

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS
MESTRADO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

**A “FABRICAÇÃO” DO BUMBA MEU BOI:
Imagens herdadas e conjunturas no ciclo ritual dos *brincantes* da Floresta**

Hamilton Lima Oliveira Filho

São Luís
2012

Oliveira Filho, Hamilton Lima.

A “fabricação” do bumba meu boi: imagens herdadas e conjunturas no ciclo ritual dos brincantes da Floresta / Hamilton Lima Oliveira Filho. – São Luís, 2012.

125 f.

Orientadora: Elizabeth Maria Beserra Coelho
Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais,
Centro de Ciências Humanas, Universidade Federal do Maranhão, São Luís,
2012.

1.Bumba meu boi da Floresta. 2.Ciclo ritual. 3.Símbolos. I.Coelho,
Elizabeth Maria Beserra. II.Título

HAMILTON LIMA OLIVEIRA FILHO

**A “FABRICAÇÃO” DO BUMBA MEU BOI:
Imagens herdadas e conjunturas no ciclo ritual dos *brincantes* da Floresta**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, da Universidade Federal do Maranhão, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Ciências Sociais. Orientadora: Professora Doutora Elizabeth Maria Beserra Coelho

Aprovada em: 20 de abril de 2012

BANCA EXAMINADORA

Professora Doutora Elizabeth Maria Beserra Coelho
Universidade Federal do Maranhão
(orientadora)

Professor Doutor Sérgio Figueiredo Ferretti
Universidade Federal do Maranhão
(co-orientador)

Professor Doutora Madian de Jesus Frazão Pereira
Universidade Federal do Maranhão

São Luís
2012

Para Emília

.

AGRADECIMENTOS

À professora Elizabeth Coelho, por ter se dedicado com carinho a este trabalho e pela reflexão criativa compartilhada.

Ao professor Sérgio Ferretti, um agradecimento especial por sua generosidade em todos os momentos, e por me apresentar a obra de Victor Turner, orientando meus primeiros passos.

À professora Madian Pereira, por dedicar parte do seu tempo a me ouvir, pela orientação na elaboração do projeto de pesquisa e por me ajudar a construir uma nova oportunidade no mestrado.

Ao professor Igor Grill, pela atenção e pelos debates.

Aos professores e professoras do programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da UFMA, por me concederem essa oportunidade.

A Apolônio, Nadir, Talyene, Magno, Tânia e toda a turma do Boi da Floresta, pela acolhida e pelo apoio à pesquisa.

A Juliana, pelas pontes, pelo foco, pelo cuidado e pela cumplicidade.

A Moana, pela cortesia nos rápidos momentos em que pudemos compartilhar nossas impressões.

A Raquel Noronha, que me ajudou a dar o pontapé inicial em todo esse processo, mas não avisou que o jogo ia ser tão difícil.

A Emília, minha *cazumbinha*, por me acompanhar nos melhores momentos, “vestindo roupa de pesquisadora”.

“Quem brinca nessa boiada
Brinca e se sente feliz
Esse touro não é meu
Também não foi eu quem fiz
Ele é um cartão de visita
Da ilha de São Luís
Isto não é eu quem quero
O povo é quem diz”
(Boa noite sistência, de Felipe Pezinho)

RESUMO

Estudo sobre a *fabricação* do Bumba meu Boi da Floresta, na cidade de São Luís, estado do Maranhão, Brasil, tomando como referência aspectos do seu ciclo ritual, que inclui atividades como *batizado* e *morte do boi*. Toma por base teórica as elaborações de Victor Turner, Peter Burke e Pierre Bourdieu para analisar como os *brincantes* atuam, em conjunturas específicas, utilizando referências de uma *tradição* construída na relação com diversos agentes sociais e que traz, para o presente, legados como as regras de nomeação do *boi* e de estruturação do chamado *auto*. Analisa como, a partir do seu ciclo ritual, os *brincantes* buscam manifestar e fazer prevalecer seus interesses enquanto participam da construção simbólica do Bumba meu Boi no Maranhão.

Palavras-chave: Bumba meu Boi da Floresta; ciclo ritual; símbolos.

ABSTRACT

Study on Bumba meu Boi production, in the city of São Luís, state of the Maranhão, Brazil, taking as reference aspects of your cycle ritual, that includes activities as *batizado* and *morte do boi*. Take it for theoretical base the elaborations of Victor Turner, Peter Burke and Pierre Bourdieu to analyze as *brincantes* act, in specific conjunctures, using references of a tradition built in the relation with several social agents and that brings, for the present, legacies as the *boi* nomination rules and of called *auto do boi* structuring. It analyzes as, from your cycle ritual, *brincantes* seek to manifest and to do prevail their interests while they take part in the Bumba meu Boi symbolic construction.

Key-words: Bumba meu Boi da Floresta; ritual cycle; symbols.

LISTA DE SIGLAS

BNB – Banco do Nordeste do Brasil

CCPDVF – Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho

CMF – Comissão Maranhense de Folclore

CNBB – Conferência Nacional dos Bispos do Brasil

CNFCP – Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular

CRS – Catholic Relief Services

ECOSOL – Economia Solidária

EMBRATUR – Empresa Brasileira de Turismo

IFMA - Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

MARATUR – Empresa Maranhense de Turismo

MINC – Ministério da Cultura

SEBRAE - Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas

SECMA – Secretaria de Estado da Cultura do Maranhão

UFMA – Universidade Federal do Maranhão

UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura

ONU - Organização das Nações Unidas

TAA – Teatro Artur Azevedo

LISTA DE FIGURAS

Figura 01: Turistas observam o personagem *boi* durante apresentação pública do Boi da Floresta. Realizada na praça D. Pedro II, importante ponto turístico de São Luís e endereço das sedes dos poderes executivos municipais e estaduais, da justiça estadual e da igreja da Sé católica. O *couro* bordado que veste o *boi* é de uma temporada anterior. (p. 25)

Figura 02: a personagem *Catirina* (à direita, primeiro plano) conduz o *boi* até os espectadores para que fotografem seu *couro* bordado. Apreciar e registrar as imagens bordadas no *couro* tornou-se um dos atrativos na performance dessas *brincadeiras*.. (p. 25)

Figura 03: *couro* bordado. Acervo do Boi da Floresta, década de 1990. As imagens ilustram as sedes da Prefeitura Municipal de São Luís (A) e o Governo do Estado do Maranhão (B) (p. 26)

Figura 04: Apolônio prepara-se para apresentação, com apoio de outros *brincantes*. Em primeiro plano, o *boi*. Ao fundo, Apolônio já com parte da indumentária de *amo do boi*. (p. 31)

Figura 05: Apolônio, à esquerda, de camisa rosa e chapéu, assistiu à apresentação de sua *brincadeira*, em 10 de julho de 2009, na praça Maria Aragão, em São Luís. (p. 31)

Figura 06: os irmãos André (esquerda) e Afonso, no ateliê de Tânia, bordando o *couro* encomendado pelo Bumba meu Boi de Axixá. (p. 78)

Figura 07: Colocação de tecido no bastidor para a realização do bordado. (p. 79)

Figura 08: bordadeiros e bordadeiras em atividade no barracão. (p. 79)

Figura 09: Gleiciane e Keitiane (*índias*) bordam a *testeira* de João Sá Viana em uma tarde no barracão do Boi da Floresta, local onde aprendem um novo ofício e compartilham a experiência de *brincar* Bumba meu Boi. (p. 82)

Figura 10: Sá Viana com seu novo chapéu. O símbolo da comunhão no centro (p. 83)

Figura 11: *Catirina* (de vestido azul florido) caminha em direção à roda de *brincantes* durante apresentação em frente aos palácios da prefeitura (ao fundo à direita) e do governo do estado (ao fundo à esquerda). Comemoração do Ano da França no Brasil. (p. 91)

Figura 12: Roseana Sarney no *couro*, com a pomba, Jesus e São João, na cena do batismo. Em 2006. *Brincantes* queriam consagrá-la no comando do governo do estado. (p. 91)

Figura 13: as imagens no *couro*: ícones arquitetônicos como troféus políticos. (p. 92)

Figura 14: *Paz do Brasil*, com seu novo *couro*, em frente ao altar a São João. (p. 98)

Figura 15: cinegrafista operando com auxílio de grua. Transmissão ao vivo, a partir de um *arraial* em São Luís, durante apresentação do Boi da Floresta. (p. 105)

Figura 16: uso da *perspectiva* e variedade nos *valores* de cor. Imagem do lado direito do *couro* do ano de 2008, com a ponte José Sarney sobre o rio Anil. A mudança no uso dos elementos da linguagem visual ampliaram as possibilidades técnicas e temáticas de elaboração de alegorias. (p. 107)

Figura 17: lado esquerdo de *Couro* da década de 1990, com a fachada do Palácio dos Leões, sede do Governo do Maranhão. Composição sem *perspectiva*. (p. 107)

Figura 18: Adeilson (*cacique*) conclui a fixação do cartaz. Compartilhando tarefas. (p. 111)

Figura 19: Anastácio após preparar seus paramentos de *baiante*. Encontro para *brincar*. (p. 116)

Figura 20: gerações de *brincantes* construindo a memória da *brincadeira*. Sentado, de bermuda cinza, Nonato lançava os desafios. (p. 116)

Figura 21: Apolônio e Sá Viana cantam juntos: “Boi urrou na Floresta”. (p. 119)

SUMÁRIO

LISTA DE SIGLAS	09
LISTA DE FIGURAS	10
1 INTRODUÇÃO	12
1.1 Adentrando o universo do Bumba meu Boi	16
1.2 Aproximação ao Boi da Floresta	20
2 “ELE NASCEU NA FLORESTA... FOI MELÔNIO QUEM CRIOU”: ritos de instituição e narrativas do Bumba meu Boi na Floresta	32
2.1 Dando nome ao <i>boi</i>: a instituição de <i>Paz do Brasil</i>	40
2.2 Memória de encenações e narrativas no Boi da Floresta	52
3 “VAQUEIRADA O BOI URROU”	71
3.1 Preparando a “ressurreição”	75
3.2 <i>Ensaios</i>: ajustando a <i>brincadeira</i>	84
3.2.1 Mobilizando recursos	86
3.3 Consagrando um “novo” <i>boi</i>: o <i>batizado</i>	95
3.4 O brilho do <i>boi</i> na noite de São Luís	104
3.5 <i>Morte do boi</i>: de volta ao barracão	108
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	120
REFERÊNCIAS	122

1 INTRODUÇÃO

Nesta dissertação, apresento os resultados de uma pesquisa realizada, no início da década de 2010, junto aos agentes sociais que integram o Boi da Floresta, na cidade de São Luís, capital do estado do Maranhão, no nordeste do Brasil. O Boi da Floresta é um Bumba meu Boi, que pode ser descrito como um conjunto de atividades rituais realizadas por esses agentes e que incluem cultos a divindades, expressões musicais, danças, dramatizações encenadas e caracterizações visuais de seus personagens e alegorias. É um tipo de manifestação social de reconhecida importância em todo o Brasil, ocorrendo em diversas partes do seu território, e que assume características peculiares na prática dos agentes sociais com os quais foi realizada esta pesquisa. Em outros lugares ocorrem manifestações semelhantes às existentes no Maranhão, recebendo ou não a mesma designação¹.

Na pesquisa realizada, busquei compreender como, por meio dos mecanismos dessas atividades rituais, esses agentes sociais, doravante chamados de *brincantes*, buscam expressar e fazer prevalecer seus interesses, enquanto participam de uma *brincadeira* de Bumba meu Boi em São Luís, influenciando em novas configurações sociais em torno dessa manifestação. Busquei entender como alguns *brincantes* do Boi da Floresta atuam, em determinada conjuntura, para criar e transformar sua *brincadeira* de Bumba meu Boi, utilizando as referências de uma *tradição* construída na relação com diversos agentes sociais e que traz, para o presente, legados como as regras de nomeação do personagem *boi* e a realização de encenações. Busquei compreender também algumas estratégias e objetivos dos *brincantes* ao acionar esses legados.

*Brincadeira e brincante*² são termos utilizados pelos agentes sociais que realizam o Bumba meu Boi para designar, respectivamente, um coletivo ou agrupamento social organizado de Bumba meu Boi e o agente social que o integra – remetendo-se à ação de *brincar*, que equivale a fazer, executar, produzir e celebrar a *brincadeira* em seus ambientes ritualísticos próprios.

¹Na Zona da Mata do estado de Pernambuco, nordeste do Brasil, ocorre o emprego do termo *Cavalo-Marinho*, por parte de agentes sociais para designar manifestação similar ao Bumba meu Boi. No estado do Pará, norte do país, *Boi Bumbá* é termo que designa outra manifestação com algumas semelhanças.

²O emprego desses termos ocorre entre os próprios *brincantes* e é largamente encontrado nas produções acadêmicas sobre o assunto, sempre referido como categoria nativa, mas de uso amplamente conhecido. Seu uso não se restringe ao Maranhão, podendo ser encontrado em muitos outros lugares do Brasil. Para uma visão ampla sobre os contextos dessas manifestações ver Ferretti (2009).

Com base nos dados públicos disponíveis no período da realização dos levantamentos desta pesquisa, dados frequentemente atualizados e divulgados por órgãos do poder público, pode-se dizer que existiam à época, em São Luís, em torno de 200 (duzentas) *brincadeiras* de Bumba meu Boi. Não havia como garantir a precisão numérica em função da possibilidade de aparecimento de novas *brincadeiras* e do desaparecimento de algumas.

No Boi da Floresta, naquele período, uma grande parte dos integrantes vivia na localidade de mesmo nome, Floresta, onde está a sede da *brincadeira*. O nome da *brincadeira* deriva do nome dessa localidade que faz parte de uma grande área urbana situada às margens do rio Anil, braço de mar que adentra a capital maranhense. A Floresta forma, ao lado de outras localidades e bairros no entorno do centro antigo de São Luís, a chamada Grande Liberdade. Uma área populosa e reconhecida, à época, por altos índices oficiais de criminalidade, mas, também, referenciada publicamente por especialistas como “celeiro urbano da cultura popular” na capital. Nessas localidades, encontram-se, além das próprias *brincadeiras* de Bumba meu Boi, casas de culto religioso afro-maranhense, clubes de reggae, tambores de crioula, entre outras.

Organizados em comunidade, agentes sociais que vivem nesse território definiram-se como remanescentes de quilombo, o que levaria, em período subsequente a esta pesquisa, a Fundação Palmares reconhecer oficialmente a área como o primeiro quilombo urbano do estado do Maranhão, o Território Liberdade Quilombola, incluindo vários bairros e localidades, entre eles Camboa, Liberdade, Fé em Deus, Diamante, Rua da Vala, Brasília Velha e Floresta. Essa área é onde viviam parte dos cerca de cento e trinta *brincantes* do Boi da Floresta.

São Luís, no início da década de 2010, era uma cidade que se aproximava do marco de um milhão de habitantes. O município está situado na Ilha do Maranhão ao lado de outras cidades menores que compõem uma área metropolitana, são elas Raposa, São José de Ribamar e Paço do Lumiar, cidades onde a prática do Bumba meu Boi também é presente nos modos de vida ora vinculados ao trabalho na agricultura, na pesca, no extrativismo e no artesanato, ora a novas formas de trabalho especializado, relacionados ao incremento do parque industrial com alguma oferta limitada de vagas de emprego, ao aumento das atividades de comércio de mercadorias e serviços, entre outros fatores do mundo do trabalho e da dinâmica econômica que também influíram ao longo dos anos nos modos de vida da população da ilha.

São *brincantes* vinculados a esse universo que realizam o Boi da Floresta. Em alguns casos, como o de alguns dos fundadores da *brincadeira*, são migrantes que vieram da chamada *região da baixada maranhense*, a oeste do estado. Vieram principalmente a partir das décadas de 1960 e 1970, oriundos de um ambiente predominantemente rural. Migraram sozinhos ou em família e construíram sua vida de trabalho em São Luís, inclusive atuando em atividades laborais distintas das que realizavam antes de chegar na capital. Em alguns casos, o *brincante* é filho ou neto desses migrantes, mas já nascido em São Luís. Também há muitos integrantes sem vínculos históricos diretos com as populações que migraram da *baixada* para a capital.

O Boi da Floresta foi fundado no ano de 1972, em São Luís, por Apolônio Melônio. Nascido na cidade de São João Batista, na *baixada*, Apolônio trabalhava como estivador em portos da capital antes de se dedicar totalmente à atividade de *brincante*. Além de criar a *brincadeira* ao lado de outras pessoas, Apolônio era também *amo do boi*, termo que designa entre os *brincantes* aquele que conduz as atividades nos *ensaios*, nas cerimônias de *batizado*, de *morte* e em apresentações públicas, sendo também um dos principais cantadores de uma *brincadeira*.

Os integrantes do Boi da Floresta estão organizados em uma associação formal, com registro jurídico sob o nome de Sociedade Junina Turma de São João Batista, em referência à cidade natal de Apolônio, homônima do santo católico, e de onde vieram também parte dos primeiros integrantes da *brincadeira*.

Alguns dos seus cento e trinta *brincantes*, contabilizados oficialmente entre os anos de 2009 e 2010, participam da *brincadeira* apenas no contexto das apresentações públicas do mês de junho, período das festas relacionadas aos santos do catolicismo, São João, São Pedro e São Marçal, apresentações que ocorrem, principalmente, na cidade de São Luís. Na realização da pesquisa, optei por acompanhar principalmente *brincantes* mais envolvidos com a realização de atividades permanentes de organização, buscando compreender aspectos de suas relações sociais, considerando que essas relações incluem a interação desses *brincantes* com diversos outros agentes sociais especializados que atuam no universo do Bumba meu Boi em São Luís, vinculados ou não a instituições públicas e privadas, entre políticos, técnicos, pesquisadores, jornalistas, entre outros.

O ciclo de atividades rituais de uma *brincadeira* de Bumba meu Boi é composto de algumas ações centrais que ocorrem em períodos específicos do ano: os *ensaios* (com

início geralmente após a quaresma cristã), a cerimônia do *batizado* (no dia de São João), as apresentações públicas (variando desde a época dos ensaios e por período indefinido, até a *morte*) e a *morte* (cujo período de realização varia em cada *brincadeira*). Também fazem parte desse ciclo ações cotidianas e rotineiras, como: reuniões de preparação e monitoramento de execução de atividades; organização e execução de contratos e acordos; confecção e ajuste de instrumentos musicais e indumentárias; e a gestão do atendimento às demandas internas levantadas pelos próprios *brincantes*, sejam elas demandas materiais, financeiras, de relacionamento, de organização, de caráter individual ou coletivo.

Em muitas *brincadeiras*, parte das atividades do ciclo ritual são realizadas em suas sedes, nos chamados *barracões*, que são os principais espaços para treinamentos e para realização das cerimônias. Mas, nos meses de maio, junho e julho, principalmente, os *brincantes* cantam, tocam e dançam em várias apresentações durante uma mesma noite, em vários espaços públicos e privados da cidade. Grande parte dessas apresentações ocorrem durante as ações do calendário especial de eventos públicos relacionados à cadeia produtiva do turismo, promovidos no Maranhão principalmente por órgãos dos poderes públicos estadual e municipais, responsáveis pela execução das políticas públicas para o setor, como as secretarias de turismo e de cultura.

Os *brincantes* vêm desenvolvendo suas *brincadeiras* num contexto de variabilidade crescente dos tipos de espaços físicos destinados às suas apresentações públicas. São espaços que vão desde *terreiros*, áreas descampadas, passando por praças preparadas para este fim, até salas de teatro com palco italiano equipadas com seus recursos técnicos característicos. Ocorre, também, contínua mutação nos modos do público testemunhar, participar e consumir de várias formas essas *brincadeiras*.

Nesse processo, os *brincantes* do Boi da Floresta mobilizam recursos de toda ordem, econômicos, políticos, entre outros, para manter e dar continuidade à sua *brincadeira*. Nesse seu esforço, acionam colaboradores externos como gestores públicos, operadores da cultura, empresários, artistas, jornalistas e outros. O acompanhamento a esse processo permitiu compreender, na perspectiva apontada por Peter Burke (1994), como os *brincantes* atuam, em uma dada conjuntura, atualizando imagens herdadas no processo de construção simbólica do Bumba meu Boi.

No desenvolvimento deste trabalho, adotei também o conceito de rito de instituição, articulado por Pierre Bourdieu (2009), para desenvolver as análises sobre os

momentos chave do ciclo ritual da *brincadeira*, pois interpretei que, por meio da participação nas atividades desse ciclo, seus integrantes adquiririam os condicionamentos sociais associados à atuação como *brincante*, produzidos por meio de seus mecanismos rituais, a cada conjuntura vivida, e que podem vir a distingui-los em um universo maior, o do espaço social do Bumba meu Boi no Maranhão. Considero aqui, a perspectiva descortinada por Victor Turner (2005), de que um símbolo ritual é um fator de ação, converge para um fim e está relacionado aos meios disponíveis para o seu alcance.

A “fabricação” (BURKE, 1994) do Bumba meu Boi, título desta dissertação, é uma designação que embute a interpretação do processo social de articulação entre diferentes agentes sociais que atuam em torno dessa *brincadeira*, acionando imagens herdadas em conjunturas específicas do ciclo ritual do Boi da Floresta. Nesse processo, a realização de ritos de instituição possibilitam aos *brincantes* a investidura de uma autoridade, um poder ser e um dever ser, na chamada *tradição* dessas *brincadeiras*, e consagra-lhes uma posição no espaço social onde diversos agentes e sua miríade de interesses políticos e econômicos atuam nessa “fabricação”.

Nesta dissertação, busco interpretar a ação dos *brincantes* do Boi da Floresta no ciclo ritual característico da *brincadeira*. Organizei o texto em três partes. Na primeira, introduzo brevemente as questões abordadas e desenvolvidas ao longo do trabalho, apresento o contexto da pesquisa enquanto faço apontamentos sobre a construção do meu interesse pelo Bumba meu Boi. Na segunda parte, abordo como os *brincantes* atuam para criar e transformar sua *brincadeira* utilizando, em conjunturas específicas, as referências de uma *tradição* construída na relação dos *brincantes* com diversos agentes sociais e que traz, para o presente, diversos legados para a *brincadeira*. Na última parte, abordo como os *brincantes* buscam manifestar e fazer prevalecer seus interesses enquanto participam da “fabricação” do Bumba meu Boi no Maranhão.

1.1 Adentrando o universo do Bumba meu Boi

Atuo como jornalista e professor no contexto em que realizei a investigação. Como faço parte do universo empírico onde ocorreu a pesquisa, desde antes da realização desta, fui levado a um exercício permanente de auto-análise acerca das minhas posições e interpretações anteriores sobre o contexto no qual vivi e vivo o

Bumba meu Boi, acerca também das percepções e pré-concepções que cultivei anteriormente, antes de produzir as reflexões que apresento agora nesta dissertação.

Nesse sentido, fazer referência a algumas vivências de antes do processo de pesquisa, mesmo que relatadas de forma sumária e limitada a partir de minha seleção muito particular, podem ajudar a por em perspectiva minha trajetória, realçando aspectos de minha aproximação pessoal ao universo do Bumba meu Boi.

Vivo desde a adolescência na capital maranhense, São Luís. Apesar de ser ludovicense de nascimento, passei a residir na cidade somente a partir do ano de 1984, quando completei nove anos de idade, vindo da cidade interiorana de Bacabal. Desde a infância, na convivência familiar, comecei a conhecer o Bumba meu Boi, através de audições de discos, ou assistindo a poucas apresentações em Bacabal e arredores.

Em São Luís, nas décadas de 1990 e 2000, assisti à intensificação da ocupação da cidade como um grande palco dessa *brincadeira*. Lembro-me, divulgavam-se nos meios de comunicação de massa as ações governamentais locais de promoção do Bumba meu Boi na cidade, incorporadas à oferta turística nacional. A propaganda oficial disseminava a ideia de que era a manifestação emblemática da cultura do povo do Maranhão. A expressividade do Bumba meu Boi e sua presença no cotidiano do entretenimento da cidade havia sido amplificada. Eu vivia a sensação de que poderia escolher entre ir ao cinema ou ir ao Bumba meu Boi. Havia algo em cartaz toda semana. Em meados da década de 1990, estudava jornalismo na Universidade Federal do Maranhão, e nesse período via ser divulgado, episodicamente, que uma ou outra *brincadeira* atuara em circuitos fora da cidade e do país. Isso ocorria a partir tanto da participação em eventos temáticos junto a outras manifestações culturais, quanto de apresentações individuais em eventos específicos.

Algumas vezes, vivenciando as grandes festas locais, no mês de junho, queria tornar-me um *brincante*. Nos momentos finais de cada apresentação, os *brincantes* costumam convidar a assistência a participar “dentro” do chamado *cordão*, o espaço dos *brincantes* organizados em roda, de vários formatos, ou enfileirados. Depois de assistir a uma noite inteira de apresentações, não resistia ao convite.

Muitas pessoas, no entanto, não têm o interesse de figurar na plateia por nem um minuto sequer. Desde cedo, nas noites de São João, precipitam-se nas rodas dos *brincantes* festeiros e passam a fazer parte da *brincada*. Essa prática tornou-se parte do espetáculo visto por aqueles que ainda conseguiam se comportar como audiência.

O Bumba meu Boi atrai as pessoas com sua intensa visualidade e uma musicalidade baseada em ritmos fortes e, em seguida, marca, emocionalmente, ao oferecer, por meio de suas várias linguagens, um conjunto extenso de apelos estéticos e elementos de identificação e diferenciação cultural.

Creio que a música foi, para mim, um dos primeiros atrativos no Bumba meu Boi. Em meu ambiente doméstico o interesse pela música foi cultivado por várias pessoas da família. O som foi o caminho para me juntar ao conjunto de apreciadores das *brincadeiras*. Depois viria o despertar para a sua visualidade, para as imagens produzidas pelos *brincantes*, já no ambiente universitário e a partir também do interesse e aprendizado na produção audiovisual.

No ano de 1997, ocorreu um episódio importante que despertou-me para uma dimensão mais complexa do Bumba meu Boi. Quando participava, como estagiário da UFMA, da gravação do documentário “Auto do Bumba-Boi da Fé em Deus”³, o músico Joaquim Santos também acompanhava o trabalho e observou que um dos *cantadores* - empregava em seu canto linhas melódicas com estruturas de divisão rítmica, de relações de intervalos entre as notas e sua duração, muito próximas às do Fado, o gênero musical encontrado em Portugal.

As canções do Bumba meu boi são chamadas pelos *brincantes* de *toadas*. São acompanhadas pelo toque dos instrumentos característicos e são entoadas obedecendo a um roteiro seguido em todas as *brincadeiras*. As *toadas* de *guarnicê* ou *reunida* indicam a preparação. Seguem-se as toadas de *lá vai*, de *chegou*, de *boa noite*, de *cordão*, de *urrou*, até as de *despedida*, que marcam o fim da apresentação.

Naquela ocasião, Joaquim Santos lembrou que costumávamos nos referir às heranças culturais sem atentar para as intrincadas relações entre os povos no período de colonização do Brasil. Na península ibérica, berço dos portugueses, houve a influência cultural dos povos árabes, o que poderia ser percebido na instrumentação musical do Bumba meu Boi, no emprego de vários tipos de *pandeiro*. Joaquim Santos argumentava que os diversos povos envolvidos na colonização do Brasil influenciaram-se mutuamente no processo⁴.

³Produção do Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho, órgão do governo do estado, com direção de fotografia do cineasta Murilo Santos.

⁴Em *As origens da canção urbana*, editado pela primeira vez em Lisboa, Portugal, naquele mesmo ano de 1997, o historiador brasileiro José Ramos Tinhorão abordou o tema do desenvolvimento do cancioneiro brasileiro e suas relações com o cancioneiro português.

Foi inusitado, para mim, perceber esse aspecto num tipo de canção cuja melodia eu geralmente associava ao *lamento* dos negros africanos escravizados no Brasil. Naquele dia, foi surpreendente imaginar que marcas sutis de um gênero musical como o Fado poderiam subsistir de maneira tão viva no meio de expressões vigorosas como as que constituem o batuque nas *toadas* do Bumba meu Boi. Joaquim Santos. Vislumbrava também que, até ali, haviam poucos estudos sistemáticos sobre essa música.

Um conjunto de vivências foram se somando ao longo do tempo e essas experiências pessoais serviram para que eu amadurecesse meu olhar para o Bumba meu Boi, um olhar pessoal cultivado e influenciado de várias formas.

Depois, no processo da pesquisa que levou a esta dissertação, essas vivências evocadas como lembranças incidiram dificultando meu esforço de superar algumas pré-concepções e representações, na busca por formular uma visão mais sistemática a qual tentei desenvolver na construção do objeto de pesquisa.

Selecionar acontecimentos vividos durante a pesquisa de campo e formular as interpretações ocorreu sob dupla égide, das referências teóricas e da memória afetiva que influenciaram a experiência da busca por uma construção etnográfica crítica. Mesmo antes de realizar esta pesquisa, desfrutei de um convívio social e profissional mais próximo com alguns integrantes do Boi da Floresta.

Durante o trabalho de campo, senti o quão seria difícil executar a tarefa de objetivar meus próprios interesses como pesquisador. Bourdieu sugeriu que a *objetivação participante*, não sendo impossível, é mesmo quase sempre irrealizável por completo: “só o é (realizável) se se firmar numa objetivação tão completa quanto possível do interesse a objetivar o qual está inscrito no facto da participação, e num pôr-em-suspensão desse interesse e das representações que ele induz” (2004a, p. 58). A busca dessa objetivação sempre necessária, mesmo que não se alcance o estágio ideal, exigiu o exercício metodológico difícil de construir uma conversão do olhar. Exercício marcado por muitos insucessos. Compreendi que minha presença entre os *brincantes*, na condição de pesquisador (entre outros pesquisadores), incidia na construção da *brincadeira* e estava relacionada a uma série de outros interesses que se pronunciam e efetivamente incidem no processo de “fabricação” do Bumba meu Boi.

1.2 Aproximação ao Boi da Floresta

Meu primeiro contato direto com um *brincante* do Boi da Floresta ocorreu quando conheci Nadir Cruz, durante uma reunião de trabalho da qual ela participou ao lado de outros *brincantes*. Em 2006, alguns anos antes de eu iniciar a pesquisa que resultou nesta dissertação.

Fomos apresentados por Rogenir Costa, articuladora no Maranhão do nascente movimento estadual da Economia Solidária – Ecosol⁵. Eu participava desse processo inicial de articulação da Ecosol, a partir de São Luís, na condição de integrante da equipe técnica da instituição Cáritas Brasileira Regional Maranhão⁶.

Na ocasião, eu e Rogenir organizávamos a primeira Feira Estadual de Economia Solidária, buscávamos parcerias com diversas instituições, para viabilizar a realização da Feira. Nadir me foi apresentada por Rogenir como sendo integrante de um *empreendimento cultural*. Em uma das reuniões de preparação, recebemos um pequeno grupo de pessoas lideradas por Nadir, que ali representavam dois *empreendimentos*, o Boi da Floresta e o Tambor de Crioula da Fé em Deus.

Ao apresentar-se, Nadir disse que era turismóloga e produtora cultural e estava em busca de alternativas de geração de renda e trabalho para os *brincantes* da Floresta e da Fé em Deus. Nadir dizia que queria mostrar o que eles eram capazes de produzir, para além de se apresentar em festas. Citou o artesanato produzido pelos *brincantes* e falou de seu interesse em expor na Feira alguns dos produtos elaborados por eles.

Esses produtos eram peças de indumentária do Bumba meu Boi e miniaturas dessas peças vendidas como artesanato, além de camisetas customizadas e estilizadas. Dizia-nos que resultavam de iniciativa sua de produzir protótipos e buscar oportunidades de comercializar tais peças. Queria vendê-las como souvenir. Afirmou ter sido motivada por suas próprias necessidades e pelas descobertas ao participar de atividades de fomento ao *empreendedorismo*, oferecidas pelo Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e

⁵Conhecido como movimento social realizado por homens e mulheres da cidade e do campo que trabalham nos mais diversos setores produtivos, desde serviços urbanos, passando pela agropecuária, até a indústria de todos os tipos. O mote é ter a solidariedade como valor central para o desenvolvimento econômico das sociedades, exemplificado em práticas específicas como as Redes de Trocas Solidárias e o uso da Moeda Social. É um movimento de alcance mundial apoiado por instituições como as que eu e Rogenir trabalhávamos.

⁶Órgão da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil – CNBB, da Igreja Católica.

Pequenas Empresas - SEBRAE, como pequenos cursos e palestras, além das leituras feitas na graduação em Turismo, que cursou na Faculdade São Luís.

Os *brincantes* da Floresta e da Fé em Deus buscavam novos eventos e novos espaços, já que viam o ambiente e o calendário de apresentações públicas a que estavam habituados há décadas ficar cada vez mais restrito, com poucas datas, poucos contratos e poucos palcos. Isso ocorria, na visão deles, desde as últimas mudanças políticas e administrativas ocorridas no governo do estado do Maranhão.

Após essas mudanças, a consequência que mais teriam sentido era a diminuição da quantidade de apresentações contratadas e a diminuição do valor dos cachês pagos pela Secretaria de Estado da Cultura do Maranhão - SECMA, responsável pelos investimentos do governo estadual com incidência direta na organização e sustentação financeira dessas *brincadeiras*. Naquele contexto, as mais importantes apresentações eram justamente as que vinham sendo realizadas mediante a contratação por parte dos órgãos públicos.

