais/article/viewFile/csu.2017.53.3.03/6443 . Acesso em: 23/04/2018

HARTMAN, Luciana. **Cacuriá: dinâmica de uma tradição dançada**. VI Congresso de Pesquisa e Pós Graduação de Arte Cênicas.Universidade de Brasília,2010.

IPHAN. **Dossiê do registro do Complexo Cultural do Bumba meu boi do Maranhão, 2011**. Disponível

em:[http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinde/arquivos/Dossie_bumba_meu_boi\(1\).pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinde/arquivos/Dossie_bumba_meu_boi(1).pdf) . Acesso em: 20/04/2018

KELLER, Paulo Fernandes. **Trabalho artesanal e cooperado: realidades, mudanças e desafios**. Sociedade e Cultura, Goiânia, v. 14, n. 1, p. 29-40, jan./jun. 2011. Disponível

em:https://www.researchgate.net/publication/266488079_Trabalho_artesanal_e_cooperado_realidades_mudancas_e_desafios . Acesso em: 30/05/2017

LE GOFF, Jaques. **História e memória** . Editora da UNICAMP, Campinas, 1990.

LIMA, Ricardo Gomes. **Artesanato e arte popular: duas faces de uma mesma moeda?** Texto preparado, em primeira versão sob o título “Engenho e arte”, para o Programa Um Salto para o Futuro, da TVE do Rio de Janeiro. Disponível em: http://www.cnfcp.gov.br/pdf/Artesanato/Artesanato_e_Arte_Pop/CNFCP_Artesanato_Arte_Popular_Gomes_Lima.pdf. Acesso em: 30/05/2017

LIMA, Ricardo Gomes. **Artesanato em debate**. Entrevistador: Paulo KELLER. Revista Pós Ciências Sociais. São Luís: Universidade Federal do Maranhão, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, v. 8, n. 15, 2011. Disponível em: <http://www.periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/rpcsoc/article/view/593>. Acesso em: 20/05/2018

MAGALHÃES, Celso de. **A Poesia popular brasileira**. Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, 1973

MARANHÃO, Secretaria de Estado da Cultura. Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho. **Memória de Velhos**. Depoimentos: uma contribuição à memória oral da cultura popular maranhense. LITHOGRAF, São Luís, 1997

MARTINS, Arinaldo. **Os produtores Intelectuais do Bumba meu boi**. Boletim da Comissão Maranhense de Folclore. Agosto, 2006.

MARQUES, Heitor Romero et all. **Metodologia da pesquisa e do trabalho científico. 2ª ed**, UCDB, Campo Grande, 2006

MATOS, Elisene Castro. **Caretas de Cazumba no Bumba-meu-boi do Maranhão**. Revista Pós Ciências Sociais. v. 6 n. 12 São Luis, 2010. Disponível em:http://www.ppgcsoc.ufma.br/index.php?option=com_content&view=article&id=378&Itemid=114 . Acesso em: 15/03/2019

MENDES, Márcia Teresa. **Humberto Barbosa Mendes** (Humberto do Maracanã). In: Perfis da Cultura popular: mestres, pesquisadores e incentivadores da cultura popular maranhense. São Luís: Comissão Maranhense de Folclore, São Luís, 2015

MILLS, Charles Wright. **Sobre o artesanato intelectual e outros ensaios**. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 2009

MINAYO, Maria Cecília de Sousa. **O desafio do conhecimento: pesquisa qualitativa**. 10. ed. Hucitec, São Paulo, 2007.

MONTELLO, Josué. **Os tambores de São Luís**. Rio de Janeiro: Liv. José Olympio Editora, 1981.

MOURA, Regina. **Sobre a indumentária na festa popular: imagens, signos e fantasias**. Textos escolhidos de cultura e arte popular, v.7, n.1,p.101-108, maio de 2010.