O período de apresentações públicas é curto para algumas *brincadeiras* enquanto para outras é bem extenso. Mas, de modo geral concentra-se principalmente nos meses de maio, junho e julho, tanto por motivos relacionados ao aspecto religioso característicos do ciclo ritual que envolve grande parte das *brincadeiras* - como as homenagens aos santos católicos -, quanto por motivos mercadológicos, como a adesão ao atendimento à demanda relacionada às atividades turísticas fomentadas e promovidas pelo poder público e que geram um alargamento da temporada de apresentações. Assim, por quantos meses no ano cada *brincadeira* se apresenta publicamente depende de sua organização interna, mas, também, como cada *brincadeira* articula-se com as demandas dos mercados turísticos e outros.

Carvalho (1995), Marques (2000), Nunes (2003) e Lima (2004), entre outros autores, indicam que a partir da década de 1950 foram observados os primeiros movimentos mais destacados de instituições públicas posicionando-se no sentido de fomentar “manifestações culturais” de diversos tipos e incluí-las em ações governamentais voltadas principalmente ao incremento das ofertas no mercado turístico. Segundo Ferretti (1995):

Foi praticamente na década de 50 com os concursos de Bumba-meu-boi realizados no bairro do João Paulo e promovidos com incentivos da Prefeitura Municipal, que deve ter começado a “valorização” do folclore, em São Luís. Já no início da década de 60, mais precisamente,

por ocasião das comemorações dos 350 anos da fundação da cidade, em 1962, foi realizado um grande festival no qual tomaram parte inúmeros *grupos folclóricos*, inclusive integrantes de Tambor de Mina. Para a referida festa foram convidadas muitas personalidades de outros Estados. A partir daí, e com o advento oficial do turismo, cujos primeiros serviços foram já implantados no governo Newton Bello, as manifestações do folclore maranhense passaram a ser utilizadas, em crescente escala, como chamariz para atrair turistas. A concretização do setor, no entanto, veio a se dar no governo Sarney, que criou um Departamento de Turismo, vinculado à então SUDEMA (Superintendência do Desenvolvimento do Maranhão), posteriormente extinta. Já no governo Nunes Freire foi criada a Maratur (Empresa Maranhense de Turismo), a fim de intensificar as atividades no setor” (FERRETTI, 1995, p.37)

À ação ordenada dos gestores públicos, com aplicação de recursos do erário visando o fomento dessas *brincadeiras* em sua articulação comercial na cadeia produtiva do turismo local, somou-se o aumento do interesse pelo estudo e registro do Bumba meu Boi, notadamente a partir da década de 1970.

A partir da década de 2000, muitas iniciativas ampliaram a ação pública oficial nesse sentido. No ano de 2001, foi instituída uma ação para identificar, documentar e promover *brincadeiras* como as de Bumba meu Boi no território do Brasil. Foi chamada de “Celebrações e Saberes da Cultura Popular”, no âmbito do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial, levada a cabo pelo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular – CNFCP, órgão do Ministério da Cultura do governo brasileiro⁷.

No ano de 2010, instituiu-se o Dia Nacional do Bumba meu Boi. Em 2011, ocorreu o registro da modalidade praticada no Maranhão como Patrimônio Imaterial do Brasil. Ação do Governo Federal, por meio do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN.

No decorrer da década de 2000 e início da década de 2010, os debates públicos que envolviam *brincantes*, gestores, pesquisadores e especialistas de todo tipo, trouxeram uma concentração de esforços para a “definição”, “valorização” e “preservação” de elementos caracterizadores dos tipos de atividades designadas como Bumba meu Boi e, às quais, os discursos e práticas de diversos agentes sociais afluíam para promover, classificar e regular, orientados principalmente, mas não exclusivamente, a partir das ações públicas oficiais dos órgãos do poder público.

⁷Uma reflexão acerca da relação entre *brincantes* de Bumba meu Boi e os operadores das políticas públicas nacionais específicas do chamado Patrimônio Imaterial pode ser vista em Carvalho (2004).

Desde aqueles que viam uma possível dimensão revigorante nas constantes transformações por que passam essas *brincadeiras*, até os que valorizavam a cristalização de algumas de suas características marcantes, por considerar algumas delas mais relevantes.

Sobre as motivações iniciais que levam os *brincantes* a constituírem suas *brincadeiras*, os inúmeros esforços de pesquisa e a bibliografia existente consagram como uma das principais motivações a promessa religiosa, geralmente feita a São João, santo do catolicismo, em função de uma graça solicitada e recebida. Outra motivação apontada seriam os sonhos que instigam as pessoas a se tornar um dono de Bumba meu Boi. Para estes sonhos, as narrativas são inúmeras. As imagens produzidas e veiculadas nas indumentárias, em muitos casos, derivariam desses sonhos e dessas motivações inaugurais. Para maiores informações acerca desse aspecto, ver Carvalho (1995), Marques (2000), Nunes (2003) e Lima (2004).

Prado (2007) apontou como os aspectos religiosos foram determinantes no contexto do Bumba meu Boi observado na *baixada ocidental maranhense*, na década de 1970, e como influíam na “cosmização do ato de ‘brincar boi’” e no “brincar por promessa”. A autora estudou a prática de renovar a imagem do *couro do boi*, peça de indumentária que veste o personagem *boi*:

Um bordador faz questão de criar a cada ano um motivo novo, cujo modelo foi às vezes recebido em sonho e guardado de segredo. (...) os bordados trazem desenhados astros, flores, pássaros, imagens como a de São João Batista Menino com seu carneiro ou outra figura eminente da história nacional: D. Pedro, Santos Dumont. (PRADO, 2007, p.133)

No Bumba meu Boi, o personagem *boi* é uma representação artesanal do animal boi, construída com uma armação de madeira de buriti coberta com lona, imitando a forma desse animal. O termo buriti é a designação comum das plantas dos gêneros *Mauritia*, *Mauritiella*, *Trithrinax* e *Astrocaryum*, da família das arecáceas (antigas palmáceas). Mais especificamente, o termo costuma se referir à *Mauritia flexuosa*, uma palmeira muito alta, nativa de Trinidad e Tobago e das Regiões Central e Norte da América do Sul, especialmente de Venezuela e Brasil - país onde predomina nos estados do Pará, Maranhão, Roraima e Rondônia.

Essa armação de buriti é uma espécie de escultura oca, cuja estrutura é leve o suficiente para permitir que um *brincante*, chamado de *miolo*, segure-a e sustente por cima de suas costas e, encaixando seu corpo por dentro da estrutura, realize movimentos

ritmados em sincronia com as *toadas* e os movimentos executados pelos outros *brincantes*. O *miolo*, conduz o *boi* em uma dança característica que se desenvolve conforme a evolução do enredo da apresentação realizada pelos *brincantes cantadores* por meio das *toadas*.

Como já indicará Prado, o personagem *boi* traz também, em sua materialidade, representações imagéticas de referências mais gerais, que ultrapassam ou perpassam os temas específicos tratados nas *toadas* e, ao mesmo tempo, também não está necessariamente preso às narrativas rituais de *batizado* e *morte*.

Essas representações imagéticas são fixadas no chamado *couro*, um tecido no qual as imagens são bordadas com canutilhos e outros ornamentos. Após finalizado, o *couro* é colocado sobre a armação de buriti coberta com lona, completando a caracterização do personagem *boi*.

Atualmente, em São Luís, observa-se que as imagens bordadas, além de se referirem a algum tema religioso, também têm outras variações, assim como apontara Prado. Podem representar paisagens naturais, animais, rostos de personalidades públicas e políticos e cenas do cotidiano.

Particularmente na capital, são comuns também as paisagens urbanas com destaque à herança urbanística e arquitetônica, como o casario do centro antigo. É recorrente a alusão a esse tema após a cidade ter sido incluída, em 1997, na lista organizada pela

Convenção do Patrimônio Mundial, da Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura - UNESCO⁸.

Em vários lugares do Maranhão, como em São Luís, muitas *brincadeiras* adotam a prática de renovar anualmente o *couro* e a prática de ocultar a imagem que nele será veiculada, até que ocorra a cerimônia de *batizado*.

Em alguns casos, somente a partir desta cerimônia é que algumas *brincadeiras* passam a se apresentar publicamente. Assim, seria no momento da cerimônia do *batizado* que o *boi* e seu novo *couro* viriam a público e os *brincantes* iniciariam a temporada de apresentações. O *couro*, o *batizado* e o *boi* articulam-se em um mote essencial para o enredo do ciclo ritual.

⁸“Dois elementos justificaram a inclusão de São Luís na categoria de Patrimônio Mundial: seu desenho urbano ainda original (no Centro Histórico) e seu conjunto de arquitetura civil influenciado pelo projeto pombalino da reconstrução de Lisboa, adequados a três dos pontos básicos definidos pela UNESCO” (VIANA LOPES, 2008)

Figura 01: turistas observam o personagem *boi* durante apresentação pública do Boi da Floresta. Realizada na praça D. Pedro II, importante ponto turístico de São Luís e endereço das sedes dos poderes executivos municipais e estaduais, da justiça estadual e da igreja da Sé católica. O *couro* bordado que veste o *boi* é de uma temporada anterior.



Figura 02: a personagem *Catirina* (à direita, primeiro plano) conduz o *boi* até os espectadores para que fotografem seu *couro* bordado. Apreciar e registrar as imagens bordadas no *couro* tornou-se um dos atrativos na performance dessas *brincadeiras*.



FIGURA 03: *couro* bordado. Acervo do Boi da Floresta, década de 1990. As imagens ilustram as sedes da Prefeitura Municipal de São Luís (A) e o Governo do Estado do Maranhão (B).



A



B

No caso do Boi da Floresta e de muitas outras *brincadeiras*, o período de apresentações públicas tem se ampliado ao longo dos anos. Em parte isso decorre das ações de fomento por parte do poder público, que inclui as *brincadeiras* como parte do conjunto de atrações turísticas do Maranhão, mercado cujo calendário transpassa o do ciclo ritual das *brincadeiras*.

Como parte significativa dos recursos financeiros angariados por essas *brincadeiras* vem do erário, o recebimento dos cachês pagos pelos órgãos públicos incidiu sobre a sua manutenção e continuidade ao longo de décadas. Devido a isso,

poucas *brincadeiras* sustentam nos dias atuais o hábito de interromper as apresentações públicas após a *morte do boi*, cuja data varia entre os meses de setembro a novembro. A cerimônia de *morte* realizada nesse período indicaria o recolhimento da *brincadeira*.

Mas, embora o calendário do ciclo ritual venha sofrendo essa incidência e algumas *brincadeiras* não interrompam mais as apresentações, as atividades do ciclo continuam sendo realizadas. *morte* continua sendo largamente realizada, inclusive porque também é uma grande oportunidade de angariar fundos, já que envolve a realização de festas que incluem a comercialização de comida e bebida.

Para os *brincantes* do Boi da Floresta, por exemplo, as cerimônias de *batizado* e *morte* não representam atualmente uma restrição rigorosa quanto ao calendário de apresentações públicas. Durante todo o ano os *brincantes* apresentam-se livremente. No entanto, no período entre as cerimônias da última *morte* (fase final de um ciclo ritual) e do próximo *batizado* (fase inicial de um novo ciclo), há um cuidado especial quanto à representação do personagem *boi*, que é vestido com um *couro* antigo, que já tenha sido utilizado em um ritual de *batismo* do ciclo anterior, portanto, não inédito. São utilizados os *couros* confeccionados para temporadas anteriores e que agora apenas compõem o acervo da *brincadeira*. Esses *couros* antigos vestem o *boi* nas apresentações ocorridas após a *morte* e antes do novo *batizado*.

Em um dos títulos da série Memória de Velhos (LIMA, 2008), o depoimento de Apolônio Melônio dá pistas de que houve um tempo em que as apresentações públicas eram realizadas em um um curto período, entre 23 e 30 de junho, intervalo de tempo mais restrito do que o atualmente em vigor, quando praticamente não há interrupção das apresentações durante o ano. Ele nos dá também pistas sobre como a relação com agentes representantes de órgãos do poder público já influía na organização da sua *brincadeira*.

Fizemos as primeiras reuniões, colocando o meu irmão Antônio como presidente e eu representante responsável pela brincadeira. Colocamos o nome Fazenda Dois Irmãos. O grupo foi aumentando e os órgãos de turismo exigiram mais organização, então formamos uma diretoria, mas eu sempre na responsabilidade de dirigir o grupo. Atualmente já somos uma empresa; uma empresa que não tem produção. As apresentações são feitas do dia 23 ao dia 30 do mês de junho (APOLÔNIO apud LIMA, 2008, p. 81)

Não só o Boi da Floresta passou a se organizar institucionalmente também considerando seus interesses na relação com os agentes do poder público, muitas outras

brincadeiras foram, ao longo dos anos, adaptando-se às exigências jurídicas desse tipo de relação, baseadas em contratos sociais e estatutos. Algumas *brincadeiras* passaram a atuar de forma associada, como as filiadas à Liga de Bumba meu Boi, de São Luís.

Esse tipo de registro formal foi se tornando também fonte para a classificação técnica das *brincadeiras* junto aos órgãos públicos. Isso e outras fontes documentadas, fruto de pesquisas acadêmicas ou não, constituíram ao longo do tempo um conjunto de informação útil para a implantação de cadastros seletivos, o que poderia se tornar uma forma dos agentes do poder constituído criarem condições técnicas e caminhos burocráticos visando exercer controle político e econômico sobre as *brincadeiras*, por meio de contratações seletivas mediante pagamento de cachês por apresentações.

A contínua transformação do Bumba meu Boi, protagonizada por diversos agentes sociais articulando-se em seu espaço de relações onde atuam em disputa para influir nos modos de realizar uma *brincadeira*, é um processo marcado por renovados jogos de influência entre os diversos agentes. Após décadas de vivência em um ambiente de intensa mediação com agentes do mundo político e do mercado turístico, Apolônio desenvolveu suas próprias habilidades para lidar com os desafios de levar adiante uma *brincadeira*. Ao formar o Boi da Floresta, ele, como outros *amos*, abriu caminhos para que outros *brincantes* também desenvolvessem esse tipo de habilidade. E, ao cumprir sua trajetória, tornou-se, aos olhos de especialistas e de muitas pessoas interessadas no Bumba meu Boi, um dos principais expoentes de sua geração.

Numa das altas temporadas de apresentações que participei durante esta pesquisa, um grande número de documentaristas em fotografia e em audiovisual frequentaram a sede da *brincadeira*, realizando registros de Apolônio. Essa grande afluência de observadores explicava-se porque, prestes a completar 91 anos, o *amo* do Boi da Floresta superara uma grave enfermidade pouco antes de iniciar a temporada de apresentações no ano de 2009. Mas, levantou-se do leito em tempo de participar das atividades. *Brincou boi* tocando o instrumento percussivo *maracá* e dançando discretamente em muitas apresentações durante os meses de abril, maio, junho, julho e agosto daquele ano, ocasiões em que os outros *brincantes* cuidaram para que ele evitasse o cansaço excessivo. Não cantou em nenhuma apresentação. Frequentemente, Apolônio sentava-se para suportar as longas jornadas noturnas de *brincadas* pela cidade. Em todas as ocasiões que presenciei naquele período, Apolônio foi intensamente abordado por espectadores, produtores culturais, representantes de outras *brincadeiras* e

gestores públicos, e sempre os atendeu com muita tranquilidade, transparecendo interesse e disponibilidade.

À medida que me aproximava do Boi da Floresta com o objetivo de realizar a pesquisa, percebi que vários *brincantes* vinham desenvolvendo a habilidade de atuar como mediadores, ou tradutores, do universo particular das *brincadeiras* para outros agentes que se aproximavam com diversos interesses, incluindo o de conhecer com mais profundidade o universo do Bumba meu Boi. Nesse sentido, dois episódios que vivenciei durante a pesquisa foram, à época, particularmente instigantes.

Um dos episódios ocorreu durante um *ensaio*, que é uma das principais atividades de preparação para as apresentações públicas que ocorrerão no período subsequente. Durante os *ensaios* apresentam-se as novas *toadas* e os novos passos de dança. Também é uma festa aberta ao público, onde se vende bebida e comida arrecadando fundos para custear os preparativos para a temporada de apresentações. Em um desses *ensaios*, consegui enredar uma conversa com Talyene Melônio, filha de Apolônio e Nadir. Conversávamos sobre características da dança na *brincadeira*. Talyene havia passado um bom tempo me explicando como são montadas as coreografias, as características dos passos da dança no Boi da Floresta, e sua diferença em relação à dança realizada em outras *brincadeiras*. Conversamos o suficiente para ela perder boa parte do *ensaio*, até que uma das outras *brincantes*, que devia estar intrigada com a situação, perguntou: “Não vai ensaiar hoje, não?”. Talyene respondeu: “Hoje eu sou informante do Boi” (grifo meu). Depois daquele *ensaio*, e durante o trabalho de campo, fui aprofundando minha compreensão sobre a habilidade dos *brincantes* para lidar com seus pesquisadores.

Caldeira (1988), ao refletir sobre a crítica pós-moderna, analisa as condições contemporâneas do trabalho antropológico e fala do macrocontexto em que as etnografias são produzidas:

O antropólogo não defronta mais membros de culturas isoladas ou semi-isoladas, mas cidadãos de nações do Terceiro Mundo que se relacionam por complexos caminhos culturais e políticos com a nação de onde vem o antropólogo. Ou então defronta membros de sua própria sociedade (CALDEIRA, 1988, p. 135)

No decorrer da sua história, o Bumba meu Boi tornou-se um universo empírico de grande interesse para muitos pesquisadores do Brasil e de outros países. Durante o ciclo ritual da *brincadeira*, vi passarem pelo Boi da Floresta pelo menos seis

pesquisadores com trabalhos distintos realizando registros fotográficos, em vídeo, em áudio, e fazendo entrevistas e observações.

O outro episódio a que faço remissão ocorreu quando fui apresentado por Nadir a uma terceira pessoa. Eu estava ao lado da antropóloga Moana⁹ acompanhando uma apresentação do Boi da Floresta na porta da casa de Dona Santinha, no bairro do Cohajap. A roda dos *brincantes* se formou à frente da casa, ocupando um espaço de cerca de cinquenta metros de comprimento, entre uma barricada e outra, que haviam sido colocadas de forma improvisada para isolar a rua, impedindo o tráfego de veículos. Seria uma apresentação de cortesia, oferecida à essa empresária que vende suprimentos para a composição de indumentárias de várias *brincadeiras* em São Luís.

Naquela noite, duas *brincadeiras* já haviam se apresentado e a dona da casa estimava mais umas cinco ou seis. Me apresentei a Dona Santinha, explicando rapidamente quem eu era e qual meu interesse ali, lhe fiz duas ou três perguntas, respondidas com brevidade. Rapidamente ela entrou na roda dos *brincantes*. Quando se encerrou a *toada*, Santinha reapareceu com Nadir que, se dirigindo a mim e a Moana, apresentou-nos à anfitriã: “estes são nossos pesquisadores” (grifo meu).

Compreendi que a nossa presença figurava no horizonte de elementos constitutivos do universo do Bumba meu Boi, no qual os *brincantes* operam produzindo mediações em benefício de seus próprios interesses. Muitos deles vinham desenvolvendo habilidades específicas decorrentes dessa vivência nas situações de pesquisa. Alguns, assumindo uma centralidade na interlocução com pesquisadores devido também ao fato de serem os principais guardiões de determinados saberes e fazeres específicos, fundamentais para a existência da *brincadeira*. *Brincantes* que, através do ciclo ritual, foram concentrando o capital simbólico acumulado pelo conjunto dos *brincantes* e dos quais conquista ou recebe o mandato de procurador, de porta-voz autorizado (BOURDIEU, 2008).

As formas de atuar de um *brincante* estão sintonizadas com a promoção de seus interesses, entre eles o de se tornar referência para outros *brincantes*, ou se tornar referência para observadores e estudiosos externos a partir de sua atuação no âmbito das relações sociais que estabelecem no contexto do ciclo ritual.

⁹Ela também realizando pesquisa de mestrado junto aos *brincantes* da Floresta para dissertação a ser defendida na Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ.

Figura 04: Apolônio prepara-se para apresentação, com apoio de outros *brincantes*. Em primeiro plano, o *boi*. Ao fundo, Apolônio já com parte da indumentária de *amo do boi*.



Figura 05: Apolônio, à esquerda, de camisa rosa e chapéu, assistiu à apresentação de sua *brincadeira*, em 10 de julho de 2009, na praça Maria Aragão, em São Luís.



2 “ELE NASCEU LÁ NA FLORESTA, FOI MELÔNIO QUEM CRIOU”: ritos de instituição e narrativas do Bumba meu Boi na Floresta

Em cada lugar que chegam para realizar uma apresentação, os *brincantes* acendem fogueiras próximas ao local onde farão a evolução da *brincadeira*. Já trazem consigo alguns pedaços de madeira seca, de papelão e tudo que precisam para produzir fogo, fósforos ou isqueiros, além de velas para ajudar no acendimento. No Boi da Floresta, a toada de *guarnicê* é entoada pelo *amo* ou outro *cabeceira* em torno da fogueira onde os instrumentistas aquecem o couro dos *pandeiros* até atingir a afinação adequada para o uso do instrumento.

Ao chamar seu *batalhão* para *guarnicê*, um *cantador* costuma, por exemplo, evocar a história da criação da *brincadeira*, os motivos pelos quais foi criada ou evocar a relação do *brincante* com os santos a quem presta homenagem, ao qual fez uma promessa. No Boi da Floresta, um dos *cabeceiras* pode tocar o apito chamando a atenção dos *brincantes*, para em seguida entoar:

São João desceu do céu
Pra vir ver a festa dele
Eu vou reunir
Eu vou guarnecer
Turma de São João Batista
Pra fazer terra tremer
(Reunida, de João Sá Viana)

Com os instrumentos afinados, os *brincantes* que tocam o pandeiro grande fazem a *marcação* do tempo forte do ritmo, comandando o andamento da música. Com o pandeiro médio, fazem frases melódico-percussivas que preenchem o espaço entre os tempos fortes marcados pelos pandeiros grandes. Com o pandeiro pequeno, a *retinda*, tocam um fraseado rítmico frenético e produzem efeitos de síncope ligando um compasso ao outro na *toada*.

Em cada compasso, são marcados dois tempos musicais, um forte e um fraco, marcados principalmente pelo pandeiro grande e pelo *tambor onça*. O *tambor onça* é similar à conhecida cuíca, muito utilizada por músicos de samba, só que com o dobro do tamanho. As diferenças fundamentais da cuíca para o instrumento utilizado no Bumba meu Boi são a tessitura, o *tambor onça* produz um som mais grave, e o fraseado melódico-percussivo característico em cada um desses gêneros musicais.

Além desses, também são empregados outros instrumentos. Os *cazumbas* utilizam os *chocalhos*, ou *badalos*, exatamente o mesmo objeto que costuma ser atado ao pescoço de bois e vacas, uma espécie de sino. Os *maracás* também são utilizados, principalmente pelos cantadores. As *matracas* utilizadas pela maioria dos *brincantes*, são instrumentos confeccionados em madeira maciça, com dimensões variadas. Possuem formato e cavidades que acentuam o volume do som produzido e destacam o timbre da madeira utilizada. Duas hastes de madeira de mesmo tamanho, uma em cada mão, são tocadas uma contra a outra em movimentos característicos.

Ainda em torno da fogueira, um dos cantadores entoava o *lá vai*, marcando o deslocamento do ponto de preparação ao ponto de apresentação à assistência.

Lá vai meu boi
 Tem uma estrela na testa
 Maria Melônio quem bordou
 Correndo do meu vaqueiro
 Em cima do meu vaquejador
 Morena acende a luz
 E abre a janela do teu bangalô
 (Lá vai, de Anastácio)

O *chegou* anuncia a todos a chegada do *batalhão de brincantes* ao espaço destinado à apresentação.

Ô contrário me dá licença
 Deixa eu passar
 Com meu batalhão verdadeiro
 Chegou meu Boi
 Levantando poeira
 Meu vaqueiro foi buscar
 Ô debaixo da roseira
 (Chegou, de Anastácio)

A toada de *boa noite* é a saudação aos espectadores.

Boa noite sistência
 Levantei minha bandeira
 Branca, azul, verde, amarela
 Quem tá dormindo acorda
 Abre a folha da janela
 Pra vir ver o Boi de Apolônio
 Chegando na passarela

Boa noite pra minhas índias
 Pros meus caciques guerreiros
 Repara como é bonito
 Brincando meus dois vaqueiros
 Esse é o Boi de Apolônio
 Brincando aqui no terreiro

Esse touro é decente
É campeão brasileiro

Se tem diploma pra cantor
Eu sei que sou diplomado
Na fazenda que eu trabalho
Meu touro é vacinado
Já é mais quem quer comprar
Uma raça do gado
Boi de Apolônio onde brinca
Deixa marca no gramado

Quem brinca nessa boiada
Brinca e se sente feliz
Esse touro não é meu
Também não foi eu quem fiz
Ele é um cartão de visita
Da ilha de São Luís
Isto não é eu quem quero
O povo é quem diz
(Boa noite sistência, de Felipe Pezinho)

As de *boa noite* são geralmente *toadas* com esse teor de auto-exaltação, de manifestação do orgulho de pertencer à *brincadeira*. São vocativas, dirigindo-se diretamente à assistência e mencionando-a na letra. O *brincante* cantador convida a todos para a apreciação do Bumba meu Boi.

Seguem-se as *toadas* de *cordão*, relativas à evolução da apresentação.

Em 1926 eu era pequenininho
Eu já mandava Boi no terreiro
De Viana pra Penalva
Ô de São bento pra Pinheiro
Agora já tô muito velhinho
Já não posso dar no lombo do galheiro
(Saudades de 1926, de Mundoca)

O cantador pode investir em envolver a assistência nas suas reminiscências ou evocar as emoções compartilhadas com os outros *brincantes* nos momentos marcantes da história da *brincadeira*.

Floresta querida
Toda vez que chego aqui
Eu me lembro os lugares por onde andei
Aquela viagem da França
Essa que eu mais gostei
Eu guardei meu passaporte
E nunca mais viajei
(Floresta querida, de Mundoca)

Homenagens a lugares, amigos e pessoas ilustres, provocações a *contrários*, odes aos personagens do Bumba meu Boi, entre outras variações temáticas, compõem a constelação de motes das *toadas de cordão* compostas pelos *brincantes*.

Os caciques e os índios da Floresta
Começaram a gingar
Ô ginga lelê, ô ginga lalá
A Turma de São João Batista fez o povo se balançar
(Ginga lelê, de João Sá Viana)

Com as *toadas de cordão*, cria-se espaço, também, para pequenas crônicas em metalinguagem explicitando o cotidiano do *brincante*. O ambiente da *fazenda* pode servir de cenário ficcional para a ação cantada ou tornar-se um elemento utilizado na construção de metáforas.

Eu chamei Antonio Costa
Ê, a boiada já chegou
Eu sinto saudade de você
Liberdade é Tambor
Ô, é uma beleza
Mas eu vou ficar na Floresta que é terra de gado
É lá que eu vou matar meu desejo
(Vou ficar na Floresta, de Mundoca)

Ôô, meu mano, ôô, eu andei, eu andei
Em mais de cinquenta fazendas
Procurando me empregar não me empreguei
Eu já pedi pros patrão
Vai me ensinando o que eu não sei
Todos que eu peço me diz
Que a folha melhor do livro
Eles acham que foi essa que eu rasguei
(Eu andei, de Rosalino)

Os *brincantes* vivem a *brincadeira* e narram sua vida por meio dos recursos de linguagem adquiridos nesse meio. Pensando com Burke (1994), podemos dizer que a construção simbólica do Bumba meu Boi é o processo que envolve os *brincantes* (mas não apenas estes) na produção da realidade desse mito, quando estabelecem a relação do arquétipo com a conjuntura em sua própria auto-realização como *brincante*, efetuada na criação de *toadas* e outras formas expressivas. Sua vida está expressa no passo a passo dos ritos por todo o ciclo, desde o *guarnicê* à *despedida*, da *morte* ao *batizado*, no conjunto de símbolos visuais, sonoros, verbais e gestuais que são acionados durante o ciclo ritual do Bumba meu Boi, do qual as apresentações ao público são ritos componentes.

Cantadas próximo ao término das apresentações, as *toadas* de *urrou* são hinos heróicos baseados numa ação específica do personagem *boi*. Mas o urro do animal representa sua capacidade de agir e reagir com força e vibração e, nesse sentido, representa também toda a energia do conjunto dos *brincantes*. O *urrou* simboliza a potência do *batalhão*. As melhores qualidades da *brincadeira* são narradas nesse hino, assim como os grandes feitos dos *brincantes*. Aqui o poder do *amo* é destacado, é ressaltada sua simbiose simbólica com o *boi*. O *urrou* representa a voz e a presença forte do *amo*, a *toada* é cantada por ele mesmo, ou em sua homenagem por outro *brincante* do grupo.

Urrou, urrou
 Já urrou Paz do Brasil
 Ô em cima do tremedá
 A terra firme tremeu
 Balançou água do mar
 Urrou, urrou tornou urrar
 Quebrou mourão de porteira
 E fez poeira levantar

Boa noite maranhense
 Boa noite brasileiro
 Boa noite minha turma
 Salve o santo padroeiro
 Chega pra perto morena
 Vem ver eu cantar
 E meu boi rolar no terreiro

Ano de 2006
 34 anos completamos
 Uma moça chegou e disse
 Parabéns a vocês tô desejando
 Que tenha muito sucesso
 Por onde estiver brincando
 Agradeço a deus do céu
 Por tá me abençoando
 Abençoe todos vocês
 Que nessa data querida
 Comigo tão comemorando

Liberdade tem cultura
 Eu garanto com firmeza
 Já temos Tambor de Mina
 A Festa do Divino é uma beleza
 Temos Cacuriá, Quadrilhas
 E Danças Portuguesas
 Coco e Tambor de Crioula
 Nosso bairro tem riqueza
 Blocos Tradicionais e Boi da Floresta
 Que é obra da natureza

Melônio velho guerreiro
 Sua história um pouco eu vou falar
 Ele fundou Boi de Viana
 Deu pra Zé Apolônio segurar
 Fez Turma do Pindaré
 Entregou pra João Cância comandar
 Ajudou boiada no Sá Viana
 Eu também já morava no lugar
 No ano de 72 fundou o Boi da Floresta
 Turma de São João Batista
 Até hoje veja como está

Digo adeus moça não chora
 Eu já vou me arretirar
 Tenho outro compromisso
 Lá eu não posso faltar
 Mas deixo meu telefone
 Você pode anotar
 Trinta e dois, cinco, um,
 Nove, dois, vinte dois
 Se precisar de mim
 É só você telefonar
 (Urrou, de João Sá Viana)

A “moça”, a que se referiu João Sá Viana, tendo assistido a uma apresentação, feito a abordagem citada na *toada*, e ainda chorado ao final, fez ainda mais e o que talvez não imaginasse. Deu o ensejo para o *cantador* deixar, por meio de voz amplificada através do sistema de sonorização, o número do telefone pelo qual poderiam contatá-lo.

Se a platéia gostou e quer mais, já pode ir anotando antes do fim, porque nos tempos atuais, após o encerramento de uma apresentação, as *brincadeiras* preocupam-se em deslocar-se o mais rapidamente possível para o próximo local onde farão mais uma das inúmeras apresentações numa mesma noite de festas pela cidade.

Em alguns depoimentos de *brincantes* e observadores, registrados em publicações como as da coleção Memória de Velhos¹⁰, é possível encontrar argumentações sobre um crescente encurtamento das apresentações de Bumba meu Boi.

No Bumba meu Boi da Floresta são em média oitenta integrantes, com possibilidade de chegar a até cento e trinta. Todos têm de acomodar-se e acomodar suas indumentárias e instrumentos em dois ônibus grandes e um automóvel utilitário van. Além destes, alguns automóveis particulares de *brincantes* e apoiadores também servem ao transporte dos integrantes da *brincadeira*.

¹⁰Ver Carvalho e Montenegro (2006) e Lima (2008).

É com as *toadas* de *despedida* que os *brincantes* finalizam a apresentação e dão adeus ao público presente.

Ôô Oliveira
 O galo já cantou
 É hora, eu vou levar meu galheiro
 Já cumpri com meu dever
 Junto com meus companheiros
 Ô morena tu fica com deus
 Eu vou com São João padroeiro
 (Despedida, de Mundoca)

Algumas contradições vividas pelos *brincantes* estão relacionadas à duração requerida das apresentações e também às expectativas sobre os elementos que as constituem. É necessário solucionar o cumprimento das obrigações de *brincante* na relação com os santos, o principal São João, e entre *brincantes*, obrigações que simbolizam uma parte do conjunto de motivações da integração do *brincante* à *brincadeira*. E, também, as obrigações com os contratantes, outra parte importante desse conjunto.

Múltiplo em formas expressivas, o Bumba meu Boi se reproduz socialmente ao se re-multiplicar nas várias apropriações de *brincantes*. O arquétipo não é fixo, único, pois ele existe como construção simbólica de uma herança incorporada por meio das estratégias de memória. As imagens herdadas se transformam quando evocadas por cada *brincante* em conjunturas próprias, onde os acontecimentos específicos serão narrados como experiências pessoais através de visualidade, sonoridade, atos verbais e gestualidade. Assim, vão tornando singular cada *brincadeira*. Na toada de cordão “Meu viveiro” o *cantador* Pezinho evoca essa multiplicidade de possibilidades expressivas presentes na experiência de *brincar* Bumba meu Boi.

Na Floresta, lá é meu viveiro, é meu torrão, é meu tesouro
 Tu te liga morena no lombo do touro
 Repara o desenho que ele tem no couro
 Tem um sinal na orelha e as ponteiros de ouro
 (Meu viveiro, de Felipe Pezinho)

No decorrer dos anos, tem sido necessário aos *brincantes* de Bumba meu Boi ampliar sua capacidade de realizar movimentos de ajuste e adaptação às conjunturas. A partir da década de 1950 (FERRETTI, 1995) os *brincantes* intensificaram sua aproximação com agentes que atuam em órgãos públicos relacionados à implementação de políticas culturais. Desde então, ambos buscam construir um ambiente de colaboração para atendimento de interesses mútuos. Quando um *brincante* adota ou não

os termos de definição do Bumba meu Boi, elaborados fora dos próprios grupos (padrões musicais ou de dança, tipos de materiais, modos de fazer), está se posicionando em um espaço de negociação.

A observação do Bumba meu Boi da Floresta indicou a tendência dos *brincantes* desenvolverem capacidade de negociação junto a esses agentes e suas instituições. Ao servirem aos poderes socialmente constituídos, os *brincantes* também se servem deles. Por esse prisma, é possível considerar a ocorrência de ações colaborativas como a que pode ter sido estabelecida no possível diálogo entre Apolônio e um “professor” (CARVALHO, 1995) que lhe julgou como adequada a alteração na prática de renomear o *boi*, inovando ao fixar um nome permanente.

Outra ação de colaboração nesse sentido é relatada por uma operadora do poder público, Zelinda Machado de Castro e Lima, que atuou em órgãos estatais de apoio e fomento a grupos de Bumba meu Boi. Zelinda relatou (CARVALHO e MONTENEGRO, 2006) um episódio que teria ocorrido quando atuava como diretora do Departamento de Turismo do Estado do Maranhão, na gestão do então governador José Sarney, na década de 1960:

Bem, aí veio o São João, e Sarney, no governo, disse: “ – minha comadre, os bois estão um trapo, as fitas acabadas, quero ajudar essa gente. Como é que eu ajudo?” Respondi: “- olhe, mande buscar fita e miçanga”. Passamos a ver a necessidade de um apoio sistemático aos grupos (CARVALHO e MONTENEGRO, 2006, p.264)

E segue:

Seu Gabriel Hitanite tinha uma loja aqui por perto na Rua Afonso Pena, junto do Jornal Pequeno, e começou a vender miçanga, canutilho, aljôfar aqui. Eu levei amostras desse material lá, e ele começou a mandar buscar. Daí em diante as pessoas do interior também começaram a vir para São Luís comprar esse material para enfeitar seus bois (...) Assim chegou o bordado do boi. E foram aperfeiçoando-o, mas sempre com floral, pássaros, corações. Um ano, Seu Lauro, que adaptava todas as danças ao modo dele, afirmou: “- este ano, vou fazer o meu boi com esta fotografia aqui. Dona Zelinda, eu queria que Seu Carlos (*referindo-se a Carlos de Lima*) a ampliasse para mim.” Perguntei: “- mas Seu Lauro, o senhor vai colocar a cara desse homem aí da foto?” Confirmou: “- Ah, vou. Porque agora vou mudar o feitio, vou botar boi com cara de gente. É uma homenagem que eu vou prestar – de um lado do couro, vou botar a praça e do outro, a estátua de Gonçalves Dias, com esta cara.” Aí, tinha a figura de Gonçalves Dias, feita de contas, com claro escuro, uma beleza! E na testa do boi, em vez de uma estrela, ele pôs um floral de palmeira. Nem levei o

couro para Carlos, só levei a foto. Porque eu mesma desenhei o resto. Também desenhava muito couro de boi (CARVALHO e MONTENEGRO, 2006, p. 297)

Sousa (2002) apontou, com base em registros dos periódicos publicados em São Luís, que a prática de ofertar canutilhos e miçangas aos folguedos ainda seria corrente no início da década de 1980:

Já na década de 80, os incentivos dados pela MARATUR eram feitos da seguinte forma: eram oferecidos um quilo e meio de miçangas, canutilhos e paetês e 20 mil cruzeiros para os grupos. Estes, em contrapartida, tinham que fazer uma apresentação no Parque Folclórico da Vila Palmeira gratuitamente (O Imparcial, 08 de agosto de 1981). (SOUSA, 2002, p. 111)

É possível supor que alguns *brincantes* podem ter adotado prescrições de agentes do poder público sobre modos de fazer o Bumba meu Boi, e também que esses *brincantes* tenham buscado adaptar-se às classificações decorrentes de ações governamentais visando à regulação institucional dessas manifestações.

Nesse sentido, a reação de cada *brincante*, sua capacidade de ajuste, adaptação e sua própria ação criadora, podem reforçar, ou não, a importância desses espaços de colaboração com aqueles agentes, bem como a importância dos resultados dessa colaboração. Assim, ao observar as diversas formas expressivas acionadas pelos *brincantes*, é possível compreender como essas ações colaborativas podem vir a se tornar cada vez mais relevantes na construção simbólica do Bumba meu Boi.

2.1 Dando nome ao boi: a instituição de Paz do Brasil

Apolônio Melônio nasceu no ano de 1914, no povoado Carnarana, do município de São Vicente de Férrer, cidade maranhense atualmente incorporada ao município de São João Batista, onde participou de dois grupos de Bumba meu Boi. Ainda na infância *brincou* no Boi Ramallete, formado somente por crianças. Na juventude, integrou o Boi Lindo Fama, ao lado dos amigos, entre os anos de 1935 a 1938. Mudou-se para São Luís em 1939, aonde veio a exercer inúmeras profissões, até se tornar estivador. Seis anos depois de sua chegada à capital, em 1945, ajudou a fundar o Boi de Viana, cujo nome faz referência à cidade Maranhense.

O Boi de Viana contava com dois chamados *cabeceiras*, os *brincantes* principais, líderes da *brincadeira*: Apolônio Melônio e Zé Apolônio. Havia, na visão de Apolônio

Melônio, uma diferença fundamental na prática dos dois *amos cantadores*. Ele fizera a opção de conduzir a encenação da *matança*, termo pelo qual, naquele período, ele própria e outros *brincantes* designariam um tipo de encenação que corresponderia a uma história mais detalhada sobre a morte do *boi*. Zé Apolônio, por sua vez, encenava a *comédia*, que corresponderia, segundo Melônio, a uma história mais curta, com número menor de personagens e que seria tida por alguns *brincantes* como mais adequada para não cansar o público durante as apresentações.

Apolônio Melônio considera que perdeu espaço para Zé Apolônio na *brincadeira*, em parte em função dessa diferença relacionada às narrativas conduzidas durante as apresentações. Melônio entende que a *comédia* prevalecera por corresponder ao interesse de maior parte do público. Isso o teria deixado insatisfeito e causado sua saída do grupo, sem animosidades, segundo sua própria versão. Após a experiência no Boi de Viana viria o Boi de Pindaré, que Apolônio Melônio passaria a comandar na década de 1960 ao lado de João Cância, este nascido no município que dava nome à *brincadeira*. Nesse período, Apolônio Melônio tornaria-se uma referência na prática do Bumba meu Boi, ao lado de João Cância e de Coxinho.

No ano de 1967, Apolônio Melônio deixaria o Boi de Pindaré e passaria a atuar em outras *brincadeiras*, sem filiar-se permanentemente a nenhuma até vir a fundar o Boi da Floresta, em 1972, com o mesmo nome do bairro aonde viveria com sua família nas décadas seguintes.

Enquanto no Boi de Pindaré, o cantador Coxinho ficou célebre por criar e cantar a *toada* “Urrou do boi”, que se tornaria o hino do folclore do Maranhão por decisão do poder legislativo estadual, Apolônio Melônio operaria duas mudanças na forma de *brincar* Bumba meu Boi que, mesmo não tendo a mesma forte repercussão das toadas de Coxinho, despertam maior interesse do público e de estudiosos no decorrer dos anos.

Uma das mudanças foi a definição de um padrão fixo de cores para a indumentária de parte dos *brincantes*, cuja síntese viria se dar na escolha dos matizes verde e rosa, um modelo de vestimenta que foi adotado permanente após deixar o Boi de Pindaré, já no Boi da Floresta.

Outra mudança foi a instituição de um nome permanente para o personagem *boi*, um dos personagens centrais da *brincadeira* passou a se chamar *Paz do Brasil*. A adoção dos matizes verde e rosa resultou de uma associação livre a um padrão de cor

encontrado na *escola de samba* Turma de Mangueira, sediada no mesmo bairro do Boi de Pindaré, o bairro de Fátima.

A designação permanente para o personagem *boi* foi algo inovador naquele período, década de 1960. A prática comum era de dar um novo nome a cada ano. Busco compreender essa manipulação ritual do símbolo *boi* na perspectiva de Turner (2005), de que um símbolo ritual tem estrutura e propriedades de uma entidade dinâmica a serem identificáveis no âmbito de seu contexto de ação apropriado. Essas estrutura e propriedades referem-se à forma externa e às características observáveis no símbolo; também às interpretações que lhe são dadas por leigos e por especialistas; e deve-se considerar, ainda, que é o antropólogo em campo quem elabora contextos significativos, no esforço de construir sua interpretação acerca da experiência observada.

Desse modo, um caminho é estudar a forma e as características dos símbolos no contexto de ação ao qual pertence, ou seja, no âmbito do próprio processo social em que se insere. No ciclo ritual do Boi da Floresta, o *boi* é nomeado durante a cerimônia do *batizado*, quando a identidade da *brincadeira* e do *personagem* é reafirmada e são evocados os referentes do significado relacionado ao nome *Paz do Brasil*.

Assumindo, com Turner (2005), que um símbolo ritual é um fator de ação que converge para um fim e está relacionado aos meios humanos disponíveis para o seu alcance, busquei a compreensão de como Apolônio Melônio, ao fixar um nome único para o *boi*, pode ter realizado uma espécie de movimento de ajuste social às próprias mudanças internas e externas nas *brincadeiras* de Bumba meu Boi das quais participou. Carvalho (1995a) aponta as separações entre *brincantes* e cisões de grupos, ocorridas a partir da década de 1960, como uma das causas do aparecimento de mais *brincadeiras* de Bumba meu Boi.

Repete-se o quadro de cisão interna, em que o entendimento entre cantadores é comprometido pela disputa em torno da propriedade do boi e do exercício do poder no grupo. Apolônio assim sintetiza essa nova divisão de forças: “Aí ele (*João Cância*) levou o boi pro bairro de Fátima. E eu disse: pode levar tudo, agora tem duas coisas que eu não vou liberar: é o nome Paz do Brasil, esse nome é meu, e a cor da fantasia, essa é minha também. Ele levou a Turma de Pindaré, mas ficou a minha turma. Ele continuou com a brincadeira e, apesar de já ter morrido, ainda hoje tem esse boi, é o Boi de Pindaré”. As forças pessoais dos “amos” entram em confronto e a luta pelo poder no grupo mina a unidade do conjunto, que se decompõe, levando a um cisma interno. Os pertences do boi, assim como os brincantes, são divididos. Há perdas e ganhos. Uns vão, outros ficam. Instala-se a dissidência. Contraditoriamente, a divisão faz nascer novos bois com donos –

“amos” cantadores exercendo o seu poder. (PINHO DE CARVALHO, 1995, p.70)

Em contraste com sua experiência de migração entre *brincadeiras*, ocasionada por desentendimentos ou discordâncias, e na disposição de suplantar essa experiência, Apolônio Melônio recria o símbolo, dotando-o de um referencial permanente que leva consigo ao sair de uma dessas *brincadeiras*, o nome do *boi*. Ao instituir o nome, agrega ao símbolo o significado da paz, que, naquele contexto, pode ter funcionado como um conceito em contraponto à discórdia entre *brincantes*, ocasionada em disputas por espaços de poder nas *brincadeiras*.

Acompanho a argumentação de Da Matta (apud TURNER, 2005) ao abordar como aspectos paradoxais e ambíguos podem ser centrais para o reconhecimento de tensões expressas e sublimadas em símbolos e rituais. Nessa linha, a cada símbolo em uma situação ritual estariam relacionados interesses ou propósitos conflitivos e paradoxais, claramente explicitados ou apenas observáveis através dos comportamentos dos integrantes do grupo. É nessa perspectiva que busco compreender a ação de Apolônio ao instituir o nome *Paz do Brasil*.

Apolônio Melônio costuma narrar uma situação relevante para que se avance na compreensão de outros possíveis referentes relacionados a esse nome. Ao chegar a São Luís, em 1939, vindo do interior, tomou conhecimento que o Boi da Madre Deus tivera suas atividades suspensas havia alguns anos. Acostumado a *brincar* Boi com liberdade, em sua cidade natal, a situação causou-lhe espanto. Logo descobriu que era proibida a entrada de qualquer *brincadeira* de Bumba meu Boi no centro da cidade. O motivo, lembra em depoimento, seria porque:

A polícia não deixava. É, era a ordem. Por causa do que houve lá na Madre Deus. Zé Garapé parece que furou um preto lá e o Boi foi suspenso por dez anos. E outros Bois iam (*se deslocavam na cidade*) por Desterro, Madre Deus, João Paulo (*bairros que margeiam o centro antigo de São Luís*)

Prado (2007) apontou referências de três jornais que, na virada do século XIX para o XX, traziam notícias sobre Bumba meu Boi no Maranhão. São notas que destacam os atos de violência e a ameaça à segurança pública. À guisa de evitar confrontos entre grupos rivais e a ocorrência de atos violentos, durante uma determinada época os órgãos públicos não licenciavam as *brincadeiras* para que executassem suas atividades, proibindo-as por longos períodos.

Como alertou Prado (2007), nenhuma das notas citadas em seu trabalho permitiu que o leitor obtivesse a perspectiva dos “*do lado de cá*”, os do Bumba meu Boi, sobre os fatos ou opiniões apresentados nas páginas dos jornais. Porém, a autora avança na análise das formas de violência relacionadas ao Bumba meu Boi.

Este código de aliança (*o de um corporação com regras de solidariedade*), numa relação de confronto, seja de rivalidade, seja de conflito, se transforma em expressão de violência. Portanto, são duas as formas de violência que a apresentação do bumba pode engendrar, dependendo do inimigo considerado: - se entre iguais, ele é uma “luta de *contrários*”; - se entre classes diferentes, objeto de repressão acionada pela ordem dominante, se de cima para baixo; ou matriz de crítica formulada pelos representantes do povo, se de baixo para cima. De modo que, se num nível mais restrito ‘a boiada’ representa as comunidades (povoados) de origem, ela pode se tornar, num nível mais amplo, em linguagem de defesa de interesses, num confronto interclasse. Como porta-voz das camadas menos favorecidas – outrora escravos, hoje lavradores –, a ‘boiada’ se contrapõe ao poder dominante, expresso pelas instituições que com ela se confundem. (PRADO, 2007, p.156)

O esquema proposto pela autora tenta dar conta das formas da violência envolvendo os *brincantes*, e busca contextualizar o acionamento da categoria nativa *contrário* em um universo amplo, cujo pano de fundo é a “luta de classes”. No presente trabalho, embora faça referência aos conflitos entre as *brincadeiras* de Bumba meu Boi, minha abordagem é mais restrita e relacionada especificamente ao contexto de criação do *Paz do Brasil*, mas sem a pretensão de avançar muito nesse aspecto.

As disputas, verbalizadas e cantadas, fazem parte da rotina performática de muitas *brincadeiras*, podendo ser acompanhadas por meio da observação dos ensaios, das apresentações públicas, de declarações de *brincantes* em meios de comunicação de massa e nos discos gravados. Nas *toadas* que evocam e desafiam os *contrários*, estes podem ser pessoa ou *brincadeira* ao qual se opõe um cantador que o desqualifica em versos, ao mesmo tempo em que conta vantagens de si e de sua própria *brincadeira*. Antes de fundar o Boi da Floresta, a jornada de Apolônio como *brincante* foi marcada por divergências com seus parceiros de *brincadeira*. Essas divergências não redundaram em conflitos declarados perdurando até os dias de hoje, talvez devido, em parte, à postura do próprio Apolônio que não costuma exaltar, nem suas falas públicas ou nas *toadas* que compõe, as disputas que trava com outros *amos* de Bumba meu Boi.

Algumas *brincadeiras* valorizam sobremaneira a *toada de contrário*. Na Floresta, no entanto, essas *toadas* não são proeminentes em relação às que tratam de

outros temas. Um dos poucos exemplos é a toada “Chegou”, de Anastácio, que enaltece seu grupo, mas não desqualifica nenhum outro. Consta do álbum Floresta Querida, publicado em formato CD: “Ô contrário me dá licença, deixa eu passar com meu batalhão verdadeiro. chegou meu boi levantando poeira, meu vaqueiro foi buscar, ô, debaixo da roseira”.

O conflito entre *contrários*, a disputa com outras *brincadeiras*, é um elemento constituinte de muitas *brincadeiras* na cidade de São Luís. Ao mesmo tempo, as referências encontradas sobre o contexto de fundação do Boi da Floresta, a postura assumida por Apolônio e por outros *brincantes* no decorrer dos anos recentes, e a observação de seu cotidiano, indicaram que o conceito de Paz, muito embora não tenha substituído ou suplantado os conflitos e disputas internas e externas, ganhou força como princípio norteador de sua conduta pública, ou pelo menos norteador de uma promoção dessa conduta.

Um dos meios de fazer essa promoção foi inscrever permanentemente o nome *Paz do Brasil* em um de seus principais símbolos. O movimento de Apolônio ao instituir o nome permanente para o personagem *boi* talvez possa ser entendido também como uma maneira de se adaptar à conjuntura vivida à época. Segundo Apolônio, o nome *Paz do Brasil* seria uma espécie de homenagem ao primeiro presidente do regime militar, iniciado no Brasil no ano de 1964 do século XX, o general Castello Branco.

Essa homenagem se deveria ao fato de Castello Branco ter desempenhado, para Apolônio, um papel de restaurador da “ordem” e da “paz” no país, quando assumiu a Presidência da República após o que teria sido, no entendimento do *brincante*, um período de instabilidade social e política.

Sobre a intenção de Apolônio na fixação, no personagem *boi*, desse marco, pode-se questionar se não existiu, para além de uma homenagem, um processo de identificação com os rumos sócio-políticos para os quais o Brasil adernara a partir daquele episódio. Pode-se questionar, em outra linha, se o nome *Paz do Brasil* seria uma fixação simbólica do referente de mudança no país, qualquer que tenha sido, mudança para qualquer direção. Ou ainda, se não seria uma maneira de produzir uma mediação eficaz para constituir e manter relações com outros agentes sociais utilizando um referente político ideológico comum.

Para o *brincante* tornou-se possível expressar e assumir a representação simbólica sobre esse episódio marcante na história do país, apropriando-se dele por

meio dessa representação e incluindo-o nos seus referenciais identitários manifestos no processo de “fabricação” do Boi da Floresta. A ideia de Paz, presente naquela “homenagem”, ganhou força nas estratégias expressivas dos *brincantes*, e esse conceito, como imagem herdada, vem atualizando-se e multiplicando-se nas diversas conjunturas vividas por meio das formas expressivas forjadas na produção musical e imagética da *brincadeira*.

Atualmente, os nomes de personagens *bois* encontrados e modificados ano após ano nas diversas *brincadeiras* existentes em São Luís e nas cidades do interior do estado, equivalem a títulos de auto-exaltação, como as designações comuns e recorrentes “capricho da ilha”, “orgulho da ilha” e “capricho do povo”, entre outras.

Baseando-me em Burke (1994), compreendo a ocorrência dessas designações como sendo relacionada tanto aos arquétipos do Bumba meu Boi no Maranhão quanto às conjunturas específicas vividas pelos *brincantes*.

Essas designações remetem à imagem herdada na construção mítica do Bumba meu Boi. É presente entre os *brincantes* a referência a essa trama na qual o *boi* “preferido” do proprietário de uma fazenda é roubado e/ou morto por um de seus empregados. É comum o uso dos termos “mimoso” e “caprichoso” para se referir a este *boi*. Os termos citados anteriormente, “capricho” e “orgulho”, demonstram como os *brincantes* se conectam com essa imagem herdada no processo de construção simbólica do Bumba meu Boi, ao remeter à idéia do *boi* “preferido” pelo patrão. Mas fazem isso adaptando o referente narrativo mítico ao seu presente cotidiano.

No ambiente de rivalidades entre *contrários* existente nos municípios da Ilha do Maranhão, incluindo São Luís, nomes como “orgulho da ilha” têm expressado o interesse dos *brincantes* em estabelecer uma idéia de superioridade da *brincadeira* que participam em relação às outras com as quais competem ou rivalizam. As cerimônias de *batizado*, realizadas todos os anos, atualizam a narrativa mítica ao instituírem, no presente, o novo *boi* preferido por meio de designações hiperbólicas.

Entendo o *batizado do boi* como um rito de instituição com mecanismos próprios de produção de eficácia simbólica, nos termos de Bourdieu (2008).

Assim, esse rito possibilita aos *brincantes* uma oportunidade para tentar agir sobre suas representações acerca de sua própria *brincadeira*, e sobre as representações dos *contrários* - os outros *brincantes* integrantes de outras *brincadeiras*. Nesse caso, o objetivo de nomear por meio do *batizado* é a busca por instituir uma identidade,

“orgulho da ilha”, por exemplo. É a tentativa de impor uma essência social a ser reconhecida por todos que atuam no universo do Bumba meu Boi.

Quando Apolônio Melônio decidiu criar um nome fixo para o personagem *boi*, inovou na estratégia de instituição de identidade e galgou um espaço próprio no universo do Bumba meu Boi do Maranhão. Para situar-se em um processo de constantes transformações, com tendências percebidas por ele como a da *comédia* adquirindo proeminência em relação à *matança*, algo que em sua avaliação lhe fez perder espaço nas apresentações públicas, e com sua necessidade de ocupar um lugar próprio entre os *amos de boi*, utilizou a força do nome do personagem *boi* para simbolizar e promover um novo valor relevante, o da Paz.

Acompanho a argumentação de Bourdieu (2008), de que o principal efeito do rito é a consagração de uma diferença, instituindo-a de forma duradoura e, dessa forma, legitimando-a. Nesse sentido, a ação de Apolônio, criou um elemento de diferenciação pessoal, promovendo uma imagem pública de um *brincante* protagonista criativo e de comportamento pacífico no universo do Bumba meu Boi. Ano após ano, na cerimônia do *batizado*, o nome *Paz do Brasil* é reafirmado, e novamente instituído.

A instituição de uma diferença, por meio de um rito, é um ato de magia social capaz de criar essa diferença, ou de alguma forma capaz de explorar diferenças preexistentes e promovê-las ao centro dos jogos de representação das identidades. Nesse sentido, e considerando as motivações iniciais de Apolônio, ele e os outros *brincantes* produziram a eficácia simbólica da consagração dessa diferença ao atuarem na lógica do próprio processo ritual do Boi da Floresta.

No período recente, Apolônio foi frequentemente instado, principalmente por jornalistas, pesquisadores e documentaristas, a emitir juízos de valor acerca do desempenho de outras *brincadeiras*. Mesmo quando incluiu nesses juízos críticas negativas, evitou polarizar publicamente com outros *brincantes* ou instigar e promover relações competitivas, prezando por manter relacionamentos cordiais com outras *brincadeiras*. Visto pela perspectiva de Bourdieu (2008), esse comportamento pode indicar um dos efeitos duradouros daquela consagração por meio de um rito de instituição, a conversão à condição diferente, pretendida, e ritualmente enunciada.

Outra marca desse comportamento pode ser observada nas estratégias adotadas por Apolônio para fundar o Boi da Floresta e manter expressa sua decisão em abdicar de militar publicamente na zona de conflito entre *contrários*, não apenas na definição do

nome do personagem *boi* como também no da própria *brincadeira*. Em depoimento publicado em um volume da série Memória de Velhos, da Comissão Maranhense de Folclore, Apolônio narra como foi instigado a criar sua própria *brincadeira*:

Certo dia o pároco da Igreja da Floresta me perguntou porque eu não colocava um Boi só meu. Respondi que não tinha tendência para isso. Então ele respondeu que nós tínhamos que ter um Boi nosso daqui do bairro da Floresta e eu fui me animando. Ele me emprestou quatrocentos cruzeiros e meu irmão Antônio Melônio me disse que eu podia comprar tudo que faltasse para o Boi que ele pagava. Fiquei animado e comprei logo oito quilos de pena de um senhor chamado Nelson que morava no município de Barra do Corda. Depois que o Padre João me incentivou para colocar o Boi, pensei: coloquei e ensaiei o Boi de Viana e não sou de Viana, fundamos o Boi de Pindaré e não sou de Pindaré; então vamos fundar agora o Boi Turma de São João Batista, porque é o fim, é para concluir o resto da minha vida, é justamente o que está acontecendo” (LIMA, 2008, p. 80)

Nesse depoimento, Apolônio afirmou que não se sentia com tendência para ser dono de Boi, mas teria admitido criar um grupo ao ouvir argumentação de que seria algo que respondesse ao interesse coletivo, algo que ultrapassaria seus próprios interesses pessoais. “Um Boi nosso daqui do bairro”, disse o pároco, apresentando mais um elemento relevante para a identificação de Apolônio com a proposta. Se os outros grupos não eram dele, porque ele mesmo não pertencia àqueles lugares, Viana e Pindaré, a nova “turma” seria, e lhe deu o nome de sua cidade natal, São João Batista.

Mesmo tangenciando as zonas de conflito com outros *amos* e demais *brincantes*, Apolônio adotou como um dos referentes elementares para aceitar a proposta a demarcação de um espaço próprio no universo do Bumba meu Boi, utilizando inicialmente a usual designação pela cidade de origem dos *brincantes*. A partir daí, uma nova situação se forjou, traíndo a estratégia de paz de Apolônio e confirmando seu engajamento, aparentemente involuntário, na luta simbólica entre *contrários*, pois não tardou para que seus próprios *brincantes* e os de outras *brincadeiras* passassem a chamar a nova *brincadeira* de “Boi de Apolônio”, designação que se consolidou como uma espécie de nome de fantasia pelo qual a *brincadeira* Turma de São João Batista passou a ser conhecida publicamente.

Como argumenta Bourdieu (2008), a instituição, como ato inaugural, é um ato de constituição, fundação ou invenção. Os ritos, como atos de instituição, vão através da educação levando os agentes sociais a disposições duradouras. Nesse sentido, podemos interpretar a reação tardia de Apolônio Melônio que, após alguns anos aceitando e

sustentando a designação “Boi de Apolônio”, reformou a designação inaugural da *brincadeira*: Turma de São João Batista. Esse nome inicial não vingara entre os *brincantes* e o público. A figura pública de Apolônio havia se sobreposto à *brincadeira*.

Para restaurar e valorizar as ideias e valores realçados nas falas públicas como sendo as motivações originais para a criação da *brincadeira*, um novo nome foi adotado para recuperar e reafirmar a importância da valorização do interesse coletivo, o nome seria Boi da Floresta. Essa designação opera uma estratégia de expressão simbólica que marca um significado congruente àquele evocado no nome *Paz do Brasil*.

Pensando com Burke (1994), que arquétipo e conjuntura unem-se na construção da realidade do mito, compreendo que Apolônio tem realizado a construção simbólica de sua *brincadeira* na mediação entre as imagens herdadas da chamada tradição do Bumba meu Boi e os acontecimentos específicos vividos por ele.

Entre os acontecimentos específicos estão as formas, sempre inovadoras, de atuação dos *brincantes* nos ambientes políticos e mercadológicos da atualidade e, nesse sentido, entendo que Apolônio criou sua maneira de estabelecer-se como referência de liderança do Bumba meu Boi, ao mesmo tempo em que tentou diluir a percepção pública da existência de um dono ou proprietário centralizador, indo além de um exercício de simples comando de seu *batalhão* de *brincantes*. Mas, como se influencia mas não se comanda a percepção pública, nas apresentações da *brincadeira* era comum ouvir-se do mestre de cerimônias um deslize indefectível ao microfone: “recebam com aplausos, o Boi da Floresta de Apolônio”.

Por algumas de suas escolhas e pelas relações que estabeleceu, Apolônio construiu sua identidade de *amo*. Ele vem fazendo isso durante décadas por meio de ações como a instituição do *boi Paz do Brasil*, estruturante de sua atuação inovadora como *brincante*, como já mencionado, e que reforça uma imagem de agregador. Por meio, também, da instituição da designação “da Floresta” para a *brincadeira*, algo que informa sobre aspectos do contexto inicial de fundação da *brincadeira* e expressa sua disposição de promotor de interesses coletivos dos *brincantes*.

Compreendo que, ao assumir o papel social do *amo*, Apolônio vinculou-se a uma fachada social decorrente de décadas de construção social e institucionalização, mas à qual correspondem práticas distintas e específicas por parte de cada *amo de boi* em seu contexto específico. Segundo Goffman (1975), uma fachada social se

institucionaliza em termos de expectativas estereotipadas abstratas e torna-se uma representação coletiva.

Quando um ator assume um papel social estabelecido, geralmente verifica que uma determinada fachada já foi estabelecida para esse papel. Quer a investidura no papel tenha sido primordialmente motivada pelo desejo de desempenhar a mencionada tarefa, quer pelo desejo de manter a fachada correspondente, o ator verificará que deve fazer ambas as coisas (GOFFMAN, 1975, p. 32 - 34)

Nesse sentido, cabe ressaltar que, se por um lado Apolônio evitou atuar em disputas de *contrários* para tentar estabelecer fama e respeito, uma das práticas ainda predominantes àqueles que exercem o papel de *amo*, por outro, investiu em ampliar sua influência social como *brincante* de Bumba meu Boi ao assumir-se como *brincante* promotor de inovações nesse universo.

Ao protagonizar transformações marcantes nessa manifestação cultural, influenciando de forma singular na construção da chamada *tradição* do Bumba meu Boi, Apolônio realizou uma tarefa que se tornou cada vez mais relevante no desempenho do papel social de um *amo de boi* desde, pelo menos, os anos 1950, quando o contexto de atuação desses grupos tornou-se mais complexo ao incluir o mercado turístico (FERRETTI, 1995) e suas novas exigências ao conjunto de competências ou saberes já requeridos a um *amo de boi* até então.

Como *amo*, já foi saudado pela gestora pública Zelinda Lima por ter conseguido realizar, com maestria, a transição entre modos de fazer Bumba meu Boi no Maranhão, com transformações relevantes durante os cerca de quarenta anos de existência do Boi da Floresta. “Seu Apolônio soube fazer a passagem do Boi, daquela época para hoje, soube adaptar a brincadeira muito bem”, diz ela em depoimento concedido a Jorge Murad (2006) em vídeo-documentário de sua autoria sobre a vida de Apolônio Melônio. Esses sinais de reconhecimento são fruto de seu investimento em desenvolver capacidades de dialogar com as exigências dos contextos em transformação e indicam, também, que Apolônio foi capaz de realizar interlocuções com lideranças do poder político institucionalizado. Apolônio manteve e promoveu, junto a seus *brincantes* e a agentes externos à *brincadeira*, uma imagem pública de homem reconhecido por outras lideranças.

Esse capital de relações é permanentemente exposto e acionado, compondo sua fachada social. Ao entramos em sua casa, logo na sala de estar, vê-se um painel de

diplomas de reconhecimento e mérito, fotos ao lado de personalidades políticas e de flagrantes de eventos públicos oficiais em sua homenagem, recortes de jornais e outros emblemas laudatórios. Apolônio já posou para a foto oficial de uma das gestões de Roseana Sarney como governadora do estado. Uma foto oficial incomum em que se vê, além da governadora eleita portando a faixa que lhe identifica no cargo, um grupo de homens e mulheres representando o povo do Maranhão. Na foto, ao lado da governadora, está Apolônio, homem negro, figurando como ícone da chamada *cultura popular maranhense*.

Nas gestões de Roseana Sarney, incluindo uma parte do período em que foi sucedida pelo vice-governador José Reinaldo Tavares, Apolônio recebeu homenagens públicas oficiais por meio da concessão de comendas e da instituição de uma praça pública com o nome de Apolônio Melônio, localizada na área do Itaqui-Bacanga, zona portuária da Ilha do Maranhão. As fotos com os registros do ocorrido estão na parede de sua sala de estar.

Ao sentar-se em seu sofá encostado na parede da sala, sob aqueles sinais, o *amo* representa seu papel social em comunicação direta com aqueles que visitam o Boi da Floresta. Os visitantes encontram o *mestre da cultura popular* entronizado, ocupando, no cenário, seu lugar adequado e com a aparência e as maneiras requeridas ao desempenho daquela interação. Mais que uma coleção de honrarias e condecorações, entendo que esse conjunto forma um cenário a partir do qual Apolônio aciona elementos expressivos em suas relações dentro e fora da *brincadeira* e compõe sua fachada social (GOFFMAN, 1975).