NORA, Pierre. **Entre memória e história: a problemática dos lugares**. Projeto História. São Paulo: PUC-SP. N° 10, 1993. Disponível em:<http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101/> . Acesso em:20/03/2019

NORONHA, Raquel Gomes. **Identidade é valor: as cadeias produtivas do artesanato em Alcântara**. EDUFMA, São Luís, 2001.

OLIVEIRA, Christian Dennys Monteiro de. **Festas Populares Religiosas e suas dinâmicas sociais**. Mercator. v.06,n.11,2007. Disponível em: file:///C:/Users/rcf_o_000/Downloads/54-1-149-1-10-20081115%20(1).pdf. Acesso em: 20/05/2018

OLIVEIRA, Victor Hugo Neves de. **O Corpo da fé: estudos sobre o sagrado e o profano**. Revista Nures, v.08,n.20,2012. Disponível em: file:///C:/Users/rcf_o_000/Downloads/15238-36975-1-SM.pdf. Acesso em: 20/05/2018

PADILHA, Antonio Francisco de Sales. **A construção ilusória da realidade: ressignificação e recontextualização do bumba meu boi do Maranhão partir da música**. EDUFMA, São Luís, 2019

PAPETE. **Os senhores cantadores, Amos e Poetas do Bumba Meu Boi**. Ipsis Gráfica e Editora, São Luís, 2015

PAUGAM, Serge. “Escolha e limites do modo de objetivação”. In: Paugam, Serge. **A pesquisa sociológica**. Vozes, São Paulo, 2015

PEREIRA, José Carlos da Costa. **Artesanato: definições, evolução e ação**. Ministério do Trabalho; o programa nacional de desenvolvimento do artesanato. MTB, 153 p. Brasília, 1979. Disponível em: <https://searchworks.stanford.edu/view/1515841>. Acesso em: 13/05/2018

PEREIRA, Luís Cláudio Santana. **Boi Brilho da Terra: as estratégias do grupo no contexto do discurso tradição/modernidade**. Boletim da Comissão Maranhense de Folclore, N° 54

RAMOS, Ieda Cristina Alves, et al. Estrutura do Projeto de Pesquisa. Cesa- dufs, v12, n.2, 2009. Disponível em: https://www.cesadufs.com.br/ORBI/public/uploadCatalogo/11321018082016Pratica_de_Pesquisa_I_Aula_4.pdf. Acesso em: 20/05/2017

RUBIM, Linda. **A produção Cultural**. EDUFBA, Salvador, 2005

SALES, José das Candeias. **O touro na mitologia egípcia: Ápis, cerimônias, insígnias e epítetos reais**. Repositório da Universidade Aberta do Brasil. Editora Cordeiro, 2016

SANCHES, Abmalena; SANDRONI, Carlos. **O Universo do Boi da Ilha: um olhar sobre o bumba meu boi em São Luís do Maranhão** Dissertação. (Mestrado em Antropologia). Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2003.

SANCHES, Abmalena Santos. **Os “gigantes” e o Bumba meu boi**- Boletim da Comissão de Folclore Maranhense, 2008

SANTOS, Adriana Monteiro. **O Cotidiano da Resistência Escrava: São Luís do MA (década de 1830)**. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal do Maranhão, 2015

SANTOS, Inês Maria Meneses dos. **A Etapa de Análise no Método História de Vida**. Texto Contexto, v.17, n.4, Florianópolis, 2008. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/tce/v17n4/12.pdf>. Acesso em: 20/05/2018

SANTOS, Luciano dos. **Sociologia do trabalho**. Inhumas: IFG, Santa Maria, 2012. Disponível em: https://www.ufsm.br/unidades-universitarias/ctism/cte/wp-content/uploads/sites/413/2018/12/10_sociologia_trabalho.pdf. Acesso em: 15/02/2018

SATURI, Luis Afonso. **A Sociologia da Arte, principais abordagens teóricas e metodológicas**. Revista eletrônica de investigação filosófica, científica e tecnológi-

ca, v.1,n.1, 2015. Disponível em:https://www.academia.edu/12544745/A_Sociologia_da_Arte_principais_abordagens_te%C3%B3ricas_e_metodol%C3%B3gicas; Acesso em: 15/02/2018