No universo do Bumba meu Boi do Maranhão, um *amo de boi* tende a ser, em alguns casos, alguém que detém ou buscará construir uma imagem pública de poder e autoridade dos quais quer reconhecimento não apenas dos próprios integrantes da *brincadeira*. A ascendência do *amo* sobre os demais *brincantes* pode basear-se, fundamentalmente, na dimensão econômica como estruturante de relações de trabalho, como mostrou Prado (2007) ao discutir os níveis institucionais das *brincadeiras*, principalmente quando o *amo*, além de exercer este papel, é também o proprietário da *brincadeira*.

Mas, compreendo que o reconhecimento do poder e da autoridade de um *amo* se dá na intersecção das várias dimensões da construção simbólica do Bumba meu Boi, num ponto de congruência entre as imagens herdadas do passado e os acontecimentos

vivididos no presente. Entre essas imagens herdadas, está a de um papel social a ser exercido pelo *amo do boi*, que lidera os *brincantes* e é o proprietário da *brincadeira*, imagem esta que foi trazida aos dias de hoje por meio das narrativas das *toadas* e encenações, nas quais o *amo* é também um personagem.

2.2 Memória de encenações e narrativas no Boi da Floresta

No *site* do Boi da Floresta, na rede mundial de computadores *internet* sob o endereço www.boidafloresta.org.br, os *brincantes* publicaram uma sinopse na qual apresentam o enredo da *brincadeira*. Nesse texto, apresentam ao público leitor (internautas) sua definição do que é o Bumba meu Boi no Maranhão:

A festa do bumba-meu-boi, uma espécie de ópera popular, evoca uma comédia medieval. É uma manifestação folclórica de origens na cultura popular ibérica que recebeu, no Brasil, fortes influências indígenas e africanas. No Maranhão, o bumba-meu-boi ganhou características próprias: formas, cores e sons únicos, fortemente enraizados na cultura regional. Há centenas de grupos, com estilos e ritmos diferentes, que mantêm a tradição de uma das manifestações folclóricas mais ricas e mais importantes do Brasil. A encenação é uma sátira contra a opulência dos senhores de usinas de cana-de-açúcar do período colonial, proprietários de numerosas cabeças de gado. Basicamente, a história se desenvolve em torno de um rico fazendeiro que tem um boi muito bonito. Esse boi, que inclusive sabe dançar, é roubado por Pai Chico, trabalhador da fazenda, para satisfazer a mulher Catirina, que está grávida e sente desejo de comer a língua do boi. O fazendeiro manda os vaqueiros e os índios procurarem o boi. Quando o encontram, ele está doente, e os pajés são chamados para curá-lo. Depois de muitas tentativas, o boi finalmente é curado, e o fazendeiro, ao saber do motivo do roubo, perdoa Pai Chico e Catirina, encerrando a representação com uma grande festa.

Os *brincantes* da Floresta explicam o Bumba meu Boi aludindo às noções de *cultura popular* e de *tradição* e apresentam sua convicção, historicamente construída, sobre quais são os elementos caracterizadores dessa prática no Maranhão.

Existem inúmeras variações de narrativas dramáticas realizadas a partir desse breve enredo apresentado no site do Boi da Floresta e que, basicamente, é baseado na peripécia do personagem Pai Chico. Esse enredo básico tem sido utilizado para apoiar ou orientar a realização de uma *brincadeira*, frequentemente utilizado também para explicá-la, sendo que as narrativas decorrentes desse enredo são materializadas em muitas versões de encenação. Em cada *brincadeira* os *brincantes* desenvolvem seus próprios modos. Essas variações configuram o que Burke (1994) denominou *conjuntura*

do mito, sempre relacionadas ao *arquétipo* que seria a imagem mítica herdada do passado. Nessa perspectiva, numa mesma *brincadeira* os elementos conjunturais transformam-se ao longo do tempo.

Prado (2007), ao observar as *brincadeiras* no interior do estado, identificou a encenação da trama do *roubo e recuperação* do boi intitulada de *comédia* pelos encenadores com os quais dialogou.

Ganhe esta ou aquela explicação, o *roubo e recuperação* do boi constituem o eixo nevrálgico do folguedo, na sua versão maranhense. Eles são os correspondentes estruturais da *morte e ressurreição* das variantes dos outros estados. Aliás, a equivalência entre as duas versões não foi difícil de se estabelecer. A própria forma sob a qual o Boi da Baixada se apresenta esconde e deixa entrever a mencionada correspondência. De um lado, ele não se refere à morte, mas ao roubo; de outro, porém, fornece elementos que aludem à ressurreição, de maneira residual e por isso mesmo indireta. Eis os indícios: quando o boi aparece pela primeira vez, após a viagem de compra do vaqueiro, surge sob um “couro” bem simples. O “couro” de gala é reservado para o segundo comparecimento quando, após o furto, o animal recuperado irrompe gloriosamente vestido, ao som do “urra meu boi” – toada cujos versos se referem ao estranho poder do animal. Na verdade, com seu berro produz-se um abalo de dimensões cósmicas, fazendo-se acompanhar de uma série de confusões na ordem social. Ora, tanto o caráter das vestes (o “couro” nobre) quanto os efeitos do urro evocam fenômenos ligados, por exemplo, à morte e ressurreição de Jesus. (PRADO, 2007, p. 204)

Prado (2007) aponta a *morte e a ressurreição* como sendo aspectos estruturais do Bumba meu Boi, designados na versão encontrada por ela na chamada *região da baixada maranhense* como *roubo e recuperação*. As variações podem ocorrer, ainda, de forma sincrônica, em uma mesma *brincadeira*.

Em depoimento a Carvalho (1995a), Apolônio relembra que dois tipos de narrativa dramática coexistiram e foram encenadas numa mesma *brincadeira* até fins da década de 1940:

Então, ao voltar do interior, Apolônio Melônio, encontrando essa situação, passou a brincar junto com a citada figura (*Zé Apolônio Martins*) no “Boi de Viana”, sendo que a mesma fazia o papel de “amo do boi” e ele o de “sócio”. Relembra (*Apolônio*): “Eu fazia a ‘matança’ antiga, que é a história completa da morte do boi, e ele fazia a ‘comédia’, que fala da mesma coisa da ‘matança’, só que foi remodelada, é uma história menor, com menos personagem, menos coisa”. Mas, aos poucos, Zé Apolônio foi aumentando sua influência na turma, tanto que, a partir de 1947/48, passou-se a fazer apenas a “comédia” comandada por ele, “devido esta ser mais curta e não dar para cansar a assistência”. (CARVALHO, 1995a, p. 68)

Na Floresta, os *brincantes* mais velhos como Apolônio utilizam o termo “*matança*” para se referir à narrativa da *morte e ressurreição* do *boi*. Outro termo, “*morte do boi*”, designaria o período de festas durante o qual a “*matança*” é encenada, e que marcaria o encerramento das apresentações públicas naquela temporada.

Muito embora o *batizado* corresponda ao início da temporada de apresentações públicas e a *morte*, ao seu encerramento, cabe ressaltar que o mote da narrativa utilizada para explicar o Bumba meu Boi é o roubo seguido da morte do *boi* a partir do qual se desenrola a *brincadeira*. Por isso, torna-se difícil sustentar a idéia de um processo com começo e fim bem determinados. Assim, não tomei por base a sugestão de linearidade subjacente ao esquema dramático da narrativa ou ao calendário de apresentações. É mais conveniente falar em ciclo ritual para nos referirmos à prática do Bumba meu Boi, frisando, desse modo, a ideia de uma sequência periódica de atividades que se renovam constantemente.

O renascimento do *boi* ocorre na virada da noite do dia 23 para a madrugada do dia 24 do mês de junho, dia de São João, na cerimônia do *batizado* que atesta simbolicamente esse renascimento para uma nova condição, uma nova vida. No *batizado* não ocorre uma encenação dramática nos moldes da que pode ser observada na *morte*, e o personagem que realiza a ação de *batizar o boi* é a *madrinha*. A realização de uma cerimônia solene e moderada, acentua as nuances religiosas desse renascimento, pois consoma, no *boi*, um sacramento católico. Essa cerimônia é contrastante em relação à euforia quase desregrada que pode ser observada na *morte*. Ao contrário do *batizado*, cerimônia de poucas horas, a *morte do boi* é composta por um conjunto de atividades festivas que duram uma semana inteira. No Boi da Floresta, a *morte do boi* ocorre geralmente no mês de setembro.

Mas, a purificação pela graça divina e o renascimento milagroso por meio do batismo é apenas uma parte do processo de construção mítica do Bumba meu Boi. Quando explicado em termos narrativos dramáticos pelos próprios *brincantes*, esse renascimento do *boi* torna-se possível através dos poderes mágicos de um *pajé*. Por esse lado, os *brincantes* dão conta de organizar certa lógica dramática desse renascimento, com uma história transmitida às novas gerações, através da oralidade, e que inclui uma função delimitada do personagem *pajé*.

Sousa (2002) indicou os principais personagens das várias modalidades de Bumba meu Boi, encontradas em São Luís e outros lugares do Maranhão. Em relação às

brincadeiras similares ao Boi da Floresta o autor destacou aqueles personagens que seriam encontrados com mais generalidade: *cazumbas*, *rajados*, *índios* e *índias*.

Mas, além desses citados, podem ser encontrados, também, no Boi da Floresta os *vaqueiros*, as *onças*, as *burrinhas*, os *caciques* e os *baiantes*. As indumentárias de todos os personagens são coloridas, compostas de adornos brilhantes e reluzentes, fitas, penas e adereços de cabeça. Algumas são peças únicas, utilizadas por apenas um personagem ou *brincante*, como o *couro do boi*, a *onça*, o *pajé* e as *burrinhas*. Outras, como as dos personagens *caciques* e *baiantes* são utilizadas por vários *brincantes*, e apesar de padronizadas comportam variações individuais.

Quando questionados sobre sua interpretação acerca do personagem que representam no Boi da Floresta, a maioria dos *brincantes* remeteu, reiteradamente, à idéia do *auto do boi*, que seria um espécie de matriz dramática desenvolvida em torno da morte/roubo e ressurreição/recuperação do *boi* e cujos personagens centrais, recorrentes nas explicações de *brincantes* de muitos grupos e também de estudiosos são, além do próprio *boi*: a *mãe Catirina*, que está grávida e deseja comer a língua do *boi*; o *pai Chico ou Francisco*, *vaqueiro* marido de *Catirina* que atende ao seu desejo e rouba ou mata o animal para lhe retirar a língua e entregá-la à esposa grávida; o *amo do boi*, dono do *boi* e da fazenda onde vivem todos – o *amo* tem esse *boi* como seu preferido, em algumas versões o fato de ser o preferido do patrão é a motivação para o desejo de *Catirina*; o *vaqueiro Chico*, um dos empregados da fazenda; os *índios*, que, devido à ação de *Chico*, partem para capturá-lo e recuperar o *boi*, a mando do *amo*; e o *pajé* (ou *doutor*, dependendo da versão), que, a pedido do *amo*, emprega seu poder para ressuscitar (ou recuperar o animal), fechando assim um ciclo dramático básico.

A encenação da morte do *boi*, apesar de seguir um roteiro básico, nunca é a mesma a cada ano. Durante a encenação na *matança* ocorrida em 2009, observei o que muitos *brincantes* me anteciparam, há muito improvisado e os diálogos podem não ocorrer, mesmo tendo sido previstos, sem prejuízo da ação e da construção do sentido da trama.

O roteiro é transmitido de forma oral entre os *brincantes*. Para ser executado, depende muito de como cada *brincante* compreende e representa este ou aquele personagem. O modo de encenar de cada um abre espaço para a produção de inúmeras variações de encenação dentro de uma mesma *brincadeira*.

Acompanhando uma reunião de *brincantes*, presenciei Nadir Cruz, esposa de Apolônio, recuperando lembranças sobre o chamado *auto do boi*. Naquela ocasião,

Nadir afirmou ter encontrado, recentemente, anotações antigas, feitas de próprio punho, sobre o *auto*, conforme descrito por Apolônio e Abel, este último o conhecido *mestre das caretas de cazumba*. As informações haviam sido coletadas durante entrevista conduzida pela pesquisadora e gestora pública da cultura Maria Michol Pinho de Carvalho, com os dois *brincantes*. Mas, na visão de Nadir, alguns dados relevantes que chegaram a ser registrados durante aquela pesquisa, não foram publicados. Nadir não revelou detalhes ou partes do conteúdo, mas referiu-se a essas anotações como algo precioso. Para além da memória registrada, considerou que eram informações fundamentais sobre um modo de fazer Bumba meu Boi que, mesmo os depoentes Apolônio e Abel, ainda na ativa, talvez não tivessem como recuperar de memória tal qual o antigo registro que ela mesma havia preservado.

Destaco essa reunião de *brincantes* do Boi da Floresta como uma situação exemplar de como, na atualidade, o esforço para viabilizar as encenações baseadas em um *auto do boi* pode aglutinar e expressar uma série de determinações conjunturais que incidem sobre esses *brincantes*. A reunião ocorreu entre a *índia* Nadir Cruz, turismóloga, esposa de Apolônio Melônio e uma das líderes entre os *brincantes*, a *índia* Talyene Melônio, filha de Apolônio e Nadir, estudante de administração, e a *cazumba* Juliana Manhães, dançarina profissional e pesquisadora em artes cênicas.

Durante a conversa as três trataram de um conjunto de atividades a ser desenvolvido no decorrer dos anos seguintes, numa ação ampla que consideravam que beneficiaria os *brincantes* da Floresta. Esta ação seria viabilizada a partir de recursos obtidos em um programa de apoio a ações culturais, mantido pelo Banco do Nordeste do Brasil – BNB. Entre as diversas atividades previstas havia uma oficina ou curso denominado de teatro cultural, cujo objetivo era capacitar *brincantes* do Boi da Floresta para a encenação do *auto do boi*. Juliana estava escalada para ser a instrutora dessa oficina. Foram, então, definidas uma série de diretrizes, que trago em destaque por expressarem as marcas dos contextos sociais nos quais estão inseridos várias *brincadeiras* de Bumba meu Boi no Maranhão:

Nadir: A gente quer esse **resgate** do que já vem sendo feito. Só que como uma **conotação**.

Juliana: Atualizada. (completando)

Nadir: **Atualizada** (confirmando). Pra quê? Pra que dentro do nosso Boi a gente possa ter esse grupo já formado.

Talyene: As pessoas que já fazem esse tipo de trabalho, porque não é todo o Boi que participa. Mas aí as pessoas que participam são as

peessoas que atuam na mesma função na hora de se apresentar no Boi. Só que nem sempre essa pessoa que faz a função no boi tem a desenvoltura pra fazer a parte teatral.

Nadir: (Confirmando e dirigindo-se a Juliana) Isso, então vai caber a você essa pesquisa. Porque assim, você não vai criar da sua cabeça, **não é uma Catirina do teatro, não. É o teatro original, que já existe, original entre aspas.**

Juliana: É o brincante como ele já faz, mas sendo estimulado.

Talyene: É como se fosse uma **lapidação do brincante que não tem noção nenhuma de teatro mas que faz o auto e a gente quer melhorar isso.**

Nadir: E pra isso, dentro do boi nós temos várias fontes. Nós temos o Apolônio que pode nos dar grandes dicas. Tem o Felipe Pezinho que tem uma essência, né? Que vem trazendo de outra região mas que é do nosso sotaque. Tem o Abel. Tem o Marcos.

Talyene: Seu Marcos é um caso engraçado porque ele sabe muita coisa sobre matança, mas papai dá um papel pra ele, ele não consegue desenvolver, ele não acerta a fala. Ele ensaia, mas.

Nadir: E esse não vai ser um trabalho muito fácil porque **cada um é de uma região e cada região tem a sua singularidade.**

Juliana: E a gente tá em outra região.

Talyene e Nadir: (juntas) exatamente!

Nadir: (dirigindo-se a Juliana) E você vai ter que ter essa sapiência de juntar tudo e fazer uma coisa bem bonita.

Talyene: Mas, no fundo no fundo são praticamente a mesma coisa.

Nadir: É, só tem assim, **detalhinhos diferentes de uma região pra outra.**

Juliana: Acho que é interessante escutar cada um deles. Até para entender as nuances, ter uma conversa deles estarem colocando isso.

Nadir: Exatamente.

Juliana: Agora, eu fico achando que também **o brincante que, atuando seja na brincadeira seja na hora da matança, ele vai trazer também um pouco do contexto dele, aí que vem a atualização, não adianta mudar os contextos.** Agora a Catirina mudou, mas o Paulo já tinha todo um jeito.

Talyene: Paulo tem uma facilidade muito grande com teatro.

Nadir: Ele sempre quis fazer teatro.

Talyene: Nós dois trabalhamos teatro na igreja, com criança, com coisa. A gente sempre mexeu com isso.

Juliana: Quer dizer, tem que formar esse núcleo, né? Núcleo do auto.

Nadir: É.

Nadir: Agora assim, aquela coisa de não é só, por exemplo, trabalhar a parte jovem do boi. Isso já foi cogitado pelo Sebrae (Serviço Brasileiro de Apoio à Pequena e Média Empresa): **“ah vamos revitalizar o auto do boi só com os jovens do Boi”.** Eu digo: **“não, não podemos fazer isso de imediato porque isso aí vai causar um racha dentro do Boi, os mais velhos eles vão se sentir (gesticula indicando afastamento). “Vão fazer com os jovens e nós, nós é que sabemos, vivenciamos”(diz como que antecipando o possível posicionamento de um brincante mais velho). Né? Eu pensei assim, podia nem acontecer, mas eu pensei, já presumi que pudesse haver esse racha. Ai eu nem.**

Juliana: Mas eu acho que tem que ser primeiro com os mais velhos mesmo. Vamos dizer que eles são chamados para um encontro onde eles vão ser os primeiros a falarem. **Sá Viana tem que estar presente.**

Nadir: Aí assim, eu não sei se você vai fazer sozinha esse trabalho ou se o Sebrae vai querer trazer uma pessoa para ajudar, no caso **o André (consultor do Sebrae e *cazumba do Boi da Floresta*), que já brinca no Boi e também é do Sebrae.**

Juliana: Eu acho que é um trabalho complexo que precisa de mais pessoas mesmo.

Nadir: É verdade.

Juliana: E ele precisa de continuidade.

Nadir: O resultado dessa oficina, ao final do projeto, lá pelo terceiro ano, vai haver uma apresentação, uma exposição da produção que foi feita durante o projeto. E uma apresentação, um resultado desse trabalho da oficina de teatro.

Diálogo ocorrido na casa de Apolônio, em 12 de março de 2009 (grifos meus)

Precedendo esse diálogo, a recuperação de uma anotação antiga reforçou o lugar de valor da memória, do ineditismo e da unicidade da experiência de um modo de fazer o *auto*, o da versão anotada durante a pesquisa. Destacou-se a autoridade sobre a constituição da chamada *tradição* a partir da posse de um relato antigo, ainda preservado. Mas, além disso, percebe-se a partir do diálogo o interesse nas facilidades que essas informações trariam na pré-produção da oficina de capacitação de outros *brincantes* e a possibilidade de construção simbólica do Bumba meu Boi a partir de referências anteriores e de novas.

Pode-se observar, nas falas de Nadir, Juliana e Talyene, o emprego de termos como *original*, *região*, *singularidade* e *atualização*, que indicam a preocupação com parâmetros institucionalizados de classificação do Bumba meu Boi. Esses termos são exemplares de como, nos tempos atuais, os esforços para viabilizar as encenações de um *auto do boi* podem aglutinar e expressar uma série de multideterminações na conjuntura vivida por esses *brincantes*.

A partir do diálogo, pode-se realçar a consciência manifesta pelos *brincantes* da diversidade de interpretações, versões ou autorias do *auto*; a luta de interesses durante as negociações com as instituições de fomento, aqui representadas pelo SEBRAE, no que concerne à organização de estratégias de sustentabilidade da *brincadeira*; a presença de agentes que transitam entre a esfera particular dessas instituições e a esfera particular interna ao Boi da Floresta, atuando como mediadores no espaço comum onde se dão as lutas simbólicas; e a proposição de uma nova síntese do *auto do boi*, que reunirá, segundo os prognósticos das próprias *brincantes*, a diversidade de expressões

identificáveis em uma *brincadeira* de Bumba meu Boi, quase como se fosse um coroamento temporário, mas necessário, nesse processo de relações assimétricas entre os diversos agentes sociais que atuam em torno de uma *brincadeira* e as diversas gerações de *brincantes*.

Tendo como referência a noção de *tradição*, Nadir justifica sua posição amparando-se no valor que ela mesma reconhece e atribui à sua ação propositada de “resgate” de determinadas práticas que seriam relevantes ao Bumba meu Boi. Essa ação de “resgate” faz parte das prescrições normativas de órgãos públicos de fomento às *brincadeiras* compreendidas como manifestações culturais relevantes em uma dada sociedade, prescrições às quais muitos *brincantes*, em determinadas conjunturas, buscam alinhar-se, incluindo os da Floresta. O “resgate” é o de um passado que ainda poderia presentificar-se.

Nadir busca, também, dar conta de responder ao conjunto de necessidades relacionadas à manutenção de uma *brincadeira*, necessidades que são próprias da época em que dialoga com suas duas parceiras. Assim, manifesta o objetivo de imprimir uma “conotação atualizada” à encenação do *auto do boi*. Nesse sentido, a *brincante* continua sua argumentação, oscilando entre o reconhecimento da importância das referências do passado – a memória de um tipo de fazer do *auto* – e seu interesse em “atualizar” essa encenação. “Não é uma Catirina do teatro, não. É o teatro original, que já existe, original entre aspas”, diz ela referindo-se a uma possível identidade da personagem *Mãe Catirina*. Essa original entre aspas pode ser uma antiga-nova ou uma nova-antiga *Catirina*. É um presente ancorado no passado.

A noção de “original” e “originalidade” exhibe de certa maneira a pretensão, expressa na forma de uma espécie de reconhecimento, de que haveria um modo de fazer primeiro, inaugural e seminal, do qual decorreriam todos os modos de fazer encontrados nessa atualidade.

O “original entre aspas” também não permite esquecer, nesse diálogo que, a cada encenação realizada pelos *brincantes* a *brincadeira* reafirma-se como prática ou manifestação coletivamente articulada a partir de contribuições individuais, de integrantes que atuam influenciando uns aos outros no ciclo ritual do Bumba meu Boi e, ao mesmo tempo, inserem suas influências adquiridas em experiências internas e externas ao próprio conjunto de *brincantes*. Mais ainda, esses *brincantes* têm vivenciado, há décadas, as mudanças nos ambientes técnicos destinados às

apresentações públicas e reagido a elas: contrapondo-se, viabilizando-se ao impor seus modos de fazer, quando isso é possível; ou, integrando-se plenamente, modificando-se radicalmente, deixando-se absorver completamente pelas exigências técnicas e normativas engendradas politicamente e tecnologicamente; ou, ainda, construindo soluções mediadas construídas na tensão entre uma e outra tendência.

Em relação às questões suscitadas a partir desse diálogo entre as *brincantes*, acompanho a perspectiva de Canclini (2008) quando argumenta que os fenômenos culturais relacionados à idéia de *popular* são cruzados pelos interesses de instituições públicas e privadas, dos operadores de fomento e de comércio, e dos meios de comunicação de massa. Em sua visão, os signos de identificação do *popular* nos tempos atuais seriam estabelecidos por meio de processos híbridos e complexos envolvendo referenciais de várias classes e nações.

Canclini (2008) avalia que uma crise teórica foi desencadeada a partir de usos equivocados do termo *popular*, decorrente do fato dessa noção ter sido atribuída, de maneira indiscriminada, a sujeitos sociais que teriam sido formados em processos sociais distintos. A posição tomada por esse autor nos deixa em alerta, por apresentar o argumento de que a noção de *tradição*, que perdura vinculada à noção de *popular*, justifica o valor do *popular* como resíduo precioso de valores e comportamentos do passado. Aqueles que se servem dessa noção supõem que deposita, em si, a criatividade do camponês, a elogiável transparência da comunicação cara a cara, praticada pelos protagonistas dessas *tradições* e por tudo que seria perdido em virtude das ditas mudanças exteriores da modernidade.

As análises de Canclini (2008) partem da identificação da incidência de multideterminações sobre experiências particulares da cultura camponesa na produção de artesanato e das festas. Mas, o autor também amplia o foco da sua discussão, abarcando outras *manifestações da cultura popular urbana*, para refletir sobre processos em que verifica um movimento de “busca do moderno” caracterizando os esforços produtivos considerados como *populares*.

O diálogo entre as três *brincantes* exprime algumas de suas intenções frente ao desafio e sua compreensão sobre a dimensão da complexidade do objetivo que almejam. As diferenças aludidas entre os modos de fazer de um e outro *brincante* podem mesmo vir a representar, na compreensão deles próprios, uma distinção radical em sua condição individual de *brincante* a partir da forma de realizar um *auto de boi*. Uma investigação

mais detida e específica sobre os pormenores dessas “singularidades” de cada “região” esclareceria muitos aspectos relativos ao Bumba meu Boi na atualidade. Mas, mantendo o foco nas consequências mais gerais. Algumas distinções, como as mencionadas no diálogo referido, poderão ter repercussões relevantes na organização e realização do Boi da Floresta, haja vista a experiência anterior de Apolônio na década de 1950, no Boi de Viana, no qual ele reconhece a predominância da encenação da *comédia* sobre a *matança*. Naquele período, Apolônio expôs sua compreensão sobre um possível interesse do público em uma encenação mais curta e menos cansativa.

Outro aspecto levantado no diálogo das três *brincantes* é sua aproximação aos agentes do SEBRAE, numa relação que demonstra alguns caminhos de influência mútua. Nadir pondera que uma ação de “revitalização do auto do boi” não poderia envolver apenas os *brincantes* mais jovens, conforme sugeriram os especialistas do SEBRAE, tendo em vista a possibilidade de ocorrer um “racha” – uma divisão interna entre os *brincantes*– que seria causada pelo sentimento de desprestígio que poderia ser vivido pelos mais velhos, precisamente um desprestígio à sua sabedoria, enquanto detentores de um saber especializado acerca de modos de fazer Bumba meu Boi no Maranhão, caso esse saber fosse excluído de um processo específico dedicado à recuperação e disseminação de saberes consagrados: a capacitação de jovens sobre o *auto do boi*.

A proposta apresentada pelos agentes do SEBRAE revela o foco institucional. Para executar sua estratégia, consideraram que seria vantajoso investir naqueles *brincantes* jovens que, julgaram teriam melhores condições de assimilar produtivamente novas orientações e garantir a permanência das práticas do *auto*, e não nos *brincantes* mais antigos.

O interesse dessa instituição em apoiar Nadir na sensibilização dos novos *brincantes* sobre a importância do *auto do boi*, o incentivo à revalorização de sua encenação, tem fundamentação, em parte, no fato de que a idéia do *auto medieval popular* como elemento estruturante do Bumba meu Boi se consolidou entre *brincantes* e estudiosos.

Em levantamentos feitos por Carvalho (2005), Albernaz (2004) e, especialmente, em análises de Cavalcanti (2006), é possível constatar uma concentração de esforços de pesquisa sobre questões relacionadas ao chamado *auto do boi* em diversos trabalhos que lhe deram centralidade nas últimas décadas.

O drama chamado de *auto do boi* seria, para alguns estudiosos, um herdeiro do gênero ou sub-gênero literário dramático, do qual a referência histórica mais remota a ser considerada seriam os autos elaborados e encenados no início da idade média em alguns países da Europa, a partir do século XI. No caso, a hipótese levantada por esses estudiosos é de que o *auto do boi*, encenado pelos *brincantes* de Bumba meu Boi, seria uma narrativa de referência para a organização das práticas em todo o Brasil. Alguns chegaram a discutir, em suas obras, a não encenação ou o suposto desaparecimento do *auto* como parte de processos de alterações negativas em uma *tradição* que teria sido formada, outrora, por encenações permanentes.

Cavalcanti argumenta que, em grande parte dos pesquisadores, subjaz uma crença de que estaria no *auto do boi*, entendido como uma narrativa mítica de morte e ressurreição do *boi* no contexto *ritual* do *folgado*, a unidade entre as diversas variantes de realização do Bumba meu Boi. Conclui a autora: “tudo estaria razoavelmente simples não fosse a constatação etnográfica de que esse auto, em sua suposta integridade dramática, parece nunca ter sido encontrado tal e qual na realidade” (CAVALCANTI, 2006, p.63).

Na interpretação dessa autora, em determinado momento, a ausência de precisão na maneira de contar o *auto* e a falta de encenações rotineiras durante as apresentações, em determinados contextos sócio-históricos, teria levado a suposições, por parte de alguns pesquisadores, de que teriam ocorrido processos de perda cultural. Tentar contar e recontar o *auto*, achar uma forma *original* ou uma versão mais estruturada, pode ter sido, argumenta Cavalcanti, uma maneira de expressar reações a esses processos imaginados de perda cultural, naqueles contextos em que tais pesquisadores atuavam (CAVALCANTI, 2006).

Segundo Burke (1989), os intelectuais europeus acionaram o conceito de *cultura popular* em oposição ao etnocentrismo que dominava o pensamento naquele continente durante os séculos XVIII e XIX. Mas o mesmo nível de vigilância crítica em relação à cultura dominante da época não teria sido mantido, por esses intelectuais, em relação às *manifestações culturais populares*, estudadas, em muitos casos, de maneira romantizada e idealizada.

Monteiro (1996) tratou dessa questão ao problematizar a reflexão de Paul Di Maggio acerca do par conceitual dicotômico Erudito e Popular. Di Maggio defende que a classificação forte de gêneros, que percebemos serem estabelecidas por operações de

contraste e mesmo oposição, seria própria de ambientes onde as pessoas ocupariam um posicionamento semelhante em todas as dimensões de *status* social. Para ele, a institucionalização da classificação erudito/popular é um feito ocorrido em um período no qual as elites urbanas estavam marcadas pela congruência da riqueza, do *standing* familiar, do sucesso profissional, do nível educacional, da etnicidade e da influência política. Monteiro parte desse entendimento para apontar as transformações recentes nas sociedades, a partir das quais teriam ocorrido mudanças na natureza e nos referenciais do *status* social com conseqüências que incidem no desenvolvimento das formas artístico-culturais contemporâneas, tanto na produção como na percepção dessas formas, e em relação às quais a utilização de classificações muito estanques como *erudito* e *popular* seria limitante para os esforços de análise.

A expansão dos limites sociais (os avanços tecnológicos nas comunicações, a nacionalização das elites, o aumento da mobilidade física) alterou a natureza do *status*. Em vez de resistir em grupos de *status* claramente delimitados (como em Weber), a maior parte das culturas de *status* localizam-se em *networks* difusos, e a pertença a eles tem menos a ver com a residência ou laços de família do que com a capacidade de manipular símbolos culturais (MONTEIRO, 1996, p. 163)

Segundo diversos autores como Frade (2004), Cavalcanti (2005) e Vilhena (1997), o incremento do uso do conceito de *cultura popular* nas reflexões dos intelectuais brasileiros a partir do século XX está fortemente relacionado ao legado *folclorista* que buscou construir interpretações das manifestações culturais motivados por um possível processo de desaparecimento ou perda dos seus constituintes mais autênticos, desencadeando assim idealizações sobre suas origens.

Albernaz (2004) argumenta que, no Maranhão, a busca dos primeiros folcloristas, Celso Magalhães e Antonio Lopes, que se debruçavam sobre a *poesia popular* como principal expressão do consideravam *folclore*, era por encontrar possíveis áreas de convergências entre a cultura do povo e a cultura da elite erudita, o que habilitaria o povo a figurar como protagonista da produção de identidade maranhense e brasileira. As obras dos dois autores folcloristas estariam entre os esforços de fortalecimento da erudição no cenário intelectual maranhense da época. Lopes é contemporâneo da fundação de duas instituições locais que contribuiriam diretamente para isso, a Academia de Letras e o Instituto de História e Geografia.

Os temas do folclore estão inseridos em estudos desta magnitude, juntamente com os propósitos de reinstaurar a erudição no cenário

local, possível solução para a crise econômica maranhense (Martins, 2002). Os estudos do folclore, que têm como foco os folguedos, danças e festas populares relacionados com a formação de identidade, não parece ser um tema relevante para a maior parte dos intelectuais que integram essas instituições, sendo visto como um tema menor dentre outros tratados pelos eruditos. Nesta disputa por definir o que seria o maranhense, a idéia de *Atenas* literária não foi abalada pela inclusão dos temas sobre o folclore, posto que os ocupantes dos postos de defesa da erudição – na Academia Maranhense de Letras e no Instituto de História e Geografia do Maranhão – procuram no povo uma produção cultural que o aproximasse dos verdadeiros *atenienses*. (ALBERNAZ, p. 180)

Vilhena (1997) mostra, recorrendo a Renato Ortiz, entre outros, que a Antropologia praticada no Brasil, que tomou por objeto de investigação as questões relacionadas à chamada *cultura popular*, foi herdeira dos caminhos percorridos pelos primeiros folcloristas e pelos que vieram em seguida com o Movimento Folclórico Brasileiro.

Observa-se que o interesse de pesquisadores no Bumba meu Boi durante várias décadas desde, notadamente, a década de 1930 com Mário de Andrade e o Movimento Modernista, passando pela década de 1950, com o Movimento Folclórico Brasileiro (CAVALCANTI, 2006), não evitou abordagens que privilegiaram alguns aspectos, como aqueles relacionados à centralidade do *auto do boi*, por parte de linhagens inteiras de estudiosos, em detrimento de outros não menos relevantes mas que podem ter ficado à margem dos principais esforços de pesquisa empreendidos.

Na antropologia, entretanto, é difícil negar o fato de que alguns indivíduos, como quer que os chamemos, instituem os termos do discurso em que, a partir daí, os outros passam a se mover – pelo menos por algum tempo, e à sua maneira (GEERTZ, 2005, p.33)

Geertz, ao abordar o impacto das prescrições teóricas e da pré-determinação de itinerários etnográficos a serem adotados e percorridos por pesquisadores no âmbito da Antropologia, diz que a etnografia é, às vezes, entendida como uma espécie de escrita, distanciando-a da certeza de que seu fim seja mesmo mapear, classificar, interpretar o mundo e, no limite, instituir certezas. A esse respeito, lembra a missão ingrata, assumida por muitos etnógrafos, de que deveriam atender às expectativas de convencimento dos seus leitores de que haviam realmente estado lá e, ainda, de que seus leitores viveriam o que os próprios etnógrafos viram e sentiram e, portanto, obviamente, chegariam à mesma conclusão (GEERTZ, 2005).

Ao recolocar o problema do *auto do boi*, Cavalcanti (2006) reconhece que há uma relação entre as variações de narrativas do *auto* e sobre o *auto* e o contexto ritual do Bumba meu Boi. A autora conclui, resumidamente, que *brincantes* e *pesquisadores* são co-autores de um *auto do boi* narrado em suas múltiplas dimensões de temporalidade vividas e cruzadas num mesmo processo social.

Durante a pesquisa que resultou nesta dissertação, vivi uma situação surpreendente em conversa com o autor e diretor de teatro Marcelo Flecha. Mostrei o exemplar da revista Pós Ciências Sociais (UFMA) onde fora publicado o artigo *Tempo e Narrativa nos Folgedos do Boi*, de Maria Laura Cavalcanti, e apontei a citação de um trecho de Luciana Gonçalves de Carvalho. No trecho, Luciana dá voz a uma servidora da prefeitura da cidade de Cajari, situada na chamada *região da baixada maranhense*, que afirma: “você quer ver o auto do bumba-meu-boi? Pois aqui você não vai ver. Você conhece o Teatro Artur Azevedo, em São Luís? O auto verdadeiro está lá, o Catirina. Lá é que você vai ver o auto verdadeiro”.

Essa declaração teve um significado especial para Marcelo, pois ele chegou a passar meses percorrendo o interior do Maranhão visitando *brincadeiras* de Bumba meu Boi nos períodos considerados como adequados para presenciar a encenação do *auto do boi*, sem nunca encontrá-la. Por muito tempo, considerou a possibilidade de ter realizado um esforço limitado, apesar de todo o investimento feito, mas agora relativizaria essa conclusão. O objetivo da busca de Marcelo era reunir subsídios para a montagem da peça *Catirina*, dirigida por ele e criada e produzida pelo produtor cultural Fernando Bicudo. A peça estreou em 1996 no palco do TAA, onde permaneceu em cartaz por muitos anos, além de ser apresentada em outros lugares do Brasil sempre anunciada como “peça de teatro musicado, em um único ato, baseada no auto do bumba-meu-boi”. Marcelo relatou sua frustração por não ter conseguido identificar, à época, experiências de encenação do suposto *auto* em São Luís ou em outras cidades do Maranhão que visitou. Sentia que a encenação que havia dirigido carecia de bases empíricas para desenvolver uma série de rotinas requeridas a uma direção teatral, entre elas os laboratórios com os atores, além de não cumprir com mais propriedade o prometido no anúncio da peça, de ser baseada no *auto do Bumba meu Boi*. Nunca havia imaginado, até aquele momento, que o tal *auto do boi* talvez não tivesse existido tal qual aludido pelos especialistas que consultara, e que sua busca pudera ter sido em vão.

No contexto do que julgava ser um insucesso em seu esforço obstinado por encontrar o *auto*, o diretor Marcelo conviveu com inúmeras críticas negativas acerca do empreendimento de sua peça. Críticas muitas vezes proferidas por especialistas que julgavam inadequada a proposta de “adaptação” teatral levada a cabo pelo produtor Fernando Bicudo, tanto por sua suposta deturpação dramática ou espetacularização excessiva do Bumba meu Boi - que na visão de alguns tratava-se de manifestação cultural de grande interesse público a ter preservadas e inalteradas suas características mais *tradicionais* -, quanto pela também suposta existência de *autos de boi* verdadeiros (genuínos, originais, ou termo correlato) mais merecedores daquele espaço de encenação e de investimentos públicos e privados por meio dos mecanismos das Leis de Incentivo Cultural e dos patrocínios diretos que estavam sendo destinados, inadequadamente, à peça dirigida por Marcelo Flecha.

O desfecho de nosso diálogo foi inusitado. O diretor foi às gargalhadas: lia as palavras de alguém que atribuíra à sua peça a condição de *auto verdadeiro*. Isso era o que justamente não pretendia quando empreendeu sua jornada em busca do tal *auto do boi* em busca de referenciais para compor a encenação do que acreditava ser sua adaptação do tal *auto do boi* para o palco italiano do Teatro Artur Azevedo, tipo de palco para o qual a encenação de um *auto popular* não fora forjada historicamente. Marcelo buscara o *auto* em si, o que Carvalho (2005) nomeou de “ilusão do auto”.

Como informou Nadir, alguns dados sobre o que seria uma versão do *auto do boi* da Floresta haviam sido registrados por Carvalho (1995a) durante pesquisa que resultou em sua dissertação de mestrado defendida no ano de 1988. Na dissertação, consta depoimento de Apolônio informando que, no período durante o qual havia integrado o Boi de Pindaré, realizava a encenação da *matança*, que se diferenciava da *comédia*, que por sua vez era encenada por outro *brincante*, o qual comandava a *brincadeira* ao seu lado. As duas modalidades de encenação coexistiam, mas, a *matança* foi sendo deixada de lado nas apresentações e Apolônio sentiu que perdera espaço e assim resolvera sair do grupo.

No âmbito de sua pesquisa, Carvalho assume que o conjunto de informações apresentadas, incluindo os depoimentos de Apolônio, objetivam indicar que ocorreram transformações relevantes relacionadas ao advento de uma “modernidade” que busca apoio e inspiração em uma “tradição”.

A reatualização cultural constitui-se, pois, num processo constante, requerido pela dinâmica das relações sociais. Assim é que, diante das exigências de determinado contexto, a produção cultural transforma-se, moderniza-se. Esse processo tem por base uma triagem natural de elementos feita pelos próprios produtores, que, muitas vezes, se vêem forçados a reatualizar a tradição em função de sua própria sobrevivência, numa época e num ambiente cujos componentes obrigam uma mudança de sentido. As manifestações culturais populares estão, assim, sujeitas a essa dinâmica de reatualização, em cujo bojo somem supressões, acréscimos e mudanças que significam perdas e ganhos, tendo que ser vistos sempre em relação à prática social dos seus produtores. (CARVALHO, 1995a, p. 58)

O trecho a seguir exemplifica a perspectiva utilizada pela autora para situar, em sua reflexão, o chamado *auto do boi*:

Hoje, nas apresentações do boi, já não se faz a “matança” completa, cerimônia antiga onde se misturavam, num enredo cômico, entre diálogos e toadas, várias personagens: o engraçado “Nego Chico, Chico, Pai Francisco ou Nego Velho”; a sua tentadora companheira, “Mãe Catirina ou Catirina”; a “Dona Maria”, mulher do amo; os “pajés ou doutores Faisca, SabeNãuDiz, da Juntaria”; vaqueiros, rapazes, índios, palhaços, Caipora, Cazumba..., além da figura dominante do “amo”, o fazendeiro, e do cobiçado “boi”. Encenava-se um auto dramático sobre as peripécias do boi, sua morte e ressurreição, o que constituía “uma representação muito bonita, bem ensaiada e dramatizada com todo primor”. Por isso, são lembrados, ainda, os tempos em que essa “comédia era o ponto alto do boi, sendo assistida com gosto por uma platéia que tinha paciência pra acompanhar toda aquela palhaçada comprida, um monte de conversa fiada, de relaxo, de ramandiola”. (...) Situando essa trama contada na “matança” antiga, no universo atual do boi maranhense, identifica-se a ocorrência de uma série de modificações no “auto” tradicional. O conteúdo foi sendo trabalhado e alterado pelos sujeitos da “brincadeira”. A posição da “comédia” no processo do ritual também foi mudada, com a crescente diminuição do seu nível de importância na dinâmica das apresentações públicas. (CARVALHO, 1995, p. 116-117)

A pesquisadora apresenta, em anexo de sua dissertação, dois quadros contendo duas versões do *auto*, uma do Boi de Maracanã, outra do Boi da Floresta, que na época ainda era conhecido como Boi de Apolônio: “achei interessante levantar o tipo de “auto” que os dois grupos ainda guardam na memória e que serve de referencial nas ocasiões em que apresentam um “arremedo do drama”, ou seja, um arranjo da encenação da “comédia”” (CARVALHO, 1995, p. 118). A autora informa ainda, em nota, que conheceu os *autos* que constam nos quadros por meio de entrevistas e reuniões com integrantes dos dois grupos, especialmente solicitados a falar sobre a “comédia” que eles representavam.

Naquele contexto, compreendeu que os *autos* descritos se constituíam, “na sua versão integral, mais em peças da memória popular, utilizadas, atualmente, em ocasiões especiais. Daí a importância do seu resgate por aqueles que se propõem a contribuir para a recuperação histórica da tradição” (CARVALHO, 1995, p. 119). Abaixo, destaco a apresentação da autora sobre aspectos do “Auto do Boi de Apolônio Melônio”:

HISTÓRIA: SÍNTESE

Numa fazenda vive um boi que é prometido ao senhor São João, sendo que o mesmo passa a ser cobiçado por Nego Chico, que se propõe a comprar o animal, mas a sua proposta é recusada tanto pelo vaqueiro como pelo amo, o fazendeiro, o qual determina sua retirada da fazenda. Durante uma viagem do amo Nego Chico rouba o boi, desaparecendo com ele. Ao chegar, o fazendeiro dá pelo sumiço do boi e se põe a procurá-lo, interrogando primeiro o vaqueiro quanto ao seu destino e mandando que o mesmo vá em seu encalço e do culpado pelo mal feito. É obedecido, mas o vaqueiro campeia e nada consegue, razão porque o rapaz é chamado para receber a mesma missão, também não obtendo resultado satisfatório. Por isso uma terceira tentativa é feita através do Diretor dos Índios e seu grupo, que diante da promessa de uma recompensa financeira saem dispostos a cumprir bem o seu encargo. Enfim o Nego Chico é encontrado e o Diretor dos Índios consegue enganá-lo, fazendo de conta que foi lhe fazer o convite para uma festa. Catarina, a mulher do Nego Chico, é contrária a sua ida a essa festa e os Cazumbas convidados pelo mesmo para acompanhá-lo desistem de ir, em virtude do que ele segue sozinho em companhia dos índios e seu diretor, que o prendem, levando-o a presença do amo. Então, os dois se confrontam, o Nego Chico é interrogado e se mostra resistente, negando ter roubado o boi, com que o amo não concorda e insiste com a acusação. O suspeito recebe pressões sendo surrado para confessar. No meio de sua agonia Nego Chico recebe a providencial ajuda de São João, que, através de um pastor, faz uma generosa oferta de animais (um boi e um carneiro) a fazenda, em prol da sua liberdade. O oferecimento é aceito, os animais são entregues e tem lugar uma ação de reconhecimento dos animais pelo amo, seu sócio e o vaqueiro, o qual é encarregado de cantar “a boiada” para o animal. E, após esse canto, se acaba, as dúvidas quanto ao assumir da propriedade do boi, pois este se levanta, passando a se movimentar vivamente. E assim incorporado como patrimônio da fazenda, passando a ser motivo de alegria para todos, que passam a comemorar a sua nova vida.

CONTEÚDO: TIPOS DE DIÁLOGOS

Entre: o amo e seu sócio; o amo e o 1º vaqueiro; o amo e o 1º rapaz; o amo e o Diretor dos Índios; o amo e o Nego Chico; o amo e o pastor; o diretor dos índios e o Nego Chico; o Nego Chico e o vaqueiro; o Nego Chico e a Mãe Catarina; o Nego Chico e os Cazumba.

CONTEÚDO: TIPOS DE TOADAS

Guarnecer; Lá vai; Chegada; de Cordão; do Amo; do 1º Vaqueiro; dos Vaqueiros; do 1º rapaz; do Diretor dos Índios; do Nego Chico; da Boiada; Urrou; Despedida.

OBSERVAÇÃO

Na verdade a *versão do auto* aqui focalizada comporta uma apresentação completa do boi, na sequência dos seus vários momentos, que vai do guarnecer à despedida, podendo se dizer que a comédia propriamente dita tem início depois da toada da chegada e se estende até o urro do boi. O grupo na sua totalidade acha-se presente no decorrer do drama, que conta inclusive com o acompanhamento do batuque na parte das toadas. (grifo nosso)

Em seu esquema, Maria Michol P. de Carvalho argumenta que existiria uma delimitação de tempo ou espaço específica para a realização da narrativa, que no caso é referida como *comédia*. Mas, no conjunto de sua reflexão (ver CARVALHO, 1995), não ficam claras que distinções faz entre os termos “auto tradicional”, “matança antiga” e “comédia”, nem se a autora trata esses termos como sinônimos.

Luciana Carvalho (2005), por sua vez, argumenta que o termo *auto* tornou-se, com o tempo, um rótulo utilizado para designar de forma genérica uma grande variedade de fenômenos, e acabou por encobrir as especificidades de cada um. A autora acredita que apesar de muitos *brincantes* empregarem essa categoria geral ela pode ter sido criada por pesquisadores que tentavam classificar e explicar os fenômenos, mas não teriam atentado às diferenciações indicadas em categorias nativas como *matança*, *comédia*, *palhaçada*, *morte de terreiro*, *morte de levantar*, além de suas variações internas, como no caso da *matança*, que poderia ser *da morte*, *do sequestro*, entre outras variações. A autora informa que ter encontrado equivalências precisas entre o chamado *auto* e as diversas tramas de encenações e narrativas realizadas por *brincantes*. “É curioso apontar que nenhuma dessas matanças remete à trama supostamente original do boi morto para saciar o desejo de Catirina” (CARVALHO, 2005, p. 122).

Seguindo a linha interpretativa de Luciana Carvalho, cabe realçar que noções como “cultura popular” e “tradição”, assim como a ideia do *auto do boi*, também têm sido articuladas nas reflexões de alguns estudiosos e, por conseguinte, acionadas pelos *brincantes* em suas lutas. Acerca dessa influência mútua que pode ocorrer na interação entre pesquisadores antropólogos e os sujeitos de pesquisa, Viveiros de Castro (2002) nos chama a atenção para o posicionamento do antropólogo, ressaltando a vantagem estratégica do discurso do primeiro em relação ao do segundo.

O antropólogo tem usualmente uma vantagem epistemológica sobre o nativo. O discurso do primeiro não se acha situado no mesmo plano que o discurso do segundo: o sentido que o antropólogo estabelece depende do sentido nativo, mas é ele quem detém o sentido desse

sentido - ele quem explica e interpreta, traduz e introduz, textualiza e contextualiza, justifica e significa esse sentido. A matriz relacional do discurso antropológico é hilemórfica: o sentido do antropólogo é forma; o do nativo, matéria. O discurso do nativo não detém o sentido do seu próprio sentido. De fato, como diria Geertz, somos todos nativos; mas de direito, uns são sempre mais nativos que outros (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 115)

Porém, Viveiros de Castro (2002) questiona o que ocorre com o discurso do antropólogo quando dentro dele funciona o discurso do nativo, de modo que este passe a produzir, reciprocamente naquele, um efeito de conhecimento.

Bourdieu (1988) aborda a questão da classificação antropológica e lembra que seus objetos são também sujeitos classificantes, o que justamente a distingue de outras taxinomias como as zoológicas ou botânicas. Sobre a sociologia, diz que não deve entrar na luta pelo monopólio da representação legítima do mundo social, luta pelas classificações, mas tomar essa luta como seu objeto de investigação. Ele avança argumentando que os próprios critérios de classificação, operados pelos sociólogos em um determinado momento, são fruto da história das lutas simbólicas nas sociedades, e acrescenta, “o estado presente dessas lutas passadas depende, em dose nada negligenciável, do efeito de teoria exercido pelas sociologias do passado” (1988, p. 15).

Esse efeito de teoria pode ser observado em alguns casos junto aos *brincantes* de Bumba meu Boi. Alguns termos como *cultura popular* e *tradição*, entre outros, vem sendo utilizados, recorrentemente por eles, como categorias capazes de descrever sua própria ação e as características da “manifestação cultural” que protagonizam. Analisando a partir da perspectiva de Bourdieu (1988), podemos interpretar a ação desses *brincantes* como a de agentes sociais em um determinado espaço, incorporando essas categorias e acionando-as em suas próprias lutas simbólicas, a partir de décadas de experiências de mediação com agentes que utilizam em seu repertório técnico referentes teóricos das ciências sociais.

Se acompanharmos o ponto de vista de Cavalcanti (2006), pode-se considerar a possibilidade de algo semelhante ter ocorrido com o termo *auto do boi*. A autora argumenta que o termo tem um significado muito amplo nos contextos em que é empregado, tendo se tornado uma espécie de meta-narrativa mítica sobre o que seria a *origem* do Bumba meu Boi, meta-narrativa surgida nos próprios circuitos das *brincadeiras* e produzida por *brincantes* e intelectuais especializados.

3 “VAQUEIRADA O BOI URROU”¹¹

Se houve tempo em que canutilhos vigoravam como a principal moeda de troca entre agentes de órgãos públicos e *brincantes*, no decorrer dos anos essa matéria prima do bordado consolidou-se como um dos principais custos na produção da *brincadeira*. A compra é realizada pelos próprios brincantes com recursos provenientes de patrocínios, cachês ou arrecadação de festas no barracão.

Os canutilhos comprados pelo preço médio de cento e vinte reais, o quilo¹², são utilizados às centenas de unidades na composição de uma única peça de indumentária. A quantidade de canutilhos empregada em cada peça depende dos temas e do desenho proposto, o que determina também a variedade de cores. A peça que mais consome esse material é o *couro do boi*, renovado todo ano.

Apolônio relatou que, em sua juventude, ainda no interior do Maranhão, chegou a cantar odes ao *couro do boi*: “no interior, quando chegou o paetê, e aquilo, quando passava na luz, brilhava que ave Maria! A gente fazia toada de todo tipo pro *couro*”.

O *amo* preferir usar canutilhos importados da França para confeccionar o *couro do boi* e algumas outras indumentárias. “Dá mais brilho à noite, com as luzes”, argumentou sobre a diferença de resultado obtido em relação àquele fabricado no Brasil.

A *cazumba* Juliana Manhães era frequentemente escalada para comprar canutilhos franceses no Rio de Janeiro, cidade onde vive há muitos anos, e de onde vem todo ano *brincar* na Floresta.

Olha, eu já comprei várias vezes pra eles o canutilho no Rio, porque é um pouco mais barato. E a diferença de preço é, assim, dez vezes maior, do canutilho importado pro canutilho nacional. É um absurdo. Você chega na hora e pensa assim, meu Deus! Mas eles só fazem com ele. Porque o que importa é o brilho. Principalmente nos tempos atuais que o que importa são as apresentações, que é o turismo, é mostrar, não é mais a coisa interna deles.

Manhães realizou sua pesquisa de mestrado no Bumba meu Boi da Floresta em um período anterior ao que realizei minha própria pesquisa visando elaborar esta dissertação. Ela é um dos *brincantes* que se propõe a sistematizar uma reflexão nativa acerca da construção dessa *brincadeira*. Em sua dissertação, intitulada *Memórias de um corpo brincante: a brincadeira do cazumba no Bumba meu Boi maranhense*, a autora

¹¹Verso de *toada* de autoria de João Sá Viana.

¹²Preço médio de mercado, no ano de 2012, do canutilho fabricado no Brasil.

desenvolve um estudo a partir da sua experiência pessoal como *cazumba* na Floresta. Logo no início da dissertação, Juliana expõe sua compreensão acerca das “transformações naturais” da *tradição*.

Para iniciar esta escrita faço questão de lembrar palavras do mestre Apolônio Melônio em uma conversa na sala de sua casa, no bairro da Floresta, em São Luís do Maranhão: “vejo as transformações naturalmente, sabe? É a evolução do tempo. As coisas evoluem, como a tecnologia que chega, destrói e constrói alguma coisa que a gente não quer que desapareça e desaparece para vir outra melhor, nem que não seja (melhor) mas, quem faz pensa que está fazendo o melhor”. É através da experiência de um mestre que a tradição vai sendo repassada, re-ensinada e se transformando naturalmente ao longo do tempo. Os seus saberes e fazeres vão sendo deslocados de acordo com cada momento histórico e sua integração a outros símbolos provoca novas perspectivas na maneira de olhar a brincadeira e seus interesses múltiplos, seja por parte de quem está dentro da manifestação, seja por quem está fora, atuando como pesquisador, mediador ou público daquela experiência vivida. (MANHÃES, 2009, p. 27) (grifo meu)

Em nota ao texto, a autora acrescenta um esclarecimento sobre o que considera ser o papel do *mediador*, no qual enquadra a si mesma.

Indivíduo que exerce papel intermediário, fazendo uma ponte entre o brincante e os órgãos do Governo ou da academia. Pessoa que realiza a pesquisa ou vivencia a manifestação e repassa o conhecimento, que facilita e ajuda nos novos mecanismos de produção, no atual mercado cultural. (MANHÃES, 2009, p. 27)

Nesse sentido, situações singulares são a da própria Nadir e Talyene. A primeira fez graduação em Turismo numa instituição privada de São Luís. Garantiu a realização do curso até o fim por ter se beneficiado com uma bolsa de estudos concedida pela instituição, devido a uma intermediação de Juliana. A segunda graduou-se em Administração em outra instituição privada da cidade, também conseguiu receber o benefício de uma bolsa de estudos. Os novos conhecimentos adquiridos passaram a ser empregados na realização do Bumba meu Boi, na própria gestão da *brincadeira*.

Inicialmente, o Bumba meu Boi da Floresta foi formado por integrantes provenientes de famílias de baixa renda, que trabalham em setores da economia urbana local que exigiam pouca escolarização, como a de estivador, tendo alguma formação técnica básica ou mesmo nenhuma formação específica. Filhos, outros parentes e amigos, que tiveram a oportunidade de desfrutar de um processo de escolarização mais longo, aproximaram-se de papéis diretivos na *brincadeira*, como no caso de Talyene e

Nadir, o passou a representar um importante caminho para sua continuidade frente aos desafios postos aos *brincantes* a cada nova conjuntura.

Durante a pesquisa, observei uma tendência cada vez maior de entrada de novos integrantes com idade entre vinte e trinta e cinco anos e que não provem de comunidades dos bairros periféricos, inclusive com escolaridade alta para os padrões comumente encontrados entre a maioria dos *brincantes*.

Além da presença de novos integrantes com diversos perfis sociais, novas formas de *brincar* também passaram a surgir na Floresta. Nesse sentido, Nadir chamou a atenção para dimensões da experiência de *brincante* que passaram a se pronunciar com mais frequência.

Quando alguém de fora brinca no boi, diz assim: ‘ah, essa é minha careta de cazumba...’. Quando é alguém de dentro mesmo, diz: ‘eu sou cazumba’. Parece que já faz parte, a pessoa e a personagem do auto são uma coisa só. (Grifos meus)

De dentro, na voz de Nadir, por minha interpretação, seria alguém que, ao se tornar membro do Bumba meu Boi da Floresta, pauta sua participação no desenvolvimento de uma relação pessoal permanente com os outros integrantes; assume uma dedicação contínua, em diferentes graus de intensidade, à realização das atividades durante todo o ciclo ritual; adquire responsabilidades das quais depende a própria existência e continuidade da *brincadeira*; experimenta, nesse processo, várias formas de relação afetiva com outros integrantes; desenvolve o sentimento de pertencimento que lhe faz sentir-se e ser visto por outros integrantes como *de dentro* ao atravessar ou subverter – em instantes ou permanentemente – o limiar imaginário através do qual dividiria suas experiências cotidianas em externas e internas ao Bumba meu Boi da Floresta.

De fora, para Nadir, na minha tradução, seriam integrantes que participam da *brincadeira* à medida que se articulam ocasionalmente com os outros *brincantes* nas atividades, mas fazem isso de uma maneira menos intensa, quase como um visitante. Convivem, mas vem e vão. Aqueles que, mesmo já há muitos anos atuando diretamente no Bumba meu Boi, ainda se representam a partir de uma distinção entre “pessoa” e “personagem” – cuja síntese identitária seria o corolário da condição de *brincante*.

O processo de construção dessa identidade se dá com a atuação do *brincante* no ciclo ritual do Bumba meu Boi. As diversas formas de participação nesse ciclo são o caminho percorrido para consagrar-se ou legitimar-se na *brincadeira* diante dos outros

brincantes. Nesse sentido, a consagração de um *brincante* é também a consagração de uma diferença, a que separa os *de fora* dos *de dentro*. Pensando com Bourdieu (2008), os atos de instituição durante o ciclo ritual legitimam a distinção e, como atos de magia social, são capazes de criar diferenças, ou de explorar uma diferença existente previamente.

A formação e consagração de novos *brincantes* é uma das estratégias de reprodução de uma *brincadeira*. O processo de construção simbólica do Bumba meu Boi ganha novos contornos a cada conjuntura, na medida em que antigos e novos *brincantes* operam no presente, em diálogo com as imagens herdadas do passado.

Inspirado em Turner, compreendo que, ao acionar um conjunto de símbolos, um *brincante* o faz como meio para alcançar os fins do ritual no qual está engajado. Alguns desses símbolos estarão referidos aos próprios valores centrais desse ritual, valores tidos como fins em si mesmos. Nos termos do autor, valores axiomáticos (TURNER, 2005). No caso, esses valores axiomáticos estariam contidos nas idéias expressas em *Paz do Brasil*, entre elas a de dissolução de conflitos, e nas motivações declaradas acerca da designação “da Floresta”, como expressando a primazia do interesse coletivo sobre o individual.

Os significados constantes, em grande parte dos símbolos acionados no ciclo ritual do Bumba meu Boi da Floresta, estão relacionados com esses valores e com os princípios da organização social referenciados nas diversas estratégias expressivas, utilizadas pelos *brincantes* que, ao lado de Apolônio, instituíram aquelas denominações atribuindo os primeiros significados. Pensando com Bourdieu (2008), pode-se compreender que, mesmo que Apolônio não torne obrigatória a presença de determinados símbolos nas imagens bordadas nas indumentárias, a integração do *brincante* no processo do ciclo ritual leva-o a adquirir as disposições duradouras necessárias para consolidar sua identidade como participante dessa *brincadeira* e, ao representar-se como *brincante*, acionar aqueles símbolos.

As regras e os valores propagados no cotidiano não se tornam absolutos e imperativos sobre um modo de ser do *brincante*, não evita “desvios”. Mas o trabalho de inculcação de valores é permanente, o *brincante* é levado àquelas disposições por meio da educação no processo do ciclo ritual, cujas fases podemos considerar que são preparação e ensaios, *batizado*, apresentações e *morte*. Desse modo, compreendo que em cada uma dessas fases a atualização performática dos atos de instituição por meio

das palavras cantadas nas toadas, das imagens bordadas nas indumentárias, do comportamento assumido em cada rito, nas declarações verbais públicas, enfim, cada forma expressiva de atualização desse ato, reafirma a centralidade daqueles valores fundacionais contidos em *Paz do Brasil* e em “da Floresta”. Pois, como argumenta Bourdieu (2008), o ato de instituição é um (ou refere-se ao) ato inaugural de invenção.

3.1 Preparando a “ressurreição”

As atividades do ciclo ritual ocorrem em diversas fases que se sobrepõem, desde a *morte do boi* até o *batizado*, incluindo na fase de preparação para a temporada de apresentações públicas aquelas relacionadas mais diretamente aos cuidados com a visualidade da *brincadeira* e aquelas voltadas para as estratégias de arregimentação de recursos para sua manutenção.

Nos anos anteriores à realização desta pesquisa, a confecção e reforma das indumentárias passou a ser tratada de forma mais planejada, o que incluiu a iniciativa de formar novos *brincantes* para desenvolverem essas habilidades. A ação educativa Floresta Criativa capacitou novos *brincantes* para atuar na confecção de indumentárias. A ação proposta por Nadir, Juliana e Talyene foi financiada pelo Banco do Nordeste do Brasil – BNB, no bojo de uma chamada pública para ações culturais. O objetivo geral era difundir, mais amplamente, conhecimentos que até então eram adquiridos e empregados por poucos *brincantes*. A partir dessa ação, muitos conhecimentos sobre histórias do Bumba meu Boi e técnicas empregadas em sua produção passaram a ser operados, mais comumente, por iniciantes. Antes, esses conhecimentos eram restritos aos pequenos círculos dos chamados *mestres*, *brincantes* mais antigos com autoridade reconhecida dentro e fora da *brincadeira*, e de idade avançada, como o próprio Apolônio.

A Floresta Criativa se propunha, também, como tática de ocupação laboral para os *brincantes* e filhos de *brincantes*, que estavam chegando à idade adulta, buscando retirá-los de situações consideradas de risco social e desviá-los de atividades relacionadas à criminalidade no bairro da Floresta, como furtos, roubos e tráfico de drogas.

Outro impacto imaginado era o de que essa ação poderia levá-los a desenvolver uma alternativa de geração de renda para suas famílias, caso fossem articuladas

iniciativas de comercialização de peças de indumentárias, tais como *caretas* e batas de *cazumba*, chapéus de *baiante* e de *vaqueiro*, vestes e adereços de *caciques* e de *índias*, ou o artesanato baseado nessas peças.

Antes da execução das oficinas de capacitação, Nadir conduziu dois *brincantes* que já possuíam alguma desenvoltura na confecção de indumentárias para se integrar no ateliê da bordadeira Tânia, especialista em confeccionar *couros de boi*. O objetivo foi treiná-los e aperfeiçoar sua habilidade para que, depois, retransmitissem aos outros *brincantes* os conhecimentos adquiridos. Assim, os *caciques* Passarinho e Magno tornaram-se, ao lado de Tânia, instrutores nas oficinas da Floresta Criativa.

Após o período de capacitação, muitos iniciantes continuaram desenvolvendo suas habilidades ao serem integrados nas tarefas de confecção e reforma de indumentárias, que ocorrem no próprio barracão da Floresta, executadas com acompanhamento permanentemente dos *brincantes* mais experientes. Alguns *brincantes* puderam assumir essa prática como profissão.

Os irmãos André e Afonso se destacaram pela habilidade demonstrada no uso das técnicas do bordado com canutilhos e miçangas e foram recrutados por Tânia para trabalhar em seu ateliê doméstico, onde passaram a executar, sob sua orientação, a minuciosa tarefa de bordar o *couro do boi*. Além de serem bordadeiros aprendizes, os dois irmãos são também *miolos de boi*. Fazem parte de uma equipe de três *brincantes* da Floresta responsáveis por executar a performance do personagem *boi*.

André é casado e sua esposa também é *brincante* da Floresta, como *índia*. O casal mora no bairro do Sá Viana, em uma casa às margens do rio Bacanga, distante cerca de dez quilômetros da Floresta e seis quilômetros do bairro Codozinho, onde está situado o ateliê de Tânia. Com eles vive também Afonso. A renda da família é gerada pelo trabalho de André e Afonso, na atividade de bordadeiros. No ateliê de Tânia, os dois trabalham na confecção de *couros de boi* e diversas outras peças da indumentária do Bumba meu Boi para várias *brincadeiras* de São Luís e outras cidades do estado.

Atualmente, a confecção e reforma de indumentárias é um trabalho contínuo que os *brincantes* executam em períodos, não muito rígidos, durante o ano inteiro, mas que se intensifica por volta de três meses antes da cerimônia do *batizado*.

Tive a oportunidade de experimentar a atividade de bordar um saiote de *índia*, ao lado de *bordadeiros* aprendizes. Meu desafio inicial foi apumar a mira para introduzir a agulha com a linha no duto do canutilho, que tem uma forma cilíndrica

como um pequeno canudo estreito medindo milímetros de comprimento e também de diâmetro, que é o mesmo em toda a sua extensão.

Calculei a distância entre o ponto inicial e o ponto final para compor uma fileira de canutilhos sobre o desenho. Após alguns testes posicionando a linha sobre o contorno do desenho, enfileirei a quantidade necessária e passei a pontear os intervalos entre os canutilhos para fixá-los naquela posição. Com a mão direita, introduzia a agulha no papel sobreposto ao veludo e ao *tnt*¹³. Com a mão esquerda pegava a agulha por debaixo do bastidor e enfiava-a novamente, agora em sentido inverso, perfurando o *tnt*, o veludo e o papel.

Dessa maneira, ia assentando a fileira de canutilhos no traçado definido pelo desenho. A escolha de quais canutilhos usar era condicionada à cor e ao acabamento de sua superfície, que poderia ser brilhosa, fosca, translúcida ou transparente, e a relação desse acabamento com a forma e conteúdo do desenho. Explicá-la agora transforma a ação em algo mais simples do que de fato me pareceu na hora. Enquanto me dedicava lentamente à sua execução, eu era fotografado pelas câmeras dos telefones celulares que estavam à mão dos *brincantes*.