SEBRAE, Artes nas Mãos – **Mestres Artesãos Maranhenses**. SEBRAE Maranhão, São Luís, 2007

SENNETT, Richard. **O Artífice**. Rio de Janeiro: Record, 2009

SEGNINI, Liliana Rolfsen Petrilli. **Arte, Políticas Públicas e Mercado de Trabalho**. In: Simposio Internacional Processo Civilizador. Buenos Aires, 2008. Disponível em: <http://www.uel.br/grupo-estudo/processoscivilizadores/portugues/sites/anais/anais11/artigos/57%20-%20Segnini.pdf>. Acesso em: 12/04/2020

SILVA, Marcelo Corrêa dá. **História do Povoamento Bovino no Brasi Central**. Revista UFG. V.1, n.13, Editora SENAC, São Paulo, 2006. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/revistaufg/article/view/48451/23779>. Acesso em: 15/02/2018

SILVEIRA, Denise Tolfo. **A pesquisa científica. Métodos de Pesquisa**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009

TEIXEIRA, Heraldo Marconi da Costa. **Festa Do Bumba Meu Boi Da Maioba Na Configuração Do EstiloDe Vida E Lazer**. Dissertação. (Mestrado em Pedagogia). Universidade Estadual de São Paulo, Rio Claro, 2008. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/96054/teixeira_hmc_me_rcla.pdf?sequence=1. Acesso em: 15/03/2018

VIEIRA, Geruza Silva de Oliveira. **Artesanato: Identidade e Trabalho**. Tese (Doutorado em Ciências Sociais), Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2014

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992.

ZOLBERG, Vera Lenchner. **Para uma sociologia das artes**-Editora São Paulo, São Paulo, 2006.

ANEXOS

ANEXO 1: toadas transcritas do CD " Firmeza de São João-2018"

GUARNICE SOMBRA DA PALMEIRA- RIBINHA

Eu visitei a ilha inteira

Convidei meu povo de novo para a sombra da palmeira

Pra mostrar sem medo que nosso Maracanã

Ainda tem o peso do guriatã

Gosto diferente, cada um tem o seu

Invejoso quer mas o que é meu não pode ter

Ser competente, é um dom que deus me deu

Melhor do que eu, eu quero ver quem vem fazer

Despeito é despeitado

Meu escudo é minha fé

Meu resultado é vencer

Em 2018 o maracanã vai Guarnecer

LÁ VAI FIRMEZA DE SÃO JOÃO- RIBINHA

*Lá vai meu touro pra acabar com o despeitado,
é agora que vou te mostrar que o meu boi não é cansado*

Sua bagunça apaisana só é grande de mais

Quando vai fazer arrastão ou ensaio arrendado

Pensar que engana, o povão nos arraiais

226

Ninguém quer mais ver esse teu bezerro desmamado

*Maracanã não vai cair, não cansa não
Vou levando por cima de ti, firmeza de são João
Maracanã, não vai cair, não cansa não
Vou levando por cima de ti, firmeza de são João*

CHEGADA- CHEGOU MARACANÃ PRA VC VER - Ribinha

*Chegou Maracanã pra você ver
Que só ele é de ouro
E foi feito pra você
Todos os estados estudam nossa história
E cantam nossas toadas também
Meu batalhão é pesado
Onde chega é respeitado pelo nome que ele tem*

*PRA ALDEIA DE TUPINAMBÁ/Humberto Filho
Apontou no Mar, marinheiro navega de lá pra cá
Apontou no Mar, marinheiro navega de lá pra cá
Vem e traz o povo do fundo, pra vadiar
Princesa Menina e Iemanjá
Salve Oxossi, Xangó, Exu e Oxalá
Segue o fundo do tambor
Pra aldeia de Tupinambá*