O tamanho da imagem influencia diretamente na quantidade de canutilhos e miçangas que deverão ser utilizados. O tempo de produção de uma peça bordada varia de acordo com esse tamanho e com a complexidade do desenho da imagem proposta, seu nível de detalhamento nas formas gráficas. Alguns padrões gráficos de folhagem, tem se tornando recorrentes, constituindo-se num referencial comum em muitas indumentárias. Além dos canutilhos, são utilizadas as miçangas, conhecidas também como contas. São bolinhas de fibra plástica, ou outros materiais como vidro e metais, com um furo no meio. São comumente encontradas na joalheria afro-maranhense, onde se pode observar sua rica variação de cor, de acabamento do formato – arredondado, quadrado ou cilíndrico como o canutilho – e, também, de tamanho, os mais comuns podem ter milímetros ou até pouco mais de um centímetro. Em determinados contextos religiosos, algumas dessas variações podem estar relacionadas a simbolismos específicos¹⁴. Mas, pelo que observei, não é o caso no Bumba meu Boi da Floresta.

¹³Nome utilizado pelos *brincantes* para designar um tipo de tecido sintético leve, de fácil manuseio, utilizado também como ornamento simples em ambientes de festa.

¹⁴Raul Lody (2001) apresentou, em sua obra *Jóias de Axé – fios de conta e outros adornos – a joalheria afro-brasileira*, reflexões sobre o uso das contas em cultos afro no Maranhão, notadamente no universo da Mina, particularmente na Casa das Minas. No caso do Boi da Floresta, não identifiquei uma correlação entre os usos específicos dessas contas na *brincadeira* com os usos nas casas de culto afro-maranhense.

Figura 06: os irmãos André (esquerda) e Afonso, no ateliê de Tânia, bordando o *couro* encomendado pelo Bumba meu Boi de Axixá.



Assim como corre no ateliê de Tânia, no barracão da Floresta os *brincantes* desenvolveram o hábito de bordar ao lado de outros *brincantes*. Juntam-se, aos pares, aos trios ou em quartetos. Pude observar até seis *bastidores* montados com peças em confecção pelos *brincantes*. Quem borda peças de indumentárias no barracão ao lado de outros *brincantes*, compartilha idéias e informações sobre o dia a dia de cada um na *brincadeira*. Discute-se a escolha e o emprego de cores, formas e soluções de composição das imagens bordadas. Os *brincantes* recorrem ao manancial de referências pessoais para reconhecer, ou não, a adequação de uma imagem proposta.

Após a definição ou escolha de um tema ou motivo da imagem. Um desenho de base, elaborado sobre papel por um desenhista contratado para tal tarefa. O papel com o desenho é fixado sobre o veludo, que já terá sido estirado e tensionado por meio da utilização de uma estrutura retangular de madeira chamada de bastidor – uma espécie de mesa, com quatro pés e sem o tampo. Com o veludo tensionado no espaço onde seria o tampo da mesa, o bordadeiro senta-se ao bastidor e passa a bordar, utilizando linha e agulha, acompanhando a marcação do desenho.

Figura 07: Colocação de tecido no bastidor para a realização do bordado.



Figura 08: bordadeiras e bordadores em atividade no barracão



A produção do *couro do boi* e das demais indumentárias torna-se uma das principais atividades que antecedem a cerimônia do *batizado*. Um *couro de boi* bordado custa ao Boi da Floresta em torno de três mil reais¹⁵, as demais peças variam de custo conforme sua complexidade e tamanho. A maior parte do dinheiro empregado na produção e manutenção de indumentárias é obtida por meio dos cachês das apresentações públicas realizadas, uma parte menor através do arrecadado com a venda de alimentos e bebidas nas festas promovidas no barracão no período de *ensaios*.

Excetuando o *couro do boi*, renovado anualmente, as demais indumentárias são confeccionadas de acordo com a necessidade apresentada. Por exemplo, quando há ingresso de algum novo integrante. Neste caso, uma indumentária completa é produzida, sob medida. Os custos podem ser assumidos pela *brincadeira* ou pelo novo integrante, parcialmente ou totalmente, dependendo, principalmente, da disponibilidade financeira da ambos.

A cada período que antecede a alta temporada de apresentações, muitas indumentárias recebem reformas, pois sofrem desgaste devido ao uso, ou são danificadas em pequenos acidentes, no próprio manuseio do *brincante*. As partes bordadas são as mais sensíveis à manipulação.

Os *cazumbas* têm sua *careta* e sua bata bordados. Os *vaqueiros* vestem-se com calça verde e camisa rosa de manga curta. Apenas o seu chapéu é bordado. Os *caciques* têm uma calça vermelha como base da sua indumentária. Além dela, um chapéu, com um grande arco de ornamentação e um saiote, peças onde são aplicados veludo bordado e penas de ema. As *índias* têm um capacete, um peitoral, braceletes e tornozeleiras, todos confeccionados com veludo bordado. A base de sua indumentária são, camisa e calção vermelhos, sem bordados. Os *caciques* e as *índias* formam o maior conjunto de personagens do Boi da Floresta: a *tribo*.

Em seguida, em menor número, vêm os *baiantes*, grupo de personagens onde se inclui o *amo do boi*. Entre eles se situam os *cantadores de toadas*. Estes formam o cordão dos *cabeceiras*, que conduzem a *brincadeira* durante uma apresentação. A principal peça da indumentária de um *baiante* é um chapéu coberto com veludo preto bordado, e com uma ampla *testeira* que objetiva lhe conferir um ar magnânimo, especialmente ao *amo*, principal defensor e promotor dos valores da *brincadeira*.

¹⁵Preço médio na década de 2000, relativo à compra dos insumos e o pagamento da mão-de-obra.

Na borda dessa *testeira*, em semi-círculo, são fixadas grandes penas de ema¹⁶. Essas penas medem entre vinte e trinta centímetros cada e são colocadas lado a lado, formando um arco plumoso com predominância de matizes de marrom, preto e branco.

Da base do chapéu escorrem fitas de cetim coloridas que chegam a tocar o chão e formam uma espécie de cortina que balança quando o *brincante* anda ou dança e encobre costas e pernas durante sua evolução nas apresentações.

Além do chapéu, as peças bordadas da indumentária do *baiante* são um peitoral e um saiote, ambos confeccionados em veludo preto com variações ou detalhes da imagem principal fixada na *testeira*. Essas peças são colocadas sobre suas vestes básicas: camisa de manga longa na cor rosa, calça verde e sapato preto. No conjunto dos *baiantes*, formado principalmente por pessoas com idade acima dos cinquenta anos, havia predominância de temas religiosos católicos, que em geral exprimem sentimentos e motivações na experiência de *brincante*.

Uma imagem não religiosa, mas sempre presente nas indumentárias, invariavelmente no *couro do boi*, é a da pomba branca que remete à ideia de paz. Além dela, a bandeira do Brasil é uma imagem recorrente no *couro* e em muitas indumentárias de vários personagens. Imagens que conferem unidade ao conjunto através de emblemas arquetípicos e evocam referentes do nome *Paz do Brasil*.

Não há uma obrigatoriedade de uso de determinadas imagens, mas há a valorização de algumas propagadas principalmente a partir das escolhas do *amo*. Apolônio não exigia abertamente que as pessoas manifestassem sentimentos de natureza religiosa ao compor suas indumentárias. Porém, sua *testeira* trouxe sempre a imagem de São Jorge, na célebre alegoria em que o santo católico luta contra um dragão. Em seu *peitoral*, a pomba branca de asas abertas. Apesar de não exigir o uso de determinadas imagens, Apolônio direciona as escolhas dos outros a partir das suas próprias.

As figuras que aparecem nas imagens estão relacionadas ao referencial de cada integrante no momento em que imagina a trama visual de sua indumentária, para compor um modo de *brincar* que inclui a expressão visual, mas não só. Faz parte desse referencial pessoal os elementos conjunturais que marcaram a experiência do *brincante* até o momento de confeccionar a indumentária.

¹⁶Ema é a ave terrestre de grande porte parecida com o avetruz e que é encontrada na parte sul do estado do Maranhão e em áreas do Brasil e outros países da América do Sul.

Figura 09: Gleiciane e Keitiane (*índias*) bordam a *testeira* de João Sá Viana em uma tarde no barracão do Boi da Floresta, local onde aprendem um novo ofício e compartilham a experiência de *brincar* Bumba meu Boi.



Como no exemplo da *testeira* de chapéu de *baiante* do *cantador* João Sá Viana. A imagem desenhada sobre o papel para ser bordada, e que comporia a indumentária a partir do ciclo ritual do ano de 2009, era a de um cálice de vinho com um hóstia suspensa sobre ele, remetendo ao momento nas missas católicas em que o padre molha a hóstia no vinho, representando o sangue derramado por Jesus Cristo em sua crucificação.

A alegoria remetia ao mito fundante do cristianismo, caracterizando a comunhão com o salvador, momento referenciado no sacramento da eucaristia que simboliza o corpo e o sangue de Jesus, representados, respectivamente, pelo pão e pelo vinho.

Na *testeira* em confecção, o cálice e a hóstia estavam ladeados por dois cachos de uva, em primeiro plano. Ao redor dos cachos, dois ramos de folhas de videira estiradas da base ao topo da *testeira*.

Figura 10: Sá Viana com seu novo chapéu. O símbolo da comunhão no centro



Essa alegoria do ato de comunhão das missas católicas aparece no chapéu como símbolo da ação coletiva entre os *brincantes*, o que muitas vezes envolve compartilhar socialmente crenças religiosas, passando por compartilhar também, eventualmente, princípios morais e até ideais políticos.

João Sá Viana atuava como um dos *cabeceiras*, *brincantes* que ajudam o *amo* na condução da *brincadeira*, e inclusive vinha substituindo Apolônio nessa função naquelas apresentações em que o *amo* não pode atuar. Na temporada 2009, ocorreu a sua efetivação como *amo*, devido à grave enfermidade que acometeu Apolônio e que o debilitou fisicamente, requerendo um período longo de recuperação. A *testeira* nova fora confeccionada em dimensões e acabamento adequados à centralidade que exerce o *amo*, tanto em relação aos olhares dos espectadores, quanto aos dos próprios *brincantes*.

3.2 *Ensaio: ajustando a brincadeira*

Além da confecção de indumentárias e instrumentos, dos acertos no barracão e do debate e articulação de soluções para os problemas enfrentados, a fase de preparação no ciclo ritual é o período para realização dos *ensaios*. Nessas ocasiões, os *brincantes* apresentam e aprendem novas *toadas*, treinam novos passos de dança, introduzem novos *brincantes* nas técnicas e convenções do Bumba meu Boi e realizam festas onde arrecadam fundos por meio da venda de bebida e comida para cobrir os custos de produção da *brincadeira*.

Desde o mês de março, à medida que a fase de preparação avança, aproximando-se o período dos *ensaios*, que ocorrem principalmente em maio, os *brincantes* retomam as atividades de maneira mais intensa, a convivência coletiva no barracão torna-se mais frequente, não só em função das atividades de bordado, como também pelo trabalho na reforma ou construção de instrumentos, ou pela realização de reparos ou re-pintura no barracão, entre outras atividades. São atividades realizadas pelos próprios *brincantes*, pois entre eles é possível encontrar inúmeros com habilidades de pedreiros, carpinteiros, marceneiros ou pintores. Cria-se o ambiente propício para um diálogo baseado em novas idéias ou em antigas convicções sobre os modos de fazer a *brincadeira*, onde são reforçados ou questionados aqueles valores axiomáticos a que se referiu Turner (2005).

Prado (2007) observou a realização de ensaios na Baixada maranhense. Ela destaca a destinação dos recursos arrecadados especialmente para a confecção do *couro*:

Muitas vezes é com a renda dos primeiros ensaios – pois estes se convertem em pequenas festas de pouco lucro – que se tira o necessário para se encomendar o *feitio do boi*. Compra-se, primeiramente, o *varredor*, espécie de barra larga de pano que dá continuação ao *couro* do boi e que tem por função esconder o *miolo do boi*. É um tecido bem mais barato que o utilizado para fazer o *couro* (revestimento da carapaça), para o qual se emprega a seda, ou o veludo preto. (...) É importante salientar que o luxo do *couro do boi* traz a seu dono e à boiada uma apreciação de louvor. (PRADO, 2007, p.133)

Em relação aos custos atuais para montagem e manutenção de uma *brincadeira* em São Luís, a arrecadação realizada nos ensaios do Bumba meu Boi da Floresta não é suficiente. Por isso, a permanente realização de apresentações durante todo o ciclo ritual torna-se importante para viabilizar o pagamento de todas as despesas, para o que partes dos cachês são destinadas.

O estreitamento da convivência no período de preparação vai colaborando também para a construção da atmosfera dos ensaios. No ano de 2009, o primeiro ensaio ocorreu no dia 25 de abril. Apolônio participou apenas parte do tempo. Enquanto esteve no barracão, teve sempre o conforto de uma cadeira por perto para que pudesse sentar-se a qualquer momento, pois ainda estava um pouco debilitado, recuperando-se de recente cirurgia. Após alguns exames, foi detectado um tumor no seu estômago, e a suspeita dos médicos era a de que se tratasse de um tumor cancerígeno. A intervenção cirúrgica e a realização da biópsia esclareceram que o tumor era benigno e não representava riscos fatais. Apolônio não capitulara e sua recuperação começou a caminhar, embora lentamente. Todos o acompanhavam de perto.

A suspeita de um câncer comoveu muitos *brincantes*. A idade avançada de Apolônio, o quadro incerto de sua saúde física e o risco intrínseco de uma cirurgia geraram uma espécie de luto antecipado, que não era manifesto, mas involuntariamente confessado nas expressões do rosto e da fala. Esses sentimentos povoaram as mentes até a realização do procedimento pelo médico.

O período de incertezas quanto ao futuro de Apolônio e, por conseqüência, da própria *brincadeira*, levou os *brincantes* a uma espécie de compasso de espera. Em função disso, fora criada uma atmosfera de desânimo. Os *brincantes* sentiram a iminente perda do seu líder, o que pode ter ocasionado uma espécie de processo sucessório velado. Era um processo que mobilizava as emoções numa tensão compartilhada, de forma predominantemente silenciosa.

Essa situação, vivida também por João Sá Viana, trouxe-lhe uma tarefa de execução delicada. Pois exerceu, durante anos, o papel que pode ser chamado de *sócio do amo*, *contra-amo*, *segundo cabeceira*, entre outras designações, cujas funções básicas são auxiliar ou substituir o *amo* durante as atividades do ciclo ritual. Portanto, o caminho de substituição de Apolônio na liderança dos *brincantes* estava desenhado. Contudo, percorrer esse caminho com tranquilidade não era algo tão certo.

A avaliação, por parte dos *brincantes*, acerca do desempenho de uma tarefa e o reconhecimento social de quem a desempenha, não se dão, algumas vezes, de maneira muito explícita. Nesse sentido, Turner (2005) argumenta que os símbolos devem ser analisados considerando as emoções observadas em seu contexto de ação. Emoções que não são descritas nos significados oficiais, verbalizados ou atribuídos aos símbolos principais, mas podem vir a ser retratadas ou evocadas por meio do comportamento.

Como se existisse, em certas situações públicas, precisamente definidas, usualmente de tipo ritual ou cerimonial, uma norma que obstruísse a afirmação verbal de conflitos ligados, de qualquer maneira, com o princípio e as regras celebradas ou dramatizadas em tais situações. Quando a ocasião se dedica à comemoração e reanimação de normas e valores na sua pureza abstrata, simplesmente não se mencionam as evidências da fragilidade e da paixão humanas. (TURNER, 2005, p. 70)

O incômodo silêncio que se ouviu no barracão, durante os meses de incerteza sobre o futuro de Apolônio, expressou o sentimento de dúvida, vivido por muitos *brincantes*, se seria João Sá Viana quem deveria vestir, definitivamente, o chapéu do *amo*. Não houve consenso sobre a equivalência do *talento* e do *carisma* de Apolônio em João Sá Viana. Mas, o desenrolar dos acontecimentos levou ao desfecho positivo para Apolônio. No entanto, persistia a necessidade de substituir o *amo* nas apresentações daquela temporada. Para Sá Viana foi confeccionado um novo chapéu cujo símbolo na *testeira* evocava um dos valores essenciais e oficiais da *brincadeira*, expresso em sentido mais abstrata por meio do símbolo da comunhão católica, representando naquele momento a necessária convergência de forças entre todos os integrantes da *brincadeira*.

3.2.1 Mobilizando recursos

Ainda nessa fase de preparação, são tomadas algumas providências burocráticas necessárias para o bom andamento das apresentações, que se intensificam a partir do mês de junho. Desde logo, a contratação de serviços de terceiros passa a ser efetivada. Alguns contratos são fechados com muita antecipação, desde os relacionados ao serviço de transporte àqueles relacionados aos serviços de bordado do *couro do boi*, bem como a compra de todos os insumos necessários à execução de diversas atividades.

Assim, algumas apresentações podem ocorrer em meio ao período de *ensaios*. Os *brincantes* buscam contratos para apresentações e estabelecem acordos de apoio de diversas naturezas. Geralmente essas apresentações são demandadas por organizadores de eventos turísticos ou de eventos e solenidades dos órgãos públicos. Quatro dias antes do primeiro ensaio do ano 2009, ocorreu uma apresentação especial, durante um evento comemorativo ao Ano da França no Brasil, organizado por um comitê intergovernamental dos dois países.

Há, também, a ocorrência de patrocínios, mediante contribuição de instituições públicas ou privadas, ou mesmo de indivíduos. Quando solicitados a apoiar a *brincadeira* de diversas formas, inclusive financeiramente, os agentes podem ser convidados também a aceitar a honraria de ser *madrinha* ou *padrinho* – este geralmente é um acompanhante da *madrinha*, definido por ela mesma ou pelos *brincantes*. Portanto, a *madrinha* também pode ser entendida como uma espécie de patrocinadora.

Os *brincantes* da Floresta operam seus símbolos durante o ciclo ritual da *brincadeira* com vistas a viabilizar sua própria reprodução, sua continuidade. Nesse sentido, negociam com agentes nos órgãos públicos e na cena política de modo geral. A operacionalização desses símbolos faz parte das estratégias de negociação com esses agentes. O exemplo mais emblemático, na Floresta, foi a veiculação, na imagem do *couro* do ano de 2006, do busto da então senadora Roseana Sarney, que naquele ano concorreu ao governo do estado ¹⁷.

As *brincadeiras* realizam essas “homenagens” como contrapartidas às ações do homenageado que venham a beneficiar os *brincantes*. Nesse sentido, a conjuntura tem alguns aspectos marcantes. O poder público, por meio de seus agentes operando a partir de órgãos especializados, tem tomado iniciativas do que considera preservação, valorização e promoção de manifestações culturais como o Bumba meu Boi. Entre essas iniciativas está a realização de contratações freqüentes de *brincadeiras* para apresentarem-se nos mais diversos tipos de eventos oficiais, como inauguração de obras e aberturas de simpósios, ou pára-oficiais, como festas de confraternização de servidores públicos. Oportunamente, essas contratações, entre outras possíveis iniciativas, pode vir a trazer benefícios políticos aos gestores, inclusive eleitorais, caso venham a apresentar-se como candidatos a cargos públicos e obtenham o privilégio de ver suas imagens veiculadas em um *couro*. Os *brincantes* do Bumba meu Boi da Floresta reconhecem, neste ou naquele político, um interesse maior em apoiar as *brincadeiras*, baseando-se, principalmente, no volume de contratações para apresentações efetivadas durante o ciclo ritual. Nesse sentido, estão sempre atentos às dinâmicas políticas, de modo a auferir maiores dividendos com a permanência de determinados políticos em cargos de poder.

¹⁷Outro caso de destaque é o *couro* que veicula o busto do ex-secretário municipal de transportes de São Luís, Canindé Barros, confeccionado pelo Boi da Pindoba quando ele ainda ocupava o cargo na prefeitura. Pouco tempo depois Canindé Barros candidatou-se ao parlamento local.

Nos anos de 2004 e 2005, circulava na imprensa local a informação de que teria ocorrido um rompimento entre antigos aliados políticos, o então governador José Reinaldo Tavares e a ex-governadora Roseana Sarney. De um lado, estariam reunidos os setores políticos antes opositoristas, a cujos interesses teria se vinculado o novo chefe do poder executivo estadual, José Reinaldo. Do outro lado, os setores políticos que ocupavam há décadas o comando da máquina estatal no Maranhão e que estavam representados na figura da filha do ex-presidente da república, senador José Sarney.

Os *brincantes* do Bumba meu Boi da Floresta consideraram que essas mudanças representaram a diminuição de oportunidades de ganho de cachês por apresentações públicas, já que o apoio às manifestações culturais seria, segundo esses *brincantes*, uma prioridade para Roseana, mas não para José Reinaldo. Foi em meio a esse processo, percebido pelos *brincantes* como de diminuição das oportunidades de ganho de cachês pagos pelos órgãos públicos, que conheci Nadir, em uma reunião de organizadores da Feira Estadual de Economia Solidária, e a *brincante* apresentou sua necessidade de encontrar formas alternativas de sustentação financeira para a *brincadeira*.

Visando reaver a primazia do comando do governo do estado, os Sarney escalaram Roseana para disputar o cargo de governadora, no ano de 2006. A eleição foi vencida por Jackson Lago, candidato apoiado por José Reinaldo. Na gestão Lago, foi elaborado um Plano Estadual da Cultura do Maranhão, que visava superar a prática do “balcão de atendimento”, que vinha sendo exercida pelos governos anteriores. Na seção 4.1, dedicada ao Programa Gestão da Política Cultural, está posto que:

Historicamente, a formulação da Política Cultural do Maranhão limitou-se a estabelecer relacionamentos pontuais e dispersos com a classe artística, ao invés de definir como foco de sua atuação o conjunto da população. Essa ausência de uma política pública para a cultura favoreceu a lógica do “balcão de atendimento”, que, por sua vez, dificultou o desenvolvimento da própria estrutura da SECMA assim como de sua cultura organizacional. Essa constatação é importante na medida em que detecta e assume a inexistência histórica de políticas e programas que possibilitassem o desenvolvimento de ações culturais contínuas e compartilhadas, capazes de refletir a diversidade e riqueza cultural do Estado (sic). A problemática aqui apontada contribuiu, ao longo do tempo, para o desprestígio da Secretaria que, ao invés de desempenhar um papel estratégico para o Estado (sic), manteve-se alijada ao campo político, devido a seu desempenho insatisfatório, a sua estrutura organizacional pesada, burocratizada e centralizada, a seu quadro de pessoal pouco qualificado e desmotivado pela ausência de um plano de cargos, carreiras e salários, enfim, ao quadro deficitário de suas instalações e a falta de instrumentos de gestão que possibilitassem o compartilhamento de sua

gestão de forma democrática e participativa. (Secretaria de Estado da Cultura do Maranhão. Plano Estadual da Cultura, São Luís: SECMA/MINC, 2007)

Mas, apesar das proposições críticas que podem ter ensejado concepções inovadoras para a gestão pública da produção cultural no estado, observo que, na atualidade, as relações entre os *brincantes* da Floresta e os agentes do poder público, ainda propiciam a manutenção da lógica do “balcão de atendimento”.

O desenvolvimento de um sistema público de órgãos, programas e ações para a cultura no Maranhão, vem ocorrendo, de forma mais intensiva, a partir da década de 1980. Carvalho (1995) menciona que, nessa década, o governador João Castelo instituiu, através da Lei 4.351, o Sistema Estadual da Cultura e criou a Secretaria de Estado da Cultura.

Nesse período, segundo sua interpretação, o Bumba meu Boi teria sido apontado como manifestação exemplar da *produção cultural popular maranhense* e se tornado representante cultural do estado. Ainda na gestão de Castelo, o Bumba meu Boi da Floresta viajou para a cidade de São Paulo, por ocasião da comemoração de um aniversário da fundação da capital paulista, e realizou apresentações públicas. Na visão de Carvalho, teria feito isso na condição de *embaixador cultural* do Maranhão.

Na apresentação da Floresta em São Paulo, no *couro do boi* estava bordada a imagem da bandeira daquele estado, amparada por ramos de café, produto considerado símbolo da economia agrícola local – conforme argumento de Apolônio Melônio. Segundo o *amo*, o *couro* já havia sido bordado como uma homenagem à cidade de São Paulo e isso teria motivado o convite do Governo do Maranhão para que o grupo realizasse a viagem e a apresentação. Nadir Cruz narra que, após o retorno daquela viagem, o *couro* fora vendido a uma representante da prefeitura da capital paulista:

O couro tava muito bonito, fomos muito elogiados. Quando já estávamos aqui de volta, um belo dia aparece uma representante da prefeitura de São Paulo querendo comprar o couro. No começo, não queríamos vender, mas ela insistiu tanto que acabamos vendendo. Hoje eu vejo que a gente vendeu aquele couro muito barato mesmo, um couro lindo.

Após o episódio narrado por Nadir, já em meados da década de 1990, Roseana Sarney assumiu pela primeira vez o governo do estado do Maranhão. Segundo dados do próprio governo, sua gestão teria concentrado recursos na política cultural,

especialmente no programa da Secretaria de Estado da Cultura ligado ao patrocínio das *manifestações de cultura popular*.

No fim dessa década, a porcentagem de recursos do orçamento destinado à *cultura*, aplicado somente nesse programa, foi de 31,9%, em 1999, e chegou a 59% em 2000 (CARDOSO, 2007).

A comparação de um ano para outro pode indicar um aumento expressivo do volume absoluto de recursos para o referido programa. Isso demarca a posição proeminente das *manifestações da cultura popular* no que tange à distribuição desses recursos durante o período, justamente na rubrica que descreve, no plano orçamentário, as aplicações de recursos relacionadas à realização de eventos e pagamentos de cachês às manifestações como as *brincadeiras* de Bumba meu Boi.

No ano de 2002, já no segundo mandato de Roseana, o *couro do boi* da Floresta trouxe imagens alusivas a dois troféus ostentados pelos Sarney em São Luís.

De um lado do *couro*, figurava o Convento das Mercês, construção antiga restaurada pelo governo do estado para abrigar o Museu da Memória Republicana, que guarda um acervo iconográfico e de documentos escritos sobre a passagem do senador José Sarney pela Presidência da República.

A ocupação do convento, um monumento público, por essa fundação, já foi questionada por opositores dos Sarney e por representantes de várias organizações relacionadas a causas de interesse público, incluindo abertura de processos jurídicos, com grande repercussão na imprensa local. No entanto, José Sarney ainda consegue manter sua Fundação instalada no convento. Do lado oposto, imagens representando cenas turísticas da cidade Patrimônio Mundial¹⁸.

Na ocasião do reconhecimento pela UNESCO, Roseana iniciava seu primeiro mandato, mas soube capitalizar, politicamente, esse intento de forma mais eficiente do que seus adversários, vinculando essa conquista ao conjunto de investimentos que já haviam sido realizados, por seus predecessores aliados, na restauração do patrimônio arquitetônico da capital, mas atualizando. Oportunamente, outorga-se o mérito da articulação da inclusão de São Luís na lista do Patrimônio Mundial.

¹⁸Em 1997, a cidade foi incluída na lista do Patrimônio Mundial da Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura – UNESCO. “Dois elementos justificaram a inclusão de São Luís na categoria de Patrimônio Mundial: seu desenho urbano ainda original e seu conjunto de arquitetura civil influenciado pelo projeto pombalino da reconstrução de Lisboa.” (VIANA LOPES, 2008).

Figura 11: *Catirina* (de vestido azul florido) caminha em direção à roda de *brincantes* durante apresentação em frente aos palácios da prefeitura (ao fundo à direita) e do governo do estado (ao fundo à esquerda). Comemoração do Ano da França no Brasil.



Figura 12: Roseana Sarney no *couro*, com a pomba, Jesus e São João, na cena do batismo. Em 2006. *Brincantes* queriam consagrá-la no comando do governo do estado.



Figura 13: as imagens no *couro*: ícones arquitetônicos como troféus políticos.



Às estratégias de articulação política somam-se aquelas voltadas para o que os brincantes consideram ser uma melhor apresentação do *couro do boi*. Esse bordado, com as imagens alusivas aos dois troféus ostentados pelos Sarney em São Luís, foi o primeiro a ser confeccionado pela bordadeira Tânia para o Bumba meu Boi da Floresta. Trouxe uma dupla inovação em relação aos *couros* dos anos anteriores.

A paleta de cores ampliou-se e apresentou valores mais claros de cor¹⁹, o que proporcionou uma leitura mais imediata dos componentes da mensagem visual. Além disso, apareceu pela primeira vez o uso pronunciado da *perspectiva*.

Ao mesmo tempo, quebrou-se a seqüência de imagens que retratavam cenas com referência direta à devoção religiosa – como as imagens do Papa, de *santos* e de fachadas de igrejas – ou a emblemas mais clássicos do poder institucionalizado – como as fachadas dos palácios de governo, a bandeira do império e a caravela em homenagem à comemoração pelos 500 anos da chegada dos portugueses ao Brasil.

Dois anos depois ocorreu a homenagem a Roseana Sarney, por meio da veiculação de sua imagem no *couro* no ano de 2006, foi uma maneira de acionar esse símbolo para expressar os interesses dos *brincantes* naquela conjuntura político-eleitoral em que a homenageada pretendia retornar ao comando do governo estadual.

A veiculação dessa imagem não representa um investimento isolado ou aleatório, mas coerente com o acervo de imagens já veiculadas anteriormente no que diz respeito à proximidade temática, pois se encaixa perfeitamente na estratégia de construir mensagens alusivas aos emblemas de poder da cidade e do estado.

Render homenagens a personalidades e instituições oficiais de poder foi um caminho percorrido por esta *brincadeira*, em particular, e possivelmente por muitas outras, para ocupar posições cada vez mais favoráveis no espaço das relações com os diversos setores da sociedade local.

As *brincadeiras* de Bumba meu Boi percorreram um caminho longo, até que conquistassem o respaldo social da atualidade como uma das expressões máximas da identidade maranhense. Um caminho percorrido desde pelo menos os anos 40 do século XX, como indica Barros (2007) ao discutir a abordagem da imprensa de São Luís sobre as atividades de Bumba meu Boi na cidade.

A imprensa escrita, independentemente da posição política ou ideológica, teve um papel central nos processos de depreciação e de valorização do bumba-meu-boi no Maranhão. Embora não tenha

¹⁹“Valor [value] é o caráter claro ou escuro da cor, também chamado sua luminosidade ou brilho. O valor não depende do matiz nem da intensidade da cor. Quando você converte uma imagem colorida em preto-e-branco, está eliminando seu matiz, mas preservando suas relações tonais” (LUPTON, 2008, p. 70). Sob certas circunstâncias, tais como as observadas em São Luís, ressalta-se uma dificuldade formal ao entendimento do conteúdo nas imagens do *couro*: a utilização de cores escuras de forma homogênea, sem intervalos, sem a intercalação com cores mais claras, pode levar à quase eliminação de zonas de contraste que, se ressaltadas, proporcionariam maior facilidade na identificação dos detalhes das mensagens. “Usar cores de valores contrastantes tende a precisar mais as formas, assim como a combinação de cores de valores próximos suaviza a distinção entre os elementos” (LUPTON, 2008, p. 74).

havido uma visão uniforme da imprensa maranhense no que concerne aos modos de perceber os bumbas, o movimento dominante até os anos 1920 era de representá-los de modo negativo. Já a partir da década de 1930, das centenas de reportagens, notas, anúncios e descrições, em pouquíssimas ocasiões se registram representações depreciativas ou negativas do bumba-meu-boi. Quando isso ocorria, na maioria dos casos, tratavam-se de textos de intelectuais. Nestes casos, nos mesmos jornais em que eram publicados, às vezes no mesmo dia, havia notícias positivas referentes aos bumbas. (...) Até a Primeira República, ao se aproximar dos festejos juninos, a imprensa se ocupava, em geral, com os elementos que levassem ao bem-estar e à satisfação das elites, com aquilo que lhes poderia ser oferecido tanto na cidade quanto nos interiores. Sinal de mudanças nas formas de lidar com o universo popular, na década de 1930 diferentes jornais preparavam a população para as festas, dando-se destaque para os nomes, os donos e os diferentes grupos de bumba-meu-boi, e aos bailes e outras brincadeiras populares para as quais se tiravam licenças. (...) Os jornais de circulação diária e as ondas das rádios (que transmitiam os concursos) foram fundamentais para a inscrição do Maranhão como a região brasileira por excelência do bumba-meu-boi. No São João de 1947 uma página inteira de *O Globo*, principal jornal de circulação na época, é dedicada para demarcar o Maranhão como “**a terra dos grandes bumbas**”, quando “homens simples do povo se tornam famosos pela sua atuação nos folguedos da quadra joanina” (OGB, 25/6/1947, grifo meu). Como era comum, desde o início do mês junino, como em 1947, os jornais preparavam a população para os festejos. “Os grupos de ‘bumba-meu-boi’ já estão organizados, nos diversos suburbios desta cidade e interior da ilha, para as festas joaninas. Esses grupos estão intensificando seus preparativos, realizando animados ensaios prometendo oferecer-nos, este ano, uma exibição de grande estilo nas ruas de São Luiz.” (OGB, 8/8/1947). (BARROS, 2007, p. 169)

A aceitação dessas brincadeiras por parte das elites urbanas de São Luís está relacionada, também, ao encontro dos interesses dos *brincantes* com os interesses dos membros dessas elites. A crescente integração dessas *brincadeiras* às cadeias produtivas da economia do turismo pode ter sido um dos pontos de convergência e equilíbrio possível entre as posições, com maior vantagem, talvez, para o lado da balança ocupado pelos membros das elites, principalmente os políticos de carreira como Roseana Sarney. Isso vem ocorrendo em meio às contradições inerentes a uma relação desigual entre agentes sociais pertencentes a camadas sociais desiguais.

Em relação às estratégias de uso dos *couros de boi* na atualidade, considero que a ação dos *brincantes* também tem tornando seus símbolos cada vez mais capazes de manifestar seus próprios interesses de reprodução da sua *brincadeira*. Fazem isso buscando posições nos espaços de negociação, criados através de sua relação com os diversos agentes que atuam no universo do Bumba meu Boi (BOURDIEU, 2008).

Como se compreende, a partir dos inúmeros levantamentos de pesquisadores acerca da presença dessas *brincadeiras* na cidade, os *brincantes* conquistaram, pouco a pouco, em meio a avanços, retrocessos e muitas contrapartidas – como a das homenagens nos *couros* –, a possibilidade de brincar livremente nas ruas da cidade.

3.3 Consagrando um “novo” *boi*: o *batizado*

O *batizado do boi* é referenciado na prática do primeiro dos sacramentos da igreja católica. Receber o ato de batismo significa renascer espiritualmente, como na passagem da Bíblia em que é narrado o batismo de Jesus Cristo, nas águas de um rio, por João Batista, o São João.

Ocorre no barracão da *brincadeira*, na virada do dia 23 para o dia 24 de junho, quando é comemorado, no calendário, justamente o dia de São João. É a data capital no conjunto de datas comemorativas das festas juninas, que envolve homenagens a outros santos católicos. Se compreendido a partir da estrutura do chamado *auto do boi*, corresponderia ao momento dramático dessa narrativa em que o *pajé* atua para ressuscitar o *boi*. Sinteticamente, corresponde ao renascimento mágico do *boi*.

Similarmente às cerimônias católicas, o *batizado do boi* culmina em um gesto executado por uma *madrinha*. Depois da preparação e ambientação por meio de orações proferidas pelos presentes à cerimônia, um pouco de água é aspergida sobre o *boi* e para isso a *madrinha* utiliza um ramo de folhas de arruda²⁰.

Essa prática segue a de uma modalidade do batismo católico, em que a água significa pureza e é utilizada com o intuito de limpar, lavar ou purificar²¹. Ao derramar água sobre o *boi*, pretende-se com isso revesti-lo com um novo espírito, de salvação, no catolicismo o espírito de Jesus Cristo.

²⁰A arruda é uma herbácea ou sub-arbustiva, que mede entre cinquenta centímetros a um metro e meio de altura, utilizada na composição de medicamentos homeopáticos. Na historiografia encontram-se informações de que desde a idade média na Europa era utilizada em rituais religiosos como proteção contra feitiçarias. Entre os *brincantes*, diz-se que é uma planta utilizada contra mau-olhado, entendimento comum em muitas partes do Brasil. A arruda é muito utilizada em vários lugares do país para purificar, limpar ambiente e atrair bons fluidos. Em grandes cerimônias pode-se ver a arruda sendo utilizada para aspergir água sobre as pessoas.

²¹A aspersão da água é descrita em passagens do antigo testamento da Bíblia católica relacionada a ritos de purificação, e a água em alguns casos poderia ser misturada a outras substâncias. Já no novo testamento, o *batismo* é descrito com a utilização de água pura, sem misturas. Na Floresta, observei que os *brincantes* seguiram a prática conforme a orientação católica e, mesmo sem assumir essas distinções do procedimento, adotaram a modalidade do novo testamento.

Na Floresta, a referência mais próxima dessa salvação é o São João, objeto da devoção dos *brincantes*, que protege o *boi* e a todos que participam da *brincadeira*. Nesse sentido, ocorreria uma mudança, a salvação em uma nova vida, ou novo estado espiritual.

Soma-se à estratégia de purificação e proteção da *brincadeira*, simbolizada no *batizado do boi*, a renovação do *couro*, cuja imagem bordada reafirma valores, expressa sentimentos e idéias importantes para os *brincantes*, revela seus posicionamentos acerca dos temas socialmente relevantes.

É uma espécie de tela cujo fim é expressar mensagens com significados de interesse dos *brincantes*. Um novo *couro* expressa a construção simbólica da mudança para um novo estado na *brincadeira*. Na Floresta, os *brincantes* ocultam o *couro do boi* até o dia da cerimônia do *batizado*.

Antes desse dia, apenas algumas pessoas podem vê-lo, seja porque atuaram na sua preparação, realizando atividades relacionadas ao bordado, ou na produção de maneira geral, articulando o tema ou angariando fundos. Somente no *batizado do boi* a imagem bordada no *couro* é finalmente revelada ao conhecimento público.

Os *brincantes* que participam da produção detêm poder de tomada de decisão acerca das formas e conteúdos das peças bordadas. Entre eles estão, Apolônio, Nadir, Talyene, Magno (*chefe dos caciques*), Lucília (*índia*), Maria Melônio (*baiante*), além da bordadeira Tânia e sua equipe, que inclui os brincantes André e Afonso. Os agentes externos à *brincadeira*, que têm acesso ao *couro* antes do *batizado*, são os colaboradores e parceiros que apóiam diretamente a *brincadeira*.

A maioria dos *brincantes* afirma que esse é o momento do ciclo ritual a partir do qual o *boi* e toda a *brincadeira* estão prontos para deixar o barracão e exhibir-se publicamente. Os *brincantes* estariam protegidos e energizados, prontos para homenagear os santos, principalmente São João.

Mas, apesar desse entendimento sobre a função dessa cerimônia ser recorrente nos depoimentos, observei que o Bumba meu Boi da Floresta *brinca* à vontade, mesmo no intervalo entre a *morte*, que indicaria o início do período de reclusão, e o *batizado*. Turner (2005) alerta que um ritual possui vários significados e fins a serem inferidos, significados que não são explicitados pelos sujeitos pesquisados. Para realizar essas inferências, cabe ao pesquisador o exame dos símbolos no contexto específico de cada ritual e no contexto geral. Segundo o autor,

Há dois tipos principais de contexto independentemente do tamanho. Um é o contexto do campo de ação, do qual nos ocupamos com certo detalhe. O outro é o contexto cultural em que os símbolos são vistos como agregados de significados abstratos. Comparando os diferentes tipos e escalas dos contextos em que um símbolo dominante ocorre, descobrimos, com frequência, que os significados “oficialmente” atribuídos a ele, num tipo concreto de ritual, podem ser mutuamente consistentes. No entanto, pode haver considerável discrepância e mesmo contradição entre muitos dos significados atribuídos pelos informantes, quando esse símbolo é encarado como uma unidade do sistema simbólico total (TURNER, 2005, p. 76)

Quando questionados a respeito da ocorrência de apresentações entre a *morte* e o *batizado*, se isso não comprometeria a eficiência do efeito pretendido com o batismo do *boi*, alguns *brincantes* alegam que essas apresentações são extraordinárias e também fariam parte da preparação ou aquecimento do grupo para as apresentações do período após o *batizado*. Seriam uma espécie de ensaio, com a diferença de serem externos ao barracão. Nessas “apresentações-ensaios”, muitos *couros* do acervo são utilizados, escolhidos de acordo com a conveniência do momento e da ocasião.

A cerimônia do *batizado*, que descrevo a seguir, foi observada na noite do dia 23 de junho de 2009. Nessa noite, na hora do *batizado*, o *boi* estava posicionado em frente ao altar, no barracão, local onde sempre permanece, ao longo do ano.

Nesta posição, ele se integra ao convívio dos *brincantes* enquanto bordam indumentárias, ou durante os treinamentos e reuniões. Mas, naquele dia, já com o novo *couro*, o *boi* permaneceu guardado no quarto de Apolônio e Nadir, até o início da cerimônia. Antes do *batizado*, somente algumas pessoas tiveram a oportunidade de ver a imagem bordada. Na noite da véspera do dia de São João, a todos que chegavam era feita a pergunta-convite: “já foi ao barracão ver o *boi*?”.

Ao adentrar o corredor lateral da casa que leva ao barracão nos fundos, podia-se desfrutar do clima da festa. A bebida consumida em grande quantidade era a cerveja, vendida na cantina.

Os *brincantes* que chegavam tocavam as imagens dos santos no altar, ou lhes faziam um sinal de devoção, depois passavam a observar, mais detidamente, o *boi*, cujo *couro* exibia como tema central o “Ano da França no Brasil”. De um lado, uma alegoria na qual se via a torre Eifel, monumento da capital francesa, Paris, servindo de mastro para uma bandeira híbrida, francesa e brasileira ao mesmo tempo, sugerindo uma relação muito próxima entre os dois países.

Figura 14: *Paz do Brasil*, com seu novo *couro*, em frente ao altar a São João.



Na mesma imagem, uma ponte sobre o mar ligando a torre a uma caravela, como referência ao período das grandes navegações dos povos europeus, que resultou na colonização do continente americano. No outro lado, na parte frontal do *couro*, outra alegoria exibia a imagem de São João menino segurando um carneirinho.

Na parte posterior desse mesmo lado, um castelo medieval. Ao centro, a imagem bíblica de Jesus Cristo, chorando no calvário, com um anjo pairando sobre sua cabeça. Mais à frente, como que saindo de dentro da cena onde figura o Cristo, um braço surge do mosaico de imagens levando na mão um bebê recém nascido.

O propósito da mensagem era vincular a experiência particular recente, vivida entre os *brincantes*, no âmbito interno à própria *brincadeira*, no contexto das comemorações nacionais em torno do Ano da França no Brasil. As imagens no *couro* trouxeram à tona uma experiência significativa vivida por alguns *brincantes*, que tiveram a oportunidade de visitar a França, para realizar apresentações. A viagem é lembrada, poeticamente, na *toada* “Floresta querida”, de Mundoca.

Floresta querida, toda vez que eu chego aqui eu me lembro
 Os lugares por onde andei
 Aquela viagem da França, essa que eu mais gostei
 Eu guardei meu passaporte, e nunca mais viajei

Por outro lado, as imagens buscavam expressar a superação da doença por Apolônio, considerada pelos outros *brincantes* como um renascimento. Esta foi a idéia síntese veiculada na imagem bordada no *couro*, que misturava, alegoricamente, o Ano da França no Brasil, uma menção ao menino Jesus e o movimento artístico e científico da idade média européia, a Renascença.

Compreendo que os *brincantes* tomam o altar no barracão como um compósito de diversos objetos em configuração, na mesma perspectiva apontada por Turner (2005), e produzem uma espécie de santuário composto, por meio do qual expressam as relações entres os diversos símbolos que compõem o Bumba meu Boi.

Os símbolos, como eu disse, produzem ação, e os símbolos dominantes tendem a se tornar foco de interação. Os grupos mobilizam-se ao seu redor, cultuam-nos, desempenham outras atividades simbólicas perto deles, e acrescentam-lhes outros objetos simbólicos, freqüentemente para formar santuários compostos (TURNER, 2005, p. 32)

O altar do barracão da Floresta foi construído em alvenaria e com acabamento em gesso. À sua frente é realizado o ato de batismo do *boi*. Mede cerca de 1 metro e oitenta centímetros de altura por 1 metro e 20 centímetros de largura. Seu formato é quadrado. No teto, tem o aspecto exterior da fachada similar ao de uma pequena capela. Possui dois pavimentos. No pavimento inferior se guardam objetos e pequenas ferramentas que auxiliam em sua ornamentação, como velas e algumas peças de tecido, que também são utilizadas eventualmente como adorno. Na parte superior, ficam expostos os santos. Um pórtico em verde e rosa, que são as cores oficiais do Bumba meu Boi da Floresta, simula a entrada de uma capela. Um tecido branco em renda cobre todo o piso do pavimento superior.

O primeiro elemento posicionado é uma vela acesa. Em seguida, as imagens dos santos. Duas imagens do São João menino, com um carneiro, medindo cerca de 60 centímetros, são as maiores do altar e ocupam lugar de destaque. Entre elas, uma imagem um pouco menor de São Pedro. Menores ainda são as duas imagens de São Benedito, uma medindo cerca de 20 centímetros de altura e a outra com metade deste tamanho. Ao centro, as imagens de Nossa Senhora de Fátima – um busto com cerca de

30 centímetros de altura – e de Santa Maria, com 15 centímetros. Todas as imagens são cercadas por pequenos arranjos de flores. Pendurado por um pedaço de fio, no alto do pórtico, está um *boi* em miniatura, uma peça de artesanato confeccionada em papel e outros materiais leves.

À frente desse altar, pude observar duas formas bem distintas de vivenciar a mesma celebração. Uma, a das manifestações individuais contritas, silenciosas, reverentes, demonstrando devoção aos santos. Isso criava uma atmosfera de solene veneração. Outra, as manifestações dos grupos por meio do registro fotográfico e videográfico ao lado do *boi*, na captura efusiva das imagens bordadas no *couro*, de maneira alegre e estridente.

Enquanto a festa se desenrolava, esperava-se a chegada da *madrinha*, que seria alguém de fora da *brincadeira*, e dos músicos que executariam o acompanhamento musical às ladainhas²². Certa inquietação podia ser percebida no olhar de alguns *brincantes*. Como o atraso já era grande, a *brincante* Maria Melônio, irmã de Apolônio, assumiu o posto de *madrinha* naquela noite. Ao término da cerimônia, fiz uma consulta a Nadir sobre a situação e ela assim esclareceu:

Fizemos o convite, mas a pessoa não apareceu. Dona Maria é a nossa eterna *madrinha*, a de casa. É ela quem *batiza* o *boi* na maioria das vezes. Então fizemos novamente com ela. Ela é a *madrinha* mesmo. A maioria das outras pessoas nós fazemos a homenagem de trazê-las para ser *madrinha*, justificou.

As pessoas convidadas a assumir o posto de *madrinha* são colaboradores relativamente próximos à *brincadeira* ou que se aproximam ocasionalmente. No caso do convite ser dirigido primeiramente a um homem, para ser o *padrinho*, uma *madrinha* é escolhida, imediatamente, para fazer-lhe par, já que, pela regra seguida, é ela quem deverá conduzir o *batismo*. Essa é uma condição básica para que o ritual seja reconhecido como válido entre os *brincantes*, para que preencha as condições institucionais do discurso e seja percebido como legítimo, como argumenta Bourdieu (2008).

Quem assume o papel de *madrinha* pode, eventualmente, participar da escolha de algum tema que irá compor a imagem bordada no *couro do boi*. Em alguns casos, a *madrinha* poderá ter íntima ligação com o teor dessa mensagem. Por isso, a sua

²²Pequenas orações proferidas em variações do latim e da língua portuguesa, em melodias cantadas em seqüência, invocando santos do catolicismo. Comuns em muitas festas e manifestações culturais encontradas em São Luís e outros lugares do Brasil.

presença, no *batizado*, pode fazer da cerimônia uma solene confirmação da relação entre ela e os *brincantes* e da sintonia de interesses entre as duas partes.

Quando a madrinha é uma convidada externa ao Boi da Floresta, aumentam as chances de ocorrerem imprevistos. Como ressaltou Cavalcanti (2006), as performances rituais são abertas e fragmentárias, por isso mais sujeitas a falhas ou alterações.

Quem apóia a *brincadeira* por meio de um patrocínio, também pode ser chamado de *madrinha* ou *padrinho*, mesmo sem atuar diretamente na cerimônia, o que pode ocorrer em relação a algumas personalidades políticas reconhecidas pelos *brincantes* como benfeitores às sua *brincadeira*.

Na cerimônia que presenciei, quando os *brincantes* desistiram de esperar pela *madrinha* daquele ano, a noite do *batizado* no barracão da Floresta se aproximava de seu momento crucial. Faltavam poucos minutos para a meia-noite, , ponto de virada do dia 23 para o dia 24, dia de São João. Havia uma pequena multidão dentro do barracão e na área externa. Eram *brincantes*, seus familiares, o público em geral, formado por convidados daquele e de outros bairros, interessados em participar da festa e da cerimônia, pesquisadores, documentaristas, entre outros.

Em cima da hora chegou a banda de músicos. Um saxofonista, um trombonista e um tocador de caixa. Foram logo se posicionando próximo ao altar e imediatamente começaram a executar a primeira música de acompanhamento às ladainhas. Quando a cerimônia começou, Maria Melônio ocupava o lugar da *madrinha*. O grupo de senhoras que entoaria as ladainhas se aproximou dela. Após a abertura realizada pelos músicos, começaram as orações e os cânticos, ora sem acompanhamento dos instrumentos musicais, ora com acompanhamento.

As orações transcorreram conduzindo os *brincantes* ao momento anunciado. Um *brincante* aproxima-se de Dona Maria com um copo contendo água. Ao lado do *boi*, em frente ao altar, a *madrinha* molha o ramo de folhas de arruda e prepara-se para balançá-lo, aspergindo a água sobre o dorso do *boi*.

Batizar é também nomear, e assim ela o faz: “eu te batizo *Paz do Brasil*”. O ato se conclui ao dizer: “em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo, amém”. Em seguida, vira-se para Apolônio Melônio e, jogando água sobre ele, repete: “Em nome do Pai, do Filho e do espírito Santo, amém”. Faz o mesmo com o restante dos *brincantes* presentes e com o público. A benção do *batismo*, da restauração, do renascimento, é estendida a todos.

A enfermidade e a cirurgia abalaram Apolônio fisicamente. Foi um grande desafio para um *brincante* com noventa anos de idade, permanecer durante a cerimônia, onde ficou o tempo todo sentado, ao lado do altar, e não em pé como os demais brincantes. Ainda em recuperação, sua presença simbolizou para os *brincantes* sua capacidade de superação. A força da *brincadeira* estava encarnada na figura do *amo*, combatido, mas de coragem e propósitos firmes.

Durante toda a noite, o *boi* foi sempre agraciado com as mãos pelos *brincantes*. A ele são atribuídas qualidades de personalidade humana, em tom de diversão, mas, que traduzem uma percepção do tipo de vivência experimentada na *brincadeira*. O *boi* existe como uma auto-projeção, por parte de cada *brincante*, que nele vê as qualidades as quais valoriza e admira.

Por isso, para um integrante do Bumba meu Boi da Floresta, a valentia do *boi* representa a valentia do *amo* e de todos os *brincantes*. Nesse sentido, o *amo*, ungido no batismo junto com o *boi*, consagra-se como o porta-voz autorizado da *brincadeira*, no sentido indicado por Bourdieu (2008), de que o porta-voz é uma espécie de procurador, é o agente cuja fala concentra o capital simbólico acumulado por todo o grupo que lhe conferiu esse mandato.

É a Apolônio a quem cabe falar por todos, pela coletividade. O *batismo*, como ato de instituição, renova esse privilégio e obrigação. Como ato solene, produz justamente aquilo que nomeia, dando os atributos e as atribuições do *boi*, do *amo* e da *brincadeira*. Ao dizer “eu te batizo *Paz do Brasil*”, a *madrinha* produz uma essência social (BOURDIEU, 2008). A crença dos *brincantes* na eficiência do *batizado* é fundamental para seu sucesso.

Atos de magia social tão diferentes como o casamento ou a circuncisão, a colação de graus ou de títulos, a sagração de um cavaleiro, a nomeação para cargos, missões, a concessão de honrarias, a imposição de uma marca, a aposição de uma assinatura ou de uma rubrica, logram êxito no caso de a instituição (no sentido ativo de um ato que tende a instituir alguém ou alguma coisa dotados deste ou daquele estatuto, desta ou daquela propriedade) constituir um ato de instituição num outro sentido, qual seja um ato garantido por todo o grupo ou por uma instituição reconhecida. Quando levado a efeito por um agente singular, devidamente autorizado a realizá-lo, e mais, realizá-lo a través de formas reconhecidas (ou seja, conforme as convenções consideradas convenientes em matéria de lugar, de momento, de instrumentos etc.), fazendo com que o conjunto constitua o ritual adequado (isto é, socialmente válido e por isso mesmo eficiente), tal ato de instituição encontra seu fundamento na crença de todo um grupo (que pode estar fisicamente presente), ou seja, nas disposições socialmente moldadas

para conhecer e reconhecer as condições institucionais de um ritual válido (fazendo com que a eficácia simbólica do ritual varie – simultaneamente ou sucessivamente – segundo o grau de preparo dos destinatários, mais ou menos dispostos a acolhê-lo). (BOURDIEU, 2008, p. 105)

Logo após o ato de *batismo*, um *brincante* afirmou: “estamos prontos”, referindo-se a todos que compõem a *brincadeira*. “Nosso novinho está lindo, vai agradar todo mundo”, disse outro, referindo-se ao *boi*, com seu novo *couro* brilhante. Os *brincantes* da Floresta, presentes ao *batizado*, sentiram-se consagrados através da purificação do *boi*, no qual projetam a renovação de si mesmos. “Depois daqui não tem quem segure a gente, vamos com tudo e com nosso senhor São João fazer nosso melhor”, argumentou mais um *brincante*.

Pensando com Bourdieu (2008), podemos compreender como um rito de instituição também consagra e legitima limites que são arbitrários. E, através do próprio ato pelo qual institui, desconhece essa arbitrariedade e reconhece sua legitimidade. Mas, ao reconhecer o limite como legítimo, opera ritualmente sua transgressão – conferindo a esta um caráter lícito e extraordinário.

As *brincadeiras* vêm atravessando, década após década, a linha que separa o barracão e a rua. A cada ano, os *brincantes* vêm fazendo a passagem de um lado da linha para o outro, por meio do *batizado*, onde seus símbolos, como o *boi*, e nele, o *couro*, são acionados para operar essa transgressão mágica da linha divisória imaginária, por meio da construção simbólica da identificação das *brincadeiras* com a cidade.

Após o *batismo*, naquela noite, o *miolo*²³ investiu-se do *boi* e iniciou uma lenta dança ao som dos *pandeirões* e das *matracas*. Um bailado suave. Com as pernas esticadas e coladas uma na outra, o *miolo* rodopiou sobre seu eixo, pendendo o *boi* para um lado e para outro, ora erguendo a “cabeça” ora as “ancas”. Os *brincantes* próximos quiseram tocá-lo, passaram-lhe as mãos sobre o “dorso”, os dedos escorregaram sobre o *couro* coberto de canutilhos que brilhavam sob a luz intensa dos refletores dos documentaristas. Uma pequena roda de *brincantes* formou-se ao seu redor, com *cazumbas*, *índios* e o *vaqueiro*. Após duas *toadas*, o *miolo* retirou-se do barracão com o *boi* e foi seguido por todos. A primeira apresentação ocorreu em frente à casa de Apolônio, onde já havia uma grande audiência à espera do *Paz do Brasil*.

²³*Miolo* é o termo utilizado pelos *brincantes* para designar aquela pessoa que durante a apresentação sustenta sobre si o *boi* e executa sua performance característica de dança e interação com os demais *brincantes*. Para isso ocorre um treinamento específico durante os *ensaios* preparatórios.

3.4 O brilho do *boi* na noite de São Luís

A atuação envolvente do *miolo* acentuou a expressividade lúdica da dança, executada pelo conjunto de *brincantes*, totalmente envolvidos pela música. O refinamento dos movimentos do *miolo* ocorre com o treinamento constante durante os *ensaios*, quando um *miolo* experiente, em pleno exercício, demonstra e instrui acerca de sua prática a um *miolo* em formação. Nesse ensinamento, o *brincante* adquire a habilidade de mesclar força e delicadeza para controlar os movimentos, que podem ser sutis ou enérgicos, a depender do momento na evolução das apresentações.

O *boi* sofreu alterações em função das novas exigências de desempenho para o *miolo*, de quem se espera, na atualidade, uma boa desenvoltura durante noites inteiras de apresentações, por dias consecutivos. Sua largura atual permite maior liberdade de movimentos. A substituição de alguns materiais tornou o *boi* mais leve. As últimas adaptações na carcaça de buriti ocorreram anteriormente à realização desta pesquisa e consistem em ajustes no tamanho da circunferência das tiras de madeira; no tipo de revestimento interno, zona de contato do *miolo* com a madeira; e no controle do ajuste do centro de gravidade da carcaça, para equilibrar seu peso durante o uso pelo *miolo*.

Além disso, na Floresta, uma forma de evitar a sobrecarga de trabalho, que poderia levar à estafa do *brincante*, foi dividir essa tarefa. Na atualidade, três *brincantes* atuam como *miolos*, substituindo um ao outro constantemente: Binga, André e Afonso. Mas, além dos limites impostos pelo seu uso durante muitas horas, a armação de buriti atingiu sua forma e tamanho atuais devido, também, às mudanças ocorridas nos ambientes das apresentações. Como o *boi* é o suporte para uma tela, onde o *couro* é bordado, essas mudanças possibilitaram o aperfeiçoamento do próprio *couro*, que vem se tornando um veículo de comunicação cada vez mais importante. Isso vem contribuindo para que ganhe destaque frente a um ambiente técnico cada vez mais complexo para a realização das apresentações. Essa complexificação é decorrente do incremento da infra-estrutura cênica nos chamados *arraiais*²⁴ da cidade de São Luís e do desenvolvimento de novas formas de registro e transmissão/reprodução audiovisual.

²⁴Nos *arraiais*, as *brincadeiras* são as atrações principais, mas outros elementos compõem a atmosfera das festas. Quem participa tem a possibilidade de consumir bebidas e comidas das culturas gastronômicas do Maranhão e de outros estados do nordeste do Brasil. Há o uso dos fogos de artifício. Em alguns *arraiais* também são instalados parques de diversões.

Figura 15: cinegrafista operando com auxílio de grua. Transmissão ao vivo, a partir de um *arraial* em São Luís, durante apresentação do Boi da Floresta.



Sousa (2002) apresentou uma descrição da categoria *arraial* buscando demonstrar como moradores dos bairros de São Luís, *brincantes*, comerciantes e gestores públicos atuam para constituí-los e organizá-los, chamando a atenção, na conjuntura recente, para as disputas políticas em torno dos investimentos e formas de caracterização desses espaços.

No ano de 2009, em São Luís, um dos *arraiais* mais afamados era o Arraial da Liga de Bumba meu Boi. Esta Liga reúne, em associação formalizada juridicamente, muitas *brincadeiras* que atuam na ilha do Maranhão. Por meio dessa instituição, os *brincantes* buscam realizar acordos políticos, em benefício dos interesses das *brincadeiras* e contratos comerciais mais vantajosos nas temporadas de apresentações.

O Arraial da Liga foi considerado pelos *brincantes* como sendo o de melhor infra-estrutura entre os *arraiais* da cidade. Instalado em uma praça no limite entre os bairros residenciais Renascença e Ponta do Farol, em uma área imobiliária considerada nobre, margeando o parque estadual Lagoa da Jansen, ficou conhecido também como *Arraial da Lagoa*. Oferece a prestação do serviço gastronômico em barracas vinculadas a renomados restaurantes da cidade.

A Liga de Bumba Meu Boi tem em seu quadro de associados alguns políticos que detêm cargos em órgãos públicos e mandatos nos parlamentos locais. À época da realização de minha pesquisa, a Liga chegou a ser presidida pelo secretário de Estado da Gerência Metropolitana, Ricardo Murad, cunhado da governadora do estado Roseana Sarney. Ele não integra nenhuma *brincadeira*, mas é considerado por muitas um *padrinho*, ou patrocinador.

O poder público tem realizado investimentos ocasionais, como na contratação de decoração cênica dos espaços físicos destinados às festas e de sistemas de sonorização e iluminação, ou permanentes, como a construção de praças urbanas com infra-estrutura física específica para receber apresentações de *brincadeiras* de Bumba meu Boi e outras manifestações. Uma conhecida ação do governo do estado, em gestões de Roseana Sarney, resultou na construção de mais de uma dezena de praças urbanas, em São Luís, destinadas especialmente às apresentações de Bumba meu Boi durante as festas juninas, são os chamados *Vivas*, como o *Viva Cidade Operária* e o *Viva Maiobão*.

Nos *arraiais* de São Luís, observei a realização intensa de registros em suportes fílmicos, magnéticos e digitais de imagem e som para diversos usos públicos e privados, desde a salvaguarda do chamado *patrimônio imaterial*, até a promoção e exibição pública de produtos editados e distribuídos com interesse comercial ou não.

Em função de sua atuação nessas conjunturas, os *brincantes* buscam realizar uma mediação com os interesses políticos em jogo, a cada ano, e apropriar-se de meios para atuar nas novas condições tecnológicas vigentes. Em uma breve incursão que fiz à cidade de Matinha, por ocasião do Festival de Bumba meu Boi da Baixada, observei o modo local de apresentação das *brincadeiras*. Uma das marcas que pude observar, é que todos os *brincantes* iniciavam sua apresentação na arena do festival entrando no espaço cênico em fila, com um *brincante* atrás do outro, até que essa fila formasse uma roda. A evolução da apresentação se dava com todos sempre enfileirados, andando em círculo, no sentido do movimento empregado à roda.

Algumas das *brincadeiras* consideradas as principais expoentes do chamado *sotaque da baixada*, e entre as quais o Boi da Floresta, adotam uma dinâmica de apresentação diferente. A roda, de Matinha, é substituída, em São Luís, por um semi-círculo, ou meia-lua. Essa disposição gera uma série de vantagens para os procedimentos de registro visual, além de adequar-se às características da infra-estrutura cênica, cada vez mais utilizada pelas *brincadeiras* nos *arraiais* de São Luís.

Figura 16: uso da *perspectiva* e variedade nos *valores* de cor. Imagem do lado direito do *couro* do ano de 2008, com a ponte José Sarney sobre o rio Anil. A mudança no uso dos elementos da linguagem visual ampliaram as possibilidades técnicas e temáticas de elaboração de alegorias.



Figura 17: Lado esquerdo de *Couro* da década de 1990, com a fachada do Palácio dos Leões, sede do Governo do Maranhão. Composição sem *perspectiva*.



Observei que a produção da visualidade do Boi da Floresta ocorre em meio à ampliação da exibição televisiva das apresentações, exigindo um esforço de mediação entre os elementos que caracterizam a performance das *brincadeiras* e os padrões de produção e difusão desse meio de comunicação. Alguns desses padrões podem influenciar em mudanças nas práticas do Bumba meu Boi e também na composição espacial física das arenas e palcos, nos aspectos da acústica e da sonorização, como também nas características das estruturas de iluminação cênica.

Nessa conjuntura, os *brincantes* ampliaram a paleta de cores utilizada na composição da imagem no *couro do boi*, que na década de 2000, na Floresta, passou a apresentar também valores de cor mais claros – o que proporcionou uma leitura mais imediata dos componentes da mensagem visual. Além disso, as ilustrações no *couro* passaram a expressar maior domínio do uso do recurso da *perspectiva*.

Mudanças em aspectos relacionados à escolha e uso de materiais, e de formato dos objetos, podem ser um meio de aumentar a capacidade dos *brincantes* em montar quadros narrativos imagéticos mais complexos, permitindo que acionem mais recursos de linguagem visual para contar histórias ou difundir idéias e valores, por meio de suas alegorias bordadas no *couro*. A infraestrutura nos espaços cênicos dos arraiais e a cobertura televisiva acabam por favorecer as *brincadeiras* que investiram em se tornar mais inteligíveis visualmente, tendo em vista os padrões empregados na atualidade em tecnologias de registro e difusão de imagens.

3.5 Morte do boi: de volta ao barracão

Marcada por atividades que exigem grande colaboração entre os *brincantes*, a *morte do boi* representa o encerramento, oficial, da temporada de apresentações. É uma grande festa, que ocorre por vários dias seguidos. No ano de 2009, na Floresta, foram nove dias de atividades. É uma festa que proporciona momentos de convivência intensa entre *brincantes*, durante a qual ocorre a encenação da morte do *boi* e a partilha do seu sangue, representada pelo vinho, e da sua carne, representada pelo bolo²⁵.

²⁵Existem relatos, registros videográficos e documentos de pesquisa indicando que em cidades do interior do estado ocorre a substituição constante da armação de Buriti em função do costume dos *brincantes* de destruir o *boi* na encenação da *matança* e disputar ou repartir seus pedaços. Na Floresta, a encenação não incluiu essa destruição.

Abordo a *matança* como uma fase do ciclo ritual do Bumba meu Boi da Floresta, marcada por sobressaírem os comportamentos expressivos do caráter fraterno da ação coletiva dos *brincantes*. Nesse período, compreendo que perdem espaço os comportamentos reveladores das dimensões mais conflitivas do grupo, embora não desapareçam. A esse respeito, acompanho a perspectiva de Turner. Segundo o autor,

pode-se dizer que qualquer grande ritual que enfatiza a importância de um único princípio de organização social o faz somente na medida em que bloqueia a expressão de outros princípios importantes. Às vezes, os princípios submersos, e as normas e costumes através dos quais se tornam efetivos, recebem uma expressão velada e disfarçada na estrutura simbólica do ritual (TURNER, 2005, p. 73)

Como um acontecimento mais complexo do que o *batizado*, o conjunto de atividades necessárias à realização da *morte* requer o emprego do trabalho de muitos *brincantes*. São exemplos dessas atividades: a busca do mourão e sua preparação para a encenação da *matança*; a preparação e distribuição de comida – que inclui cerca de quinhentos quilos de carne; as serestas e as festas de reggae e de samba, com venda de bebidas; a partilha do bolo e a partilha do vinho.