MARACANÃ CELEIRO DE TOADAS / Ribinha

*Maracanã celeiro de toada
Escola de cantador
Melodia diferenciada
Maracanã celeiro de toada
Escola de cantador*

Melodia diferencia

*É mais quem quer, imitar o rei
É assumir o legado que ele me entregou
Tem que respeitar, eu não estou aqui atoa
Enquanto eu cantar , tu nunca vai usar coroa*

SEREIA LINDA DE CUMÃ- Humberto Filho

*Serei linda de Cumã
Não vai esquecer Maracanã
Sereia linda de Cumã
Não vai esquecer Maracanã
Vem ver o meu touro brincar
Fazendo poeira no chão
Em Itapecurumin ainda é teu meu batalhão*

PESO DO MEU MARACÁ

*Maracanã , tu sempre foi respeitado,
Tua cultura, o Brasil conhece (2x)
Teu batalhão de ouro sempre foi o peso do meu Maracá
Levanta a poeira, onde brinca meu boi*

PASSARO BRANCO / Ribinha

*Pássaro branco
É tão bonito
Quando vai voando sobre o verde do mar
Pássaro branco
É tão bonito
Quando vai voando sobre o verde do mar
Banzeiro grande se espalha na areia*

*Trazendo a pena vermelha daquele lindo guará
é boi*

PRA DEUS TODO MUNDO E PRIMEIRO / Humberto in memoriam

Pra Deus todo mundo é primeiro

Jesus cristo primeiro

São João primeiro

E o meu terreiro é primeiro

Pra Deus todo mundo é primeiro

Jesus cristo primeiro

São João primeiro

E o meu terreiro é primeiro

Do egoísmo, a falsidade sorri

Acima de deus não tem

Abaixo não vai existir

é Boi

NETO DO GURIATÃ- Emmanuel Victor

Tem um comentário, na ilha pra todo lado

Que o neto do guriatã, agora está no reinado

Tem um comentário na ilha pra todo lado

Que o neto do guriatã agora está no reinado

Maracá tá firme

Levantei bandeira

São João mandou

Eu vim pra sombra da palmeira

EU NAO VOU RESPONDER MAIS NADA / Ribinha

Eu não vou responder mais nada

*Dessas tolices que vocês chamam de toada
Cantador que não tem nome
Que ninguém conhece
Quer me ver respondendo pra ele
Pra ver se na mídia ele aparece*

SÃO LUÍS MINHA ILHA / Ribinha

Como é linda

A minha ilha São Luiz do Maranhão

Terra onde eu nasci

Eu fiz esse canto pra ti porque me deste inspiração

Como é linda a minha ilha São Luiz do Maranhão

Terra onde eu nasci

Eu fiz esse canto pra ti porque me deste inspiração

Capital querida da terra das palmeiras

E a primeira está em Maracanã, onde cantava o Guriatã

Um lindo canto e gentil, enriquecendo teu nome por todo Brasil

Tua cultura em poemas em cores do planeta é a mais popular

Praias e sabores e uma arquitetura singular

Tu és a ilha mais bela do mundo

Tem mais três lindas cidades cercadas pelo mar

A grande raposa e Paço do Limiar e a balneária São Jose de Ribamar

A tua história toda é contada por grandes compositores e escritores dessa nação

Ilha do amor

Ilha encantada

Tu és minha amada São Luis do Maranhão

São Luiz minha ilha

Como é bom cantar pra ti

Apreciando a baía de São Marcos ao It aqui

*Vista da praia da Ponta d'areia
De lá se ouve o lindo canto da sereia
é boi*

Anexo 2: ônibus do Boi de Maracanã a caminho do Festival BR (2019)



Anexo 3: Entrevistana sede do Boi de Maracanã



Anexo 4: Apresentação do Boi de Maracanã no CEPRAMA (MA)- 2019



Anexo 4: Morte do Boi de Maracanã



Anexo 5: Bordado do Boi de Maracanã com detalhes de flores e estrelas



Anexo 6: Apresentação do Boi de Maracanã no SEPRAMA