Em cada dia da semana da *morte*, ocorrem atividades festivas como apresentação de outras *brincadeiras*; longas sessões diárias de reggae de salão e merengue, com a radiola Natytnadora; além das festas noturnas com música ao vivo, chamadas de serestas, nas quais é executado um repertório baseado, principalmente, em boleros, calipsos e gêneros do forró.

Durante as manhãs e as tardes, predominam os momentos de confraternização, nos quais os *brincantes* bebem e comem, principalmente no almoço e no jantar, em rodadas de conversa para comentar as experiências vividas da temporada que passou e evocar a memória de décadas de existência da *brincadeira*.

Na tarde do dia 27 de setembro de 2009 fui à casa de Apolônio Melônio e vi no corredor externo um cartaz sendo exposto com o título “Boi da Floresta – tarefas 2009”, em texto manuscrito. O cartaz estava sendo fixado na parede logo após o portão de entrada, à vista de quem chega para participar da *morte*, com informações sobre a distribuição de tarefas. Abaixo, a transcrição do texto do cartaz.

Matança dos animais: Manga Rosa, Índio, Bomba, Manoel e Balbino;
Cozinha: Maria Buia, Neném, Bibi, Joana, Maria Melônio, Maria Marcelino e Sesé;
Resp. Comida Feita: Cândido, Nonato, Nelson, Binga, Passarinho;
Resp. Lenha e Água: Herbeth, Abacate, Raimundinho, Bigú;

Equipe Limpeza: Tribo de Índios, Militina;
Recolher Garrafas: Turma de Cazumbas;
Botequim: Papudo, Creuza, Manoel;
Comissão de Eventos: Talyene, Magno, Luciene;
Segurança/Apoio: Carlos, Francisco, Kaká, Jajá, Leilson, Antônio Carlos e Saviana;
Revista Masc./Fem.: João e Joana;
Fiscal: Adeilson (Boca), Josenilson, Bento, Neuza, Márcia, Elesbão, Alípio;
Recepção: Adeilson (Boca), Nadir, Talyene, Magno;
Divulgação: Rom, Dó, Natytan;
Equipe do Mourão: Maçarico, Garrote, Binga, Balbino, André, Anastácio;
Diretoria Geral: Nadir Cruz, Apolônio Melônio.

O cartaz foi fixado por Adeilson “Boca” (*cacique*) e Juliana Manhães (*cazumba*). Os dois *brincantes* divertiram-se enquanto pregavam-no na parede. Misturavam comentários cômicos acerca da lista de nomes e atribuições com a lembrança de cenas dos dias anteriores da *morte*. Resenhavam o acontecido e enunciavam sua antevisão do que ainda viria nos próximos dias. A cada pequeno lance de interpretação sobre o mundo da Floresta, por um e por outro, uma gargalhada sonora se ouvia pelo corredor. Concluída a fixação do cartaz, Nadir averiguou se estava tudo certo.

Apesar das tarefas e funções determinadas acarretarem desgaste físico e mental para os *brincantes*, com a ocorrência de eventuais desentendimentos que são peculiares ao trabalho realizado a muitas mãos, observei que eles conseguiram manter uma atmosfera amigável e cooperativa, focada no propósito de celebrar a *brincadeira*.

A execução de cada tarefa era entremeada por muita conversa. No ir e vir das atividades, houve sempre tempo para bebericar, contar uma piada, fazer um cortejo a quem passava, trazer uma reminiscência que ensejava um grito para tirar uma dúvida com alguém que já estava longe, realizando outra tarefa.

Os *brincantes* ocupavam todos os espaços, desde as ruas, esgueirados nas sombras, passando pelos cômodos internos da casa de Apolônio, até o barracão e o quintal. Nos fins de tarde, depois das 17 horas, o calor diminuía no bairro da Floresta. O lado de fora ficava mais confortável e, pelas calçadas, algumas rodas de conversa começavam a se formar. Na tarde do dia em que ocorreu a busca do mourão, enquanto alguns *brincantes* se concentravam para realizar a atividade, vi que estava ocorrendo uma conversa entre Cândido (*cazumba*), Manga Rosa (*baiante*) e Manoel (*tambozeiro*).

Figura 18: Adeilson (*cacique*) conclui a fixação do cartaz. Compartilhando tarefas.



A conversa estava sendo registrada em vídeo pela antropóloga Moana – no papel liminar de quem é ao mesmo tempo observadora e mediadora da conversa. Os três brincantes, à paisano, descansavam após ter realizado sua tarefa naquele dia e, antes de vestirem suas respectivas indumentárias, comentavam sobre a preparação do jantar, tarefa que tinham acabado de executar, conforme indicava o cartaz fixado na parede. Ali, em frente à câmera, os *brincantes* cumpriam outra tarefa, a de servirem de *informantes* para o olhar e o escutar da pesquisadora.

Ao observar Moana, com sua câmera de vídeo em punho e um olhar arguto de quem se interessava densamente pelos fatos e sentimentos vividos por seus sujeitos de pesquisa – Cândido, Manoel e Manga Rosa –, me ocorreu pensar que minha presença tornou-se parte desse ciclo ritual contínuo e cotidiano que, de ângulo em ângulo, abordagem em abordagem, segue sendo decupado e narrado a cada documentário.

Naquela tarde amena de setembro, quem chegava para a *matança* ia formando um aglomerado em frente à casa de Apolônio. Alguns conversam em pé na calçada, mirando no contra-luz e usando a mão como viseira. Outros, para fugir do sol de fim de tarde na linha dos olhos, buscavam a sombra no outro lado da rua, embaixo do beiral do telhado da igreja de Santo Expedito. A tarde seguia ventilada, fresca, mas a luz sol atrapalhava um pouco a conversa tranqüila olho no olho.

O *baiante* Anastácio chegou abeirando a igreja, vestido em sua indumentária verde e rosa. Parou rente à parede, colocou o grande chapéu de penas e fitas sobre a cabeça, pousou a pequena sacola sobre o alicerce exposto do paredão, retirou seu apito e suas *matracas*, pendurou o apito no pescoço e colocou a *matraca* na mão direita. Retirou o chapéu da cabeça e segurou-o sobre o ombro esquerdo, como se fosse uma mochila. Ato contínuo, dirigiu-se para cumprimentar os outros *brincantes* e visitantes que estavam na calçada da casa de Apolônio. Uma das senhoras presentes se adiantou para recebê-lo. Ele a abraçou envolvendo-a carinhosamente com as fitas coloridas compridas e as grandes penas de ema do seu chapéu. Um abraço carinhoso. Em seguida olhou para mim e sorriu fotográfico.

Anastácio chegara na hora da busca do mourão. O cortejo formado por *brincantes* e participantes da festa sairia em alguns minutos, em direção à casa de Dona Bibi, onde o mourão fora confeccionado com enfeites coloridos por ela e seus familiares e aguardava a chegada da Turma de São João Batista, que iria buscá-lo. Um percurso, ida e volta, em torno de seis quilômetros com todos tocando e cantando *toadas* enquanto revezam-se para levar, deitado sobre seus ombros, o tronco de árvore de mangue, retirado nas proximidades da Floresta, entre as reentrâncias às margens do rio Anil. Antes da partida do cortejo, Nadir lembra-se de duas tarefas importantes que não haviam sido descritas no cartaz, que considera funções chave para o sucesso da busca do mourão. Pega, então, uma caneta hidrocor e acrescenta a informação no pequeno espaço que restou, marcando a área com retângulos e escrevendo: “**Bebida quente: Massô. Fogueteiro: Raimundinho**”.

Massô garantiria o abastecimento de vinho, cachaça e conhaque aos integrantes, durante todo o trajeto. Raimundinho, com a ajuda de outros, iria acendendo e disparando fogos de artifício, anunciando o avanço do cortejo rumo ao mourão, no bairro vizinho, Monte Castelo, e depois no seu retorno ao barracão, na Floresta.

Os apitos começam a soar chamando para o cortejo. Os tambores esquentam e a primeira *toada é puxada* pelo cantador. Os *brincantes* se reúnem e começam a jornada cantando e dançado pelas ruas da Floresta. Na volta, durante o levantamento do mourão em frente à casa de Apolônio, um intenso foguetório, uma rajada de fogos de artifício apoteótica e barulhenta, capaz de espantar pesquisadores e, principalmente, pesquisadoras. O mourão é levantado e fincado em um buraco cavado no chão da rua. É ali que *Pai Chico* matará o *boi*.

A *matança* ocorreu fora do barracão, na área livre em frente à casa de Apolônio. Após cantarem algumas *toadas* os *brincantes* iniciaram uma sequência de ação com *pai Chico* perseguindo o *boi* pelas imediações da sede da *brincadeira*. O *boi*, carregado por um dos *brincantes*, que neste caso é o chamado de *miolo do boi*, realizou sua fuga pelas ruas vizinhas, em grande correria, atraindo a atenção dos moradores, que gritavam das janelas ou das portas de suas casas atizando a perseguição.

O *boi* e *pai Chico* foram seguidos por uma trupe de *brincantes* formada pelos *índios*, a *Catirina*, alguns *cazumbas*, além das *burrinhas* e a *onça*, estes últimos atuam sem função dramática fechada, muito mais no intuito de animar a encenação, conferindo-lhe um clima farsesco. Após um intenso vai-e-vem e inúmeras tentativas de capturá-lo, finalmente *Pai Chico* acerta-lhe o laço, doma-o pelo chifre e começa a puxá-lo para perto de um mourão fincado à frente da casa de Apolônio, a fim de amarrá-lo e lhe dar o golpe final usando um facão cenográfico. Indócil, o *boi* resiste e começa o cabo-de-guerra. Alguns *brincantes* assumem um dos lados da contenda e a disputa se estende por um bom tempo sob a gritaria dos outros brincantes e da assistência.

Após toda a encenação da perseguição e da captura, o *boi* é amarrado ao mourão em meio a um grande empurra-empurra entre os brincantes, uns ainda tentando salvá-lo do destino previsto e outros trabalhando para acelerar o desfecho. *Pai Chico*, enfim, desfere-lhe uma facada no pescoço. Com o *boi* morto, é retirado o seu *couro* que é imediatamente levado para ser guardado junto aos outros da coleção.

O *miolo* está ajoelhado quando outro *brincante* aproxima uma garrafa de vinho ao pescoço do *boi* e entorna-a numa bacia colocada ao chão, simulando dessa maneira o sangramento do animal. Alguém utiliza uma caneca para retirar vinho da bacia e encher copos que são servidos aos presentes. Todos bebem o sangue simbólico do *boi Paz do Brasil*.

Ouve-se uma *toada* de morte. O *boi* é retirado do mourão e levado até o barracão, onde é posto, sem o *couro* bordado, sobre o cavalete em frente ao altar a São João. Enquanto isso, a festa continua com muita bebida, comida e o canto das *toadas*. É a despedida da temporada em clima de confraternização. Comemoram o que foi vivido nos últimos seis meses.

A maior parte das atividades da *morte* ocorre longe dos olhares do público, não devido a qualquer tipo de restrição por parte dos *brincantes*, mas porque é um momento propício para fazer auto-referência às experiências internas à *brincadeira*. Os *brincantes* empregam sua energia na execução compartilhada das atividades. Durante os dias, trocam impressões, rememoram aquelas experiências e evocam a memória de pessoas que já deixaram a *brincadeira*.

Em uma das tardes daquela semana, acompanhei um grupo de *brincantes* relembando *toadas*, reunidos à janela da casa de Apolônio.

O *brincante* Nonato, o *Pai Chico*, comandava a roda. Sentado em um banco ao pé da janela, tocava um *tambor-onça* enquanto esforçava-se para lembrar *toadas* de outros tempos. Ao seu redor, outros seis *brincantes* faziam a cantoria e também relembavam *toadas* que marcaram a história da *brincadeira*. Apolônio participava encostado no parapeito da janela, incentivando e cantando junto com a turma.

Cada qual ia tentando lembrar um trecho de uma ou outra *toada*. Um pedaço da melodia, ou duas palavras do verso proferidas por alguém, já era suficiente para que os outros seguissem entoando o restante da canção. As *toadas* vinham à mente de um e de outro, até que Nonato interrompeu anunciando uma redescoberta na lembrança: “a melhor *toada* que tem! A melhor *toada* que tem!”, exclamou, para em seguida cantar:

Ah, eu namorei uma moça
Que trabalhava no tesouro
Ela é bonita, tem cabelo louro
Parece uma santa de ouro...

Repetiu duas vezes as estrofes, tempo suficiente para outra pessoa já sugerir outra *toada*. Mas antes que eles começassem a cantar novamente, Apolônio interrompeu: “sabe quando eu cantei essa cantiga? No Boi de Viana, em quarenta e cinco”, diz referindo-se ao ano de 1945, quando era integrante do Boi de Viana. “Vixe! Tá vendo?!”, exaltou Nonato. A turma sorriu.

Em seguida, Nonato lançou um desafio: “quero ver alguém lembrar uma *toada* de Louro”. Como se re-significasse uma palavra dos versos anteriores para evocar a

figura do *primeiro vaqueiro* Louro, compositor de *toadas* que deixou a *brincadeira*. Todos começaram a se esforçar para lembrar, faziam gestos com a mão e com os olhos como se procurassem algo perdido, ali mesmo, dentro de suas cabeças.

Estavam ali, representando a velha guarda, o próprio Apolônio, João Sá Viana, Alípio (o *primeiro vaqueiro* atual) e Felipe Pezinho. Faziam consultas uns aos outros. Até que Hugo, *cazumba* da nova geração, lembrou de um trecho: “ela não aceitou meu amor...”, canta na melodia. “Isso!”, reconheceu Apolônio. Raimundinho emendou o restante do verso, seguido por Binga e Nonato. Logo todos estavam cantando ao som de duas *matracas* e o *tambor-onça*.

Eh, moça, eh moça
 Porque tu não aceitou meu amor?
 Mas eu já me declarei
 Isso não adiantou
 O jeito é eu me pegar com São João
 Que ele é meu protetor

Eles seguiram relembando e cantando. Nonato foi puxando pela memória da turma: “uma de Marco?!”. Depois, “uma de Sá Viana, deixa eu ver!”. Nesse jogo da memória, o desafio lançado era para que alguém lembrasse uma *toada* que desse seqüência ao tema da *toada* que haviam acabado de cantar, ou porque a cruzasse em sentimentos pela similaridade do tema abordado, ou porque se relacionassem entre si no pertencimento ao conjunto de situações vividas à época de sua composição.

Mais do que lembrar das letras e melodias, tratava-se de lembrar das motivações para sua composição, recuperar os contextos significativos nos quais foram entoadas pelos seus autores, e reviver os sentimentos relacionados a essas motivações e contextos. Enquanto eu ouvia o som da memória do Bumba meu Boi da Floresta, a pesquisadora Moana surgiu na calçada, vindo da casa de Cândido, o *mestre cazumba*. Engrenamos um diálogo no qual apresentamos impressões superficiais sobre o desenrolar da *morte*. “Eles falaram que hoje ia ser mais cedo”, disse Moana, referindo-se à programação de atividades que fora anunciada para aquele dia. “Mas vai ser é mais tarde”, conclui. “É porque eles chegam mais tarde”, ela mesma sugere. “Eles tomaram todas ontem, não é?”, retruco. “Não, é porque muitos estão chegando do trabalho”, argumenta. Eu concordo e acrescento, “segunda-feira é segunda-feira, não é feriado pra ninguém”, referindo-me ao início da semana de trabalho. “Para algumas pessoas até é, mas para muitos não”, ela afirma, e sorrimos juntos. “Mas a farra aqui tá boa, olha”, digo lhe indicando a cantoria ao pé da janela.

Figura 19: Anastácio após preparar seus paramentos de *baiante*. Encontro para *brincar*.



Figura 20: gerações de *brincantes* construindo a memória da *brincadeira*. Sentado, de bermuda cinza, Nonato lançava os desafios.



Durante a *morte* cria-se um ambiente com um tempo próprio que trespassa a rotina das *brincantes*. Os afazeres domésticos não desaparecem, nem ficam de lado, mas durante a *morte* são penetrados pelo espírito dos momentos compartilhados na *brincadeira*, pela disponibilidade de celebrar e reafirmar o valor da partilha naqueles dias únicos. Ao compará-la com o *batizado*, noto na *morte* uma característica importante que sintetiza seu espírito ritual. O *batizado* é marcado por sua intenção cerimoniosa, pelas expectativas criadas em torno da novidade do *couro*, é cheio de formalismos prescritos (embora nem sempre cumpridos) que geram tensionamentos entre *brincantes*. É marcado pelo estado de alerta nos momentos de preparação, a atmosfera de mistério e a vigilância aos tramites da chamada *tradição*. A *morte*, por sua vez, é marcada pela distensão, pelo afrouxamento das possíveis tensões. O valor central evocado no enredo dessa fase é o da partilha, que transborda da encenação da *matança* para ser vivido em todos os encontros de todas as horas dos nove dias de *morte do boi*.

Às vezes, ao olhar para os corpos relaxados, as expressões serenas, descansadas, o ir e vir sem pressa, quase sem rumo, um ir e vir de estar ali, e não para chegar a lugar algum, pode-se imaginar que todos estão em suspensão, no tempo do nada acontece. Mas eles estão lá, justamente, vivendo a *morte*. Esse é o espírito do ritual, tangibilizado nos seus corpos. O princípio dominante é o da partilha e eles estão partilhando a si mesmos com os outros, numa ação efêmera que simboliza a própria condição vivida na Floresta. Nos dias da *morte*, o sentimento de pertencer a essa *brincadeira* é vivido de forma intensa. Ali, afirma-se o Bumba meu Boi.

Depois de cumprimentar Moana, voltei minhas atenções para a turma que continuava ao pé da janela. João Sá Viana, com a língua trôpega de bebericar, entou um verso e foi seguido por Nonato.

Ele nasceu na Floresta
Na fazenda Dois Irmãos
Foi Melônio quem criou
Ele, pra São Damião

Trazendo alegria pro povo
E pro meu senhor São João
Esse touro é obra da natureza
Orgulho do Maranhão

Debruçado no parapeito da janela, Apolônio puxou o refrão da *toada* e todos acompanharam:

Oh vaqueirada boi urrou

Urrou, urrou
Urrou, fez a terra estremecer

O malfazejo invejoso
Nessa hora se escondeu
Boi urrou na Floresta
Urrou, no lugar onde nasceu

Nonato se lembra de mais uma estrofe:

Quando não tiver maldade
Vamos fazer oração
Se apegar com Jesus Cristo
Com meu senhor São João

Dediquei...
Tá escrito na bíblia
É final da geração

O coro retorna:

Oh vaqueirada boi urrou...

Sem deixar a cantoria parar, Nonato emendou outra *toada*: “a lua cheia me deixou saudade...”. Todos cantam. Ao final, Nonato pede a Apolônio para comentar sobre o ano em que a *toada* foi lançada. Apolônio falou:

Foi no ano do primeiro concurso de toada, que competiu todos os grandes Bois: Axixá, Madre Deus, Leonardo, Boi de Pindaré, Boi de Viana... os grandes! E nós aqui com quatro pandeiros. Nós ganhamos com essa toada. Aí no Parque Bom Menino. Passou dois meses pra vir esse resultado.

“Qual foi o ano?”, pergunta Nonato. Em resposta, Apolônio diz:

Nós perdemos o jornal. Nadir já procurou até na biblioteca mas não achou (referindo-se à biblioteca pública). Mas foi mais ou menos em setenta e sete (ano de 1977). Turma de São João Batista, campeão. Caroço, de Tutóia, vice-campeão. Lauro, com cacuriá, foi terceiro lugar. Tambor da Porta Verde, quarto lugar, e Leonardo, tambor de crioula, quinto lugar.

Assim como é fundamental observar de que modo, por meio de seu ciclo ritual, os *brincantes* do Bumba meu Boi da Floresta promovem e negociam seus interesses com outros agentes, nas diversas conjunturas nas quais constroem sua experiência singular, a contraparte dessa reflexão é atentar para as estratégias de criação e re-criação de um modo de fazer Bumba meu Boi, que busca garantir a continuidade da *brincadeira* no lastro de sua construção coletiva, fruto, principalmente, mas não exclusivamente, do trabalho dos *brincantes* da Floresta.

Figura 21: Apolônio e Sá Viana cantam juntos: “Boi urrou na Floresta”.



4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A “fabricação” do Bumba meu Boi da Floresta é um processo que vem se desenvolvendo há muito tempo, desde quando seu fundador, Apolônio Melônio, ainda criança, *brincava* no Boi Ramallete, em Carnarana. Ramallete não tinha hora para *brincar*, era um grupo de amigos se divertindo de maneira improvisada. O *boi* não tinha *couro*, era coberto com uma saia feminina, doada por uma senhora que cuidara dele, Apolônio, desde pequeno. Confessou que chorava de tanta raiva quando, pela rua, os mais velhos lhe abordavam, com pilhéria, “onde é que *saia velha* vai *brincar* hoje?”. A reação intensa de contrariedade do menino Apolônio mostra, no início desse longo processo, as primeiras emoções vividas na construção do seu afeto pelo Bumba meu Boi, onde *brincar* é atividade lúdica que envolve, ao mesmo tempo, trabalho e recreação. Naquele tempo, ele buscava a satisfação, como busca até hoje, de sair com seu *boi* “bonito”. Seus caminhos, que percorreu sempre se articulando ao Bumba meu Boi, levaram-no, mesmo que inconscientemente, a desejar um dia ser um *dono de boi*. E, após duas tentativas não muito bem sucedidas, pode realizar seu intento com a Turma de São João Batista.

Quando instituiu o *Paz do Brasil*, ainda no Boi de Pindaré, deu um passo decisivo nessa direção. Ao recriar esse símbolo, impondo-lhe um nome fixo, o *brincante* fez um exercício de atualização de uma imagem herdada, ao relacioná-la a um conjunto de acontecimentos específicos que lhe envolviam naquele período. Burke (1994) chama a isso de fabricação, nesse caso, a fabricação da realidade do mito do *boi* e do *dono do boi*. O ciclo ritual produz um, por meio do outro. Com os atos de nomeação e classificação das *brincadeiras*, os *brincantes* e outros agentes buscam impor uma visão legítima sobre o mundo social no qual atuam, na conjuntura em que vivem. Por lutar essa luta é que aqueles que fazem o Bumba meu Boi da Floresta saem do barracão para *brincar* nas ruas da cidade e dizer que a ele pertencem e ele os pertence.

Os laços que unem os *brincantes* e os mantém ligados ao compartilharem o propósito da *brincadeira* estão fundados também, mas não só, em sua ação coletiva em torno das atividades do ciclo ritual: compor e cantar *toadas*; construir instrumentos musicais; discutir temas e elaborar imagens; ensaiar coreografias; recrutar e treinar novos *brincantes* nas práticas do bordado; captar recursos pra sua manutenção; reunir-se

para conversar; contar e recontar sua experiência no Bumba meu Boi; deliberar e decidir sobre a programação de apresentações em um determinado período; e muito mais.

Participar da execução dessas atividades, performatizá-las no decorrer desse ciclo, ano após ano, possibilita, a cada *brincante* da Floresta, forjar vínculos e assumir atribuições que sustentam e qualificam sua relação com os outros e, também, ocupar uma posição nesse universo específico, o dos *brincantes*. Procurei apresentar, neste trabalho, e a partir do ponto de vista pelo qual observo os *brincantes* nesse espaço do Bumba meu Boi, uma reflexão panorâmica sobre como realizam, na atualidade, seu ciclo ritual estabelecendo relações com outros agentes, como políticos profissionais e pesquisadores – meu caso específico. Nessas relações, são exercidas influências mútuas no desenvolvimento e caracterização das respectivas práticas de cada agente.

Observo nos debates públicos atuais que envolvem *brincantes*, gestores e pesquisadores, a concentração de esforços para a definição, valorização, transformação e “preservação” de elementos caracterizadores dos tipos de manifestação cultural as quais se quer designar genericamente como Bumba meu Boi. Manifestam-se posicionamentos que revelam interesses os mais variados, desde as apostas em uma possível dimensão revigorante das constantes transformações por que passam essas *brincadeiras*, até aqueles que pretendem promover a cristalização de algumas de suas características marcantes, por considerar algumas delas mais pertinentes do que outras.

A partir do acompanhamento aos *brincantes* durante o ciclo ritual da Floresta, compreendo que ocorre um processo contínuo de transformação, protagonizada pelos próprios *brincantes*, no esforço de construir a *brincadeira*, articulando-se em seu espaço de relações com outros agentes. Como pude observar com mais nitidez em relação ao *auto do boi* e ao *couro do boi*, por exemplo.

Em que medida algumas definições chanceladas por pesquisadores e gestores, propostas, ou não, com base empírica, podem ter se tornado prescrições reguladoras dos nodos de fazer Bumba meu Boi, é uma inquietação que permanece, e que pode ser objeto de abordagem em futuros investimentos de pesquisa. Mas, compreendo que os *brincantes* da Floresta vêm apostando, incessantemente, num processo que não se desenvolve unicamente pelo motor das análises e classificações elaboradas em instâncias externas à própria *brincadeira*, mas que é marcado por constantes mudanças e por renovados jogos de influência com outros agentes. Um processo que nunca cessa, cíclico.

REFERÊNCIAS

- ALBERNAZ, Lady Selma Ferreira. Tese de Doutorado. **O "urrou" do boi em Atenas: instituições, experiências culturais e identidade no Maranhão**. Campinas: Unicamp, 2004.
- BARROS, Antonio Evaldo Almeida. **O pantheon encantado: culturas e heranças étnicas na formação de identidade maranhense (1937-65)**. Dissertação de mestrado. Salvador: UFBA, 2007.
- BOURDIEU, Pierre (*et ali.*). **Ofício de sociólogo – metodologia da pesquisa na sociologia**. Petrópolis: Vozes, 2004a.
- BOURDIEU, Pierre. **Lições da aula**. São Paulo: Ática, 1988.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. *In*: AMADO, Janaína & FERREIRA, Marieta de Moraes. **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 5ª edição, 2002.
- BOURDIEU, Pierre. **Os usos sociais da ciência: por uma sociologia clínica do campo científico**. São Paulo: UNESP, 2004b.
- BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas lingüísticas: o que falar quer dizer**. São Paulo: EDUSP, 2008
- BOURDIEU, Pierre. **O senso prático**. Petrópolis: Vozes, 2009.
- BURKE, Peter. **A cultura popular na idade moderna: Europa, 1500 – 1800**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- BURKE, Peter. **A fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luís XIV**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. A presença do autor e a pós-modernidade em antropologia. *In*: **Revista Novos Estudos**, nº 21. São Paulo: CEBRAP, 1988.
- CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas**. São Paulo: EDUSP, 2008.
- CARDOSO, Leticia. A indústria da cultura popular no Maranhão: uma “indústria política”? *In*: MARQUES, Estér de Sá (org). **Jornalismo cultural: da memória ao conhecimento**. São Luís: EDUFMA, 2005.
- CARDOSO, Leticia. **O teatro do poder: cultura e política no Maranhão**. Artigo não publicado. São Luís, 2007.
- CARVALHO, Luciana. Tese de doutorado. **A graça de contar: narrativas de um Pai Francisco no bumba-meu-boi do Maranhão**. Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS, 2005.
- 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, 1995.
- CARVALHO, Maria M. P. de, e MONTENEGRO, Antonio T. (orgs.). **Memória de velhos: depoimento – uma contribuição à memória oral da cultura popular maranhense**. v6. São Luís: SECMA; CMF, 2006.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. O bumba-meu-boi do Maranhão: apreciação analítica. *In*: **Comissão Maranhense de Folclore (Boletim on-line)**. Agosto, 2000. <http://www.cmfolclore.ufma.br/Htmls/Boletim%2017.htm>

- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **Tempo e narrativa nos folgedos do boi**. In: Revista Pós Ciências Sociais. São Luís: EDUFMA, 2006.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Por uma antropologia dos estudos do folclore. O caso do Maranhão. In: FERRETTI, Sérgio. RAMALHO, J.R. **Amazônia – desenvolvimento, meio ambiente e diversidade cultural**. São Luís: EDUFMA, 2009.
- CENTRO NACIONAL DE FOLCLORE E CULTURA POPULAR. **Tesouro do folclore e cultura popular brasileira**. Rio de Janeiro: MINC/IPHAN, 2010. www.cnfcp.gov.br/tesouro
- CONGRESSO BRASILEIRO DE FOLCLORE. **Anais do 10º Congresso Brasileiro de Folclore**. Recife: Comissão Nacional de Folclore, São Luís: Comissão Maranhense de Folclore, 2004.
- FERRETTI, Sérgio. **Tambor de crioula – ritual e espetáculo**. São Luís: Comissão Maranhense de Folclore/SECMA/LITHOGRAF, 1995.
- FERRETTI, Sérgio. **Identidade cultural maranhense na perspectiva da antropologia**. Boletim da Comissão Maranhense de Folclore, São Luís, 2003.
- FERRETTI, Sérgio. Estudos sobre festas religiosas e populares. In: FERRETTI, Sérgio. RAMALHO, J.R. **Amazônia – desenvolvimento, meio ambiente e diversidade cultural**. São Luís: EDUFMA, 2009.
- FRADE, Maria de Cásia. Evolução do conceito de folclore e cultura popular. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE FOLCLORE. **Anais do 10º Congresso Brasileiro de Folclore**. Recife: Comissão Nacional de Folclore, São Luís: Comissão Maranhense de Folclore, 2004.
- GEERTZ, Clifford. “Do ponto de vista dos nativos”: a natureza do entendimento antropológico. In: **O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa**. Petrópolis: Vozes, 1997.
- GEERTZ, Clifford. **Obras e vidas: o antropólogo como autor**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.
- GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 1975.
- LIMA, Carlos de. O universo do Bumba-meu-boi do Maranhão. In: NUNES, Izaurina Maria de Azevedo. **Olhar, memória e reflexões sobre a gente do Maranhão**. São Luís: CMF, 2003.
- LIMA, Zelinda Machado de Castro e. O bumba-meu-boi como o conheci (1ª parte). **Boletim da Comissão Maranhense de Folclore**, nº 28. São Luís, 2004.
- LIMA, Zelinda Machado de Castro e. (org.). **Memória de velhos: depoimentos. Memória oral da cultura popular maranhense**. v7. São Luís: CMF|SECMA, 2008.
- LODY, Raul. **Jóias de Axé – fios de conta e outros adornos – a joalheria afro-brasileira**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- LONDRES, Cecília (org). **Celebrações e saberes da cultura popular: pesquisa, inventário, crítica, perspectivas**. Rio de Janeiro: Funarte/CNFCP, 2004.
- LUPTON, Ellen. **Novos fundamentos do design**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- MARQUES, Francisca Ester de Sá. **Mídia e experiência estética na cultura popular: o caso do bumba-meu-boi**. São Luís: Imprensa Universitária, 1999.

- MARQUES, Francisca Ester de Sá. **Tradição e modernidade no Bumba-meu-boi**. *In*: Boletim Online da Comissão Maranhense de Folclore, n17. São Luís, 2000.
- MANHÃES, Juliana Bittencourt. Dissertação de mestrado. **Memórias de um corpo brincante: a brincadeira do cazumba no bumba-boi maranhense**. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2009.
- MAZZILLO Maria; BITTER Daniel; PACHECO Gustavo. **Careta de cazumba**. Rio de Janeiro: Associação Cultural Caburé, 2005.
- MONTEIRO, Paulo Filipe. **Os outros da arte**. Oeiras: Celta, 1996.
- NUNES, Izaurina Maria de Azevedo. **Olhar, memória e reflexões sobre a gente do Maranhão**. São Luís: CMF, 2003.
- PEIRANO, Mariza. Os antropólogos e suas linhagens. *In*: **A favor da etnografia**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.
- PEIRANO, Mariza. **Rituais ontem e hoje**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- PRADO, Regina. **Todo ano tem – as festas na estrutura social camponesa**. São Luís: EDUFMA, 2007.
- RAMASSOTE, Rodrigo, FERRETTI, Sérgio. **Tambor de crioula: 1979**. São Luís: IPHAN/MA, 2008.
- SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA DO MARANHÃO. **Plano Estadual da Cultura**. São Luís: SECMA/MINC, 2007
- SOUSA, Arinaldo Martins de. Monografia de graduação. **“Dando nome aos bois”: a identidade maranhense como artefato político**. São Luís: UFMA, 2002.
- TURNER, Victor. **Floresta dos símbolos: aspectos do ritual Ndembu**. Niterói: EDUFF, 2005.
- VILHENA, Luís Rodolfo. **Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro**. Rio de Janeiro: Funarte/FGV, 1997.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **O nativo relativo**. *In*: Revista Mana n° 8. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002, p. 113-148.

Vídeos consultados:

- Apolônio Melônio**. Direção: Jorge Murad. Documentário, vídeo digital, 25 minutos, colorido. São Luís, Maranhão, Brasil, 2006.
- Afinado a fogo: o tambor de crioula revisitado**. Direção: Murilo Santos. Documentário, vídeo digital, 72 minutos, colorido. São Luís, Maranhão, Brasil, 2008.

Sites visitados:

- www.boidafloresta.org
www.cnfcp.gov.br
www.cmfolclore.ufma.br
www.imirante.com.br
www.jornalpequeno.com.br
www.oimparcial.com.br
www.youtube.com